

UNIVERZITET U NOVOM SADU



IZDAVAČ/PUBLISHER
FILOZOFSKI FAKULTET, NOVI SAD

Za izdavača/For the publisher
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekanica

Uređivački odbor/Editorial Board

dr Milivoj Alanović, mr Michal Babiak, (Bratislava), dr Balázs Géza (Budimpešta),
dr Ištvan Bogner, dr Gaëtan Brulotte (Tampa, FL, SAD), dr Carmen Darabus (Baja
Mare), dr Dragana Drobñjak, dr Aleksander D. Duličenko (Tartu, Estonija), dr
Mihajlo Fejsa, dr Gheorghe Glodeanu (Baja Mare), dr Vladimir Gvozden, dr Katalin
É. Kiš (Budimpešta), dr Ana Makišova, dr Laslo Molnar Čikoš, dr Mihaela
Munteanu Siserman (Baja Mare), dr Zoran Paunović, dr Virđinija Popović, dr
Draginja Ramadanski, dr Laura Spariosu, dr Julijan Tamaš, dr Ala Tatarenko
(Lavov), dr Eva Toldi, dr Tamara Valčić Bulić, dr Alain Vuillemin (Créteil Cédex,
Francuska), dr Slobodan Vladušić, dr Ivana Živančević Sekeruš, dr Dojčil Vojvodić.

Glavni i odgovorni urednik/Editor-in-chief
dr Predrag Novakov

Zamenica urednika/Vice-editor
dr Nikolina Zobenica

Recenzenti/Reviewers

dr Isidora Bjelaković, dr Dragana Drobnyak, dr Kristijan Eker, dr Ana Elaković Nenadović, dr Radoslav Eraković, dr Ivana Ivanić, dr Zorica Đergović-Joksimović, dr Vladislava Gordić Petković, dr Ana Halas, dr Aleksandra Izgarjan, dr Branka Jakšić Provči, dr Jasmina Jokić, dr Dragomir Kozomora, dr Arijana Luburić Cvijanović dr Ljiljana Ljuštanović Pešikan, dr Ana Makišova, dr Snežana Milinković, dr Nataša Milivojević, dr Predrag Mutavdžić, dr Nina Muždeka, dr Sanja Paripović Krčmar, dr Dragoljub Perić, dr Dijana Prodanović Stankić, dr Gorana Raičević, dr Laura Spariosu, dr Dejan Sredojević, dr Marija Stefanović, dr Strahinja Stepanov, dr Gordana Štrbac, dr Jagoda Topalov, dr Danka Vujaklija, dr Bojana Vujin.

UDK 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

**ZBORNİK ZA JEZIKE I KNJIŹEVNOSTI
FILOZOFSKOG FAKULTETA U
NOVOM SADU**

Broj 7
NOVI SAD, 2017

UDK 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

**THE JOURNAL FOR LANGUAGES AND
LITERATURES OF THE FACULTY OF
PHILOSOPHY IN NOVI SAD**

Volume 7
NOVI SAD, 2017

SADRŽAJ

NAUČNI RADOVI

Војислав П. Јовановић

ЗНАЧАЈ ЈЕЗИЧКИХ СКРАЋЕНИЦА И ЊИХОВОГ ТУМАЧЕЊА У
ПРОЦЕСУ КОМУНИКАЦИЈЕ

THE IMPORTANCE OF LANGUAGE ABBREVIATIONS AND THEIR
INTERPRETATION IN THE COMMUNICATION PROCESS 13

Ана Маргарета В. Валент

МЕТАТЕКСТУАЛНИ КОМЕНТАРИ И РЕФОРМУЛАЦИЈА ИСКАЗА У
СРПСКОМ РАЗГОВОРНОМ ЈЕЗИКУ СЛОВАКИЊА ИЗ СЕЛЕНЧЕ

THE METATEXTUAL COMMENTS AND THE UTTERANCE
REFORMULATION IN THE SERBIAN SPOKEN LANGUAGE WITH SLOVAK
WOMEN FROM SELENČA 37

Tijana I. Balek

КОМПАРАТИВНИ ГЛАГОЛИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ У ПОРЕЂЕЊУ СА
ЕНГLESКИМ И РУСКИМ

COMPARATIVE VERBS IN SERBIAN COMPARED WITH ENGLISH AND
RUSSIAN 53

Sladana D. Mandić

MEANINGS OF *WHITE* AND *BLACK* IN ENGLISH AND SERBIAN IDIOMS: A
CONTRASTIVE ANALYSIS

ZNAČENJA *BELE* I *CRNE* BOJE U ENGLISKIM I SRPSKIM IDIOMIMA:
KONTRASTIVNA ANALIZA 71

Jelena Lj. Biljetina

THE LEXICAL FIELD OF VERBS OF EATING IN ENGLISH AND SERBIAN:
A CONTRASTIVE ANALYSIS

LEKSIČKO POLJE GLAGOLA JEDENJA U ENGLISKOM I SRPSKOM:
KONTRASTIVNA ANALIZA 87

Јована Ј. Марчета

ФРАНЦУСКИ ПОЛУВОКАЛИ И НАЗАЛНИ ВОКАЛИ У БАЛЕТСКОЈ
ТЕРМИНОЛОГИЈИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

FRENCH SEMI-VOWELS AND NASAL VOWELS IN BALLET
TERMINOLOGY IN THE SERBIAN LANGUAGE..... 109

Панајотис Георгиос Асимопулос

КОНТРАСТИВНИ ПРИСТУП ПРИЛОЗИМА ЗА МЕСТО У САВРЕМЕНОМ
ГРЧКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

A CONTRASTIVE APPROACH TO ADVERBS OF PLACE IN MODERN
GREEK AND SERBIAN LANGUAGE 127

Предраг Ј. Мутавцић, Тања Ј. Трајковић, Anastassios L. Kampouris

О ФРАЗЕОЛОГИЗМИМА СА ЛЕКСЕМОМ ОПАНАК У АЛБАНСКОМ,
РУМУНСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

ON ONE SPECIFIC LEXEME IN IDIOMATIC EXPRESSIONS IN ALBANIAN,
ROMANIAN AND SERBIAN..... 149

Миљана Б. Чопа

ОСВРТ НА ДИЈАЛЕКАТСКЕ ГОВОРЕ И ЊИХОВУ ФУНКЦИЈУ У *ВЕЛИКОЈ
ДРАМИ* СИНИШЕ КОВАЧЕВИЋА

OVERVIEW OF THE DIALECTS AND THEIR FUNCTION IN *VELIKA DRAMA*
WRITTEN BY SINISA KOVACEVIC 179

Растко Р. Лончар

ФУНКЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ НАРОДНИХ И ГРАЂАНСКИХ ПЕСАМА У
ИВКОВОЈ СЛАВИ СТЕВАНА СРЕМЦА

THE FUNCTION AND THE MEANING OF TRADITIONAL AND CIVIL
SONGS IN *IVKOVA SLAVA* BY STEVAN SREMAC 197

Јелена З. Зеленовић

ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА ПОСЛОВИЦА И ИЗРЕКА У *ВУКАДИНУ*
СТЕВАНА СРЕМЦА

THE REPRESENTION AND FUCTION OF PROVERBS AND SAYINGS IN
STEVAN SREMAC'S *VUKADIN* 207

Исидора Ана Д. Стамболић

ЛИК МАРЕ БРАНКОВИЋ – ИЗМЕЂУ ВЛАСТЕЛИНСКОГ И ДЕМОНСКОГ
THE CHARACTER OF MARA BRANKOVIĆ – BETWEEN NOBILITY AND
THE DEMONIC..... 217

Елма И. Халиловић

ДРАМА *ЂУРАЂ БРАНКОВИЋ* МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА У
КОНТЕКСТУ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ
THE DRAMA *ЂУРАЂ БРАНКОВИЋ* BY МОМЧИЛО НАСТАСИЈЕВИЋ IN THE
CONTEXT OF ORAL TRADITION..... 233

Сања П. Веселиновић

ФУНКЦИЈА ГРУПНОГ ЛИКА ФАМИЛИЈЕ У *ГОСПОЋИ МИНИСТАРКИ*
БРАНИСЛАВА НУШИЋА
THE FUNCTION OF THE GROUP OF THE FAMILY IN *THE CABINET*
MINISTER'S WIFE BY BRANISLAV NUŠIĆ 243

Катарина Н. Пантовић

ПСИХОЛОШКИ И НАРАТОЛОШКИ АСПЕКТИ МОТИВА *СУВИШНЕ*
ЖЕНЕ У РОМАНИМА *СЕОСКА УЧИТЕЉИЦА* СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА
И *НЕЧИСТА КРВ* БОРИСАВА СТАНКОВИЋА
PSYCHOLOGICAL AND NARRATIVE ASPECTS OF THE MOTIF OF
SUPERFLUOUS WOMEN IN NOVELS *VILLAGE SCHOOLMISTRESS* BY
SVETOLIK RANKOVIĆ AND *IMPURE BLOOD* BY BORISAV
STANKOVIĆ 255

Ivana R. Kolaković

TRAPPED BETWEEN TRADITIONAL AND MODERN: GENDER ROLES IN
TENNESSEE WILLIAMS' PLAYS *A STREETCAR NAMED DESIRE* AND *CAT*
ON A HOT TIN ROOF
ZAROBLJENE IZMEĐU TRADICIONALNOG I MODERNOG: RODNE ULOGE
U DRAMAMA *TRAMVAJ ZVANI ŽELJA* I *MAČKA NA USIJANOM LIMENOM*
KROVU TENESIJA VILIJAMSA..... 275

Dajana Z. Milovanov

SIMBOLIKA CRVENOG CVEĆA U POEZIJI SILVIJE PLAT
THE SYMBOLISM OF RED FLOWERS IN THE POETRY OF SYLVIA
PLATH 289

Sladana Stamenković

SUBCULTURE RISING: THE TRANSITION FROM SUBCULTURE TO
HEGEMONY IN CHUCK PALAHNIUK'S *FIGHT CLUB*

USPON SUPKULTURE: PRELAZ IZ SUPKULTURE U HEGEMONIJU U
ROMANU *BORILAČKI KLUB ČAKA PALAHNJUKA* 303

Tamara B. Stanić

KNJIŽEVNI VERIZAM U ITALIJANSKOJ JEDNOČINKI *KAVALERIJA
RUSTIKANA*

LITERARY VERISMO IN AN ITALIAN ONE-ACT PLAY *CAVALLERIA
RUSTICANA* 317

Jovana M. Petrović

PREVOĐENJE ELEMENATA INDIJANSKE KULTURE U ROMANU
DEVOJČICA SA OSTRVA DUHOVA LUIZ ERDRIČ

WORDS FROM NATIVE AMERICAN CULTURE IN LOUISE ERDRICH'S *THE
BIRCHBARK HOUSE*..... 333

PRIKAZI

Јелена Ђ. Марићевић

ГОРДАНА ПОКРАЈАЦ, 2016. АНТИЧКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ У ПОЕТИЦИ И
ПОЕЗИЈИ ДУБРОВАЧКЕ РЕНЕСАНСЕ. НОВИ САД: ОРФЕЛИН
ИЗДАВАШТВО. 349

NAUČNI RADOVI

Војислав П. Јовановић
Криминалистичко-полицијска академија у
Земуну
jovanovic.vojislav@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.13-35

UDK 81'35

Прегледни рад

ЗНАЧАЈ ЈЕЗИЧКИХ СКРАЋЕНИЦА И ЊИХОВОГ ТУМАЧЕЊА У ПРОЦЕСУ КОМУНИКАЦИЈЕ*

САЖЕТАК: Скраћивање речи је неминовна појава коју налаже потреба за брзином у комуникацији. Међутим, исто тако, скраћенице могу да доведу до несврсисходне комуникације, уколико комуникатори нису упознати са поруком коју преносе скраћенице, и нису у стању да је протумаче. Дакле, скраћенице доприносе језичкој економији у комуникацији, али да би могле да одговоре и захтеву сврсисходности комуникације, комуникатори се морају договорити о употреби појединих скраћеница у датим околностима и ситуацијама, и упознати се са њиховим творбеним основама. Скраћенице, као врста речи, користе се у свим моделима људске комуникације (и у општим и у посебним моделима). У раду су приказани релевантни елементи и општих и посебних модела комуникације, са нагласком на језик (и говорни и писани) као начин комуникације. Дедуктивним методом, опште моделе комуникације смо третирали као платформу за настајање и изградњу посебних модела.

Кључне речи: међуљудска комуникација, језик, скраћивање речи, скраћенице, тумачење речи.

1. Увод

Комуникација је суштинско обележје међуљудских односа. Она влада нашим животима и обухвата скоро сваки вид људског понашања (Коковић 2005: 261). Ако је човек друштвено биће, а друштво подразумева заједницу живљења, онда је комуникација, заправо, начин живљења.

Комуникација је двострани или вишестрани однос међу људима, мотивисан и усмерен ка остваривању одређене сврхе или циља. Дакле,

* Овај рад резултат је рада на пројекту под називом *Криминалитет у Републици Србији и инструменти државне реакције* који финансира Министарство унутрашњих послова Републике Србије.

комуникација је кооперативна (подразумева сарадњу) и сврсисходна активност, подразумева постизање неког циља, одредишта (види Radovanović 2003: 54).

Комуникацију започиње пошљалац поруке а завршава је прималац поруке својим одговором. И код слања поруке и код одговора на поруку обично се користи језик. То не мора увек бити случај јер постоје и невербалне комуникације.

Језик јесте најсавршеније средство комуникације али је уједно и недовољно савршен (као и све људске творевине). Та недовољна усавршеност производи две важне потребе: (1) потребу за сталним развојем језика; и (2) потребу за тумачењем речи.

У погледу потребе за сталним развојем језика као средства комуникације, у савременим условима „брзог живота“, отворићемо питање, са једне стране, скраћивања речи које би требало да обезбеди потребну брзину у комуникацијама људи и, са друге стране, питање тумачења речи у комуникацији, које би требало да обезбеди постизање сврсисходности (циља) комуникације. Дакле, претпоставка је да брзина и сврсисходност представљају две комплементарне примесе функционалне људске комуникације. Ово опредељује два циља нашег рада. Први циљ је да се прикаже и објасни значај скраћеница у обезбеђивању брзине комуникације међу људима. Други циљ је да се прикаже и објасни значај тумачења речи, посебно скраћеница, у обезбеђивању сврсисходности комуникације. Полазна хипотеза је да скраћенице и њихово адекватно тумачење могу значајно да допринесу бржој и сврсисходнијој комуникацији међу људима.

Полазећи од мултидисциплинарне вишеслојности природе комуникације, у нашу анализу покушаћемо да уградимо не само лингвистичке и одговарајуће лингво-прагматичне и херменеутичке компоненте, већ и у неопходној (скромној) мери одређене елементе из опште теорије комуникације, на темељу којих се гради општи појам комуникације. При том, користиће се ставови релевантних теорија и њима својствен методолошки апарат.

Овакав приступ сматрамо потребним из два разлога. Прво, сама вишеслојност комуникације подразумева узрочно-последични след комуникацијских слојева, тј. компонената. То значи да готово у истој мери у којој језик утиче на комуникацију и комуникација (са свим својим

елементима)¹ утиче на језик. На пример, начин, средство или канал комуникације може узроковати потребу за скраћивањем речи, ради брзине комуникације. Скраћеница *CD (compact disc)* настала је са појавом нових магнетних медијума за снимање и складиштење података, као новог средства или канала за комуникацију (Tabs 2013: 115). Друго, на платформи општег појма и модела комуникације граде се и изводе посебни модели комуникације, на пример – лексиколошки модел микрокомуникације (Prčić 2008: 109); модел релационистичког схватања права (Visković 1989: 20) и други. То нас упућује на употребу дедуктивног метода у третирању општих и посебних модела комуникације.

2. Појам комуникације

Комуникација је интеракција (двострани или вишестрани процес) два или више бића. Заправо, комуникација је однос два или више бића, путем којег се преносе одређена запажања, информације, поруке, упозорења, мотивације, убеђивања, ставови и слично. Комуникација се обично везује за људе, али могућа је и међу животињама. И животињске заједнице своје заједништво и опстанак заснивају на комуникацији. На пример, постоји свакако комуникација, помоћу звучних знакова или покрета, у чопору грабљивица када вребају и нападају плен, међу другим животињама и птицама када су нападнуте, међусобно се упозоравајући на опасност, или међусобно усмеравајући свој напад да би лакше свладали плен.

Људи проводе око осамдесет одсто свог активног времена у комуникацији. Комуникација је средство усмеравања, контролисања, убеђивања, мотивисања и вођења појединца према одређеном циљу (Коковић 2005: 261).

Комуникација је неопходна у свим друштвеним односима и сферама живота и рада људи. Све су то сфере кооперативног, сврсисходног међуљудског комуницирања. И сами друштвени односи јесу односи комуникације. Ти односи могу бити различити, зависно од области живота људи у којој се успостављају (односи у производњи, потрошњи, култури, праву, спорту, забави итд.).

¹ У општој теорији комуникације, наводи се пет основних елемената комуникације који су комплементарно постављени: 1) порука; 2) иницијатор или пошиљалац; 3) начин или средство, односно канал; 4) реципијент или прималац; 5) ефекат (Prajs 2011: 25).

У теорији комуникације постоји више приступа елементима појма комуникације. Неспорно је да свака комуникација подразумева следеће сегменте: (1) субјекте комуникације (комуникаторе); (2) начине комуникације – језик, покрет, звук, мимика; (3) предмет комуникације: а) порука која се шаље – информација, упозорење, идеја; и б) одговор примаоца поруке – као друга повратна порука; (4) инструменте, медије комуникације преко којих се преносе поруке. Међутим, постоје разлике међу ауторима у приступу овим елементима и у њиховој разради. Напред смо изнели став Стјуарта Прајса да комуникација има пет елемената и видели који су то елементи. Према Табсу, модел људске комуникације представља кружни ток поруке између пошиљаоца те поруке (комуникатор 1) и примаоца поруке (комуникатор 2). Табсов модел има следеће елементе: 1) пошиљалац; 2) порука; 3) канал; 4) сметње; 5) прималац; 6) повратна порука; 7) канал; 8) сметње; 9) прималац (Taps 2013: 37). У том кружном току улоге комуникатора се симултано мењају, тј. комуникатор 1 постаје прималац (повратне) поруке, а комуникатор 2 постаје пошиљалац те поруке. Тако се обезбеђује сврсисходност комуникације (постизање одређеног циља). Дакле, ово потврђује да је комуникација кооперативна и сврсисходна активност. Може се рећи да је сврха постигнута онда када се оствари циљ кооперативне активности (постигне споразум у погледу идеја и схватања која су била предмет комуникације). Пошиљалац поруке има намеру да код примаоца произведе значење поруке слично оном значењу које је он имао приликом слања. Поруке могу бити вербалне и невербалне. Неспорно је да су вербалне поруке најјединственији аспект људске комуникације.² Канали комуникације, према Табсу, зависе од модела комуникације. Код основног модела (интерперсонални модел – укључује најчешће две особе), канали комуникације су чулни органи (слух, вид, додир). Канали комуникације у организацији (радној или другој формалној скупини људи) су огласне табле, мејлови, билтени, штампани дописи итд. У масовној комуникацији примарни канали обухватају новине, телевизију, радио, интернет итд. (Taps 2013: 42).

У теорији комуникације „сметња“ или „шум“ су синоними, али у сваком случају односе се на разлоге који искривљују поруку и информацију коју она носи, или ометају процес њиховог пријема. Табс, у наведеном делу, разликује техничке и семантичке сметње. Техничке се односе на технологију преноса (телекомуникације и други), поводом којих се и појавио термин

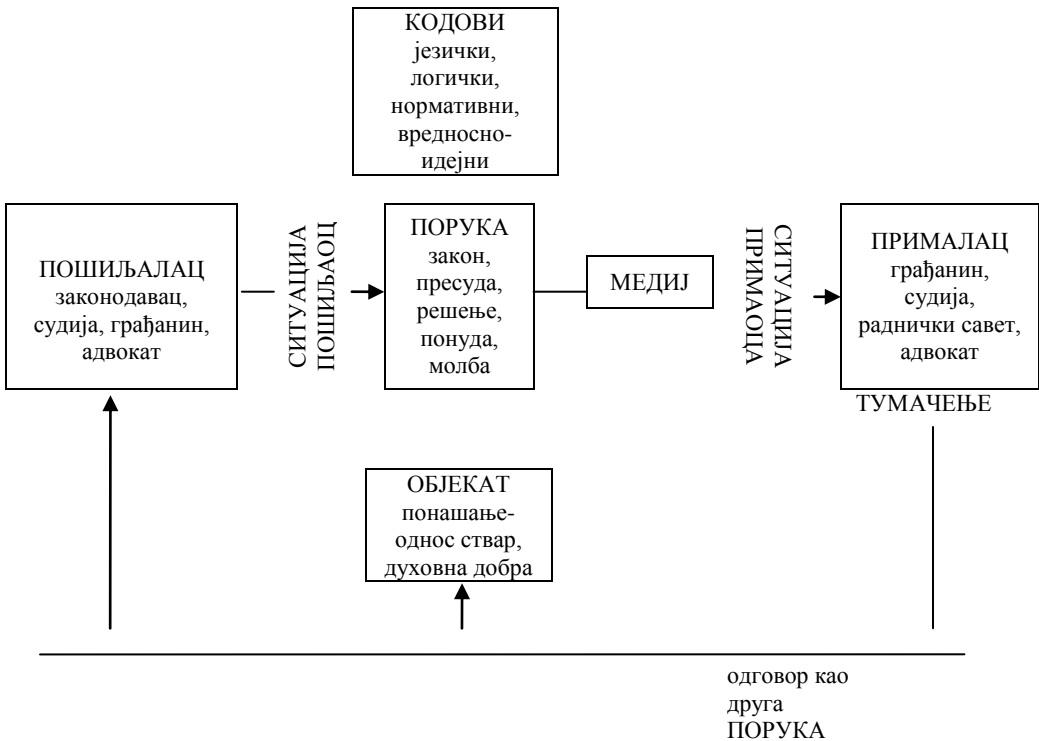
² Табс даље дели вербалне поруке на: 1) намерне вербалне; 2) ненамерне вербалне; 3) намерне невербалне; 4) ненамерне невербалне (Taps 2013: 39).

„шум“. Семантичке сметње јављају се када прималац поруке не приписује исто значење тој поруци као и пошиљалац. Разлози томе могу бити објективне или субјективне природе. На пример, код говора, као начина вербалне комуникације, уколико се он обавља у условима велике буке, гласне музике и слично (објективни разлози), или код комуникације у којој један од комуникатора, или оба, имају говорну ману – муцање, мрмљање (субјективни разлози) (Tabš 2013: 46ff). У овом контексту, можемо приметити, да и код вербалне и код писане комуникације језичке скраћенице могу бити изазов коме треба удовољити ради брзине и сврсисходности те комуникације, али уз ризик да могу бити и сметња ако се комуникатори не споразумеју око њиховог значења и њихове творбене основе. Ово је уједно везано и за нашу полазну хипотезу која је наведена у уводу рада.

У литератури се могу срести и други прикази општег модела комуникације који могу послужити као полазиште за посебне моделе. На пример, модел по коме комуникација има следеће четири фазе. Прва фаза је *енкодирање*, или обликовање и превођење поруке и њеног садржаја у одговарајући симболички (језички) еквивалент. Друга фаза је *трансмитовање* као процес преношења поруке између комуникатора, путем одговарајућих средстава и медија. Трећа фаза је *рецепција* као процес пријема поруке и процес њеног *декодирања*, тј. њеног разумевања. Ова фаза се узима као најкомплекснија и као најважнија, јер од ње зависи успех комуникације. Четврта фаза означава *ефекте* поруке у комуникацији и чини комуникацију успешном или неуспешном, зависно од понашања реципијента (комуникатора који је примио поруку) (Томић 2003: 56). Комуникација је успешна ако је реципијент правилно декодирао поруку и томе адекватно се понаша.

За сферу посебних модела комуникације, илустративан је модел комуникације Висковића у духу *релационистичког* схватање права: „комуникација у праву је деловање којим један субјект упућује другом субјекту (или субјектима) једну правну поруку реферирајући се на неке правне објекте и с намјером да утјече на његово понашање ради остварења становитих (својих, његових, ширих) интереса и вриједности – порука која се саставља и тумачи полазећи од важећих друштвених кодова, од природе правног објекта и од ситуација пошиљаоца и примаоца“ (Visković 1989: 20).

Скица комуникације, према Висковићу, као и код приказаног општег модела комуникације, изгледа као затворени круг. Почиње и завршава се са истог места и са истим субјектом – пошиљаоцем (Visković 1989: 20).



Графикон 1: Скица комуникације

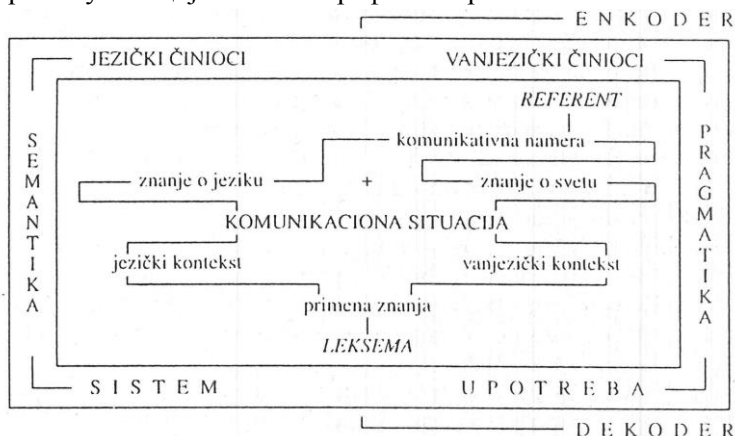
Пошиљалац и прималац су субјекти комуникације.³ Ситуација пошиљаоца и примаоца представља скуп конкретних околности и услова у којима они делују (друштвена, класна припадност, образованост и знање, њихови интереси итд.). Ситуација пошиљаоца и примаоца поруке је питање које посебно занима социологију. Порука је језичка или друга знаковна творевина којом се нешто преноси од једног према другом субјекту комуникације (информација, наредба). Медиј комуникације може бити правни акт (закон, пресуда, решење), службена публикација, архив, електронски уређај и друга техничка средства. Тумачење је део односа комуникације у коме прималац поруке одређује значење поруке. Тумачење се врши помоћу важећих друштвених кодова (језичких кодова, логичких, вредносних, идејних,

³ Према Висковићу, за област права, субјекти комуникације морају бити урачунљиви и пунолетни. На пример, неурачунљиви и деца не могу бити субјекти правне комуникације, већ само објекти (Visković 1989: 20).

нормативних). *Одговор као друга порука* је последња карика у кругу комуникације. На тај начин прималац поруке саопштава свој став поводом те поруке њеном пошиљаоцу. Одговор може бити, такође, језичка или друга знаковна творевина, али може бити и радња, тј. одређено понашање (чињење или нечињење примаоца поруке) (Visković 1989: 23). У сваком случају, одговор чини круг комуникације успешним или неуспешним. Круг ће бити успешан ако је постигнут циљ према коме је била усмерена порука пошиљаоца (ако је порука довела до очекиваног понашања примаоца, односно, до *комуникативне намере* (Prčić 2008: 110).

Тakoђе, у лингвистици комуникација се посматра као веза између *енкодера* (односно, пошиљаоца) и *декодера* (односно, примаоца) поруке (Prčić 2008: 110). У том кругу комуникације ми говоримо о језичком знаку кога чини *лексема* (или, социолошки посматрано – порука пошиљаоца), а она представља „основну јединицу лексикона неког језика која обједињује форму, функцију, садржину, али и самосталну употребу“ (Prčić 2008: 15). Лексема, односно порука, бива издвојена и протумачена процесом *референције*, тј. односом између „конкретно употребљене лексеме и неког тачно одређеног ванјезичког ентитета“ да би се на крају добио *референт* (Prčić 2008: 73), односно протумачени исказ. Овако разложен модел комуникације на ниже елементе зове се *микрокомуникацијом*.

Модел микрокомуникације можемо графички приказати овако:



Графикон 2: Лексиколошки модел микрокомуникације (Prčić 2008: 109)

На основу овог приказа видимо да су неопходни извесни услови за остварење микрокомуникације. *Прво*, потребна је *комуникативна намера*,

односно циљ који енкодер жели да постигне код декодера. Енкодер то чини тако што преноси одређени садржај референта декодеру. Друго, потребно је *знање о језику*, тј. „познавање језичких јединица и правила за њихово међусобно комбиновање, одабирање и употребу“ (Prčić 2008: 110). Треће, потребно је *знање о свету*, односно о реалијама које нас окружују, посебно: (а) физичке законитости универзума (нпр. закони природе); (б) друштвене законитости (обичаји, односи, конвенције, културе у друштву уопште итд.); (в) локација физичких и друштвених појава у простору и времену; (г) уобичајени логички односи неких сегмената реалија (Prčić према Leech 1981: 158, Prčić 2008: 110–111).

У сваком случају, језик је темељни начин комуницирања, односно језичко деловање пошиљаоца и примаоца поруке има пресудни значај. Међутим, од комуникације треба разликовати информације. Комуникација је, видели смо, двострана или вишестрана кооперативна активност, путем које се, између осталог, преносе информације. Информација је једносмерно указивање на неке околности и обавештавање. Информатор указује ономе ко се информише на неке околности и чињенице, али се не очекује повратна порука од информисаног (изостаје кооперативност, сарадња, тј. изостаје комуникација). Поред тога, за разлику од комуникације, информација може обухватати најразноврсније појаве: чињенице, идеје, ставове, гестове, намере, „говор тела“, изразе лица (фацијална експресија), одевање, звук, боју итд. (Коковић 2005: 263).

3. Значај језика у комуникацији

Полазећи од приказане опште шеме комуникације, Јакобсон истиче шест функција језика у комуникацији (Томић према Jakobson 1966, Томић 2003: 42). Као прва, издваја се *референцијална* функција која открива однос између поруке и предмета на који се она односи. Друга је *емотивна* функција и она открива однос између поруке и њеног творца, односно пошиљаоца. Трећа се назива *конативном* или *инјунктивном* функцијом, а одређује однос између поруке и примаоца поруке. Четврта функција језика је *поетска* или *естетска* и „указује на однос поруке са самом собом“, тј. поруке „постају носиоци сопственог значења и подлежу једној посебној семиологији: стилизација, хипостазирање означница, симболизација итд.“ (Томић према Giro 1976, Томић 2003: 42) Пета, *фатичка* функција језика утиче на процес одржања или нестанка неког општења, односно комуникације (обреди, церемоније,

свечаности, говори), при чему ова функција језика „подразумева понављање одређених речи, или гестова, док је референт фатичке поруке само општење“, односно чињеница самог присуства и учешћа у општењу је овде најважнија и потврђује припадност одређеној групи (Томić 2003: 42). На крају, као шеста функција језика у комуникацији наводи се *металингвистичка* функција, а која се огледа у томе да одреди смисао знакова код којих постоји опасност да их прималац поруке неће правилно разумети. Ова функција захтева да знакови буду кодирани и да на тај начин буду разумљивији и приступачнији примаоцу поруке. *Металингвистичка* функција, зависно од употребљеног кода, подразумева и избор медија, односно преносиоца поруке (Томić 2003: 42). За ову функцију језика могли бисмо да вежемо и појаву језичких скраћеница и њихову улогу у људској комуникацији, јер баш код скраћеница постоји опасност да их прималац поруке неће правилно разумети. О томе ће касније бити више речи у делу овог рада који се односи на скраћенице и потребу скраћивања речи у комуникацији.

Према Стјуарту Табсу, основна претпоставка за ефикасно коришћење језика у комуникацији јесте договор међу комуникаторима о систему вербалних симбола и о њиховом значењу (речи су вербални симболи) (Табс 2013: 114). Другим речима, потребно је утврдити *заједничко значење* речи. *Заједничко значење* речи је кључно за стварање културе у оквиру које процес комуникације функционише (култура групе људи, друштвеног слоја, формалног удружења или организације, масовна култура). Ово је важно, по Табсу, јер речи могу имати и лично значење, што омета или у потпуности искључује сврсисходност комуникације.⁴ Такође, посредни ефекат утврђивања *заједничког значења* речи огледа се, како је већ речено, у стварању културе, или културних координата за комуникацију. Заправо, култура има велики значај за *конотацију* речи (за секундарне асоцијације које реч има међу комуникаторима, а која је комплементарна са *денотацијом* речи у смислу изазивања примарних асоцијација код комуникатора, односно код већине

⁴ Табс наводи пример шизофреног говора, јер особе за дијагнозом шизофреније понекад користе речи које су сами створили („приватни говор“). Истиче пример једне пацијенткиње која је примљена у болницу и која је пред особљем болнице свог оца називала шофером, а иначе отац је по професији био адвокат. Касније, током терапије, установило се да је она оца називала шофером због породичних односа – подразумевајући да је отац у потпуности био под контролом њене мајке (Табс 2013: 114).

чланова лингвистичке заједнице).⁵ Поред реченог, култура може утицати и на *преклапање и промену* речи, односно језичких симбола и кодова. То се нарочито везује за интеркултуралне комуникације (припадници мањинских група често су приморани да науче и повремено користе језик већине) (Tabs 2013: 124). На крају, према Табсу, могући су и одређени *језички проблеми* који могу навести комуникаторе на погрешан пут у погледу њиховог понашања. По њему, језик није само начин комуникације, већ и инструмент за критичко промишљање.⁶

У социолингвистичком смислу језик је „било који интерсубјективни скуп носилаца знакова чија је употреба одређена синтактичким, семантичким и прагматичким правилима“ (Radovanović према Moris 1975 [1938]: 49, Radovanović 2003: 79).

Језик је и сложени систем у оквиру којег постоје подсистеми, односно, *језички нивои: фонолошки, морфолошки, лексички, синтаксички-семантички, текстуелни* (ниво дискурса), *жанровски* (стилистички) и *прагматички* (контекстуелни) (Radovanović 2003: 95). На прагматичком нивоу важна је „прикладност“ изговореног у контексту као и „шта се каже“ и „на који начин се каже“ (Ellis 2000: 23).

У најширем смислу, језик је најсавршеније средство за споразумевање људи. Јасна и прецизна употреба језика нарочито је потребна у друштвеним наукама. Непрецизан језик је велики непријатељ тих наука. С правом се истиче да су многобројни спорови међу људима само привидни, тј. језички спорови. Зато је језик добио квалитативе „неверног слуге“ и „тајног господара мисли“ (Поповић 1971: 160).

Језик, као средство комуникације, мора се посебно одликовати јасноћом речи и стилем којим су речи исказане. Многи познати књижевници познати су по јасном језику, избору правих речи и стилу којим су писали (Ивић 1987: 489)

⁵ За конотацију наводи се пример речи „дрвен“. У руском језику (*красный*) ова реч изазива позитивне асоцијације, јер је у корену речи „леп“ (*красивый, прекрасный*), док у енглеском језику реч „дрвен“ има конотацију „крви“, или неке забране – „стоп“, „стани на семафору“ итд. (Tabs 2013: 117ff).

⁶ Наводи пример лингвисте Ворфа (инжењера – надзорника мера заштите на раду, а који је познатији по радовима из лингвистике), у коме објашњава да су радници били веома пажљиви с бурадима на којима је писало „бензин“, али безбрижно би пушили поред буради на којима је писало „празно буре с бензином“ (у коме је било бензина), иако је познато да су бензинска испарења, која су остала у празном бурету, лакше запаљива од самог бензина (Tabs 2013: 127).

Наравно, могуће су грешке у сваком делу процеса комуникације. На пример, у фази шифровања, тј. тражења симболичког еквивалента пошилалац може да погрешити. То, даље, може да доведе до нејасне или двосмислене комуникације (Коковић 2005: 265). Приликом шифровања поруке, тј. тражења симболичких еквивалената највише се користи језик, јер се шифрована порука често формулише и преноси усменим или писаним казивањем. Том приликом од посебног су значаја језичке скраћенице и фразе. Овде су приметне две чињенице. Прво, језичке скраћенице (због језичке економије) и фразе (због сликовитијег и упечатљивијег шифровања поруке) су неминовно присутне у савременом језику и чине комуникације бржим и сврсисходнијим. На пример, фраза „и вук сит и овце на броју“ требало би да помогне примаоцу поруке да лакше прими поруку и да приликом њеног тумачења схвати да ће од прихватања поруке користи имати и он и пошилалац. То је фраза која упућује на компромис, чиме се лакше постиже сврсисходност комуницирања. Друго, језичке скраћенице и фразе су често узрок нејасноће, нераздељивања или погрешног разумевања у комуникацији. На пример, фраза „ум царује, снага кладе ваља“, или „храбри побеђују“, уколико прати саветодавну поруку ауторитативног пошилаоца, може навести примаоца поруке на неку радњу (непромишљени напад или сукоб са трећим лицем), од које ће касније бити више штете него користи (несврсисходност комуницирања). Наравно, иза овога се може кривити и злонамерност пошилаоца поруке или жеља да дезинформише примаоца поруке у циљу обмане, прикривања или изобличавања чињеница. Дезинформисати не значи „ускратити информацију“ него пружити погрешну, лажну, искривљену, фалсификовану информацију. Овде би било боље говорити о злоинформацији (Коковић према Волков, Коковић 2005: 20).

Неки алати у комуникацији могу донекле ублажити неспоразуме. У питању су *гестови* праћени *говором тела*. Овај „природни људски језик“ круцијалан је чинилац комуникације и „пратеће помоћно средство“ у интеракцији између људи. Говором тела (невербалном комуникацијом) могу се изражавати сложени психо-социјални и културни садржаји процеса и стања (нпр. подсмех, неодлучност, мржња, претња, заљубљеност, наређење итд.) (Radovanović 2003: 104–105). Међутим, инваријантност говора тела и његова универзалност јесу упитни, ако се узму у обзир културолошке разлике. Нпр. набрајање прстима и след прстију од кога се креће (од најмањег ка највећем или обратно) варирају широм света. Други пример тиче се регионалног окружења и везан је за северне и јужне народе Балканског полуострва,

односно, разлике у потврђивању и негирању нечега – климање и махање главом (Radovanović 2003: 106–109). Трећи случај је прећутно знање учесника неког дијалога ко у којој прилици започиње разговор, када препушта реч саговорнику и којим сигнаlima му то ставља до знања, колико обично траје учешће у дијалогу а да не прерасте у монолог, како саговорнику стављамо до знања да га слушамо, итд. (Бугарски 1995: 149). Најзад, четврти случај је војно окружење и, на пример, начин поздрављања старешине, заставе, кад је војник на дужности/ ван дужности, у просторији/ ван просторије итд. (Radovanović 2003: 106–109). Према томе, кад се користе гестови, треба имати у виду и културолошко-комуникацијску конвенцију. Поред самог говорног чина, чин интеракције у комуникацији је битан елемент кохерентности током разговора (Ellis 2000: 159). Додајмо још да постоји и посебна научна дисциплина која проучава специфичности мимике и гестова а зове се *кинетика* (више о томе Radanović 1997: 108ff и Јанићијевић 2000: 297).

На крају, како је и у уводу назначено, подвлачимо да језик, као и остале друштвене творевине, карактеришу две чињенице: (а) *несавршеност*; и (б) *потреба за сталним развојем*. У даљем тексту указаћемо на потребу скраћивања речи и правилног тумачења речи, као важних карика у процесу комуникације, а које уједно доприносе ублажавању несавршености језика и његовом сталном развоју.

4. Потреба скраћивања речи у комуникацији

Сведоци смо брзих промена у свим областима живота и рада и нарастања одговарајућих потреба у брзом преношењу вербалних информација следствено актуелним токовима лингвистичке, лингвистичко-културолошке и социокултуролошке природе. Сем тога, изражене су и практичне потребе брзог развоја науке, технике и технологије и компјутеризације. То су потребе које, као никада до сада, упућују на реализацију принципа језичке економије. Значајан инструмент реализације принципа језичке економије јесте скраћивање речи. Све ово захтева брзину и на релацији давалац–прималац информација и што је већа фреквентност одређених језичких јединица, то је већа потреба за њиховим скраћивањем. Зато, у свакодневној комуникацији људи свесно и несвесно скраћују одређене изразе и фразе. Са друге стране, и традиционалне (вечите) потребе језичке економије („са мало речи – рећи што више“), налажу скраћивање речи. Самим скраћивањем речи обогаћује се и речнички фонд у језику и тако стално обезбеђује његов развој и ублажава

проблем његове несавршености. Скраћивање речи је заправо начин творбе нових речи – скраћеница.⁷

Начелно говорећи, речнички фонд којим се људи служе није једном заувек дат са константном садржином, већ је подложен променама. Промене су могуће у два правца: (а) губљење речи; и (б) обогаћивање речничког фонда. Ови правци се симултано одвијају. Један начин обогаћивања речничког фонда је творба речи, а један од начина творбе речи је скраћивање. Скраћивање је пут обогаћивања речничког фонда који ствара народ.

Прецизније говорећи, код скраћивања као творбеног поступка доминирају именичке основе, а резултат тог поступка су нове речи код којих се запажају промене само у стилу (не у функцији и значењу) и које се преваходно користе у колоквијалном говору (Stojičić 2002: 65 и Marchand 1960: 361). Резултат скраћивања је скраћеница, као скраћени облик писане речи или фразе, која се употребљава уместо целе речи (творбене основе). Као што је већ речено, овај начин стварања речи користи се из разлога језичке економије, тј. да би се скратило време потребно за писање или изговор, што је погодније за брзу комуникацију међу људима.

У скраћенице спадају: иницијализми, акроними, абривијације и конфлације. Иницијализми настају узимањем почетних слова творбене основе, а слова новонастале речи се изговарају засебно (нпр. DJ /ди-цеј/). За акрониме важи правило да се узимају почетна слова делова творбене основе, али на такав начин, да је новонастала реч изговорљива по правилима фонотактике језика (нпр. *WASP*, *AIM* итд.). Код абривијација ради се о творби скраћеница на један од четири начина: 1) узимањем почетних слова из творбене основе (декстрална абривијација) (нпр. *doc* > *doctor*); 2) узимањем средњег сегмента творбене основе (синистро-декстрална абривијација) (нпр. *flu* > *influenza*); 3) узимањем крајњег сегмента творбене основе (синистрална абривијација) (нпр. *phone* > *telephone*); и 4) изостављањем средњег сегмента творбене основе (централна абривијација) (нпр. *pants* > *pantaloon*s). Коначно, код конфлација постоје четири правила настанка, гледано морфолошки и семантички. То су: 1) конфлације настале мешовитом модификацијом (комбинација композиције и абривијације) (нпр. *make believe*); 2) конфлације код којих дужи елементи творбене основе остају непромењени (нпр. *slanguage* > *slang* + *language*; *twigloo* > *twig* + *igloo*, итд.); 3) конфлације које могу делом мењати семантику творбене основе (нпр. *Frankenstein* + *food* > *Frankenfood* = генетски

⁷ Више о томе видети у Јовановић 2014: 81–95.

модификована храна); и 4) конфлације код којих је тешко установити изворну творбenu основу (непрозирне конфлације) (нпр. *radar* > *radio* + *direction finding* + *and* + *range*; *laser* > *Lightwave* + *Amplification* + *by* + *Stimulated* + *Emission*). Такође, у неким случајевима се оба творбена елемента „стапају“ (преклапају), па имамо примере као што су: *smog* > *smoke* + *fog*; *brunch* > *breakfast* + *lunch*; *glaze* > *glare* + *glaze* (више о томе видети у Јовановић 2014: 81–95, Plag 2002: 155ff и Lappe 2007: 173–174); *breathalyzer* > *breath* + *analyzer* (Plag 2002: 155); *stagflation* > *stagnation* + *inflation*; *Spanglish* > *Spanish* + *English* (Lappe 2007: 173); *motel* > *motor* + *hotel* (Клајн 2002: 91), итд. Када говоримо о конфлацијама у српском језику (односно „сливеницама“ како их називају у домаћој литератури, Клајн према Бугарски 2001, Клајн 2002: 91), треба рећи да ова категорија творбе речи јесте присутна и у нашем језику, али се испољава према мало другачијим правилима. Циљ им је махом да изазову „шаљиви, каламбурски ефекат“ а присутне су у језику медија, нарочито у рекламама (Клајн 2002: 91). Тако имамо примере *клинцезе* > *клинци* + *принцезе*, где је мотивна основа настала од средишњег елемента *-инц-*, а који је присутан у обема речима. Затим, *книџа* > *Књин* + *ниџа*; *школимпијада* > *школа* + *олимпијада*; *Нинтернет* > *Нин* + *интернет*; *архиторта* > *архитектура* + *тортура* (Клајн 2002: 91) као и *фискултура* > *физичка култура*, и томе слично (Клајн 2002: 165). Као што видимо, овде је као мотивна основа послужио начин творбе речи какав срећемо код енглеских примера *slanguage* и *twigloo*. Међутим, и у српском језику имамо случајеве преклапања творбених елемената, какве смо мало пре видели код скраћеница *smog* и *motel*. Такви примери су: *близисмен* > *близак* + *бизнисмен* (односно бизнисмен који је близак режиму); *хлорор* > *хлор* + *хорор*; *демократура* > *демократија* + *диктатура*; *шкзориште* > *школа* + *позориште*; *шахоризми* > *шаховски* + *афоризми*, *луткомендија*⁸ (назив дечје ТВ емисије) итд. (Клајн 2002: 91–92). Навешћемо и још два интересантна примера у српском језику кад је један од творбених елемената енглеска реч. То су *Jazzbina* и *Vukowar* (Клајн 2002: 91–92). Могуће је да су ове скраћенице настале на следећи начин: *Jazz* (енгл. *џез* Шипка 2014: 2153) + *bina* (са призвуком „јазбина“, колоквијални израз за врсту одређеног локала, Шипка 2014: 656. Исто тако могуће је да се ради и о склопу „џез бина“ (бина за џез)); *Vukowar* > *Vukovar* + *war* (енгл. *рат* Шипка 2014: 1607).

⁸ По аналогији са претходним примерима, могуће да је настало од *луткарска* + *комендија*.

Постоји мноштво скраћеница како у нашем језику тако и у водећим светским језицима (у наведеним примерима – енглески). Оне су корисне у свакој комуникацији, али истовремено крију и опасност да дође до неразумевања међу актерима комуникације. Зато је пожељно да се пре употребе одређене скраћенице, као начина шифровања поруке, укаже на њену потпуну творбену основу, а затим напомене да ће се у даљем разговору или писаном комуницирању користити та скраћеница. На пример, код акронима **SAD**, уколико нам је непознато да ли је у питању страни језик (у овом случају енглески), прималац поруке може помислити да се ради о Сједињеним Америчким Државама, јер у нашем језику то је уобичајена скраћеница за поменућу државу. Али, истовремено та скраћеница у изворном језику као своју творбену основу има *Seasonal Affective Disorder*. Или, ако се уопште не укаже у комуникацији да се ради о скраћеници, порука формулисана у одређеној речи може довести у заблуду примаоца поруке. На пример, реч **FORD** може да означава познату фабрику аутомобила, али може и као скраћеница (акроним) да представља израз, тј. творбену основу – *fix or repair daily, found on road dead* (махом у жаргону или колоквијалном говору, ако не знамо какав је стил у питању). Или, реч **GOLF** може да представља врсту игре, али може да буде и скраћеница од *gentlemen only, ladies forbidden* (такође један колоквијализам) (Јовановић 2014: 85–86). Напоменућемо и пар случајева скраћеница које имају дозу хумора (као и дозу пропаганде) и у српском језику. Наиме, у питању су игре речи које срећемо у телевизијским рекламама и програмима: *приЈАТан лет* (реклама некадашње авио-компаније ЈАТ); *пост ФЕСТум* (коментари после ФЕСТ-а), итд. (Клајн 2002: 91–92).

5. Потреба правилног тумачења речи (и скраћеница) у комуникацији

Емилио Бети (Emilio Betti) је сматрао да је тумачење вештина разумевања неког „облика који садржи смисао“ и откривања његовог значења (Betti 1988: 11). Помињемо и Фридриха Шлајермахера (Friedrich Schleiermacher) који је сматрао да је задатак онога који тумачи да се уживи у свет аутора и да спозна импулс из којег дело настаје, како би могао да разликује главне и споредне ауторове мисли а све са циљем да кроз садржајну анализу текста створи одређени вид саосећања према аутору и његовом стваралачком мишљењу (Hrnjez 2010: 179).

С обзиром на то да смо као задатак умећа тумачења навели откривање истинског смисла неког вишесмисленог текста, намеће се питање – која је то

инстанца која одређује шта представља истински смисао? Инстанца нам је потребна и како би могли да разлучимо прави смисао текста од онога који то није. Платон је под том инстанцом подразумевао оно што је песник мислио када је одређене стихове састављао, односно оно што је својим стиховима намеравао да каже. Савремена херменеутичка теорија то назива „ауторовом интенцијом“ (Deretić 2011: 2016).

Дакле, тумачење представља процес и везу носиоца идеје и онога ко идеју тумачи на начин да се са преносом одређеног садржаја, односно идеје, спозна и изазове исти садржај, односно иста идеја. Најчешћи посредник између носиоца идеје и онога ко је тумачи представља језик.⁹

Последњих шездесетак година постоји и остварује се идеја уједињења европских земаља, док са друге стране основно обележје целог света у коме живимо представља глобализација, те се може покренути и питање међудржавног комуницирања и споразумевања, под чиме можемо да подразумевамо и процес тумачења речи у мноштву различитих језика. У том контексту, потреба међудржавног споразумевања подразумева, између осталог, и хармонизацију начина и метода у тумачењу и коришћењу појединих језика.

Посматрајући тумачење као карику процеса комуникације, оно представља најважнији део процеса сазнања поруке, док без процеса сазнања поруке нема ни примене исте, јер не постоји могућност њеног жељеног утицаја. Порука представља одређени садржај о понашању који је упућен на људску свест и вољу примаоца, а да би могла да делује на онога на кога је упућена – првенствено је потребно да се за њу сазна (информисаност), а затим да се правилно протумачи и разуме, па тек тада се може очекивати деловање у складу са њом, осим ако не постоји намера за њено непоштовање (злонамерност).

Према неким ауторима, тумачење претходи разумевању тако што се тумачење дефинише као откривање значења, односно смисла реченог или написаног (тумачење је довођење до разумевања) (Бован 2012: 84).

Поступак тумачења, односно утврђивања правога значења поруке, започиње утврђивањем њеног тачног језичког значења, сходно „законику језика“. Језичко значење може бити јасно (реч у најширем смислу) или нејасно. Најважнија је језичка исправност поруке, јер од тога у значајној мери зависи резултат њеног тумачења. Да би се утврдило право значење поруке,

⁹ Више о томе и значају превођења код тумачења права, видети у Јовановић и Бингулац 2014: 25–47.

мора се извршити поређење језичког значења и правог значења, како би се утврдило да ли се поменути два значења слажу или разилазе. Када се слажу, тумачење се сматра завршеним, док у случају када се не слажу, у извесним случајевима, поступак тумачења се наставља исправљањем језичког значења правим значењем.¹⁰ Право значење се изводи из првобитне идеје и циља садржаног у идеји, од чега је полазио пошиљалац поруке.

Тако реченицу „Овако нешто укусно одавно нисам појела.“ – можемо да протумачимо или као похвалу али и као ироничну опаску, у зависности од тога како смо је доживели у одређеној ситуацији (Бугарски 1995: 146). То је зато што је реченица „јединица језичког система“ а *исказ* „реализација те јединице у говору“, односно „реченица спарена с неким контекстом у коме се њено значење комуникацијски интерпретира“ (Бугарски 1995: 146). Слично је и у гестовној комуникацији. На пример, стиснута песница може значити бес (Јанићијевић 2000: 297ff) а исто тако и подржавање нечијег говора, све у зависности од друштвеног контекста. Због овога су семантика речи и прагматика неизоставни елементи у комуникацији, јер нам помажу да се открије *комуникацијска намера* у разговору. Бугарски наводи још неке примере који, уколико се не поседује семантичко-прагматичко и ванјезичко знање о реалијама, могу бити двосмислени и апсурдни. Први пример је реченица „Две девојчице су ујеле медузе.“ – а други реченица „Разговор доктора Петра Петровића о браку с питомцима ЈНА.“ Иако су обе реченице двосмислене, ми на основу семантике глагола, датог контекста и реалија знамо да девојчице нису никога ујеле, већ да су биле уједене и исто тако знамо да доктор Петровић, заправо, дискутује с питомцима о браку (Бугарски 1995: 146).

Када је језичко значење добијено језичким тумачењем нејасно, мора се разјашњавати другим средствима. У тим околностима треба размотрити *ситуацију пошиљача или примаоца поруке*, тј. сагледати све околности под којима је формулисана и послата порука (социјални и економски положај наведених субјеката, њихови интересни и вредносни ставови, образованост, класна и друга припадност итд.). На тај начин могу се открити узроци који су довели до грешака у формулацији поруке. Затим, саобразно разумевању узрока, пошиљалац и прималац поруке ће тумачити ту поруку. Оваквим тумачењем може се доћи до оног значења поруке које је најлогичније наспрам ситуације у којој су били пошиљалац или прималац када су поруку

¹⁰ У том смислу, али у сфери тумачења права, видети Бован 2012: 267.

покушавали језички да дефинишу. Колико је битан прагматички оквир језика дочараће нам Маршанов пример енглеске речи *con*. Наиме, у контексту трамвајских скитница ради се о скраћеном облику од *conductor* (срп. кондуктер, Вујас 2005: 173), а у затворском контексту у питању је скраћеница од *convict* (срп. робијаш, Вујас 2005: 183) (Marchand 1960: 363). Према томе, битно је имати у виду и дату социолошку димензију тумачења речи. Овде се конкретно ради о сукобу тумачења једне речи која се, у зависности од врсте сленга о којем говоримо (у овом случају скитничарски или затворски), може двоструко тумачити. То није ништа необично у домену скраћеница у језицима. Одувек је било потребно заћи у уску област језичког регистра којој припада дата скраћеница, пошто оне не чине инвентар стандардног језика и познате су само одређеним кликама (Marchand 1960: 363).

Следствено реченом, ради постизања сврсисходности комуникације, прималац и пошиљалац поруке не треба увек да се безрезервно и искључиво ослањају на језичко тумачење поруке. Кад год је нејасно језичко тумачење поруке, треба преиспитати све наведене околности унутар свих карика у процесу комуникације, са циљем да се открије одговарајуће значење поруке, тј. значење које је одговарајуће околностима и сврси која је логична наспрам тих околности. Језик је, као систем, незавршен, што значи отворен за усложњавање, обогаћивање и трпи промене. Најзад, ово је, како и Радовановић каже, „услов за социјалну, тематску, ситуациону, функционалну и индивидуалну прилагодљивост језика“ па и за његову „комуникацијску и стваралачку ефикасност и сврсисходност“ (Radovanović 2003: 95) а „стваралачко владање језиком јединствено је за људско биће“ (Јанићијевић према Lajons 1974: 43, Јанићијевић 2000: 113).

6. Закључак

Комуникација је суштинско обележје међуљудских односа. То је двострани или вишестрани однос међу људима, мотивисан и усмерен ка остваривању одређене сврхе или циља. Дакле, комуникација је кооперативна (подразумева сарадњу) и сврсисходна активност (подразумева постизање неког циља).

Свака комуникација подразумева неколико сегмената: (1) субјекте комуникације (пошиљалац, прималац поруке); (2) начине комуникације (језик, покрет, звук, мимика); (3) предмет комуникације: а) порука која се шаље – информација, идеја, упозорење; и б) одговор примаоца поруке – као друга

повратна порука; (4) инструменте, медије комуникације. У сваком случају, језик је основни начин комуницирања, односно језичко деловање пошиљаоца и примаоца поруке има пресудни значај.

Сведоци смо брзих промена у свим областима живота и рада, и нарастања одговарајућих потреба у бром преношењу информација путем језичке комуникације. То су потребе које, као никада до сада, упућују на реализацију принципа језичке економије. Значајан инструмент принципа језичке економије јесте скраћивање речи. Пошто савремени живот и рад људи захтева брзину на релацији пошиљалац–прималац информација, са све већом фреквентношћу одређених језичких јединица – већа је и потреба за њиховим скраћивањем.

Чињеница је да језик, као и сваку друштвену творевину, карактерише: а) несавршеност; и б) потреба за сталним развојем. Пошто је скраћивање речи, заправо, начин творбе нових речи (скраћеница), то се тим путем обогаћује речнички фонд, што даље доприноси развоју језика и ублажавању његове несавршености као начина комуникације.

Са друге стране, пошто постоји мноштво скраћеница у сваком језику (узмимо у српском језику – *архиторура*, *близнисмен*, *пост ФЕСТум*, итд. и нпр. у енглеском језику – *slanguage*, *motel*, *Frankenfood*, итд.), постоји и опасност да дође до неразумевања међу актерима комуникације, при чему скраћенице уместо да помажу, заправо, отежавају комуникацију. Међутим, показали смо у раду (потврдили хипотезу) да скраћивање речи заиста значајно доприноси брзини комуникације и да може да допринесе њеној сврсисходности. Скраћеница, дакле, може бити сврсисходна и да допринесе остваривању циља комуникације, али може бити и сметња у комуникацији. Да скраћеница не буде сметња, истакли смо да је потребно, прво, да се пре употребе одређене скраћенице, као начина шифровања поруке, укаже на њену потпуну творбену основу (на њено порекло), а затим напомене да ће се у даљем разговору или писаном комуницирању користити та скраћеница. Друго, пожељно је да се творбена основа и сама скраћеница доведу у контекст ситуације (реалије) у којој се налазе комуникатори, те да из тог угла сагледају поруке које шаљу или примају. Као прилог овоме, навели смо неколико примера из енглеског језика (*SAD* и *FORD*), односно да у појединим контекстима, ове скраћенице могу имати и потпуно друго значење. Другим речима, уколико само језичко тумачење не доведе до јасног разумевања поруке, тада је потребно размотрити *ситуацију пошиљаоца или примаоца поруке*, тј. сагледати све околности под којима су они формулисали и послали

своје поруке (њихов социјални и економски положај, интересни и вредносни ставови, образованост, класна и друга припадност итд.). На тај начин могу се открити узроци који су довели до грешака у формулацији поруке. Затим, саобразно разумевању узрока – пошиљалац и прималац поруке ће тумачити ту поруку. Оваквим тумачењем може се доћи до оног значења поруке које је најлогичније наспрам ситуације у којој су били пошиљалац и прималац поруке када су поруку покушавали да дефинишу. Дакле, закључак је да ради постизања сврсисходности комуникације, прималац и пошиљалац поруке не треба увек да се безрезервно и искључиво ослањају на језичко тумачење поруке. Кад год је нејасно језичко тумачење поруке, треба преиспитати околности унутар свих карика у процесу комуникације, са циљем да се открије одговарајуће значење поруке, тј. значење које је одговарајуће околностима и сврси која је логична наспрам тих околности.

Такође, показали смо да несавршеност језика и потреба његовог сталног развоја указује на неопходност тумачења речи. Ова неопходност је додатно појачана великим присуством скраћеница у језику, а које (скраћенице), како смо показали, могу да доведу до великих забуна и сметњи у комуницирању. Посматрајући тумачење као карику процеса комуникације, оно представља важан део процеса сазнања поруке, док без процеса сазнања поруке нема ни примене исте, јер не постоји могућност њеног жељеног утицаја. Порука представља одређени садржај о понашању који је упућен на људску свест и вољу примаоца, а да би могла да делује на онога на кога је упућена – првенствено је потребно да се за њу сазна (информисаност), а затим да се правилно протумачи и разуме, па тек тада се може очекивати деловање у складу са њом, осим ако не постоји намера за њено непоштовање (злонамерност и злоинформација). Према неким ауторима (овде цитираним), тумачење претходи разумевању тако што се тумачење дефинише као откривање значења, односно смисла реченог или написаног (тумачење је довођење до разумевања).

ЛИТЕРАТУРА

- Бован, Б. Саша. 2012. „Тумачење права као вредновање на основу контекста – прилог конструктивној теорији тумачења“. У: Васиљевић, М. (ур.) *Анали*. Београд: Правни факултет у Београду LX (1/2012): 83–106.
- Бугарски, Ранко. 1995. *Увод у општу лингвистику*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

- Beti, Emilio. 1988. *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*. Novi Sad: Književna zajednica.
- Bujas, Željko. 2005. *Veliki englesko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Волков, Владимир. 1998. *Дезинформација – од тројанског коња до интернета*. Београд: Наш дом.
- Visković, Nikola. 1989. *Jezik prava*. Zagreb: ITRO Naprijed.
- Deretić, Irina. 2011. „Da li nam je hermeneutika uopšte potrebna: Platon o umeću tumačenja“. U: Jovanov, R. (ur.). *Filozofija i društvo*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu: 215–228.
- Ellis, Rod. 2000. *The Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press.
- Janićijević, Jasna. 2000. *Komunikacija i kultura: sa uvodom u semiotička istraživanja*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanović.
- Јовановић, Војислав. 2014. „Лексичко скраћивање у новим речима у енглеском језику“. У: Новаков, П. (ур.) *Зборник за језике и књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду (4/2014.): 81–95.
- Јовановић, Војислав и Бингулац, Ненад. 2014. „Значај превођења код тумачења правних норми“. У: Обрадовић, Г. (ур.) *Радно и социјално право*. Београд: Удружење за радно право и социјално осигурање Србије (2/2014): 25–47.
- Јовић, Љубомир Ив. 1987. „Моћ речи“. У: Илић, М. (ур.) *Архив за правне и друштвене науке*. Београд: Удружење правника Југославије (3–4/1987): 487–492.
- Клајн, Иван. 2002. *Творба речи у савременом српском језику. Део 1, Слагање и префиксација*. Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства.
- Коковић, Драган. 2005. *Пукотине културе*. Нови Сад: Прометеј.
- Lappe, Sabine. 2007. *English Prosodic Morphology*. Dordrecht: Springer.
- Marchand, Hans. 1960. *The Categories and Types of Present-Day Wordformation*. Wiesbaden: Otto Harrasowitz.
- Plag, Ingo. 2002. *Word-Formation in English*. Cambridge: University Press.
- Поповић, Мирослав. 1971. „Белешке о језику и правној терминологији“. У: Буквић, Р. (ур.) *Зборник за друштвене науке*. Нови Сад: Матица српска (56/1971): 160–165.
- Prajs, Stuart. 2011. *Izučavanje medija*. Beograd: Clio.

- Prčić, Tvrtko. 2008. *Semantika i pragmatika reči* (Drugo, dopunjeno izdanje). Zmaj: Novi Sad.
- Radovanović, Milorad. 1997. *Spisi iz kontekstualne lingvistike*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanović Sremski Karlovci.
- Radovanović, Milorad. 2003. *Sociolingvistika. Treće izdanje*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanović Sremski Karlovci.
- Stojičić, Violeta. 2002. *Neologizmi u engleskom jeziku i njihova adaptacija u srpskom: teorijski i praktični aspekti*. Magistarski rad. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Tabb, Stuart. 2013. *Komunikacija: principi i konteksti*. Beograd: Clio.
- Tomić, Zorica. 2003. *Komunikologija*. Beograd: Čigoja štampa.
- Hrnjez, Saša. 2010. „Subjektivitet i tumačenje u Šlajermaherovoj hermeneutici“. U: Perović, M. (ur.) *Arhe*. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu, Odsek za filozofiju, VII (14/2010, vol. 7): 171–181.
- Шипка, Данко. 2014. *Велики српско–енглески речник*. Нови Сад: Прометеј.

Vojislav P. Jovanović

THE IMPORTANCE OF LANGUAGE ABBREVIATIONS AND THEIR
INTERPRETATION IN THE COMMUNICATION PROCESS

Summary

Language is the basic means of communication between people. Purposefulness is an important characteristic of every communication. Modern life and work conditions require also immediacy in communication. Language needs to adapt to that. To that effect, two phenomena are present: word shortening and words interpretation. Word shortening is an inevitable phenomenon, required by the need in immediacy in communication. But at the same time word abbreviations can lead to the purposelessness in communication if the interlocutors are not familiar with the message the abbreviations convey and are not able to interpret it. Therefore, abbreviations contribute to the language economy in communication. However, in order for the abbreviations to meet the request of the purposefulness of communication, the communicators must agree on the usage of certain abbreviations in the given circumstances and situations and familiarise themselves with their word-formation base. Abbreviations, as a part of speech, are used in all the models of human communication (in general and special models). Relevant elements of both the general and special models of communication are presented in the paper, with emphasis on the language (both spoken and written) as the means of communication. We have treated the general models of communication as the platform for the creation and building of special models.

Key words: abbreviations, communication process, model of communication, word shortening.

Ана Маргарета В. Валент
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
amvalentova@live.com

doi: 10.19090/zjik.2017.37-51
UDK 811.163.41(497.113 Vojvodina)
811.163.41'42
Оригинални научни рад

МЕТАТЕКСТУАЛНИ КОМЕНТАРИ И РЕФОРМУЛАЦИЈА ИСКАЗА У СРПСКОМ РАЗГОВОРНОМ ЈЕЗИКУ СЛОВАКИЊА ИЗ СЕЛЕНЧЕ*

САЖЕТАК: У раду се анализира појава метатекстуалних коментара и реформулације исказа у дијалекатском корпусу који има за циљ да испита српски разговорни језик Словакиња из Селенче. Корпус чине снимљени индивидуални разговори са три информаторке различитих генерација које су припаднице говорне заједнице средњесловачког дијалекта Селенче. Ауторка се фокусира на практичну употребу ових појава а у раду се објашњавају и разлози њиховог појављивања. Метатекстуални коментари се анализирају према врсти лексема на које се односе, док се реформулација исказа анализира према формалним критеријумима, посебно за сваку информаторку.

Кључне речи: Војводина, Словаци у Војводини, српски разговорни језик, метатекстуални коментари, реформулација исказа

1. Увод

Захваљујући својој језичкој и етничкој разноликости, Војводина нуди простор за разне врсте језичких испитивања. „Миграције су донеле у војвођанске говоре разноврсне црте, каткада врло специфичне и карактеристичне за земље-матице тих миграција“ (Поповић 1968: 5). Осим са другим националним мањинама, у централном делу јужне Бачке су српска места измешана са Словацима (Поповић 1968: 2). У том смислу је занимљива

* Рад је део пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, број 178017, *Дискурси мањинских језика, књижевности и литература у југоисточној и средњој Европи* и проистекао је из семинарског рада *Морфофонолошке одлике српског разговорног језика код Словакиња из Селенче* који је настао под менторством проф. др Жарка Бошњаковића на докторским студијама из предмета *Фонолошко-морфолошка испитивања српског говора* 2017. године.

језичка ситуација карактеристична и за словачко село Селенча у којем је српски други језик а на њега у знатној мери утиче матерњи словачки језик.

Становници Селенче су словачко-српски билингвали који свакодневно комуницирају и са припадницима других језичких заједница. То резултира константним мешањем језичких система и њиховом нестабилношћу. Због тога у српском разговорном језику Словака из Селенче примећујемо бројне неправилности и облике који одступају од стандарднојезичке норме а изразито су уочљиви у дијалекатским текстовима који представљају погодан корпус за разне врсте језичких анализа. Поред осталог, у њима се често појављују и метатекстуални коментари као и реформулација исказа.

1.2. Предмет и циљ истраживања

У раду анализирамо појаву метатекстуалних коментара и реформулације у дијалекатском корпусу који испитује српски разговорни језик Словакиња из Селенче. Наш циљ је да укажемо на практичну употребу и смисао ових појава, односно да објаснимо разлог њиховог појављивања.

1.3. Корпус и методологија истраживања

Корпус чине снимљени индивидуални разговори (укупно 124 минута) са 3 информаторке различитих генерација које су припаднице говорне заједнице средњесловачког дијалекта Селенче. Информаторке смо подстицали на разговор о различитим животним ситуацијама и што спонтаније говорење. Питања смо им постављали на српском језику иако је нам је матерњи језик словачки.

Приликом снимања материјала приметили смо да су информаторке наш разговор на српском језику доживљавале као нешто необично јер су се нашле у несвакидашњој језичкој ситуацији у којој је било потребно да са својом суграђанком Словакињом причају на српском језику. То је резултирало честим „прекључивањем“ на словачки језик а у крајњем смислу и потребом да се одређене појаве прокоментаришу још једном или пак детаљније објасне, пошто су информаторке биле свесне чињенице да крајњи адресат није члан њихове заједнице, односно да није у потпуности упознат са локалном језичком и културном ситуацијом.

Након снимљеног материјала, разговор је транскрибован а након транскрипције, грађа је ексцерпирана.

1.3.1. Подаци о информаторкама

И1 је рођена 1941. године у Селенчи где је провела цео живот а живи ту и данас. Завршила је четири разреда основне школе. Удала се у свом родном селу за Словака и у њеној породици се прича само словачки. Домаћица је и бави се пословима које захтева живот на селу у пољопривредном газдинству. У животу није много путовала и са српским језиком је у додиру већином само путем државних медија. Током снимања је било веома приметно да српски језик доживљава само као језик средине, односно да јој је словачки језик матерњи пошто је често у разговору прелазила на словачки језик, због чега смо морали чешће да јој постављамо потпитања на српском језику.

И2 је рођена 1950. године у Бачу. Цео живот живи у Селенчи. Завршила је осмогодишњу основну школу. Удала се у свом родном селу за Словака и у њеној породици се прича само словачки. Већину живота је провела радећи у продавници. Није много путовала. Сада ради у локалној фабрици као спремачица. Цео живот је провела у словачком окружењу. Српски језик активно користи само повремено, у комуникацији са другим националностима на послу и у државним установама, но пасивно чешће, посредством државних медија. Током снимања је говорила самостално и без потребе постављања додатних потпитања.

И3 је рођена 1974. године у Бачкој Паланци. Живи у Селенчи. Основну школу је завршила у Селенчи, док је средњу трговачку школу завршила у Бачкој Паланци. Удала се у свом родном селу за Словака и у њеној породици се прича само словачки. Радила је у продавници, бавила се пољопривредом и путовала на сезонске послове у Италију. Већину живота је провела у Селенчи окружена Словацима. Српски језик је активно користила током школовања, а и данас га користи скоро свакодневно, најчешће због посла. Током снимања смо приметили њену некомуникативност, што сматрамо да није условљено потребом причања на нематерњем језику већ незаинтересованошћу млађих особа, што сматрамо генералним проблемом данашњице.

2. Анализа грађе

У овом раду се нећемо посветити детаљним теоријским разматрањима појаве метатекстуалних коментара и реформулације исказа, већ ћемо се фокусирати на ситуације у којима се метатекстуални коментари појављују, односно на типове реформулације исказа које смо забележили.

Грађу анализирамо према типу лексема на које се метатекстуални коментари односе, односно према формалним критеријумима код реформулације исказа и то код сваке појаве посебно за сваку информаторку.

Због обимности проблема, у овом раду се нећемо упуштати у анализу облика који одступају од стандарднојезичке норме а који се могу уочити у примерима који следе. Овај проблем ће бити тема посебног рада.

2.1. Метатекстуални коментари

Дијалекатски текстови који представљају слику једног идиолекта обично не приказују интерференцију информатора и испитивача јер се њихов дијалог насилно претвара у монолог (Бошњаковић 2011: 301). Приликом снимања корпуса у нашој ситуацији је, међутим, било неопходно постављати потпитања (код И1 и И3), односно одржавати дијалог, како би се одржало говорење на српском језику (И1), односно како би разговор текао непрекидно (И3). Без обзира на то, информаторке су се у одређеним случајевима трудиле да испитивачу неку реч или ситуацију додатно појасне. Елементе интеракције смо, међутим, приметили и код И2, чији корпус се може окарактерисати као монолог, и то у ситуацијама када је хтела испитивачу приближити значење одређене речи. За овакве врсте разговора о језику се користи термин *метатекстуални коментар* (Бошњаковић 2011: 301–302).

2.1.1. Метатекстуални коментари уз словачке лексеме

Код свих информаторки смо забележили ситуације у којима су биле свесне чињенице да неће употребити правилну реч за одређену реалему, али пошто им је недостајала адекватна српска реч, употребиле су словачку, с тим што су је у неким ситуацијама прилагодили морфологији српског језика док су неке речи употребиле у оригиналном словачком облику.

Информаторке су поједине лексеме, за чију адекватност нису биле потпуно сигурне, прокоментарисале најчешће глаголима *знати*, *звати*, *казати* у једнини презента.

Код И1 смо забележили следеће примере:

- *Имаљи сме лутке, са шуљка, не знам како се то каже, шуљак.*
- *А ја narádzala, ako sa povie, ñeviem [наговарала, како се каже, не знам – А. М. В.], narádzala [наговарала – А. М. В.] *њега, да се уда она за њега.**

Метатекстуални коментар који наговештава да је И1 свесна неправилности употребљене речи исказан је глаголом говорења *казати* и словачким глаголом *rovedat'* (рећи): *не знам како се то каже; ако са rovie* (како се каже), праћен клаузом *neviet* (не знам) која потврђује да информаторка не зна одговарајућу реч, односно да јој није позната адекватна српска именица *шапурика*, односно *чокањ*.

У говору И1 смо забележили и следећи метатекстуални коментар:

- *И тајску [торбу – А. М. В.] смо имаљи ушиту са, како се то каже, платно.*

У овом случају се информаторка ипак сетила одговарајуће речи (платно) и искористила је.

Проблем са недостатком адекватне речи из српског језика смо приметили и у следећим примерима:

- *Ја би Вас био особашио ако, како сте биљи у за..., зајед..., ако са rovie [како се каже – А. М. В.];*
- *Рано, ако са rovie [ујутру, како се каже – А. М. В.]...;*
- *То они имаљи своје, ишли се у кафане, ишли се дрóу [раније – А.М.В], не знам како се...*

У овим ситуацијама је после краће паузе испитивач понудио И1 одговарајућу реч и то на следећи начин:

У првом случају: *Ја би Вас био особашио ако, како сте биљи у за..., зајед..., ако са rovie [како се каже – –] уследило је испитивачево: Месној заједници? – на шта информаторка одговара: Месној заједници! – односно прихвата понуђену помоћ.*

Иста ситуација се поновила и у следећем примеру, где после информаторкиног: *Рано, ако са rovie [ујутру, како се каже – А. М. В.] – следи испитивачево ујутру – на шта се информаторка надовезује: Ујутро. Ишли смо у цркву.*

У трећем случају после: *То они имаљи своје, ишли се у кафане, ишли се дрóу [раније – А.М.В], не знам како се... – испитивач нуди реч раније – на шта информаторка одговара: Пре, раније, девојка није ни крочила у кафану, на основу чега видимо, да се после краће паузе сетила адекватне речи, но прихвата и реч коју је понудио испитивач.*

Забележили смо, међутим, и ситуацију у којој се проблем недостатка адекватне речи није решио:

- Ако је крочила у кафану, то је била... naposmeh [предмет подсмеха – А. М. В.], **не знам ја како се, како се то каже...**

Иако је свесна да је употребила неправилну реч, у овој ситуацији И1 не нуди њен исправак, само констатује да не зна другачије да се изрази (*не знам ја како се, како се то каже*).

Код И2 смо такође забележили метатекстуалне коментаре које је изазвала несигурност да ли ће испитивач схватити употребљену реч. И2, свесна да није употребила правилну реч, користи метатекстуални коментар изражен глаголима *знати* и *рећи* у сложеној реченици, који смо графички издвојили запетама:

- *Правиље се неке пите, оно тесто што се развлачи, то се правило, рејтеша, сад не знам како се то, како би то рекла на српском.*

Забележили смо и метатекстуални коментар такође изражен глаголом говорења (казати) у ситуацији у којој И2 у наставку не објашњава значење оригиналне речи:

- *То су долазиљи у групама, да овај, виншују, иљи, како се то каже, не знам баи да ти сад кажем.*

У следећем примеру примећујемо два метатекстуална коментара. Први је изазвала употреба неадекватне именице, док је други изазван употребом словачке именице коју је И2 прилагодила српској морфологији.

- *Тамо смо спаваљи у учионици, не у учиоци, него у, како се зове ова, чекај само, сала, гимнастичка сала, и на тим жинјенкама, иљи како се, тамо смо, на том смо спаваљи.*

Информаторка је уместо адекватне српске именице *струњача* употребила словачку *žinenka* (Krátky slovník slovenského jazyka 2003; Srbochorvátsko-slovenský a slovensko-srbochorvátsky slovník 1991), но несигурност у њену правилност назначавала управо метатекстуални коментар (*иљи како се*) који пак није довршила, већ је реченицу наставила избегавајући исправку употребљене неадекватне речи.

2.1.2. Метатекстуални коментари уз непознате лексеме

У одређеним ситуацијама информаторке нису биле сигурне да ли ће испитивач разумети речи које представљају реалије везане за одређену културу, обичаје, рад или религијске праксе, пошто се односе на живот мање заједнице. Пошто нису знале да ли ће испитивач схватити значење речи *конфирмација*, *мачкаџиак*, *пупаке*, *кезеш*, *Луцка*, *Микулаш* итд., информаторке

су наведене лексеме прокоментарисале глаголима *казати*, *звати*, *знати* у презенту и перфекту, најчешће у множини, будући да представљају одраз колективне свести те средине.

Занимљив случај се појавио у реченици, у којој је И1 искористила словачку фразу, но метатекстуални коментар се не односи на овај део реченице, већ на реч адекватну, али према информаторкином мишљењу потенцијално одговорну за стварање конфузије при схватању њеног значења:

- *Ми смо мораћи да сукато севке [намотавати цевчице за ткање – А. М. В.], на ону конфирмацију, **то се тако во... казало.***

Код И2 је већина забележених метатекстуалних коментара изражена глаголима говорења (звати):

- *У тим пакетићима, кад сам ја била мала, биљи су једно четир салон бонбоне, као, **ми смо то зваљи мачкауцаке**, те салон бонбоне...;*
- *Резанце са маком, иљи пупаке **смо ми то зваљи.***

У наведеним примерима можемо приметити да лексеме за које И2 сматра да би могле бити непознате испитивачу коментарише глаголима говорења (звати) у перфекту и у множини (*ми смо то зваљи*, *смо ми то зваљи*) и објашњава их њиховим синонимима (*мачкауцаке*, *пупаке*). Употреба 1. лица множине и у овом случају сигнализира колективну свест.

У следећим примерима ова информаторка додаје како се описивана реалема назива данас, но њену несигурност да ли ће испитивач ипак схватити значење оригинално употребљене речи сигнализира клауза *шта ја знам*:

- *Као деда је био неком кезеш **се то звало**, а **то је сад као...** *Кад неком потпишеш, кад прави уговор за кредит, па овај, ти си му неки гарант иљи **шта ја знам.****

Код И3 смо такође забележили метатекстуални коментар изражен глаголом говорења *казати* у презенту, који је изазвала несигурност да ли је употребљена адекватна лексема, пошто се њом означавају словачки предбожићни обичаји карактеристични за Селенчу и словачку традицију:

- *Родбина је долазила, онда увек смо имали те свињокоље кад је био Луца, **како се каже**, Микулаш...?*

На основу наведених примера примећујемо да се и уз непознате лексеме вежу метатекстуални коментари изражени глаголима *казати*, *звати*, *знати* у презенту и перфекту и то најчешће у множини, односно да су одраз колективне свести те средине.

2.1.3. Метатекстуални коментари уз српске лексеме

У анализираном корпусу смо такође забележили ситуације у којима потреба за додатним појашњењем није била изазвана употребом словачке или непознате лексеме, већ употребом српске лексеме у неадекватној форми, на шта И2 упозорава метатекстуалним коментаром израженим глаголом *звати* у упитној клаузи:

- *Јел дотад сам правила сама себи лутке, и то од чукова (...), **чекај да се сетим како се то зове** (...) И љице сам јој направила на тај чук.*

Занимљив је први део метатекстуалног коментара у наведеном примеру, на основу којег можемо схватити да И2 у свом пасивном речнику има адекватну реч за реалију о којој прича, што назначавача на следећи начин: *чекај да се сетим*. На основу ове клаузе претпостављамо да су информаторки познате адекватне српске именице *шапурика*, односно *чокањ*. Њих се, међутим, не може сетити, због чега употребљава реч која је део њеног активног речника: *чук*.

У следећем примеру примећујемо употребу именице *миса*, која је карактеристична за праксу католичке цркве. С обзиром на то да је информаторка причала о словачкој евангеличкој цркви а очигледно је да је била свесна своје грешке, неадекватност употребљене именице је назначила метатекстуалним коментаром израженим глаголом говорења *звати* у упитној клаузи:

- *Ујутру у десет сати је била права, свечана миса, и љи, **како се то зове**...*

2.1.4. Употреба синонима

У говору И2 смо забележили ситуацију у којој је информаторка хтела да помогне испитивачу да схвати значење употребљене речи, тако што му је понудила неколико синонима. Метатекстуални коментар је изазвала употреба еквивалентне словачке речи *škôlka* (Slovník slovenského jazyka 1959–1968; Srbochorvátsko-slovenský a slovensko-srbochorvátsky slovník 1991) прилагођене српској морфологији.

- *Још није била претшколска, ове, установе, школке и љи, **шта ја знам шта су већ, вртићи**.*

Информаторка се при томе одлучила за синонимну именицу *вртић*.

На основу наведеног примећујемо да забележени метатекстуални коментари најчешће сигнализирају несигурност информаторки да ли је оригинално понуђена реч правилно употребљена. Код свих информаторки су изражени глаголом *знати* као и глаголима говорења *казати*, *рећи*, *povedat'* (рећи). Понеки су дати у виду сложених реченица а несигурност информаторки да ли ће испитивач схватити значење употребљене речи се интензивира помоћу израза *шта ја знам*.

Метатекстуалне коментаре смо графички издвајали запетама.

2.2. Реформулација

Са метатекстуалним коментарима је директно повезана и реформулација исказа која се користи са циљем да порука коју њен пошиљалац шаље буде примаоцу разумљива (Бошњаковић 2016: 115). То значи да одређене делове оригиналног исказа пошиљалац описује детаљније, прецизније или исказ проширује. Према консултованој литератури, на овај начин се једна идеја реализује на два начина, при чему је други парафраза првог (Бошњаковић 2016: 115).

Структуру реформулације истичу дискурсни маркери као што су везници, прилози, именице у предлошко-падежним конструкцијама или метаизрази. Јављају се у оквиру референцијалне, структуралне и когнитивне категорије. Разликујемо оне са устаљеном и неустаљеном структуром (Бошњаковић 2016: 116–117).

Реформулацију и метатекстуалне коментаре је понекад тешко разграничити, што можемо приметити и на основу примера који следе. Међутим, у блиској вези са овим појавама је и ауторегулација у употреби дијалекта, односно „контролисана употреба једног од два идиома” (Vasić 1992: 56), чији циљ је језичко прилагођавање говорника његовим саговорницима.

„Дводијалектални говорници се најчешће прилагођавају говорној заједници с намером да се с њом идентификују. Тежња за поистовећивањем може бити подстакнута жељом да се не буде различит, упадљив“ (Vasić 1992: 60) итд. Чињеница да су информаторке биле упознате са сврхом снимања материјала је директно стимулисала ауторегулацију, односно подстакла их је да дају предност стандардизованим идиомима уместо дијалекатским формама и словачким лексема са циљем прилагођавања језичкој заједници која је крајњи прималац бележеног материјала.

2.2.1. У корпусу И1 реформулација је обележена:

- а) паузом у говору а у писаној верзији графичким маркерима:
- запетом, после које у првом примеру следи ауторегулација, тј. замена речи из оригиналног исказа српским глаголом, док у другом случају видимо ауторегулацију у смислу прецизирања оригиналног исказа: *Кад смо **ziš'i*** [сишли – А. М. В.], *кад смо **дош'ли** из цркве; а, у, која ако, имала и, **имала и шеснејст, имала седмнајст**, а кад је имала двадесет, то **иž*** [већ – А. М. В.] *била стара девојка.*
 - помоћу три тачке у примерима, где је започета реч замењена адекватном српском. И1 је у оба случаја реч започела на словачком језику, после чега се преоријентисала на српски језик и одлучила се за српску еквивалентну реч: *е, **њебо**...* [nebo – А. М. В.] ***није било ништа**; при **ћих**...* [tichosti – А. М. В.] ***тишини**.*
 - цртом, након које следи ауторегулација са циљем прецизирања: *од **дванајст-тринејст** година, то уж бола девојка.*
- б) простим маркерима:
- речцом *ова*, у примеру где примећујемо корекцију, односно исправак погрешно употребљене форме. У реформулисаном исказу информаторка користи правилни облик, који је синоним словачког глагола из оригиналног исказа (*prist'* – доћи). Речца је у овом случају информаторки послужила као средство којим је успела да добије на времену док се није сетила адекватне речи из српског језика: *Е, кад **пришла, ова**, Крачум, кад је **дошао** Крачум.*
 - речцом *овај*, после које следи корекција, односно исправак неадекватне речи: *а кат пуко **брат, овај брав**, онда се замазало са **блатом**.*
 - речцом *као*, после које следи употреба адекватне речи из српског језика, тј. замена словачке речи српском. И овај маркер је информаторка искористила због сличног разлога као у горе наведеном примеру: ***narichtuval'i*** [спремили – А. М. В.] ***ako*** [као – А. М. В.] ***спреми'ли, спреми'ли лавор**.*

2.2.2. Код И2 реформулација је обележена:

- а) паузом у говору а у писаној верзији графичким маркерима:

- запетом, после које у првом примеру следи синоним речи са циљем прецизирања изреченог у оригиналном исказу, у другом случају иза запете следи ауторегулација, тј. замена употребљеног неадекватног глагола адекватним. У трећем и четвртном случају иза запете следи ауторегулација, тј. замена неправилно употребљене именице адекватном српском: *Онда пошље била је Луција, Луцка се звала; а зиме су биле, снега је било, толко да се, ка џмо метљи снег, чистиљи, није се видело на други шор; ишљи смо кочијом, кољима су нас одвезљи некољико жена; то је било у месници, у месари.*

У реформулисаном исказу је информаторка испитивачу понудила синониме за које се и определила, односно речи које су део њеног активног речника.

б) простим маркерима:

- речцом *овај*, иза које у првом случају следи ауторегулација, тј. замена словачке речи прилагођене српској морфологији српском речју, док у другом случају иза ње следе синоними са детаљнијим објашњењем речи из оригиналног исказа: *За Божић увече, правила се супа од кисеље капусте, овај, купуса киселог, то се правило; а имао је седам машина сингерица, седам учња, учњева, овај млади који су учили то да раде.*
- везником *или* иза којег следи синоним са метатекстуалним коментаром израженим глаголом *звати*: *и ове, од мака, резанице са маком, иљи пупаке смо ми то зваљи.*

в) сложеним маркерима:

- одричним и супротним односом, иза којег следи ауторегулација, тј. прецизирање речи из оригиналног исказа: *онда су правиљи вреће и неке као простирке, шта ја знам, за покривање, и за постељину, не за постељину баи, већ за дуње.*
- метаизразима, где у реформулисаном исказу И2 нуди синониме речи из оригиналног исказа који прати метатекстуални коментар изражен глаголом *звати*: *У тим пакетићима, кад сам ја била мала, биљи су једно четир салон бонбоне, као, ми смо то зваљи мачка-у-џаку, те салон бонбоне; кад је била поноћ, они су имаљи, они су имаљи омшу, полночка су зваљи ту омшу.*

Следећи пример је нарочито занимљив за анализу: *Тамо смо спаваљи у учионици, не у учионици, него у, како се зове ова, чекај само, сала,*

гимнастичка сала, и на тим жинјенкама, иљи како се, тамо смо, на том смо спаваљи, којег одликује присуство активне предикације са неустаљеном структуром. Информаторка реформулацију почиње одричном реченицом која на почетку садржи метатекстуални коментар са сигналом несигурности у правилност употребљене речи, после чега нуди исправак именице из оригиналног исказа. У овој сложеној реченици примећујемо још једну реформулацију са метатекстуалним изразом исказаним помоћу *како се* но исправак оригиналног исказа информаторка не нуди.

2.2.3. ИЗ је реформулацију искористила првенствено из разлога ауторегулације и обележена је паузом у говору а у писаној верзији графичким маркерима:

- запетом, после које следи исправљање погрешне форме из оригиналног исказа: *звонце са коме је, са којим је звонио;*
- цртом, коју користи са циљем прецизирања исказа: *две-три куће само.*

На основу наведених примера можемо приметити, да су информаторке реформулацију користиле најчешће са циљем ауторегулације, односно реч из оригиналног исказа су замениле адекватним речима из српског језика. У већини случајева је у оригиналном исказу употребљена словачка реч или погрешан облик под утицајем словачког језика, но у реформулисаном делу примећујемо и прецизирање, односно синониме са њиховим детаљним објашњењем. На метатекстуалном нивоу већина израза употребљених у реформулисаном исказу могу се сматрати једнаким, пошто је у питању употреба синонима.

3. Закључак

3.1. На основу анализираних материјала закључујемо да су забележени метатекстуални коментари у говору информаторки најчешће повезани са несигурношћу да ли је оригинално понуђена реч правилно употребљена. Код свих информаторки су изражени глаголима *знати, казати, рећи, сетити се*, односно словачким глаголом *povedat'* (рећи), но у одређеним ситуацијама су исказани и сложеним реченицама. Несигурност информаторки да ли ће испитивач схватити значење употребљене речи, појачава се помоћу израза *шта ја знам*.

Већина метатекстуалних коментара је изражена у множини перфекта, на основу чега можемо да тврдимо да су одраз колективне свести одређене генерације те средине.

Веома је занимљиво то што су се информаторке трудиле појаснити наведене реалије без обзира на то што је испитивач у овом случају био припадник њихове говорне заједнице, односно што је могао да разуме и изразе који нису били адекватно употребљени. Информаторке су имале у виду чињеницу да би неке лексеме могле бити непознате шире, посебно за припаднике српске говорне заједнице, пошто су биле упознате са чињеницом да се материјал снима за потребе студија.

3.2. Реформулацију су информаторке користиле најчешће са циљем ауторегулације, односно реч из оригиналног исказа су замениле помоћу адекватне речи из српског језика. У већини случајева смо у оригиналном исказу забележили словачку реч, у одређеним ситуацијама и погрешан род именице, најчешће под утицајем словачког језика.

У реформулисаном делу, међутим, примећујемо и прецизирање, односно синониме са њиховим детаљним објашњењем. На метатекстуалном нивоу већину исказа употребљених у реформулисаном делу реченице можемо сматрати једнаким у поређењу са оригиналним исказима, пошто је у питању употреба синонима или адекватних еквивалентних речи из српског језика.

Реформулација се код наших информаторки често може схватити и као сигнал непотпуне билингвалности или споријег преоријентисања из једног у други језички код.

С обзиром на специфичну ситуацију у којој смо снимали корпус а затим анализирали употребу другог (српског) језика код припадника словачке етничке заједнице, добијене резултате истраживања можемо повезати и са екстрајезичким елементима, првенствено са културом српског и словачког народа, пошто ови елементи заједно са језиком „представљају начин живота, понашања, мишљења, схватања вредности и конвенција које су у једном друштву створене као резултат заједничког живота“ (Ђорђевић 2000: 102).

Иако су ова два народа веома блиска а војвођански Словаци са Србима живе заједно већ скоро триста година, схватање и практиковање одређених реалија се разликује а разлике су најочљивије управо у ситуацијама у којима се испитује практична употреба језика словачко-српских билингвала.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошњаковић, Жарко. 2011. „Граматичке и лексичко-семантичке особине метатекстуалног коментара у дијалекатском тексту”. *Граматика и лексика у словенским језицима*. Нови Сад – Београд. 301–311.
- Бошњаковић, Жарко. 2016. „Реформулације исказа у дијалекатском дискурсу и њихов значај за изучавање народних говора”. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. Нови Сад. 59/1: 115–130.
- Vasić, Vera. 1992. „Autoregulacija u upotrebi dijalekta”. *Folklor u Vojvodini*. Novi Sad. 6: 56–62.
- Ђорђевић, Radmila. 2000. *Uvod u kontrastiranje jezika*. Beograd: Filološki fakultet – Beograd: Čigoja štampa.
- Kačala, J. – Pisárčiková, M. – Považaj, M. eds. 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. dopl. a upr. vyd. Bratislava: VEDA.
- Peciar, Š. ed. 1959–1965. *Slovník slovenského jazyka. I – V*. 1. vyd. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Поповић, Иван. 1968. *Говор Госпођинаца у светлости бачких говора као целине*. Београд: Српска академика наука и уметности.
- Horák, E. ed. 1991. *Srbochorvátsko-slovenský a slovensko-srbochorvátsky slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

Anna Margareta V. Valent

THE METATEXTUAL COMMENTS AND THE UTTERANCE REFORMULATION IN
THE SERBIAN SPOKEN LANGUAGE WITH SLOVAK WOMEN FROM SELENČA

Summary

In this paper the author deals with the phenomenon of the metatextual comments and the utterance reformulation in the Serbian spoken language with Slovak women from Selenča. The main part of the paper is devoted to the practical use and significance of this two phenomena but author also explains the reason for their appearance. The corpus consists of recorded individual conversations with three informers of different age, who are members of the speaking community of middle Slovak dialect. The metatextual comments are being analyzed by the type of the lexeme they are connected with, whereas the utterance reformulation is being analyzed by formal criteria.

Key words: Vojvodina, Slovaks in Vojvodina, Serbian spoken language, the metatextual comments, utterance reformulation.

Tijana I. Balek
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Student doktorskih studija
tijana.balek@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.53-70
UDK 811.163.41'367.625:811.111'367.625:
[811.161.1'367.625
Originalni naučni rad

KOMPARATIVNI GLAGOLI U SRPSKOM JEZIKU U POREĐENJU SA ENGLISKIM I RUSKIM*

SAŽETAK: U radu se daju osnovne tvorbene i semantičke karakteristike tzv. *komparativnih glagola* u srpskom jeziku i njihovi prevodni ekvivalenti u engleskom i ruskom. Srpski i ruski jezik značenja datih glagola izražavaju na leksičkom i sintaksičkom nivou, dok se u engleskom ona realizuju pretežno na nivou fraze ili rečenice, što pokazuju primeri: *prestariti* → *to become too old*; *poskakivati* → *to jump over and over again/slightly*. Osnovu rada čine glagoli prikupljeni iz romana napisanih na srpskom jeziku i prevedenih na engleski i ruski, a cilj rada je ukazivanje na razlike u tvorbi i semantici datih glagola u poređenim jezicima.

Gljučne reči: komparativni glagoli, značenje, tvorba, srpski, engleski i ruski jezik

1. Uvod

Predmet ovog rada jeste kontrastivna analiza komparativnih glagola u srpskom jeziku i njihovih prevodnih ekvivalenata u engleskom i ruskom. U fokusu naše analize su prvenstveno glagoli koje je Đuro Grubor u svojoj monografiji *Аспектна значења* (1953) nazvao 'komparativni glagoli',¹ odnosno deminutivni, augmentativni i majorativni glagoli, ali i određene dodatne grupe glagolskih leksema za koje smatramo da su tvorbena i/ili semantički bliske proučavanim glagolima (što je obrazloženo u odeljku 2.1.).

* Rad je deo obimnijeg istraživanja nastalog pod mentorstvom prof. dr Predraga Novakova u okviru predmeta *Kontrastivna proučavanja jezika (englesko-srpska)* na doktorskim studijama na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.

¹ Glagolske lekseme koje su predmet datog rada Đ. Grubor je definisao na sledeći način: „деминутивни, аугментативни и мајоративни су глаголи у неку руку поредбени, компаративни: деминутивни и аугментативни се пореде с нормалнима, а мајоративни с »другима«, па деминутивни изврше мање, аугментативни више од нормалнога, а мајоративни боље од другога...” (Грубор 1953: 36).

Cilj rada je da se sagledaju tvorbene i semantičke osobenosti proučavane grupe glagola u srpskom jeziku i pritom uporede sa mogućim prevodnim ekvivalentima u engleskom i ruskom, te da se ukaže na kojem se jezičkom nivou pretežno realizuju značenja posmatranih glagolskih leksema najpre u srpskom jeziku, a potom i njihovih mogućih engleskih i ruskih prevodnih ekvivalenata (na osnovu korpusnog materijala).

Dakle, pod ‘komparativnim glagolima’ se u datom radu podrazumevaju glagoli sa deminutivnim, augmentativnim i majorativnim značenjem, čije je obeležje modifikacija značenja u odnosu na osnovno značenje motivnog glagola u pravcu: (1) manje ili kraće radnje od radnje motivnog glagola (*deminutivni glagoli*), (2) više ili jačeg intenziteta od radnje motivnog glagola (*augmentativni*) i (3) bolje, uspešnije izvršenosti ili akcenta na tome da je radnju izvršio neko drugi (*majorativni glagoli*) (prema Грyбор 1953). Postoje, međutim, i drugačija tumačenja onih grupa glagolskih leksema koje u ovom radu svrstavamo u komparativne glagole. B. Tošović (2009a), na primer, smatra da se augmentativnim i deminutivnim glagolima izražava modifikacija *stepena*,² a majorativnim modifikacija *norme*.³

Značenja ispitivanih glagola (deminutivnost, augmentativnost i majorativnost) u srpskom i ruskom jeziku ostvaruju se prefiksacijom ili sufiksacijom, a često i cirkumfiksacijom (dakle, eksplicirana su odgovarajućim tvorbenim formantima), dok dati formanti „nemaju u engleskom jeziku obim i funkciju kao u srpskom” (Novakov 2005: 87), već se kao prevodni ekvivalenti javljaju sintaksičke konstrukcije, frazni glagoli i (u svega nekoliko slučajeva) glagoli s prefiksom. Navedena tvrdnja je analizom korpusa i potvrđena, što se obrazlaže u nastavku rada. Budući da su se komparativni glagoli pokazali kao deficitarni u pisanoj upotrebi, analizi su podvrgnuti svi glagolski oblici (lični i nelični) s odgovarajućim značenjem pronađeni u korpusu. Analizu otežava višeznačnost formanata (prefiksa), jer se jednim istim prefiksom može

² Modifikacija stepena sastoji se u povećavanju jačine glagolskog značenja, njegovog dela ili određenog elementa i može biti u porastu ili u opadanju. Modifikacija stepena ‘u porastu’ izražava se u vidu uvećavanja i stremljenja glagolske radnje ka maksimumu, ka krajnjoj tački (ovoj grupi, pored ostalih, pripadaju i augmentativni glagoli), dok se ‘opadanje’ glagolske radnje izražava u vidu njenog ograničenja, skraćivanja, slabljenja, težnje ka minimumu (deminutivni glagoli) (prema Тошович 2009a: 38–39). O mogućnostima stepenovanja u domenu glagolskih leksema v. kod: Ивановић 2015.

³ Modifikacija norme sastoji se u dovođenju glagolske radnje do određenog opšteprihvaćenog nivoa, neophodne norme, ili, sa druge strane, u nedostizanju željenog nivoa ili standarda; majorativnim glagolima se denotira prevashodstvo, dominacija (prema Тошович 2009a: 39).

obrazovati nekoliko grupa glagola te nam samo kontekst pruža razrešenje pitanja pripadnosti glagola određenoj grupi.

1.1. Korpus

Korpus rada čine tri romana napisana na savremenom srpskom jeziku koji su prevedeni na engleski i ruski: (1) *Unutrašnja strana vetra* M. Pavića (engl. *The Inner Side of the Wind* – na engleski prevela Kristina Pribičević Zorić; рус. *Внутренняя сторона ветра* na ruski je prevela Larisa Saveljeva) i (2) *Hazarski rečnik* M. Pavića (engl. *Dictionary of the Khazars*, koji je prevela Kristina Pribičević Zorić; рус. *Хазарский словарь*),⁴ kao i (3) *Strah i njegov sluga* M. Novaković (engl. *Fear and Servant* prevod na engleski – Terens MakEneni; рус. *Страх и его слуга*).⁵

Premda korpus nije autorski i žanrovski homogen, to se ne smatra nedostatkom (različit stil pisanja, upotreba različitih jezičkih sredstava, kao i različite kontekstualne realizacije proučavanih glagolskih leksema su prednost zbog njihove deficitarnosti u korpusu, jer se na taj način dobija širi uvid u njihovu distribuciju). Takođe, romani koji čine korpus datog rada nisu napisani u suviše razuđenom vremenskom periodu da bi to moglo negativno uticati na prikupljeni jezički materijal, odnosno rezultate analize korpusa kojom je dobijen 161 oblik na srpskom jeziku uz (približno) isto toliko engleskih i ruskih prevodnih ekvivalenata, što ukupno čini 483 oblika u sva tri poređena jezika. Valja naglasiti da su na nekoliko mesta u korpusu primećene praznine, tačnije da određeni glagoli nisu prevedeni na engleski i/ili ruski jezik i da za takve pojave ne postoji adekvatno objašnjenje, s obzirom na to da je, osim glagolskog oblika, u pojedinim slučajevima izostavljena i čitava rečenica.

2. Deminutivni glagoli

Deminucija podrazumeva „izražavanje upoređenosti, gradiranosti u pravcu smanjene mere” (Грицкат 1994: 6), te se deminutivnim glagolima smatraju oni koji izražavaju radnju koja je po obimu manja i kraćeg trajanja od radnje motivnog glagola. Deminutivne glagole Đ. Grubor (1953) svrstava u razvojne, naglašavajući komponentu koja ih približava stativnim glagolima –

⁴ Podaci o prevodiocu nisu navedeni jer se radi o elektronskom izdanju romana čija je tačna pristupna adresa navedena na kraju rada.

⁵ Isto.

vremenske oznake.⁶ Prema kompleksnoj podeli na koju se kod Grubora nailazi uočava se preplitanje sa drugim grupama glagola, premda ne sa onima sa kojima se deminutivni dovode u vezu u ovom radu. Dominantan način tvorbe date grupe glagola, prema Đ. Gruboru (1953: 32–33), jeste prefiksacija – korišćenjem sledećih prefiksâ: *po-* (*govori – pogovori*), *pri-* (*miri – primiri*), *pro-* (*pere – propra*). I. Grickat (1994: 25–29) izdvaja i sledeće prefikse: *o-* (*omekšati – smekšati*; *omekšati* ima značenje ‘učiniti mekim do određene (male) mere, ne sasvim’; *malo smekšati*),⁷ *na-* (*čuti – načuti*; prefiks *na-* pridaje semantiku početka radnje s daljim slabljenjem tog elementa; iz jezika se danas gubi deminuiranost sa *na-* (Грицкат 1994: 28)).⁸ U ruskom jeziku je prefiksacija dominantan proces tvorbe deminutivnih glagola, gde je prefiks *под-* vrlo produktivan i upućuje na činjenicu da se radnja vrši „istiha, krišom (рус. *подсматривать*)” (Грицкат 1994: 29), da je slabog intenziteta (рус. *поддуть*) i kratkog trajanja (рус. *подыскивать*), a takođe i *по-* (Авилова 1976: 284), što odgovara definiciji i osobenostima delimitativnih glagola (o čemu je pisao i Томмола 2015), koji pripadaju temporalno-faznom načinu vršenja radnje, a komparativni – kvantitativnom.⁹

U radovima I. Grickat (1994), I. Klajna (2003), B. Tošovića (2009a; 2009b), D. Veljković Stanković (2012), i dr. navodi se niz sufiksa/infiksa kojima se ostvaruje deminucija: infiks *-nu-* (*gutati – gucnuti*); sufiksi: *-ucka-* (*boleti – boluckati*), *-ka-* (*spavati – spavkati*), *-uka-* (*viriti – virukati*), *-uši-* (*pevati – pevušiti*) i sl. Pored stava govornog lica prema radnji koju obavlja, implicitno ovi glagoli (što zavisi od odabranih sufiksa) nose u sebi još neke činioce, npr.: intimnost (*pevušiti*, up. sa *pevkati* gde dati činilac odsustvuje) ili socijalni faktor (*pecnuti* (koga) /‘namerno izreći nešto nepovoljno za sagovornika’/ – *peći*) i sl. (Грицкат 1994: 17). Izbor sufiksa utiče na određene razlike u značenju, up.: *smeškati* (*se*) – radnja traje kratko i vrši se povremeno – *smejuljiti* (*se*)¹⁰ – radnja traje nešto duže, implicitno se vrši neznatno češće, a prisutna je i blaga

⁶ Grubor smatra da navedena grupa glagola „истиче само временску разлику од нормалнога [...] а да посао није сав извршен, то је већ самом деминутивношћу изречено...” (Грубор 1953: 33).

⁷ Slično je i kod glagola *očešati* koji *Речник српскога језика* (2011) u izdanju Matice srpske (dalje RMS) beleži kao „делимично, овлаш, благо додирнути, дотаћи” (RMS 2011: 889).

⁸ U korpusu je posvedočen jedan slučaj upotrebe prefiksa *na-* za izvođenje deminutivnih glagola – *напуći*.

⁹ Deminutivni glagoli bi se, zbog ‘vremenskih oznaka’ koje poseduju, mogli uslovno nazvati delimitativnim glagolima u širem smislu i lokalizovati na krajnjoj periferiji, ukoliko bi u centru bili delimitativni glagoli.

¹⁰ Dati glagol *se*, zbog završetka *-iti*, može posmatrati i kao iterativni; v. 2.1.

pejorativnost. Pejorativni glagoli su vrlo bliski deminutivnim, ali sadrže i dodatno svojstvo: naime, glagolska radnja koju denotiraju ocenjuje se kao negativna, neprimerena datoj situaciji ili se obavlja nemarno (ukoliko se glagolima označava kretanje, ono je bez cilja i/ili neodređenog trajanja).¹¹ Sufiksi kojima se postiže pejoracija su: *-aka-* (*bacati – bacakati*), *-ara-* (*mlatiti – mlatarati*), *-ata-* (*glumiti – glumatati*) i dr. Glagoli sa pejorativnim značenjem se, kao i deminutivni, u korpusu ne javljaju često.

2.1. Dodatne grupe glagola značajne za analizu

Kvantitet izvršenosti radnje u vremenu, bilo delimično, bilo u potpunosti i broj ponavljanja koji je u tom vremenskom isečku postojao povezuje sve glagole koji pripadaju kvantitativnom načinu vršenja radnje. Za analizu su značajne dodatne tri grupe glagolskih leksema, što se obrazlaže u nastavku rada.

(1) Semelfaktivnim (trenutno svršenim) glagolima izražava se jednokratna radnja koja je u potpunosti, do kraja izvršena u određenom kratkom trenutku. Deminutivni glagoli su u bliskoj vezi sa semelfaktivnim jer „svodenje radnje na trenutak takođe je jedan od oblika ‘umanjenja’ glagola. Ovo se postiže infiksom *-nu-*” (Грицкат 1994: 15). U ruskom jeziku dati sufiks takođe može funkcionisati kao tvorbeno sredstvo deminucije u tzv. umanjenom načinu vršenja radnje (Авилова 1976), najčešće uz prefikse u cirkumfiksaciji (v. više o semelfaktivnim glagolima kod: Dickey & Janda 2009; Sokolova 2015). Dakle, kratko trajanje radnje i tvorbeno sredstva povezuju sledeće glagole: *klimnuti*, *liznuti*, *lupnuti*, *poskočiti*. B. Tošović (2009a) semelfaktivne glagole svrstava u one kojima se modifikuje *kvantitet* i izdvaja 8 grupa glagola izvedenih sufiksom *-nu-*.

(2) Iterativni (učestali) glagoli izražavaju radnju koja se često ponavlja i obično su nesvršenog vida. I. Grickat (1994: 16–17) objašnjava da je moguće od deminuiranih glagola napraviti iterativne promenom završetka *-ati* u *-iti* uz primere: *leškariti < leškarati*, *sipiti < sipkati*. Pored toga, promena sufiksa može ukazivati i na neznatne promene u semantici glagolskih leksema (v. primer glagola *smejuljiti (se)*). Izdvaja se čak i posebna grupa glagola – iterativno-deminutivni glagoli tipa *pijuckati* (Војводић 2013: 333).

(3) Atenuativni glagoli označavaju neznatno, blago, kratko vršenje radnje u odnosu na radnju motivnog glagola, a obrazuju se istim sredstvima kao i

¹¹ Up. glagole kretanja poput: *vozikati se*, *vozati se*, *vrludati*, *vucarati se*, *tumarati* i sl.

deminutivni: *po-* (*razmisliti – porazmisliti*)¹² i *pri-* (*leći – prileći*).¹³ Uslovno se mogu atenuativni glagoli povezati sa ublaženim načinom vršenja radnje (рус. смягчительный способ действия), koji izdvaja N. S. Avilova (Авилова 1976), a čija je odlika da se radnja vrši malo i nepotpuno. U ruskom jeziku se takođe glagoli ovog načina vršenja radnje obrazuju istim sredstvima kao i deminutivni: *po-* (рус. *по-*; *поуспокоиться*), *pod-* (рус. *под-*; *подсесть*), i *pri-* (рус. *при-*; *привстать*).

2.2. Analiza

U korpusu je registrovano 110 glagola u srpskom jeziku sa deminutivnim ili značenjem koje je blisko deminutivnom prema kriterijumima navedenim u odeljku 2.1., a njihovih prevodnih ekvivalenata u engleskom, odnosno ruskom jeziku je približno isto toliko. Niže navodimo neke od glagolskih leksema ekscerpiranih iz korpusa. Up.:

- (1)а) ...taj jezik negde pod ušima **drhturi** od ukrajinskih vetrova koji su besneli u ustima Rusa. (P. 93: 49)
- b) ...that tongue **shivered** from the Ukrainian winds that raged in the Russian's mouth. (P. 98: 55)
- с) ...язык **дрожал** где-то под ушами от украинских ветров, бушевавших во рту русского. (П. 99: 57)

Glagol *drhturiti* (1) je *deminutivni* i imperfektivni, tako ga definiše i RMS (2011: 311), upotrebljen je u prezentu. Njegov ekvivalent u engleskom jeziku je *to shiver* u neprogresivnom obliku, a u ruskom – glagol *дрожать* u prošlom vremenu. Da je reč o slabom intenzitetu radnje u engleskom jeziku pokazuje definicija 'Shake slightly and uncontrollably' (oxforddictionaries.com). U ruskom jeziku izostaje komponenta intenziteta radnje jer je upotrebljen motivni glagol kojim se data informacija ne eksplicira.

- (2)а) ...nego sve čekaju, pa **merkaju**, pa im nije po volji... (N. 08: 37)
- b) ...[the ones to blame] for everyone waiting to see what comes along next, for **letting their eyes wander**, and changing their minds... (N. 09: 45)
- с) ...чего-то ждут, на что-то **рассчитывают**, а потом им не нравится... (Н.: 7)

¹² „Мало размислити” (RMS 2011: 980).

¹³ „Лећи на кратко време” (RMS 2011: 1026).

Merkati (2) je deminutivni glagol (jedan od retkih izvedenih sufikslnim formantima u korpusu) i upotrebljen u prezentu. Na engleski jezik je preveden perifrastričnom konstrukcijom *letting their eyes wander* koja je progresivna, a na ruski glagolskom leksemom *рассчитывать*, koja je, kao i srpski original, u prezentu, ali koja nema deminutivno značenje.

(3)a) ...povetarac **mreška** vodu... (N. 08: 173)

b) ...a light breeze **babbling** brook... (N. 09: 196)

c) ...ветерок **рябью** **пробегает** по поверхности ручья... (H.: 35)

Mreškati (3) (oblik je u prezentu) znači ‘praviti mreške, nabore, talasiće, lagano nabirati, blago talasati (vodenu površinu)’ (RMS 2011: 723) i u datom rečniku zabeležen je kao osnovni oblik glagola. Sa druge strane, u *Etimologijskom rječniku hrvatskoga ili srpskoga jezika* P. Skoka (knj. II, 1972: 464) *mreškati* je registrovan kao denominalni deminutivni glagol. Prevodni ekvivalent u engleskom jeziku – progresivni oblik engleskog glagola *to babble* – takođe sadrži deminutivnu, odnosno atenuativnu semantičku komponentu; navodimo primer upotrebe iz rečnika: ‘a gently babbling brook’ (oxforddictionaries.com). Što se pak tiče ruskog prevodnog ekvivalenta, *пробегать (рябью)* je takođe deminutivni glagol upotrebljen u prezentu, a izveden je prefiksom *pro-*.

(4)a) ...ni psi ne ujedaju, samo buve **peckaju** kao da ti je puna košulja zvezda, pa trepere po tebi. (P. 93: 62)

b) ...и собаки не кусаются, только блохи как будто рубаха полна звезд, которые мерцают и щекочут. (П. 99: 73)

c) ...even dogs don't bite, just fleas as though you had a shirt full of stars blinking all over you. (P. 98: 71)

Navedeni primer (4) je interesantan jer pokazuje potpuno odsustvo srpskog deminutivnog glagola u jezicima prevoda. Naime, izostavljen je glagol *peckati* u složenoj rečenici i u engleskom (4b) i u ruskom jeziku (4c).¹⁴ Sa druge strane, u okviru date složene rečenice u jezicima prevoda prisutni su ekvivalenti srpskom glagolu *ujedati* u negiranoj formi: *don't bite* u engleskom, odnosno *не кусаются* u ruskom jeziku.

(5)a) Nisam hteo da se napijem i samo sam **pijuckao**. (N. 08: 187)

b) Напиваться не хотел, просто сидел и медленно **попивал** его. (H.: 38)

c) I didn't want to get drunk, so I merely **sipped** it. (N. 09: 220)

¹⁴ Razlog izostavljanja deminutivnog glagola *peckati* može biti (ne)umešnost prevodilaca.

Glagolska leksema *pijuckati* (5) može se, kao što smo videli, svrstati u *iterativno-deminutivne* glagole, a u datom kontekstu je upotrebljena u perfektu, kao i njen ruski ekvivalent *nonувать*. Engleski ekvivalent *to sip* je glagol koji semantički sasvim odražava značenje glagola *pijuckati*: ‘Drink (something) by taking small mouthfuls’ (oxforddictionaries.com). Ovo je jedan od retkih slučajeva potpune ekvivalentnosti proučavanih glagola na leksičkom nivou u srpskom, ruskom i engleskom jeziku u našem korpusu.

- (6) a) ...kineski carevi su vekovima pazili na svoje podanike tako što su im **seckali** meso... (N. 08: 151)
b) ...китайские императоры веками следили за тем, чтобы для их подданных мясо было **нарезано** загодя... (Н. 30)
c) Chinese emperors would wait on their subjects by **cutting up** their meat for them... (N. 09: 171)

U primeru (6) nije ostvarena ekvivalentnost među glagolskim leksemama. Naime, glagol *seckati* je izveden deminutivnim sufiksom *-k*, a takvih je glagola u korpusu malo registrovano, zbog čega im je posvećena posebna pažnja u ovom radu. Ruski prevodni ekvivalent *нарезано* (kratki oblik trpnog glagolskog prideva prošlog vremena) ne sadrži komponentu deminutivnosti, kao ni engleski – progresivni oblik fraznog glagola *to cut up*.

U primeru (7) značenje glagola *nećkati* (*se*) delimično se poklapa sa značenjem engleskog ekvivalenta – fraznog glagola neprogresivnog oblika *to hang back*. Sa druge strane, ekvivalentnost je gotovo potpuna sa glagolskom leksemom u ruskom jeziku – *отнекиваться*, up.:

- (7) a) On se nešto **nećkao**, ne znam zašto... (N. 2008: 174)
b) Он стал **отнекиваться**, уж не знаю почему... (Н.: 36)
c) For some reason...he **hung back**... (N. 2009: 197)

Primer (8) ilustruje neobičnu situaciju uočenu prilikom analize korpusa. Naime, glagolima *zamuckivati* i *to stammer* (neprogresivni oblik) značenja se potpuno poklapaju. Mogućnost ekvivalentnosti na leksičkom planu, imajući u vidu vrstu analiziranih glagola i izraženi analitizam u engleskom jeziku, je vrlo iznenađujuća. Sa druge strane, ruski glagol *заговорить* nema nikakve veze sa načinom vršenja radnje koji se iskazuje glagolom *zamuckivati* (osim što u oba jezika prefiks *za-* signalizira početak radnje), premda bi se moglo reći da je u datom primeru određeni stepen ekvivalentnosti postignut leksički, upotrebom priloga *сбивчиво*.¹⁵ Up.:

¹⁵ Smatramo da bi veći stepen ekvivalentnosti sa glagolom u srpskom jeziku bio postignut upotrebom druge glagolske lekseme u ruskom jeziku, na primer: *запинаться* ili *заикаться*.

(8)a) – Njegovo carsko veličanstvo ne želi da se zna o mom... odnosno, našem poslu – **zamuckivao je**. (N. 08: 10)

b) – Его императорское величество не хотели бы, чтобы стало известно о моем... точнее, нашем деле, – сбивчиво **заговорил** он. (H.: 1)

c) “His Imperial Majesty does not wish my – I mean, our – business...,” he **stammered**. (N. 09: 15)

Značenje glagola *poskočiti* (9) – ‘malo skočiti’ – nije preneto u prevodu na engleski i ruski jezik. U ruskom prevodu nema glagola koji označava kretanje, dok u engleskom perifrastična konstrukcija *as if he had never left the chair* ne pokazuje na koji je način kretanje izvršeno, up.:

(9)a) A onda je seo i nastavio da sedi i crta tako mirno kao da nije ni **poskočio**. (N. 08: 65)

b) И тут же снова сел и как ни в чем не бывало продолжал чертить. (H.: 13)

c) Then he took his seat again and resumed drawing as calmly as if **he had never left the chair**. (N. 09: 76)

Kao i prethodni primer, i primer (10) nam ilustruje kontekstualnu nerealizaciju deminutivne glagolske lekseme u nekom od jezika prevoda. Deminutivno značenje glagola *priželjkivati* nije predstavljeno ni leksički ni perifrastično u engleskom, odnosno ruskom jeziku. Pored toga, *priželjkivati* nam pokazuje još jednu osobinu deminutivnih glagola: vršenje radnje ‘potajno’.¹⁶ Delimična ekvivalentnost u analiziranim kontekstualnim realizacijama date glagolske lekseme u srpskom jeziku i njenih prevodnih ekvivalenata bi mogla biti postignuta upotrebom perifrastične konstrukcije čiji bi integralni članovi bili, na primer, prilozi *втайне* u ruskom, odnosno *secretly* u engleskom jeziku. Up.:

(10) a) ...da zida brzinom koju je **priželjkivao** i zamišljao u detinjstvu... (P. 93: 30)

b) Он...принялся...возводить стены с быстротой, о которой **мечтал** в детстве... (П. 99: 36)

c) He...began...building with the speed he had **desired** and imagined as a boy... (P. 98: 33)

¹⁶ U RMS (2011: 1022) se prilikom definisanja datog glagola navodi: ‘često prikriveno i u manjoj meri?’.

3. Augmentativni glagoli

Augmentativni glagoli najčešće su navođeni u okviru opštih klasifikacija glagola izvedenih određenim tvorbenim formantima, a posebno su obrađivani samo u monografijama Đ. Grubora (1953) i B. Tošovića (2009a; 2009b), premda su i u datim monografijama proučavani u okviru šire semantičko-tvorbene analize glagola.

Prema Gruboru (1953: 34), osobina augmentativnih glagola je da je radnja izvršena u većoj meri nego što bi trebalo, što se postiže prefiksom *pre-*: *jesti – prejesti se; peći – prepeći; kuvati – prekuvati* i sl., gde on ima, kao i kod prideva, ekscesivno značenje (Klajn 2002: 271). Postoje i glagoli s datim prefiksom koji nemaju ekscesivno značenje već njemu blisko ‘preći određenu granicu’, koje se metaforički izvodi iz prostornog značenja. I. Klajn (2002) kao ilustraciju navodi glagole: *prestići, prerasti, pretegnuti, prevagnuti* i dr. U korpusu su registrovani neki od pobrojanih glagola i uvršteni su u augmentativne (zadovoljavaju kriterijum, a značenje glagola je proveravano u *RMS* (2011)). B. Tošović (2009a: 58) izdvaja, pored navedenog, i sledeće prefikse s augmentativnim značenjem: *raz-* (*ras-*): *rasplakati se, razbacivati*; *iz-* (*is-*): *ispijati, istresati*; *uz-* (*us-*): *ustrčati se, ushodati se*. I. Klajn (2002) pak ne pominje da dati prefiksi mogu imati i augmentativno značenje.

U korpusu je registrovan prilično veliki broj glagola sa prefiksom *pre-*, ali većina ima prostorno značenje. Brojni su i glagoli sa prefiksima koje B. Tošović smatra augmentativnima, ali s obzirom na to da o augmentativnim glagolima nemamo mnogo podataka, kao i da jedino kod Tošovića nailazimo na podatak da prefiksi *raz-* (*ras-*), *iz-* (*is-*) i *uz-* (*us-*) mogu posedovati i augmentativno značenje, iz korpusa su izdvojeni pojedini glagoli s tim prefiksima.

3.1. Analiza

Analizom su obuhvaćeni, pored prefiksiranih glagolskih oblika kod kojih je augmentacija eksplicirana odgovarajućim formantima (primeri (11), (12) i (13)) i oni za koje se smatra da u svojoj dubljoj semantičkoj strukturi kriju izvesno augmentativno značenje, tačnije oni glagolski oblici kod kojih je značenje augmentacije implicitno sadržano u glagolskoj leksemi, dakle izraženo leksički: primeri (14), (15) i (16). U korpusu je izdvojeno ukupno 43 oblika s potencijalno augmentativnim značenjem, a niže navodimo neka od njih.

Augmentativno značenje glagola *prestariti* (11) je u srpskom jeziku izraženo na nivou lekseme, dok je u ruskom i engleskom jeziku ekvivalentnost postignuta analitičkim konstrukcijama, up.:

- (11) a) Ali, pazi da ne **prestariš** za školu. (P. 93: 43)
 b) Смотри только, чтобы не **стать слишком старым** для учения. (П. 99: 50)
 c) But take care not to **become too old** for school. (P. 98: 48)

Leksema *prenaseljena* (12) je pasivni oblik u sva tri jezika. Potrebno je naglasiti da RMS (2011) registruje samo navedenu pasivnu formu, tačnije da infinitivni oblik u datom rečniku nije zabeležen. Napomenimo da se u engleskom jeziku navedeni ekvivalent može posmatrati i kao konstrukcija glagola ‘biti’ + pridev (*to be* + adj.). Dati primer specifičan je po tome što je prefiksacija tvorbeni model prisutan u svim poređenim jezicima (ovo je redak primer kontekstualne realizacije glagolskog oblika upotrebom augmentativnih prefiksa u sva 3 poređena jezika u korpusu): *pre-* u srpskom, *nepe-* u ruskom, a *over-* u engleskom. Up.:

- (12) a) Već sam **prenaseljena!** (P. 93: 10)
 b) Уже просто **перенаселена!** (П. 99: 10)
 c) “I’m already **overpopulated!**” (P. 98: 8)

Primer (13) ilustruje jedinstvenu pojavu uočenu u korpusu. Naime, augmentativno značenje glagola *preznojavati* (*se*) implicitno je sadržano u engleskom ekvivalentu (progresivnom obliku glagola *to struggle*, što bi se moglo na srpski jezik prevesti kao *premarati se*),¹⁷ dok je u ruskom jeziku ono predstavljeno analitički: glagolskim prilogom sadašnjeg vremena i imenicom. Up.:

- (13) a) ...jer ko bi išta davao dok se **preznojava** idući uzbrdo. (N. 08: 102)
 b) ...кому захочется давать милостыню на улице, по которой приходится, **обливаясь потом**, взбираться в гору. (Н.: 20)
 c) Who would stop to let them have a cent while **struggling** towards the top? (N. 09: 116)

Primeri koji slede u nastavku rada ilustruju implicitnu (leksičku) augmentaciju glagolskih leksema. Naime, glagole govorenja u primeru (14) i (15) smatramo augmentativnima prema glagolu kojim se prototipično denotira govorna radnja – glagolskoj leksemi *govoriti*. Up.: *govoriti* – *čavrljati /pričati mnogo i brzo/* (prema RMS 2011: 1470) i *govoriti* – *torokati /mnogo i koješta govoriti/* (prema RMS 2011: 1301). Dakle, kao što smo gore naveli, smatramo da glagol *torokati* (14) na dubljem semantičkom planu čuva augmentaciju u odnosu na dominantni glagol iz grupe glagola govorenja. U datom primeru je srpskom glagolu *torokati* prevodni

¹⁷ Značenja glagola su implicitno bliska, odnosno moglo bi se reći da su radnje *premaranja* i *preznojavanja* međusobno uslovljene, te imamo delimičnu ekvivalentnost srpskog i engleskog glagola.

ekvivalent u ruskom jeziku analitička konstrukcija *не закрывать рта*, a u engleskom jeziku progresivni oblik glagola *to talk*, uz izraz *nineteen to the dozen*. Ni u ruskom ni u engleskom jeziku nije sasvim odraženo značenje glagola *torokati*, jer u srpskom jeziku takva govorna radnja ima mnogo jači intenzitet nego u jezicima prevoda, kao i vrlo izraženu stilski markiranu (pejorativnu) komponentu. Up.:

- (14) a) Ali zato je Šmidlin **torokao sve** u šestnaest. (N. 08: 19)
- b) Но зато барон Шмидлин **не закрывал рта**. (Н.: 3)
- c) But Baron Schimmlin **was talking nineteen to the dozen**, as they say. (N. 09: 25)

Glagolsku leksemu u primeru (15) takođe smatramo augmentativnom prema glagolu *govoriti*. Naime, semantička komponenta ‘mnogo i brzo govoriti’ je denotirana glagolskim leksemama bez prefiksa u perfektu i u srpskom (*čavrljala*) i u ruskom jeziku (*болтала*), dok je u engleskom jeziku ekvivalent neprogresivni oblik glagola *to chatter* sa značenjem *neformalno razgovarati*, dakle bez augmentativne komponente. Up.:

- (15) a) ...Kalina je **čavrljala** i usput su igrali jednu igru. (П. 12: 42)
- b) ...Kalina **chattered**. (P. 88: 17)
- c) ...Калина **болтала** и при этом играла в одну игру. (П.: 22)

Glagol *liptati* (16) ima augmentativno značenje prema *teći* (*teći mnogo i brzo*). U ruskom jeziku ekvivalent mu je glagol *пениться* (*peniti se*), koji nema ni približno slično značenje kao *liptati*.¹⁸ Sa druge strane, imajući u vidu da se u datom primeru radi o ‘prenošenju slike’, možemo zaključiti da ipak postoji određena ekvivalentnost glagola u srpskom i ruskom jeziku, iako nije upotrebljen ekvivalentan morfološki oblik. Dakle, ekvivalentnost postoji ukoliko primer (16c) interpretiramo na sledeći način: krv teče toliko snažno [*lipti*] da se u njoj pojavljuju mehurići vazduha [*peni se*]. Glagol *liptati*, kao, uostalom, ni čitava rečenica, nije preveden na engleski jezik; rečenica (16b) nalazi se na mestu na kom bi trebalo da bude izostavljeni prevodni ekvivalent. Up.:

- (16) a) Krv mu je **liptala** na usta. (N. 08: 236)
- b) He was gripping the pommel of the dagger... (N. 09: 265)
- c) На его губах **пенилась** кровь. (Н.: 47)

4. Majorativni glagoli

¹⁸ Nešto bliži ekvivalent bio bi glagol *литься*.

Date glagolske lekseme specifične su u odnosu na ostale glagole koji, zajedno sa njima, čine grupu komparativnih glagola prvenstveno po tome što se njima (majorativnim glagolima) ukazuje na modifikaciju *norme*, a ne na modifikaciju *stepena* izvršenosti radnje (Тошович 2009a). Ђ. Grubor (1953: 35) naglašava da je kod majorativnih glagola „pretežniju količinu radnje izvršio neko drugi”, dok drugi autori dodaju da se majorativnim glagolima iskazuje određena „dominacija” i da sadrže nijansu „takmičenja” u svom značenju (Тошович 2009a: 88).

Prema Gruboru (1953: 35–36), značenja datih glagola ekspliciraju se sledećim prefiksima: *nad-* (*natpjeva*), *do-* (*dopravda mu*) i *pre-* (*preteče ga*). Tošović (2009a) za ovu grupu glagola navodi samo prefiks *nad-* (*nadvladati*, *nadlajavati* i sl.), kao i Klajn (2002: 259), koji kada razmatra značenje prefiksa *nad-* konstatuje da on ostvaruje apstraktno značenje superiornosti, nadmoći (*nadmašiti*, *nadjačati* itd.), a da imperfektivizovani glagoli (uz povratnu zamenicu *se* u svom sastavu) znače međusobno takmičenje (*nadmudrivati se*, *nadvikivati se* i sl.).

4.1. Analiza

Usled vrlo ograničenog tvorbenog potencijala datih glagola, registrovano je svega 8 u korpusu. Up.:

- (17) a) Takav način vladanja mogao bi da **nadmaši** samo neko ko bi sasvim ukinuo meso... (N. 08: 151)
- b) С такой системой правления мог **совладать** только тот, кто отменил бы мясо совсем... (Н.: 30)
- c) Such a form of government is **unsurpassable**, unless you eliminate meat entirely... (N. 09: 171)

Leksema *nadmašiti* (17) u ruskom jeziku ima ekvivalent *совладать*. Iako se prefiks *sa-* (рус. *co-*) kod В. Тошovića (2009b) ne navodi kao mogući transakcionalni prefiks majorativnih glagola, smatramo da i *совладать* (srp. *savladati*) ima semantičku komponentu superiornosti, te da je ekvivalentnost delimična. Prevodni ekvivalent datog glagola u engleskom jeziku je pridev *unsurpassable*, koji bismo na srpski verovatno preveli glagolskim pridevom trpnim, tako da i u ovom slučaju nemamo potpunu ekvivalentnost (glagol za glagol).

- (18) Da znam da sam tu i da mogu da ih **nadjačam**. (N. 08: 224)

Primeru (18) nisu pronađeni ekvivalenti ni u jednom jeziku prevoda. Rečenica je ostala neprevedena i nije inkorporirana u neki drugi deo teksta, jednostavno je izostavljena.

- (19) a) Samo je dvanaest godina **nadživeo** oca. (II. 12: 73)

b) He **survived** his father **by** only twelve years. (P. 88: 41)

с) Он **пережил** своего отца всего **на** двенадцать лет. (П.: 44)

Nadživeti (19) ima i u ruskom i u engleskom jeziku kao ekvivalente analitičke konstrukcije (glagol i predlog), čime je ostvarena delimična podudarnost jer majorativnost nije tako snažno izražena kao u samoj glagolskoj leksemi u srpskom jeziku.

(20) а) ...па ако буде **nadvladao** u sporu Jevreje i Saracene – prihvaćemo vašu veru. (П. 12: 98)

b) ...for if he **emerges victorious** from the debate with the Jews and the Saracens, we shall adopt your faith. (P. 88: 33)

с) ...если они **победят** евреев и сарацин, мы примем вашу веру. (П.: 55)

Glagolska leksema *nadvladati* (20) nema u engleskom jeziku ekvivalent sa majorativnim značenjem toliko jasno izraženim kao u srpskom (u engleskom je ekvivalent analitička konstrukcija u čijem su sastavu glagol i pridev). Sa druge strane, ruski ekvivalent je glagol *победить* koji u sebi sadrži komponentu *takmičenje* i može se smatrati majorativnim.¹⁹ Ukoliko bi, na primer, bio upotrebljen glagol *непечунуть* kao ekvivalent glagolu *nadvladati*, ekvivalentnost bi bila znatno veća (prefiks *непе-* bi doprineo eksplicitnijoj realizaciji komponente superiornosti glagolske lekseme).

U glagolu *nadgledati* (21) izražena je superiornost govornog lica u odnosu na ostale. Analitička konstrukcija *должен следить* u ruskom jeziku nema majorativno značenje, dok je kod glagola *oversee* u engleskom jeziku uspostavljena potpuna ekvivalentnost sa srpskim glagolom *nadgledati*, odnosno kod glagola *to see* je pomoću prefiksa *over-*²⁰ ostvareno majorativno značenje. Up.:

(21) а) Ja, između ostalog, moram i njih da nadgledam. (N. 08: 17)

b) ...я, в частности, должен следить и за ними. (Н.: 3)

с) ...I must oversee them, as well. (N. 09: 23)

¹⁹ Analizirajući prefikse ruskih glagola i njihove transakcionalne ekvivalente u srpskom, hrvatskom i bošnjačkom jeziku, B. Tošović (2009b: 137) zaključuje da se majorativnost u ruskom jeziku, iako retko, ipak može izraziti i prefiksom *po-* (*no-*) kada se kao ekvivalenti ruskim glagolima s datim formantom u srpskom jeziku sreću glagoli s prefiksom *nad-*. Naša analiza je pokazala da postoje i obrnuti slučajevi, odnosno da srpskim majorativnim glagolima sa prefiksalsnim formantom *nad-* mogu odgovarati glagoli s formantom *no-* u ruskom jeziku.

²⁰ Dati prefiks, pokazalo se, funkcioniše kao ekvivalentan prefiksima *pre-* (augmentativni) i *nad-* (majorativni) u srpskom jeziku.

5. Zaključak

U radu su analizirani prvenstveno augmentativni, deminutivni i majorativni glagoli, koje u datom radu nazivamo ‘komparativni glagoli’ jer se njima denotira poređenje u odnosu na radnju motivnog glagola (augmentativni i deminutivni) ili u odnosu na neko drugo lice (majorativni). Značenja posmatranih glagolskih leksema se u srpskom jeziku realizuju na leksičkom nivou modifikacijom osnovnog značenja motivnog glagola procesima prefiksacije ili sufiksacije (često i njihovim kombinovanjem), odnosno značenja datih glagola eksplicirana su odgovarajućim formantima. Očekivano, ekvivalenti analiziranih glagola u engleskom jeziku uglavnom su frazni glagoli ili sintaksičke konstrukcije (dakle, značenja se realizuju na sintaksičkom nivou), dok je kod ruskih prevodnih ekvivalenta uočeno da se ne upotrebljavaju isti prefiksadni formanti kao u srpskom jeziku. Naime, analiza korpusa je pokazala da ukoliko je kod glagola moguće i prefiksacijom i sufiksacijom modifikovati značenje (kao kod deminutivnih glagola), distribucija tvorbenih formanata će se u tim slučajevima razlikovati u ova dva srodna jezika: u ruskom jeziku češća je prefiksacija, u srpskom – sufiksacija, uz napomenu da je data pojava karakteristična za korpusni materijal koji smo mi koristili.

Kada je reč o deminutivnim glagolima obrazovanim sufiksima, primećene su praznine u nekom od jezika prevoda ili upotreba motivnog glagola bez ikakvog konkretizatora koji bi nagoveštavao deminuciju. Drugim rečima, uočeno je da takav glagol gubi deminutivno značenje u nekom od jezika prevoda analiziranih u datom radu. Analiza korpusa takođe je pokazala da su poklapanja značenja u srpskom i engleskom jeziku na leksičkom nivou ipak moguća, iako vrlo retko (na što je i u radu, kao na specifičan slučaj, skrenuta pažnja). Može se pretpostaviti da su komparativni glagoli značajan deo idiolekta, a da je njihova slaba frekventnost u pisanoj upotrebi uslovljena činjenicom da govornik svesno bira glagole kojima se ne odražava njegov stav prema određenoj radnji ili pojavi jer želi da izbegne da mu se rečnik okarakterise kao neprikladan, odnosno nepodoban (up. 2.1.).

Formanti kojima se modifikuje osnovno značenje motivnog glagola u svakoj od podgrupa koje čine skupinu glagolskih leksema koje u datom radu nazivamo ‘komparativnim glagolima’ su višeznačni, pa je klasifikacija glagola u određene (pod)grupe bez analiziranja dublje semantičke strukture i motivnog i izvedenog glagola, a posebno konteksta u kojem se javljaju, nemoguća, jer upravo on razrešava dilemu pripadnosti određenog glagola nekim grupama.

LITERATURA

- Авилова, Н. С. 1976. *Вид глагола и семантика глагольного слова*. Москва: Наука.
- Вељковић Станковић, Драгана. 2012. “Когнитивни аспекти деминуције глагола у српском језику”. *Творба речи и њени ресурси у словенским језицима*: 497–514.
- Вељковић Станковић, Драгана. 2015. “Деминутивно-пејоративни глаголи изведени суфиксима *-ака*, *-ара* и *-ата*”. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 44/ 3: 39–61.
- Војводић, Дојчил. 2013. “Вид глагола”. *Српска енциклопедија*/ Гл. ур. Ч. Попов, Д. Станић – Том II: В – Вшетечка. Нови Сад: Матица српска; Београд: САНУ/ Завод за Уџбенике: 332–333.
- Грицкат, Ирена. 1994. “О неким особеностима деминуције”. *Јужнословенски филолог*, књ. LI: 1–30.
- Грубор, Ђуро. 1953. *Аспектна значења*. Загреб: ЈАЗУ.
- Dickey, Stephen M. & Janda, Laura A. 2009. “*Хохотнул, схитрил*: The Relationship between Semelfactives Formed with *-ни-* and *-с-* in Russian”. *Russian Linguistics*, vol. 33, № 3: 229–248.
- Ивановић, Милена. 2015. “Степеновање у сфери глагола”. Љ. Поповић, Д. Војводић, М. Номаћи (ур.). *У простору лингвистичке славистике*. Београд: Филолошки факултет: 399–414.
- Клајн, Иван. 2002. *Творба речи у савременом српском језику, I део: Слагање и префиксација*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства/ Институт за српски језик САНУ; Нови Сад: Матица српска.
- Клајн, Иван. 2003. *Творба речи у савременом српском језику, II део: Суфиксација и конверзија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства/ Институт за српски језик САНУ; Нови Сад: Матица српска.
- Novakov, Predrag. 2005. *Glagolski vid i tip glagolske situacije u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Sokolova, Svetlana. 2015. “«*Rabotnul na slavu – gul’ni smelo!*»: –NU- as a universal aspectual marker in non-standard Russian”. М. Китадзё (сост.). *Аспектуална семантичка зона: типологија систем и сценарији дијакроничког развоја/ The Aspectual Semantic Zone: Typology of Systems and Scripts of Diachronic Progresses*. – Киото: Издање «Tanaka Print» (Универзитет Киото Сангё): 256–262.

- Томмола, Х. 2015. “Делимитативы – непередельные глаголы совершенного вида”. М. Китадзё (сост.). *Аспектуальная семантическая зона: типология систем и сценарии диахронического развития/ The Aspectual Semantic Zone: Typology of Systems and Scripts of Diachronic Progresses*. – Киото: Издательство «Tanaka Print» (Университет Киото Сангё): 277–283.
- Тошович, Бранко. 2009а. *Способы глагольного действия в сербском, хорватском и бошняцком языках*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Тошович, Бранко. 2009б. *Трансакционал русскогo и сербскогo/ хорватскогo/ бошняцкогo языков*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Skraćenice i izvori:

- N. 08 – Novaković, Mirjana. 2008. *Strah i njegov sluga*. Beograd: Everest Media.
- N. 09 – Novaković, Mirjana. 2009. *Fear and Servant*. Belgrade: Geopoetika Publishing.
- P. 88 – Pavić, Milorad. 1988. *Dictionary of the Khazars*. New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- P. 93 – Pavić, Milorad. 1993. *Unutrašnja strana vetra*. Beograd: Draganić.
- P. 98 – Pavić, Milorad. 1998. *The Inner Side of the Wind*. Beograd: Dereta.
- RMS – Николић, Мирослав и др. 2011. *Речник српскогo језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Skok, Petar. 1972. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Knjiga II, K — poni*. Zagreb: JAZU.
- П. 99 – Павич, Милорад. 1999. *Внутренняя сторона ветра*. Санкт-Петербург: Азбука классика.
- П. 12 – Павић, Милорад. 2012. *Хазарски речник*. Београд: Завод за уџбенике.
- Н. – Новакович, Мирьяна. *Страх и его слуга*. <http://profilib.com/chtenie/69408/miryana-novakovich-strakh-i-ego-sluga.php> (17. 12. 2016)
- П. – Павич, Милорад. *Хазарский словарь*. <http://fanread.ru/book/3068265/> (07. 11. 2016)
- www.oxforddictionaries.com

Tijana I. Balek

COMPARATIVE VERBS IN SERBIAN COMPARED WITH ENGLISH AND RUSSIAN

Summary

The paper presented some of the basic characteristics of the so-called '*comparative*' verbs in Serbian and their English and Russian equivalents. The term '*comparative verbs*' includes three types of verbs – *diminutive*, *augmentative* and *majorative verbs* whose action, state, or occurrence are compared to the action, state, or occurrence of the verbs they are derived from. The verbs discussed are more frequent in Serbian and Russian, but the corpus analysis has shown that, unexpectedly, there are a few examples of full semantic equivalence in Serbian and English (but not Russian).

Key words: diminutive verbs, augmentative verbs, majorative verbs, English, Russian, Serbian.

Sladana D. Mandić
“Vuk Karadžić” Primary School
Bačka Palanka
savics05@yahoo.co.uk

doi: 10.19090/zjik.2017.71-85
UDK 811.111'373.72:811.163.41'373.72
Original naučni rad

MEANINGS OF *WHITE* AND *BLACK* IN ENGLISH AND SERBIAN IDIOMS: A CONTRASTIVE ANALYSIS*

ABSTRACT: This paper deals with the meanings of two colour terms, namely English *white* and *black* and Serbian *beo* and *crn*. A contrastive analysis of the two pairs of adjectives is based on a corpus of 35 English and Serbian phrasal and clausal idioms, like *Two blacks do not make a white* in English and *Od dva zla ne može ispasti dobro* in Serbian. The main aim of the research is to point to stylistic and semantic aspects of two colour categories, *white* and *black*, in English and Serbian idioms. More specific aims deal with the meanings these colour categories express in the process of describing human characteristics, both mental characteristics and appearance, as well as determining whether such meanings are identical or similar in two contrasted languages. The analysis shows, furthermore, there is a high degree of correspondence between the two contrasted languages in respect of the expression of meanings of *white/beo* and *black/crn* which are culturally accepted in both languages.

Key words: white, black, idioms, meanings, English, Serbian, contrastive analysis.

1. INTRODUCTION

The way humans perceive and grasp the phenomenon of colours may largely depend on their cultural background. In the European culture, for instance, *black* denotes sadness, misfortune, evil, etc., whereas, in the Asian culture, *white* denotes grief, sorrow, etc. Therefore, this paper conducts a research on a well-known *white-black* dichotomy in the two compared and contrasted languages, English and Serbian. Its main aim is to focus on the semantic and stylistic aspects of two basic colour terms, English *white* and *black*, and Serbian *beo* and *crn*, with the ranges of meanings that these colour terms express. The paper further compares and

* This is a shortened version of the seminar paper entitled “Meanings of *black* and *white* in English and Serbian idioms”, which was written during the doctoral studies under the supervision of Prof. Dr Tvrtko Prčić.

contrasts idioms describing human characteristics expressed by the two colour categories and determines whether their form and meanings are identical or similar in the two contrasted languages, English and Serbian.

1.1. Colours and their properties – theoretical background

As far as the origin of the term *colour* is concerned, the lexeme *boja* (colour) in the Serbian language originated from the Turkish language (*boya, boyama*), and according to Skok's *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, it is common in all languages of the Balkans (Skok 1971: 182). In British English, the lexeme *colour* is used, whereas in American English it is *color*. Various studies held over time reveal that "the colour perception of people is the result of a common set of neurophysiological processes" (McDaniel 1972). This theory even claims that colours are not objectively 'out there in the world', independent of any beings. Colour concepts are rather embodied, as focal colours are partly determined by human biology (Lakoff 1987: 29). In Berlin & Kay's book *Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution* (1969), the authors examine the connection of colour terms expressions between different languages and cultures. According to their thorough analysis of colour categories, all languages share a universal system of basic colour categorization. They argue that there are 11 universal basic colour categories (*white, black, red, green, yellow, blue, brown, purple, pink, orange, and grey*).

Some colour terms are termed as basic while others are not. Steinvall (2002: 16) and Lakoff (1987: 25) state that basic colour terms are monolexemic (green rather than dark green or grass-coloured), their signification is not included in those of any other colour term (scarlet for example, is contained within red), their application is not restricted to a narrow class of objects (blond for example, is restricted to hair) and they are psychologically salient for the informants, common and generally known (like yellow as opposed to saffron).

According to Berlin & Kay there is an internal gradation in colour categories which makes it possible to isolate a focus of the category, a best example which makes comparisons across languages possible. The authors found that, in the domain of colour, there are certain focal points which people find easier to identify than nonfocal areas. The linguistic terms corresponding to the focal points are then called "basic colour terms" (BCTs). They occur in a fixed order in a language and are represented in a typology of seven stages (Steinvall 2002: 18):

- I WHITE and BLACK
- II RED
- III GREEN or YELLOW
- IV GREEN and YELLOW
- V BLUE
- VI BROWN
- VII PURPLE PINK ORANGE GREY

This implies that Stage I languages have only the colours *white* (light-warm) and *black* (dark-cool), which denote a well-known dichotomy in every culture. Furthermore, languages in Stage VII have eight or more basic colour terms. This includes English, which has eleven basic colour terms.

1.1.1. Perceptions and definitions of *white* and *black*

White and *black* belong to the first stage of Berlin and Kay's typology. As Ivić (1995: 15-16) claims, they are considered "two opposed extremes on a colour continuum". Therefore, in the process of perspectivisation, we distinguish between the two by the criterion of increasing/decreasing brightness and darkness. Metaphorically speaking, *black* denotes morally corrupt, negative features, whereas, *white* denotes morally pure, positive features. Humans, naturally consider *black* as negative and white as positive psychological phenomena.

According to Z. Pavlović (1977: 32), "the symbolism of two colours relies on human non-linguistic environment". In other words, daylight enables people to see and understand the world around them, whereas, night disables them from seeing clearly. The renowned linguist Kövecses makes a significant remark on the meanings of basic colour terms *white* and *black* when using a conceptual metaphor in his explanation of life as a journey:

"Life is understood as a journey to some destination.
Moreover, it is metaphorically day, light, warmth and others.
Birth is conceived of as arrival, whereas death is viewed as
departure, as well as night, darkness and cold." (Kövecses 2010: 26)

White, being on the opposite end of the continuum, denotes purity, light, innocence, optimism, etc. Thus, in the European countries, for example, "it is typical of wedding bureaus to be all in white, and it is impossible to imagine a European bride wearing a black wedding dress" (Krimmer 2011: 80).

The *Oxford Advanced Learners` Dictionary* (OALD 2000: 1477) defines *white* as: 1) having the colour of fresh snow or milk, 2) belonging to or connected with a race of people who have pale skin, 3) pale because of emotion or illness, 4) with milk added.

Black is defined as: 1) having the very darkest colour, like night or coal, 2) without light; completely dark. Its transferred (extended) meaning denotes a person 3) belonging to a race of people who have dark skin; connected with black people, 4) without milk (tea, coffee), 5) very dirty; covered with dirt; a person 6) full of anger or hatred; a situation 7) without hope; very depressing; 8) evil or wicked, 9) dealing with unpleasant or terrible things, such as murder, in a humorous way (OALD 2000: 115).

1.2. Idioms - structure and meaning

According to Prčić (2008: 158), idioms are considered to be regular, in certain cases, systematic clusters of two or, sometimes more, semantic and functional lexemes, within a certain phrase or clause. From the point of view of syntax, it is possible to distinguish three groups of words which function as idioms: *phrasal lexemes*, *discourse formulas* and *catch phrases*. “*Phrasal lexemes* are hybrid lexical units structured as phrases, which act as lexemes in terms of function, content and use; opposite to them, simple, derived and compound lexemes are formally realized as words” (Lyons 1981: 145). There are two subtypes of *phrasal lexemes*: verbless (e.g. *black sheep*, *black and white*) and verbal (e.g. *black out*) (Prčić 2008: 163). The second type of idioms are *discourse formulas* which represent conventionally conditioned utterances in a particular communication situation, e.g. *How do you do? Of course!* (Prčić 2008: 165).

The third type of idioms, *sayings*, contain catch phrases (e.g. *Who`s afraid of the big bad wolf?*) and traditional phrases (e.g. *The pot calls the kettle black*), which are used as reactions to certain communication situations (ibid). It is necessary to point out here that only phrasal lexemes and clauses will be in the focus of this analysis.

As far as meaning is concerned, idioms represent complex structures of lexemes which overall meaning is not the pure sum of the meanings of its constituent parts. The notion of idiomaticity being the basic feature of idioms, implies that certain diagnostic features are either lost or added to the basic structure of an idiom, thus creating a structure with an unpredictable meaning (Prčić 2008: 159). The paper discusses positive and negative meanings expressed by two colour categories in English and Serbian.

2. ANALYSIS OF THE CORPUS

A contrastive analysis of two pairs of adjectives is conducted in several stages. First, the idioms containing colour terms *white/black* in English and *beo/crn* in Serbian are identified. Next, they are organised into two large groups according to colour terms they contain, the idioms with the colour term *white* (Serb. *beo*) and those with the colour term *black* (Serb. *crn*). What follows is the analysis of stylistic and semantic aspects of *white* and *black* in the examples expressing human characteristics. It has to be pointed out that the human characteristics observed in the paper imply both mental characteristics and appearance. An attempt was made to compare and contrast the idioms containing *white/beo* and *black/crn* colour terms which are culturally accepted and equally used in both languages. In addition, the lexemes with the closest meanings possible to those of *white/beo* and *black/crn* were also taken into consideration during the analysis (e.g. *pale*, *ash-coloured*, etc., for *white* or *bled* etc., for *beo* ; *death*, *dark*, *gloomy*, etc., for *black* or *mrk*, (*zlo*)*voljan*, etc., for *crn*).

The corpus was collected from the following English and Serbian dictionaries: *Collins COBUILD Dictionary of Idioms* (1995), *Longman Dictionary of English Idioms* (1990), *Oxford English Idioms* (1988), *The Penguin Dictionary of English Idioms* (1986), *Englesko-srpski rečnik fraza i idioma* (1995), *Srpsko-engleski rečnik idioma, izraza i izreka* (1992), *Srpsko-engleski rečnik idioma* (1991), *Englesko-srpski frazeološki rečnik* (1996, 1997), *Srpsko-engleski frazeološki rečnik* (2002), and online sources:

<http://www.idiomconnection.com/color.html#B>,

<http://idioms.thefreedictionary.com/black/white>,

<https://www.urbandictionary.com/define.php?...White%20Kni>.

The corpus consists of 35 English phrasal and clausal idioms, with 15 examples containing the colour lexeme *white/beo*, and 20 examples containing the colour lexeme *black/crn* (Table 1). The corpus is divided into two large groups according to colours. They are all English and Serbian idioms containing *white/beo* and *black/crn* colour terms, followed by short explanations regarding structure and meaning.

Table 1: Number of Idioms in the Corpus

No	Colours	Number of Idioms	%
1	white	61	44
2	black	79	56
	Total:	140	100

2.1. White/beo

It is conventionally accepted that *white* is the colour of goodness, innocence, purity, etc. (explained in more detail in 1.1.1). However, it also expresses one's poor health, state of fear, shock, etc., both in English and Serbian. The following examples discuss the meanings of English *white* and Serbian *beo* denoting human characteristics.

The expression *white knight* could be interpreted in two ways. When referring to a person, it denotes someone who is honest and noble (Serb. *koji je nevin, neiskvaren, dobronameran (dobar, pošten, plemenit čovek)*, brave and honorable (Serb. *hrabar, častan, dostojan divljenja (vitez na belom konju)*). However, when referring to business, it denotes a person or an organization that rescues a company from being bought by another company at too low a price (Serb. *osoba ili organizacija koja sprečava da kompanija bude prodana po niskoj ceni*) (Krimmer 2011: 243).

As *white as a ghost/sheet* and *white in/about the gills* mean to be very pale because of fear, shock, illness, etc. *White* signifies the colour of one's face, appearance, caused by stressful situations. In Serbian, it is *bled kao smrt; beo kao kreč, čaršav*. "The Serbian expression *bled* depicts the unfavorable physiological or psychological condition of one's skin – the person is either ill or is in a state of shock" (Ivić 1995: 38-39). Similarly, the English expressions *to lose (one's) colour/complexion*, *to be/become pale*, *to get an ashen/ash-coloured/colourless complexion*, *as pale as death/dead white* retain the same meaning, whereas the form is similar to that in the Serbian language *pobledeti/izgubiti boju, mrtvački bled*.

2.2. Black/crn

The colour *black* is widely connected with bad, ominous, malignant meanings (explained in more detail in 1.1.1). The following examples discuss the meanings of English *black* and Serbian *crn* denoting human characteristics, including both mental characteristics and appearance.

The idioms *as black as pitch/coal*, *jet black / crn kao katran/đavo/ugalj*, depict one's appearance where the original meaning of the colour *black* is retained. Stylistic and semantic aspects of both adjectives in the two contrasted languages coincide.

To beat someone black and blue / izudarati koga na mrtvo ime, istući koga kao mačku, poplaveo/pomodreo/sav u modricama. If a person is covered with bruise marks caused by being hit, they have been beaten *black and blue*. In Serbian it is *poplaveo, pomodreo, sav u modricama* where the meaning is retained, whereas the Serbian lexeme *crn*, is omitted. Similarly, *black eye* denotes a bruise near one's eye which makes it appear *black*. In Serbian, it is *modrica ispod oka*, or, in terms of slang, *šljiva ispod oka*, which alludes to dark blue colour, Serb. *modar*, rather than *black*.

A black look / mrko gledati signifies that a person is full of anger, dislike. The colour *black* in the English idiom refers to anger and resentment. As far as stylistic and semantic aspects are concerned, it is evident that the Serbian adjective *mrk* is used instead of *black*, whereas the meaning remains the same in both languages.

Another expression, *to be in a black mood* means to be irritable, angry or even depressed (where *black mood* refers to sadness, ill temper, depression). Its Serbian counterpart is *biti zlovoljan*, where the lexeme *crn* is not used explicitly. Instead, the adjective *zlovoljan* (Serb.) conveys the closest negative meaning expressed by the adjective *crn* (Eng. *black*).

To blacken someone's character/name/reputation / ocrniti koga, okaljati nečiji karakter/ime/ugled, naružiti koga, opanjkati koga refers to an attempt of diminishing one's qualities and positive characteristics. The structure and meaning in both languages remains the same. Similarly, the idiom *not as black as one is painted / ne biti tako crn kao što izgleda/kao što ljudi govore/kako ga slikaju*, accentuates one's positive characteristics despite someone else's effort to diminish them. Also, the meaning is the same in English and Serbian.

Black sheep (of a family) implies a nonconformist; an unusual or unconventional person, or a person who behaves very differently or badly, and is considered disreputable by the other members of the family. Its Serbian counterpart is *crna ovca (familije)* which retains the original structure and meaning.

Another example from spoken English which relates *black* to bad, ominous phenomena is *two blacks do not make a white* and indicates the impossibility of expecting anything good from two bad things put together. In Serbian, it is *zlom se zlo ne da ispraviti*. Both idioms retain the same meaning, though the Serbian

example contains the lexeme *zlo* instead of the colour lexeme *crn* and *dobro* instead of the colour lexeme *beo*. However, it is the meanings of these colours that represent a cultural point of similarity at which these two languages overlap.

The English idiom *swear black is white* is found in Serbian as *zakleti se da je crno belo*, which confirms the identity of stylistic and semantic aspects of the English and Serbian colour terms *white/beo* and *black/crn*.

3. RESULTS

Following the corpus analysis of 35 English and Serbian idioms each, this section deals with the results and some general conclusions deduced from them. The stylistic features of the English and Serbian idioms which are compared and contrasted are termed as identical and similar. Identical features imply the same form of colour lexemes in two contrasted languages, *white/black* in English and *beo/crn* in Serbian. Similar features point out certain differences in form between English and Serbian (e.g. *pale, gloomy* instead of *white/black* and *bled, mrk, zlovoljan* instead of *beo/crn*). These features are shown within the Table 2. Semantic features refer to the meanings of the English *white/black* and Serbian *beo/crn* which remain identical in all idioms and are not given within the Table 2.

Table 2: Stylistic Features of the English and Serbian Idioms

ENGLISH IDIOMS vs. SERBIAN TRANSLATION EQUIVALENTS		
SEMANTIC FEATURES	white (%)	black (%)
Identical	87	77
Similar	11	17
Different	2	6

4. DISCUSSION

This paper addresses the advantages and limitations of a corpus-based approach to researching and analyzing 35 English and Serbian idioms containing the colour lexemes *white/black* and *beo/crn*. This section of the paper deals with the results of the analysis and some general conclusions deduced from them.

As far as the idioms with the colour lexemes *white/beo* are concerned, the results reveal that the meanings in the two contrasted languages remain the same. *White/beo* is conventionally accepted as a colour category denoting goodness, purity, happiness, honesty (e.g. *white knight/vitez na belom konju* (dobričina, heroj)) as well as sickness, poor health, state of fear, shock, etc., both in English and Serbian (e.g. *as white as a sheet / beo kao čaršav*). However, in terms of form, certain English idioms differ from their Serbian counterparts (e.g. *to get an ash-coloured complexion / pobledeti/izgubiti boju*). As it was stated at the beginning of the analysis, the lexemes with the closest meanings possible to those of *white/beo* were also taken into consideration during the analysis (e.g. *pale, ash-coloured*, etc., for *white* or *bled* etc., for *beo*).

Similarly, the idioms with the colour lexemes *black/crn* share identical semantic features in the corpus of 20 selected idioms. As previous theoretical background on the semantic aspect of colour terms has shown, and as it is attested in the present research, the colour lexemes *black/crn* denote bad, ominous, malignant meanings, people who are socially unacceptable, anger, dislike, resentment, depression, etc., in English and Serbian equally (e.g. *as black as pitch / crn kao katran; a black sheep of the family / crna ovca u familiji*). In terms of form, there are evident differences between the English and Serbian idioms (e.g. *to be in a black mood / biti zlovoljan*) where the explicit use of lexemes *black/crn* is omitted.

Also, the lexemes with the closest meanings possible to those of *black/crn* were considered during the analysis (e.g. *death, dark, gloomy*, etc., for *black* or *mrk, (zlo)voljan*, etc., for *crn*).

The results achieved throughout this analysis represent another confirmation of the theoretical background on the stylistic and semantic aspects of the two adjectives displayed in previous chapters. Thus, it comes as no surprise that the selected examples of idioms containing *white/beo* and *black/crn* colour lexemes belong to the repertoire of idioms which are culturally accepted, and used in both languages.

5. CONCLUSION

The main aim of the research are the stylistic and semantic aspects of the two pairs of adjectives, English *white* and *black* and Serbian *beo* and *crn*. The paper further compares and contrasts the idioms describing human characteristics expressed by two colour categories. The aim of a thorough study conducted in the paper is to determine whether their forms and meanings are identical or similar in two contrasted languages, English and Serbian. After having considered all the selected idioms, the analysis shows that there is a relatively high degree of correspondence between the two contrasted languages in respect of the expression of meanings denoted by the colour categories *white/beo* (e.g. happiness, innocence, fear, shock, etc.) and *black/crn* (e.g. misfortune, illness, wickedness, etc.). It is worth noting that the stylistic aspects of the two contrasted pairs of adjectives represent the point of difference due to which the two compared languages differ.

Finally, a contrastive analysis of this kind can be of great help to better understand the meanings of the English idioms with the colour terms *white* and *black*, on the one hand, and the Serbian idioms with the colour terms *beo* and *crn*, on the other. What can be done in the future is to perform a more detailed analysis on a larger corpus, which would reveal some other examples of idioms containing the two colours, and allow different interpretations to appear.

REFERENCES

- Anderson et al. (Eds.). (2014). *Colour Studies. A broad spectrum*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Abbozzo, M., Ronchi, Lucia. 2010. "Colour Categorization in the Real World." In: STELLA (Software for Teaching English Language and Literature and its Assessment). University of Glasgow. Glasgow: 2-3.
- Bennett, T. J. A. 1982. "Some Reflections on the Terms Black and White." In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*. Société genevoise de linguistique. Genève: 17-21.
- Berlin, Brent & Kay, Paul. 1969. *Basic Colour Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- Chielens, Louis. 2006. *BASIC COLOUR TERMS IN ENGLISH. An examination of their use and meaning in English expressions*. A dissertation. Universiteit Gent; Faculteit Letteren En Wijsbegeerte.
- Collins COBUILD Dictionary of Idioms*. 1995. Harper Collins Publishers Ltd.

- Gerzić, Borivoj. 1995. *Englesko-srpski rečnik fraza i idioma*. Beograd: Predrag & Nenad.
- Hlebec, Boris. 1989. *Opšta načela prevođenja*. Beograd: Naučna knjiga.
- Ivir, Vladimir. 1978. *Teorija i tehnika prevođenja*. Udžbenik za I i II godinu pozivnouslymerenog obrazovanja i vaspitanja srednjeg stupnja prevodilačke struke. Sremski Karlovci: Centar „Karlovačka gimnazija“.
- Ivić, Milka. 1995. *O zelenom konju. Novi lingvistički ogledi*. Beograd: BIBLIOTEKA XX VEK.
- Kovačević, Živorad. 1992. *Srpsko-engleski rečnik idioma, izraza i izreka*. Beograd: Draganić, Alfa.
- Kovačević, Živorad. 1997. *Englesko srpski frazeološki rečnik*. Beograd: Filip Višnjić.
- Kovačević, Živorad. 2002. *Srpsko-engleski frazeološki rečnik*. Beograd: Filip Višnjić.
- Kövecses, Zoltan. 2010. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: OUP
- Krimer-Gaborović, Sanja. 2011. *Semantička i tvorbeno sintagmatika leksema kojima se imenuju boje u engleskom i srpskom jeziku: kognitivnolingvistički pristup*. Doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Longman Dictionary of English Idioms*. 1990. London: Longman Group UK Ltd.
- Lyons, John. 1981. *Language and Linguistics. An Introduction*. Cambridge: CUP.
- Matešić, Josip. 1982. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: IRO Školska knjiga.
- M. Gulland D., Hinds-Howell D. 1986. *The Penguin Dictionary of English Idioms*. London: Penguin Books.
- McDaniel, C. K. 1972. *Hue perception and hue naming*. A.B. honors thesis, Harvard College.
- Milosavljević, Boško & Vilić-Milosavljević, Margot. 1991. *Srpsko-engleski rečnik idioma*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Milosavljević, Boško & Vilić-Milosavljević, Margot. 1996. *Englesko-srpski frazeološki rečnik*. Arandelovac.
- Newmark, Paul. 1988. *A Textbook of Translation*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.
- Oxford Advanced Learner`s Dictionary*. 2000. Oxford: Oxford University Press.
- Pavlović, Zoran. 1977. *Svet boje*. Turistička štampa. Beograd.

- Philip, G.Susan. 2003. *COLLOCATION AND CONNOTATION: A Corpus-Based Investigation of Colour Words in English and Italian*, Doctoral dissertation.
- Prčić, Tvrtko. 2008. *Semantika i pragmatika reči*. 2., dopunjeno izdanje. Novi Sad: Zmaj.
- Sandford, Jodi. L. 2011. *Color linguistic vantage and the surround: GOOD IS THE RIGHT COLOR and BAD IS THE WRONG COLOR*, Proceedings of the Seventh National Color Conference of the Gruppo del Colore – SIOF – Sapienza Università di Roma Facoltà di Ingegneria, 153-160, Roma (Italy).
- Skok, Petar. 1971. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb.
- Steinvall, Anders. 2002. *English Colour Terms in Context*. Skrifter från moderna språk 3. Institutionen för moderna språk. Umeå universitet.
- Steinvall, Anders. 2007. Colors and emotion in English, in *Anthropology of Color*, Maclaury RE, Paramei GV and Dedrick D (eds.), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Wierzbicka, Anna. 1990. *Cognitive Linguistics*. The meaning of colour terms: semantics, culture, and cognition. Mouton de Gruyter.
- The Idiom Connection*.
URL: <http://www.idiomconnection.com/color.html#B> (10.5.2016)
- The Origin of Colour Names*.
URL: <http://www.jstor.org/stable/2917519> (26.8.2016)
- Urban Dictionary.
URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?...White%20Kni..> (24.11.2017)

Sladana Mandić

ZNAČENJA *BELE* I *CRNE* BOJE U ENGLISKIM I SRPSKIM IDIOMIMA:
KONTRASTIVNA ANALIZA

Rezime

U radu se razmatra semantička priroda dve kategorije osnovnih boja, *white* i *black* u engleskom jeziku i *beo* i *crn* u srpskom jeziku. Kontrastivna analiza dva para prideva zasnovana je na korpusu sačinjenom od 35 engleskih i srpskih fraznih i rečeničnih idioma, kao, na primer, *Two blacks do not make a white* na engleskom i *Od dva zla ne može ispasti dobro* na srpskom. Glavni cilj istraživanja su stilski i semantički aspekti ove dve kategorije osnovnih boja, *bele* i *crne*, u engleskim i srpskim idiomima. Konkretniji ciljevi tiču se značenja ova dva para boja prilikom opisivanja ljudskih osobina, kako psihičkih tako i fizičkih, kao i utvrđivanja njihove istosti, odnosno sličnosti u dva suprotstavljena jezika. Rezultati analize jasno pokazuju da postoji visok stepen podudarnosti između ova dva suprotstavljena jezika po pitanju značenja izraženih dvema kategorijama osnovnih boja, *white* i *black* u engleskom i *beo* i *crn* u srpskom jeziku, u idiomima koji su deo repertoara koji se prirodno koristi u oba jezika.

Ključne reči: bela, crna, idiomi, značenja, engleski, srpski, kontrastivna analiza.

APPENDIX: THE LIST OF EXAMPLES

English idioms	Serbian idioms
WHITE	BEO
<i>As white as a sheet/chalk</i>	<i>Beo kao kreč/čaršav/krpa/kao da nema kapi krvi</i>
<i>As pale as death/dead white</i>	<i>Mrtvački bled</i>
<i>Pale around the gills, white in/around the gills</i>	<i>Bled kao krpa</i>
<i>To lose (one's) colour/complexion, to be/become pale, to get an ashen/ash-coloured/colourless complexion</i>	<i>Pobledeti/izgubiti boju</i>
<i>White knight</i>	<i>a. (o čoveku) 1. Koji je nevin, neiskvaren, dobronameran (dobar, pošten, plemenit čovek) 2. Koji je hrabar, častan, dostojan divljenja (vitez na belom konju) b. (u poslovanju) osoba ili organizacija koja sprečava da kompanija bude prodana po niskoj ceni</i>
BLACK	CRN
<i>As black as pitch/coal, jet black</i>	<i>Crn kao katan/davo/ugalj</i>
<i>To beat someone black and blue</i>	<i>Izudarati koga na mrtvo ime, istući koga kao mačku, poplaveo/pomodreo/sav u modricama</i>
<i>Black eye</i>	<i>Modrica ispod oka</i>
<i>A black look</i>	<i>Mrko pogledati koga, smrknut pogled</i>
<i>To be in a black mood</i>	<i>Biti zlovoljan</i>
<i>To take a gloomy/pessimistic view of everything, to look on the dark side of something, to look for rainy clouds (inf.)</i>	<i>Videti sve crno</i>
<i>To bring calamity/affliction/distress on someone, to be the death of someone</i>	<i>Zaviti u crno koga</i>
<i>To blacken someone's character/ name/ reputation</i>	<i>Ocrniti koga, okaljati nečiji karakter/ ime/ugled, naružiti koga, opanjkati koga</i>
<i>Not as black as one is painted</i>	<i>Ne biti tako crn kao što izgleda/kao što ljudi govore/kako ga slikaju</i>
<i>A black sheep of the family</i>	<i>Crna ovca u familiji</i>

MEANINGS OF *WHITE* AND *BLACK* IN ENGLISH AND SERBIAN IDIOMS ...

<i>Two blacks don't make a white</i>	<i><u>Zlom</u> se <u>zlo</u> ne da <u>ispraviti</u></i>
<i>Swear black is white</i>	<i>Zakleti se da je crno belo</i>

Jelena Lj. Biljetina
University of Novi Sad
Faculty of Education
jelena.biljetina@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.87-108
UDK 811.111'367.625:811.163.41'367.625
Originalni naučni rad

THE LEXICAL FIELD OF VERBS OF EATING IN ENGLISH AND SERBIAN: A CONTRASTIVE ANALYSIS*

ABSTRACT: The aim of the paper is to compare and contrast the lexical field of verbs of eating in English and Serbian. The contrastive analysis will analyze the meaning of the verbs in order to determine the differences and similarities among them. The main method employed is the method of componential analysis. The meaning of the verbs is decomposed into diagnostic components which would further be used to compare and contrast the verbs within one lexical field. The verbs are then be classified into groups and contrasted with the verbs in Serbian. In case diagnostic components of the verbs in English and Serbian match, there is formal correspondence. Cases of translation equivalence occur when components of the English verbs do not fully match those of Serbian verbs. The results obtained are expected to contribute to the more precise translation of verbs of eating from English into Serbian and vice versa. Contrasting the verbs within the lexical fields they belong to and contrasting them between the two languages reveals the relationship(s) among the verbs and provides an insight into the organization of the lexicon of both English and Serbian.

Key words: contrastive analysis, componential analysis, semantic components, formal correspondence, translation equivalence

1. Introduction

The aim of this paper is to compare and contrast the lexical field of verbs of eating in English and Serbian. In order to successfully compare and contrast the fields, the method of contrastive analysis will be applied, which contrasts meaning components of the verbs in the corpus. The aim of the contrastive analysis is to systematically explain the specific similarities and differences among the elements

* A broader version of this paper was written within the Contrastive Lexicology doctoral course under the supervision of Professor Tvrtko Prčić, Faculty of Philosophy, Novi Sad and was presented at the fourth international conference English Language and Anglophone Literatures Today (University of Novi Sad, 25 March 2017)

of two (or more) languages (Đorđević 1987: 3). Verbs of eating are contrasted semantically, on the basis of their meanings. The analysis is twofold, and does not only contrast the verbs in English against the verbs in Serbian, but also contrasts the verbs within one language. Such contrasting reveals the relationship(s) among the verbs within one language, and provides an insight into the organization of the lexicon of both English and Serbian. Moreover, the paper should offer adequate solutions when translating these verbs from one language into another: formal correspondents in case the components of meaning match in both languages, or translation equivalents in case a verb in English exhibits more components of meaning than a verb in Serbian.

2. Theoretical framework

The problem of meaning is crucial in semantics and lexicology (Dragičević 2010: 54). It is a complex issue, not only because it includes linguistic, extralinguistic and interlinguistic factors, but also due to the overlapping segments of the several types of meaning¹. This paper focuses on the literal meaning of a lexeme, the one that Austin referred to as a primary nuclear meaning (Austin 1961: 39). It is defined as the central, core meaning of a lexeme (Palmer 1976: 69), the lexical meaning (Dragičević 2010, Prčić 2008). When determining the central meaning of the verb *gobble*, for example, we are able to do that because there are verbs of eating that have certain features in common with *gobble*, and there are other verbs of eating which contrast with *gobble*. It is only by those means that it is possible to define the meaning of *gobble* (Nida 1975: 91).

Lyons claims that the meaning of any lexeme consists of its semantic components which represent the atoms of meaning (Lyons 1977: 317). Lehrer refers to them as semantic components (or semantic features) and defines them as constituents of the meaning of any lexical item (Lehrer 1974: 46). Lipka makes a distinction between (semantic) features and (semantic) components, the former being a subcategory of the latter, where features can be assigned a specific value, and components can be broken down into features (Lipka 1992: 110). In this paper, the term *diagnostic component* is used to refer to those features which are relevant in distinguishing one meaning from another (Nida 1975: 229, Prčić 2008:52).

When analyzing the meaning of a lexeme, it is important to include only those components that are necessary and sufficient for separating the meaning of one

lexeme from the meaning of the other lexeme(s) that might occupy the same semantic domain (Nida 1975: 26). The meaning of *slurp* can be defined by decomposing its meaning into smaller units, diagnostic components: ‘to eat’, ‘to make a sound’ and ‘with a mouth’. However, the analysis of the meaning(s) of a lexeme needs to be done very carefully, as decomposition into diagnostic components serves to the adequate specification of the meaning(s) (Prčić 2008: 54).

A contrastive analysis, as the main method of the analysis applied in this paper, refers to defining similarities and differences among the elements of two (or more) languages (Đorđević 1987: 1). The basic assumption in the contrastive analysis is that the elements that are compared have something in common, and it is this shared common feature against which differences can be stated. This common platform of reference is called *tertium comparationis* (Krzyszowski 1990: 15). In other words, there needs to be a universal linguistic feature against which contrasting is done (Đorđević 1987: 58).

There are two possible resulting links that can be established: correspondence (Đorđević 1987: 63) or formal correspondence (Prčić 2008: 170) and equivalence (Đorđević 1987: 58) or functional-communicative equivalence (Prčić 2008: 171).

Hyponymy, synonymy and antonymy are the three basic paradigmatic lexical relations (Lipka 1992: 134). Hyponymy, as the lexical relation which is of most interest for the analysis in this paper, will be further explained. Hyponymy is the inclusion of the meaning: *peck, devour, cram, gulp, gobble* and *wolf* are hyponyms of *eat*, *eat* being their hypernym². Hyponyms are more specific than their superordinate lexeme, as they always have at least one more feature that further specifies them. However, the relation between superordination and subordination does not end with the hypernym, because the hypernym itself can also have another lexeme that is superordinate to it³.

One of the ways to classify lexemes according to linguistic criteria is their grouping into lexical fields, where “common semantic features can be captured by an archilexeme” (Lipka 1980: 94)⁴. Lexemes in one lexical field are gathered around

² Lipka prefers the term *archilexeme* for two reasons: one is to avoid confusion between phonologically similar to hyponym and hypernym, the other is to follow the analogy of the Prague school of linguists which coined the term *archiphoneme* (Lipka 1992: 144). However, following Lyons, most linguists use the terms hyponym and hypernym.

³ Cruse discusses various types of hierarchies in detail, where the most important relation is that of dominance (Cruse 1987: 112-155).

⁴ Terminology in literature is extremely confusing: Cruse refers to lexical fields as *lexical configurations* (Cruse 1986), Lehrer speaks of *semantic fields* and *lexical fields* and uses

their hypernym with which they share at least one central diagnostic component; they are grouped according to their sense (Prčić 2008: 138). *Peck, pick, nibble, devour, binge, cram* and all the verbs in the corpus that denote a specific manner of eating belong to the lexical field of the verb *to eat* and share with it its central component – *to take food*. This paper will follow the approach based on the ideas proposed by Lipka: a lexical field needs to have at least two lexemes which belong to the same word class and needs to have at least one specific diagnostic component in common (Lipka 1990: 152).

As verbs are more abstract than nouns, there have been few attempts of the systematic analysis of the verbs related to eating, both in English and in Serbian. Beth Levin has made a classification of English verbs according to their meaning and their morphological and syntactic characteristics. She refers to the group of verbs related to taking food and drink as *verbs of ingesting*, and further classifies them into seven subgroups (*eat verbs, chew verbs, gobble verbs, devour verbs, dine verbs, gorge verbs and verbs of feeding*) (Levin 1993: 213). In Serbian literature there are no studies that investigate these verbs, but the paper written by Šojat, and based on Croatian corpus, deals mainly with the organization of verbs in the Croatian WordNet. It also exemplifies the structure and the organization of lexical fields in CroWN regarding the group of verbs of eating (Šojat 2012: 165-166).

3. Methodology of the research

The corpus consists of the verbs which are defined by the verb *to eat*, as eating is the diagnostic component that differentiates this lexical field of verbs from other lexical fields⁵.

The first step in the analysis is to determine the diagnostic components of the English verbs by the process of componential analysis. Decomposing the

these two terms as synonyms (Lehrer 1974), some linguists use the term *word field* (Lipka 1992: 151).

⁵ The verbs were compiled on the basis of their definitions in relevant monolingual and bilingual dictionaries of the English language: (*American Heritage Dictionary* (AHDO), *Cambridge Dictionaries Online* (CDO), *Collins Cobuild English Language Dictionary* (CCDO), *Dictionary Online* (DO), *Longman Dictionary Online* (LDO), *Macmillan Dictionary* (MMDO), *Merriam-Webster Collegiate Dictionary* (MWDO), *Oxford Dictionaries* (ODO), *Oxford English Dictionary* (OED), *Longman Language Activator* (LLA), *Longman Dictionary of Contemporary English* (LDOCE), *Longman Dictionary of English Language and Culture* (LDOELC)), (*The Sage* (Sage) and *WordWeb* (WW) and in the lexical database of English language (*WordNet* (WN)).

meaning of verbs into diagnostic components is done on the basis of dictionary definitions found in the relevant monolingual dictionaries of the English language. The meaning of all verbs is determined on the basis of their diagnostic components.

The hypernym for the lexical field is *to eat*. Its meaning is *to take food* and this component is included in the meaning of the following 25 verbs that belong to the lexical field of eating: *binge, bolt, breakfast, chomp, cram, crunch, demolish, devour, diet, dinner, down, feast, gobble, gorge, gulp, lunch, nibble, munch, peck, pick, pig, scoff, slurp, snack, taste* and *wolf*. The verbs are classified into several subcategories according to the additional diagnostic components that specify their meaning⁶:

1. the amount of food eaten (a little, all and too much)
2. the speed of eating (quickly, slowly)
3. the type of the meal eaten (breakfast, lunch, dinner)
4. the specific manner of eating (making sounds with specific organs)
5. the purpose of eating (e.g. in order to try the food).

The second step in the procedure is to analyze the verbs separately, and determine their specific components that differentiate them one from the other.

The third step is to check the translations of the English verbs in the bilingual English-Serbian dictionaries. Finally, the diagnostic components of Serbian verbs are checked in the monolingual dictionary of Serbian language, in order to determine the formal correspondents and translation equivalents of the English verbs.

4. Analysis of the data

The common diagnostic component of all the verbs that have entered the corpus is *to take food*. The subcategories previously proposed all contain additional component(s).

4.1. The verbs in this group contain the components *to eat + a specific amount of food*.

⁶ Different criteria are the result of the overlap of the meaning components. Nida refers to this as to the *intermediate level of expression of meaning* and provides a detailed discussion on the subject (Nida 1975).

4.1.1. The first group of verbs is specified by the following components: *to eat + a little amount of food*, and there are four verbs that belong to it: *peck*, *pick*, *nibble* and *snack*.

Peck contains the following components: *to eat + a little amount of food + with no interest/appetite*. The components imply that the person eating shows no enthusiasm or interest towards the food. The consulted bilingual dictionaries mostly provide the translation equivalents, like *probirati jelo* or *jesti vrlo malo*. However, *probirati* does not seem to correspond to *peck*, because it does not have the component *with no interest/appetite*. There is a corresponding verb in Serbian, and that is *mrļjaviti*. Its components match those of *peck* – *to eat + a little amount of food + with no appetite*. In some cases, however, *jesti (vrlo) malo* seems to be a better solution than the formal correspondent, especially if the context indicates a more positive or a more enthusiastic attitude towards food (1b). The example (1a) refers to the insufficient amount of food:

(1) a) He pecked at his dinner. (AHDO)

Mrļjavio je večeru.

(1) b) Thanks, I'll peck a bit. (OED)

Hvala, uzeću (poješću) malo.

The components of *pick* are *to eat + a little amount of food + in small bites*. According to English-Serbian dictionaries, the suggested formal correspondents are *probirati (u jelu)*, *grickati*, *glodati*, *jesti*, but they do not completely correspond to *pick*. *Glodati*, for example, contains the components *to eat + small amount of food + in small bites*. However, it also has the additional component that extends its meaning *by using teeth to separate softer from harder food*, while *jesti* is the hypernym and needs to be further specified. *Grickati*, on the other hand, has all the components that *pick* has, but in Serbian it implies repetition and can be used in such contexts only (2a). Its counterpart *gricnuti* is used when the action is not repeated (2b). Depending on the context, *probirati (jelo)* can also be the formal correspondent, as one of its components is *+ to select what is better*. It bears the implication of eating with delicacy, because *probirati* (when it is related to food) refers to taking only those items of food which seem most pleasing to the person eating (2c):

(2) a) Charles picked at his food in a bored fashion.

Čarls je ravnodušno grickao hranu.

(2) b) Lisa was so upset that she could only pick at her food.

Lisa je bila toliko uznemirena da je samo gricnula hranu.

- (2) c) Sarah picked at a plate of cheese for supper, but she wasn't really hungry.

Sara je probirala sir po tanjiru za večeru, ali zapravo nije bila gladna.

Nibble has the components *to eat + a little amount of food + by taking very small pieces*, and it is very similar in its meaning to *pick*. Still, these two verbs differ because with *nibble* the focus is on the fact that the person is taking the food little by little, and it is more neutral than *pick*. These two verbs share the formal correspondents in Serbian (3a). There is another verb in Serbian that corresponds to *nibble*, and that is *štrpkati*. It refers to taking off a small part of something, and, therefore, it can be used as a formal correspondent (3b).

- (3) a) We stood around drinking wine and nibbling on little snacks. (LLA)
Stajali smo naokolo, pili vino i grickali zakusku.

- (3) b) She never eats a full meal – she just nibbles. (Sage)
Ona nikada ne jede ceo obrok – samo štrpka.

The components of *snack* are the following: *to eat + a little amount of food + between meals*. English-Serbian dictionaries define *snack* primarily as a noun, although there is a formal correspondent in Serbian, and that is *užinati* (4a). In Serbian *pojesti (za) užinu* is also commonly used (4b). The hyponym, *jesti*, can likewise be used when modified with an adverbial phrase (*između obroka*) (4c).

- (4) a) She never loses weight because she snacks between meals. (CCDO)
Ona nikako ne mršavi jer užina između obroka.

- (4) b) I'll just snack on an apple if I'm hungry. (MWDO)
Poješću jabuku za užinu ako budem gladan/gladna.

- (4) c) She would improve her diet if she ate less fried food and snacked less. (CCDO)
Popravila bi svoju ishranu kad bi jela manje pržene hrane i manje jela između obroka.

4.1.2. The verbs in this group have the components *to eat and all the food*, and there are three verbs: *demolish*, *devour* and *pig*.

Demolish has the additional component *+ very quickly*. In the bilingual dictionaries there is only one formal correspondent, *požderati*, but it cannot be taken as the proper formal correspondent, because it is overspecified. It bears the components of greediness and voraciousness, while *demolish* is used in a more benign environment, implying humour. The better solution would be to use two

verbs that are used in informal contexts in Serbian— *slistiti* (5b) and *smazati* (5a), although, according to the consulted monolingual Serbian dictionary, they lack the component *very quickly*. Their use can be considered in the following examples:

(5) a) She demolished the whole cake. (CCD)

Smazala je celu tortu.

(5) b) The teenagers demolished four pizzas among them. (WN)

Tinejdžeri su slistili četiri pice.

In some dictionaries *devour* is treated as a synonym of *demolish*. *Devour* clearly implies that the person is eating the food so that nothing is left and is doing it voraciously, with great hunger. That is why it is more appropriate to use *(po)žderati/prožd(i)rati* as a formal correspondent of *devour*, because it also contains the component of *eating up greedily* (6a). In cases where greediness is not dominant, *(pro)gutati* can be used as a corresponding verb (6b). There are several adverbs (*proždrljivo*, *halapljivo*, *nezasito*) that modify the verb *jesti*, which is used as a translation equivalent (6c):

(6) a) He devoured three sandwiches. (WN)

Proždrao je tri sendviča.

(6) b) He devoured half of his burger in one bite. (ODO)

Progutao je pola hamburgera u jednom zalogaju.

(6) c) The young cubs hungrily devoured the deer. (CDO)

Mladi su proždrljivo pojeli jelena.

Pig is the verb that has the following components: *to eat + all the food + greedily + more than is necessary*. It is similar in its meaning to *devour*, as it implies greediness, but differs from *devour*: *pig* means that the person is eating too much food. *Pig* is similar to *overeate*, but has a distinctly negative connotation, and is used to express the disapproval of the manner in which somebody is eating. As a verb, *pig* represents a metaphorical reading of the way pigs eat. It is based on the semantic features of the noun *pig*, which implies gluttony and dirt. The English-Serbian dictionaries do not recognize *pig* as a verb, but there are ways of expressing its meaning components in Serbian, although some of the components may be missing. One is the verb *prejedati (se)* (7a), the other is the verb *(pre)žderati* (7b). It seems that the latter verb is more suitable, as it refers to eating greedily, while its prefix refers to eating too much. There is the third option, the hyponymous verb modified with the adverb of manner (*jesti kao svinja*) (7c):

(7) a) They pigged themselves on ice cream. (MMDO)

Prejeli su se sladoleda.

- (7) b) I found Sam in front of the TV, pigging out on pizza and fries. (LDOCE)

Našao sam Sema ispred tv-a, kako se prežderava picom i pomfritom.

- (7) c) As soon as they got their food they started pigging out as the man had said to do. (ODO)

Čim su dobili hranu počeli su da jedu kao svinje kako je čovek i rekao.

4.1.3. This group of verbs has the following components: *to eat + an excessive amount of food*, and it consists of three verbs (*binge, cram* and *gorge*).

Binge has the components *to eat + too much food + immodestly*. Bilingual dictionaries do not provide corresponding verbs, but there is a verb in Serbian that has all the components that *binge* has, *prejedati se*⁷ (8a).

- (8) a) He would binge on chocolate until he was sick. (MMDO)

Prejedao bi se čokolade dok mu ne bi pozlilo.

The verb *cram* has the following components: *to eat + too much food + to fill to satiety*. There are several verbs in Serbian that are its formal correspondents: *natrpati (se), nabokati se, nakljukati se*. They all have the same components as *cram*, and can be used as its translation equivalents (9a, 9b):

- (9) a) He was cramming his mouth with food. (MMDO)

Natrpavao je usta hranom.

- (9) b) The child crams her food. (MWDO)

Dete se kljuka hranom.

Cram has the same components as *gorge*, but *gorge* has the additional component *+greedily* and implies eating with great speed and hunger. There are several suggested correspondents and equivalents in English-Serbian dictionaries: *(na)žderati, krkati (se), pohlepno/nezasito/neumereno jesti/gutati*. *Žderati* fully matches the components of *cram*, and represents its formal component (10a). Other possible translations are verb phrases that are modified by the adverb of manner (10b,10c), as can be seen in the examples below:

⁷ In some dictionaries *binge* also has the component *as part of an eating disorder*, but the formal correspondent remains *prejedati se*, as *prejedanje* (gerund) is the lexeme for the eating disorder of constantly eating too much food.

- (10) a) He gorged himself. (DO)
Nažderao se.
- (10) b) They gorged themselves with candy. (AHDO)
Pohlepno su jeli bombone.
- (10) c) I half-expected to see Grace Adler walk up to the podium and complain about men while gorging on chocolate silk pie. (ODO)
Pomalo sam očekivao da vidim Grejs Adler kako se penje na podijum i žali na muškarce dok nezasito guta svilenu pitu od čokolade.

4.2. The components that define this group of verbs are *to eat + with a specific speed*.

4.2.1. The first group is characterized by the following components: *to eat + quickly*. There are five verbs: *gulp, scarf, bolt, gobble* and *wolf*.

Gulp has the components *to eat + quickly + in large morsels*. The focus is on the process of swallowing food quickly. The formal equivalent found in the consulted dictionaries is *progutati*, but it should be modified by the adverb *brzo* (11a) or by the adverbial phrase *u velikim zalogajima* (11b).

- (11) a) He gulps down his food like a starving man. (DO)
Guta hranu tako brzo kao da je izgladneo.
- (11) b) She told him not to gulp his food. (MWDO)
Rekla mu je da ne guta hranu u velikim zalogajima.

The second verb in this group is *scoff*. Its components are *to eat + quickly + with eagerness*, and it is used in informal contexts. The consulted English-Serbian dictionaries suggest one correspondent, *žderati*, but it is too strong. *Smazati* and *slistiti* are more appropriate, as they have all the components that *scoff* has.

- (12) a) I baked a huge cake this morning, and the kids scoffed the lot. (CDO)
Ispekla sam ogromnu tortu jutros, a deca su sve smazala.
- (12) b) She scoffed the plate of biscuits. (LDOCEO)
Slistila je tanjir kekسا.

Bolt, wolf and *gobble* are verbs in this group that have the following components in common: *to eat + very quickly + without chewing*.

The additional component of *bolt* is *+ hastily*. This verb refers to eating too quickly because of a hurry. English-Serbian dictionaries suggest *progutati* as its correspondent (13a). In some cases, it needs to be modified with a noun phrase

nesažvakana hrana, particularly when it refers to medical problems with indigestion (13b).

(13) a) Don't bolt your food down! Chew it up slowly. (LLA)

Nemoj samo da tako gutaš hranu! Sažvaći je polako.

(13) b) Being under stress can cause you to miss meals, eat on the move, or bolt your food. (MMDO)

Stres može dovesti do preskakanja obroka, uzimanja hrane s nogu ili gutanja nesažvakane hrane.

Gobble has the following components: *to eat + very quickly + without chewing + greedily*. The dictionaries offer one translation equivalent, the verb *gutati*, modified by *halapljivo* or *lakomo* (14a), and two formal correspondents, *žderati* and *gumati*. The use of *žderati* is questionable, because it has the components that refer to eating a lot of food voraciously. *Gumati* has the components that fully match those of *gobble*, but is considered archaic. Still, there is a verb in Serbian that can be used – *(po)kusati*, but only in informal contexts (14b).

(14) a) Pete gobbled all the beef stew. (CCDO)

Pit je halapljivo pojeo čitav goveđi odrezak.

(14) b) She gobbled up her dinner. (CDO)

Pokusala je večeru.

Wolf has the following components: *to eat + very quickly + without chewing + in large morsels*. Similar to *pig*, *wolf* also represents a metaphor related to the noun it is derived from, as wolves are conceptualized as voracious and fierce animals. The equivalents of *wolf* are *halapljivo/pohlepno jesti/gutati (hranu)* (15a,15b).

(15) a) He wolfed down his breakfast. (OD)

Halapljivo je pojeo svoj doručak.

(15) b) When the food finally came she wolfed it down immediately.

(LLA)

Kad je hrana napokon stigla, istog trena ju je halapljivo progutala.

4. 3. This group refers to the type of the meal eaten, and the verbs have the following components: *to eat + a specific meal*⁸. These verbs are *breakfast, lunch, dine*.

⁸ Šojat classifies the verbs in this group according to the time of the day when the meal is eaten (Šojat 2012: 169).

4.3.1. *Breakfast* has the following two components: *to eat* + *breakfast*, and refers to eating the first meal of the day. Its formal correspondent is *doručkovati* (16a).

- (16) a) We breakfasted on the terrace. (AHD)
Doručkovali smo na terasi.

The components of *lunch* are *to eat* and *lunch*. *Collins Cobuild Dictionary* defines *lunch* as *to eat lunch especially at a restaurant*. *Ručati* is the most typical correspondent (17a). In some situations, it refers to having lunch at a restaurant, where the context itself implies that the lunch with a client is a formal occasion (17b).

- (17) a) We lunched quite late today. (DO)
Danas smo ručali prilično kasno.
(17) b) I will be lunching with a client. (LDOCEO)
Ručaću sa klijentom.

The verb *dine* has the following components: *to eat* + *dinner*. Dictionaries define dinner as the main meal of the day. The English-Serbian dictionaries offer *ručati*, *večerati* and *obedovati*, which brings us to the problematic issue of cultural differences as the concept of the main meal in Serbian culture typically refers to lunch, the meal eaten at midday. The meaning components of *ručati*, therefore, do not match those of *dine*. *Večerati* is the correspondent which is mostly used as a formal correspondent of *dine* in Serbian, but *ručati* must not be neglected as it denotes what *dine* denotes in English⁹. The following examples illustrate the uses of *večerati* and *ručati*:

- (18) a) They dined together at an expensive restaurant. (MMDO)
Večerali su zajedno u skupom restoranu.
(18) b) We often dine with friends in this restaurant. (WW)
Često ručamo sa prijateljima u ovom restoranu.

4.4. The verbs in this group refer to the specific manner of eating.

4.4.1. This subgroup has the following components: *to eat* + *to make sounds* + *with mouth*. There are two verbs in this group, *chomp* and *slurp*.

⁹ More on denotation see in Prčić (2008: 68-73).

Chomp has the components *to eat + to make sounds + with mouth + noisily*. The verb in Serbian which has the same components is *mljackati/mljaskati*. However, the English verb does not have positive implications, while *mljackati* implies enjoying the food. A better solution would be to use the translation equivalent *glasno žvakati* (19a).

(19) a) They were chomping burgers at the picnic. (MWDO)

Glasno su žvakali hamburgere na pikniku.

Apart from *to eat + to make sounds + with mouth*, *slurp* has the additional feature *+ as if sucking*. The suggested formal correspondent in Serbian is *srkati*. As this verb primarily refers to taking liquid food, it can be used with the food which is not solid and which can, therefore, be taken by the way of sucking.

(20) b) Try not to slurp. (CDO)

Probaj da ne srčeš.

4.4.2. The second subgroup has the following components: *to eat + to make sounds + with teeth* and there are two verbs, *crunch* and *munch*.

The components of *crunch* are *to eat + to make sounds + with teeth + as if grinding*. Crunching mainly refers to crushing hard food between the teeth. There are two correspondents that can be used in Serbian: *hrskati* (21b) and *krckati* (21a). In some cases, translation equivalents like *drobiti zubima* can also be used (21d).

(21) a) Jane was crunching a peppermint noisily. (MMDO)

Džejn je glasno krckala pepermint.

(21) b) The thought of two thousand people crunching celery at the same time horrified me. (ODO)

Zastrašila me je pomisao na dve hiljade ljudi koji hrskaju celer u isto vreme.

(21) d) She sucked an ice cube into the mouth, and crunched it loudly.

(CCDO)

Stavila je u usta kockicu leda i glasno je zdrobila zubima.

Munch has the following components: *to eat + to make sounds + with teeth + with jaws*. Apart from just making noise while eating, munching refers to making “big continuous movements of mouth” (LDOCEO) and implies enjoying the food. There are two suggested solutions in English-Serbian dictionaries: *mljackati* (22a) and *glasno žvakati* (22b).

- (22) a) Fifteen minutes later we were sitting in the kitchen munching a late lunch and leafing through our new book. (ODO)
Petnaest minuta kasnije sedeli smo u kuhinji mljackajući kasni ručak i prelistavali našu novu knjigu.
- (22) b) Russell munched his breakfast toast. (ODO)
Rasel je glasno žvakao tost za doručkom.

4.5. This group of verbs is related to the purpose of eating. There are three verbs:
diet, feast, taste.

Diet is the verb with the following components: *to eat + less + in order to lose weight*. There are no verbs in Serbian that could be used as a formal correspondent, and the bilingual dictionaries suggest various translation equivalents, like *držati dijetu* and *uzdržavati se od jela*..

- (23) a) I've been dieting ever since the birth of my fourth child. (CCDO)
Držim dijetu još od rođenja četvrtog deteta.

The components of *feast* are *to eat + to celebrate*. It has several formal correspondents in Serbian: *gostiti se, (po)častiti se, provoditi se, pirovati*.

- (24) a) We sat feasting on barbecued chicken and beer. (ODO)
Sedeli smo i gostili se piletinom sa roštilja i pivom.
- (24) b) The men would congregate and feast after hunting. (ODO)
Muškarci bi se skupili i počastili posle lova.
- (24) c) Starving dogs feasted on the human corpses. (CCDO)
Izgladneli psi su pirovali nad ljudskim telima.

Taste has the components *to eat + in order to try the taste of food*. *Taste* implies experiencing what the food is like. Its formal correspondents are *probati* and *okusiti*, the former being more frequent in Serbian (25a, 25b).

- (25) a) I've never tasted anything like it. (CDO)
Nikada nisam probala nešto slično.
- (25) b) She barely tasted her dinner. (DO)
Jedva da je okusila večeru.

5. Discussion

As the aim of the paper was to analyze verbs belonging to the lexical field of eating, the analysis was based on decomposition of meaning of the verbs in the English part of the corpus. Their diagnostic components were compared and contrasted with the related verbs in Serbian, which were also decomposed into diagnostic components. The verbs and their components are presented in Table 1.

Table 1 shows that most English verbs have their formal correspondents in Serbian (21 out of 25 verbs), which means that English and Serbian conceptualize eating in similar ways, and that in both languages these concepts can be expressed lexically. There are only four English verbs that do not have correspondents in Serbian, although the concepts expressed by these verbs exist in Serbian. It is, therefore, necessary to lexicalize these concepts by their translation equivalents: equivalents refer to verbs that are modified by the adverbs of manner, like *halapljivo/pohlepno jesti* (which is the translation equivalent of *wolf*) and *(pro)gutati u velikim zalogajima* (equivalent of *gulp*), or are complemented with a noun phrase, like *(pro)gutati nesažvakanu hranu* and *biti na dijeti* (equivalents of *bolt* and *diet* respectively).

The analysis has shown that for the most of the English verbs within the lexical field of eating there is a lexeme in Serbian which is equal in its form, function and content. Both languages have various means of expressing and lexicalizing of various (and numerous) processes related to eating, which further leads to the conclusion that the concept(s) of eating and their lexicalizations in English and Serbian match to a certain extent. Similar conceptualization in the two languages is particularly evident along the dimensions of *eating too much* and that of *eating all the food*, but English and Serbian exhibit significant discrepancy in the lexicalizations of these concepts. The search for formal correspondents in Serbian is restricted by the problems of divergence and convergence, as many of the English verbs have more than one formal correspondent in Serbian: *cram* – *nabokati*, *nakljukati se*, *demolish* – *smazati*, *slistiti*, *feast* – *častiti se*, *gostiti se*, *pirovati*, *gobble* – *žderati*, *gumati*, *pig* – *prejedati se*, *prežderavati se* and *scoff* – *slistiti*, *smazati*. Divergence is mostly present among the verbs that have the components *all the food*, *a lot of food*, *quickly*, *greedily*. Convergence, on the other hand, is related to several English verbs that have the same corresponding verb(s) in Serbian. This is the case with *chomp* and *munch*: these two verbs have the same correspondent – *mljackati*. Moreover, *demolish* and *scoff* can both be translated as *slistiti* and *smazati*; *gobble* and *gorge* are translated as *žderati*, while the translations of *nibble* and *pick* can be both *gricnuti* and *grickati*.

There are eleven verbs in English that have both formal correspondents and translation equivalents, although in some cases formal correspondent lack all the components that characterize English verbs. In those cases it is necessary to modify the correspondent, as is the case with the verb *gutati* (the correspondent of *gulp*) which, in order for its meaning to be fully transferred into Serbian, needs to be modified with *u velikim zalogajima*.

The problems of convergence and divergence are partly the result of the differences in the two cultures and the different conceptualization of certain entities or actions. Therefore the meaning of some of the verbs in English needs to be transferred into Serbian by translation equivalents. The other reason lies in the fact that English-Serbian and Serbian-Serbian dictionaries do not provide specific and detailed definitions of verbs. Moreover, many of the verbs in the representative monolingual Serbian dictionary are defined by their synonyms, and are imprecise. Although the analysis has shown that there are lexical gaps in Serbian, there are equivalent verbs and phrases that are used in everyday speech, but are not found in dictionaries (*užinati*, for example, as the correspondent of *snack* or *jesti kao svinja* as the equivalent of *pig*). The results of the analysis should lead towards further research into the collocation range of verbs of eating in Serbian as this would reveal the context these verbs are used in and would contribute to the more precise conceptualization and lexicalization of these verbs.

REFERENCES:

- Austin, J.L. (1961). *Philosophical Papers*. Oxford: Clarendon Press.
- Cruse, D.A. (1987). *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cruse, D.A. (2006). *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- Драгићевић, Р. (2010). *Лексикологија српског језика*. Београд: Завод за уџбенике.
- Dorđević, R. (1987). *Uvod u kontrastiranje jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Krszeczowski T.P. (1990). *Contrasting Languages. The Scope of Contrastive Linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Lehrer, A. (1974). *Semantic Fields and Lexical Structure*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Levin. B. (1993). *English Verb Classes and Lternations: A Preliminary Investigation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lipka, L. (1980). "Methodology and Representation in the Study of Lexical Fields". Kastovsky, D. (ed.). *Perspektiven der lexikalischen Semantik*. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann: 93-114.
- Lipka, L. (2002). *English Lexicology*. Narr, Tübingen.
- Lyons, J. (1977). *Semantics. Vol. 1-2*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nida, A.E. (1975). *Componential Analysis of Meaning*. The Hague, Paris: Mouton.

- Palmer, F. (1976). *Semantics. A New Outline*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prčić T. (2008). *Semantika i pragmatika reči*. 2., dopunjeno izdanje. Novi Sad: Zmaj.
- Prčić, T. (2011). *Engleski u srpskom*. 2. izdanje. Novi Sad: Zmaj.
- Šojat, K. (2012). „Struktura glagolskog dijela hrvatskog WordNeta“. Zagreb: *Filologija*.

DICTIONARIES:

- Cambridge Dictionaries Online*: <http://dictionary.cambridge.org/> (CDO)
- Collins Free Online Dictionary*. <http://www.collinsdictionary.com> (CCO)
- Тосић, П. (2008). *Речник синонима*. Београд: Корнет.
- DictionaryOnline*. <http://dictionaryonline.com> (DO)
- Englesko-hrvatski ili srpski rječnik*. Sedamnaesto izdanje. (1990). R. Filipović (ur.). Zagreb: Školska knjiga i grafički zavod Hrvatske.
- Longman Language Activator*. Second Edition. (2002). D. Summers (ed.). Pearson Education Limited, Harlow. (LLA)
- Longman Dictionary of Contemporary English*. 3rd edition. (1995). D. Summers (ed.). Longman, Harlow. (LDOCE)
- Longman Dictionary of Contemporary English Online*: <http://ldoceonline.com/> (LDO)
- Longman Dictionary of English Language and Culture*. First Edition. (1992). D. Summers (ed.). Longman, Harlow. (LDOELC)
- Macmillan Dictionary*. <http://macmillandictionary.com> (MMDO)
- Merriam-Webster's Dictionary and Thesaurus*: <http://meriam-webster.com/> (MWDO)
- Oxford Dictionaries Online*: <http://oxforddictionaries.com/> (ODO)
- Oxford English Dictionary*. 2nd edition. (2009) (on CD-ROM, v. 4. 0), Oxford University Press (OED)
- Речник српскохрватскога књижевног језика*. I-VI. Друго фототипско издање. (1967). Нови Сад: Матица српска, Загреб: Матица хрватска. (RMS)
- Simić, D. (2009). *Englesko-srpski enciklopedijski rečnik*. Novi Sad: Prometej, Sremska Mitrovica: Imprimator.
- The American Heritage Dictionary of the English Language*: <http://ahdictionary.com/> (AHDO)
- The Sage. English Dictionary and Thesaurus*. <http://sequencepublishing.com> (Sage)

WordNet: A Lexical Database of English. (2007). Version 3.0. Princeton University, Princeton: <http://wordnet.princeton.edu/perl/webwn> (WN)

WordWeb Pro. Windows dictionary and thesaurus. <http://wordweb.info/> (WW)

Jelena Biljetina

LEKSIČKO POLJE GLAGOLA JEDENJA U ENGLESKOM I SRPSKOM:
KONTRASTIVNA ANALIZA

Rezime

Rad predstavlja kontrastivno proučavanje sa ciljem da se analiziraju glagoli koji spadaju u leksičko polje jedenja u engleskom, te njihovo upoređivanje sa odgovarajućim poljem u srpskom. Glagoli se analiziraju na semantičkom nivou, njihova značenja se dekomponuju u semantičke komponente da bi se utvrdilo koje se od tih značenjskih komponenti preklapaju i razlikuju unutar leksičkog polja jedenja u engleskom i srpskom. Analiza je pokazala da engleski i srpski pokazuju slično konceptualizovanje jedenja, ali da postoje određene razlike u njihovim leksikalizacijama. Analiza je takođe pokazala da definicije glagola povezane sa jedenjem u dvojezičkom englesko-srpskom i jednojezičkom srpsko-srpskom rečniku treba detaljnije specifikovati.

Ključne reči: kontrastivna analiza, komponentijalna analiza, semantičke komponente, formalna korespondencija, prevodilačka ekvivalencija.

Јована Ј. Марчета
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
jovanamarceta@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.109-125
UDK 811.133.1'342.41:782
811.163.41'342.41:782
Оригинални научни рад

ФРАНЦУСКИ ПОЛУВОКАЛИ И НАЗАЛНИ ВОКАЛИ У БАЛЕТСКОЈ ТЕРМИНОЛОГИЈИ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ*

САЖЕТАК: Тема рада су балетски термини француског порекла у српском језику који садрже полувокале и назалне вокале (нпр. *battement, entrechat, pas de trois*). Будући да употреба балетске терминологије није нормирана у српском језику, циљ је анализа одабраних термина и систематизација недоследности до којих долази приликом њихове усмене и писане употребе, као и предлог јединственог начина употребе у складу са особеностима српског језика. Грађа овог рада ексцерпирана је из више књига и уџбеника специјализованих за балет.

Кључне речи: полувокали, назални вокали, балетска терминологија, српски језик, француски језик.

1. Увод

Иако се колевком класичног балета сматра Италија, до популарисања балетске игре долази у Француској у току XVI и XVII века. Сходно томе, највећи број балетских термина који се употребљавају широм света, преузет је из француског језика.

Предмет овог истраживања су балетски термини француског порекла у српском језику. Под балетском терминологијом подразумевамо називе балетских покрета, односно поза и фигура (нпр. *battement, entrechat, pas de trois*). Грађа овог рада, која је ексцерпирана из више књига и уџбеника специјализованих за балет, чини део обимнијег корпуса који се састоји од укупно 170 балетских термина француског порекла, али смо у овом раду

* Овај рад је настао у оквиру истраживања за магистарску тезу под називом „Термини из области музичко-сценских уметности у француском, италијанском и српском језику“ која је одбрањена 2010. године на Филозофском факултету у Новом Саду под менторством проф. др Снежане Гудурић.

пажњу усмерили ка терминима који садрже полувокале и назалне вокале (50 примера).

Будући да се музичко-сценске уметности у Србији развијају тек крајем XIX и током XX века, и сама балетска терминологија релативно је нова у српском језику. Сходно томе, употреба балетских термина француског порекла није нормирана, односно није прошла кроз све фазе интеграције у српском језику.¹ Ученици балетских школа у Србији уче да изговарају и да пишу балетску терминологију на француском језику. Међутим, током разговора на српском језику (на вежбама, пробама), изговор ових термина различит је у разним срединама у Србији те долази до бројних недоследности. Недоследности у примени правописних правила доводе до проблема са којима се сусрећу и балетски критичари, новинари дневне штампе и аутори стручне литературе из Србије.

Ови језички проблеми не јављају се само приликом усмене и писане употребе балетских термина, него и приликом писања имена и презимена појединих балетских уметника, познатих балетских представа, часописа за балетску уметност и назива балетских трупа (позоришта) (Савић 1997: 10–13).

Фонолошки системи француског и српског језика разликују се по броју фонема. Фонолошки систем француског језика састоји се од 36 фонема, за разлику од фонолошког система српског језика који се састоји од 30 фонема. Док је српски језик богатији консонантима, француски језик има више вокала. За разлику од француског језика, у којем постоји 16 вокала (12 оралних: / a /, / a /, / ε /, / e /, / ə /, / o /, / ɔ /, / i /, / y /, / u /, / œ /, / ø / и 4 назална: / ā /, / ē /, / ɔ̃ / и / œ̃ /), у српском фонолошком систему постоји само 5 вокала (/ a /, / e /, / i /, / o /, / u /). Поред тога, у француском језику постоји 3 полувокала (/ w /, / ɥ / и / j /), док у српском језику полувокали не постоје као категорија. Сходно томе, у позајмљеницама из француског језика вокали који не постоје у српском гласовном систему требало би да буду замењени најсличнијим српским вокалима (Тоџапас 1995; Роровић 2005).

Иако постоје најтипичнији поступци прилагођавања француских гласова у српском језику (Пешикан и др. 2010: 232–241), та правила се у говору не поштују увек доследно, те су се неке речи усталиле у облицима који не одговарају општим правилима фонетско-фонолошке адаптације (нпр. *булевар*, *сувенир*). Понекад на облик позајмљенице може да утиче оригинална графика, док је чест и утицај језика посредника преко којег је реч ушла у

¹ Опширније о процесу интеграције страних речи видети у: Роровић 2005.

српски језик, те се фонетско-фонолошка адаптација врши према језику посреднику уместо према изворном језику (Гудурић 2008: 219).

Будући да полувокали и назални вокали не постоје као категорија у српском језику ([j] постоји у српском језику као фонем сонантске природе), балетски термини који садрже полувокал или назални вокал на најбољи начин одражавају недоследну употребу у српском језику.

На основу утврђених правила за успостављање система гласова српског језика, који су по фонетској природи и у одређеној позицији најприближнији одговарајућим француским гласовима, француски фонеме треба у балетским терминима увек доследно да се преносе, што би обезбедило стандардизацију употребе (Марчета 2011: 47).

Циљ нам је да анализирамо писану и усмену употребу одабраних балетских термина, односно да систематизујемо недоследности до којих долази приликом адаптирања полувокала и назалних вокала, те да, у складу са особеностима српског језика, предложимо јединствен начин употребе посматраних термина.

2. Анализа корпуса

Одабране термине анализирали смо путем контрастивне методе. У уводном делу анализе навели смо опште принципе који треба да важе при адаптацији термина из француског језика. Након тога, приступили смо анализи наше грађе. Резултате анализе приказали смо табеларно. У првој колони навели смо оригиналну (француску) графију и фонетску транскрипцију.

Друга колона представља графички приказ термина у писаним изворима на српском језику (Мишић, Лј. *Kultura pokreta* (КП); Мишић, Лј. *Osnovi scenske igre* (ОСИ); Рејна, Ф. *Rečnik baleta* (РБ); Неверел, К. *Muzički leksikon* (МЛ); Адј Ранковић, М. *Français – langue de la danse / francuski jezik – jezik baleta* (ФЛД)).² У литератури на српском језику балетски термини се понекад наводе у српској транскрипцији, понекад се преводe на српски језик како би се читаоцима приближила стручна терминологија, док је најчешћи начин графичког приказа термина њихово навођење у оригиналу (Марчета 2011). У овом раду нисмо навели балетске термине које смо у литератури на српском језику пронашли у оригиналу него термине које смо пронашли у српској транскрипцији.

² Поред сваког извора у загради је наведена скраћеница коју ћемо употребљавати даље у тексту.

У трећој колони систематизовали смо изговор балетских стручњака из Србије који су за потребе овог истраживања читали одабране термине,³ док четврта колона представља наш предлог правила фонетско-фонолошке адаптације посматраних термина у складу са особеностима српског језика.

2.1. Полувокали

У француском језику гласови [i], [у], и [y] испред вокала постају полувокали / j /, / w / и / ɥ /. У српском језику полувокали не постоје као категорија, али / j / постоји као гласовна реализација и као фонем сонантске природе, при чему је артикулационо слабији од француског полувокала, јер је приликом артикулације пролаз за излазак ваздуха из усне дупље веома широк (Miletić 1935: 71– 72; Gudurić – Petrović 2007: 57– 66).

Према правилима и најчешћем начину фонолошке адаптације, француски полувокал / j / адаптира се у српском језику, у зависности од његовог положаја у односу на друге фонеме и у зависности од оригиналне граfiје, као: / ij / (нпр. *fiacre* [fjakr] > / *fjaker* /), / i / (нпр. (*lotion* [losjɔ̃] > / *losion* /)⁴, / jɛ / (нпр. *ingenieur* [ɛ̃zɛnjœr] > / *inženjer* / ([inzɛnɛr])), / λ / (нпр. *atelier* [atɔljɛ] > / *atelje* ([ateλɛ])), / l / (нпр. *espadrille* [εspadrij] > / *espadrila* /), / j / (*crayon* [kɾɛjɔ̃] > / *krejon* /).

Полувокал / w /, који настаје приликом затварања / u / у положају хијатуса, у српском језику адаптира се у зависности од граfiје у француском. Фонем / w / који се у француском бележи граfiјом *oi*, у српском језику замењује се фонемом / o / (на основу оригиналне граfiје), док се пратећи вокал адаптира према изговору (нпр. *mémoire* [mɛmwɑr] > / *memoar* /). Када се фонем / w / у француском језику бележи граfiјом *ou*, у српском језику адаптира се као секвенца / oaj / (нпр. *foyer* [fwajɛ] > / *foaje* /). У случају када иза граfiје *ou* стоји вокал, полувокал / w / адаптира се као српско / u / (нпр. *silhouette* [silwɛt] > / *silueta* /).

Француски полувокал / ɥ /, који у француском настаје затварањем фонема / y / испред вокала, у српском језику се најчешће адаптира под утицајем оригиналне граfiје (нпр. *menuet* [mənɥɛ] > / *menuet* /). У мањем

³ Реч је о балетским играчима (различитог годишта) из Српског народног позоришта у Новом Саду. Поред тога, камером је забележено гостовање и предавање Иванке Лукатели – познате српске балерине Народног позоришта у Београду, која је држала пробу ансамблу Српског народног позоришта.

⁴ Ако иза фонема / j / у француском стоје вокали / ɔ / и / ɔ̃ /, у српском ће се због правописних правила / j / адаптирати као / i /.

броју случајева / ʁ / се затвара у / v / (нпр. *biscuit* [biskɥi] > biskvit) (Popović 2005; Пешикан и др. 2010).

2.1.1. Фонем / w /

- Графије *oi* и *oî*

У нашем корпусу, фонем / w / замењује се фонемом / o / (према графији *o* из модела), док се пратећи вокал адаптира према изговору (најчешће као / a / (/ oa /)):

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ (ПИСАЊА) У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
<i>croisé</i> [krwaze]	<i>kroaze</i> (КП, ОСИ, РБ)	<i>kroaze</i>	<i>kroaze</i>
<i>pas de trois</i> [pa d(ə) trwa]	– ⁵	pa de trua / pa de troa	padetroa ⁶
<i>emboîté</i> [ābwate]	<i>amboate</i> (РБ)	<i>amboate</i>	<i>amboate</i>
<i>pointe</i> [pwēt]	(tan de) <i>poent</i> (РБ)	<i>pont</i> / <i>poant</i>	<i>poent</i>

⁵ Ознака – упућује на то да у литератури коју смо користили нисмо пронашли посматрани балетски термин у транскрипцији на српски језик, односно да балетски стручњаци који су читали листу термина нису умели да изговоре термин.

⁶ Синтагме које садрже предлоге (*de, à, en, par*) требало би адаптирати као јединствене лексеме, док би именичке и придевске синтагме које не садрже предлоге требало да задрже форму француске синтагме (нпр. *corps de ballet – kordebale; arabesque allongée – арабеск алонже; pose croisée – поз кроазе*).

- Графија *oi* + вокал

Фонем / w / се замењује фонемом / u /, док се пратећи вокал адаптира према изговору (најчешће као / e / (/ ue /)):

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
<i>fouetté</i> [fwete; fwete]	<i>fuete</i> (РБ)	<i>fuete</i>	<i>fuete</i>
<i>pirouette</i> [pirwɛt]	<i>pirueta</i> (РБ)	<i>piruet</i> / <i>pirueta</i>	<i>pirueta</i> ⁷
<i>petite pirouette</i> [p(ə)tit pirwɛt]	–	<i>ptit</i> / <i>petit piruet</i>	<i>petit piruet</i> ⁸

2.1.2. Фонем / ɥ /

Фонем / ɥ / у српском језику се замењује фонемом / u /, док се пратећи вокал адаптира према изговору:

- Графија *ui*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
(temps de) <i>cuisse</i> [tã d(ə) kɥis]	<i>kuis</i> (РБ)	–	<i>kuis</i>

⁷ Употреба речи *пируета* се већ усталила у српском језику.

⁸ У синтагмама из области балета боље је употребљавати облик *пирует*, него *пируета*.

У мањем броју случајева долази до затварања / ц / и тада оно прелази у / в /:

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
suite [sqit]	suita / svita (МЛ) svita (ФЛД)	svit	svita ⁹

2.1.3. Фонем / j /

У српском језику је [i] скоро увек одвојено од следећег вокала помоћу [j], што се пренело и на позајмљенице те се између консонанта и / j / умеће [i] (Popović 2005: 40).

Међутим, анализом наше грађе установили смо да се француски полувокал / j / који се у моделу налази иза консонанта, а после њега стоји неки вокал, понекад адаптира као секвенца *консонант + / i / + / j / + вокал*, док се понекад вокал / i / не умеће између консонанта и / j /:

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
pied [pje]	pje (ОСИ) (pas) pije (РБ) (ku de) pje (РБ)	pie	pije
derrière [deɾjeɾ]	–	deɾjeɾ / deɾijeɾ	deɾijeɾ
amplifier [āplifje]	–	āplifje / āplifije	āplifije
en arrière [āaɾjeɾ]	–	an / en aɾjeɾ / aɾijeɾ	anarijeɾ
temps lié [tālje]	tanlje (ОСИ)	tanlje	tanlije

С друге стране, под утицајем оригиналне графије, полувокал / j / понекад се преноси као српско / i /:

ФРАНЦУСКИ	СРПСКИ	СРПСКИ	ПРЕДЛОГ
-----------	--------	--------	---------

⁹ Употреба речи *свита* већ се усталила у српском језику.

(ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	(ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	(ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
plié, plier [plije]	plije (<i>plié</i>) (РБ, ОСИ) plie (<i>plier</i>) (ОСИ)	plie / plije	plije

Када у моделу постоји комбинација / l j /, у српском језику долази до палатализације / l / испред / j / – / l j / > / λ /. Међутим, у нашој грађи се секвенца / l j / понекад задржава у реплици, иако се то противи правилима дистрибуције фонема у српском језику:

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
au milieu [o miļjø]	–	omil je / omilje [omiļe]	omilje [omiļe]

2.2. Назални вокали

Док француски језик има 4 назална вокала (/ ā /, / ē /, / õ / и / œ /), у српском не постоје назални вокали, иако понекад долази до благе назализације вокала испред назалних сонаната / m / и / n / (нпр. *банка*) (Fouché 1959; Милетић 1960). Назализација је у француском језику фонолошка појава, то јест утиче на значење речи, док је у српском фонетска, то јест зависи од окружења и не утиче на значење речи.

Према општим правилима фонолошке адаптације, у српском језику долази до деназализације француских назалних вокала и изговора назалног сонанта, те од једног фонема у француском језику настају два фонема у српском – деназализован вокал и назални сонант. Назално / ā / у српском језику се замењује са / an /, назално / õ / са / on /, а назално / ē / са / en / (нпр. *plan* [plā] > / *plan* /, *teint* [tē] > / *ten* /, *bombe* [bõb] > / *bomba* /). С друге

стране, назални вокали који се налазе испред фонема / p / или / b / адаптирају се као / am /, / om / и / em / (Гудурић 2008: 217; Пешикан и др. 2010: 232-241).

2.2.1. Фонем / ā /

У анализираној грађи фонем / ā /, који се у француском језику бележи графијама *en*, *em*, *an* и *am*, у највећем броју балетских термина адаптира се као вокал / a / и назални сонант / n / (/ an /), што одговара правилима фонетско-фонолошке адаптације. Међутим, понекад се под утицајем граfiје преноси и као / en /:

• Граfiја *en*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
en face [ā fas]	an fas (КП)	an fas / am fas	anfas
en l'air [ālɛr]	–	an ler / le	anler
entrechat [ātrɛʃa]	an trša (РБ)	–	antrša
enveloppé [āvlope]	an velope (РБ)	an vlope / en vlope	anvlope
entrelacé [ātrɛlase]	–	an relase / an trlase / en relase	anrelase
étendre [etādr]	–	et andr / et andre	etandr
serpente [sɛrpāt]	–	serpant / serpente	serpant
tendu [tād̥y]	tandü (ОСИ)	tandi / tendi	tandi
renverser [rāvɛrse]	ran verse (РБ)	–	ranverse
enlèvement [ālevmā]	–	an levman / en levman	anlevman
battement [batmā]	batman (РБ, ОСИ)	batman	batman
divertissement [divɛrtismā]	divertisman (РБ)	–	divertisman
enchaînement [āʃɛnmā]	an šenman (РБ)	an šenman / en šenman	anšenman

• Графија *em*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
temps (levé) [tã l(ə)ve]	tan leve (РБ) tan (ОСИ)	ten leve	tan leve
contre temps [kɔ̃trətã]	kontr tan (РБ)	–	kontretan

• Графија *an*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
devant [d(ə)vã]	–	devan	devan
élan cer [elãse]	–	elanse	elanse
saut de l' ange [so dl ɔ̃ʒ]	–	so de lanž	sodlanž ¹⁰
balancé [balãse]	balanse (РБ, ОСИ, КП)	balanse / balans	balanse
grand battement [grã batmã]	gran batman (ОСИ)	gran / grand batman	gran batman
en dedans [ãd(ə)dã]	dedan (ОСИ)	an dedan	andedan

Фонем / ã / се испред / b / замењује са / an /. До тога долази због утицаја оригиналне графије која је у француском језику условљена изговором (консонанти / b / и / m / су по месту творбе двоуснени (билабијални), док је / n / апикоденталан или апикоалвеоларан) (Fouché 1959), а адаптација се у српском углавном поводила за оригиналом, будући да је закон о једначењу гласова по

¹⁰ Поједини француски вишечлани термини постају једночлани у српском (нпр. *sodlanž*), док други остају вишечлани (нпр. *tan leve*).

месту творбе један од универзалних фонетских закона. Међутим, у нашем корпусу приметна су и одступања од овог правила:

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
assemblé [asǎble]	asamble (РБ)	asamble	asamble
emboîté [ǎbwate]	amboate (РБ)	amboate	amboate
jambe [žǎb]	žanb (ОСИ) žamb (КР)	žamb	žamb

2.2.2. Фонем / ʒ /

Фонем / ʒ /, који се у француском језику бележи графицима *on* и *om*, у највећем броју случајева се адаптира као вокал / o / и назални сонант / n / (/ on /) :

- Графицима *on*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
allongé [alʒe]	alonže (РБ, ОСИ)	alonže	alonže
arrondie [arʒdi]	–	–	arondi
fondue [fʒdy]	fondi (РБ)	fondi	fondi
rond de jambes [Rʒ d(ə) žǎb]	ron d žanb (ОСИ) ron d žamb (КП)	ron / rond / round de žamb	rondežamb
ballon [balʒ]	balon (РБ)	–	balon

Уколико се / ɔ̃ / нађе испред / b /, у српском се адаптира као / om /:

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
tombé [tɔ̃mbe]	–	tombe	tombe

2.2.3. Фонем / R /

Фонем / ɛ̃ /, који се у француском бележи графицијама *ain*, *eim*, *ein*, *in* и *im*, у балетској терминологији се најчешће адаптира као вокал / e / и назални сонант / n / (/ en /):

- Графиција *ain*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
tour de main s [tur d(ə) mɛ̃]	tur d men (ОСИ)	tur de men / man	turdemen

- Графиција *ein*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
serrer les reins [sere; sere le rɛ̃]	sere le ren (РБ)	–	sere le ren

- Графија *in*

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
<i>incliné</i> [<i>ɛ̃kline</i>]	–	en cline / an cline ¹¹	encline
<i>pointe</i> [<i>pwɛ̃t</i>]	(tan de) poent (РБ)	po nt / po ant	poent

Премда би фонем / *ɛ̃* / испред / *p* / требало да се замени са / *em* / због утицаја оригиналне графије, која је у француском условљена изговором (консонанти / *p* / и / *m* / су по месту творбе двоуснени (билабијални), док је / *n* / апикоденталан или апикоалвеоларан), у нашој грађи уочавамо неправилности:

ФРАНЦУСКИ (ГРАФИЈА И ИЗГОВОР)	СРПСКИ (ГРАФИЈА У ПИСАНИМ ИЗВОРИМА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ)	СРПСКИ (ИЗГОВОР БАЛЕТСКИХ СТРУЧЊАКА ИЗ СРБИЈЕ)	ПРЕДЛОГ ИЗГОВОРА И ГРАФИЈЕ У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ
<i>simple</i> [<i>sɛ̃pl</i>]	sen pl (ОСИ)	sem pl	sempl

3. Закључак

Будући да употреба француских термина из области балета у српском језику није нормирана, долази до бројних недоследности, како у жаргону балетских уметника и уметница, тако и у балетској литератури на српском језику.

У овом раду анализирали смо усмену и писану употребу балетских термина француског порекла који садрже полувокале и назалне вокале због тога што ови фонеме не постоје као категорија у српском језику ([*j*] постоји као гласовна реализација и као фонем сонантске природе), те њихова

¹¹ Долази до благе назализације у српском језику, због велара / *k* /.

адаптација у балетским терминима представља највећи проблем и отвара врата ка неправилној, односно недоследној употреби.

Првобитно смо навели опште принципе који треба да важе при адаптацији термина из француског језика, а потом смо приступили систематизацији недоследности и дали предлог правила фонетско-фонолошке адаптације посматраних термина, у складу са особеностима српског језика.

Резултати наше анализе показују да, иако је у српском језику [i] скоро увек одвојено од следећег вокала помоћу [j], што се пренело и на позајмљенице, те се између консонанта и / j / умеће [i], у нашем корпусу проналазимо примере када се приликом адаптације балетских термина у српском језику [i] не умеће између консонанта и / j / (нпр. *derrière* [dɛʀjɛʀ] – *деpjep* / *деријеп*; *amplifier* [ãplifjɛ] – *амплифје* / *амплифије*; *en arrière* [ãarjɛʀ] – *ан* / *ен арјер* / *аријер*). С друге стране, поједини примери показују да се под утицајем оригиналне графије полувокал / j / преноси и као српско / i / (нпр. *plié* [plijɛ] – *плие* / *плије*). Сматрамо да у свим посматраним терминима [i] треба доследно да стоји између консонанта и / j / (нпр. *деријеп*, *амплифије*, *плије*).

У балетској терминологији долази до бројних недоследности приликом адаптације фонема / w / (нпр. *pas de trois* [pa d(ə)trwa] – *па де троа* / *па де тпуа*; *pointe* [pwɛt] – *поент* / *понт* / *поант*). Полувокал / w / у српском језику би требало да се замени фонемом / o / или / u / из графије, а пратећи вокал да се адаптира према изговору у француском моделу (нпр. *падетроа*, *поент*).

Резултати наше анализе показују да приликом адаптације француских назалних вокала, у српском језику долази до њихове деназализације и изговора назалног сонанта. Од једног фонема у француском језику, настају два фонема у српском – деназализован вокал и назални сонант. Назално / ã / се у српском језику замењује са / an /, назално / ɔ̃ / са / on /, а назално / ɛ̃ / са / en /. Иако је то у складу са правилима фонетско-фонолошке адаптације у српском језику, у нашој грађи је приметан и утицај оригиналне графије (нпр. *enlèvement* [ãlevmã] – *анлевман* / *енлевман*; *enveloppé* [ãvlɔpɛ] – *анвлоне* / *енвлоне*; *entrelacé* [ãtrɛlase] – *антреласе* / *антрласе* / *ентреласе*; *temps (levé)* [tã l(ə)ve] – *тан леве* / *тен леве*).

Премда се назални вокали / ã /, / ɔ̃ / и / ɛ̃ / који се налазе испред фонема / p / или / b / најчешће адаптирају као / am /, / om / и / em /, приметна су и поједина одступања од овог правила (нпр. *jambe* [zãb] – *жамб* / *жанб*; *simple* [sɛpl] – *сенпл* / *семпл*). Ових одступања не би требало да буде. Назални

вокали који се налазе испред фонема / p / или / b / треба увек да се адаптирају као / am /, / om / и / em / (нпр. *жамб*, *семпл*).

Будући да се у данашње време у дневној штампи све чешће пише о балету, те да се очекује повећање продукције текстова који се баве овом уметношћу, а који нису намењени само за стручњаке из те области него и за ширу читалачку публику којој није блиска ова стручна терминологија, намеће се потреба да се терминологија из ове области систематизује, као и да се предложи јединствен начин употребе заснован на фонетско-фонолошким правилима адаптације који би био користан како ауторима стручне литературе, тако и балетским критичарима и новинарима дневне штампе у Србији. На тај начин би се француски фонеме у балетским терминима увек доследно преносили, што би обезбедило стандардизацију правила. Употреба ових термина требало би да се темељи на систему правила, а не да зависи од појединаца који услед недовољног познавања ортографије и изговора француског језика недоследно употребљавају ову терминологију. У овом раду дали смо предлог правила фонетско-фонолошке адаптације посматраних термина, у складу са особеностима српског језика, чиме смо осветлили један део шаролике проблематике којој је свакако потребно посветити више пажње.

ЛИТЕРАТУРА

- Гудурић, Снежана. 2008. „Преношење и адаптација личних имена са француског на српски језик“. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, LI/1–2: 217–226.
- Gudurić, Snežana i Petrović, Dragoljub. 2007. „Artikulaciono-akustička priroda glasa (j) u srpskom jeziku“. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Prištini*, br. 37: 57–66.
- Марчета, Јована. 2011. „Термини француског и италијанског порекла из области музичко-сценских уметности у текстовима на српском језику“. *Примењена лингвистика*, бр. 12. Београд/ Нови Сад: 41–49.
- Милетић, Бранко. 1960. *Основи фонетике српског језика*. Београд: Научна књига.
- Miletić, Branko. 1935. *Les articulations serbo-croates comparées aux articulations françaises*. Belgrade: L'Académie Royale Serbe.
- Пешикан, Митар и др. 2010. *Правопис српског језика: измењено и допуњено еквалско издање*. Нови Сад: Матица српска.

- Popović, Mihailo. 2005. *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Савић, Свенка. 1997. „Ортографија и терминологија у текстовима о балету“. *Језик данас*, бр. 4: 10–13.
- Тоџанас, Душанка 1995. „Izgovor francuskih imena i njihovo prilagođavanje glasovnom sistemu srpskog jezika“. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, br. 24/1. Beograd: Međunarodni slavistički centar: 225–232.
- Fouché, Pierre. 1959. *Traité de la prononciation française*. Paris: Klincksieck.

Извори:

- Adi Ranković, Mirjana. 2002. *Français – langue de la danse / francuski jezik – jezik baleta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Vaganova, Agrippina. 1977. *Osnovi Klasičnog baleta*. Beograd: Sportska knjiga.
- Mišić, Ljiljana. 1986. *Osnovi scenske igre*. Novi Sad: Akademija umetnosti; Zagreb: Prosveta
- Mišić, Ljiljana. 1999. *Kultura pokreta*. Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Rejna, Ferdinan. 1980. *Rečnik baleta*. Beograd : „Vuk Karadžić“.
- Heveler, Kasper. 1990. *Muzički leksikon: priručnik za ljubitelje muzike*. Novi Sad: Matica srpska.

Jovana J. Marčeta

FRENCH SEMI-VOWELS AND NASAL VOWELS IN BALLET TERMINOLOGY IN
THE SERBIAN LANGUAGE

Summary

In this paper we analyse ballet terms of French origin containing semi-vowels and nasal vowels (e.g. *battement*, *entrechat*, *pas de trois*). Since the use of ballet terminology is not standardized in the Serbian language, our aim is to analyse the chosen terms and to systematize the irregularities in their oral and written use in the Serbian language. The results of our research show that there are many inconsistencies (for example *entrelacé* [ãtrãlãse] is pronounced as *antrelase*, *antrlase* or *entrelase* in serbian; *temps levé* [tã l(ə)vẽ] is pronounced as *tan leve* or *ten leve*; *pas de trois* [pa d(ə)trwa] is pronounced as *pa de troa* / *pa de trua*, etc.). Since nowadays we expect the increased production of texts about ballet, we have proposed a standardization of the chosen ballet terms that would be useful for the authors of the professional literature, as well as for ballet critics and journalists of daily press.

Key words: semi-vowels, nasal vowels, ballet terminology, Serbian language, French language.

Панајотис Георгиос Асимопулос
Војна Академија Грчке, Атина
asimopoulosp@yahoo.gr

doi: 10.19090/zjik.2017.127-147
УДК 811.14'06'367.624:811.163.41'367.624
Прегледни рад

КОНТРАСТИВНИ ПРИСТУП ПРИЛОЗИМА ЗА МЕСТО У САВРЕМЕНОМ ГРЧКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ*

САЖЕТАК: У оквиру проучавања морфосемантичких односа, у складу са темељним параметрима контрастивне лексикологије, овде је дато упоредно сагледавање прилога у грчком и у српском језику. У раду се анализирају грчки прилози за место и њихови преводни еквиваленти у српском језику. За изучавање сличности и разлика у просторним односима који се бележе прилозима у ова два балканска језика, узет је у разматрање књижевни корпус који се састоји од 243 примера 46 прилога. Оригиналан текст потиче из чувеног грчког романа *Ματωμένα χώματα* ауторке Дидо Сотиириу и његовог српског превода *Земља натопљена крвљу* у преводу Гаге Росић.

Након уводног дела који пружа релевантне теоријске податке везане за адвербијалне одредбе за место у оба језика, дата је опширна анализа изабраних примера и статистичка обрада преводних еквивалената. Приступ поређењу првенствено је синхроног карактера и заснива се на анализи ексцерпираних грађе. Примењена је метода системско-функционалног поређења, односно метода контрастивне анализе. У завршном делу рада представљају се општи закључци о јасним тенденцијама везаним за унапређење наставног процеса грчког тј. српског као страног језика.

Кључне речи: прилози за место, грчки, српски, „Ματωμένα χώματα“

Уводне напомене

На основу закључака грчких синтаксичара и српских истраживача методом контрастивне анализе, дати су:

- (a) карактеристике прилога за место у грчком и српском језику, и то оних који се јављају без допуна;

* Рад под истим насловом пријављен је као реферат на скупу „Наука и Савремени Универзитет 5“ који се одржао на Филозофском факултету у Нишу (од 13. до 14. новембра 2015. године).

- (б) преводни еквиваленти 243 примера 46 посебних прилога ексцерпираних из грчког романа „Ματωμένα χώματα“ и његовог српског превода „Земља натопљена крвљу“.

Основна обележја прилога у савременом грчком језику

Полазећи од кратког осврта на ставове старогрчких¹ и латинских синтаксичара о прилозима за место, Накас премошћује њихова важна гледишта тврдњама савремених лингвиста (Νάκας 1987).² Узимајући у обзир „селективна ограничења“ која карактеришу синтаксичко повезивање прилога за место и реченичног језгра, односно глаголског предиката, он наводи две подкатегорије месних прилога:

- (а) једнодимензионални прилози удружују се са глаголима кретања и означавају кретање ка неком месту (*οἶκαδε* = кући) или са неког места (*οἶκοθεν* = из куће);
- (б) дводимензионални прилози јављају се са глаголима који значе стајање (*ἄνω μένε* = стани горе) или кретање (*ἄνω ἔρχομαι* = идем горе).

Андерсон наглашава да се са извесним изразима примећује нека врста покривања ових релација, односно кретања и стајања (Anderson 1971: 119):

- Η μαμά *έρχεται* στο σχολεῖο. ⇔ Η μαμά *είναι* στο σχολεῖο.
- ❖ Мајка *долази* у школу. ⇔ Мајка *је* у школи.

Мартине додаје случај „морфолошке конгруенције“ или „делимичне асонанције“ између аутентичног локативног падежа, односно алатива и датива (Martinet 1985: 39):

- Ο πατέρας *ταξιδεύει* στο Παρίσι. // Ο πατέρας *δίνει* δώρο *στη μητέρα*.
- ❖ Отац *путује* у Париз. // Отац *даје* поклон *мајци*.

¹ Хеленски граматичар Дионизије Трачанин (2. в. п. н. е) састављач је првог граматичког приручника „Уметност граматике“ у коме је сачувана дефиниција прилога: „Прилог је непроменљива врста речи која се односи на глагол или удружује са њим“ (Διονύσιος ὁ Θραῖξ 1965: 72).

² Чомски констатује да су „прилози богат и релативно неистражен систем и стога, шта год да причамо о њима, треба да се сматра сасвим експерименталним“ (Chomsky 1965: 219).

Теснијер, на основу латинских реченица *in urbem ingressus est* („ушао је у град“) и *ambulat in horto* („шета по башти“), изражава жестоко супротстављање традиционалном разликовању између кретања (у првом случају) и стајања (у другом) (Tesnière 1959: 75). Пошто није могуће да неко шета а да се не креће, предложио је термине „транслокалан“ (*translocal*) и „интралокалан“ (*intra-local*).

Осим тога, Накас напомиње доминантну тврдњу лингвиста да предлози воде порекло од месних прилога и да су постепено, осим установљеног спацијалног значења, стекли апстрактне или метафоричне појмове.³

Конкретније, у сагласности са Лајонсовим приступом, реч је о „мешаном значењу“ прилога за место и време, будући да се релације простора и времена најчешће изражавају истим морфолошким средствима:⁴

– место: *στον κήπο* (предлог + акузатив) ↔ у башту, у башти (кретање, стајање)

– време: *στο συνέδριο* (предлог + акузатив) ↔ на конференцији

Једнак приступ има Трагот (Traugott 1975: 207–230) која у опширном списку одговарајућих израза у енглеском језику истиче да је „скоро свака месна речца или предлог у енглеском језику истовремено и временска“, али и Тзевелеку (Τζεβελέκου 2007: 152) која тврди да их употребљавамо како би одредили место неког предмета, лица или догађаја у простору:

- Έχει παντού σκόνη στο δωμάτιό μου.
- ❖ Σвуда у мојој соби има прашине.

Ову појаву истраживачи објашњавају са историјско-диахронијског аспекта (Γομπαΐδης 1982: 98), иако Трагот тврди да у енглеском језику „формирање временских израза од спацијалних није једноставно феномен

³ Више о томе: Humbert 2002: 317; Schwyzer-Debrunner 1959: 419; Τριανταφυλλίδης 2010: 191; Τσολάκης 1979: 260; Χατζησαββίδης-Χατζησαββίδου 2007: 100; Χατζιδάκης 1915: 381.

⁴ „У појединим случајевима веома је тешко да кажемо да ли одређен израз игра неку семантичку улогу искључујући неку другу или да ли истовремено игра обе улоге. Освајање граматичке и лексиколошке структуре језика могло би се доказати да представља део развојног процеса помоћу кога се неки апстрактнији облици формирају на основу других конкретнијих. Док тај процес траје, синтаксички облици који су се раније употребљавали за неки ограниченији скуп околности, употребиће се као ослонци или калупи, неко би рекао, за опис неког непрестано ширећег скупа. Међутим, њихова експанзија у том ширем скупу неће се постићи на основу истих сразмера за све језике“ (Laions 1977: 499).

прошлости, али је чак у савременом језику и даље у пуном замаху“ (Traugott 1975: 211).

Вреди поменути Холтона који разјашњава специфичне синтаксичко-семантичке параметре месних прилога (Holton 2004, 2012):

(i) прилози *εδώ* (овде), *εκεί* (тамо), *κάτω* (доле), *πάνω* (горе), *μπρος* (напред), *πίσω* (назад) са предлогом *προς* (према) удружују се са чланом средњег рода у множини и означавају појам приближности (Holton 2012: 360):

- Έλα λίγο προς **τα** *εδώ* – Come *this way* a little – Дођи мало *овамо*.
- Πήγαμε προς **τα** *κάτω* – We went *downwards* – Одосмо (сиђосмо) *надоле*.

(ii) генитив само краћих⁵ облика личних заменица са прилозима за место не крши граматичност реченице (Holton 2012: 389):

- Ανάμεσά *τους* – Between *them* – Између *њих*.
- Μπροστά *μου* – In front of *me* – Испред *мене*.

И рефлексивне заменице које следе месне прилоге, замењују се од краћих облика личних заменица (Holton 2012: 582):

- Έβαλε τη Μαρία *κοντά του/δίπλα του/απέναντί του/μακριά του*.
- He placed Mary *near him/next to him/opposite him/away from him*.
- ❖ Марију је ставио *близу себе/ поред себе/ преко пута себе/ далеко од себе*.

(iii) различито је значење са прилошким одредбама за количину (Holton 2012: 450–451):

– уз *πιο* (више) алудира се релативан правац:

⁵ Са именицама или пуним прономиналним облицима потребна је предлошка конструкција сачињена од предлога *από* (од) или *σε* (на): „If, however, these adverbs (to which can be added *έξω* and *κάτω*) are used with a noun or a strong form of the personal pronoun, this noun or strong pronoun must be contained within a prepositional phrase introduced by one of the prepositions *σε* or *από*: *ανάμεσα* (*σε*) ‘between, among’, *απέναντι* (*από/σε*) ‘opposite’, *γύρω* (*από/σε*) ‘around’, *δίπλα* (*σε*) ‘next to’, *έξω* (*από*) ‘outside’, *κάτω* (*από*) ‘under, below’, *κοντά* (*σε*) ‘near’, *μαζί* (*με*) ‘[together] with’, *μακριά* (*από*) ‘far from, away from’, *μέσα* (*σε*) ‘inside’, *μέσα* (*από*) ‘through; from inside’, *μπροστά* (*από/σε*) ‘in front of’, *πάνω* (*σε*) ‘on [top of]’, *πάνω* (*από*) ‘above’, *πίσω* (*από*) ‘behind’, *πλάι* (*σε*) ‘beside’ (Holton 2012: 455–457): (a) *δίπλα στον Γιάννη* „next to John“, али *δίπλα σ’ εσένα* „next to *you* [rather than next to anyone else]“; (б) *μπροστά στο σπίτι* „in front of the house“, али *μπροστά σ’ αυτούς* „in front of *them* [rather than in front of anyone else]“.

- *πιο πάνω/κάτω – further up/down – још горе/доле*
- уз *πολύ* (мноγο), *αρκετά* (доста) месни прилози указују на релативан појам:
- *πολύ/αρκετά πάνω/κάτω – very/quite far up/down – веома/доста горе/доле*
- *πολύ/αρκετά ψηλά/χαμηλά – very/quite high/low – веома/доста високо/ниско*
- такође уз *τόσο* (толико) јавља се релативност.
- *τόσο πάνω/κάτω – so far up/down – толико горе/доле*
- *τόσο ψηλά/χαμηλά – so high/low – толико високо/ниско*
- уз прилог за време *αμέσως* (одмах) употребљава се количински прилог *πιο* (више):
- ❖ *αμέσως πιο πάνω/κάτω – immediately further up/down – одмах горње/доње*

(iv) месни прилози бележе и пренесено значење (Holton 2012: 458):

- η θέση μου *απέναντι* σ’ αυτό το ζήτημα (*απέναντι*: преко)
- my position *vis-à-vis* this question
- ❖ мој став *о* тој теми
- Την παράσταση την είδαν *γύρω* στους διακόσιους θεατές. (*γύρω*: около)
- The performance was seen by *about* two hundred spectators.
- ❖ *Отприлике* двеста гледалаца гледало је представу.

(v) сукцесивни месни прилози су учестала појава у грчком (Holton 2004: 174):

- *εδώ/εκεί πάνω/κάτω – up/down here/there – овде/тамо горе/доле*
- *εδώ/εκεί κοντά – near here/there – овде/тамо близу*

(vi) идиоматску нијансу разматрамо у месним прилозима *εδώ* (овде) и *εκεί* (тамо) који као допуну примају подређене клаузе уведене везником *που* (што) (Holton 2004: 176):

- Από *εδώ που κάθομαι*, δε σε βλέπω.
- From where (lit. ‘*here that*’) I’m sitting I can’t see you.
- ❖ Одавде *где седим*, не видим те.
- Εκεί *που περίμενα το Γιάννη*, ήρθε η Σοφία.

- Whereas *I was expecting John*, Sophie came.
- ❖ Тамо где / Док сам чекао Јаниса, дошла је Софија.

Теоријски осврт на српске преводне еквиваленте

Са лингвистичког гледишта, заиста је интересантна контрадикција да, иако морфолошки идентитет облика и врста речи везаних за категорију простора није потпуно означен, њене примарне трагове налазимо посредно или непосредно у разноврсним језичким манифестацијама.

Према Пиперу, обично има три саставне компоненте спацијалних појмова: (а) ОЛ; објекат локализације је предмет који заузима своју позицију у месним координатама; (b) Л: локализатор који у својству средства локализације помаже објекту да нађе своје место; (c) О: оријентир прецизно одређује однос објекта и локализатора (Пипер 1997: 21–22).

Осим тога, уочавамо четири подврсте значења:

(а) директивна (динамична) указују на општу директивност и линију усмереног кретања (перлативност), или на посебну директивност, односно удаљавање (аблативност) и приближавање (адлативност):

- Радници одлазе *из фабрике*.
- Пастир је довео стоку *до реке*.
- (b) недирективна (статична) бележе јасно одсуство кретања или имплицитну претпоставку о некретању (локатив):
 - Студенти уче *по библиотекама*.
- (c) унутрашњост (интралокализација):
 - Радознала деца улазе *у мрачну собу*.
- (d) спољашњост (екстралокализација):
 - Отац излази *из нових кола*.

Узевши у обзир чињеницу да се у српском корпусу као преводни еквиваленти месним прилозима јављају четири категорије (зависни падежи, придеви, прилози, глаголи), кратко ћемо представити њихове основне карактеристике:

3.1. Зависни падежи

У савременом српском језику примећујемо синтаксичку мултифункционалност предлошко-падежних форми изражених генитивом,

дативом, акузативом и локативом.⁶ Тај факат одражава њихову изузетну учесталост у својству првенствених ознака адвербијалности. Конкретније, оне функционишу као одредбе просторности:

3.1.1. Генитив

(a) предлошки генитив бележи:

(a₁) *приближавање локализатору са податком адлативности уз предлог „до“ (N + V + DO + N_{Gen})* јавља се „задржавање агенса у сфери локализатора“ (Пипер и др. 2005: 152).

- ... али чији зраци нису стизали *до нас* да нас огреју (Сотириу 2001: 12)

(a₂) *одређену посредну локализацију са предлозима „испред/ иза“ (N + V + ISPRED / IZA + N_{Gen})*, јер је место локализације спољашњост локализатора и то у посредном контакту са његовом предњом или задњом страном:

- *Иза себе* сам остављао толике своје мртве сељане и најближе другаре (Сотириу 2001: 105)
- И тако сам се једног дана, у пустоши *испред њеног имања* осмелио и ухватио је за руку (Сотириу 2001: 181)

(a₃) *удаљавање од унутрашњости уз предлог „из“ или површине локализатора уз предлог „са“ (N + V + IZ / SA + N_{Gen})*:

- Мој брат, сав утегнут, представљао је трубача не вадећи писак *из уста* (Сотириу 2001: 9)
- Па пре него што ме је отпустио, сам сам затражио да одем *са поседа* (Сотириу 2001: 33)

(a₄) *неодређену посредну просторну локализацију изражава предлог „поред“ уз статичне и динамичне глаголе (N + V + PORED + N_{Gen})*:

- Бићеш *поред мене* уз кантар, рекао је... (Сотириу 2001: 40)

(a₅) *пресецање локализатора са предлогом „преко“ (N + V + PREKO + N_{Gen})*:

- Радећи у кукурузима, ту и тамо би *преко ограде* пребацио понеки клип... (Сотириу 2001: 29)

⁶ У савременом грчком језику једнина и множина имају по четири падежа, номинатив, генитив, акузатив и вокатив, док Адамс у зависности од синтаксичке функције бележи субјектив (има функцију субјекта), посесив (указује на посесивност или на индиректан објекат) и објектив (означава објекат) (Adams 2011: 85). О падежним допунама у грчком језику видети: Asimopoulos 2014: 73–87.

3.1.2. Датив

Са глаголима кретања предлошке конструкције („према“ + датив) показују динамичку директивност ($N + V + PREMA + N_{Dat}$):

- Тела, ослобођена свакодневног напора, поскакивала су, попут пламенова, *према небу*, уљуљкивана поветарцем и милована месечином. (Сотириу 2001: 17)

3.1.3. Акузатив

Акузатив у својству спацијалног детерминатора удружује се са предлозима „уз“ / „на“ / „о“ / „у“. Конкретније:

(а) предлог „уз“ са прелазним глаголима носи обележје непосредне близине ($N + V + UZ + N_{Ak}$):

- Прибио сам се *уз зид*, забио руке у цепове и посматрао одушевљен... (Сотириу 2001: 36)

(б) предлог „у“ представља циљ као унутрашњост локализатора; „на“ као горња површина локализатора, а „о“, бележи однос локализатора чији је тип клинаст ($N + V + U / NA / O + N_{Ak}$):

- Он је зграби, искриви је својим отвордним дланом и баци у *огњиште*... (Сотириу 2001: 10)
- Није било дана да *на нашу пијацу* не дођу турски сељаци... (Сотириу 2001: 20)
- Обесио га је наглавачке *о платан*... (Сотириу 2001: 29)

3.1.4. Локатив

Непосредну локативност, односно унутрашњост локализатора уз предлог „у“ глаголи динамичности означавају просторни локатив, док се „на“ односи на горњу површину ($N + V + U / NA + N_{Lok}$) (Пипер и др. 2005: 727):

- Прекост њеног човека је утицала на њу да нам се увек нађе добром речју и осмехом *на уснама*... (Сотириу 2001: 10)
- Зато сам га и стискао чврсто *у ознојеној шаци*... (Сотириу 2001: 11)

Простирање или хватање „више појединачних тачака површине истог локализатора“ (Пипер и др. 2005: 284) показује просторни локатив уз предлог „по“ ($N + V + PO + N_{Lok}$):

- Ја сам се опружио *по поду*... (Сотириу 2001: 9)

3.2. Придеви

Променљиве, несамосталне одредбене речи које именицама, односно бићима, предметима и појавама приписују особину, називају се придеви. Према критеријуму значења, Станојчић и Поповић (1999: 90) деле их на шест врста:

- (a) описне (квалитативне) који указују на обележја појма: *црвен*
- (b) присвојне (посесивне) који бележе припадање: *мајчин*
- (c) градивне који се односе на материјал или грађу: *златан*
- (d) временске (темпоралне) који одражавају временски период: *летњи*
- (e) просторне (месне, локалне) који одређују простор: *доњи*
- (f) разне који означавају различите карактеристике: *здравствени*

Мразовић и Вукадиновић (1990: 256), осим уврставања месних и временских у референцијалне, додају и следеће подкатеорије:

- (a) квантификативни изражавају количину: *малобројни* тим
- (b) класификативни бележе однос класификације: *женска* радозналост
- (c) придеви порекла показују место из које описан појам потиче: *грчки* сувлаки

3.3. Прилози

Када је у питању одређивање семасиолошког идентитета прилога, односно „непроменљивих речи које модификују поједину реч или целу реченицу“ (Клајн 2004: 153) и, конкретније, месних прилога, српски синтаксичари усклађују га са становиштима русистике (Пипер 1977–1978: 1–51; 1978: 63–82). Међутим, врхунски лингвисти шире домен њиховог истраживања који није тако ограниченог карактера, пошто теже к темељном опису и систематичком проучавању адвербијалним одредбама искључиво у српском језику (Ивић 1957, 1965; Арсенијевић 2003а, б).

У зависности од глагола (стативних или кретања) са којим се удружују просторни прилози, означавају оријентацијски аспект просторне локализације (Пипер 1997: 81), место (*овде, ту*) и правац (*овамо, десно*) или специфичније интралокализацију (*унутра*), екстралокализацију (*ван*), фронталност (*напред*), наличност (*позади*), латералност (*налево, удесно*) и вишестраност (*около*), горњу (*одозго*) и доњу страну (*одоздо*), блискост (*близу*) и удаљеност (*далеко*). Могу да се разликују на: (a) деиктичке (*тамо*); (b) недеиктичке (*западно*); (c) заменичке (*одатле*); (d) незаменичке (*унутра*).

Према значењском оквиру, месне прилоге Мразовић и Вукадиновић (1990: 397–399) увршћују у две подкласе:

(i) ситуативни: одређују стална обележја глагола (Станојчић и Поповић 1999: 125), као што су простор и временска тачка одржавања глаголске радње, док се деле у:

(a) ситуативно-локални:

- *Високо*, у серпентинама колског друма, предео се црнео, као да је силазило крдо стоке... (Сотириу 2001: 129)

(b) ситуативно-темпорални:

- Жандарски корбач је *непрестано* фијукао... (Сотириу 2001: 130)

Исту двочлану поделу са подударајућом синтаксичком нијансом месних и временских прилога бележи Радоје Симић (2002: 202) који се осврће и на њихову етимолошку релацију са одговарајућим придевима: *тамо, овде; данас, никада*.

(ii) директивни: исказују правац и циљ:

- Најмлађи, Стаматис, отрчао је *право* у бакалницу... (Сотириу 2001: 9).

3.4. Глаголи

Са глаголима или „речима којим се неке или нечему за извесно време приписује каква радња, стање или особина, или се њима казује да се нешто збива“ (Стевановић 1981: 323), удружују се адвербијалне одредбе које указују на место. Глаголске структуре спадају у три подкатегорије: (a) прости глаголи; (b) префигирани глаголи; (c) глаголске перифразе:

3.4.1. Прости (коренски) глаголи

То су глаголи у којим се примећује само корен из кога су изведени. Њихова инфинитивна основа је:

(i) једносложна (*јести, смети*)

- Шта све *није знао* овај паметни Цариграђанин! (Сотириу 2001: 159)

(ii) двосложна (*волетти, читати*)

- *Казнићу* прљавог маторца. (Сотириу 2001: 144)

3.4.2. Префигирани глаголи

Спајање коренских несвршених (ређе свршених или двовидских) глагола са предлозима (или прилозима) резултира настанком нових

семантичких компоненти, променом значењског оквира али и глаголског рода. Префиксација се сматра изузетно продуктивним начином богаћења глаголског устројства:

Табела 1: Префигирани глаголи

Глаголи	Префикси	Значење
доћи	до-	вршење радње до одређеног места
заћи	за-	позиција иза нечег
изаћи	из-	екстралокалност
мимоћи	мимо-	супротан смер
наићи	на-	радња на горњем или спољнем делу
надићи	над-	супралокалност
обићи	об-	окружење
отићи	од-	удаљење
побећи	по-	резултат
подбацити	под-	сублокалност
престићи	пре-	транслокалност
предводити	пред-	прелокалност
прићи	при-	адлокалност
проћи	про-	етапна транслокативност (Belaj 2008: 204)
разићи	раз-	раздвајање
сићи	с-	кретање одозго наниже (Мразовић и Вукадиновић 1990: 74)
сустићи	су-	узајамност
ући	у-	кретање к унутрашњости
узићи	уз-	кретање одоздо ка горе

- Ратна мржња и дивљаштво су *надвладали* (= над- + владати) љубав... (Сотириу 2001: 82)
- Ноге су га *довеле* (= до- + вести) под мој прозор. (Сотириу 2001: 169)
- *Прерачунај се* (= пре- + рачунати) шта *си* ти мени *урадио* (= у- + радити)! (Сотириу 2001: 293)

3.4.3. Глаголске перифразе

Са импресивном фреквенцијом у свакодневним комуникацијским манифестацијама, али и у журналистичким и књижевним текстовима, помоћу глаголских перифраза можемо (Мразовић и Вукадиновић 1990: 171–179):

- (a) замењивати пунозначне глаголе како би избегли понављање:
- Официр *је наредио* (= *дао је наређење*) да претражимо обале Црвене реке у дужини од пет километара... (Сотириу 2001: 114)
- (b) пружати прецизне информације помоћу копулативних глагола:
- *Буди спреман*, Маноли (= *спреми се*), ових дана намеравам да те пошаљем у Измир... (Сотириу 2001: 23)
- (c) попуњавати лексичке недостатке у глаголском језику:
- *Нису им полазила за руком* слова, али *су излазили на крај* са земљом... (Сотириу 2001: 14)
- (d) уз тачност приступати двовидским-једновидским глаголима:
- Ко ће први да повуче опругу и *стави* миша у *покрет*... (Сотириу 2001: 10)
- (e) чувати или модификујемо валентност глагола и придева:
- Али отац *није у њега имао поверења*... (= *му поверовао*) (Сотириу 2001: 18)
- (f) избегавати именовање вршиоца радње:
- У амеле табуру их горе *муче* од најљућег непријатеља... (= *неко врши мучење* или *мучење је вршено од стране неког*) (Сотириу 2001: 71)
- (g) изражавати пасивну структуру без пасивних облика:
- Морам признати да *је* и мог старог свет *поштовао*... (= *био је поштован*) (Сотириу 2001: 12)
- (h) атрибуирати именице:
- Затражили смо од њега опроштај, гајећи *скривену наду*... (= *тајно се нада*) (Сотириу 2001: 1)

Анализа месних прилога

После теоретског приступа одговарајућим преводним структурама и ради лакшег проучавања и конструктивног прегледа, распоређујемо карактеристичне случајеве из оригиналног текста и српског превода.

Као што је већ речено, наведени примери произилазе из легендарног романа Дидо Сотириу „Земља натопљена крвљу“ (340 страница), док смо за еквивалентне структуре користили превод Гаге Росић (294 странице). Укупан број пронађених примера је двеста четрдесет три (243) који се односе на четрдесет шест (46) посебних прилога.

4.1. Ζαβησνι παδεжи

Κορπυсна аналйза потврђује да адвербијалну функцију носе и облици у заβисним падежима (генитив, датив, акузатив, локатив):

4.1.1. Генитив

Издвојени примери грчких месних прилога показују могућност превођења предлошким генитивним структурама:

(а) предлошки генитив:

(а₁) **N + V + DO + N_{Gen}**:

- *κατάφερα να φτάσω όξω* (Σωτηρίου 1988: 121)
- *успео да се дотетурам *до излаза** (Сотириу 2001: 103)

(а₂) **N + V + ISPRED / IZA + N_{Gen}**:

- *και πιο πέρα τα βιάζανε και τα εκτελούσανε* (Σωτηρίου 1988: 317)
- *одвлачили су их *иза царинарнице* и тамо их стрелјали* (Сотириу 2001: 274)
- *και νιώσεις πως είσαι στρατός με τον οχτρό κατάντικρυ* (Σωτηρίου 1988: 253)
- *и осетиш да припадаш војсци *испред* које се налази непријатељ* (Сотириу 2001: 217)

(а₃) **N + V + IZ / SA + N_{Gen}**:

- *Και εγώ από εκεί κοντά είμαι.* (Σωτηρίου 1988: 194)
- *И ја сам *из тих крајева*.* (Сотириу 2001: 164)
- *Ελόγου σας θα βρείτε καιρό να πάρете τον κατσικόδρομο, αριστερά.* (Σωτηρίου 1988: 104)
- *Ви ћете имати времена да побегнете козјом стазом *са леве стране*.* (Сотириу 2001: 88)

(а₄) **N + V + PORED + N_{Gen}**:

- *Και η προσφυγιά απόξω να треχαλάει με την ψυχή στο στόμα.* (Σωτηρίου 1988: 288)
- *А бегунци су трчали *поред воза* са душом у носу.* (Сотириу 2001: 249)

(а₅) **N + V + PREKO + N_{Gen}**:

- *Αντικρύ ο δρόμος, ίδιος πάντα, σκονισμένος, με τις ακακίες...* (Σωτηρίου 1988: 198)

- *Πреко пута*, друм, увек исти, прашњав, са редовима багремова... (Сотириу 2001: 168)

4.1.2. Датив

Као чест еквивалент просторним прилозима, у српском корпусу срећемо дативне структуре (с предлогом „*према*“) као ознаке правца у ком се субјекат локализације креће:

(a) **N + V + PREMA + N_{Dat}**:

- *Μας ορμήγνεψε να πάμε εκεί...* (Σωτηρίου 1988: 291)
- *Упутила нас је према једној чесми...* (Сотириу 2001: 251)

4.1.3. Акузатив

У својству истозначних варијаната забележене су предлошке конструкције са акузативом:

(a) **N + V + UZ + N_{Ак}**:

- *θα τον έβρισκε εκειδά το ξημέρωμα...* (Σωτηρίου 1988: 103)
- *Уз њу би га затекла зора...* (Сотириу 2001: 87)

(b) **N + V + U / NA / O + N_{Ак}**:

- *Με πήρε απόμερα και μου είπε ανήσυχη...* (Σωτηρίου 1988: 176)
- *Повукла ме је у *страну* и запитала узнемирена...* (Сотириу 2001: 149)
- *Έλεφτε χάμω σαν σεληνιασμένος...* (Σωτηρίου 1988: 314)
- *Падао је *на земљу* као месечар...* (Сотириу 2001: 272)
- *σήκωναν στον ώμο τη μανέλα που πάνω κει κρεμόταν το καντάρι* (Σωτηρίου 1988: 46)
- *подизали су на раме притку *о коју* је био окачен кантар* (Сотириу 2001: 38)

4.1.4. Локатив

Пошто се ради о месним прилозима, локатив је најтипичнији падежни представник и у суштини доследни преводни еквивалент са највише примера:

(a) **N + V + U / NA + N_{Лок}**:

- *Εκει αφήγανε τις καμήλες, τους араμπάδες, τα γαϊδούρια...* (Σωτηρίου 1988: 46)
- *У њој су сељаци оствљали камиле, кола, магарце...* (Сотириу 2001: 38)

- Μα σαν τις ελιές μας каμαρωτές δε θα αντάμωνες πουθενά. (Σωτηρίου 1988: 18)
 - А наших маслина није било *на целом свету*. (Сотириу 2001: 15)
- (b)N + V + PO + N_{Lok}:
- Εγώ έπεσα φαρδύς πλατύς χάμου. (Σωτηρίου 1988: 12)
 - Ја сам се опружио *по поду*. (Сотириу 2001: 9)

4.2. Придеви

Иако у својој основној семантици придеви не садрже информације о просторним димензијама, таква обележја одређују се у српској верзији помоћу локалних и описних адјективних допуна:

4.2.1. Месни (Локални)

- Οι Τούρκοι από τα γύρω χωριά... (Σωτηρίου 1988: 25)
- Турци из *суседних* села... (Сотириу 2001: 20)

4.2.2. Описни (Квалитативни)

- Όλοι οι άντρες από δεκαπέντε χρονώ και πάνω να μαζευτούνε στην εκκλησιά. (Σωτηρίου 1988: 157)
- Сви мушкарци *старији* од петнаест година да се скупе у цркви. (Сотириу 2001: 133)

4.3. Прилози

Као преводни еквивалент могуће је срести прилошке одредбе са месном конотацијом, али и темпоралном нијансом:

- Εκεί βρισκότανε το μεγάλο τσιφλίκι του Μουλά εφέντη... (Σωτηρίου 1988: 32)
- *Тамо* се налазио велики посед Муле-ефендије... (Сотириу 2001: 27) месни
- Όπου αυτός του δίνει μια σπρωξιά, τον πετάει χάμω. (Σωτηρίου 1988: 222)
- *Тада* га Турчин ћушну, обори на земљу и поче да трчи. (Сотириу 2001: 189) временски

4.4. Γлаголи

Врло су фреквентни српски еквиваленти у којим функцију локализације исказују глаголски облици (прости или префигирани глаголи, глаголске перифразе):

4.4.1. Прости (коренски) глаголи

- *ки ήρθε τρεχάλα να μου φέρει οπίσω τη σταφίδα να τήνε πουλήσω* (Σωτηρίου 1988: 52)
- *па је дотрчао и *вратио* (= *doneo назад*) ми га, да и њега продам* (Сотириу 2001: 43)

4.4.2. Префигирани глаголи

- *Пάρε πρώτα το σαντούρι μου κι απέ πηδάω κι εγώ όξω να δω...* (Σωτηρίου 1988: 132)
- *Држи прво мој сантури, па да и ја *искочим* (= *из + скочим*) и видим...* (Сотириу 2001: 111)

4.4.3. Глаголске перифразе

Само на један случај глаголске перифразе наилазимо у српском преводу:

- *Αμα πήγα στο χωριό κατάλαβα πως δεν είχα πέσει όξω.* (Σωτηρίου 1988: 135)
- *Кад сам се нашао у селу, схватио сам да *сам био у праву*.* (Сотириу 2001: 114)

Табела 2: Учесталост српских еквивалената месним прилозима грчког језика

Врсте	Подврсте	Број Примера	Процент
Зависни Падежи (142)	Генитив	55	22,6 %
	<i>до</i>	19	7,8 %
	<i>из</i>	7	2,9 %
	<i>иза</i>	8	3,3 %
	<i>испред</i>	11	4,5 %
	<i>поред</i>	3	1,2 %
	<i>преко</i>	2	0,8 %
	<i>са</i>	5	2,1 %

	Датив	8	3,3 %
	<i>према</i>	8	3,3 %
	Акузатив	64	26,3 %
	<i>на</i>	28	11,5 %
	<i>о</i>	2	0,8 %
	<i>у</i>	30	12,3 %
	<i>уз</i>	4	1,7 %
	Локатив	15	6,2 %
	<i>на</i>	6	2,5 %
	<i>по</i>	2	0,8 %
	<i>у</i>	7	2,9 %
Придеви (31)	Месни	25	10,2 %
	Описни	6	2,5 %
Прилози (32)	Месни	30	12,3 %
	Временски	2	0,8 %
Глаголи (38)	Прости	10	4,2 %
	Префигирани	27	11,2 %
	Глаголске перифразе	1	0,04 %

Закључна разматрања

У овом контрастивном раду осврнули смо се на двеста четрдесет три (243) прилога за место пронађена у грчком корпусу. Односе се на четрдесет шест (46) различитих случајева, док се у својству истозначних конструкција у српском језику употребљавају четири (4) категорије са једанаест (11) поткатегија.

Изузев петнаест (15) локативних структура (нема их у падежном систему грчког) адвербијална функција падежних форми одражава значајну учесталост. У суштини ради се о идентичном синтаксичком обележју у оба испитана језика. Конкретније, ови предложни облици заузимају централно место са сто четрдесет два (142) примера: шездесет четири (64) изражавају се акузативом, педесет пет (55) генитивом и осам (8) дативом.

Чињеница која заиста изненађује јесте да се у српском преводу улога еквивалентности манифестује помоћу тридесет осам (38) глаголских облика, међу којим разликујемо двадесет седам (27) префигираних, десет (10) коренских и само једну (1) перифразу.

Осим тога, корпусна анализа је потврдила претпоставку да грчким прилозима за место одговарају синтаксичке структуре са одговарајућом подлогом. Према томе, као преводни еквиваленти служе: тридесет (30) правих месних прилога, и две (2) временске прилошке одредбе, али и двадесет пет (25) локалних и шест (6) описних придевских синтагми.

Свакако, прецизно одређивање интерјезичких параметара, засновано на резултатима тог прагмалингвистичког рада, може се употребити у неометаном превођењу текстова са једног језика на други или као корисно градиво за употпуњавање прикладних средстава и језичких стратегија у области успешне наставе грчког и српског језика.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсенијевић, Нада. 2003а. „Акузатив с предлогом у савременом српском језику“. *Претисак из Зборника Матице српске за филологију и лингвистику*, 46 (1): 107–263.
- Арсенијевић, Нада. 2003б. „Акузатив с предлогом у савременом српском језику“. *Претисак из Зборника Матице српске за филологију и лингвистику*, 47 (2): 53–216.
- Adams, Douglas. 2011. *Essential Modern Greek Grammar*. New York: Dover Publications.
- Anderson, John. 1971. *The Grammar of Case: Towards a Localistic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Asimopoulos, Panagiotis. 2014. *Rekcija glagola u grčkom i srpskom jeziku: grčko-srpski rečnik glagolske rekcije*. Doktorska disertacija. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Belaj, Branimir. 2008. *Jezik, prostor i konceptualizacija. Shematična značenja hrvatskih glagolskih prefiksa*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet.
- Ивић, Милка. 1957. „Једно поглавље из граматике нашег модерног језика – систем месних падежа“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. I, 145–157.
- Ivić, Milka. 1965. „The System of Serbocroatian Cases Denoting Spatial Relations“. *Acta Linguistica Hafniensia*, 9 (1): 50–55.
- Клајн, Иван. 2004. *Грамматика српског језика за странце*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Lyons, John. 1977. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Мразовић, Павица и Вукадиновић, Зорица. 1990. *Γραμатика српскохрватског језика за странце*. Сремски Карловци: Издавачка Књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад: Добра Вест.
- Martinet, André. 1985. *Syntaxe générale*. Paris: Armand Colin.
- Пипер, Предраг и др. 2005. *Синтакса Савременог Српског језика – Проста реченица*. Београд: Институт за Српски језик САНУ.
- Пипер, Предраг. 1977–1978. „Обележавање просторних односа предлошко-падежним конструкцијама у савременом руском и савременом српскохрватском књижевном језику“. *Прилози проучавању језика*, 13–14: 1–51.
- Пипер, Предраг. 1978. „Заменички прилози са значењем места и правца у руском, пољском и српскохрватском језику“. *Зборник за филологију и лингвистику*, 21 (1): 63–82.
- Пипер, Предраг. 1997. *Језик и простор*. Београд: Библиотека XX век.
- Симић, Радоје. 2002. *Српска граматика I, Граматика*. Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика. Никшић: ЈАСЕН.
- Сотириу, Дидо. 2001. *Земља натопљена крвљу*. Београд: Просвета.
- Станојчић, Живојин и Поповић, Љубомир. 1999. *Γραμатика српског језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Стевановић, Михаило. 1981. *Савремени српскохрватски језик I*. Београд: Научна књига.
- Schwyzler, Eduard and Debrunner, Albert. 1959. *Griechische Grammatik, II: Syntax und Syntaktische Stylistik*. Munich: C. H. Beck.
- Tesnière, Lucien. 1959. *Eléments de Syntaxe Structurale*. Paris: Klincksieck.
- Traugot, Elizabeth. 1975. Spatial expressions of tense and temporal sequencing: a contribution to the study of semantic fields, *Semiotica* 15: 207–230.
- Holton, David et al. 2004. *Greek. An Essential Grammar of the Modern Language*. London: Routledge.
- Holton, David et al. 2012. *Greek. A Comprehensive Grammar*. London: Routledge.
- Humbert, Jean. 2002. *Συντακτικόν της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*. Αθήνα: Παπαδήμας.
- Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: The M. I. T. Press.
- Διονύσιος ό Θραξ. 1965. *Τέχνη Γραμματική, у: Grammatici Graeci*, vol. 1. Leipzig: Teubner.
- Νάκας, Θανάσης. 1987. *Та επιρρηματικά της Νέας Ελληνικής. Προβλήματα Υποκατηγοριοποίησης*. Αθήνα: Φιλοσοφική Σχολή.

- Σωτηρίου, Διδώ. 1988. *Ματωμένα χρώματα*. Αθήνα: Κέδρος.
- Τζεβελέκου, Μαρία et al. 2007. *Βασική Γραμματική της Ελληνικής*. Αθήνα: ΕΚΠΑ – ΙΕΛ.
- Τομπαΐδης, Δημήτρης. 1982. *Διδασκαλία Νεοελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Επικαιρότητα
- Τριανταφυλλίδης, Μανόλης. 2010. *Νεοελληνική Γραμματική*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Τσολάκης, Χρίστος. 1979. *Νεοελληνική Γραμματική της Ε΄ και ΣΤ΄ Δημοτικού*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Χατζησαββίδης, Σωφρόνης – Χατζησαββίδου, Αθανασίου. 2007. *Γραμματική Νέας Ελληνικής Γλώσσας Α΄, Β΄, Γ΄ Γυμνασίου*. Αθήνα: ΟΕΔΒ.
- Χατζιδάκης, Γεώργιος. 1915. *Γενική Γλωσσική. Ακαδημαϊκά Αναγνώσματα*, τόμος Γ΄. Έν Αθήναις.

Panagiotis Asimopoulos

A CONTRASTIVE APPROACH TO ADVERBS OF PLACE IN MODERN GREEK AND
SERBIAN LANGUAGE

Summary

Within the systematic study of the morpho-semantic relations and especially in accordance with the fundamental parameters of Contrastive Linguistics the main topic of this research is the comparative consideration of adverbs in two unrelated languages, id est in Greek and Serbian.

From this point of view in the paper we analyze the Greek adverbs of place and their translation equivalents in Serbian. For the studying of the major similarities and the basic differences in the spatial relations that are recorded by adverbs in these two Balkan languages, we served a corpus of literature that totally consists of 243 examples for 46 particular adverbs. The original text belongs to the famous Greek novel *Farewell Anatolia* (author Dido Sotiriou) and its published Serbian translation “Земља натопљена крвљу” (translation by Gaga Rosich).

After the introductory section that provides relevant theoretical elements related to the adverbials of place in both languages, the central part of the respective study refers to a comprehensive analysis of the selected examples and a statistical processing of their translation equivalents. The access to the comparison is primarily of synchronic character and it is based on the analysis of the excerpted material. As far as the methodological framework concerns the bilateral method of systemic-functional comparisons, it means the method of Contrastive analysis has been applied. In the last part of the paper we present the general conclusions about the clear tendencies relating to the advancement of the teaching process of Greek or Serbian as a foreign language.

Key words: adverbs of place, Greek, Serbian, *Farewell Anatolia*.

Предраг Ј. Мутавдић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
predrag.mutavdzic@fil.bg.ac.rs

doi: 10.19090/zjik.2017.149-177
УДК 811.18'373.7
811.135.1'373.7
811.163.41'373.7

Оригинални научни рад

Тања Ј. Трајковић
Универзитет у Београду
Факултет организационих наука
Студент мастерских студија
trajkovictanja3@gmail.com

Anastassios L. Kampouris
Демокритов трачки универзитет, Комотини
(Грчка)
докторанд
anastassios.kampouris@gmail.com

О ФРАЗЕОЛОГИЗМИМА СА ЛЕКСЕМОМ ОПАНАК У АЛБАНСКОМ, РУМУНСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ*

САЖЕТАК: У оквиру богате материјалне културе балканских народа, а посебно Албанаца, Румуна и Срба, и данас се опанак посматра и као део свеопште традиције и као један од препознатљивијих елемената народне ношње. Имајући у виду да је овим народима једино ова врста обуће била позната готово вековима те да се није много мењала, поставили смо себи питање – да ли је и у којој је мери ова лексема заступљена у фразеолошким конструкцијама у језицима поменутих народа. Након спроведене контрастивне и компаративне анализе установили смо да је само у албанском присутан велики број фразеологизама с овом лексемом те да између фразеолошких слика три несродна савремена балканска језика не постоји никаква подударност, што ће рећи да су сва три језика у овом фразеолошком погледу идиотипична. Ово се посебно рефлектује у погледу преводних еквивалената: без обзира на то који је полазни а који су циљни језици, код фразеологизама са лексемом *опанак* уочава се искључиво нулти степен семантичке и структурне подударности.

Кључне речи: албански, румунски, српски, еквиваленција, опанак

* Рад је написан у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и техничког напретка Републике Србије *Језици и културе у времену и простору* (број 178002).

Циљ и методологија. Извори и грађа

Како је на Балканском полуострву опанак дуго био једина позната врста обуће, пажња у нашем раду усмерена је на ову лексему, и то у оквиру наредних целина:

а) у првом делу дајемо синоптички (историјски) осврт на појаву опанка.

б) У другом делу настојимо да прикажемо контрастивно и компаративно, са једне стране фразеологизме а са друге пословице¹ у три несродна савремена балканска језика – албанском, румунском и српском језику, у чијем се саставу налази лексема *опанак*. Имајући у виду да компаративан приступ нужно захтева сагледавања и из обратног правца, у појединим случајевима полазни језик може бити и било који други од наведених, пошто се у сваком од наведених језика фразеолошка слика формира на друкчији начин, следећи оне принципе који су за тај језик од значаја.

У раду све анализиране идиоматске конструкције определили смо се да називамо двојако – или као фразеологизми или као фразеолошке јединице (конструкције). Исто тако, настојимо да, без обзира на смер кретања, сагледамо:

- колико постоји поклапање између посматраних фразеолошких јединица
- да пронађемо најбољи могући преводни еквивалент (односно, семантички парњак), те
- да утврдимо да ли је могуће говорити о међујезичкој, међулексичкој и међусемантичкој подударности.

¹ Укупан број забележених пословица са лексемом *опанак* у сва три језика није велики. Одлучили смо се да их уврстимо у рад пошто и „фразеологизми и пословице садрже трагове националне културе“ (Драгићевић 2013: 72), што омогућава да се докуче „вредности и обичаји разних епоха у различитим друштвима, чиме се уједно доприноси и употпуњавању једне свеобухватне језичке слике света“ (Пејовић 2014: 202). Пословице, изреке, крилатице, цитати и слично, као устаљене конструкције са реченичном функцијом предикативних јединица, представљају фразеологију у ширем смислу (Мршевић-Радовић 1987: 28). Како је назначила Тривић, у оквиру шпанске фразеологије „домен фразеолошког проучавања схвата се веома широко, и у јединице фразеологије се, поред идиоматских израза, убрајају пословице, дискурсне формуле, колокације, цитати итд.“ (Тривић 2015: 34).

Сви примери код којих се појављује нулти степен структурно-семантичке еквиваленције, означени су „астериском“ (звездицом), а подвучени су они код којих постоји делимична структурна еквиваленција (у виду различитих лексичких елемената). Ради што јаснијег увида у фразеолошку ситуацију, сви су примери на албанском и румунском дати као глосе, односно у заградама се налазе њихови буквални преводи на српски језик. Применили смо у раду и статистичку методу чији је задатак да покаже колики је степен еквиваленције у оквиру фразеолошке слике у наведеним балканским језицима.

Када је реч о грађи за анализу фразеологизама, служили смо се материјалима традиционалног (затвореног) и модуларног (отвореног) типа. То значи да смо се, поред *Google* претраживача, који смо укључили као секундарни вид провере и употребе значења фразеологизама из корпуса, будући да садржи у себи више могућности од једноставног претраживања интернета,² ослањали првенствено на нама све доступне речнике – опште и фразеолошке – једнојезичне и двојезичне, укључујући ту и оне који се могу пронаћи на интернету као целокупна издања у оквиру *online* верзија. Њихов потпуни списак налази се на крају рада.

в) У трећем делу рада указујемо на семантичке нивое, односно на значења и експресивност фразеологизама са лексемом *опанак* у сва три језика.

г) У четвртном делу рада дали смо неколико загонетки које, иако не чине део фразеологије, представљају један од етнографско-културолошких сегмената код сва три поменута балканска народа на који смо желели да се осврнемо.

Уводно разматрање – синоптички о опанку; именоване опанка код

Албанаца и Румуна

Од када тачно људи носе обућу није познато баш као што није познато ни од када људи носе одећу. И даље постоје племена, попут оних у сливу Амазона или на Папуи Новој Гвинеји, чији припадници немају никакву заштиту на ногама, док на себи носе оскудне „одевне“ предмете израђене од упредених влати траве, од сасушеног или пресованог лишћа, од коре дрвета, од парчета коже или од каквог другог природног материјала.

² Хтели бисмо назначити да *Google*, или било који други интернет претраживач, још не може понудити довољан број језичких примера нити контекста употребе свих забележених фразеологизама.

Према мишљењу појединих етнографа (Mützel 1925; Quincke 1908; Racinet 1888), највероватније је да су се први облици обуће појавили у виду најједноставнијих заштита за табане и ножне прсте које су се временом, у зависности од климатског поднебља као и практичних потреба те намена, нужно прилагођавале. Тако су се у умереним и топлим пределима усталиле сандале као отворени и лаки тип обуће, а у хладнијим и влажнијим затворени и тежи тип, попут чизама и дубоких ципела. Уколико пођемо од претпоставке да се прапостојбина Словена налазила на подручју између река Одре и Дњепра (Пипер 1998: 81), при чему је неминовно захватала и велике делове јужних руских степа (у правцу Кавказа), онда можемо рећи да је чешки антрополог и историчар Нидерле (Lubog Niederle 1865–1944), после опсежних истраживања и упоредних проучавања, сасвим исправно назначио како је обућа старих Словена припадала такозваном „лакшем типу“, те да је умногоме наликовала на обућу Јужних Словена (Ердељановић 1922: 234) која се у облику опанка (и то не само као део фолклора, него и као саставни део националне традиције) сачувала углавном код Срба (али и не само код њих) до наших дана. Међутим, како је својевремено указао Зеленин (Zelenin 1927: 241–242), у фолклору Украјинаца и Белоруса су се такође дуго задржали опанци сличне израде као у Срба, с тиме што су се на њих стављали (везивали) посебни дрвени додаци, звани „колачки“, чији је задатак био да уздигну опанак од блата и воде. Слично је било и код Пољака који су од коре лике и штављене коже израђивали своју обућу звану *dsherej/ zrew* (Weiss 1883: 204). Назначимо још и то да се чак и данас на Кавказу носи обућа израђена од штављене свињске коже која по свом изгледу веома подсећа на српски опанак, само без украсног „кљуна“ (односно, повијеног врха; Buschan 1926: 544). И поједини стари народи Азије, попут Персијанаца, носили су лаку обућу од коже која се на врховима прстију завршавала блажим или оштрим шпирцем а који је, као код српског опанка, могао бити и благо повијен навише. Угледни немачки историчар народних ношњи Херман Вајс (Hermann Weiss 1822–1897) у свом опсежном истраживачком делу посвећеном историји народних ношњи и обуће изнео је мишљење да је израда ове персијске обуће веома наликовала изради српског врнчаног³ опанка (Weiss 1872: 121).

Из до сада изнетог увиђа се да се порекло опанка везује за исток Европе и за азијске пределе. Међутим, према мишљењу Гала и Венте-

³ Назив „врнчани“ потиче од посебног начина плетења (низања) кожних трака (врваца) које чврсто држе леву и десну страну опанка. У зависности од плетења, постоје различите шаре („лозице“), које су карактеристичне за сваки крај Србије.

Лукасове, опанци су највероватније келтског порекла (Gall; Wentе-Lukas 1981: 125 и даље), с обзиром да су се све до почетка 20. столећа углавном задржали на оном географском подручју на коме су били (или су и даље присутни) поједини келтски народи – Ирска, Исланд, Фарска острва, југ Италије (Пуља/Апулија) те приобаље Северног мора. Како је и Балканско полуострво било под келтском (понајпре културном) доминацијом један релативно дужи историјски период, а посебно његови централни делови (Србија, Босна и Херцеговина, Македонија, Славонија), временом су придошли словенски народи прихватили од Келта опанке као део своје фолклорне традиције, што се не би могло рећи за (античке) Грке, старе Македоније, Трачане и Илире. Да су знали за опанке, онда би највероватније остао неки траг макар у виду какве лексеме у грчком језику. Сасвим супротно виђење изнела је Папантонију у својој књизи под насловом *Грчко одевање* (Παπαντωνίου 2000: 242). Када је реч о овој врсти обуће, стари Грци су је познавали (додуше, пре у форми данашњег царухија/ τσαρούχι < тур. sarık/ , него у форми опанка) и поседовали су своју реч за њу, πίνγες (чит. *пингес*), која се, у фонетском погледу, веома приближава:

- а) српској лексеми *опанак*, мн. *опанци*,
- б) албанској лексеми *oringë/ oringa*, мн. *oringa/ oringat* те
- в) румунској лексеми *opinca/ opinca*, мн. *opinci/ opinciile*.

Без обзира на ову примедбу, сасвим је тачно да се једино код ова три народа⁴ препознаје исти фонетски лик указане лексеме. Додајмо још да се и код Бугара, посебно у шопском (торлачком) крају, чује облик *опинци/ опњци*, поред званичног књижевног *цървулите* – те да је реч о јасном словенском лексичком утицају и на румунски и на албански вокабулар (Miklosich 1870: 28), док је оваква лексема у (савременом) грчком сасвим непозната. Да се опанци сматрају искључиво јужнословенским, а не румунским и/ или албанским, обликом обуће, може се прочитати и у добро познатом Кнаурсовом *Конверзацијском лексикону* (Knaurs 1932: 1130).

Са друге стране, поједини румунски етнологзи су изнели мишљење да су први на Балканском полуострву носили опанке као своју обућу Гето-Дачани (Grumeza 2009: 129), а као поткрепљење ове тврдње позивају се на бројне рељефне и детаљне приказе дачких војника у ношњи на Трајановом стубу у Риму. Назначимо и то да се на целокупној територији данашње Румуније

⁴ Као и код осталих јужнословенских народа.

опанци, као део националне ношње, још једино израђују у Буковини, у пограничној области с Украјином,⁵ и то на традиционалан начин. Занимљиво је и то да се опанци наводе и у једној дечијој римованој разбрајалици, такође забележеној у Буковини, а која гласи:⁶

Unu, doi, trei, patru, cinci,
Tata cumpără opinci,
Mama cumpără secară,
Dumneata să ieși afară!⁷

По свему судећи, за разлику од Румуније, у Србији је постојала израда опанака све до средине 60-тих година прошлога столећа, а уместо кожних, гумени опанци, као далеко јефтинија замена су (били), почев од 1925. године, веома раширени код сеоског становништва (Томић 1978: 185). Како је навела Загорка Марковић-Благојевић у свом исцрпном истраживању, на Косову и Метохији су се у већини случајева жене бавиле израдом опанака користећи нарочите калупе, док су штављену кожу набављали мушкарци од мутаџија (Марковић-Благојевић 1953). Такође би било занимљиво навести и то да су се у Вуком крају (Јадар и шира околина) „све до 1920. године израђивали опанци само са једним калупом, а тек касније са два калупа, левим и десним“ (Тешић 1964: 141). Све ово недвосмислено указује како је опанчарски занат у Србији био у прошлости један од најјачих (Милојевић 1913: 750), с обзиром на то да је опанчара било у сваком насељеном месту, већем или мањем.

Опсежна етнографска студија Дрите Хаљими-Статовци, посвећена народној ношњи код Албанаца на Косову и Метохији и шире (Црна Гора, околина Скопља, Тетово, Дреница, Медвеђа, Лапа), под насловом „Албанске ношње на Косову“ (*Veshjet shqiptare të Kosovës*), показује да су опанци били важан и неизоставан елемент албанске свакодневне материјалне културе и фолклора. Како сваки део одевног комплета карактерише људе, време и место, прављене су и ношене различите врсте опанака у зависности од краја и прилика. Ауторка поменути студије наводи да су се од балканских ратова (1912–1914) па све до деведесетих година прошлога столећа...

⁵ <http://www.luceafarul.net/aspecte-de-etnografie-si-folclor-ale-comunitatii-hutule-1>

⁶ <http://www.rasfoiesc.com/educatie/literatura/Etnografie32.php>

⁷ Дослован превод: „Један, два, три, четири, пет, тата купује опанке, мама купује раж, а ти идеш ван!“

(...) опанци најчешће правили од кравље коже, како за жене тако и за мушкарце различите старосне доби, а могли су их носити и деца (...) За мушкарце су били једноставнији, са кљуном и каишевима, док су за жене и невесте били свечанији и вишебојни са преовлађујућом црвеном бојом, а понекад су на врховима или чак ножним зглобовима стављане кићанке. Зависно од начина прављења и материјала, разликују се: плетењаци, капичари, црвењаша, прешњаци, врвчани, ђонаши и други (...) Најраспрострањенији су били ђонаши, пошто према народној филозофији личе на данашње ципеле“ (Halimi-Statovci 2009: 196, 261, 311).

Познато је да су опанци били саставни део албанске народне ношње (на пример, у Љаберији/ Labëria/ и Чамерији/ Çameria/, областима јужне Албаније према Грчкој)⁸ – те да се опанци, као посебан облик поклона, наводе у „Канону Леке Дукађинија“, у виду награде за успешно обављен посао (Kanon 2011: 134).⁹ Путујући по јужним албанским крајевима почетком 19. столећа, британски путописац Хенри Холанд (Henry Holland 1788–1873) оставио је детаљне записе о народној ношњи Албанаца, указавши да су опанци од коже¹⁰ њихов саставни део (Holland 1815: 68–69). Шкуртај у говору Арбреша, некада православних Албанаца, данас унијата, из места Piana degli Albanesi (алб. *Hora e Arbëreshëve*) са Сицилије, бележи лексему *опанак* (Shkurtaј 2006),¹¹ али било који други податак који би указао да ли су опанци задржани у оквиру арбрешког фолклора и традиције недостаје.

⁸ Пуквил у своме делу „Путовање по Грчкој“ није навео да Албанци носе опанке већ, када говори о обући Албанаца са југа (Тоска), пише да носе *chaussure*, што је уопштена француска реч за ципеле; у оригиналу:

Dans leur habillement, on retrouve l'ancien costume héroïque: chaussure, cothurne, chlamyde, toge, ceinture, cotte tombant aux genoux; et s'ils couvraient leur tête d'un casque, si des panaches se mêlaient aux ondes de leurs belles chevelures, on les prendrait pour les soldats de Pyrrhus/ καρφομόωντες Αχαιοί/ (Pouqueville t. 3, 1826: 215).

Добро је познато да у то време Албанци нису носили ципеле у данашњем смислу те речи, а свакако изненађује да Пуквил није забележио албанску лексему за назив за обућу у оквиру ношње, и поред тога што је у дело унео низ других албанских речи.

⁹ Тако дознајемо да постоје две врсте опанака, танки (*opangat e holla*), који коштају од 10, 20 и 25 гроша, те дебели (*opangat e trasha*) од 50, 100 до 500 гроша. Поред ових, у *Речнику савременог албанског језика* (II, 2016: 558) наводе се још две врсте: *опанци ишишкар* – *opinga gogishite* – израђени од кравље коже са кљуном, које се везују напред и позади па све до потколенице, и *опанци са кићанкама* – *opinga me xhufka* (Ibid 1304), без каишева, израђени од квалитетне коже, углавном црвене боје и са црном кићанком на врху ради декорације.

¹⁰ Холанд их наводи као *sandals*.

¹¹ Лексема носи број 345.

У сваком случају, чињеница је да су опанци одавно постали препознатљив део централнобалканског фолклорног ареала као „плитка обућа истог облика за оба пола и све узрасте“¹² која се и по свом начину израде и по својој форми налази на средокраћи између сандала и (класичних) ципела.

О дефиницији лексеме *опанак*

„Е баш си вала жилав опанак“, изрече прилично гласно једна средовечна госпођа у градском аутобусу током разговора с извесним старијим господином, на шта се он само благо осмехнуо, уз релативно загонетан израз лица којим је откривао да баш није сасвим разумео шта му је тиме тачно поручила. Ово представља очит пример прилично јасне комуникативне ситуације коју је својевремено Лејкоф у свом раду покушао да објасни (Lakof 1987): када се нешто чује, било да је то обична реч или фразеологизам, у нашем мозгу аутоматски се одвија ментална обрада оног што се чуло, у смислу да се ствара одговарајућа слика којом се успоставља однос између фигуративног (пренесеног) и дословног (основног) значења. Наравно, та слика не мора увек одговарати оној менталној слици коју има говорно лице, па отуда у комуникативном процесу долази до кодног шума у виду неподударана значења, односно неразумевања. Како је свака фразеолошка конструкција, према Ланглоцу (Langlotz 2006), изоморфна (*isomorphic*), под условом да је могуће уочити подударности између фигуративног и дословног значења свих њених делова, говорно лице је управо оно које даје потребно контекстуално значење целокупном изразу, при чему га или приближава или удаљује или од фигуративне или од дословне семантичке основе. У горњем примеру исказ *бити жилав опанак* нисмо забележили ни у једном нама доступном једнојезичном речнику српског језика – по свој прилици је регионалног карактера – а овде је дат истргнут из контекста разговора. По нама, могао би да садржи две семантичке категорије:

а) Прва би се могла окарактерисати као позитивна, па би у том контексту могла значити да је неко „сасвим добро“, односно „веома здраво“, „добродржећи, чврст, отресит, отпоран“ (физички, ментално, психички). Познато је да су опанци, посебно они прављени од нештављене свињске или говеђе коже, изузетно јаки и да су дуготрајни. Уколико се узме у обзир оваква

¹² <http://etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/o/opanak.php>

мотивација, онда је и више него јасно шта је тиме госпођа желела да поручи свом саговорнику.

б) Друга би била негативна, у смислу да се са неким не може ни о чему разговарати, да је особа „врло крута“, те да не одустаје од својих намера, ставова. И овде је мотивација употребе условљена реалним знањем (или посредним сазнањем) – тиме што је издржљив и што траје, опанак се релативно добро опире свим механичким и физичким оштећењима, отпоран је, лако се не цепа, па је у преносном смислу госпођа желела да поручи свом саговорнику како између њега и опанка нема никакве суштинске разлике.

У оба случаја опанак постаје метафоричка замена за човека и, самим тим, специфична квалификација људске природе.

Неразумевање саговорника проистекло је из тога што онтолошко сагледавање (такозвано мапирање), према Лејкофу (Lakoff 1993), није омогућило успостављање чврсте везе између ентитета (опанка) и догађаја (циљане поенте разговора). Ни епистемолошко сагледавање, које учавују Кевечеш и Сабо у оквиру фразеолошких конструкција, није уродило плодом, пошто оно преноси „знање о ентитетима и догађајима са главног плана на ентитете и догађаје на циљни план“ (Kövecses; Szabó 1996: 336). Уколико пођемо од Редијевог виђења (Reddy 1979), неразумевање је подстакнуто тиме што је основна идеја, исказана у виду предмета (објекта), пренесена преко језика у испорученом садржају (контејнеру) који у комуникативном чину није препознат (схваћен, доживљен) на адекватан начин. Без обзира на појаву кодног шума, чини нам се да саговорник ипак није најбоље разумео упућену му поруку.

Разлог неразумевања садржаја поруке очитује се и у томе што се у исказ понекад уноси нова информација која отвора ново семантичко поље. У *Речнику српскохрватског књижевног језика* Матице српске (књ. 4, 1967: 145) под одредницом *опанак* могу се прочитати следећа два објашњења:

1. (обично у мн.) *сељачка лака обућа од коже или гуме која се притеже око ногу каишима, опутом или чим сличним;*
2. (фиг.) *човек сељачког порекла, сељак.*

По свој прилици, ниједно од њих не одговара смислу (значењу) лексеме *опанак* изнетом у исказу госпође. Слична објашњења лексеме *oringë* проналазимо и у *Речнику савременог албанског језика* (Fjalor i Gjuhës së Sotme Letrare Shqipe II, 1981: 1305):

1. *врста простих ципела, начињених од говеђе коже, везиваних са стране и повезаних кожним врцама или узицама (користили су их углавном сељаци); врста простих ципела од гуме или горњег дела од дебеле коже а ђона од чврсте гуме;*
2. *(фиг.) сиромашан слој становништва (употребљавали су са подсмехом богати слојеви).*

– баш као и у *Речнику тумачења савременог румунског језика (Dicționar explicativ al limbii române)*:¹³

1. *сељачка обућа начињена од једног правоуганог комада коже или гуме, везана за ногу уз помоћ узица;*
2. *(фиг, у збирном погледу, мн.) сељаштво.*

Како се види из изнетих навода, у сва три језика и даље је добро очувано пејоративно фигуративно тумачење ове лексеме (у значењу: „беда“, „јад“, „сиротиња“, „/ тешка/ немаштина“). Сагледано из овог угла, постоји неколико фразеологизама у румунском и српском језику који садрже у себи негативну конотацију а односе се на нечије порекло. Таква су румунска две: *a fi din opincă* („бити из опанака“) и *a-și lăsa opincile la barieră* („оставити опанке на баријери“). За прву конструкцију је семантички парњак у српском *понићи из опанака*, односно „имати сељачко порекло“, „потећи из народа“. Метафорички му је смисао да укаже да је неко и даље остао на нивоу „човека са села“,¹⁴ односно да је и даље некултивисан, некултуран. Српском номиналном фразеолошком конструкцијом *гуњ и опанак/ кожух*, која нема својих одговарајућих преводних еквивалената на албанском и румунском, а у којој се препознају главни елементи одевања и обувања руралног становништва, исказује се збирност, означавајући „сељаштво“, „сељаке“. У албанском се сличне фразеолошке синтагме не сусрећу а да би се објасниле све могуће разлике када је реч о нечијем пореклу, употребљавају се наредне:

- *njeri fshatar* („човек сељак“):¹⁵ указује само на оног ко се родио, живи и ради на селу, и треба је строго разликовати од синтагме

¹³ <https://dexonline.ro/intrare/opinc%C4%83/39216>

¹⁴ У колоквијалном говору би парњак који највише одговара овоме била лексема „сељачина“.

¹⁵ Најбољи преводни еквивалент ове синтагме јесте „сељак“, у фигуративном погледу „простака“.

- *njeri populli* („човек из народа“), будући да се њоме, за разлику од српског језика, именује припадник средње (грађанске) класе, док се именицом *malok* („планинац“, „брђанин“) означава човек који је по свом понашању и изгледу прост и неотесан.

И у другој румунској конструкцији лексема *opincă* означава „*purtator de opinci*“ („носилац опанака“), чиме се имплицира нечије сељачко порекло у смислу да су његови преци (или да је та конкретна особа) тек од недавно постали „грађани“. Слично се запажа и у српском фразеологизму који се може појавити и у одричном облику (*не*) *izaћи (joi) из опанака*, у значењу „остати и даље неотесан“, што је апсолутно подударно с албанском конструкцијом *akoma nuk i ka hequr opinga*. Значење полазног румунског фразеологизма тиче се некадашњег обичаја (пре закона) који се примењивао на све који су долазили у град са села – како је у средњем веку неометан улазак у утврђене градове био искључиво дозвољен једино грађанима, поједини сељаци, који су претходно добили дозволу од свог властелина да могу напустити његово имање, имали су могућност да приђу само до улаза у град, односно до покретне рампе, те да ту обаве размену и/ или (пре)продају производа. Оваква сегрегација је оправдавала друштвени однос између две кључне класе, класе „независних“ (привилегованих) и класе „зависних“ (подређених) чланова друштва. Временом је ова стриктна забрана укинута, а како се у градове почело масовно насељавати рурално становништво, поглавито од средине 19. столећа, сâм израз је почео попримати конотацију да је досељеник неко ко је „носилац“ неодговарајућег порекла. У српском би најприближнији, а у семантичком погледу и најадекватнији, преводни парњак био *окачити опанке о клин*.

О фразеологизмима са лексемом *опанак* у албанском, румунском и српском језику

На основу доступне грађе и извора, забележили смо укупно 65 фразеолошких конструкција у појединачним језицима са лексемом *опанак*:

Албански ј.	34	52,30%
Румунски ј.	17	26,15%
Српски ј.	14	21,53%
Укуно: 65	100%	

Прилично изненађује да је свега четрнаест примера уочено у српском, и то једанаест фразеологизама и три пословице (две су синонимне). Иако је опанак био једина обућа код већине Срба све до половине 20. столећа, он је, посматрано са културолошке тачке гледишта, тек успутна (маргинализована) категорија, што, судећи према фразеологизмима, никако није у румунском, а посебно не у албанском језику.¹⁶ Потпуно исто се може рећи и за лексему *џипела*. Док у српском постоје свега два фразеологизма (*ускочити у џипеле*, синонимно са: *изаћи из опанака*; *лизати/ некоме/ џипеле, табане*,¹⁷ синонимно са *лизати/ коме/ чанак(е)*),¹⁸ у албанском са лексемом *këpusë* има чак тринаест фразеолошких конструкција, а у румунском са лексемом *pantof* свега једна (*a merge până la pantofl* „ићи до џипеле“ / , у значењу „бити прост/ простачина“).

Сагледано са лексичке (односно, структурне) тачке:

А) у четири примера у албанском уочава се слободна комутација лексеме *опанак* са лексемом *џипела*:

ia dha opingat/ këpusët në dorë („дао је/ коме/ опанке/ џипеле у руку“)

**a da pe (cineva) uşā afarā/ a da rapucii (cuiva)* („дати/ коме/ спољна врата/ папуче“)

**показати (коме) врата/ избацити (кога) наглавачке*

i futi/ hodhi një gur në opingë/ këpusë (ставио/ убацио је/ коме/ камен у опанак/ џипелу“)

**a întără pe (cineva) = *разљутити (кога), погодити (кога) у дамар*

*ia vuri/ futi/ shtiu të dyja këmbët në një opingë/ këpusë (dikujt)*¹⁹

**a strânge (cuiva) cu uşa* („притегнути/ кога/ вратима“)

**притегнути/ притиснути (кога), извршити притисак на (кога)*

iu bë opingë/ këpusë (dikujt) („постао је/ чији/ опанак/ џипела“)

**бити/ постати отирач (коме) = *a fi/ deveni un pres/ o cârpă* („крпа“)

... а у једном примеру комутација с лексемом *нозе*:

¹⁶ Овде искључиво посматрамо фразеологизме са лексемом *опанак*.

¹⁷ У албанском и румунском истоветно, са незнатном лексичком разликом: уместо *џипеле*, употребљавају се лексеме *ноге/ чизме/ табани*: *i lëpin këmbët/ çizmet/ tabanet (dikujt)*, односно само *чизме*: *a linge çizmele (cuiva)*.

¹⁸ У албанском истоветно: *i lëpin çanaket (dikujt)*.

¹⁹ Истоветне фразеолошке конструкције постоје у грчком и македонском. Оне гласе: *βάζω τα δύο πόδια σ'ένα παπούτσι/ две нозе во еден чевел не влегуваат*.

i teri opingat/ këmbët (dikujt) („осушио је/ коме/ опанке/ ноге“)
 *убити (кога), послати га на онај свет = *a omori pe (cineva)

... што указује да се оне налазе у парасинонимском односу²⁰ и да не долази ни до какве знатније промене значења унутар фразеологизма.

Б) У српском је забележена комутација у свега једном примеру:

*изгрдити/ испсовати кога на насји опанак/ насја уста (кола)*²¹
 **a lua pe (cineva) la trei-păzește* („узети/ некога/ на три чувања“)
 **i jep (dikujt) një mësim të mirë*²² („дати/ коме/ добру лекцију“)

У румунском ниједан забележен ниједан комутативан пример.

Уколико имамо на уму нивое структурне и семантичке еквиваленције између свих забележених фразеологизама, а придржавајући се онога што смо већ назначили на почетку – да се сваки језик може посматрати као полазни – онда можемо рећи следеће:

А) у оквиру једног фразеологизма (1,53%) између српског и албанског преводног еквивалента се уочава апсолутно структурно-семантичко поклапање, док између њих и румунског полазног фразеологизма постоји тек делимична структурна еквиваленција:

fiecare singur știe unde-l strânge opinca
 свако најбоље зна где га цицела жуља = *secili e di të mirë se ku e shtrëngon këpusa*

Б) У три примера (6,15%) видљива је у целисти семантичка и структурна еквиваленција између албанског и српског фразеологизма, док су полазни румунски фразеологизми апсолутно неподударни и семантички и структурно са њима:

c-un pantof și c-o opincă („/носећи/ једну ципелу и један опанак“)

²⁰ Парасинонимски однос указује на то да једна лексема може делити исто и/ или слично значење са другом лексемом у истом контексту (попут наведених *опанак/ ципела* или *опанак/ ноге* у албанским примерима), односно да се могу слободно заменити. У оваквим случајевим је најчешће реч о метонимији.

²¹ Упоредиво са: *очитати (коме) буквицу/ лекцију*.

²² Наведени албански фразеологизам у потпуности семантички одговара српском *очитати буквицу/ лекцију*.

*ухватити (кога) неспремног = *zë (dikë) gafil/ të papërgatitur

a fi pe unde şi-a spart dracul opincile („бити тамо где је ђаво своје опанке исцепао“)

*тамо где је и Бог, ђаво рекао лаку ноћ/ *бити Богу иза кичме/ ногу/ *на крају света

*në fund të botës/ bota e tretë²³ („на крају света“, „трећи свет“)

a rine (cuiva)/ a-i da/ cu opinca în obraz („ставити/ дати/ коме/ опанак на образ“)

*насамарити/ намагарчити (кога) = *mashtron (dikë)/ ia hedh (dikujt)

Како се види, српски и албански преводни еквиваленти су исти и формирану су на сасвим друкчије фразеолошке начине или нефразеолошки у односу на румунски.

В) У једном примеру између румунског и албанског фразеологизма уочава се само потпуна семантичка еквиваленција:

a călca pe (cineva) pe opinci („попети се/ коме/ на опанке“)

i shkeli në gjalmin e opingës („згазио је/ коме/ на узицу опанка“)

*увредити (кога) до сржи/ *погодити (кога) у дамар

Г) Двадесет три полазна албанска фразеологизма (37,70%) потпуно су и структурно и семантички неподударни са румунским и српским преводним еквивалентима – реч је о апсолутној нултој еквиваленцији. Како се види из преводних еквивалената, они су између себе потпуно структурно и семантички подударни, будући формирану на исте фразеолошке или нефразеолошке начине:

të më marrësh opingat! („да ми узмеш опанке“)

²³ Наведена синтагма *bota e tretë* („трећи свет“) у политичком дискурсу означава сиромашне и земље у развоју, у албанском, у зависности од контекста, носи и значење: *живети Богу иза ногу/ тараба/ трегера, тамо где је и Бог рекао лаку ноћ*, као што показује пример:

Kam dy mundësi: të lëviz nga fshati dhe të punoj, apo të shkoj larg në botën e tretë dhe të kënaqem me të dashurin tim. – Имам две могућности: да одем из села и радим, или да одем далеко Богу иза ногу и уживам са својим вољеним.

*n-ai ce mi face!/ n-ai să mă prizni! = *не можеш ми ништа (урадити)!

(*është*) *pa kësulë e pa opinga* („бити/ без кошуље и без опанака“)²⁴

**a fi sărac/ sărac ca un șoarece de biserică* („бити убог/ сиромашан као миш из цркве“)

**bitu go kao niштољ/ сиромашан као црквени миш/ немати ни марјаша*

e përlan me gjithë opinga (dikë) („зграбити/ кога/ са свим опанцима“)

**остати без игде ичега/ бити без кучета и мачета* = **n-a rămas nimic pentu (cineva)/ a nu mai avea nimic*

ia qet opingat („избацили опанке“)

**показати коме врата* = **a-i arăta (cuiva) ușa*

i teri opingat/ këmbët (dikujt) („осушио је/ коме/ опанке/ ноге“)

**убити/ уцмекати/ послати (кога) на онај свет* = **a otorî pe (cineva)*

i futi/ hodhi një gur në opingë/ këpucë („ставио/ убацио је/ коме/ камен у опанак/ ципелу“)

**a întără pe (cineva)* = **разљутити (кога)/ дирнути (кога) у дамар*

i bien (gris) opingat („испадају, распадају се коме опанке“)

**душа је (коме) у носу/ падати с ногу (на нос)* = **a fi cu sufletul la gură/ a cădea din picioare*

me gjithë opinga („са свим опанцима“)

**în întregime* = **у целости/ потпуности; сасвим*

iu bë opingë/ këpucë (dikujt) („поставио је/ коме/ опанак/ ципела“)

**бити/ постати отирач (коме)* = **a fi/ deveni un preș/ o cârpă (cuiva)* („крпа“)

(*janë*) *një palë opinga* („јесу/ један пар опанки“)

**бити истог соја/ од исте феле* = **a fi de același fel*

²⁴ Упоредиво са варијантама: *me opinga të thurura me penj* („са опанцима исплетеним концима“), *nuk ka opinga mbathur* („нема опанке обувене“).

i fshin oringat („обрисати коме опанке“)

**јести као гладна ала/ година/ јести за двојицу* = **a mânca cât doi/ șapte*

i luap oringat („играти се опанцима“)

**окретати се како ветар дува/ окретати кабаницу према ветру* = **a-și schimba/ întoarce mantaua după vânt* („савијати се/ окретати кабаницу према ветру“)

të var te gjalmin e oringës („беси те на узицу опанка“)

**бити одважан/ храбар/ неустрашив* = **a fi curajos/ îndrăzneț*

Г) Деветнаест полазних фразеологизама (31,14%), и то четири румунска те петнаест албанских, имају своје апсолутне нулте преводне еквиваленте на циљним језицима на семантичко-структурном нивоу, што ће рећи да се преносе путем друкчијих облика фразеологизације:

a umbla cu opinci de fier („ићи са гвозденим опанцима“)

**претражити сваки ћошак/ претражити и небо и земљу*

**kërkon nga të katër anët/ kërkon në tokë e gjen në qiell* („тражити на све четири стране“, „тражити на земљи, а наћи на небу“)

de la vlădică până la opincă („од владике до опанка“)

**и Курта и Мурта/ свака шуша и маруша*

**me rroc e me koc* („са хрסקавицом и са кости“)

*dacă nu ai papuci sunt bine și opinci*²⁵ („ако немаш папуче, добри су и опанци“)

**боље је и магараца/ на рђавом коњу јахати него ићи пешице*

**më mirë gomar, po tëndin, se kalë, po të botës* (боље магарац, али твој, него коњ, но света [тј. свачији]“)

poră cu opinci nu se crede („попу с опанцима се не верује“)

**не може се сунце дланом заклонити*²⁶

**s' matet deti me pëllëmbë* („не мери се море дланом“)

²⁵ Упоредиво са: *decât un cal obosit, mai bine un măgar odihnit* („од уморног коња, бољи је и одморан магарац“).

²⁶ Упоредиво са: *ни Бог када кишу шаље свакоме не угађа* (< ούτε γάρ ο Ζευς ουθ' ύων πάντας ανδάνει, ούτε ανέχων/ = „ни Зевс када кишу шаље нити свима годи нити је сви трпе“).

marr opingat në dorë („узети опанке у руке“)

*ишуњати/ извући/ искрасти се неопажено

**a dispërea într-o clipă/ ca prin farmec* („нестати у трену/ као магијом“)

i ka hyrë/ është futur me gjithë opinga (diçkaje) („ушао је/ ставио се са свим опанцима у/ нешто“)

**a se strădui/ ceva/ din toate puterile* („посветити се/ чему/ свим силама/ дати све од себе“)

*бацити се свом силином на (нешто)/ прионуту из петних жила

e pi rakinë me opingë („пити ракију с опанком“)

**trage la măsea/ a fi bețiv mare* („вући навелико/ бити пијандура“)

*бити трештен пијан/ гледати чаши у дно

i bëhej baltë në opingë (dikuji) („постати блато на опанци“)

**a se ținе noi dură (cineva)*

*бити досадан као стеница/ зубна болест

iu bë gur ne opingë (dikuji) („поставио је камен на/ чијем/ опанку“)

**a plictisit/ încomodat mult pe (cineva)*

*доћи (коме) главе, понети се (коме) на главу

i ra guri në opingë („паде му камен на опанак“)

**l-a lovit nenorocirea* („ударила га је невоља“)

*снашао кога белај/ несрећа/ покуцала је (коме) несрећа на врата

rri si dalta e opingës („седи као длето опанку“)

**a sta degeaba* („стајати за цабе“)

*зонити ветар капом/ красти Богу дане

t'i merr/ nxjerr/ heq opingat nga këmbët („узети/ скинути опанке са ногу/ коме“)

**a fura (și) oul/ ouăle de sub cloșcă = të vjedh vezët nën kllorçkë* („красти испод кокошке јаја“)

*ђавола би и на леду потковао/ жедног преко воде превести

mbath opingat („обути опанке“)

**a-și lua tălprășița* („узети себи салинце“ (саонице))

**ухватити маглу/ тутањ, дати петама/ табанима ветра*

i mbetet oringa në arë („остали му опанци на њиви“)

**остати празних руку/ добити шипак*

**a săpăta/ lua plasă*

të ha me gjithë oringa („јести кога са све опанкама“)

**и бика би помузао/ превенути коме џепове*

**a stoarce de bani pe (cineva)* („исцедити новац од/ кога“)

i (ia) jep oringat e sherros („дати коме опанке раздора/ неслоге“)

**не давати Богу ни тамјана/ тражити динар од кир Јање*

**a fi zgârcit/ zgârie brânză²⁷/ a-și mânca de sug unghii* („бити шкрт/ јести испод ноката“)

i shkojnë oringat si në urov („стоје му опанци као на граховици“)

**мучити се као ђаво у плиткој води/ бити на Исусовим мукама*

**a trece prin toate chinurile iadului* („пролазити кроз све муке пакла“)

(është) ra kariç, ra oringa²⁸ („/јесте/ без капе, без опанака“)

**бити без игде икога/ немати ни кучета ни мачета = */el/ n-are nici casă, nici*

masă („нема ни кућу ни сто“)

ia kthen oringa së prapthi („окренути опанке наопачке“)

**извргавати (кога/ шта) руглу*

**a-și bate joc de (cineva)* („ударити игру на/ кога“)

Када је реч о српским полазним фразеологизмима са лексемом *опанак*, на разматране циљне језике се преносе само путем најразличитијих облика фразеологизације (у питању је апсолутни нулти степен непоклапања на структурном и семантичком нивоу):

²⁷ Ова номинална конструкција носи значење шкртице, а најслободнији превод би био кир-Јања.

²⁸ Упоредиво са: *atij/ i ka marrë era çatinë* („ветар му је узео кров“).

- *док (неко) не типне опанак* (у значењу: „у тренутку/ за час“)
 - **într-o clipă* = **në (një) çast/ moment*

- *притегнути опанке* (у значењу: „ићи/ поћи на пут“)
 - **a se aşterne/ porni la drum; a o lua din loc* („спремити се за/ поћи на пут/ запутити се“)
 - **niset për udhë/ rrugë* („крнути на пут“)

- *ком опанци, ком обојци*
 - **ce-o fi o fi/ şi Dumnezeu cu mila* („биће шта ће бити“/ „и Бог са милошћу“)
 - **çfarëdo qoftë ajo mund të jetë* („штагод било то може да буде“)

- *изути опанке* („умрети“)
 - **a da ortul popii* („дати попу орг“) ²⁹
 - **kthen sytë (potkonjtë, thundrat, këpucët, këmbët) nga dielli* („окренути очи (потковице/ пете/ ципеле/ ноге/ од сунца“)

- *нема горе него када се опанак попанучи/ кад опанак постане ципела, мисли да је чизма* ³⁰
 - **kur ishte mbi gomar e doje hënën, sot ke hip mbi kalë dhe s`e do as nënën* („када си био на магарцу и љубио си месец, данас си се попео на коња и чак ни мајку не волиш“)
 - **a fi cu futuri în sar* („бити са димовима у глави“)

- *маба дерати опанке*
 - **a ni avea (nici o) căutare* („немати/ никакво/ тражење“)
 - **(është) punë boshe* („/то је/ празан посао“)

- *бацити/ метнути стид под опанак/ ноге* (у значењу: „изгубити част“)
 - **a da cîntea pe ruşine* („дати част за стид“)

²⁹ Орг је у био сребрни новчић, вредности четвртине немачког талира, а постојао је код Румуна обичај да се свештеник плати управо оргом као накнадом за његов излазак на гробље.

³⁰ Упоредиво са: *нема горег него када се тиква покондири.*

*shet nder/ i mban turpi në derë (dikujt)/ ia la turpin (koren) te dera
(„продати част/ остати/ коме/ срам на вратима“)

- узвратити/ коме ита/ у истим опанцима

*după faptă și răsplată („по делу и награда“)

*(ia kthen) me të njëjtën monedhë³¹ („уз/ вратити истом монетом“)

Пословица *ко ти веровао, опанке ти изио* (у значењу: „верује ти слепо, као пас“; Стефановић Карацић 2003: 124) нема свој одговарајући преводни еквивалент на румунском, док је на албанском њен најприближнији еквивалент нулта семантичко-структурна номинална синтагма *kalë karroce* („коњ [за] колица“) којом се означава лаковеран човек.

Опанак у загонеткама

Сагледано са фолклорне (боље речено, етнокултуролошке) тачке, у сва три језика успели смо да пронађемо свега пет загонетки (алб. *gjëza*, рум. *ghicitori*) које се односе на опанке, и то:

а) по две на румунском (Tocilescu 1900: 536) и на српском (Вук 1897: 343, 353):

Am o casă desvălită, Nuiă dudiană. Имам два брата амата, Лонац говеђи,
Întâi o mărtăcesc, Încunjură țara cu ea, оба су ми слепа; заклоп брављи,
*La urma o `nvelesc.*³² *Rămase un crâmpel,* док су слепи, мили су, а месо јуначко.
*Făcut obor de vițel.*³³ а кад прогледе мрзни су.

б) и једну на албанском:

*Tërë ditën ha mish, natën rri me gojën hapur.*³⁴

Како се види из примера, све су композиционо сложене, веома сликовите и богате стилским поређењем у виду игре речи, фигура прикривених особина и алегорија. Наведимо још и то да су обе румунске као и једна српска ритмички организоване, и то понајпре римом. Пошто су опанци

³¹ Упоредиво са: *si i shtroi ashtu e mbuloi.*

³² Превод: „Имам кућу откривену, прво је оградим, потом је разградим“.

³³ Превод: „Млада госпођица, окружи земљу собом, остао један део, начињен тор од телета“.

³⁴ Превод: „Цео дан једе месо, ноћу седи отворених уста“.

обућа углавном изгубљена из употребе или повучена, мада се још спорадично употребљава у појединим крајевима, ове загонетке припадају старијем слоју народног усменог стваралаштва (Латковић 1987: 221).

Семантика фразеологизама

Уколико имамо на уму семантичке нивое, требало би рећи да сви разматрани фразеологизми испољавају негативну конотацију, односно да у сваком језику свака од забележених фразеолошких јединица изражава појединачну особину, а да је у свега неколико случајева могуће говорити да се исто конотативно значење изражава највише у два језика (у три језика нисмо забележили ниједан пример).

У првом реду, фразеологизми са компонентом *опанак* указују на нека од унутрашњих (психичких и емотивних) стања, као што су наредна у српском која су или негативног:

освета: *узвратити (коме/ шта) у истим опанцима*

бес, немир: *исповати (кога) на пасји опанак*

умишљеност, гордост: *нема горе него када се опанак попаучи*

или позитивног карактера:

брзина, хитрост: *док (неко) не типне опанак.*

Исто тако, у сваком од језика се и појединачне карактерне особине изражавају засебним фразеолошким конструкцијама, као што су у албанском и српском, чији концепти указују на:

шкртост/ тврдичлук: *të ha me gjithë opinga* (алб)

снисходљивост/ потчињеност: *iu bë opingë/ këpusë (dikujt)* (алб)

нечију бестидност, односно на недозвољено и/ или недопустиво

понашање: *бацити стид под опанак*

Следећи концепти се изражавају у два језика:

концепт омаловажавања/ вређања нечијег порекла:

не изаћи још из опанака

a-și lăsa opincile la barieră/ a fi din opincă (рум.)

концепт нечије (изненадне) смрти, односно физичког нестанка:

изути опанке

i teri opingat/ këmbët (dikujt) (алб.)

концепт нечије (велике) посвећености:

ka hyrë/ është futur me gjithë opinga (diçkaje) (алб.)

a umbla cu opinci de fier (рум.)

концепт лукавства:

t'i merr/ nxjerr/ heq opingat nga këmbët (алб.)

a pune (cuiva)/ a-i da/ cu opinca în obraz (рум.)

Из забележеног корпуса са лексемом *опанак* учили смо да је једино могуће да се наредни концепти изражавају:

а) у албанском:

концепт описивања нечијег рђавог материјалног стања (сиромаштво, беда и немаштина):

e përllan me gjithë opinga (dikë)

(jam) pa kësulë e pa opinga

është me gjysmë opinga³⁵/ është pa opingë në këmbë

(„/неко/ је са пола опанка“; „/неко/ је без опанка на ногама“)

**a fi foarte sărac/ sărac lipsit = *буму убог/ бос и го*

концепт нетрпељивости у форми подсмеха и (отвореног) омаловажавања: *ia kthen opinga së prapthi*

концепт неадекватног односа према раду (нерад, беспослица, односно губљење времена): *rri si dalta e opingës*

б) у румунском:

концепт удаљености (у физичком погледу), односно апсолутне недоступности: *a fi pe unde și-a spart dracul opincile*

концепт јасне мере/ границе: *poră cu opinci nu se crede*

концепт осећаја сигурности и правог сазнања:

dacă nu ai papuci sunt bine si opinci

fiecare singur știe unde-l strânge opinca

концепт (личног) понижења: *a călca pe (cineva) pe opinci*

³⁵ Овај фразеологизам је у потпуности подударан са грчким *είναι με μισό τσαρόβυχι*, и то како семантички, тако и структурно

в) у српском:

концепт одмеравања снаге према другоме (односно, реванша) и сразмере:

узвратити/ коме, шта/ у истим опанцима

концепт узалудности неког посла: јаба дерати опанке

Из свега изнетог увиђа се да је реч о веома суптилним дескрипцијама које се тичу или стриктно унутрашњег човековог света, или односа човека према човеку, или су усмерене према човековом спољашњем свету, као што су, на пример, фразеологизми који се тичу материјалног стања и односа према раду, или је реч о онима који приказују различите видове ситуација у којима се човек може наћи, попут обележавања времена, удаљеног простора, интелектуалног сазнања. Како безмало свака фразеолошка конструкција са лексемом *опанак* указује на неки од посебних семантичких (когнитивних) нивоа, могли бисмо рећи да оне представљају право богатство у нијансирању, описивању и приказивању најразличитијих односа и стања у којима се човек може затећи (или се затиче). Додатну тежину пружа и чињеница што у разматраним језицима лексема *опанак* припада категорији такозваних трећеразредних, односно лексема које учествују у грађењу тек релативно малог броја фразеологизама (попут соматизма *лакат* или кулинаризма *шећер*). Иако маргинализована, сасвим се јасно уочава да је она у сваком језику употребљена у малом, али крајње пажљиво одабраном те добро конципираном (смишљеном) броју фразеолошких конструкција које су непоновљиве, односно карактеристичне за сваки балкански језик понаособ.

Закључак

Када је реч о фразеолошким конструкцијама формираним са речју *опанак* у три савремена и несродна балканска језика – албанском, румунском и српском – може се увидети следеће:

а) у фразеолошком погледу су ови језици сасвим идиотипични, пошто се њихове фразеолошке конструкције са саставницом *опанак* појављују као крајње индивидуализоване и особене. Ово вреди и када је реч о пословицама које смо такође уврстили у оквир наших фразеолошких истраживања. Исто тако, иако загонетке нисмо посматрали као део фразеолошке слике у

назначеним језицима, већ пре као етнокултуролошки феномен, и оне показују индивидуализованост и непоновљивост у сваком језику;

б) контрастивно-компаративна анализа је показала да између њих преовлађује апсолутна нулта структурна и семантичка подударност;

в) на основу разматраних концепата увиђа се да су у сваком језику лексеми *опанак* придодати различити (посебни) семантички поднивои унутар фразеологизама који се у циљним језицима не препознају и који се нужно изражавају на најразноврсније фразеолошке и нефразеолошке начине;

г) с тим у вези треба истаћи да преводни еквиваленти албанских фразеологизама на румунском и српском језику исказују релативно висок проценат подударности у структурном и семантичком погледу (42,79%), односно да у оба језика преовлађује исти начин фразеологизације. Када је реч о српским фразеологизмима као полазним, осим у једном случају, у свим осталим су преводни еквиваленти на албанском и румунском такође неподударни, односно реч је о нултој еквиваленцији, што ће рећи да се српски фразеологизми на циљне језике преносе на сасвим различите начине, фразеолошке и нефразеолошке. Румунски полазни фразеологизми се на албански и српски такође преносе путем нулте еквиваленције, при чему се између њихових преводних еквивалената уочавају подударности у виду истог начина фразеологизације;

г) свега четири концепта (омаловажавање, смрт, посвећеност, лукавство) се изражавају у два језика – албанском и румунском, док су сви остали концепти везани за сваки језик понаособ, односно свака фразеолошка конструкција носи посебан семантички (когнитивни) концепт. Сваки од указаног концепта односи се на незнатни део једног свеобухватнијег менталног (апстрактног и конкретног) и психичког схватања те поимања човековог унутрашњег и спољашњег света као и непосредног односа човека према човеку код Румуна, Албанаца и Срба.

Ослањајући се на све изнето, закључујемо да је немогуће говорити о међујезичкој и међусемантичкој подударности између албанског, румунског и српског језика када је реч о фразеологизмима са лексемом *опанак*.

ЛИТЕРАТУРА

- Buschan, Georg. 1926. *Illustrierte Völkerkunde in zwei Bänden*. Stuttgart: Strecker & Schröder Verlag.
- Ердељановић, Јован. 1922. Нидерлево дело о старим Словенима. *Гласник Етнографског друштва*, свеска 7–8 (1922), 218–239.
- Gall, Günter; Wente-Lukas, Renate. 1981. *Deutsches Ledermuseum. Deutsches Schuhmuseum – Offenbach*. Braunschweig: Westermann.
- Grumeza, Ion. 2009. *Dacia: Land of Transylvania, Cornerstone of Ancient Eastern Europe*. New York-Toronto: Hamilton Books.
- Драгићевић, Рајна. (2013). „Концеп Бога у српским народним пословицама“. У: *Теолингвистичка проучавања словенских језика* (ур. Грковић-Мејдор, Ј. и Кончаревић, К.). Одељење језика и књижевности. Српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија. Књига 5. Београд: САНУ, 71–85.
- Halimi-Statovci, Drita. 2009. *Veshjet shqiptare të Kosovës*. Prishtinë: Instituti Albanologjik.
- Holland, Henry. (1815). *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia etc. During the years 1812–1813*. London: Longman.
- Kanon Leke Dukadžinija*. 2011. (s albanskog preveo Agron M. Camaj). Podgorica: CID.
- Knaurs Konversationslexicon A–Z*. 1932. Berlin: Verlag von Th. Knaur Nachf.
- Kövecses, Zoltán; Szabó, Péter. 1996. Idioms: A View from Cognitive Semantics. *Applied Linguistics*, No. 17 (1996), 326–355.
- Lakoff, George. 1987. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago/ London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, George. 1993. “The contemporary theory of metaphor”. У: *Metaphor and thought* (edited by A. Ortony). 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 202–251.
- Langlotz, Andreas. 2006. *Idiomatic Creativity*. Amsterdam: John Benjamins.
- Латковић, Видо. 1987. *Народна књижевност I*. Београд: Научна књига.
- Марковић-Благојевић, Загорка. 1953. О опанцима на Косову и Метохији. *Гласник Етнографског музеја у Београду*. Књига XVI (1953). Београд: Етнографски музеј, 176–186.
- Miklosich, Franz Dr. 1870. *Die slawische Elemente im Albanischen*. Wien: Keiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei.

- Милојевић, Боривоје Ж. 1913. Рађевина и Јадар, антропогеографска испитивања. *Српски историјски зборник*, књ. 20. Насеља српских земаља IX. Београд: Српска краљевска академија, 634–936.
- Мршевић-Радовић, Драгана. (1987). *Фразеолошке глаголско-именичке синтагме у савременом српскохрватском језику*. Едиција Монографије. Књига LX. Београд: Филолошки факултет.
- Müntzel, Hans. (1925). *Vom Lendenschurz Zur Modetracht. Aus Der Geschichte Des Kostums*. 1e Auflage. Berlin: Widder.
- Παπαντωνίου, Ιωάννα. 2000. *Η Ελληνική ενδυμασία. Από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.
- Пејовић, Анђелка. (2014). Паремije као део етнолингвистичког наслеђа. *Гласник Етнографског института САНУ*, 62/ 2 (2014), 201–214.
- Пипер, Предраг. 1998. *Увод у славистику I*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Pouqueville, François. 1826. *Voyage dans la Grèce*. Tome troixième. Deuxième Edition. Paris: Imprimerie de Firmin Didot.
- Quincke, Wolfgang. (1908). *Handbuch der Kostümkunde*. Leipzig: Weber.
- Racinet, Auguste. (1888). *Le costume historique. Cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaieu*. Paris: Librairie de Firmin-Didot.
- Reddy, Michael J. 1979. "The conduit metaphor: a case of frame conflict in our language about language". У: *Metaphor and Thought* (ed. Ortony, A.). Cambridge: Cambridge University Press, 284–310.
- Стефановић Карацић, Вук. 1897. *Српске народне приповијетке, загометке и пословице. Књига прва: Приповијетке и загометке*. Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Shkurtaj, Djovalin. 2006. *Ligjërimet arbëreshe. "Gjuha e bukës" dhe "gjuha e zembrës"*. (*Shqyrtime dialektologjike dhe sociolinguistike në ngulimet arbëreshe të Italisë*). Tiranë: Juvlin.
- Тешић, Ђорђе. 1964. Занатство, рударство и индустрија. *Гласник Етнографског музеја у Београду*. Књига 27 (1964). Београд: Етнографски музеј, 127–158.
- Tocilescu, Gr. G. 1900. *Materialuri folkloristice culese și publicate sub auspiciile Ministerului Cultural și Învățământului public*. Vol. I. București: Tipografia „Corpului didactic“ C. Ispasescu & G. Bratanescu.
- Томић, Персида. 1978. Допунско привређивање. *Гласник Етнографског музеја у Београду*. Књига 42 (1978). Београд: Етнографски музеј, 173–186.

- Тривић, Анета. (2015). Лексичко-семантичка анализа соматизама у фразеологији савременог шпанског и српског језика: контрастивни приступ. Докторска дисертација. (<http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/3835/Disertacija.pdf?sequence=1>)
- Weiss, Hermann. 1872. *Das Kostüm vom 16ten Jahrhundert bis auf die Gegenwart*. Stuttgart: Ebner & Seubert Verlag.
- Weiss, Hermann. 1883. *Kostümkunde – Geschichte der Tracht und des Geräthes im Mittelalter vom 4. bis zum 14. Jahrhundert*. Stuttgart: Ebner & Seubert Verlag.
- Zelenin, Dmitrij. 1927. *Russische (Ostslawische) Volkskunde. Grundriss der slawischen Philologie und Kulturgeschichte* (Hrsg. von Reinhold Trautmann und Max Vasmer). Berlin-Leipzig: Walter de Gruyter.
- <http://www.luceafarul.net/aspecte-de-etnografie-si-folclor-ale-comunitatii-hutule-1> (< 29. 07. 2017)
- <http://www.rasfoiesc.com/educatie/literatura/Etnografie32.php> (< 31. 07. 2017)
- <http://etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/o/opanak.php> (< 02. 08. 2017)

Извори:

а) једнојезични речници:

- Croitoru-Bobârniche, Nina. 1996. *Dicționar de argou al limbii române*. Slobozia: Editura Arnina.
- Fjalor i Gjuhës së Sotme Letrare Shqipe (A–N, M–ZH)*. 1981. Prishtinë: Rilindja.
- Fjalor i Gjuhës së Sotme Letrare Shqipe (A–N, M–ZH)*. 2016. Prishtinë: Rilindja. (допуњено и проширено издање).
- Gjevori, Mehmet. 1988. *Frazeologjizma të gjuhës shqipe (me shpjegime)*. Prishtinë: Rilindja.
- Matešić, Josip. 1982. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Оташевић, Ђорђе. 2012. *Фразеолошки речник српског језика*. Нови Сад: Прометеј.
- Речник српскохрватског књижевног језика (1–6)*. 1995. Нови Сад: Матица Српска.
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика САНУ (том 1–19)*. Београд: Институт за српски језик САНУ.

Стефановић Караџић, Вук. 1849. *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи*. У Бечу: У штампарији Јерменскога манастира. Дигитализовано издање на:

<https://archive.org/details/srpskenarodnepos00kara> (< 05. 09. 2017).

Thomai, Jani. 2010. *Fjalor frazeologjik i gjuhës shqipe*. Tiranë: Akademia e shkencave e Shqipërisë – EDFA.

<https://dexonline.ro/>

http://www.zemrashqiptare.net/news/id_18464/Bajram-Qerimi:-Fjalor-frazeologjik-idiomatik-dhe-sinonimik-antonimik-i-gjuh%C3%ABs-shqipe-S.html

б) двојезични речници:

Fjalor shqip–serbokroatisht – Albansko–srpskohrvatski rečnik. 1981. Prishtinë/Priština: Instituti albanologjik i Prishtinës – Albanološki institut u Prištini.

Fjalor serbokroatisht–shqip – Srpskohrvatsko–albanski rečnik. (1986). Prishtinë/Priština: Instituti albanologjik i Prishtinës – Albanološki institut u Prištini.

Tomici, Mile. 1986. *Dicționar român–macedonean/ Романско–македонски речник*. București/ Скопје: Editură Științifică și enciclopedică/ Македонска книга.

Tomici, Mile. 1986. *Dicționar macedonean–român/ Македонско–романски речник*. București/ Скопје: Editură Științifică și enciclopedică/ Македонска книга.

Topçiu, Renata – Melonashi, Ana – Topçiu, Luan. 2003. *Dicționar albanez–român/ Fjalor shqip–rumanisht*. București: Polirom.

Трајковић, Тања. 2017. *Албанско–српски фразеолошки речник* (рукопис у припреми за штампу).

Predrag J. Mutavdžić, Tanja J. Trajković, Anastassios Kampouris

ON ONE SPECIFIC LEXEME IN IDIOMATIC EXPRESSIONS IN ALBANIAN,
ROMANIAN AND SERBIAN

Summary

The present paper deals with a comparative and contrastive analysis of a certain number of idiomatic expressions in three contemporary Balkan and unrelated languages Albanian, Romanian and Serbian containing one specific lexeme related to a traditional form of footwear – *opanak*, *opinca*, *opinga* – collected from different dictionary sources. According to the rich cultural material of these Balkan nations, this typical peasant shoe is still a representative part of their various national costumes, being at the same time one of the most recognizable elements of their cultural traditions.

Bearing in mind that only this kind of footwear has been known to these peoples for centuries and that it has not been changed in its shape or style a lot, we have tried to find out whether and to what extent these lexemes form phraseological constructions as their key constituents in the aforementioned languages. Each idiom is presented, then it is given its literal meaning and finally its translational equivalents in other languages.

Based on the performed analysis of all recorded idiomatic expressions (61) and upon comparison between the Albanian and Romanian and pertinent Serbian ones, only in Albanian idiomatic expressions created from this lexeme have been found to be dominant. On the other hand, an absolute high percentage (100%) of disconcordance has been recorded between the three phraseological images which draws attention to the fact that each language in question does express its independent, dissimilar and idiosyncratic idiomatic characteristics. In other words, no semantic and structural equivalences have been recorded between the three Balkan languages as the zero degree of concordance is predominant. Each and every idiom belongs to a special semantic and cognitive level in communicative and stylistic perspective thus reflecting just a small part of a greater mental and psychological comprehension of human inner and outer worlds as well as of his social behaviour.

Key words: opanak, grades of equivalences, translation, Albanian, Romanian, Serbian.

Миљана Б. Чопа
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
miljana227@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.179-195
UDK 821.163.41.09 Kovačević S.
811.163.41'282:82
Оригинални научни рад

ОСВРТ НА ДИЈАЛЕКАТСКЕ ГОВОРЕ И ЊИХОВУ ФУНКЦИЈУ У *ВЕЛИКОЈ ДРАМИ* СЕНИШЕ КОВАЧЕВИЋА

САЖЕТАК: У раду се анализирају дијалекатски говори у *Великој драми* Сенише Ковачевића са циљем да се кроз преглед особина типичних за ове говоре докаже њихова употреба у делу. Да би се утврдило који су дијалекти у овом делу заступљени, из датог текста ексцерпирани су примери у којима су примећене дијалекатске особине и кроз њихову анализу на фонетском, морфолошком и синтаксичком плану доказана је изузетна заступљеност карактеристичних особина зетско-сјеничког дијалекта и у мањој мери шумадијско-војвођанског (његових банатских говора). Уз то, осврћемо се и на оно чему се употребом ових говора у драми тежи, а то је превасходно аутентичност говора ликова, што доприноси веродостојности читаве приче описане у овој драми.

Кључне речи: драма, *Велика драма*, дијалекти, функција дијалеката

1. Предмет, циљ и методологија истраживања

Упоредо са књижевношћу која је писана језиком који подразумева реализацију српске стандарднојезичке норме настаје и књижевност писана у дијалекатским говорима. Према наводима Миливоја Солара, дијалекатска књижевност може бити покушај аутора да се врати дијалекатским говорима или његово уверење у посебне изражајне могућности дијалекта (Солар 2012: 313). Далибор Брозовић истиче да се мотивација аутора да употреби дијалекат у књижевном делу може образложити његовом личном, интимном потребом да изрази доживљаје и осећаје типичних завичајних реалности за чији израз стандардни језик нема одговарајућих средстава. Дијалекат у књижевном делу, према Брозовићу, представља инструмент књижевностваралачке технологије и има јасну илустративну функцију (Брозовић 1986: 31). Из ових навода можемо, између осталог, закључити да оба аутора подразумевају да се писац служи сопственим дијалектом при стварању дијалекатског књижевног дела.

Драма се као књижевни род разликује од преостала два превасходно у намени: намењена је изведби глумаца – дакле, биће слушана и гледана. За разлику од осталих књижевних родова, за које се претпоставља да ће се перципирати читањем,¹ драма подразумева присуство и других елемената. Она свакако постоји као књижевно дело и ван позоришне уметности, међутим, њене вредности тада не морају да дођу до апсолутног изражаја, што умногome зависи од самог читаоца. Стога, саму природу драмског текста прате извесне специфичности у вези са његовим настанком – узевши у обзир то да (углавном) настаје у намени да буде изведен пред публиком, најчешће у виду дијалога, дакле, да се реализује путем говора који углавном тежи томе да буде природан у односу на дату ситуацију, очекивано је да се у тексту, зависно од његове природе, могу наћи елементи неформалног језика, жаргонизми, вулгаризми, дијалектизми итд.

„Велика драма“ је драмски текст написан у дијалекту, где кроз причу породице Вучић аутор описује процес колонизације Црногораца у Војводину,² водећи се историјским чињеницама које употпуњава субјективним и поетским елементима.

Зетско-сјеничким дијалектом говори већина ликова, те је он заступљен у највећој мери, а појављују се и два лика која говоре шумадијско-војвођанским дијалектом, тачније, како у анализи закључујемо, његовим банатским говорима, као и један лик који, како се у делу наводи, говори хрватским језиком.³

Предмет овог истраживања јесу дијалекти који су у овој драми заступљени. Специфично је то што сâм аутор ове драме није изворни говорник⁴ зетско-сјеничког дијалекта, што (углавном) није својствено дијалекатској књижевности, те се анализи приступа са циљем да се докаже

¹ Претпоставља се да ће се књижевна дела читати; међутим, са развојем технологије дошло је до настанка аудио-књига, које подразумевају да се садржај перципира слушањем.

² Ова колонизација одиграла се након Другог светског рата, када је у тадашњој Федеративној Народној Републици Југославији дошло до аграрне реформе. Становништво из свих крајева бивше Југославије масовно се доселило на подручје Војводине. Са подручја Црне Горе у периоду од 1945. до 1948. године досељено је између 5 и 7 хиљада колонистичких породица (Чопа 2017: 5).

³ Реплике овог лика нису анализиране.

⁴ Синиша Ковачевић рођен је у Срему, у селу Шуљам, у општини Сремска Митровица. Завршио је Факултет драмских уметности у Београду на Одсеку за драматургију. Живи и ради у Београду (Ковачевић 2009: 369).

употреба наведених дијалеката, а напоследку укаже и на њихову функцију у овом делу.

Дакле, узевши у обзир природу самог текста, као и начин његовог настанка, јасно је да се не ради о класичном дијалекту у свом писаном облику, стога у фокусу овог истраживања није дијалектолошка анализа. Анализи се приступа са лингво-стилистичког аспекта⁵ – из текста су издвојени примери који садрже карактеристичне особине дијалеката заступљених у делу, те је њихова анализа извршена на фонетско-фонолошком, морфолошком, и синтаксичком језичком нивоу. Како је у питању писана реч, изостаје анализа оних особина из говорне реализације које нису нашле одраза у писаном тексту. Анализа је извршена са циљем сачињавања прегледа особина ових дијалеката које су у делу заступљене, уз поједине примере који потврђују њихово постојање у овој драми. Дакле, није вршена тотална ексцерпција примера, већ су издвојени они који илуструју одређене појаве које потврђују припадност наведеним дијалектима.

1. 1. Зетско-сјенички дијалекат и позоришни језик

Зетско-сјенички дијалекат омеђен је с једне стране Јадранским морем у подручју од Пераста до Улциња, граничи се са албанском језичком територијом од Улциња до источних обронака Проклетија, даље, са косовско-ресавским дијалектом до студеничког краја и са источно-херцеговачким дијалектом назад до Пераста (Ивић 2001: 209). Представника овог дијалекта има и у говорним оазама на другим територијама.⁶ У војвођанским крајевима оазе су углавном у оквиру кулске општине, у мањим градовима и селима, где је дијалекат донесен у процесу насељавања црногорских колониста (Чопа 2017: 6). Он се преносио на њихове потомке, те се и данас чува,⁷ уз мањи или

⁵ Теоријски оквир анализе сачињен је уз помоћ одељака који су посвећени овим говорима у дијалектолошким студијама: Ивић (2001) и Окука (2008). Уз помоћ поменутих одељака направљен је репертоар дијалекатских особина које су својствене свим говорима зетско-сјеничког дијалекта. Уколико су примећене особине које би биле својствене неком конкретном говору, потврда је тражена у описима дијалекатских говора, преваходно Стијовић (2007), али и Ћупић (1977), Стевановић (1933–34).

⁶ В. Ивић 2001: 209.

⁷ П. Ивић наводи да колонисти насељени у Војводини након Првог и Другог светског рата углавном чувају завичајне говоре (Ивић 1994: 158–159), као и да се зетско-сјенички дијалекат чији су носиоци црногорски досељеници чува на подручју Војводине (Ивић 1994: 191).

већи утицај шумадијско-војвођанског дијалекта и стандардног језика до којег неминовно долази, под утицајем окружења, медија, образовања и других ванјезичких фактора (Чопа 2017: 7–8). Зетско-сјенички дијалекат обухвата мноштво месних говора који се одликују различитим варијацијама његових општих особина. Ови су говори врло комплексни а с обзиром на то да су многобројни и да их разликују варијације прелазног типа, до данас у дијалектологији нису извршене јасне поделе које обухватају све говоре овог дијалекта (Чопа 2017: 6). Овај се дијалекат угрубо може поделити на три поддијалекта – југозападни, средишњи и североисточни (Чопа 2017: 6 према Ивић 2009: 49 и Okuka 2008: 183). Критеријуми према којима је Ивић овај дијалекат поделио на три поддијалекта јесу акцентуација и рефлекс јата (в. Ивић 2009: 49).⁸ С обзиром на то да акцентуација у оваквом тексту није заступљена, локализација не може бити извршена на основу језичке анализе. Како ликови у драми често помињу Васојевиће као своје блиске суседе, то може бити одредница за сврставање Вучића Стијене⁹ у средишњи поддијалекат, коме говор Васојевића такође, према оквирној локализацији, припада.

Када је у питању зетско-сјенички дијалекат у позоришном језику, узевши у обзир комплексност његових говора, он се у целини назива *црногорским говором* (Ђорђевић 1974: 170).¹⁰ Ђорђевић наводи да се црногорски говор у позоришном језику јавља као узредна појава везана за поједино лице у драми, и да наша драмска књижевност готово да и нема ликова који су изразито обликовани црногорским говором (Ђорђевић 1974: 170–171).¹¹ У том смислу, „Велика драма“, у којој већина ликова говори зетско-сјеничким дијалектом, представља иновативан и врло комплексан захват у позоришном свету – црногорски је говор уско повезан са темом драме, те би његово изостављање умногome наштетило њеној уметничкој вредности.

⁸ Рефлекс старосрпског јата у вредности затвореног /e/ које води порекло од општесловенског јата.

⁹ Фиктивно село у драми.

¹⁰ У својој студији Ђорђевић (1974) указује превасходно на позоришне реализације драмских текстова, дакле, у фокусу је говор глумаца у позоришним изведбама.

¹¹ Црногорски говор у позоришном језику, за разлику од неких других говора, није везан за одређеног аутора: чак су и Његошева дела, иако написана у дијалекту, готово увек извођена у облицима стандардног језика, у појединим случајевима уз локална нијансирања (Ђорђевић 1974: 170).

Ђорђевић наводи поједине карактеристике позоришног црногорског говора (в. Ђорђевић 1974: 171). Црногорски говори у *Великој драми* од тога су далеко комплекснији, што ће и анализа показати.

2. Анализа

2. 1. Зетско-сјенички говори у драми

2. 1. 1. Фонетско-фонолошки ниво

Дуго јат у говору ликова ове драме има рефлекс /ије/, а кратко /је/ (уп. Ђорђевић 1974: 169; Ивић 2001: 211–212).

- (1) Па он ти је *дијете*¹² одвео у рат. (14¹³)
- (2) ... А вала, стварно *ријетко* долазе. (18)
- (3) Ајде. Ти једини *нијеси* иша ни у шуму. (59)
- (4) Колико имаш *Нијемаца*? (110)
- (5) *Нијеси* смио цркву, ђевере, *нијеси* смио цркву рушит... (138)
- (6) ... *Мјесец* се дана путује возом. (40)

Дентални консонанти јотовани су уз кратко јат које за рефлекс има /је/ (уп. Ђорђевић 1974: 169; Ивић 2001: 212).¹⁴

- (7) Отац и *ђед* и свекар и муж. (9)
- (8) Онаква *ђевојка*, *ђе* баш њега да треви... (19)
- (9) Што знам ја, *неђе* у неку недођију. (39)
- (10) Пушти ме луђане, све ми се *заврћело* у главу... (53)
- (11) ...мучи, или речи не знам, још ћу *виђет*, разумијеш. (86)
- (12) До *понеђељка* сам у Карађорђево. (157)
- (13) Милун ми је кости посија у Босну, *неђе* на неку *Сућеску*¹⁵... (38)

Забележено је и одступање од јотовања.

- (14) Јеси *полудјела*? (115)
- (15) *Сјутра* ћете обојица умират. (26)

Група /рѣ/ за рефлекс има /рје/ у говору ликова, иако је у низу говора у овом дијалекту рефлекс доследно /ре/ (уп. Ивић 2001: 212).

- (16) Кућа ће ти *изгорјет* Мијовићу, јеси ли се помамио? (76)
- (17) Ничија није до зоре *горјела*... (77)

¹² Курзивом су у оквиру реченица издвојених из драме означене речи у којима је забележена наведена појава.

¹³ Број странице у књизи на којој се реченица налази.

¹⁴ Примери са јотовањем лабијала у тексту нису примећени.

¹⁵ Сутеска/ сутјеска, „јако сужени део речне долине“, према РМС.

У финалној вокалској групи *-ao* долази до прогресивне асимилације након које се врши контракција која за крајњи резултат има *-a* (уп. Ђорђевић 1974: 170; Ивић 2001: 214).

- (18) Саво би мој све *покупова*. И то не *ка* сестрић и брат, но *ка* купац. (20)
(19) На права је прса *стига*. (21)
(20) *Ка* да си ми све *река*. (60)
(21) Својим сам очима *гледа*. (94)
(22) Ја сам своје *река*... (127)
(23) *Иша* сам у Београд да молим... (158)¹⁶

Асимилација и контракција забележене су и у примерима са вокалском групом *-eo*, која за крајњи резултат има *-o*; ова појава није забележена у овом дијалекту (уп. Стијовић 2007: 57).

- (24) *Дебо*. (10)
(25) Није, ваљда, опет *почо*? (18)

Примећена је редукција вокала – забележене су и афереза, и синкопа, и апокопа (уп. Стијовић 2007: 60–61).

- (26) Колико си често иша у *талијанску* команду? (78)
(27) *Нако*... Само питам. (96)
(28) *Изволте*, друже ген... (44)
(29) Чекај, *колко* ти рече да имаш браће? (47)
(30) Ће ће ти *толка* чељад. (49)
(31) Ајде, *нек* ви буде. (112)

Забележена је апокопа у ширем смислу (уп. Стијовић 2007: 62–63).

- (32) *Оли* попит што, Вучићу? (44)
(33) *Ајте* ви, а ја ћу остат са оцем и мајком. (59)
(34) Да виде *окле* су. (70)
(35) *Чуш* ти што ја тебе питам? (132)
(36) *Неш* ти мене више троват народ, аветињо. (73)
(37) Сад се *мош*¹⁷ осовит завазда. (68)

Забележено је губљење сонаната /в/ (уп. Стијовић 2007: 71) и /ј/ (уп. Стијовић 2007: 74).

- (38) Ни синовима ни *чоeku* гроба не знам... (35)

¹⁶ Углавном се инфинитив јавља као семантичка и синтаксичка допуна глаголима у функцији другог дела сложеног предиката, али се на његовом месту може наћи и „да-конструкција“ (в. Стијовић 2007: 187).

¹⁷ Писац облик *мож* (в. Стијовић 2007: 63) бележи као *мош*.

- (39) Ђе ћеш, *чоeku* мој, ко ће остат уз мене, ко? (69)
 (40) ... да ћеш ме кад умрем, вратит *ође* и спојит с ногама. (100)
 (41) Часна *партиска*. (60)

У одређеним примерима долази до стварања интервокалног /j/. Ова појава не одговара стању у овом дијалекту. Могуће да се писац повео за примерима попут *река*, *стига*.

- (42) *Забораџија* је и ране и крв и гној и шта је обећа... (120)
 (43) То што си *чуја*. (129)

Забележена је супституција фонеме /ф/ фонемом /в/ (уп. Стијовић 2007: 68–73; Петровић 1967: 163).

- (44) А ти се народни *вронт* зове Вучић Милорад. (83)

Забележено је свођење /хв/ > /ф/, што је у овим говорима сасвим доследна појава (уп. Стијовић 2007: 85).

- (45) Погачу на главу сваком ко *уфати* седамдесе па маљем. (25)
 (46) *Фала* ти, ђевере, што си ме научио пуцат... (139)

Забележено је упрошћавање сугласничке група -*gd*- на почетку (в. Стијовић 2007: 99) и у средини речи (Стијовић 2007: 105).

- (47) Онаква *ђевојка*, *ђе* баш њега да триви... (19)
 (48) Што знам ја, *неђе* у неку недођију. (39)

Забележено је упрошћавање сугласничке група -*dn*- у средини речи (уп. Стијовић 2007: 106).

- (49) Игла да *пане* не може...(16)
 (50) Ако ти се не *допане*, ја ћу те лично врнут. (60)

Забележена је елизија сугласника у примеру *него* (уп. Стијовић 2007: 122).

- (51) Није њему мјесто између свеца и Његоша, но између *Итлера* и Менгелеа. (14)
 (52) Страшнији је био твој гријех према њима но Стеванов према *тебе*. (26)

Забележене су примери са аналошким променама консонаната (уп. Стијовић 2007: 116–117).

- (53) *Пушти*, немој се ти мене нервират. (21) (97)
 (54) Да то *бачиш* у десетерац, па да одгуслаш, а? (64)

Забележена је асимилација према месту артикулације у одређеним примерима (уп. Стијовић 2007: 115, 123).

- (55) Даринка, уђути, *пошљедњи* пут ти зборим. (70)

(56) Бројим до пет, *пошље* тога је касно, чујеш ли...? (76)

(57) Тргова сам *шњима*. (79)

Забележено је губљење финалног консонанта у групи *-ст* (уп. Стијовић 2007: 113).

(58) ... ако је породица више од *шес* чланова, онда једанаест. (47)

(59) ... да се стави *прс* на чело... (165)

Забележено је и губљење овог консонанта у хијату.

(60) *Десе* година нијеси гледа очев и мајчин гроб... (22)

(61) Погачу на главу сваком ко уфати *седамдесе* па маљем. (25)

Консонант /х/ се губи, међутим, губљење није доследно. Забележени су примери у којима до губљења консонанта /х/ долази и у иницијалној, и у медијалној, и у финалној позицији (уп. Стијовић 2007: 85).

(62) Није њему мјесто између свеца и Његоша, но између *Итлера* и Менгелеа. (14)

(63) *Оћу* тата, партије ми... (100)

(64) Другу је наша што маже нокте у крв, што шушти кад *ода*... (119)

(65) Исто се мене *вата*. (122)

(66) Не знам да *одам*, човјече. (122)

(67) Ће ћемо се *сарањиват*? (112)

(68) *Греота* је ово сад. (17)

(69) Оли си *поманита*?! (130)

(70) Како ћу ја без *овије* гробова и овога камена, Боже благи... (43)

Консонант /х/ се реализује у појединим примерима.

(71) *Брзијех* дана. (42)

(72) Благо мене, да те *сретох*. (43)

(73) Бијели *хљеб* сваки дан, ајде јадан. (63)

Претпоставља се да је у наведеним примерима комбиновањем графема <ш> и <ј> забележена фонема /š/ (уп. Ђорђевић 1974: 171).

(74) *Шједи* у министарство, лични је секретар друга Цицка, ето. (54)

(75) Да ми је што ногу пода мном, не би ни ја рат *прешијећео* уз огњиште, тврду ти вјеру дајем... (85)

2. 1. 2. Морфолошки ниво

Забележени су облици мушких имена која имају завршетак на *-o* са променом у деклинацији мушког рода (уп. Ивић 2001: 217; Стијовић 2007: 125, 132–133).

(76) И *ђе* без *Пека*. (91)

(77) И друг *Блажо*. (91)

(78) Нијесам ја сигуран шта би река *Баћо*. (168)

Код одговарајућих женских имена забележен је наставак *-e* у вокативу (уп. Ивић 2001: 217; Стијовић 2007: 138).

(79) Дођи, *Крсте*, да попушимо по шпањулет. (37)

(80) Како си, *Виде*? (37)

Именица *ћед* се не реализује са завршним *-a*, а њена промена забележена је по првој именичкој врсти (уп. Стијовић 2007: 133).

(81) *Ђеде*, *ћеде*, доша је стрико. (52)

Пуне форме облика личних заменица за прво и друго лице једнине у дативу забележене су у облицима *мене*, *тебе* (уп. Ивић 2001: 217; Стијовић 2007: 144).

(82) Зар вас двије стварно мислите да се *мене* овако допада. (25)

(83) Зато је *мене* ливор под јастук. (25)

(84) Благо *мене*, да те сретох. (43)

(85) Дајте то *мене*. (99)

(86) Нећу долазит, треба ми пасош, *тебе* за овамо не треба, дођи ти. (22)

(87) Страшнији је био твој гријех према њима но Стеванов према *тебе*. (26)

(88) Како се *тебе* чини оно горе? (48)

Енклитички облик личне заменице за друго лице множине гласи *ви* у дативу и *ве* у акузативу (уп. Ивић 2001: 217; Стијовић 2007: 145–146).

(89) Ајде, нек *ви* буде. (112)

(90) Ја *ве* све молим да се не брза... (89)

(91) Како су *ве* дочекали, све...? (108)

(92) Срам *ве* било...(144)

У номинативу и акузативу једнине мушког рода показних заменица јављају се облици: *ти*, *ови*, *они* (уп. Ивић 2001: 217; Стијовић 2007: 151)

(93) Додај ми *ти* камен, мала. (103)

(94) Можете ви у *ти* рај и без Бранка Лазовића. (123)

(95) Ја сам у *ти* рај био. (180)

- (96) Доклен ће ти *ови* злотвор висит на зид? (14)
(97) *Ови* ваш луди отац неће да иде да живимо са вама... (20)
(98) Ја *ови* народ морам повест горе. (65)
(99) Сви ви знате да је Црна Гора у *ови* рат поднијела велики терет.
(91)
(100) *Они* камен, што сам донио из Вучића Стијене... Да ми се стави
на срце. (184)

У генитиву множине заменичко-придевске промене јављају се спорадично наставци *-и(ј)е(х)* и *-и(ј)а*. (уп. Ивић 2001: 218; Стијовић 2007: 158–159).

- (101) Како ћу ја без *овије* гробова... (43)
(102) Тамо има *оније шарени*¹⁸ књига, са вилама и принцезама. (135)
(103) Што будала замрси, пет *паметнијех* не могу одмрсит. (92)
(104) То су жене и другарице бораца и *биранијех* људи... (110)
(105) Нема *оваквијех* у Београд... (120)
(106) А и нема *таквијех* у Цицково. (153)
(107) ...а њима ето *њиовијех*... (170)
(108) Знамо се ми још од *првијех* дана. (172)
(109) Од *овија* ће Вучића у Војводину поћ сви. (59)
(110) Е баш због *тија* сестара... (127)

Појављује се заменица *сви* у облику *свију* у акузативу множине.

- (111) ...да вам Видосава не прокуне млијеко којим вас је подигла
свију. (170)

Лексема *шта* забележена је у облику *што* (уп. Стијовић 2007: 148).

- (112) *Што* знам ја. (40)
(113) *Што* ти је, жено, јеси полуђела? (68)
(114) *Што* сте одлучили? (111)

Облици инфинитива забележени су без *-и* (уп. Ивић 2001: 218; Стијовић 2007: 184–187).

- (115) Не могу ти ја *доћ*, ни случајно. (18)
(116) Сјутра ћете обојица *умират*. (26)
(117) Ја ћу *смотат*. (37)
(118) И сад ће сва Црна Гора *остат* четницима? (40)
(119) А и два ће ми брата *ић* на факултет. (47)
(120) Ово ћеш ми *платит*... (176)

¹⁸ Овај пример представља недоследност у заменичко-придевској промени. Очекивани облик јесте *шареније(х)*.

Забележена је употреба аориста (уп. Ивић 2001: 218).

(121) Не чу најбоље, ђе је збор? (84)

(122) Што учиње, побогу...? (178)

Забележени су облици глагола у презенту који су својствени овим говорима (уп. Ћупић 1977: 91).

(123) Да ти речем. (60)

(124) Да то бачиш у десетерац, па да одгуслаш, а? (64) (Ћупић 1977: 92)

Глагол *селити се* у делу се употребљава као интранзитивни.¹⁹

(125) Селимо, Крсте!!!

Ко сели? (39)

Заменички прилог *докле* бележи у облику *доклен* (уп. Стијовић 2007: 204).

(126) Доклен ће ти ови злотвор висит на зид? (14)

(127) Мучи једном, доклен ћеш прдекат, среће ти... (87)

2.1.3. Синтаксички ниво

Забележено је непознавање опозиције између падежа места, локатива или инструментала, и падежа правца, акузатива (уп. Ивић 2001: 218–219).

(128) Лежи неђе на Банију, не зна му се гроба ни мрамора. (14)

(129) Каква су оно кола пред кућу? На капију. (15)

(130) Ово се још не зна у Вучића Стијену. (39)

(131) Како су вас дочекали у Војводину? (46)

(132) Ето вас у Гутесфелд. (49)

(133) У ову си цркву крштен, Милораде Вучићу... (73)

(134) Никога нема у Цицково ко заслужује да остане ође... (155)

(135) До понеђељка сам у Карађорђево...(157)

(136) У Београд већ хапсе. (165)

(137) Ено ти га доказ у колијевку. (167)

Честа је употреба партитивног генитива уз глагол (уп. Ћупић 1977: 111).

(138) А шта ћу ти, имаш ти са својом ђецом *разговора* и без мене. (18)

(139) Дробили су гужвару у супу, јели љеба и торте... (108)

(140) Дај цукра и воде... (133)

¹⁹ РМС наводи овај глагол у оба облика: 'селити' и 'селити се'.

Забележена је употреба конструкције у значењу надања са обликом *дако* (в. Пешикан 1965: 207)

(141) *Дако* ћеш ме ти наћерат да је врнем. (169)

2. 2. Банатски говори у драми

Два лика у драми говоре шумадијско-војвођанским дијалектом, тачније, банатским говорима овог дијалекта. Како нема много ликова у драми који се овим дијалектом служе, мало је материјала за анализу, но примећене су извесне особине на основу којих је јасно да су у питању банатски говори.

2. 2. 1. Фонетско-фонолошки ниво

Забележени су аналошки икавизми (уп. Ивић 1994: 229–230).

(142) ...није ко твој, *седидо* у Маџарској²⁰. (14)

(143) *Ди?* (15)

(144) Мани, зет опет нешто *полудио*. (18)

Забележена је асимилација и контракција вокала *-ао > -оо > -о* (уп. Ивић и др. 1994: 270).

(145) Увек, *ко* сваке године, ти си прва да честиташ. (13)

(146) ...није *ко* твој, *седидо* у Маџарској. (14)

(147) Два је јутра наше земље *продо...* (16)

(148) Што сам *имо* дао сам, до последњег зрнца. (143)

Примећена је редукција вокала – забележени су облици у којима се јавља синкопа (уп. Ивић и др. 1994: 296–303).

(149) Мој Светозар је *очо*²¹ на Банију ко добровољац... (14)

(150) Откако је Жељка *очла* у Немачку, не трезни се. (18)

(151) ...не могу ти *касти*²²... (21)

(152) Ја ћу вам *касти*... (145)

(153) Ето зашто сам *казла*. (146)

(154) *Изволте, изволте*... (28)²³

Забележени су примери у којима долази до асимилације са вокалом из претходног слога (уп. Ивић и др. 1994: 104–105).

(155) ... да је једном од њи школа ишла *лошо*... (191)

(156) А не водем кад возиду по *лошом* времену... (193)

²⁰ В. Ивић и др. 1997: 352–353.

²¹ Уп. Ивић и др. 1994: 213.

²² Уп. Ивић и др. 1994: 302.

²³ Уп. Ивић и др. 1994: 296.

У појединим примерима забележено је интервокално /j/.²⁴

(157) Је л' ово *бијо* мој скојеvски задатак? (145)

(158) ...*срдијо* се ја не *срдијо*. (146)

Забележена је дисимилација по назалности /мн/>/мл/ (уп. Ивић и др. 1994: 370).

(159) ...има у дому *млого* сироти другарица... (19)

Забележено је свођење /хв/ > /ф/ (уп. Ивић и др. 1994: 350).

(160) *Фала*...(13)

(161) Мени се оде, онолко, *зафаљивала*. (195)

Забележено је губљење консонанта /х/ у медијалној и финалној позицији (уп. Ивић и др. 1994: 334).

(162) Ју, Боже ме опрости, *сарањујем* живог човека. (17)

(163) Посо *и* везо. (18)

(164) Па зато *би* ја волела да и ти будеш ту. (20)

(165) Мало код *једни*, мало код *други*. (20)

(166) *Ома*, на капији. (192)

Забележено је упрошћавање иницијалне групе *zd-* (уп. Ивић и др. 1994: 359).

(167) *Ди?* (15)

Забележено је и упрошћавање других сугласничких група (уп. Ивић и др. 1994: 332, 375–376).

(168) *Оде* Милорад, па Дарка и зет... (17)

(169) *Ома*. (146)

(170) *Ома*, на капији. (192)

2. 2. 2. Морфолошки ниво

Облици присвојних придева мушког рода код личних имена са наставком *-а* граматичког су женског рода, те је забележено да се тако и понашају у деκлинацији (уп. Ивић и др. 1997: 144).

(171) Ни *Фрањина*, ни *Перина*, ни *Хортијева*. (143)

²⁴ Ово се може приписати појави која се односи на фонолошке разлике између стандардног и нестандардног изговора, које заправо не постоје већ служе томе да говорника на изванстан начин маркирају (в. Meyerhoff 2015: 106) те се може претпоставити да је овим писац желео истаћи дијалекатско порекло лика, његову необразованост итд.

Глагол „волети“ забележен је са променом коју имају глаголи седме врсте, који су се прикључили глаголима типа „умети“ (уп. Ивић и др. 1997: 249).

(172) Он не *воле* дојче веле. (29)

(173) Ја, њега, отац, *волем*. (146)

У трећем лицу множине презента бележи се финални наставак -ду. (уп. Ивић и др. 1997: 163).

(174) Идем да им кажем да се *склониду*, па *саћеду*²⁵ ми деца, само што нису. (15)

Футур се образује са инфинитивом, а у трећем лицу множине јавља се облик *ћеду*, који представља војвођанску особеност (уп. Ивић и др. 1997: 181-183).

(175) Ала *ћеду* се саде унуци поносити. (22)

(176) Имамо, бабо, сведно *ћеду* они то наћи. (145)

Забележена је и употреба форме *да + презент* за образовање футура (уп. Ивић и др. 1997: 183).

(177) Идем *да* им *кажем*... (23)

Забележен је предлог *нуз* у значењу „уз, поред до“, који је познат банатским говорима (РСГВ 2010: 185; Ивић и др. 1997: 340–341).

(178) И њега сам *нуз* ове моје ишколовала. (19)

3. Функција дијалеката у Великој драми

Примарна функција употребе дијалекта у делу била би заправо аутентичност самог текста – ликови у овом делу су црногорског порекла и очекивано је да ће и говорити овим дијалектом. Служећи се језичким особинама својственим говорницима зетско-сјеничког дијалекта, аутор је уверљиво извршио карактеризацију ликова, дајући сваком његов лични печат. Међутим, симболика дијалеката у овом делу заправо је много комплекснија. Дијалекат јесте својеврсни представник порекла и носилац традиције. Дијалекат је оно што у овој драми ликове у свим њиховим различитостима, сукобима и класним, идеолошким и другим међусобним поделама – спаја – све појединце колонисте дијалекат групише у својеврсни колективни лик који упркос свим раздорима ипак задржава своје заједништво. У драми се супротстављају *своје* и *туђе*. Банатски говор присутан је као представник

²⁵ Писац овај облик бележи спојено.

туђине у којој су се колонисти нашли. Они остављају своје и одлазе у туђе, трудећи се да га начине својим; то је и главна проблематика ове драме – жеља за бољим животом, којој је супротстављен страх од губитка националног идентитета и личног интегритета. У прологу и епилогу се види да и много година након колонизације и живота проведеног, условно речено, на туђој територији – ликови чувају свој дијалекат, а тако и сопствени идентитет и традицију. Аутор је, претпоставља се, ненамерно, кроз причу у овом делу, испричао још једну – причу о путу зетско-сјеничког дијалекта до подручја Војводине. Напоменуто је да говорне оазе овог дијалекта и данас постоје на овом подручју. Иако је првобитних колониста на овој територији данас мало – потомци колониста својим говором који чува особине зетско-сјеничког дијалекта, сведоче о очувању традиције и националне свести и припадности.

4. Закључак

Након анализе грађе издвојене из текста „Велике драме“, може се закључити да говор већине ликова припада зетско-сјеничком дијалекту српског језика. Писац је, иако сâм није говорник овог дијалекта, у текст унео мноштво особина типичних за средишњи поддијалекат овог дијалекта, уз поједина одступања (в. Анализа). Писац се служио и банатским говорима шумадијско-војвођанског дијалекта код неколицине ликова, такође, употребивши особине својствене овим говорима. Функција зетско-сјеничког дијалекта у делу јесте вишеструка – он даје аутентичност самој причи, врши карактеризацију ликова, али их и обједињује у нераскидиво заједништво и представља упечатљиво средство које служи у сврху очувања традиције.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђевић, Бранивој. 1974. *Српскохрватски позоришни језик: књижевне и дијалекатске особине*. Београд: Универзитет уметности.
- Ивић, Павле. 2001. *Дијалектологија српскохрватског језика. Увод и штокавско наречје*. Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивић, Павле. 2009. *Српски дијалекти и њихова класификација*. Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ивић, Павле и др. 1994. „Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта. Прва књига: увод и фонетизам.“ *Српски дијалектолошки зборник*, XL.

- Ивић, Павле и др. 1997. „Банатски говори шумадијско-војвођанског дијалекта. Друга књига: морфологија, синтакса, закључци и текстови.“ *Српски дијалектолошки зборник*, XLIII.
- Петровић, Драгољуб. 1967. „Неке вокалске и консонантске карактеристике пјешивачког говора“. *Зборник за филологију и лингвистику* X. 161–169.
- Пешикан, Митар. 1965. Староцрногорски средњокатунски и љешански говори. *Српски дијалектолошки зборник* XV.
- Речник српских говора Војводине*. 2000–2010. Петровић, Драгољуб (ред.). Нови Сад: Матица српска, Одељење за књижевност и језик.
- Речник српскохрватскога књижевног језика*. 1967–1976. Нови Сад – Загреб: Матица српска, Матица хрватска (фототипско издање из 1990. године).
- Стевановић, Михаило. 1933–34. „Источноцрногорски дијалекат“. *Јужнословенски филолог* XIII, 1–128.
- Стијовић, Рада. 2007. „Говор Горњих Васојевића“. *Српски дијалектолошки зборник* LIV. 1–312.
- Ћупић, Драго. 1977. Говор Бјелопавлића. *Српски дијалектолошки зборник* XXIII.
- Чопа, Миљана. 2017. *Акцентски систем у говору информаторâ из трију генерација црногорских колониста у војвођанском селу Крушић*. Дипломски рад. Нови Сад: Филозофски факултет.
- *
- Brozović, Dalibor. 1986. „Između stilske i ilustrativne funkcije i orijentacije u hrvatskoj dijalektalnoj poeziji“. *Radovi. Razdio filoloških znanosti (15). God. 25. Sv. 25.* Zadar: Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu. 29–35.
- Okuka, Miloš. 2008. *Srpski dijalekti*. Zagreb: SKD Prosvjeta.
- Solar, Milivoj. 2012. *Teorija književnosti sa rječnikom književnog nazivlja*. Beograd: Službenik glasnik.
- *
- Meyerhoff, Miriam et al. 2015. *Doing sociolinguistics: A practical guide to data collection and analysis*. London and New York: Routledge.

Извор

Ковачевић, Синиша. 2009. *Драме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Miljana Čopa

OVERVIEW OF THE DIALECTS AND THEIR FUNCTION IN *VELIKA DRAMA*
WRITTEN BY SINISA KOVACEVIC

Summary

Velika Drama tells a story about Montenegrin colonists who settled in Vojvodina, and this was caused by the political events after the World War II. In this paper we analyse the language which is used in this piece: a Serbian dialect which is spoken on the territory of Montenegro was mostly used in *Velika Drama*, and this was confirmed through the linguistic-stylistic analysis of the text. Another achievement was made through the usage of this dialect: it makes this story authentic, preserving the tradition and explaining the contemporary existence of this Montenegrin dialect in the territory of Vojvodina.

Key words: drama, *Velika drama*, dialects, function of dialects.

Растко Р. Лончар
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент мастерских студија
rastkoloncar93@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.197-205
UDK 821.163.41.09 Sremac S.
821.163.41:398
Оригинални научни рад

ФУНКЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ НАРОДНИХ И ГРАЂАНСКИХ ПЕСАМА У *ИВКОВОЈ СЛАВИ* СТЕВАНА СРЕМЦА*

САЖЕТАК: Рад анализира употребу народних песама у новели *Ивкова слава* Стевана Сремца, поредећи је са употребом грађанске, тј. уметничке поезије у истом делу. Сремац јасно раздваја два културна и друштвена миљеа према поезији коју певају, односно, изговарају, чиме она престаје да има искључиво улогу осликавања расположења јунака, већ почиње да представља и културолошки сукоб до ког долази након што турски утицај престаје бити доминантан у Нишу, који од 1882. постаје део Краљевине Србије.

Кључне речи: грађанска поезија, народна поезија, однос традиционалног и савременог, реализам, Стеван Сремац

Утицај српске традиционалне културе на дело Стевана Сремца обухватан је и слојевит – скоро свако његово дело прожето је, на овај или онај начин, *народним генијем*, како би то рекао Растко Петровић, те другачије није ни са његовом новелом *Ивкова слава*, тим пре што већ сам наслов наводи на обичај који практикују само Срби од свих словенских, али и народа хришћанске вероисповести (види Ковачевић 1985).

Поред тога што Сремац кроз своје дело провлачи описе читавог низа народних веровања и обичаја, посебну улогу он намењује народним песмама – као значајном комуникационом средству, али и својеврсном емотивном лакмусу својих ликова.

* Рад је проистекао из испитног рада „Функција и значење народних и грађанских песама у *Ивковој слави* Стевана Сремца“ у оквиру курса „Рефлекси усмене књижевности у делу Стевана Сремца“ на мастер студијама српске књижевности, под менторством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић, на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2017. године.

Након стварања Краљевине Србије Ниш поново постаје град под српском управом. Из њега одлази турско становништво остављајући видљиве утицаје – почев од језика, преко обичаја, па све до архитектуре. У тој средини долази до, условно речено, културолошког сукоба два утицаја различитих цивилизација – источњачке и западњачке, односно до продора западних вредности и капиталистичког система на простор који је још увек дубоко везан за традицију, практично доскора феудално уређен. Као што је у роману *Зона Замфирова* приказао успон средњег слоја, чији је узорни представник Мане Кујунџија, и у *Ивковој слави* Стеван Сремац приказује почетке европеизације дојучерашњег Нишког пашалука. Ови процеси се могу пратити и кроз употребу народне лирике, односно, преко уплива њој супротстављене, грађанске, уметничке лирике.

Већ од самог почетка, од првог дана славе – практично, и пре њеног почетка – Сремац наговештава својеврсно разбијање добро утврђене обичајне форме, тако што, после Цигана, који Ивку, у виду честитања славе, певају *Каква си, красна, душице моја*, пред Ивково двориште долазе и „трбушасте бандисте“, а на крају и „један риђи верглаш“ Немац, који на свом верглу свира најпре полку, затим коло, а напослетку „опет неку сентименталну швапску мелодију“. Приметно је да се најмлађи – деца – највише интересују управо за извођаче који свирају маршеве и полке – бандисте и верглаша (види Сремац 1972: 17–18).

Сремац затим уводи на сцену и главни извор, главног певача народних песама у роману, Ивковог пријатеља Калчу, који у песми, у певању, види пре свега могућност изражавања унутрашњег, емотивног стања, а потом и могућност (поновног) остварења текста песме као комуникационог средства – кроз реконтекстуализацију и реинтерпретацију – што нарочито долази до изражаја у његовим дијалозима са још једним чланом друштва, Курјаком. Између њих двојице се, наиме, јавља антагонизам, када Калча почиње јавно, па чак и неумесно, да се присећа младости проведене у заљубљености у Ивкову садашњу комшиницу, Сику, не схватајући како Курјак, у датом тренутку удовац, гаји љубавна осећања према њој.

Од љубави коју никада није преболео, Калча тражи да (му) – као када су били млади – пева *Славуј тиле, не пој рано* (Сремац 1972: 55), а потом и старовремску *У башчу сам ружа, докле немам мужа*. У првој песми, жена се обраћа славују, молећи га да јој не буди господара, ког ће она сама пробудити, након што је крај ње утонуо у сан. Имајући у виду да се славујева песма чује углавном ноћу или у зору, текст песме посредно, али јасно, алудира и на

потенцијални љубавни чин који се одвија између двоје супружника.¹ Љиљана Пешикан-Љуштановић, анализирајући улогу ове песме у *Коштани* Боре Станковића, види њену двоструку функцију, од које је прва израз љубавничке самодовољности у идеализованом простору (види Пешикан-Љуштановић 2009: 7–16). Овакву улогу, несумњиво, песма има и када је помиње Сремчев Калча. Друга, пак, песма – имајући у виду чињеницу да је Сика сада удовица – може да послужи као алузија на њену, условно речену, обновљену младост, односно – да представља Калчино удварање.

Присећајући се своје младости, Калча се сећа и песама које је он певао Сики *Из бању иде шејтан девојче*, односно, како кочија са Сиком убрзава, Калча пева:

Не гони коња, липцал под тебе,
Не гони коња, мори, момиче,
Како и ја, малој Сике, ете, за тебе! (Сремац 1972: 56–57).

На овом месту, Сремац конкретизује однос његових јунака – Калче и Курјака, превасходно – према примени поезије у свакодневним ситуацијама, макар то значило и нарушавање редоследа стихова и метричке структуре изворног облика песме.

Евоцирајући даље своју младост кроз Сикину песму – *Ракито, мори, ракито* – Калча зажели да му исту песму певају и негдашња љубав и њена кћер Маријола. Након тога долази у директан сукоб са Курјаком који му додајује:

Јест, ‘оће да ти певају! Ваљда су ти оне лазарице са села, па да стану пред кућу и да певају: ‘Овде нама кажу младо нежењено, младо нежењено, Калчу челебију!’ Будало матора! (Сремац 1972: 59).

Чак и ова Курјакова ругалица, исмевање Калчине фантазије о себи самом као младићу, има позадину у традиционалној српској култури, имајући у виду да су у лазарице ишле девојке пре удаје.²

¹ Овакво тумачење песме има додатну потврду у томе што касније и сам Калча говори како је хтео да ожени Сику, те би се ово дало тумачити као његова неостварена жеља за брачном срећом (прим. аут.).

² О томе опширније види СМ: 328; Златановић 2007; Недељковић 1990.

О томе да песма за Калчу не представља само повратак у младост, већ истовремено и битан чинилац његовог замишљања идеалне ситуације, својеврсног раја на земљи, сведочи и његов монолог:

Гледам бехар и како процветало све и озеленело; слушах девојчики како поју там, одгорке из лојзе, и славеј-пиле како поје гор' на шевтелију, па ми долази мило. [...] Ја си таг попијем и ракију и цвет оди шевтелију (како мезел'к), па си и ја запојем, чукнем сас терзијан у тамбуру, па си запојем: 'Садила нана босиљак...' (Сремац 1972: 62–63).

Трећи дан славе, већ на Марковдан, Калча и Курјак западају у стање кара-севдаха па од Цигана, које доводе да увеличају веселје с ког је и домаћин побегао, траже да свирају различите песме. Најпре Калча – да свирају његову *жалос'*, и песму *Ћити, ћити ружо*, потом Курјак – *Што те нема, драги, да ми дођеш* – песму у којој се читава његова јасна чежња за Сиком, на шта следи Калчина реакција: „Јок, јок, свирите: 'Побратиме, побратиме, ете, да се не варамо!'“ (Сремац 1972: 113) Ако се друга песма може схватити као пут да Курјак изрекне, индиректно, своју љубав, онда се последња може схватити као директна Калчина порука Курјаку, од ког захтева да и сам буде отворен.

Курјак ће заиста изнети своју љубав пред људе и испросиће Сикку, што ће опет бити разлог додатне полемике између Калче и њега, иако је први у почетку био срећан због побратимове женидбе – сматрао је, наиме, да ће Сике сада моћи да му пева *Ракито, мори, ракито* кадгод он пожели. Ту наду већ у почетку његов побратим убија, а последице тога излазе на видело у тренутку једне „веселе“ ноћи, када Калча од Цигана тражи да му свирају његову „жалос“, тј. ‘Ел’ си чуја дек сам испросена?’“ (Сремац 1972: 131) Нешто касније Калча ће постати агресивнији, певајући Курјаку, ком право име беше Димитрије, Мита – *Мит-Мит-Мит-Митанче/ Цркни ми, пукни, душманче!*³ (Сремац 1972: 131) У наступу ком не недостаје патетике, а након наставка свађе са Курјаком, Калча излази из кола, праћен само својим псом, и пева:

Кад ти умрем, моја мила нане,
Ти да викнеш Манулаћа доктура! (Сремац 1972: 136).

³ Назив песме јесте *Мито, Митанче* (прим. аут.).

На крају, сукоб између пријатеља се смирује тако што побратим Курјак узима побратима Калчу за кума, мада потоњи не престаје да провоцира, још једном – као на почетку романа – мењајући текст песме, у овом случају друштву омиљене *Гена мајку љуто куне*, преформулишући крај у: *Што ме даде за удовца / за трговца из Лесковца*, с очигледним алузијама на свог побратима и будућег кума, односно, на његово порекло и професију. Након свадбе Курјака и Сике, често је Калча долазио њима у госте, и Сика му је певала – *Ракито, мори, ракито*, али и:

Да знајеш, пиле мори, Васке,
Каква је жалба за младос?! (Сремац 1972: 141).

Овим стиховима Сремац јасно ставља до знања да Калчина љубав не гасне у потпуности, бар не према оној визији младе Сике којој је Калча и даље веран.

Паралелно са овом, развија се љубавна прича младог Светислава, непознатог Нишлијама, који долази из Београда да буде општински чиновник – близу председнику општине, који говори шумадијско-војвођанским дијалектом⁴ – а који, с поезијом коју, махом рецитије, пре него пева, представља управо супротност околини у којој се затиче. Светислав је по вокацији глумац, и он користи сваку прилику да свој глумачки дар покаже. Кад се има у виду начин живота који су водили путујући глумци (види Милошевић 2014),⁵ Светислав је у оваквом окружењу у незавидном положају, нарочито по питању реакције најближих на његову жељу да се бави глумом.

Непознавање славских обичаја – док га у наративу Сремац још увек оловљава као *Непознатог* – управо је одговорно за Светиславов „упад“ у друштво четворице пријатеља. Наиме, не схватајући сигнал да послуживање кафом подразумева крај боравка у домаћиновој кући, Светислав остаје са

⁴ На овом месту Сремац суптилно гради паралелу између времена два обреновићевска владара – књаза Милоша и краља Милана, где у оба случаја на тек ослобођене територије – Београдског пашалука у првом случају, и Нишког пашалука у другом – на места чиновника долазе махом интелектуалци школовани по западном моделу, чиме се наговештава неминовност европеизације доскорашњег Нишког пашалука, по угледу на територије које је још књаз Милош ослободио. У првом случају, еминентни представници овог модела би били Димитрије Давидовић, Јоаким Вујић, Јован Хаџић и други (прим аут.).

⁵ <http://mpus.org.rs/wp-content/uploads/2014/09/Putujuca-pozorista-u-Srbiji-katalog.pdf> – приступљено 28. 03. 2017.

најинтимнијим Ивковим пријатељима у његовом дому све до јутра, што се може посматрати као нарушавање устаљене праксе.

Већ како свиће, Калча, чувши пој птице, констатује: „Булбул поје“, на шта следи Светиславова реплика: „То славуј пева, шева не пева!“ (Сремац 1972: 61). Ако се има у виду да Светислава булбул, односно, славуј, асоцира пре на Шекспира, него на, примера ради, песму *Славуј-птице, не пој рано* или неку другу из српске народне књижевности, у којој се булбул често јавља, ово се место да тумачити као његова окренутост позоришној и грађанској пре него традиционалној уметности.

Када га потом *кардаши* питају има ли оца и мајку, он одговара певајући:

Оца немам, мајке немам на свету том,
Давно, давно у гробу су, ој, хлађаном! (Сремац 1972: 67).

Дванаестерачка тужбалица, највероватније монолог из неке мелодраме, која подсећа на старе градске песме, наслеђе је које Светислав доноси у Ниш.

Интересантан је и катрен који рецитије пре него Ивко и његова супруга оду да за њега просе Маријолу:

И нама ће ваљда, зора синут
Сунце наше у висину винут,
Бићеш моја, моје чедо драго,
Бићеш моја, једино ми благо! (Сремац 1972: 118).

Оваква изјава љубави, разликује се, примера ради, од оне Калчине, која је у великој мери индиректна и која се тек да наслутити између редова, која је прожета страшћу, страдањем у љубавном болу и осећању карасевдаха. Калча ће највећу слободу узети у томе да уместо *Како и ја, душо моја, за тебе* испева *Како и ја, малој Сике, ете, за тебе*.

Светислав је, у ономе што рецитије – или пева – директнији, што кулминира његовом жељом да са новим пријатељима пева Маријоли под прозором серенаду. Реакција на коју наилази јесте да је серенада *смешна реч* (Сремац 1972: 128), као, вероватно, што је и сам обичај Нишлијама смешан и необичан. Такође, ако би се упоредио и начин на који они описују своје љубавно осећање, дало би се приметити како је то код Калче – па и Ивка, који

је такође својевремено био заљубљен у Сику – све у емоцијама, уздасима, осећању дерта, пуцању из пушке и сличном, док Светислав покушава да дочара, да опише своју љубав – речима. С једне стране, дакле, они који своја осећања не артикулишу, већ их испољавају у сировом облику, а са друге онај код којег места за импровизацију нема, чиме његови изливи емоција добијају на, може се рећи, извесној извештачености – постају манир, поза.

Могу се издвојити још два примера употребе народне песме у делу, који превасходно говоре о карактеру оних који их певају, односно, рецитују. Као прво, ту је Смукова, Ивковог пријатеља, песма – не баш најлепшим гласом испеван дистих:

Кад пијемо, кад пијемо, зашто не пјевамо,
Није ово, није ово вино украдено (Сремац 1972: 61).

Такође, када Ивко дође код начелника да му се жали на пријатеље, присећа се, у једном тренутку, и Сике, у коју је био заљубљен, откривајући тако другу страну своје личности, падајући у севдах када се сети песме:

Маруш-Марико, мори, карађозлико,
Кол'ко си мала, тол'ко си знала!
Лага ме, лага, дор ми излага,
Дор ми излага брзога коња! (Сремац 1972: 93).

Спрам народне поезије која је постала практично, нераскидив део свакидашњице у старих Нишлија – које представљају Ивко, Калча, Смуk и Курјак – с којом се они толико саживљавају да је примењују и у разговору, у својим зађевицама и зачикавањима, коју измењују у складу са ситуацијама у којима их користе, Сремац поставља младог Светислава, који као део себе носи драмску и грађанску поезију, коју не живи, коју не осећа – коју жели да *глуми* да осећа. Она се не може толико схватити као иманентни део његове личности и његовог националног идентитета, већ, пре, као његова жеља да се буде неко други, односно, као речи некога другог који би он, као глумац по вокацији, желео да постане у оним тренуцима који су из свакодневице изузети, који су узвишени.

Сремац, чини се, суптилно приказује свој песимистички став о продору западњачког у просторе традиционалне српске културе – како обичаја тако и поезије. Већ интересовање деце за верглаша, пре него за народне песме

које свирају Цигани, сугерише фасцинираност новим, непознатим. Ако се има у виду да на млађима свет остаје, Сремац отвореним оставља питање за коју ће се од две музике – ону која је део њиховог или туђег националног идентитета – одредити једном када постану одговорни чланови друштва. Сремац је, по свој прилици, свестан да ће већ следеће покољење поћи за оним обичајима – као што то чини млади Светислав, али и Ивко, који за славу и у свечаним приликама носи одело европског кроја – који су допирали у ослобођени Ниш преко Београда и Крагујевца, из европских велеграда, са халб-цилиндрима и фраковима место фесова и антерија, с полкама место кола, с драматизованим осећањем бола наспрам карасевдаха непознатог Европи.

ЛИТЕРАТУРА

Извори

Сремац, Стеван. 1972. *Ивкова слава; Вукадин; Приповетке*. Избор и редакција Бошко Новаковић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.

Секундарна литература

Златановић, Момчило. 2007. *Народне песме и басме Јужне Србије (I)*. Врање: Врањске књиге.

Ковачевић, Иван. 1985. *О крсном имену*. Зборник. Прир. Ковачевић, И. Београд: Просвета.

Милошевић, Александра. 2014. *Путујућа позоришта у Србији од друге половине 19. века до 1945*. Наведено према: <<http://mpus.org.rs/wp-content/uploads/2014/09/Putujuca-pozorista-u-Srbiji-katalog.pdf>> 28. 03. 2017.

Недељковић, Миле. 1990. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2009. „Шта Коштана пева? : Функција и значење усмених лирских песама и фолклорних елемената у *Коштани* Борисава Станковића“. *Кад је била кнежева вечера? : усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 7–16.

СМ – „Лазарице“, *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Редактори: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд: Zepher Book World. 2001. стр: 328.

Rastko R. Lončar

THE FUNCTION AND THE MEANING OF TRADITIONAL AND CIVIL SONGS IN
IVKOVA SLAVA BY STEVAN SREMAC

Summary

The paper analyzes the usage of traditional songs in the novel *Ivkova slava* by Stevan Sremac, comparing it to the usage of the civil poetry in the same novel. Stevan Sremac clearly distinguishes two cultural and social milieus according to poetry they sing, or better yet, recite, with which – the poetry recited – no longer has only the role of depicting a character's emotions, but also begins to represent the culturological conflict, which starts after the Turkish influence ceases to be dominant in Niš, once this city becomes the part of Kingdom of Serbia in 1882.

Keywords: civil poetry, traditional poetry, relations between traditional and contemporary, realism, Stevan Sremac.

Јелена З. Зеленовић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња мастерских студија
jelenazekazelenovic@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.207-216
UDK 821.163.41.09 Сремац С.
821.163.41-84
Оригинални научни рад

ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА ПОСЛОВИЦА И ИЗРЕКА У *ВУКАДИНУ* СТЕВАНА СРЕМЦА*

САЖЕТЕК: Тема рада је заступљеност и функција народних облика, пословица и изрека у роману Стевана Сремца *Вукадин*. У оквиру проучавања дела и језика целокупног Сремчевог стваралаштва, долази се до закључка да је познавао народне облике и често их користио. Рад говори и о Сремчевом језику, учесталим уметничким поступцима као што су иронија, преувеличавање и еуфемизам, како бисмо дошли до закључка да је функција пословица и изрека у Сремчевом делу, најчешће, у служби наведених уметничких поступака. Проучаваоци су посветили пажњу језику у делима Стевана Сремца, а овај рад настоји да докаже како наведени народни облици имају посебно место у Сремчевом језику и посебну улогу у карактеризацији самих јунака.

Кључне речи: пословица, изрека, Стеван Сремац, наративни поступци, усмена књижевност

„Вукадин“ Стевана Сремца је први пут објављен у „Бранковом колу“, где је излазио с прекидима 1896. и 1897. године. Да су наставци приповетке о „Каријери практиканта Вукадина“ ишчекивани нестрпљиво, сведоче нам речи тадашњег уредништва „Бранковог кола“, које наводи и Драгиша Живковић у напомени о тексту; они шаљиво образлажу зашто нема наставка приче о *практиканту Вукадину*:

Многима који нас питају шта је с „Каријером практиканта Вукадина“ одговарамо да је Вукадин, како је по молби премештен у „внутреност“, променивши и своје име, отумарао незнано куд... (Живковић 1981: 191).

* Рад је проистекао из испитне теме „Заступљеност и функција пословица и изрека у *Вукадину* Стевана Сремца“ на курсу Рефлекси усмене књижевности у делу Стевана Сремца на мастер студијама српске књижевности и језика у Новом Саду, под менторством проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић

Као засебна књига, пак, излази 1903. године и то под насловом „Вукадин“. Највише полемике је било око овог Сремчевог јунака, чије име се нашло на корицама романа као и име Зоне Замфирове, Поп Тире и поп Спире, Ивка у „Ивковој слави“. Да је подједнако важан лик као и наведени Сремчеви ликови, не сведочи само то што дело добија назив по главном јунаку, већ и специфична карактеризација овог јунака. Углавном је остало још неразјашњено у критици, а самим тим остало као изазов, да ли је Сремац волео и овог свог јунака као и остале, да ли му је опраштао мане, или, пак, да ли је ово једини Сремчев јунак који до краја носи црту негативности. Драгиша Живковић је приметио:

Међутим, и тугу и срџбу преливало је и надјачавало једно самилосно осећање према људима: сваког човека који живи треба благо помиловати по коси, јер га живот свакодневно туче по глави. Чак и Сремчев Вукадин пружа извесну потврду за то: замишљен и остварен као сатирична слика нашег „динарског типа“, тај злосретник гротескно задобија опште симпатије јашући у циркусу на белом магарцу Буцефалосу. Готово сви критичари истицали су карикатурни лик овог Сремчевог јунака као симбол паразитизма и примитивизма. Али, у критици је запажено и то да је Вукадин само производ одређене друштвене средине и да је карикатура тога лика рефлекс карикатурног стања тог друштва (Живковић 1994: 99).

Из тога закључујемо које је кључно место у Сремчевом роману којим се критика бави. То је завршна сцена романа која можда разрешава лик Вукадина и даје одговор на то метафоричко питање Живковића – да ли је и овог свог лика, човека, Сремац помиловао по коси када га је већ живот свакодневно тукао по глави? Или је то јунак према којем Сремац није имао симпатија, а ни ми, читаоци, по мишљењу Младена Лесковца (види, Лесковац 1966). Наш рад се бави другом темом, свакако, али уводне напомене приближавају угао тумачења текста, а заступљеност и функција народних облика у тексту ће можда моћи да приближи лик Вукадина, његову судбину, али и шире – друштво и време у којем се Вукадин борио за неку своју срећу, за неки свој берићет. Ана Радин пише да су сви Сремчеви јунаци по правилу „пљоснати“, али и да „су у тој једној димензији тако талентовано ухваћени и у толикој мери ‘пуни’ да одају утисак веће ширине него што је имају“ (Радин 1986: 9). А тај вечити скоројевићевски и користољубиви начин живота Вукадина добија пуноћу не само због веште карактеризације јунака, него

управо због пуноће и *ширине*; његове особине се *шире* алегоријски на читаво друштво (курзив Ј. З.), као што је писао Драгиша Живковић, и он функционише такав управо зато што у систему у ком функционише просто има места за једног таквог.

Како мени данас – тако њима довијека! - Вукадиново рођење и рана младост

Само Вукадиново рођење обележено је злослутним бројем тринаест (био је тринаесто дете) па то још и нежељено. Верујемо да Сремац није случајно одабрао овај број, јер и сам у опису прве главе пише да је она од важности: „јер ће тек на крају ове приповетке видети (читаоци, прим. Ј. З.) да је имало места и смисла овој првој глави“ (Сремац 1981: 7). Сем што је тринаесто дете, Вукадин је и нежељено дете, његов отац његово рођење схвата као „бруку и јад“. Вукадин није имао порода до краја овог романа, а и опште је позната народна изрека „тринаесто прасе“ за некога коме није место ту где је, за некога ко се не уклапа или је унесрећен положајем у којем је, што је доиста Вукадина и пратило од рођења па до краја ове приче коју нам Сремац о њему приповеда. Даље, његова судбина је записана и у *Рожденику*, а и прориче је баба Ђурисава преко чувене приче у нашем народу о Усуду (истоимена народна бајка).

А Усуд – причаше баба Ђурисава – узде неке листове хартије, књиге без јазије, и опет силне листове с јазијом, и силна зарезана и незарезана гушчија пера, и још сврх тога силне свежњеве хартије – па стаде све то бацати и разбацивати на све стране по дворима својим, а (вели баба Ђурисава) једнако виче: „Како мени данас – тако њима довијека!“ (Сремац 1981: 18).

И тако је и било. Вукадин се као практикант годинама бавио папирима, преписивањем и перима.

Зашто Сремац није волео овог свог лика, Вукадина? Можда управо због афирмације традиционалног система вредности који Вукадин нарушава кроз низ поступака у роману. У складу са овом тврдњом је и сам Сремчев коментар дат на почетку прве главе романа:

А после још из ње ће се најбоље видети како су врло често праве будале ови садашњи бајаги учени људи – који мисле, ако су нешто од науке прочитали и

штрпнули, да су сву мудрост кашиком попили – па не верују у Рожденике и у причања старих људи (Сремац 1981: 7).

Ако је по речима Радмиле Пешић и Наде Милошевић Ђорђевић: „изрека и сваки говорни облик који се понавља у традиционалној форми – поређење из обичног живота, литературе, историје“ (Пешић, Радмила; Милошевић Ђорђевић, Нада 2011: 98), онда бисмо Усудове речи могли тумачити као поређење узето из литературе, као опште познато место у истоименој бајци и веровање у традиционалној култури Срба. По мишљењу Горана Максимовића (види Максимовић: 1988), одатле потиче Вукадинова судбинска предодређеност – он је тринаесто дете, а и потиче из породице која је позната као „ајдучко гњездо“. Зато ће Вукадинов отац рећи: „Куд ће ивер од кладе!“ (Сремац 1981: 25), а у истој епизоди, епизоди када Вукадин као дете има прве хајдучке испаде, а отац га грди, нижу се и остале изреке једна за другом: „На курјака вика, а лисице месо једу! Али што рекли: Човек налаже, а бог располаже. И оно друго: Ум за морем, а смрт за вратом“ (Сремац 1981: 26). А све оне најављују хапшење Вујадина и његово одметање и проглашавање у новинама за хајдука као и уцена главе. Тако да ова последња у низу изрека: „Ум за морем а смрт за вратом“, језгровито описује Вујадинову даљу судбину. Након нестанка оца, Вукадин одлази у варош и започиње трговачки занат. Ту почиње вешта Сремчева карактеризација јунака и уопште читавог друштвеног слоја, трговаца, калфи. Он пише: „Лепо живот проводе наши трговци и трговчићи, ћифтице назване, по паланкама“ (Сремац 1981: 31). Можемо лепо осмотрити какву функцију имају изреке приликом дочаравања пијачне атмосфере крајем 19. века у Србији, тј. какву су оне имале функцију у нашем народу чијим се менталитетом Сремац и бавио у својим романима. Када Вукадин нуди робу, он зна да мора бити брз и ефектан да би привукао муштерије и служи се управо познатим, моћним и језгровитим изразима као што су различите изреке и пословице. Па ћемо читати (као да их и данас чујемо на неком бувљаку): „Ама прво себе гледај снашо; и бог је себи прво браду оставио!“ Затим: „Немој да се враћаш, не ваља се.“ (Сремац 1981: 38–39). Потоња реченица није ни пословица ни изрека, то је више веровање у народу, често се чује и користи и нећемо погрешити ако такве изразе подведемо под „обичајне ријечи“ према Вуковим *Српским народним пословицама*, чији је поднаслов „и друге различне као оне у обичај узете ријечи“ (Карацић 1975). Код Сремца има оваквих израза у изобиљу: „А чега нема ће је царевина?! Има и од тица млека, само треба тражити и добро

платити“ (Сремац 1981: 39). „Тај ти неће украсти само оно што је за небо прикачено, па не може да дохвати, а све друго чувај!“ (Сремац 1981: 43).

У четвртој глави, запажа Максимовић (види Максимовић 1998) још једну вештину којој прибегава Сремац не би ли изазвао своју „магију смијеха“. То су иронични каламбури попут „каскало“ муштерија, настао од глагола „каскати“. Оваквом епизодом у којој је описано шегачење доконог трговца са муштеријама, Сремац завршава Вукадиново борављење у вароши и бављење трговином и шаље га у школу, у Београд, након што је, по газдиним речима Вукадин „испекао занат“.

Красан као велика девојка – Вукадин у школи и државној служби

У техници комичног преувеличавања Сремац је критички разобличио и слабости школског система. Постигнуто је то и ироничним ауторским коментарима: на рачун наивне увјерености појединих професора у Вукадинову смјерност, коју су исказивали у виду пословице: „красан као велика девојка“, на рачун почаста и поверења које су му професори указивали... (Максимовић 1998: 105).

Несумњиво је да је Сремац извесне пословице и изреке употребљавао зарад комичног ефекта којим је хтео да осветли неки догађај, који сам по себи и јесте апсурдан и комичан, али са језгровитим закључком који носе наше пословице и изреке, „усмени идиом“ (види Пешикан Љуштановић 2009), њиховим богатством језика, виспирним поређењима која су резултат вековне традиције нашег народа, Сремац успешно поентира сваку комичну сцену. Ту лежи нешто од магије Сремчевог језика. Као на пример у овој реченици: „Сутрадан дође Вукадин у гимназију на пријемни испит. Полагао је са неким ситнежом, међу којима је изгледао као тучак међу кашикама.“ (Сремац 1981: 88). Пажљиво бираним изрекама Сремац је иронично коментарисао и професоре. Када се Вукадин замерио једном од њих и запао у невољу, чак је стигао и до затвора. Вукадин је хтео да се успротиви на седници али се уверио: „да се шут с рогатим не може бости“, и да „врана врани очи не вади“. Пословица „врана врани очи не вади“ овде је у функцији оштре критике школског система, и уопште оних који су на неком положају, који једни друге штите, који су врране, злослутне птице, али несрећу доносе само другима. Након не баш успешног школовања брзо се Вукадин прилагодио тзв. условима рада и пронашао прашњави пут до јефтиног успеха; у осмој глави се већ описује његово напредовање у државној служби. Занимљиво је да је Вукадин

седео међу дванаест практиканата. Он је био тринаести. Није се много ту задржао. У деветој глави Вукадин је смештен у малу варош где покушава да на најбољи могући начин уновчи оно своје дотадашње искуство и да се коначно домогне „ђумрука“ а и какве девојке са ваљаним миражом. Лик Вукадина је у овој глави и следећим доведен до краја. Он све више постаје обрис неке гротескне карикатуре а све мање лик, да би се на крају сценом јахања магарца ставила тачка на његову причу и тако учинила овај роман, не романом једног карактера него „романом једног типа“, како пише Младен Лесковац, истичући да је Сремац открио „живу и крваву српску рану своје епохе, ‘вукадинлук‘“ (Лесковац, 1966: 86). А како би то другачије Сремац учинио ако не својим језиком којим дочарава ликове и време, својом пажљивом употребом ироније, пародирања, хиперболе. У такву сврху је најчешће, по речима Горана Максимовића, користио и изреке:

Комичним изрекама, Сремац најчешће постиже ефекат расвјетљавања психичких стања јунака, или денотирања специфичне средине, ситуације и атмосфере. Изрекама се постижу двије учестале умјетничке функције: хиперболичка и еуфемистичка. Прва, у улози пренаглашавања, претјеривања и преувеличавања, а друга, у улози привидног ублажавања а заправо појачавања критичког (подсмјешљивог) става (Максимовић, 1998: 155).

Углавном, Вукадин уме да се послужи по којом изреком када описује свој сиромашлук, па ће рећи: „кљуцам ка’ жуња у сух пањ“ као и „Еј, сиротињо и богу си тешка“, а кад размишља о следећој селидби: „Тек у овом месту више неће остати, што рекли, ни врана кост да му донесе.“ Као у потоњем примеру, често се пре пословице или изреке наводе изрази: „што кажу“, „што рекли наши стари“, „држећи се оне народне“ и „служећи се том пословицом“. Али након тих навода углавном следи народна пословица која и није примерена датој ситуацији, као што је случај са оном коју су употребили професори да опишу Вукадина у школи: „Красан као велика девојка“. Изреке и пословице су често у функцији иронизовања, еуфемистичког коментарисања одређене ситуације. чиме Сремац на благ, једва приметан начин, гради гротескне ликове или пак читаве „вукадинлуке“, типове карактеристичне за цело ондашње друштво. Можда због те неприметне карактеризације сцена на крају уме да изненади, али ако се тумачи Вукадинов лик правилно и ако се следе Сремчеви путокази, таква је сцена на крају можда и једини могући завршетак приче о *практиканту Вукадину*. Колико је невешт и незаинтересован у љубави, такође можемо пратити преко изрека којим описује своја осећања: „Ама ти горим ка’

луч од црнога бора“, затим „весело срце куђељу преде“ или када се хватају у коло, Вукадин каже хајде „да опружимо папке“. За разлику од Икице и Микице, који су – да се послужимо Сремчевим средствима – „што кажу“ испекли занат кад је у питању додворавање девојкама, Вукадин као да нема ту емоцију и осећај за жену и љубав, његов лик и не захтева те квалитете. Вукадин ће за девојку Радојку рећи да му се допада и да је „ка’ печеница међу пршутом“. Са Даром неће имати деце и то нас враћа на онај злослутни број тринаест, за који се веровало да после тог броја неће бити напретка у стоци и живини. Овде се ради о људима, али ипак... Да ли то можемо протумачити као још једну Сремчеву довитљивост и *магију* језика, магију која се не задржава само на површини, вешто баратајући дијалектима, него магију која уме да допре до значења сваке поједине речи, чак и до њеног магијског, исконског порекла ако треба, али то је и магија која уме да ствара каламбуре.

Тврд је орах воћка чудновата – Вукашинов тријумф на Букефалосу

Вукашин се оженио Даром, и ту негде се осетно прича приводи крају, све мирно тече, додуше, као у пропаст, али Вукадин ће на самом крају испливати на површину. Занимљива је изрека за девојку која је у поодмаклим годинама, а још се није удала, па ће за Дару рећи: „Вене и губи се сирота као дуња на шифоњеру.“ (Сремац, 1981: 160). Након што су разменили љубавна писма и након просидбе, ступају у брак и тада креће Вукадинова очајна потрага, потражња за ђумруком. Након епизоде са јавним одрицањем од кумства, Вукадину се, чини нам се, неминовно ближи пропаст. Максимовић примећује како Вукадиново јавно иступање из политичке странке, један од рођака његове жене „то коментарише у облику саркастичне парафразе народне изреке о магарцу и леду: ‘Магарац кад му најбоље пође посао, а он се онда сети да иде да игра по танком леду и да пребије ногу’ (Максимовић, 1998: 161). Код Вука ћемо наћи сличне пословице, попут: „Магарац уз брдо иде полако, али кад пође низ брдо онда трчи наврат-нанос“ или: „Магарца одведи на Јерусалим, он ће опет бити магарац“ (Караџић 1975: 173). Поново ћемо се сусрести са традиционалним народним веровањем, по јачини једнако опасним као оно за број тринаест, а то је када крене кум на кума. Вукадин ће рећи: „Море, не јавља ми се ни кум-Риста ни кум-Прока, ка’ да смо у Инђији, у земљи проклетој, ће кум кума по судови’ ћера“ (Сремац 1981: 171). Овде следи обрт који као у песми „Свечи благо дијеле“, просто мора да се деси, јер су дошла „пошљедња времена“. То неће бити нова прерасподела дужности на небу, већ

низ Вукадинових очајничких покушаја да задобије симпатије власти и домогне се положаја. Убедљиво најуспелија комична сцена је Вукадинова посета Београду и министрима, Сремац овде није имао милости за сиротог, убогог Вукадина, који је две године у браку и има већ седморо деце. Тако би избачен Вукадин наврат-нанос, заборавивши свој штап, симбол некаквог господства. Ходајући улицама Београда, Вукадин наново себе сажалева: „Еј, црни и несрећни Вукадине“, говорио је Вукадин идући Теразијама још зајапуренији него што је дошао, ‘да с неба кускуни¹ падну, теби би се о врат објесили“ (Сремац 1981: 178). Врло необично, а опет специфично за језик Вукадина. Или, како је то Максимовић рекао:

Индивидуалне говорне карактеристике (узречице, поруге, клетве, псовке, жаргонизми, сленг и други облици слободног говора) у Сремчевој прози користе се као дијалашке поштапалице које појачавају увјерљивост и оригиналност комичних маски (Максимовић 1998: 162).

Да ли то значи да и само небо од Вукадина прави лакрдијаша, коња... Букефалос допуњава то значење до краја. Од свих покушаја да се домогне положаја, Вукадин то успева јашући магарца. Коначна изјава и мото Вукадинов, пре него што ће да зајаши Букефалоса био је: „Тврд је орах воћка чудновата“ (Сремац 1981: 186) . Након тога следи позната и више пута критикована сцена Вукадинове победе, његовог новог положаја у трговачком занату, његовог оптимистичког писма послатог Дари. На самом крају, овај Вукадин чини се симпатичним. Он јесте продукт друштва у ком живи, на који се никада није жалио. Он је разумео како друштво функционише и успео да дође до некаквог свог циља, до своје среће. Јашући на магарцу и обилазећи и четврти круг, он се смеје раздраганој публици у свој тој гротески. Ово тринаесто дете, тринаести практикант, вечити сиромаш, пренеразио је Београд односећи својој кући, својој Дари, новац и положај као знак да је она ипак пошла за „добру прилику“.

Наратор је користио народне изреке ради тачније и верније карактеризације те због смештања лика у временски и историјски контекст. Када се пак сам Вукадин служи пословицама и изрекама, постиже се комични ефекат. Пословице представљају сажето људско искуство, често негативно искуство сажето у једну реченицу. Када Вукадин користи пословице, његов

¹ Каиш од седла провучен испод коњског репа да чвршће држи седло, подрепина (Сремац, нав. дело – Речник мање познатих речи и израза, стр.198).

лик добија и ноту трагичности, што ствара и осећај емпатије и сажаљења код читаоца и публике, али и олакшања што читалац није на његовом месту. С једне стране, желимо да Вукадин траје у свој тој помами, карневалности, жељи за животом, али као да смо дубоко свесни да ће га несрећа увек пратити. Тако, док изреке служе више да би дочарале атмосферу, насмејале читаоце и публику, пословице су ту уместо закључка, оне прате драмску радњу као опомене да је све време пред нама једна, на духовит начин приказана, људска трагедија.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић, Драгиша. 1994. „Три романа Стевана Сремца“. *Европски оквири српске књижевности, књ.5*. Београд: Просвета.
- Караџић, Вук Стефановић. 1975. *Српске народне пословице*. Београд: Нолит.
- Лесковац, Младен. 1966. „Порекло и смисао завршне сцене ‘Вукадина’ Стевана Сремца“. Прештампано из *Зборника Матице српске за књижевност и језик књ. XIV/I*. Нови Сад: Будућност.
- Максимовић, Горан. 1998. *Магија Сремчевог смијеха*. Ниш: Просвета.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. 2009. „Усмена књижевност и традиционална култура у роману ‘Поп Ћира и поп Спира’ – заступљеност и комичка функција“. *Усмено у писменом*. Београд: Београдска књига, 51–64.
- Пешић, Радмила; Милошевић Ђорђевић, Нада. 2011. *Народна књижевност – речник*. Крагујевац: Лира; Београд: Златна земља.
- Раденковић, Љубинко. 1996. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета.
- Радин, Ана. 1986. *Уметност приповедања Стевана Сремца*. Ниш: Градина.
- Сремац, Стеван. 1981. *Вукадин*. Прир. Драгиша Живковић. Београд: Нолит.

Jelena Z. Zelenović

THE REPRESENTATION AND FUNCTION OF PROVERBS AND SAYINGS IN STEVAN
SREMAC'S *VUKADIN*

Summary

This paper tries to analyze representation and function of different traditional forms, proverbs and sayings in Stevan Sremac's novel *Vukadin*. When it comes to studying the work and the language of entire Stevan Sremac's opus, we come to conclusion that he knew the language of commons and peasants and that he used it frequently. This paper tells about Sremac's language, common figures of speech like irony, hyperboly and euphemism so that we could conclude that the function of different proverbs and sayings in Sremac's work is most often in the service of previously mentioned figures of speech. Scholars have devoted attention to the language in the works of Stevan Sremac, and this paper tries to prove how proverbs and sayings have a special place in Sremac's literature and specific role in the characterization of the characters themselves.

Keywords: proverb, saying, Stevan Sremac, narrative procedure

Исидора Ана Д. Стамболић
Градски музеј Суботица
isidora.ana@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.217-232
UDK 929 Branković M
Прегледни научни рад

ЛИК МАРЕ БРАНКОВИЋ – ИЗМЕЂУ ВЛАСТЕЛИНСКОГ И ДЕМОНСКОГ*

САЖЕТАК: Лик Маре Бранковић је вишеструко занимљив како проучаваоцима историје, тако и српске књижевности. Разлог томе је највероватније у својеврсном специфичном односу народне и писане књижевности према овој српској племкињи и султанији. У овом раду ћемо покушати да синтетичемо неколико мишљења и запажања о лику Маре Бранковић значајних проучаваоца српске књижевности, као и да подаримо свој скромни допринос одређеним запажањем у перцепцији лика Јеринине кћери.

Кључне речи: Мара Бранковић, вештица, властелинка, Јерина, уклета

Догађаји након Косовског боја (1389), тема пропасти српског царства и предања о судбинама у породици Бранковић, која се везују за изградњу Смедерева, али и његов пад под турску власт, заузимају значајно место у усменој и писаној средњовековној традицији. Епске песме, народна предања и приче са поменутом тематиком, али и средњовековни жанрови попут родослова, летописа, житија, успомена, хроника,¹ служби итд.² давали су одређене информације и тумачења историјских догађаја који су задесили српску средњовековну Деспотовину и владајућу династију Бранковића.

* Рад је настао под менторством проф. др Светлане Томин.

¹ У раду Јелке Ређеп *Кћери деспота Ђурђа* (Београд 1985) дат је увид у *Хронику* грофа Ђурђа Бранковића и информације које је он давао о Мари Бранковић, махом их преузимајући из историје *Краљевство Словена* од Мавра Орбина.

² Светлана Томин наводи родослове који помињу причу о ослепљењу Гргура и Стефана: Карловачки *родослов* (бр. 32), *Цетињски родослов* (бр. 137), *Сеченички родослов* (бр. 545), летописни свод (бр. 640, 666, 690), *Руварчев родослов* (бр. 93). Затим успомене: *Јаничарове успомене или турска хроника* и *Трактат о Турцима* од Јерга од Нирнберга; надгробно слово: *Надгробна реч деспоту Ђурђу Бранковићу* од Смедеревског беседника; пролошка житија: *Повесна слова о кнезу Лазару, деспоту Стефану Бранковићу и кнезу Стефану Штиљановићу, Живот архиепископа Максима*; службе: *Служба светом деспоту Стефану Бранковићу*.

Светлана Томин у свом раду *Ослепљење Гргура и Стефана Бранковића у српској средњовековној и народној књижевности*³ даје систематичан и сажет преглед односа према појединим члановима породице деспота Ђурђа Бранковића. Пратећи мотив ослепљења Гргура и Стефана, Томин пружа увид и у развој предања о њиховом страдању, као и о актерима који су у томе учествовали, међу којима се издвајају ликови Маре и Ирине (Јерине) Бранковић.

Једно од врло значајних сведочења о судбини породице Бранковић понуђено нам је од стране Јерга из Нирнберга⁴ који је писао почетком осамдесетих година XV века. Светлана Томин наглашава да је у његовом делу видна фрагментарност и хронолошка неадекватност, што нам указује да је раздобље од Косовске битке до пада Смедерева (1459) у традицији постепено обликовано и да тек касније настаје садржинско јединство које је изједначено са „падом царства“ (Види: Томин 2004: 3). Ми се пак осврћемо на овог писца стога што он помиње лик Маре Бранковић⁵ и даје одређено тумачење њеној улози у породичним и историјским збивањима. Наиме, у Јерговом сведочењу долази до представљања Маре Бранковић као ћерке Ђурђа Бранковића, коју је због њене лепоте пожелео турски цар за жену и која упркос својим верским убеђењима бива удата за „иноверника“, уз обећање да ће је браћа убрзо потом спасити. Прича затим од Маре чини својеврсну „издајницу“, која одаје браћу Турчину, те они бивају ослепљени (према: Томин 2004).

Ипак, у делу *Јаничарева успомене* Константина Михаиловића из Острвице, који је био Јергов савременик, нема помена о издаји Маре Бранковић, напротив. Мара је представљена као девојка наоружана смиреношћу хришћанских мученика која прихвата жртву зарад своје земље. Сличну слику затичемо и код Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика.⁶ Постоје научне тврдње да је Мара Бранковић била одговорна за спас новобрдске породице Кантакузин, међу којима је био и сам Димитрије

³ Видети: С. Томин и С. Петровић, „Ослепљење Гргура и Стефана Бранковића у српској средњовековној и народној књижевности“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 33/2, Београд 2004, 39–56.

⁴ Пушкар херцега Стефана Вукчића Косаче и потом султана Мехмеда II (Види: Томин 2004: 3).

⁵ Историјском биографијом Маре Бранковић се нећемо детаљно бавити у овом раду, већ ћемо издвајати одређене биографске чињенице и разматрати њихову обраду у средњовековној и усменој књижевности. Врло јасна и сажета биографија Маре Бранковић дата је у књизи Светлане Томин *Књигољубиве жене српског средњег века*.

⁶ Види: *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, „Житије Јована Рилског“, приредила Ј. Грковић-Мејџор, Београд 1993.

Кантакузин, који је стога одавао велику почаст царици и остао у њеној близини за време целог свог живота. Он ју је у *Житију Јована Рилског* приказао као ревностну старатељицу о манастирима и културно-хришћанском благу рекавши да је „душевном племенитошћу превазилазила телесну“ (Томин 2007: 7). Владислав Граматик, пак, пише о Мариној заслуги у преносу моштију светог Јована Рилског из Трнова у Рилу 1469. године (Томин 2007: 7). Ктиторство и велика брига о манастирима су стални атрибути у средњовековним описима царице Маре Бранковић. О њеном заступништву хришћанске вере говори и непознати аутор у *Родослову Сремских Бранковића*⁷ са почетка XVI века који уз то помиње и присан однос Маре Бранковић и цара Мухамеда (Томин 2007: 9).

Мару Бранковић помиње и Мавро Орбин у *Краљевству Словена* осврћући се на њену удају за султана Мурата II, као и гроф Ђорђе Бранковић који се ослањао на Орбинову историју пишући своју *Хронику* и који говори о Јеринином снажном притиску на деспота Ђурђа да уда своју ћерку за султана, што ће бити један од врло честих мотива у усменој традицији (Види: Ређеп 1985: 226).

Позитивна или негативна улога сестре у ослепљењу Гргура и Стефана јесте кључни моменат у развоју предања. Извори који се труде да реално пренесу историјски догађај приказују сестру углавном као позитивну јунакињу. Светли Марин лик у традицији одржао се захваљујући оној струји од Константина Михаиловића која води до Мавра Орбина, *Троношког родослова*, Јована Рајића и Павла Јулинца и рачва се према кругу песама о Мари белој Бугарки (Томин 2004: 5).

Када говоримо о народној књижевности, песме о Мари Бранковић су многобројне (Јелка Ређеп је побројала њих једанаест), а представа Мариног лика варира. Тако, према запажању многих проучавалаца, лик Маре Бранковић у лирским народним песмама није исто опеван као у епским. За уочавање ове дистинкције најчешће су коришћене анализе бугарских песама о Мари белој Бугарки, о којима детаљно пише Љиљана Пешикан-Љуштановић, указујући да је основна тема ових песама удаја девојке из хришћанског миљеа за човека исламске вероисповести и проблеми који из те дисхармоније произилазе. Наиме, она наводи четири бугарске песме које тематизују Марину непоколебљиву оданост хришћанству (Арнаутов II: 629, 631, 633, 635) и нуде

⁷ Види: *Антологија старе српске књижевности (XI–XVIII века)*, избор, преводи и објашњења Ђ. Сп. Радојичића, Београд 1960.

два потенцијална разрешења које захтева патријархална заједница и њено устројење:

Зависно од „срећног“ или „несрећног“ разрешења, овај сиже се обликује као романса или балада. „Срећни“ исход нежељене просидбе остварује се у двама варијантама (Арнаутов II: 629, 631), и то тако што се сестра обраћа за савет брату владици... Преостале две бугарске варијанте опевају брачни сукоб између Маре и цара (беја) Мурата до којег долази због њеног истрајавања у хришћанској вери. Једна од варијаната се „срећно“ расплиће (Арнаутов II: 635) (...) док сукоб супружника у преосталој варијанти (Арнаутов II: 633) трагично се окончава, а песма се обликује као типична балада о породичном сукобу у којој се кобно супротстављају два „права“: право жене хришћанке да истраје у својој вери и право мужа (засновано на патријархалним нормама) да управља животом своје жене (Пешикан-Љуштановић 2006: 47).

Познато је да се патријархална заједница води по строгим правилима и принципима и да се верује да свако изневеравање норми доводи до дисхармоније света заједнице. Стога се води велика брига да се кризни и важни сегменти живота (рођење, женидба/ удадба, смрт) спроведу доследно правилима и на начин који ће омогућити нормално и безопасно функционисање заједнице. Женска фигура увек се, у патријархалном свету, мора повинovati мушкој (оцу, брату, деверу или мужу). Проблем настаје када су одлуке патријархалног деспота, који је надређен женској фигури, у сукобу са општим моралним или верским начелима патријархалне хришћанске заједнице. Ако се девојка удаје за човека који је друге вере, она најчешће прима његову веру, међутим, ако песма настаје у хришћанским заједницама, за певача и аудиторијум је неприхватљиво покрштавање у исламску веру јер би оно истовремено значило издају сопственог народа, његове културе и вере, а уједно би симболисало и општу потчињеност турском свету. Отуда сукоб у лирским песмама између Маре и цара Мурата. Патријархални муж очекује да се жена потпуно приклони његовој вољи:

Куд год крене царе Мурате
Куд год крене, поручује:
Потурчи се, лепа Маро,
Да две вере не веримо,
У две цркве не идемо,
Ти у цркву, ја у џамију,
Да два јела не кувамо,

Мени мрсно, теби посно (Арнаутов II: 635).

Наравно, у песмама које певају о српским јунацима који се жене Туркињама са одређеном веселом и победоносном интонацијом, пева се о девојчином преласку у мужевљево веру тј. у хришћанство. Најпознатији и најефектнији пример за то је можда песма *Мали Радојица*:

Он на друштво дукате дијели.
Па увати Хајкуну ђевојку,
одведе је у земљу Србију,
Доведе је у бијелу цркву,
Од Хајкуне гради Анђелију,
па је узео за вјерну љубовцу (СНП III: 51).

У нешто шаловитијем дискурсу назиремо врло сличну ситуацију у песми *Хајка Атлагића и Јован бећар*:

Виђе љуба бега Атлагића,
Ће на кули не има ђевојке,
Покупљено из ризнице благо,
А не има коња у подруму:
Брже гради књигу на кољену,
За кћери је књигу оправила:
'За што, кћери, да од Бога нађеш!
Своме оцу ти запали браду?
Старој мајци образе поцрни?'
А Хајкуна другу шаље мајци:
'Не будали, моја стара мајко!
Да ти знадеш, моја стара мајко,
Како влаше плаховито љуби,
Ти би мога баба оставила,
Па б' отишла стара за каура' (СНП III: 19).

Ипак, када се ради о обрнутом процесу, усхићење није исто и инсистира се на важности истрајавања у сопственој вери. Мара се, у поменутих песмама, у незгодној ситуацији саветује или са братом или са мајком, у зависности од варијанте песме. Тако долазимо до формирања сижеа тражења немогућих услова за испуњење цареве жеље. Жена нема могућност да одбије мужевљев захтев, већ функционише у систему постојећих оквира понашања и задаје услове који за мужа нису оствариви. Сличан сиже налазимо

и у песмама које певају о инцесту између брата и сестре, где сестра, да би избегла братовљев захтев, домишљато поставља одређене препреке. У песми *Душан хоће сестру да узме* (СНП II: 27), цар Душан жели да ожени сестру Роксанду а она пред њега поставља услов да изврши задатак: да пошаље у Шару планину триста неимара, да они нађу триста извора и да их на једну жицу саставе, те да он направи три чаше златне, из којих ће воду пити сиротиња (Види: Карановић 2010: 24). На готово идентичан поступак наилазимо у бугарским песмама о Мари. Мара, поучена од брата као услов за покрштавање тражи ханове, цамију султана Селима и половину царства (Арнаутов II: 629) тј. пола Цариграда, потурчену Аја Софију, царство и везирство и сам царски престо и царски мухур-прстен (Арнаутов II: 631).⁸

Дакле, када се ради о заштити вере или моралне норме, народни певачи дају женским фигурама својеврсну моћ манипулације и досетљивости која им омогућава да заобиђу одлуке својих надређених „мушких глава“, чиме спашавају хармонично устројење патријархалне заједнице.

Марин лик у српским и хрватским епским народним песмама има потпуно другачију представу и функцију. Љиљана Пешикан-Љуштановић наглашава да се у песмама о Бранковићима као доминантан породични однос опева сукоб проклетог женског дела породице – Јерине и Маре – с Гргурем и Стефаном (Види: Пешикан-Љуштановић 2006: 45). Питање је како и зашто се лик Маре Бранковић у епици формирао на потпуно другачији начин⁹? Светлана Томин сматра да је при формирању лика Маре Бранковић у епској традицији пређен дуг пут од историјских чињеница до народног схватања. Она, наиме, сматра да је Марин лик претрпео драстичне промене и да је она постала лик за који су се везала два сижера народне традиције – суже неверне сестре и мајке.

У процесу супротстављања реалних историјских односа и сужејних функција, ликови су се обогаћивали разним атрибутима, понека и противречним, а долазило је и до уобичајених анахронизама, мешања имена,

⁸ Видети детаљније тумачење: Пешикан 2006: 46

⁹ У народној традицији није остало трага о Марином дипломатском раду (посредовање у склапању мира између Порте, Угарске и Деспотовине и посредовање између Дубровчана и Порте, и Дубровчана и Хиландара) истрајном и преданом залагању за хришћанство – пружање уточишта остацима српске средњовековне властеле и црквеним људима у Жејеву; постављање и смењивање цариградских патријарха (Види: Пешикан-Љуштановић 2006; Томин 2004).

преношења мотива с једног јунака на другог по сличности имена и функције (Томин 2004: 3).

Многи проучаваоци узрок негативном представљању Мариног лика проналазе у историјском догађају ослепљења Стефана и Гргура. Народном певачу и народу је вероватно било незамисливо да дође до ослепљења два деспотова сина на двору султана Мурата, на коме је истовремено боравила њихова сестра као султанова жена. Подразумевало се да је Мара морала да успе да спречи ослепљење, али да то није учинила намерно. Мотив намерне издаје браће се временом усложњавао и добијао различите мотивације. У песми *Два Деспотовића*¹⁰ Мара је слепи послушник воље „проклете“ Јерине, која ју је и удала за турског цара. Јерина је као туђинка у народном предању већ била негативно окарактерисана и самим тим врло често повезивана са Турцима. Она је, као страна принцеза, могла бити врло слично перцепирана као и сваки туђин¹¹ – као потенцијално зло, остварујући везе са себи сродним, демонски, туђинским светом.

Већ у песми из *Ерлагенског рукописа*, у којој потказује (Јерина) рођење детета с белегом – *Макса златне косе* (ЕР: 21) – Јерина је повезана с Турцима. Она Турцима јавља и за Вуково рођење (Рјечник: 212; Пјеванија: 152; Оточанин: 144; ННР I/1: 580; коментар уз песму 66; Стојадиновић: 14) и прети му смрћу. Својом тиранијом и прогонима Јерина тако угрожава и своју породицу, и најбоље Ђурђево веоде, и судбину Деспотовине. По песмама из збирки Вука Карацића (СНП II: 79; СНПр: 2, 64, 87) и, нарочито, по новијем певању о деспоту Вуку и трагичној судбини двојице Ђурђевића (Стојадиновић: 14, ННР I/1: 580. и 583, коментари уз песму 66; Кашиковић: 141), Јерина својевољно даје кћер султану за жену и тиме изазива и пропаст државе и породичну трагедију (Пешикан-Љуштановић 2006: 45).

У песмама које тематизују Јеринин утицај на удадбу ћерке за турског владара певач увек инсистира на чињеници да је просаца било много, чиме се наглашава да одлазак девојке за Турчина, „иноверника“, није био неопходан, већ да је производ хира „зле“ деспотице. У песми *Два Деспотовића* се

¹⁰ Благоје Стојадиновић, Српске народне песме (епске), I, Београд, 1869, бр. 14, 142–192.

¹¹ „Туђин, под снажним упливом митских модела и структура (Мелетински 1986: 79), добија својства демонског, нељудског бића, па се, на пример, Турци у песми из Марјановићеве збирке непосредно изједначавају с хтонским демонима псоглавим једооким канибалима са псећом главом и гвозденим зубима“ (Пешикан-Љуштановић 2006: 49).

наглашава да је Мару истовремено просило седам краљева и осми цар од Стамбола. Погрешно мајчино опредељење је наглашено помињањем краља од Московца, који симболише утемељено хришћанство и логичан, правилан избор за девојку, хришћанку, племенитог рода. Тако је народни певач користећи се контрастом, указао на потенцијалан правилан избор који би омогућио опстанак породице и шире државе. У песмама *Змај Огњени Вук и цар од Стамбола*¹² и *Ђурђева Јерина* (HNP I: 106) обрађује се исти мотив (Види: Ређеп 1985: 231). Певач гради анимозитет између просаца хришћанске и исламске вере а затим описује погрешну Јеринину одлуку. Занимљиво је да, као и у песмама о инцесту брата и сестре, фигура оца потпуно изостаје. Изузетак је песма *Мајка Анђелија и деспот Јован* (СНПр II: 64) која је уједно и једина која нуди одређену олакшавајућу ситуацију за Мару. Изостанак патријархалног деспота, у овом случају Ђурђа Бранковића, симболише изостанак патријархалних норми, а такав поступак увек доводи до лошег исхода по заједницу. Конкретније, у свадбеним обредима и обичајима, мушки чланови обављају све договоре везане за међупородичну трансакцију. „Мушкарци су, дакле, не само уговарали већ и обављали размену. Жена је остајала дар или роба која циркулише и која се тиме опредмеђује и пасивизира, односно губи могућност да се користи добитима властите циркулације“ (Карановић 2010: 160). Кршење устаљеног поретка доводи до дисхармонизације односа у заједници. Појава жене, у овом случају Јерине, у „мушкој“ улози преговарача најављује невољу или лош догађај.

Ипак, треба нагласити да народни певач није само у прошевини и избору младожење тражио узрок недаћа породице и Деспотовине. Он проналази и нерегуларности у самом процесу иницијације. Наиме, свадба се у народној традицији није завршавала одвођењем девојке у младожењину кућу, већ првом посетом невестине породице њеном новом дому и финалним опраштањем.

Свадба, схваћена као обред прелаза, не може се успешно окончати док одабрани чланови њене породице – *похођани* – не обиђу невесту. Тек после посете похођана, када се ритуално опраштање невесте и њеног рода коначно изврши, жена се у потпуности може интегрисати у нову заједницу и успоставити „како треба“ нове породичне везе. Усмене песме, на укупном балканском простору, рефлектују управо потребу да браћа походе сестру (Према: Пешикан-Љуштановић 2006: 48).

¹² Богољуб Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*, II, Београд, 1867, 483–506

Како смо горе већ поменули, у Јерговом сведочењу се помиње договор Маре и браће да је ослободе тако што ће убити турског владара када дођу први пут у посету, али се тај договор завршио Марином издајом. Историјска чињеница је да је на турски двор са Маром отишао и њен брат Стефан 1435. године, а да шест година након тога (1441) бивају ослепљени и Гргур и Стефан од стране султана Мурата II. Одлазак браће на турски двор народни певач прилагодио је свом виђењу света који је био вођен народним обичајима и обредима. Тако је одлазак браће на турски двор доживљен као одлазак браће – *похођана* – у посету сестри. Међутим, обзиром на то да се повратак *похођана* није одиграо, дошло је до изостајања задовољавања патријархалних начела. Обред свадбе није спроведен до краја, што значи да девојка није прошла процес иницијације до краја и да се налази у граничној фази у којој је сама рањива, али и опасна по друге. Неприпадање ни једној од две породице може да објасни Марину послушност Јерини јер размена није извршена како ваља и она није у потпуности обредно предана мужу.

Неправилан избор младожење тј. породично везивање са „иноверником“ и недовршен свадбени ритуал у патријархалном свету најчешће резултују коб. У овом случају, тиме је народни певач објашњавао невоље које су задесиле породицу деспота Ђурђа и целу српску Деспотовину. Ипак, како у Марином, тако и у Јеринином лику проналазимо и опште, типске народне карактеризације нижих женских божанстава, а ту пре свега мислимо на вештицу и вилу.

Вештица и вила су најпознатија женска демонска бића у српском народу и за њих се везују многобројна веровања, предања, описи и карактеристике. Веселин Чајкановић је писао о њиховом прастаром пореклу и одређеним свежаједничким индоевропским карактеристикама. Ми наравно не можемо тврдити да је Јерину или Мару народ видео искључиво као демонска бића, већ сматрамо да су поједини елементи из веровања о злим/ злоћудним женским бићима се временом присајединили описима две поменуте властелинке. То се вероватно дешавало стога што у народној лирици и епици жена има устаљену функцију, а излажење жене из оквира одређених понашања увек је нарушавао систем функционисања патријархалне заједнице и приближавало их туђем, оностраном и непознатом, потенцијално демонском. Јерина и Мара нису биле жене типичне женске судбине у народним песмама и предањима, нити су остале у оквирима понашања које је у традицији намењено жени. Стога су их народни певачи лакше повезивали са оним што није устаљено, што не припада људској заједници, што је из света оностраног. На

основу исцрпних описа веровања везаних за вештицу и вилу од Тихомира Р. Ђорђевића могли смо закључити да је дошло до својеврсног утицаја сижеа приписиваних женским демонима на виђење Јерине и Маре.

Када говоримо о вештици, на основу записа из Вуковог *Ријечника*, али и многих других веровања и предања, знамо да је једна од основних карактеристика вештице да напада свој род или једе своју децу. Врло често цитиран пример за то је песма *Вештице су ме изеле* у којој наилазимо на стихове:

Нека и, сејо, не могу;
Вештице су ме изеле:
Мајка ми срце вадила,
Стрина јој лучем светлила (СНП 1: 237).

У народу се чак држи да жена не може бити вештица док не поједе своје дете... Негде опет вештице једу своју децу тек што постану вештице... У Херцеговини 'вјештице назубне на малу дјецу и на младе момке и ђевојке'... У Кучима вештице 'особито радо пију крв и једу срца лијепе мушке ђеце, а и гојазне и добро млијечне стоке' (Ђорђевић 1989: 22).

Јерини су се приписивала многа зла дела, од тлачења народа, преко удаје ћерке за Турчина, до посредног убиства синова. Љиљана Пешикан-Љуштановић је уочила да се у народним песмама, зарад истицања невиности жртви, Гргур и Стефан приказују као веома млади, као „луда деца“ (СНПр II: 64), „нејака деца“, која још „књигу не знају (HNP I/1: 581, коментар уз песму бр. 66), који су „још нејаки“ (Стојадиновић: 14) итд. (Види: Пешикан-Љуштановић 2006: 49). Ако те тврдње повежемо са чињеницом да су вештице зле жене, демонске природе, које нападају искључиво свој род и то углавном децу мушког пола, аналогија је сасвим јасна. Наравно, треба уочити и да је према народној песми злочин извршен посредно преко Маре, што нас опет враћа на карактеризацију лика вештице. Наиме, вештица може своју кћер да начини вештицом¹³ уводећи је у своју „вештичију дружину“. Заузврат ћерка мора да донесе одређену жртву у вештичију заједницу, а неретко је то срце мужа, брата или девера. Многобројна су народна предања о томе како је мајка

¹³ У Кучима се верује да се вештица рађа у црвеној кошуљици коју мајка од сваког крије и предаје је ћерки тек кад је пунолетна и способна за делање (Види: Ђорђевић 1989: 8).

вештица од своје ћерке затражила да на гумно донесе срце свог брата,¹⁴ а расплети варирају од послушности ћерке, до њеног сажаљења према брату и чувања његовог живота одређеним магијским радњама (Види: Ђорђевић 1989: 28, 36, 46).

Мара није извадила срца браћи нити их је појела, али је у песми *Ђурђева Јерина* назначена као директан извршилац ослепљења браће, тако што им вади очи „иглом везилицом“. Чињење злодела/ греха на наговор мајке, која је окарактерисана као зло биће, подсећа на сиже који је везан за поменут однос старе и новонастале вештице. Љиљана Пешикан-Љуштановић наглашава и да се у типском називању Маре „кучетином“ крије означавање њене демонске, вештичије природе, јер је једно од могућих преобразних облича вештице и кучка (Види: Љиљана Пешикан-Љуштановић: 2006).

Традиционални човек је веровао у многобројне начине заштите од вештица, међу којима је било и коришћење апотропејона, као што су лук, глогов колац, тисовина, бршљен, али и специфично лишавање живота. Вештице су каменоване, бацане у „бездану јаму“ и живе спаљиване:

У селу Жабарима су Пауну, жену Павла Станојевића, ‘по заповјести Кара-Ђорђијевој као вјештицу привезали уз ражањ, па је пекли међу двије ватре, па је најпослије, кад се није хтјела одати, спале, те изгори згрнувши оне обје ватре на њу. А Петра Јоксића из Тополе маћеху, опет као вјештицу, убијају из пиштоља и исјеку ножевима’.¹⁵ Антоније Пљакић, руднички војвода у време Карађорђева устанка, ‘испекао је живу на сред Карановаца’ неку бабу ‘за коју је био чуо да је вјештица’¹⁶ (Ђорђевић 1989: 45).

Народне песме *Два Деспотовића*, *Змај Огњени Вук и цар од Стамбола* и *Ђурђева Јерина* садрже мотив освете који се односи на смрт Маре Бранковић. Освета је углавном базира на принципу „око за око, зуб за зуб“, те осветник Мари најчешће вади очи као казну за грех (*Два Деспотовића*). У песми *Змај Огњени Вук и цар од Стамбола* освета која се над Маром спроводи је врло слична казнама за вештице:

Пак јој је црне очи извадио,

¹⁴ „Благо нама! Ево нам наше новачице која ће нам сад одмах донијети срце од свог мужа или ђевера да изједемо.’ Затим јој даду шипку с којом се срца ваде и она одмах оде дома...“ (Ђорђевић 1989: 36)

¹⁵ Вук Ст. Карацић, *Скупљени историјски и етнографски списи*, књ. 1, 213.

¹⁶ М. Ђ. Милићевић, *Поменик*, 549.

Обуче јој воштану кошуљу,
Пак запали су четири стране,
Те јој живо тело изгорело (Према: Ређеп 1985: 230).

Мотив вађења очију – грех који је народ приписао Марином лику, можемо пак повезати и са другим поменутих демонским бићем – вилом. Виле су младе, лепе, горде и охولة, а све те особине су могле бити народном певачу прихватљиве за властелинке, посебно за оне страног порекла, каква је била Јерина и њој блиска Мара. Сам Чајкановић је сматрао да је Јерина можда најстарија вила или Мајка Земља, или (према томе да у народним причама *проклет* значи *очаран*) проклета девојка осуђена да вечно лута по развалинама (Види: Чајкановић 1994: 276). Неколико пута смо поменули да се Јеринин лик везује за тешку изградњу Смедерева, док многи проучаваоци наглашавају да се у много ширем територијалном простору градови и њихови остаци називају Јерининим. Представе о вилама су веома сложене јер је њихов лик објединио функције многих женских демона, шумских, пољских, водених, метеорних, манистичких и природних. Ипак, у народној лирици је врло распрострањена слика виле која гради град:¹⁷

Град градила б'јела вила,
Ни на небо ни на земљу,
Но на грану од облака (СНП I: 226).

У епици се, пак, приносе жртве вили да би изградња могла да се обави или са њима долази до сукоба око територије која им припада. Најпознатији пример приношења жртве вили зарад зидања града је песма *Зидање Скадра*:

Тада виче са планине вила:
'Не мучи се, Вукашине краље,
Не мучи се и не харчи блага!
Не мож, краље, темељ подигнути,
А камоли саградити града,

¹⁷ Одличан преглед овог мотива нам даје Миодраг Павловић у својој *Антологији лирске народне поезије у одељку Вилин град*. Тема вилинске грађе је врло комплексна и она се посебно може детаљно обрађивати, међутим у овом раду, зарад концизности, наводимо само два сликовита примера, како бисмо у основи манифестовали везу виле и изградње града.

Док не нађеш два слична имена,
Док не нађеш Стоју и Стојана,
А обоје брата и сестрицу,
Да зазиђеш кули у темеља:
Тако ће се темељ одржати,
И тако ћеш саградити града' (СНП II: 26).

Све ово можемо повезати са ликом „проклете“ Јерине и зидањем Смедерева,¹⁸ за време чије изградње су поднете многобројне жртве. На тај начин елементе вилинске карактеризације можемо довести у везу са општим приказом Јерининог лика.

Поменули смо да постоје примери песама у којима је Мара директан извршилац вађења очију своје браће. Томин је пратила развој тог мотива и уочила повезаност са сижеом који се јавља у српској средњовековној књижевности, при описивању ослепљења Стефана Дечанског. Ипак, треба напоменути и то да су виле неретко вадиле очи онима који би јој ступили на територију, нарушили њен мир или тражили од ње услугу. Не смемо заборавити мотивацију за извршење ослепљења коју нам је понудио Јерг и која је присутна у народним песмама, да је Мара желела да сачува престо турског владара, а самим тим и своју позицију, што означава својеврсно брањење сопствене територије. У народним песмама се често помиње тешка вилинска бродарина, која је мотивисана вилинским одбраном сопствене територије:

Жље јунаку који је пробуди
И који јој замути језерце
Јер узима тешку бродарину:
Од јунака обе очи црне
А од коња све четири ноге (HNP II: 5–6, према: Ђорђевић 1989).

Дакле, свако залажење у вилинску територију бива кажњено. У једној песми наилазимо на претњу коју вила упућује Огњеном Вуку, а која опет подразумева ослепљење: „/Ја бих теби очи опалила/ И зенице црне извадила.../ (Према: Ђорђевић 1989: 67). Пешикан-Љуштановић је назначила да у одређеним песмама Мара самоиницијативно ослепљује браћу, док је у другима она послушник своје мајке Јерине (Пешикан-Љуштановић 2006: 48). У оба

¹⁸ Мара се у контексту градње помиње само у песми Зидање Девича (СНП VI: 21) у којој Ђурађ Бранковић подиже задужбину у захвалност за оздрављење кћери.

случаја није искључена веза са вилинским поступком заштите „своје територије“.

Уз то, постоји још једна занимљивост у вези корелације карактеризација и описа вила и ликова Јерине и Маре. Ђорђевић је у својој студији издвојио најфреквентнија вилинска имена која се појављују у народним стиховима, међу којима је и Јерина:

Извикај Јерина самовила,
Таја ми је верна посестрима,
Таја знаит билки чемерлики (БНП: 83, према: Ђорђевић 1989).

Да је Јерина била схваћена као вила, назнаку је дао, као што смо већ поменули, и Веселин Чајкановић. Уз то, Јелка Ређеџ, Светлана Томин и Љиљана Пешикан-Љуштановић, бавећи се Мариним ликом, наглашавају да је она у песмама различито именована: Гордана, односно Гвардијана (СНПр II: 64), Марица (СНПр II: 87, Стојадиновић: 14), Анђелија (HNP I/1: 66, Delortko: 242), Милица, Маргита, Јелица (HNP I/1: 579, 580, 581). У попису вилинских имена,¹⁹ који је направио Тихомир Ђорђевић, проналазимо подударане вилинских имена са именима која су давана Мари у народним песмама. Иако су нека од ових имена типска за жене у народној традицији, било би сувише слободно приписати идентично именовање вила и две поменуте властелинке пукој случајности.

Мару Бранковић многи проучаваоци и историчари сматрају једном од најважнијих личности српског XV века због њеног дипломатског рада и залагања за српску културу и хришћанско наслеђе. Њен живот је био условљен великим историјским превирањима а њена историјска и поетска биографија су настајале под разноврсним утицајима. Њен светли лик је представљан у средњовековној књижевности Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика, историји Мавра Орбина, хроникама грофа Ђорђа Бранковића итд. који су бележили њено залагање за остатке српског културног наслеђа и опстанак манастира. Упркос томе, у народној традицији Марин лик је повезиван са „проклетом“ Јерином, удајом за „иноверника“ и учествовањем у ослепљењу деспотовића Гргура и Стефана. Мара је, очигледно, била „проклета“ као потомак „проклетих“ Бранковића, који су по народном

¹⁹ Ангелина, Андесила, Анђелија, Ђурђа, Јања, Јањојка, Јованка, Јелка, Јерина, Јерисавља, Јерусавља, Јуда, Катарина, Коса, Мандалина, Наданојла, Равијојла (Ђорђевић 1989: 85, 86).

предању издали на Косову и као потомак „туђинке“ Јерине. Уз то, она је била представник амбивалентности женског принципа и изневеравања патријархалних норми које доводе до пропасти заједнице. Приписујући јој проклетство, гордост, себичност и злобу у народним предањима, лик Маре Бранковић је постао сличнији и сроднији женским демонским бићима попут вила и вештица, но историјској фигури властелинке која се до своје смрти залагала за свој народ и хришћанску веру.

ЛИТЕРАТУРА

- Вукићевић, Миленко (2007). „Проклета Јерина“. *Знамените жене и владарке српске*. Београд: Свет књиге.
- Ђорђевић, Р. Тихомир (1989). *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд: Народна библиотека Србије.
- Карановић, Зоја (2010). „Братско-сестрински инцест хијерогамije и родоскрвног греха“; „Родоскрвни грех између брата и сестре у српским и јужнословенским баладама“. *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Љуштановић-Пешикан, Љиљана (2006). „Свете и проклете – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији“. *Смедеревски зборник*. Смедерево: Музеј у Смедереву.
- Љуштановић-Пешикан, Љиљана (2004). „Мара Бранковић у усменопоетској традицији Јужних Словена“. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 32/2. Београд.
- Павловић, Миодраг (1999). „Вилин град“. *Антологија лирске народне поезије*. Београд: Просвета.
- Ређеп, Јелка (1985). „Кћери деспота Ђурђа“. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 14/1. Београд.
- Томин, Светлана; Петровић, Соња (2004). „Ослепљење Гргура и Стефана Бранковића у српској средњовековној и народној књижевности.“ *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 33/2. Београд, 39–56.
- Томин, Светлана (2007). *Књигољубиве жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига.
- Чајкановић, Веселин (1994). *Стара српска религија и митологија*. „Вештица“; „Виле“. Београд: Српска књижевна задруга.

Скраћенице

- Арнаудов П – Арнаудов, Михаил (1977). *Българско народно поетическо творчество*. Софија: Наука и изкуство.
- ЕР – Геземан, Герхард (1925). *Ерлагенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Београд: проф. универ. у Прагу.
- Рјечник – Карацић, Вук Стефановић (1977). *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Београд: Полит.
- СНП – Карацић, Вук Стефановић (1988). *Српске народне пјесме*. Београд: Просвета.
- СНПр – Карацић, Вук Стефановић (1974). *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Ст. Карацића*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- ННР I/1 – *Hrvatske narodne pjesme* (1896). „Јуначке пјесме“, књига прва. Zagreb: Matica hrvatska.

Isidora Ana Stambolić

THE CHARACTER OF MARA BRANKOVIĆ – BETWEEN NOBILITY AND THE
DEMONIC

Summary:

The character of Mara Brankovic is interesting on many levels to researchers of both history and Serbian literature alike. The reason for this is most likely in the specific relationship of folk and written literature to this Serbian noblewoman and wife of the sultan. In this paper, we will attempt to synthesize the opinions and observations that significant researchers of Serbian literature have made about the character of Mara Brankovic and also to give our own humble contribution with observations about the perception of Irina's daughter.

Key words: Mara Branković, witch, noble

Елма И. Халиловић
Државни универзитет у Новом Пазару
elmahalilovic19@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2017.233-241
UDK 821.163.41-2.09 Nastasijević M.
821.163.41-2:398
Оригинални научни рад

ДРАМА *ЂУРАЂ БРАНКОВИЋ* МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА У КОНТЕКСТУ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ*

АПСТРАКТ: Рад се бави изучавањем мотивске, језичке, али и поетичке везе фолклорне традиције, и модерних поступака у Настасијевићевој драми *Ђурађ Бранковић*. Циљ рада је да покаже преобликовања фолклорног наслеђа у посве нов уметнички израз и да допринесе могућим интерпретацијама сложеног и подстицајног дела Момчила Настасијевића.

Кључне речи: савремена драма, усмена традиција, Бранковићи, трагедија, матерња мелодија.

Као савремену српску драму овде разматрамо драму двадесетог века, без неког конкретнијег временског одређења. Историјски услови у којима се рађала и развијала модерна драмска књижевност нису били завидни. Ратови који су обележили двадесети век, рекло би се да нису пружали погодно тле за развој драме, која са изузетком Стеријиног и Трифковићевог дела, није доживела исту експанзију као поезија и проза. Посебно се ова тврдња односи на драму између два рата, о чему сведочи и Мирјана Миочиновић која каже: „Стварању мита српске међуратне књижевности најмање су допринели драмски писци. Српска међуратна драма, оставимо ли Нушића по страни, не бележи ни један звездани тренутак” (Миочиновић 1987: 5). Ипак, накнадна изучавања унеколико су опозвала ову тврдњу. Експресионистичка драма, која је у великој мери остала у сенци моћног Нушићевог дела, открива се поново у савременим истраживањима. Тако обе књиге Иване Игњатов-Поповић (Игњатов-Поповић 2009, 2010) показују да је ово одбацивање ипак претерано, пошто су у овом периоду, поред дела која су оригинална у поступку настала и несумњиво вредна остварења, пре свега драмске гатке Ранка Младеновића.

* Рад је урађен у оквиру докторских студија из предмета Поетика драмских текстова у другој половини 20. века, а под менторством проф. др Бранке Јакшић-Провчи.

Нова изучавања унеколико опозивају и оне теоријске текстове о српској драми двадесетог века у којима налазимо податак да драма није много одмакла од традиционалних оквира у којима се и раније кретала и да за то постоји неколико разлога. Ратни вихор којим је Србија била захваћена као да је зауставио евентуалну сарадњу српског позоришта са европским, а стиче се утисак као да су драмски писци, поготову међуратни, своја интересовања усмеравали ка прошлости желећи да из ње црпу снагу и теме за своја дела и идеје које су их прогониле.¹

У међуратном периоду драме је писао и Момчило Настасијевић, који се више афирмисао као песник и прозни писац. Његова драмска остварења остала су у сенци збирке песама *Седм лирских кругова* или приповедака *Из тамног вилајета*. У Настасијевићевој заоставштини остало је пет драмских дела, од којих ми за ову интерпретацију издвајамо музичку драму *Ђурађ Бранковић*.

Ова драма у многоме демонстрира вечиту Настасијевићеву борбу између традиције и модерног, његову тежњу да покаже изницање модерног из традиције и понирање у њу. Отуда настаје и његова потреба за неговањем матерње мелодије. Драму *Ђурађ Бранковић* писац је написао у пет чинова, у сарадњи са братом Светомиром Настасијевићем, који је за драму написао музику. За разлику од већине Настасијевићевих драмских остварења ова драма је доживела премијеру у Народном позоришту 1940. године (Миочиновић 1987: 24). Драма приказује владавину Ђурађа Бранковића од тренутка његовог доласка на власт до смрти. Треба истаћи да је то веома дуг историјски период и да се Настасијевић задржао на кључним догађајима из живота овог властодржца. Поред Ђурађевог доласка на власт, то су зидање нове престонице Смедерева, удаја ћерке Маре за Мурата II, ослепљење принчева Стефана и Гргура и најзад Ђурађева смрт.

Миодраг Павловић у Настасијевићу не препознаје право драматичара, али налази да су, ипак, његова драмска остварења достојна његових поетских достигнућа (Види: Павловић 2000). Полазећи од становишта да Настасијевићеве драме имају посебан значај, пре свега, као карактеристичан израз његовог поетског начела, матерње мелодије, покушали смо да изворе ове музичке драме пронађемо у комуникацији с усменом традицијом.

Да је српска драматургија двадесетог века у посредованом дослуху са историјом, наглашава Љиљана Пешикан –Љуштановић, која додаје да „корпус

¹ Види: Миочиновић, 5; Селенић, 6–81.

научних или бар научно- популарних радова и расправа из домена историје није примарни извор и инспирација српских драматичара” (Пешикан-Љуштановић 2009: 31), већ су то, пре свега усмена поезија и предање. Када је о Настасијевићевим драмским делима реч, сматрамо да су њихова тематска изворишта оне најопштије представе које се обликују у свести српског народа и његовој традиционалној култури, укрштене с модерним књижевним тенденцијама његовог доба. Због тога с пуним правом можемо говорити о успостављању везе између модерне драме и усменог наслеђа.

Већ поменута драма *Ђурађ Бранковић* обилује народном традицијом, нарочито у мотивима. У првом чину, насловљеном *Монах* читалац се среће с мотивом смрти. Умире деспот Стефан, о чему грађане обавештава гласник. Међу окупљенима влада пометња, туга и страх. Оваквом расположењу предходи пророчка визија монаха који упозорава народ на предстојећу пропаст:

„МОНАХ: У срцима тама.
Богу на извору ври,
потекло на реке,
у жилама место крви грех!...
Иде ноћ без сванућа,
о, тешко теби створу!”(Настасијевић 1991: 48)

Ноћ без сванућа, за окупљене грађане, наговештава будућност – долазак Бранковића на власт. Овде се јасно уочава утицај усмене традиције, која је послужила Момчилу Настасијевићу у сликању лика Ђурађа Бранковића. Пометени и уплашени оним што долази грађани унапред осуђују Ђурађа, будућег владара:

„ГРАЂАНИ: Ал издаје, дедо,
Црне издаје син!
Крвника за посинка себи
зар је било?
Нећемо, нећемо Ђурђа!” (Настасијевић 1991: 51)

Потомак највећег издајника у српској народној традицији, Вука Бранковића, морао је, верује народ у Настасијевићевој драми, по неписаном правилу и сам бити издајник. Овај незаслужени жиг издаје и неверства, који је носио Ђурађ Бранковић препознају и историчари.

„Деспот Ђурађ Бранковић је био једна од најтаргичнијих личности наше прошлости. Као да је нека коб лежала на њему. Народно предање бацило је на његовог оца и његову породицу једну од најтежих анатема, која није

заслужена. Он сам, (...) почео је своју историјску улогу извесним самосталним политичким потезима, који су му једно време ставили на чело не само жиг одметника него безмало и издајника” (Ђоровић 2001: 300).

Управо по овоме одваја се Настасијевићево виђење од усмене традиције која Ђурађа Бранковића памти као „неверу деспота Ђурђа” (Види: Пешикан-Љуштановић 2002: 96–111; Пешикан-Љуштановић 2007: 99; такође о овоме: Томин 2007: 109).

Чињеница је да историјске прилике нису биле повољне за Србију у време владавине Ђурађа Бранковића и да је он калкулисао на разне начине како би очувао границе српске државе. О томе сведочи и његова одлука да уда кћер Мару за султана Мурата II, што је са становишта усмене традиције било неопростиво, издајнички. Осуда иде даље, преноси се на Ђурађеву жену, Јерину.

„По једном броју песама судећи, проклетство бачено на Вука и његово ‘име и кољено’ не заборавља се, али се, с мушког дела породице, преноси на жену странкињу, која се зове проклетом, и њену ћерку, турску царицу, која је, по правилу, везана само за мајку, као њена ‘ћерца миљезница’” (Пешикан-Љуштановић 2006: 56).

Овај мотив из усменог предања Настасијевић обилато користи у жељи да прикаже једну породичну, али и националну катаклизму. Тако у другом и у трећем чину Настасијевићеве драме представа о Јерини Бранковић ни мало не одудара од представе коју чува усмена традиција. У чину насловљеном *Зидање Смедерева*, Јерина је та која надгледа радове и оптерећује народ кулуком:

„ЈЕРИНА: (...) И знајте, себри,
деспоту казаћу Господару,
орним да претиче вам снаге,
на тежи нек вас метне рад!” (Настасијевић 1991: 56)

Народно предање о томе чува идентичну слику (*Старина Новак и кнез Богосав* СНП III, 1):

„Кад Јерина Смедерево гради,
„Па нареди мене у аргатлук,
„Аргатових три године дана,
„И ја вукох дрвље и камење
„Све уз моја кола и волове,
„И за пуне до три године
„Ја не стекох паре ни динара,

„Не заслужих на ноге опанке!”

Осионост и бездушност приписивани су Јерини Бранковић, можда зато што је пореклом била туђинка (Кантакузин)², или због улоге коју су њена браћа имала у изградњи Смедерева, али разлози могу бити везани и за опште представе о жени (Види: Пешикан-Љуштановић 2007: 99–123; Томин, 2007). Момчило Настасијевић дословно прихвата усмено предање о проклетој Јерини:

„ЗРЉА: Ех, да јој се може, пусто,
Зазрела не би, Гркиња је то,
Растегла би нас од села до у град,
У конач истањила
Из ноћи у дан,
Од једног да створи још три,
Па мало би јој аргатије било!” (Настасијевић 1991: 56)

Иако је Настасијевић Јерину приказао у духу народног предања, лик њене ћерке, Маре Бранковић, доноси на посве другачији начин. Представа о њој више одговара историјским чињеницама него усменој традицији. Историјске чињенице говоре да се Мара удала за Мурата II без своје воље, из чисто политичких разлога, и да је то био један од дипломатских потеза Ђурађа Бранковића. „Деспот је и кћер жртвовао ‘притиснут муком ради откупа сопствене државе и отаџбине’” (ИСН II: 241).³ У драми, Мара је свесна ситуације у којој се налази њена земља и стоички подноси судбину, повинује се очевој вољи и одлази у Једрене:

„МАРА: (...) Јадни мој бабо,
Бреме олакшаћу твоје,
Робиња ма измећарка
Некрштену цару крвнику
Место невесте била!” (Настасијевић 1991: 65).

О ослепљењу Ђурађевић синова говори се у четвртном чину *Повратак слепих синова*. У њему се Момчило Настасијевић креће у оквирима историјских чињеница. Према историјским изворима, синови деспота Ђурађа, Стефан и

² Туђинке су биле и све претходне српске владарке, неке, попут Јелене Анжујске чак и католкиње, па је слика о њима ипак сасвим различита.

³ Историјски извори о Мари Бранковић: ИСН II: 241–242, 251; Јиречек – Радонић I: 359–360, 364–365; Калић 2001: 159–161, 176; Поповић Ст. М. 2014; Стевановић 2003: 122–125; Ћоровић 2001: 306, 311; Ћук 1979: 53–97.

Гргур били су заробљени, а касније и ослепљени, јер су путем преписке, одржавали везу са оцем. Султанија Мара није успела да им помогне, јер је помиловање издејствовано њеним залагањем, стигло касно.⁴ Усмена традиција чува веровање да је за ослепљење Стефана и Гргура крива Мара, као и њена мајка Јерина. Народна песма пева о изузетној округлости царице Маре. (Види: Пешикан-Љуштановић 2007: 99–123)

Из усмене традиције Настасијевић преузима и лик војводе Кајице. Историјски прототип овог лика непознат је. Војвода Кајица је опеван као храбар и неустрашив витез који је дика и понос српског владара, његов штит и узданица.⁵

„Јо Каица, моје чедо драго!
„Дико моја свагда на дивану!
„Сабљо бритка свагда на мејдану!
„И крепости међу војводама!
„Сува злата Смедеревски кључи!
„Десно крило од српске крајине!
„Како ће те преболети баба!
„Како ће те оставити сама,
„Да ми чуваш на Бељацу стражу
„Брез промене докле је крајине!” (СНП II, 81)

И Момчило Настасијевић прихвата народну традицију о храбрости и јунаштву војводе Кајице. У његовој драми Кајица, у тренутку кад сазнаје за ослепљење Стефана и Гргура, говори:

„КАЈИЦА: Деспоте, оче,
Кајица уз тебе, ту сам,
мачу на стару још
не угасих жеђ!
Троструко светићу се,
То знај!”(Настасијевић 1991: 81)

Међутим, писац не преноси дословно усмено предање о Кајици, већ га приказује као човека који гаји дубоку љубав према Мари, што није познато ни у историјским изворима, али ни у усменој традицији. Овим се у музичку драму уноси романтично-мелодрамски елеменат о кобној љубави жртвованој за интересе народа. Ипак, Настасијевић управо због тога, остаје на нивоу

⁴ Исто.

⁵ Види: Пешић; Милошевић-Ђорђевић 1997: 111; такође: Халиловић 2010: 88.

конвенционалне транспозиције традиционалних представа обликованих у усменој књижевности. Разлог може бити и сам жанр музичке драме, која се приближава једноставности оперског либрета.

Посебно место у драми *Ђурађ Бранковић* заузима мотив клетве. Клетва, посредно или непосредно изречена, призива зло на онога коме се упућује.

„Изречена с јаким емотивним интезитетом, већином као згуснуто осећање мржње, у срдитој немоћи, као освета или као првенствено средство претње, заснива се на веровању у магијску моћ речи” (Пешић; Милошевић-Ђорђевић 1997: 115).

Јерина је вишеструко проклета. Проклињу је кулчари:

„КУЛУЧАРИ: Проклета, проклета,
За Бога не зна, за душу!” (Настасијевић 1991: 57),
али и жене

„ЖЕНЕ: Проклето, проклето јој било” (Настасијевић 1991: 57)

Клетва звучи језиво и пророчки. Наслућује се апокалипса и зло које долази. Момчило Настасијевић у потпуности претаче усмено предање у свој уметнички доживљај, окривљујући Јерину. Познато је да пропаст лозе Бранковића народна песма објашњава и клетвом којом је Максим Гргуревић проклео Јерину што је дала ћерку за Отомановиће (СНП II, 80):

„Бог т' убио, моја стара бако!
„Куд је дала уз'о час је дала!
„С њоме дала земљу и градове!”

У овој музичкој драми чује се и коледарска песма, у последњем петом чину. Познато је да коледарске песме припадају обредним песмама, које су се певале у време зимске краткодневице 21. децембра с циљем да отерају зиму, да подстакну рађање сунца, плодност (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1997: 118). У овој сцени песма је антипод ономе што следи. Драма се завршава трагично, пророчком визијом монаха из првог чина, али још страшнијом и мрачнијом. Стиче се утисак да је апокалипса близу. Песник који је тражио спас у пропасти покушава да затвори круг. Али у свакој крајњој тачки круга указује се почетак.

У свом целокупном стварању Настасијевић је трагао за матерњом мелодијом, за оним укореењеним звуком који носимо још из мајчине утробе, а препознајемо га у басмама предака, клетвама и причама о проклетствима и

јунаштвима.⁶ Трагање за матерњом мелодијом у драми *Ђурађ Бранковић* тесно је повезано са усменом баштином. Настасијевићева интерпретација културно-историјског наслеђа и показује његов нагон да запева оно о чему су уз гусле певали његови преци. И сам песник наводи да се матерња мелодија у тренутку када више не може да се пева претаче у други поетски израз, у овом случају драмски (Види: Настасијевић 1966), а у музичкој драми *Ђурађ Бранковић* рефлектује се и део елементарности изворног предања.

ЛИТЕРАТУРА

Игњатов-Поповић, Ивана. 2009. *Ликови у српској експресионистичкој драми*.

Нови Сад:

Позоришни музеј.

Игњатов-Поповић, Ивана. 2010. „Симболика драмских гатки Ранка

Младеновића”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Нови Сад, бр. 42: 97–114.

Историја српског народа II. 1982. Београд: СКЗ.

Лиречек, Константин. 1978. *Историја Срба I*. Београд: Слово љубве.

Калић, Јованка. 2001. *Срби у позном средњем веку*. Београд: Службени лист СРЈ.

Караџић, Стефановић, Вук. 1985а. *Српске народне пјесме II*. Београд: Просвета – Нолит.

Караџић, Стефановић, Вук. 1985б. *Српске народне пјесме III*. Београд: Просвета – Нолит.

Миочиновић, Мирјана. 1987. *Драма између два рата*. Београд: Нолит.

Настасијевић, Момчило. 1966. *Изабрана дела*, књига I. Загреб – Београд – Сарајево: Напријед – Просвета – Свјетлост.

Настасијевић, Момчило. 1991а. *Драме*. Сабрана дела. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ.

Настасијевић, Момчило. 1991б. *Есеји, белешке, мисли*. Сабрана дела. Горњи Милановац – Београд: Дечје новине – СКЗ.

Павловић, Миодраг. 2000. *Есеји о српским песницима*. Београд: Просвета.

Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2002. *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска.

⁶ Види: Настасијевић, 395.

- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2007. „Свете и проклетe – жене из породице Бранковић у историји и усменој традицији”. *Станаја село запали*. Нови Сад: Дневник. Новине и часописи.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2009. „Песма о изузетном јунаку и драма о жени с тајном”. *Кад је била кнежева вечера?* Нови Сад: Позоришни музеј, 31–52.
- Пешић, Радмила; Милошевић-Ђорђевић, Нада. 1997. *Народна књижевност*. Београд: Требник.
- Поповић, Михаило Ст. 2014. *Мара Бранковић. Жена између хришћанског и исламског културног круга у 15. веку*. Превела с немачког Бранка Рајлић. Нови Сад: Академска књига
- Селенић, Слободан. 1977. *Антологија савремене српске драме*. Београд: СКЗ.
- Стевановић, Миладин. 2003. *Деспот Ђурађ Бранковић*. Београд: Књига комерц.
- Томин, Светлана. 2007. *Књигољубиве жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига.
- Ђоровић, Владимир. 2001. *Историја Срба*. Ниш: Зограф.
- Ђук, Ружа. 1979. „Царица Мара”. *Историјски часопис*, књ. XXV–XXVI. Београд: Историјски институт – Просвета, 53–97.
- Халиловић, Елма. 2010. *Слепа Живана – како и зашто*. Рашка: Градац.

Elma I. Halilović

THE DRAMA *ЂУРАЂ БРАНКОВИЋ* BY MOMČILO NASTASIJEVIĆ IN THE
CONTEXT OF ORAL TRADITION

Summary

The paper deals with studying of a motif, language, but also poetic connection of folklore tradition and modern procedures in the drama by Nastasijević *Ђурађ Бранковић*. The aim of the paper is to show re-forming of folklore heritage into a completely new artistic expression and to contribute to possible interpretations of the complex and stimulating work of Momčilo Nastasijević.

Key words: modern drama, oral tradition, the Brankovićs, tragedy, mother tongue melody.

Сања П. Веселиновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња мастерских студија
veselinovic3223@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.243-254
УДК 821.163.41.09 Нушић Б.
821.163.41:316.356.2
Оригинални научни рад

ФУНКЦИЈА ГРУПНОГ ЛИКА ФАМИЛИЈЕ У *ГОСПОЈИ* *МИНИСТАРКИ* БРАНИСЛАВА НУШИЋА*

САЖЕТАК: У раду се истражује функција коју фамилија Живке Поповић добија у драми, а која се анализира кроз целу четрнаесту појаву трећег чина. Живкини сродници анализирани су појединачно, али су њихове особености повезиване како са онима код осталих рођака, тако и са онима саме Живке Поповић. Такође, анализиран је и њихов однос према традиционалним вредностима. У раду је доведена у питање могућност да се фамилија окарактерише као група, пошто је, како се доказује, њена доминанта постојање разједињености. У складу са тим, у раду су тражени нови начини за њено именовање и разумевање.

Кључне речи: сродништво, традиционалне вредности, колектив, породица, менталитет.

Нушићева „Госпођа министарка“ и данас је радо читана и радо играна на многим позоришним сценама, при чему не само да засмејава своје читаоце и своју публику, већ им, као један „изванредан културно-социолошки податак“ (Селенић 2006: 45), даје нову перспективу на време које им је и данас блиско. Дело снагом своје уверљивости и свог посебног хумора, оживљава дух, менталитет, и психолошке навике једног времена у коме се, на изванредан начин, и даље живи. Нушићева сатира, која је више доброћудна него оштра (види Селенић 2005: 45), не дозвољава читаоцима ни публици да са горчином посматрају паланчане, иако њихове мане достижу своје врхунце у овој драми, а посебно не да уз резигнацију суде Живки министарки. Међутим, иако има наивности готово у свим његовим ликовима, Нушић није нимало наивно градио слику света у драми која би се могла назвати једном од његових

* Рад је проистекао из испитне теме „Функција групног лика фамилије у *Госпођи министарки* Бранислава Нушића“ на курсу „Српска драма 20. века – Традиција и иновације“ на основним студијама српске књижевности у Новом Саду, под менторством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић.

најуспелијих и најтипичнијих (види Селенић 2005: 45). Отуда она и данас подстиче критичко промишљање начина на који се ликови драме мимоилазе са дотадашњим традиционалним вредностима, уз сав смех и благонаклоност коју при томе изазивају. У врло живим и уверљивим дијалозима, у кратким и одсечним репликама, у наизглед успутним опаскама, у фразама и клетвама, открива се богато скривено подручје психолошких механизма ликова. Најизразитији је свакако лик Живке министарке. Међутим, чак и епизодни ликови остављају вредно сведочанство не само о својим паланачким карактерима, већ и о времену из којег као такви извиру. У трећем чину драме „Госпођа министарка“ појављује се Живкина родбина са својим молбама и захтевима. У једној од најхуморнијих сцена формира се врло пластично групни лик породице, односно фамилије госпође Живке. Иако веома специфични појединачно, тек у групи њихови засебни обриси граде жив и ефектан лик. Својом реакцијом на вест о томе да је њихова Живка постала министарка, откривају читав један спектар особина тадашњег времена и његових прилика, одајући при томе у чему је породица остала доследна традиционалним вредностима, а у чему се од њих, можда и неповратно, одаљила.

У „Госпођи министарки“, шали у четири чина, „трећи чин је, још од премијере, изазивао дилеме критичара“ (Марјановић 1997: 110). Од двадесет и четири појаве овог чина, појава у којој Живку Поповић посећује њена фамилија, четрнаеста, чини трећину овог чина, а у театарским реализацијама најчешће и више (види Марјановић 1997: 110). Већ у дидаскалији која прати улазак родбине у Живкину кућу, истиче се како је реч о „разним комичним типовима“ (Нушић 1986: 99). Иако се даје тек преглед имена ликова који долазе, поједини вешто употребљени детаљи откривају више о типовима личности који чине Живкину фамилију:

Улази једна читава галерија комичних типова, обучених старовременски. Старије жене, Савка и Даца, у фесовима и либадетима, Соја, са неким шеширићем искићеним тичијим перушкама. Ту су тетка Савка, тетка Даца, Јова поп-Арсин, теча Панта и син му Миле, теча Јаков, Сава Мишић и Пера Каленић. Сви прилазе Живки и рукују се, а женске се љубе (Нушић 1986: 99 и 100).

Назначени детаљи, пре свега у вези са одевањем ликова, говоре више и о времену и средини која се у драми обухвата, а то је Београд на преласку из XIX у XX век. На глави се носе фесови, али и шеширић искићен птичјим

перјем.¹ Шешир украшен перјем или крзном постаје део европске женске и мушке ношње у XII веку (Костренчић, Протега 1962: 249). Такав шешир представља моду која означава не само нешто ново и елегантно у београдској средини, већ и нешто екстравагантно и необично, знак укључености у европске модне токове. Међутим, начин на који Нушић само једном речју описује тај шеширић, открива какав је његов став према том модном детаљу. Он говори о „неком“ шеширићу, па неодређеном придевском заменицом сугерише да је реч о нечему што је њему самом страна и туђе, те тако и заслужује да остане неодређено. Негативна конотација такве описне заменице преноси се и на саму власницу шешира, која је, након што остаје распуштеница, тек „нека“ жена коју „олажавају“. Док за Соју није назначено какав је род госпођи Живки, остали ликови су, већином, тетке и тече. Појављује се, међутим, и лик за кога нико не зна какав је род, а који сам себе назива Живкиним сестрићем. То је Пера Каленић, чији је покушај да добије протекцију од нове министарке, врхунац парадокса, с обзиром на то да јој он уопште и није род. Он чак никоме присутном није познат. Ујка Васа, међутим, познат је и читаоцима из претходних чинова. Управо он је дао идеју о посети сродника, док „евидентирање и формулацију жеља фамилије (у основи свих жеља је гола протекција) врши, у Живкино име, самозвани рођак Пера Каленић“ (Марјановић 1997: 110).

Уз поздрављање следе фразе које су у великој мери стереотипне и откривају улагивачку природу посете коју родбина чини Живки. Тетка Савка, позната још из првог чина, долази увређена јер је заборављена, односно – заборављено је двеста динара које јој Живка дугује. Дугови у родбинским односима представљају како у животу, тако и у литератури, неисцрпан извор сукоба и перипетија, међутим, оно што се у овом случају истиче јесте брзина којом сродник долази по своје потраживање и увређеност која такав долазак прати. Било какво успињање на друштвеној лествици и било какав новчани добитак треба првенствено да послужи за измиривање дугова родбини, иако је постојање дуга једини начин на који дужник, сада на мањем месту на социјалној лествици, задржава своје достојанство. Тако тетка Савка бива

¹ Иако превасходно турска национална капа, фес је у XIX веку прихваћен као народна капа српског народа, па су га чак Срби сматрали и „знаком свог србовања“ (Скерлић 1971: 70). Не чуди стога што Савка и Даца носе фесове, као и „либадете“, јер и либаде представља наставак „фермена“, хаљине која се до тада носила, а која је преузета из турске народне ношње. Либаде се задржао у употреби све до педесетих година XX века (Ивановић 1987: 235), али оно што чини „новотарију“ у одевању јесте шеширић с птичјим перјем за украс који носи Соја.

једина која се Живки не улагује и једина која исказује своје искрено расположење. Са друге стране, Живка управо то не трпи, привикнувши се брзо на нову пажњу коју од сродника добија и коју она прима као нешто што јој по природи ствари, као новој министарки, у потпуности и припада. Она зато и није огорчена због лажних похвала и удворничких фраза. *Природно* је да родбина, барем на површини, тако реагује на успех рођака, међутим, аналогно томе, природно је и да рођак својој породици помогне. У складу са народним пословицама: „Ко ће коме, ако не свој своме“ и „Тешко свуда своме без својега“, Живка и њена родбина прихватају традиционално веровање по коме „свој своме“ треба да помаже. Међутим, оно по чему се они удаљују од традиционалних вредности и морала јесте схватање по коме било какав успех и друштвени положај служе готово само зато да би се корист поделила са сродницима, иако би по заслугама требало да припадне неком другом. Такво схватање се истиче и у првом чину. Напомена коју Живка даје Савки о свом мужу, а која се односи на то да он „не уме“, односи се управо на његову неспособност да „гледа и себе“, односно да одваја више новца него што му припада за себе и за своју породицу.

Тетка Даца, међутим, другачије приступа новој министарки Живки. Она јој прилази са комплиментом чији је пратећи елемент троструко пљување, односно народно сујеверје: „Да ми те не урекну!“ (Нушић 1986: 100). Страх од урока, веровање који представља врло озбиљан и важан део традиционалне културе, овде поприма комично обележје с обзиром на то да је употребљено искључиво у сврху улагивања. Такође, нешто што је превасходно рефлекс примитивног, употребљено је у ситуацији где се сви учесници, без обзира на фамилијарност у обраћању, труде да буду узвишенији и префињенији него што јесу. Живкин нови положај, међутим, не доноси ни њој, ни њеној родбини, нови начин понашања, као ни нов начин говора (без обзира на покушај да се њиме овлада). И други рођаци уздижу Живку, те тако, као теча Панта, истичу радост због њене среће: „Е, Живка, да знаш, нико ти се није тако обрадовао срећи као ја“ (Нушић 1986: 100). Други пак, као Соја, прибегавају фаворизовању Живке у односу на осталу родбину: „Слатка моја Живкице, богами сам увек тебе највише волела од целе фамилије.“ (Нушић 1986: 100). Приметно је такође и коришћење хипокористика у варијанти Живкиног имена. Све то је у служби доказивања родбинске оданости ономе ко би требало да донесе корист свима. Тако се управо због ових, комично очигледних промена у понашању, у целој четрнаестој појави уочавају елементи комедије нарави (види Марјановић 1997: 110).

Теча Јаков истиче уз поздрав како је долазио, али је Живка била „некако заузета“ (Нушић 1986: 110). И она сама затим говори о тежини свог посла и множини обавеза што сажима у кратак исказ: „али не можете просто веровати колико сам заузета“ (Нушић 1986: 100). Заузетост, иако никада јасно дефинисана, постаје обележје модерних времена и „озбиљних“ људи, саставни део доласка на „важне положаје“, иако се ретко истиче шта тачно узрокује такав недостатак времена. Тако и Живка, као и њен теча Јаков, сматра да је довољно напоменути колико је „заузета“, како би се тиме истакао и значај њеног новог положаја. Пре него што да реч и родбини, у дидаскалији Нушић бележи како: „Старији седну, млађи остају на ногама“ (Нушић 1986: 100). То је понашање у складу са традиционалним поштовањем старијих, међутим, ускоро се уочава како нема ни елементарног поштовања у односима ове малограђанске породице и да су односи између свих, не само између млађих и старијих, суштински поремећени.

Живка се у свом првом обраћању родбини извињава што их прима све заједно. Тиме се подвлачи како сви они чине једно, један групни лик, који је дошао уједињен заједничком жељом. Тако и Јосип Кулунџић сматра да је породица у овој појави један од примера за тезу да Нушић у својим делима свет изражава не кроз један изразит карактер, него кроз скуп лица који је идејно повезан, кроз групу личности која реагује заједнички, као да је у питању једно лице (види Кулунџић 1965: 203). Могуће је ипак супротставити овом другачије мишљење. Ликове које Живка Поповић у свом дому дочекује нису уједињени чак ни својим егоизмом, као ни заједничким интересом. Оно што бива у фокусу када Живкини рођаци почну говорити своје молбе, нису ни њихове жеље, ни појединачни ликови, као ни утисак њиховог мноштва, већ међусобно супротстављање тих ликова. Због тога је могуће говорити о томе како је групни лик фамилије у „Госпођи министарки“ заправо „оличење привидне сједињености и стварне разједињености“ (Мисаиловић 1983: 300). На који начин се манифестује њихова разједињеност, биће тема даље анализе рада.

Живкина „сочна језичавост и непосредност“ (Лешић 1989: 223) била је тема многих истраживања. Један од лајтмотива њеног експресивног и сугестивног говора јесте мотив *лавежа*. Како Љиљана Пешикан-Љуштановић истиче, „лајање, као метафора безначајног и обезвређеног људског говора, и с њим повезана метафора речи псето за људско биће, провлачи се кроз цео ток драме“ (Пешикан-Љуштановић 2009: 24). Живка третира мишљења ближњих као лавез паса, али истовремено, открива се и извесна доза страха од

„олајавања“ (Види, Пешикан-Љуштановић 2009: 24). Међутим, управо о „олајавању“ говори и цела њена родбина. У свом „извињењу“ Живки што јој није прешла праг годину дана, а сада је потрчала да јој честита министарску функцију, тетка Даца напомиње како је разлог тога што је Живка „олајавала Христину“ (Нушић 1986: 100). Исто спомиње, али овога пута сама о себи, и Соја, што изазива салву варијација на тему оговарања:

СОЈА: ... Ако се завучем у кућу – олајавају ме, ако изађем у свет – олајавају ме. Па бар кад би само свет олајавао па да не мари човек, али фамилија, рођена фамилија.

ВАСА: Е, па ко ће ако неће фамилија!

ДАЦА (пакосно и више за себе): Нико никог не олајава ако нема зашто.

СОЈА (узбуди се): Па јест што кажеш, тетка-Дацо, ето зар би твоју кућу олајавали да нису имали зашто.

ДАЦА: Олајавале су је такве као што си ти!

СОЈА: Каква сам да сам, тек нисам положила матуру.

ДАЦА (плане и скочи): Положила си ти све испите на свету, бештијо једна! (Нушић 1986: 101)

Иако изазвана тек Живкиним куртоазним питањем-констатацијом о томе како не виђа Соју, настаје читава тирада пакосних доскочица заснована на пређашњим међусобним размирицама. Уколико би била тачна теза да се ради о једној „акционој групи“ (види Кулунџић 1965: 204), она би, уједињена истим циљем, тежила да што пре дође до изражавања својих захтева. Међутим, како се функција те групе у драми заснива на „комичким спрегама супротности међу ликовима“ (Мисаиловић 1983: 301), и самим ликовима бива битније да никоме „не остану дужни“ одговором, те да изазову једни друге на вербални двобој. Као што Живка својим клетвама, грдњама, хиперболама, „као ватрометом, обасјава своју околину, па и саму себе“ (Пешикан-Љуштановић 2009: 18), тако и Живкини сродници често „падају у ватру“ или, како то Нушић истиче, „плану“. Иако прети опасност од „чупања коса“, Соја не може да одоли пориву да добаци тетка-Даци: „Бриши најпре испред своје куће, па онда лај за другога“ (Нушић 1986: 101). Без обзира што ујка Васа, раздвајајући их, истиче бруку и срамоту коју и њему и Живки таквим понашањем наносе, занимљив је у контексту разумевања породичних вредности његов коментар: „Ово је, знаш, онако, мало фамилијарно објашњење“ (Нушић 1986: 102). Иако је придев *фамилијарно* пре свега означитељ за нешто што је блиско, топло, непосредно, он овде служи да опише директни конфликт између сродника, толико близак да је неопходно физичко уплитање трећих лица. Свађе се

схватају као нешто што је неодвојиви део фамилијарних односа. Позитивна конотација придева *фамилијарно*, замењена је, остварујући при томе комични ефекат, негативном конотацијом.

И саме Нушићеве дидаскалије често су извор смеха и комике. Тако је Сава, кога „коље неправда“ (Нушић 1986: 102), обележен посебним физичким својствима: „он је корпулентан и са великим трбухом“, а говори: „Мене не питај, испи ме секирација“ (Нушић 1986: 102). На контрасту између његовог изгледа и његове реплике настаје подлога за смех, али и за препознавање менталитета народа коме припада. Оно што такође спада у домен менталитетских појава јесте појављивање знаних и незнаних самопрозваних рођака онда када би то могло донети корист. Пера Каленић, о коме нико од присутних не зна ко је, прича романтичну причу о речима покојне мајке која га је још пре дванаест година послала „тетка-Живки министарки“ (Нушић 1986:102). Јасно је да Живка Поповић пре дванаест година није могла бити министарка, као и да је њен нови положај једини Перин мотив да се прогласи њеним рођаком. Оно што Нушић чини јесте да иде корак даље у изазивању смеха, не заустављајући се на комици саме ситуације, као ни на патетици приче коју прича Пера Каленић. У овој појави он се, „с последње позиције непознатог и сумњивог рођака, у улози церемонијал-мајстора пробија у први план и потискује не само молиоце него и самозваног ‘шефа фамилије’ Ујка Васу“ (Марјановић 1997: 110). Он штедро дели комплименте Живки, смирује посвађане стране, а врло брзо улази чак и у улогу онога који одлучује заједно са „својом тетком“ о молбама осталих рођака. Једна од дидаскалија која осветљава његово понашање јесте: „он се сад већ ослободио и улази у породична питања као да је ту одвајкада“ (Нушић 1986: 105).

Док Пера Каленић сасвим не потисне ујка-Васу, он бележи на хартији молбе фамилије. Ускоро се открива на шта су се односиле Сојине алузије о матури. Даца моли Живку да помогне њеној кћерки Христини да заврши школу, након што је остала трудна те јој испит није признат. Нушић се управо у оваквим сценама приказује као неприкосновени мајстор комике. Не само што сама прича изазива хуморне ефекте, него и оно уметнуто, наизглед узгредно, утиче на „занимљиве и ефектне измјене комичког ритма“ (Лешић 1989: 223). Даца се у току свог излагања Живки два пута индиректно обраћа Соји: „молим дотичну персону да се не искашљује“ (Нушић 1986: 104 и 105), и то и јесте оно што утисак чини снажнијим и уверљивијим. Као што играње брица у контексту драме добија ново значење, аналогно са – имати љубавника, тако се и учење и матура повезују у овој сцени са трудноћом.

Рефлексије Јове поп-Арсиног о држави и државној служби представљају једно од места где се Нушићева сатира заострава, и где поред смеха има довољно простора и за критичко промишљање:

ЈОВА: Одлежах, тетка-Живка, и поштено се тим одужих држави, па сад мислим право је да се и држава мени одужи.

ЖИВКА: Како да ти се одужи?

ЈОВА: Па тако, да добијем државну службу.

ЖИВКА: Па служба те и одвела на робију.

ЈОВА: Сваки жив човек згреши, тетка-Живка, а ја сам поштено одужио што сам погрешо. И верујте, тетка, не кајем се што сам био на робији; многе сам ствари научио које не може човек тако лако у животу да научи. Камо среће кад би држава свакога кандидата најпре послала на робију, па тек после му дала државну службу. (Нушић 1986: 105).

Спона између државне службе и робије постаје готово саморазумљива, прима се као нешто што је природно и као нешто што и не треба да функционише једно без другог. Знање које је Јова поп-Арсин као осуђеник стекао, а то је знање о кривичном закону и његовим параграфима, треба да постане корисно и за саму државу. Оно што држава треба да искористи од његовог знања није само „шта се хоће с којим параграфом“, него и „како се може изиграти који параграф“ (Нушић 1986: 105). „Рехабилитовани“ Јова по изласку из затвора поново тражи начине да искористи своје умеће за малверзације, али оно што је занимљиво јесте што се као најплодније тле за такву врста послова сматра управо служба у држави.

И теча Панта сматра да је права прилика за његовог сина, Милета, истераног „из свих школа, и то за свагда“ (Нушић 1986: 106), да буде државни питамац. Издржавање од стране државе постаје једина опција за Милета који дар за школу нема. Ни течи Панти, ни Милету за кога је у дидаскалији назначено да је „одрастао дечак“, али ни осталој родбини, није нимало необично што онај који не може да се скраси ни у једној школи, ни на једном занату, и ни на једном послу, треба да се скраси под окриљем државе. Најперспективнији млади чије су способности заслужне за добијање помоћи од државе, и то као подстицаја за даље учење, својим знањима и умећима одужују јој се у будућности. Овакав концепт државних питамаца пародиран је у теча-Пантиној визији државе, где она служи као финансијска потпора онима који јој ни на какав начин не могу узвратити – него јој и штете. Индикативно је и да „одрасли дечак“, Миле, у драми не проговара. За њега се заузима његов

отац, онако како би требало да се у будућности заузме и држава. Иронија с којом Нушић обликује молбу теча-Панте, кулминира у закључку Пере Каленића: „Па кад је дете тако бистро, штета да га држава испусти. Запиши, ујка-Васо: државни питомац“ (Нушић 1986: 106).

Сојино излагање о жељи да се поново уда, без сувишних формалности, прекидано је Дациним искашљавањем, при чему се комика гради на одабиру правог тренутка када се то чини. Када Соја истакне своју младост, Даца се „искашљује“, на шта Соја одговара у форми народне пословице: „пас кашље, ветар носи“ (Нушић 1986: 107). Народне пословице као значајан део традиционалне културе појављују се у драми готово искључиво као оправдавање егоизма и пакости. Како је већ напоменуто, Живка се обилато користи експресивним језичким конструкцијама у којима метафоре лајања и пса заузимају значајно место. Љиљана Пешикан-Љуштановић истиче да се „и на овом плану показује како је Живка прави изданак властите породице: по аривизму и нереалним амбицијама, по простаклуку и агресивности“ (Пешикан-Љуштановић 2009: 24). Ово указује да заједништво, које би иначе требало да буде основа једне породице (и фамилије), у драми бива засновано једино на заједничким манама. Групни лик породице утемељен је на појединцима који, са заједничким коренима, деле и исте слабости и недостатке.

Тако су и остали Живкини сродници ликови којима није много тога ишло од руке, али који за своје животне промашаје ипак и даље очекују некакву награду – и то од државе. Теча Јаков тако очекује концесију да посече државну шуму, на шта Каленић даје коментаре који, не иронијом и сарказмом, већ дрском, али искреном увереношћу у тачност изреченог, изазивају изузетне комичне ефекте:

КАЛЕНИЋ: То може одиста да вам пође за руком, а државу то баш ништа не кошта. Није држава садила шуме, па да јој је жао да се секу. Сасвим то може. Запиши, ујка-Васо: једна државна шума да се посече, јер, напоследку, какав би то министарски рођак био ако не би имао права бар једну шуму да посече (Нушић 1986: 107).

Безобзирност у ставовима, али и извесна наивност у изрицању истих, присутна је код свих Живкиних рођака. Тако и Сава, као врхунац свих до тада изречених захтева у вези са државом, изражава и своју молбу да добије државну пензију, иако никада није био чиновник, нити је био у каквој служби.

Он је „увређен“ када Живка уопште доведе у питање необичност његовог захтева. Такође, Каленић жеље свих рођака описује као „скромне“, па тако види и своју за унапређењем у службу из које је раније избачен. На основу оваквих реакција, уочава се како је Нушићева критичка оштрица, у другим драмама често јасно уперена према држави, овде окренута првенствено према менталитету народа у коме се држава рефлектује. Живкина фамилија је скуп ариविшта који ни на који начин не успева да освести да су њихове тежње и амбиције у директној диспропорцији са главним начелима и устројством једне државе. Суштински поремећај у овој драми не полази од једног министра, напротив – Сима Поповић је једини који се понаша поштено и морално, али који, у складу са тим, остаје у позадини драме – него од оних који ниво државе виде толико ниским, да без икаквих сумњи сматрају да су му дорасли.

Са таквим схватањем повезана је и метафора узлета, уско повезана са метафором пада у драми. Сам Нушић у Предговору говори о одвајању од нормалне линије живота у виду узношења у зрак „на непоузданој Икаровој справи“ (Нушић 1986: 30). Метафора лета вишеструко се понавља у различитим формулативним исказима који указују на нагли успон, али слуте и пад (Пешикан-Љуштановић 2009: 25). На исти начин се описују и „гротескни сломови породичних амбиција“ који слуте да ће „и Живкино ‘одскакање’ завршити падом“ (Пешикан-Љуштановић 2009: 25). Цела фамилија бива уверена у своју предодређеност за велике ствари и *високе* положаје, али са висина које им не припадају, спуштају се вртоглавом брзином.

Од Живке се сви опраштају уз пољупце и фразе којима је подстичу да им што пре учини оно што су је замолили. Пера Каленић још једном наглашава наводне речи своје покојне мајке, при чему је занимљиво приметити да овога пута говори како дирљиво помињање „Живке-министарке“ потиче од пре двадесет, а не дванаест година. Међутим, чак ни привид породичне љубави не може бити очуван до краја појаве, јер се „идилична“ слика опроштаја прекида свађом, па и тучом између Соје и Даце. Још једном се понавља народна пословица: „Пас лаје, ветар носи!“ (Нушић 1986: 109), а поново са циљем да се одбрани пољуљано достојанство и нанесе увреда. Ујка-Васа закључује појаву речима: „Бештије једне!“ (Нушић 1986: 109), након чега одјур и сам.

У дидаскалији Нушић даје јасне аудитивне елементе којима се појава завршава: „Оне излазе у свађи и чим цела гомила буде напољу те се врата заклопе, чује се врисак и цика и ларма оних који развађају жене“ (Нушић 1986: 109). Помпезни излазак Живкиних рођака са сцене указује и на буку која ће

пропатити Живкин скори пад са позиције министарке. Сви аудитивни моменти у овој појави, од искашљавања, до реченица које се „претрпавају и упадају једна у другу“ (Нушић 1986: 109) сигнализирају да се цела фамилија готово оглашава попут животиња, неспособна да се, попут „одраслог дечака“ Милета, до краја уобличи у функционалне припаднике друштвене заједнице. Иако функционалност не мора бити повезана са људскошћу, то је тек један од корака неопходан свим Живкиним сродницима (и оним самозваним), како би престали да личе на животиње гладне успеха, или на паразитске облике живота, и постали налик на оно што по природи и јесу – људи.

Фамилија Живке Поповић представља, како појединачно, тако и групно, одраз саме Живке Поповић. Њихове особине, међутим, могу се препознати и као део менталитета народа којем припадају, а који је Нушић целим својим комедиографским радом настојао да разобличи. Они се у четрнаестој појави трећег чина појављују као група, са једнаком жељом да изразе своје молбе и захтеве новој министарки, са истим улагивачким приступом, и животним причама у којима је сваки покушај узлета неминовно био замењен падом. Начини на који разумеју државу, али и породичне односе, готово су идентични. Некадашње традиционалне вредности сачуване су тек у траговима, али најчешће бивају посувраћене у своју супротност. Иако фактички означена као група, Живкина фамилија је скуп појединаца на чијим се међусобним супротстављањима граде комични ефекти. Уједињени само сродништвом са Живком, које није чак у свим случајевима ни стварно (Пера Каленић), они истински остају разједињени нарушавајући тиме основни принцип породичних односа – заједништво. Функција групног лика фамилије у драми „Госпођа министарка“, садржана је, парадоксално, у намери да се покаже њена дисфункционалност. Бранислав Нушић, међутим, никада се не зауставља на томе. Његов комад, као и цела Живкина породица, успева и даље да покаже и читаоцима и публици: ко смо ми, какви смо, и на који начин томе можемо да се смејемо.

ЛИТЕРАТУРА

- Ивановић, Милина. 1987. „Либаде – из збирке градске ношње Народног музеја у Врању“. *Врањски гласник*, књ. XX. Врање: Народни музеј: 219–236.
- Kostrenčić, Marko i Protega, Miljenko. 1962. *Enciklopedija leksikografskog zavoda*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

- Кулунџић, Јосип. 1965. *Фрагменти о театру*. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Lešić, Josip. 1989. *Branislav Nušić – život i djelo*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Matica srpska.
- Марјановић, Петар. 1997. „Зрело раздобље мајстора смеха“. *Српски драмски писци XX stoleћа*. Нови Сад: Матица српска: 103–113.
- Мисаиловић, Миленко. 1983. *Комедиографија Бранислава Нушића*. Београд: Универзитет уметности.
- Нушић, Бранислав. 1986. *Госпођа министарка, Ожалошћена породица, Покојник*. Сарајево: „Веселин Маслеша“.
- Пешикан-Љуштановић. 2009. „Кратке говорне форме у Нушићевој *Госпођи министарки* – заступљеност, функција, значење“. *Кад је била кнежева вечера*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине: 18–30.
- Селенић, Слободан. 2005. „Доброћудност Нушићеве сатире“. *Драмско доба: позоришне критике (1956–1978)*, Нови Сад: Стеријино позорје: 45–47.
- Скерлић, Јован. 1971. *Студије*. Нови Сад: Матица српска/ Београд: Српска књижевна задруга.

Sanja V. Veselinović

THE FUNCTION OF THE GROUP OF THE FAMILY IN *THE CABINET MINISTER'S WIFE* BY BRANISLAV NUŠIĆ

Summary

This paper investigates the function that Živka Popović gets in a drama, which is analyzed through the entire fourteenth appearance of the third act. Živka's relatives were analyzed individually, but their characteristics were related to those with other relatives, as well as those of Živka Popovic herself. Also, their relation to traditional values was analyzed. The paper questions the possibility of a family being characterized as a group, since, as it is proved, its dominant is existence of disunion. Accordingly, new methods for its appointment and understanding are sought in the paper.

Key words: kinship, traditional values, collective, family, mentality.

Катарина Н. Пантовић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња мастер студија
einekleinefrau94@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.255-273
УДК 821.163.41.09 Ранковић С.
821.163.41.09 Станковић Б.
Оригинални научни рад

ПСИХОЛОШКИ И НАРАТОЛОШКИ АСПЕКТИ МОТИВА
СУВИШНЕ ЖЕНЕ У РОМАНИМА *СЕОСКА УЧИТЕЉИЦА*
СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА И *НЕЧИСТА КРВ* БОРИСАВА
СТАНКОВИЋА *

САЖЕТАК: Премда се појам *сувишни човек* везује за руску књижевност у којој је и настао, у овом раду термин *сувишна жена* користимо у оперативном смислу да бисмо показали да се јунакиње Љубица из *Сеоске учитељице* Светолика Ранковића и Софка из *Нечисте крви* Борисава Станковића, на основу одређених стилско-уметничких квалитета, могу посматрати као својеврсна трансценденција и варијанта *сувишног* човека. Стога овај рад не служи као појмовни мост и доследна паралела између *сувишних жена* у српској књижевности и *сувишних људи* у руској књижевности, већ се, путем компаративне анализе, тежи појашњавању психолошких и наратолошких аспеката који ове јунакиње и њихове судбине обликују из перспективе *сувишних жена*.

Кључне речи: Светолик Ранковић, Борисав Станковић, *сувишна жена*, чулност, трагична судбина

Да би појам *сувишне жене* био у довољној мери јасан, потребно је превасходно објаснити примарни термин *сувишног човека* (рус. *лишний человек*) који се по први пут као синтагма јавља у роману Ивана Тургеева *Дневник сувишног човека* 1850. године. Овај концепт јунака се доцније аплицирао на раније Тургеевљеве јунаке, као и на ликове из дела

* Рад представља прерађену верзију рада првобитно под називом *Сувишне жене у романима 'Сеоска учитељица' Светолика Ранковића и 'Нечиста крв' Борисава Станковића* насталог за потребе курса *Облици српске књижевности двадесетог века*, под менторством доц. др Соње Веселиновић, који је 2016. године награђен трећом Бранковом наградом Матице српске за најбољи есеј.

многобројних других руских писаца, у првом реду на *Јунака нашег доба* Михаила Љермонтова (1840), *Ко је крив?* Александра И. Херцена (1845), и на *Обломов* Ивана Гончарова (1859) (Chances 2001). Лик којег карактеришу емоционална дистанцираност, осећање неприпадности сопственој околини, интелектуални и егзистенцијални скептицизам и превирања, вешто манипулисање људима из свог окружења, друштвени критицизам и психолошка (ауто)анализа несумњиво потиче од *бајроновског јунака*, чији је прототип дао Ц. Г. Бајрон у својој прогресивној поеми *Чајлд Харолд* још 1812. године. Овакав тип јунака је Александар Пушкин подвргао својеврсној пародији у *Евгенију Оњегину* (1825), при чему је ударио темеље реалистичком јунаку, односно *типу*. Он не само да подрива слику романтичарског јунака, већ изриче ироничне опаске и на рачун самог Бајрона: као да је Пушкин, у духу постромантичарске културе прелаза, касније охрабрио Љермонтова да креативно преиспита Бајрона,¹ створивши горепоменуто дело које ће бити од велике важности за потоњу руску реалистичку књижевност, као и за друге европске књижевне традиције, па и српску.

Термин *сувишни човек* не значи, међутим, његову безрезервну и некритичку примену када је реч о условном термину „сувишне жене“ у српској књижевности, јер се оне формирају у потпуно другачијем друштвено-историјском и политичко-културном контексту, те преношење овог термина у другу контекстуалну раван представља захват који изискује изузетно разрађено и темељно објашњење. У овом случају реч је о контексту који подразумева и економски прелаз из традиционалног, патријархалног модела ка, условно речено, модерном и капиталистичком који се са закашњењем одвија на периферији Западног света (Беренд 2009: 52–53). Такође, како је успон грађанске класе у Србији текао веома споро, развој културних институција и школског система више су третиране као ослонац духовне и политичке еманципације Србије (Трговчевић 1994: 220) него као средство еманципације жена, што се испоставља као нарочито значајно при анализи романа *Сеоска учитељица*.

Из тога следи да појам *сувишни човек*, настао на тлу руске књижевности, углавном означава мушке припаднике вишег друштвеног слоја

¹ Упореди: Владимир Гвозден, „Круна од трња: Михаил Љермонтов после два столећа“, *Поља*, бр. 490, година LIX, новембар–децембар 2014, 91–97.

који се утапају у егзистенцијалној досади и неделовању² (најеклатантнији пример би био Обломов из истоименог Гончаровљевог романа); међутим, овде се тај термин транспонован на јунакиње Станковићевог и Ранковићевог романа не треба посматрати као доследна и искључива паралела, већ је тежња пре на трансцендирању одређених „поетичких“ квалитета сувишног човека у своју *варијанту*, односно сувишну жену. Стога се у раду сувишни човек третира у ширем уметничком смислу као парадигма која се може „протегнути“ до других епоха од оне у којој је иницијално настала, односно, руске књижевности средине деветнаестог века.

Ове јунакиње, слично као и њихови мушки парњаци, поседују особине попут расцепљености, „недовршености“, неприпадности средини, егзистенцијалног немира, светског бола и космичког очаја, али то није ствар њиховог избора, већ пре извесна врста усуда коме је изложена жена у патријархалном поретку традиционалне културе. Оне су наглашеног индивидуализма,³ уздижу слободу и, неретко, социјално и родно неприхватљив начин живота, што најчешће резултира изопштавањем из друштвене заједнице. Склоне су екстравагантним љубавима и идеализацији љубавних односа и мушких фигура, али и, с друге стране, (ауто)деструктивности, која их некад води у пропаст, злочин и смрт. Притом, потребно је одмах навести круцијалну разлику између мушких и женских јунака, с обзиром на то да су сувишне жене двоструко маргинализоване. Пре свега, родна детерминисаност их нужно чини потчињеним члановима заједнице, као и жеља да њихова индивидуалност дође до изражаја на специфичан, нестандартан начин који одудара од пожељне, патријархалне друштвене норме. Необично, неприхватљиво и чак у извесном смислу маскулино понашање, често подстакнуто покушајима да се ослободе изнутра у еротском смислу, наилази на осуду, те ове јунакиње из строго дефинисане микрозаједнице – брака – излазе поражене, изгубљених илузија и изневерених очекивања, неретко скончавајући живот на трагичан начин.

² Ово је у литератури најчешће оправдано режимом руског цара Николаја, те се испоставља да је једна од могућности за тумачење њихове психолошке устројености и њихових судбина – одраз друштвене критике.

³ Упоредити такође: Gorana Raičević, Radoslav Eraković, *Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka*, *Slavistična revija*, letnik 59, Ljubljana, 2011, št. 4, str. 378–379; Љиљана Пешикан-Љуштановић, „Нечиста крв“ Борисава Станковића у кључу традиционалне културе, *Тумачење књижевног дела и методика наставе*. Други део, приредила Оливера Радуловић, Филозофски факултет Нови Сад – Орфеус, Нови Сад 2009, 58–78.

У српској реалистичкој и модерној књижевности истичу се два женска лика који, по својим особинама, припадају типу сувишних жена у смислу у ком смо тај појам одредили. Најпре је у питању учитељица Љубица Петровић из романа Светолика Ранковића *Сеоска учитељица* (1898), „српска госпођа Бовари“ (Скерлић 1964: 256) која долази у село подно Космаја да би предавала у основној школи, у почетку маркирана сновима и маштањима о лепшем, сјајнијем животу, да би касније, изложена притисцима и уценама моћника, завршила у ниским прељубама. Наратор степенује њен губитак људског и женског достојанства до пред сам трагичан крај, обележен њеним самоубиством.

Друга *сувишна жена* је Софка из романа Борисава Станковића који се сматра полазном тачком у успону српске модерне, *Нечиста крв* (1910).⁴ Он прати трагичну судбину чорбацијске ћерке ванредне лепоте, која ће се, да би сачувала образ и достојанство породице, удати за Томчу, дечака много млађег од себе, чиме ће се уплети у инцестуозни троугао са свекром и касније трпети физичка и емоционална злостављања свог младог мужа.

Поетичка и идејна начела на којима почива роман *Сеоска учитељица* граде нови, оригинални поглед на свет и човека у српској књижевности, при чему су, с једне стране, на еклектички начин синтетизовани елементи националне и интернационалне поетике реализма. С друге стране, уносе се одређене новине у реалистички проседе, модификујући га у складу са новим, натуралистичким и предмодерним⁵ сензибилитетом (Стојановић 2007: 145). Настали на измаку XIX века, Ранковићеве романи својом концепцијом и поступцима којима су остварени у великој мери излазе из оквира традиционалне реалистичке прозе, отварајући пут ка модерном роману (Деретић 1981: 171). Ово је свакако последица Ранковићеве фасцинације руском културом и књижевношћу, за које се зна да их је детаљно проучавао. У делу *Писци и књиге* Јован Скерлић (Скерлић, 1964: 258) указао је да се Светолик Ранковић као уметник формирао по узору на руске реалисте деветнаестог века, да је био „руски ђак“ (студирао је на Духовној академији у Кијеву), те да је руски био једини страни језик који је знао, што му је омогућило читање капиталних дела руске књижевности, нарочито Толстоја и

⁴ Вреди истаћи да се коначна верзија романа *Нечиста крв* појављује 1910. године а да јој је најпре претходило периодично објављивање у нишкој *Градини* (1901) и у *Колу* Матице хрватске (1907). Како је Ранковићева *Сеоска учитељица* објављена 1898. године, највероватније се може говорити о симултаном настајању ова два романа.

⁵ Иако ауторка рада не елаборира термин „предмодерни“, мисли се на транзицију реалистичког духа, а самим тим и романа, у модернистички.

Достојевског. Међутим, без обзира на то, проблем утицаја руске књижевности на Ранковићево стваралаштво остаје актуелан у нашој књижевној историји и критици, с обзиром на то да сам Ранковић није оставио конкретних забележа о својој лектури, изузев што се зна да је преводио Толстојеве приповетке. Милосав Бабовић у свом раду „Светолик Ранковић и руски реалистички роман“ (1976) покушава да изнађе паралеле између нашег писца и руских стваралаца, наводећи да „Ранковићево угледање на руске реалисте има два вида: један је општег карактера и ширег опсега, у чији круг улазе и Гогољ, и Љермонтов, и Гончаров, и Тургенев. Други вид је ужи, али зато дубљи, и у његовом тежишту није само Толстој већ и Достојевски“ (Бабовић 1976: 402).

Несумњиво подстакнут делима руских писаца, Ранковић, са готово женским сензибилитетом, слика и проучава људе слабе воље, људе без извесности и без моћи владања над собом. Он показује свестран интерес за унутрашње токове људске свести и за бесконачан низ трептаја, нагона и подстицаја који карактеришу све његове јунаке, а који им обезбеђују несвакидашње људску димензију. Као и велики руски писци,⁶ аутор је опседнут моралним проблемима, и чврстог је уверења да су нижи нагони јачи од узвишених, те, у складу с тим, приступа сецирању својих ликова, најављујући натуралистичку тенденцију у српској књижевности. У Ранковићевим делима људи робују својој природи, њихова душевна чистота и морална снага нису довољне да их избаве од искушења и коначног пада (Маринковић 1969: 9), чиме Ранковић недвосмислено исказује тежњу ка унутарњем, психолошком приказу човека, наговештавајући психолошки роман у српској књижевности (Деретић 1981: 236).

С друге стране, Борисав Станковић структурира своје прозне текстове у оквиру постреалистичких тенденција, чиме ствара први модерни роман у српској књижевности. Иако одређени књижевни историчари сматрају Станковићева дела за крајњи домет реалистичког начина приповедања у српској књижевности (В. Глигорић, М. Богдановић, М. Протић), немогуће је говорити о стандардном реализму уколико у виду имамо обликовање романа поступком усредиштења приповедне свести у свет главне јунакиње (Маринковић 1983: 56). Ово питање, које се најпре тиче наратије и приповедачког поступка (о чему ће касније још бити речи), у тесној је спрези са Станковићевим модернизмом; штавише, модернизам из њега и проистиче.

⁶ Милосав Бабовић у наведеном раду подробно анализира сличности између јунакиње Ранковићевог романа, учитељице Љубице Петровић, и Ане Карењине из истоименог Толстојевог романа из 1877.

Међутим, подједнако је важно истаћи типове јунака који се најчешће јављају у његовој прози, а то су „напола изгубљени, често или тренутно или трајно распамећени ликови“ (Петковић 1988: 14). Њихово понашање редовно и потпуно зависи од многих строгих колективних забрана и ограничења, као и од способности и спремности да управо са тим забранама саобразе своје емоционалне нагоне и чулне побуде; жеље и одлуке. Ко није у стању да се прилагоди оваквом поретку и да успостави извесну равнотежу између личног, чулног живота и наметнутих прописа, тај или губи разум, или бива прогнан из хијерархизоване социокултурне заједнице.

Из свега овога реченог, може се говорити о извесним сродностима у структурирању јунакиња код Ранковића и Станковића, те ћемо сада пажњу посветити компаративној анализи двеју протагонисткиња кроз неколико најосновнијих тачака. Најпре би ваљало поћи од описа њиховог физичког изгледа. Иако и Љубица и Софка својом појавом и деловањем неизбежно изазивају многобројне мушке реакције, те важе за својеврсне *femme fatale* своје средине, евидентно је диференцирање два типа женске лепоте. Погледајмо доживљај Љубичине лепоте из угла једног од јунака, Гојка:

Подигне очи на њу и – прође га пријатна језа свега... Онаких очију он још не виде; беху то црне сјајне очи, из којих вечито бије живи огањ. (...) Глава јој беше обрасла густом црном косом, а лице веома развијено, кошчато, због чега не силазаше са њега сталан израз грубости, али он ипак не уништаваше општи утисак примамљивости. Стас јој беше лепо развијен, али је она сама кварила његов изглед својим вечито погуреним леђима (Ранковић 1974: 29).

Овај опис са почетка дела је, заправо, један од ретких конкретних описа физичког изгледа јунакиње који ће Ранковић изложити до краја романа. Једна од одлика његовог стила јесте концизан опис целокупног изгледа „од главе до пете“ само при увођењу нових јунака у дело, што је евидентно и у случају описа Гојка, Влајка итд, при чему Ранковић у грађењу лика доминантан значај дају портрету, а у портрету – очима. Читалац се доцније сусреће готово искључиво са описима Љубичиног духовног пропадања, као и са саопштавањем неретко буновних чулних утисака који реперкусирају на њено понашање. Значајно је напоменути да је Ранковићева приповедачка техника у овом роману на трагу доживљеног говора, карактеристичног за модерну књижевност; границе између приповедања које долази од наратора и, с друге стране, јунака испостављају се као порозне и означавају прелаз ка персонализацији приповедања. Кроз описе њених осећања страха, очаја,

забринутости, исцрпљености и надражености, читаоци у свести граде слику Љубичиног изгледа и израза лица, иако они нису вербално експлицирани:

Љубица се толико измучила, толику борбу душевну издржала за ово кратко време, да већ беше малаксала, у њој и не беше више снаге за даљу борбу, за отпор. (...) Да се само побегне од тих страшних дана и још страшнијих ноћи, кад се само гомилају мисли за мислима, све црње и страшније, а она се претура у живом пламену који јој је обузео тело, стеже рукама врелу главу, а мисли се само роје, роје... (Ранковић 1974: 118–119)

С друге стране, *Нечиста крв* позната је и карактеристична управо по фасцинантном броју описа Софкиног физичког изгледа, при чему се потенцира фатум лепоте који га приближава обрасцу из народне поезије:

Рамена и плећа једнако су јој била једра, пуна и развијена (...), лица не толико свежа колико бела, нешто мало дуга, омекшала, кошчата али са чистим и високим челом, црним, крупним, мало уским очима, увек врелим јагодицама и стиснутим танким устима, тек при крајевима влажним и страсним. А од целе лепоте њена тела (најупечатљивија је била) њена коса, црна, мека, тешка, тако да ју је увек осећала, како јој, кад је распусти по врату и плећима, лако и сеновито лежи (Станковић 2010: 38).

Можда је за наш рад најзначајнији Станковићев опис Софкине самосвести о властитој лепоти и ефекта који је имала на мушкарце:

Још дететом је била сигурна у какву ће се лепоту развити и како ће та њена лепота с дана у дан све више поражавати и задивљавати свет. (...) И не превари се. А као што је унапред предвиђала, та је њена толика лепота учини ако не гордијом, а оно срећнијом. И то не зато што је њоме мушкарце залуђивала и мучила, него што је због ње и сама собом била задовољнија (Станковић 2010: 37).

Поседујући лепоту „која се не рађа често“, Софка се у својој друштвеној заједници позиционира као биће које није с овога света; она „поражава и задивљује свет“, што је издиже у односу на остале на готово митски и мистички начин. Она се према свету тако и односи: охоло, манипулативно и ни најмање наивно, бивајући у потпуности свесна своје раскошне чулности и заводљивости коју неретко и користи као средство манипулације мушкарцима, па чак и женама. Овакав тип јунакиње је готово

сасвим извесно најавио потоњу Анику у познатој Андрићевој приповеци *Аникина времена*, Лилит, жену-волшебницу чија се уклетта лепота на крају окреће против ње саме. У том смислу, на делу је поново раније споменута родна детерминисаност и специфичност која се, у овом случају, испоставља као парадигма манипулативности која потиче из раскошне чулности и заводљивости, док је привлачност сувишног човека у руском смислу, поред естетизованог физичког изгледа, реперкусија његове етичке равнодушности и хладноће.⁷

Софкино тело је чворно место модерности и уметничке вредности овог романа. Наиме, писац готово опсесивно прати и посматра тело своје јунакиње, сликајући га у разним положајима и при разним покретима (Ивковић 2011: 76). За разлику од Љубице, која је више окупирана духовним и психолошким понирањима него опсервацијом свог тела и лица, Софкин осећај телесног покрета развијен је до врхунца. Она осећа најмање измене положаја тела, затим додира са одећом која је преширока или преуска, при чему ови описи употпуњују њен портрет. Она целим својим бићем живи у свом телу и кроз своје тело, и њена лепота је, поред високог порекла, најважнији ослонац њеног идентитета, иако се то на крају изврће у своју ружну и трагичну другост, те представља пут њене деградације. Новица Петковић у својој студији „Софкин силазак“ запажа:

Изузетан је положај који јој је Станковић дао у роману: не само што је кроз њена чула преломљено, непосредно или посредно, готово све што се у приповедању изблиза опажа, него је и свест њена дигнута до равни на којој се роман као целина приповеда, доведена је у велику близину невидљивог аутора. Отуда и тело Софкино није дато само онако како би га спољње око видело, као тело-објекат, него опис често креће изнутра, из субјективнога телеснога осећања. Оно у извесном смислу само себе приказује (Петковић 1988: 17).

Може се закључити да су дати прикази лепоте на изванредан начин сродни уколико се угрубо сагледају, као и ефекти које имају на мушкарце, али постоји разлика у атмосфери и аури које ове две јунакиње носе са собом. Љубица је примамљива, чулна, она постаје свесна своје сексуалности и утицаја

⁷ Етичка индиферентност сувишног човека из руске књижевности је, додуше, сложен проблем; када схвати да се огрешио о некога, код њега долази до својеврсног покајања које се решава ескапистичким повлачењем у далеке крајеве (Оњегин, Печорин), каткад и конкретним искупљењем (Оњегин).

на мушки свет тек када дође у село да ради као учитељица, те се девојачка наивност и лаковерност замењују патолошком сујетом, хистеријом, охолошћу и безосећајношћу, што ће све имати последице на њен емотивни живот и коначни крах. Софка је, пак, обележена ауром мистичне и „ћутљиве“ лепоте; она одише ониричном смиреношћу, равнодушношћу и готово пророчким способностима; она не само да зна све у прошлости и садашњости, него и у будућности (Маринковић 1983: 63). Јако је мало реплика у роману које излазе из њених уста; она не комуницира колико опсервира себе и друге. Ова „немост“ је типична за све Станковићеве јунаке. Неиздиференцирани језички кôд одговара табуизирању еротске љубави и сексуалних односа; субјекти у пищевим делима употребљавају језик редуциран на екскламације и синтаксички редуковане и елиптичке реченице у тренуцима безуспешних покушаја савлађивања емоционалне напетости (Ellermeyer-Животић 2007: 188).

Љубица не успева да се носи са бременом своје лепоте и привлачности у оној мери у којој Софка то успева. Иако се наводи да је „све више обузима женска сујета“, у тренутку када јој се Пера писар удвара и каже да би био рад да умре због ње, занимљива је њена реакција:

То већ беше много. На тако отворен разговор Љубица не беше навикла. Она чедна детиња осећања, која се уливају у душу још мајчином храном, почеше се бунити, али их постепено ућутка и заглуши женска таштина. Ипак осећаше неку пријатност од ових смелих речи (...) (Ранковић 1974: 76).

У Љубици се боре две стране: једна девојачка, тачније детиња, наивна и стидљива, уплашена непосредношћу и суровошћу стварног живота, која вапи за заштитом и бегом у мајчин загрљај; и друга, жена, смела, самосвесна, ратоборна, провокативна и жедна мушке љубави, али и поигравања и надметања са мушкарцима. Софка, насупрот њој, прихвата своју лепоту као својеврсну другост и понаша се у складу с њом, на аутоеротизован начин се опходи према себи и свом телу, као да у њој постоји алтер его, неко мушко око које узбуђено проучава сваки делић њеног чулног тела (њена „двогубост“).

У том смислу је занимљив и њихов однос према мушкарцима, као и функционисање унутар брачне заједнице, који се додатно усложњавају уколико у виду имамо двоструку маргинализацију. У Љубичином случају, конфликти произлазе из нерешених еротских и љубавних односа, при чему у центру приказивања стоји њен интимни живот, и њене везе са тројицом

мушкараца. Аутора овде занима констелација унутрашњих и спољашњих фактора који условљавају морални пад једне испрва честите, младе жене, међу које спадају немаштина, корумпирана, патријархална средина, али и природна, урођена детерминисаност јунакиње. Еротско-сексуални живот који Љубица, слично Еми Бовари у роману *Госпођа Бовари* Гистава Флобера (1857), доживљава најпре као неку врсту лакомислене и безопасне игре, а потом кобне опсесије и егоманије, Ранковић је сижејно уобличио кроз везу са тројицом мушкараца, а свака је психолошки и морално различито мотивисана, те обликује и њене различите идентитете (Стојановић Пантовић 2007: 201). Они су предочени кроз ликове Гојка Савића, непривлачног али честитог и безусловно заљубљеног учитеља који постаје Љубичин несуђени муж; затим бруталног и манипулативног полицијског писара Пере, ожењеног мушкараца, чија љубавница Љубица постаје из каприца и жеље за самопотврђивањем. Најзад, последњи и најгори у низу њених љубавно-егзистенцијалних промашаја је Влајко, још један од учитеља, привлачни удовац, који после Гојкове смрти постаје њен други муж, излажући је, након краткотрајног срећног периода, понижењу чврсте, патријархалне „мушке руке“, да би је безобзирно и наочиглед свих у селу варао са другим женама.

Љубици се додељују различите психолошке и животне улоге. На почетку је она трећа у брачном троуглу са ожењеним Пером, дакле *љубавница*, која свесна да не воли овог грубог и препреденог човека, али јој пријају његова пажња, поклони, заштита, моћ, као и опонирање инфериорном Гојку:

Она је већ ухватила на себи два значајна погледа писарева, па је одмах обузе она женска жудња за допадањем. Уједно опази Гојкову натмурену, згрчену фигуру, па одмах помисли да њега сад гризе љубомора, те се с осмехом обрте писару, погледујући лукаво, испод очију, на Гојка (Ранковић 1974: 76).

Међутим, у односу према Гојку, Љубица осећа одбојност, дистанцираност, чак и одвратност, који се манифестују кроз њено безосећајно и ригидно брачно и емотивно (не)ангажовање, експлицирано у роману на више потресних места: „Међу њима непрестано стајаше некакво страшило, које их раздвајаше и не допушташе никакво веће зближење“ (Ранковић 1974: 189), затим:

(...) Наступа полагано некаква хладноћа, досада, свако се од њих више повлачи за себе, и међу њима је све мање предмета за разговор. Гојко (...) у

њену погледу опази такву досаду, презирање, па чини му се баш и гнушање и одвратност! (Ранковић 1974: 190)

Према Мишелу Рифатеру, управо неадекватност сексуалног партнера рађа неподношљиво осећање досаде, које Ранковићеву јунакињу (као и Ему Бовари) суочава са бесмислом живљења, али и потпуном деградацијом, готово до положаја јавне жене (Рифатер 1996: 73). Најискренији однос имала је управо према трећем мушкарцу у свом животу, Влајку, коме се „сва предала, целом душом својом, не знајући више ни за свет, ни за небо, ни за људе“, уживајући у неизмерној љубавној сласти. Али у том браку она, од *вољене супруге* која је доминантна, постаје фрустрирана зависница Влајкове пажње, послушна домаћица и *преварена жена*. Ове три улоге представљају оваплоћење Љубичиних раскорака између жеља и потенцијала, што у њој изазива неумитно осећање несреће и недовршености у људском смислу, потврђујући њен ореол сувишне жене.

Софкин однос према мушкарцима је приказан на нешто другачији начин: пре свега доминира њена сексуална самодовољност. Још на почетку писац сугерише да се Софка, свесна да се никад неће појавити ниједан мушкарац који би је био достојан, мири са чињеницом да ће остати сама. Управо такво сазнање ју је учинило слободном: „Виша од свих и зато задовољна собом, особито том својом јединственом лепотом, она је равнодушно све то око себе посматрала“ (Станковић 2010: 40). Софка својом лепотом и чорбацијским пореклом завређује дивљење и страхопоштовање своје околине, за разлику од Љубице која пре фигурира као интригантна, млада новопридошла учитељица. И, иако Софку повремено походе еротски снови и маштања у којима мушка фигура није прецизирана, већ је сведена на један општи, безлични топос, она редовно доживљава „помрачења свести“, када је спопадне „оно њено“, тегобно психосоматско стање, односно вишак еротске, неканалисане жудње:

Онда би почела да иде не знајући зашта и чисто да се вуче као болесна... док, а то одједном, изненада, сву је обузме оно њено, снага јој у часу затрепери и сва се испуни миљем. Осети како почиње сва да се топи од неке сладости. Чак јој и уста слатка. Сваки час их облизује. Од бескрајне чежње за нечим чисто осећа да би јаукала (Станковић 2010: 52).

Оваква посувраћена, неодређена и мутна жудња последица је потиснуте сексуалности. Софка није мислена јунакиња попут Љубице, она је превасходно чулно биће које се блазирано и опијено креће одајама свога тела, јављајући се изнутра. Ставивши је у овакав чулно-чувствени грч, Станковић је рехабилитовао својеврсну луцидност анималног, ни у једном тренутку не разрешавајући своје јунаке ове тескобе; за разлику од Ранковића, који своје ликове смешта у простор који постаје егзистенцијално и емоционално неподношљив, и који раздире јунаке (Љубицу, Гојку). Љубица је далеко активнија од Софке: она непрестано покушава да артикулише оно што осећа и уноси се у драматичне дијалоге са мушкарцима, те непрестано кружи око означитеља не успевајући да се до краја и у потпуности изрази:

Шта ја радим... којешта! Млада сам, здрава, па зар да се не смем ни са ким нашалити? Није ово манастир, него свет, живот, а ја хоћу да живим! Да живим! – понови она опет и одједном осети како се у њој почињу рађати неке нове мисли, супротне овима (Ранковић 1974: 103).

Ово је од значаја када је изрицање разлике између Љубице и Софке у питању, те треба нагласити да је сувишном човеку руског типа ближа Софка него Љубица. Софка бива, нарочито у првом делу романа, представљена као пасивна, самовољно изолована у кући чије границе ретко напушта (изузев стајања на капији које је такође вишеструко семантизовано); лењо лежећи непрестано у кревету, опкољена јастуцима и скупоценим тканинама, она бива заокупљена мислима о себи (и свом телу). Сличан екскурс евидентан је код јунака Обломова који, окован апатичношћу, у првих педесет страница романа успева само да се премести из кревета у столицу.

Упркос већ наведеној жудњи, занимљиво је да обе јунакиње, при конкретном физичком контакту са мушкарцима, препознају у себи осећање које се може дефинисати као одбојност и гађење; оне у том осећању одбојности понекад налазе извесну привлачност, у чему лежи и загонетка њихове сложене сексуалности. То видимо на примеру односа Љубице према Гојку, према којем не осећа ни најмању телесну привлачност, али и према Пери, што се нарочито види у следећој сцени:

И Љубица осећа да се две руке све више савијају око ње, а она нема снаге да се томе одупре. Просто не може да мрдне, не може једне речи проговорити. Обузела је нека студен, скаменила се, нешто је загушило у грудима, па ни

мрднути се, ни проговорити. (...) Паклени гнев загрме и заклокота у њој (Ранковић 1974: 105–106).

Сличну реакцију видимо и код Софке на бројним местима у роману, нпр. у цркви приликом удаје за младог Томчу (она се ужасава његове мале, ознојене дечије шаке у својој), затим када осети недвосмислену сексуалну жудњу свог свекра, газда Марка, али и када у своје одаје намами глувонеомг слугу Ванка у жељи да види како је „када се осети мушка рука на себи“: „Осети само бол и ништа више. Брзо, стресајући се од језе, устаде. (...) Гнушајући се, само га одбаци од себе и изађе, закопчавајући се.“ (Станковић 2010: 52). Међутим, у њима је истовремено присутан нагон за нечим потпуно непознатим, који се испољава у празнини, невољности, извесној потреби која тежи за испуњењем и која се не да лако елиминисати, сем привремено и краткотрајно кроз љубавне епизоде, у чему се очитује сличност са сувишним мушкарцима из руске књижевности.

Када је припадност друштвеној хијерархији у питању, у руској књижевности човек из виших друштвених слојева редовно је носилац особина сувишног човека (Печорин, Обломов, итд.). О сличној (почетној) ситуацији може се говорити у *Нечистој крви*: Софкино социјално порекло подразумева својеврсну „врањанску аристократију“, одн. чорбацијску породицу, и дело прати њен крах. У *Сеоској учитељици*, с друге стране, у средишту посматрања је човек из нижих друштвених слојева, навикнут на оскудицу и подложен притисцима и застрашивању носилаца власти, непрестано у борби за пуко преживљавање, али и носилац идеалистичких представа о животу. Љубица је тип активне и одлучне особе, ентузијастичне и с идеалима о просветитељској мисији учитељског позива којем жели да се до краја посвети. Међутим, она је исто тако детерминисана свирепом, подмитљивом и злобном сеоском средином, као и сопственим карактерним цртама хладноће и грубости према деци, те егоизмом и сујетношћу. Али, постоји још једна врста детерминисаности која готово да припада мистичкој, у извесном смислу и нуминозној равни, јер се јунакињи јавља у виду предосећања да ће се нешто лоше десити:

А Љубица само осећа како јој нешто јако бије у темену и у глави ври, ври као у котлу (...) а срце се све више стеже од неког нејасног злослутног страха. Шта је то чега се плаши, не сме да зна, не сме да мисли о томе... (Ранковић 1974: 70)

То осећање ће је у таласима пратити кроз роман и постаће свесна предодређености и нужности сопственог страдања: „Она осећа како се почињу враћати стари дани мука и страдања. Али докле ће се вечно страдати?“ (Ранковић 1974: 227). Наш писац овим уводи усмеравање судбине лика путем класичних натуралистичких фактора као што су средина, наслеђе и време.

На врло сличан начин је обрађена Софкина ситуација, те из тога постаје јасно да је сродан духовно-историјски сензибилитет у питању. Уз присуство такође натуралистичких детерминанти, Софка носи фатум трагичности, и у њој постоји нешто што је гони на такво понашање, с разликом у томе што је Софка додатно детерминисана својим пореклом, чија се подробна експликација и ретроспектива дају на почетку романа (док се о Љубичиним родитељима зна тек да су ниског порекла и сиромашни). У њеном пореклу лежи та *нечиста крв*, њена је породица дегенерисаних, болесних, чудних људи, и Софка предосећа, као и сви остали, да ће се на њу свалити све лоше искуство акумулирано генерацијама уназад. Фокус је на дегенерацији једне богате куће, у којој потомци плаћају распусан и сладострасан живот старих:

А Софка је и тада већ знала да сва та љубав и нежност родбинска долази као од неке слутње, предосећања несреће која већ почиње да се догађа. И зато су око Софке трчали сви и као улагивали су јој се, што су хтели тиме свој родбински дуг према њој да одуже (...) Сви су не предосећали, него начисто с тим били: да је она, Софка, последњи изданак од породице, главне куће; да ће се њоме завршити и утрти све (Станковић 2010: 35).

Њена способност и особина „свезнања“ се наводи на више места: „Софка је одувек, откако памти за себе – знала све. И као што је, никад ни за шта не питајући, осећала и разумевала све шта се око ње догађа, тако је исто знала и за себе, шта ће с њоме бити“ (Станковић 2010: 37). Оваква увереност у јединственост властите лепоте и судбине нема рационалну мотивацију, већ се ослања на инфантилно, митско-магијско мишљење, које је последица стечене свести о свом високом пореклу. Својеврсно шесто чуло које Софка поседује, чини да она буде тобоже индиферентна према сопственом животу; међутим, то се мења када Ефенди-Мита убеди кћер да се уда за Томчу, газда Марковог малолетног сина, што представља нов проблем скопчан са изменом средине. У првом делу романа, то је Врање са богатом, хаџијском кућом и животом у њој, да би се после преобратило у сељачку кућу, одскора поварошену, коју су

настанили „старосрбијански брђани који у цивилизацију уносе врло стару душу и сирове и грубе нарави из доба Немањића“ (Скерлић 1966: 260).

У таквом патријархалном моделу, жене, нарочито оне које су другачије или показују своју различитост кроз друштвени бунт на било који начин, страдају психички и физички. Према речима Драгана Суботића, „традиционална сеоска задруга и патријархалност у односима између полова нису дозвољавали да се размахну модернизацијски токови у ширем кругу жена, већ се све започињало и завршавало у танком бирократском слоју, који многи данас крсте српским грађанством на крају 19. и почетком 20. века, иако је Србија тога времена типично преиндустријско аграрно друштво у ком је место жене у породици и у кући“ (Суботић 1998: 446). Насиље као конститутивни део патријархално-архаичног морала погађа првенствено њих, а брак без љубави изражен је кроз многе мотиве, између осталог и кроз брзо старење и пропадање, нервну лабилност и општу деградацију личности, као и кроз запостављање и злостављање сопствене деце: „Софка их поче, као и увек, грдити“ (Станковић 2010: 230), што су поименце мотиви заступљени у Станковићевом роману. Сцене у којима Томча злоставља Софку своје паралеле проналазе у сценама када Влајко злоставља Љубицу, уз речи: „Јеси ли чула, жено, упамти једном за свагда: нисам те ја узео да ми будеш тотор, него жена! Да ме слушаш, а не да ми тоторишеш! Ко ме се не свиди, срећан му пут!“ (Ранковић 1974: 225).

Негативан, или бар индиферентан однос према деци, оличен у Љубичиној грубости према ђацима, или Софкиној безосећајности према својој деци, симптоматични су када је наша анализа посредни, јер сведоче о свесном бирању да буду ауткасти (изоштеници) из друштва, одбијајући да испуне своју биолошку предодређеност и задатак. Тиме се јунакиње опирају конвенцијама и природном поретку (улога која је традиционално „резервисана“ за мушкарце), што доводи до изопштавања из друштва. Борба за сопствени глас и непристајање на устаљен образац по ком је женина дужност да испуни своју биолошку, мајчинску детерминисаност, као и да буде у браку без љубави, нужно води у трагичан расплет, што их обе чини индивидуализованима и „сувишнима“.

У својој обимној студији *Реализам и стварност: нова тумачења прозе српског реализма из родне перспективе*, Светлана Томић наводи да су „затворени, ограничени и изоловани топови женског света кућа и домаћинство, у оквиру којих је стална тема – борба са временом за себе“ (Томић 2014: 72). Психички расцепи јунакиња настају због наметнутог света,

оног у којем се не удомљава, већ само настањује. У Софкином случају, заступљена је и поетизација простора, у смислу изједначавања јунакиње, односно њеног тела и њене куће, што је евидентно у завршној сцени романа, када „шара по пепелу, кува кафу и срце је полако, одмерено, облизујући своје изгрижене зубима и навек румене и влажне усне.“ (Станковић 2010: 256). Софкино пропадање оличено је и у одећи коју носи: „кошуља јој на грудима увек набрана, скупљена и прљава“. У традиционалном систему веровања, сматра се да је кошуља, будући да је у непосредном контакту са телом, друга кожа (Шевалије, Гербран 2004: 406), што кореспондира са њеном духовном бедом, запуштеношћу и обамрлим Еросом.

Насупрот њој, Љубица, живчано лабилна, покушава да наговори сеоског ћату да убије њеног неверног мужа Влајка, уз обећање да ће му се, као награда, подати по обављеном послу. Али, то се не догоди, и у загрцнутом, испрекиданом унутрашњем монологу, Љубица проналази пиштољ и извршава самоубиство. Завршна слика треперавог заласка сунца само потврђује апсолутну несагласност између природе и људског света у ком преовлађују бол и чемер, и функционише слично као и мотив Софкиних „навек румених усана“.

Ове трагичне јунакиње завршавају на сличан начин, до краја неприлагођене у својој средини, али из супротних разлога у односу на сувишне мушкарце, који остају обележени засићеношћу животом, благостањем и заштићеношћу. Љубица је свесна да је „избио лош глас“, и да је избачена из свога друштва, маркирана као јавна жена и прељубница, те проналази да је самоубиство једини излаз из таквог пакленог живота. Софка, с друге стране, не прибегава анулирању свог живота, али се опредељује за егзистенцију која је у потпуности супротстављена њеном пређашњем животу и очекивањима од живота: постаје неугледна, запуштена жртва повремених излива беса свог мужа, домаћица која „по цео дан иде од куће до куће, провлачећи се кроз капицике“, мршава и превремено остарела. У том смислу се може говорити о њеном губитку биоса, односно животне енергије, што је на симболичком плану изједначено са смрћу.

Приликом осветљавања начина на који су природе ове две нетипичне јунакиње наративно структуриране, уочава се низ сродности и разлика. Двоструко маргинализоване, обе пркосе традиционалном понашању и конвенцијама, чиме изазивају своју околину, али и судбину која се окреће против њих. Показавши мајсторство при сликању психолошког портрета, Ранковић и Станковић открили су и несвакидашње женски сензибилитет,

аутентичан до мере да се читалац запита да ли је такво дубинско познавање женске природе из мушке перспективе уопште и могуће. Осликан је један модеран, али у многоме апсурдан живот двеју јунакиња, *сувишних жена*. У Софкином случају, апсурдна је и бесмислена сва њена лепота, која је лепота сама по себи и ради себе, нигде опредмећена и проћердана. Љубичини пак снови о савршеном, пасторалном животу бивају сломљени под притиском средине и властитих (ауто)деструктивних нагона, који ће је напоследку одвести у смрт.

ЛИТЕРАТУРА

- Бабовић, Милосав. 1976. „Светолик Ранковић и руски реалистички роман“. У: *Светолик Ранковић, Руски роман – утицаји – 1863–1899*. Београд: Вук Караџић: 399–418.
- Berend, Ivan. 2009. *Ekonomska istorija Evrope u XX veku*. Beograd: Arhipelag.
- Гвозден, Владимир. 2014. „Круна од трња: Михаил Љермонтов после два столећа“, *Поља*, бр. 490, година LIX. Нови Сад: Културни центар Новог Сада: 91–97.
- Деретић, Јован. 1981. *Српски роман 1800–1950*. Београд: Нолит.
- Ellermeyer-Životić, Olga. 2007. „Semantika i kodiranje ljubavi kod B. Stankovića“, *Slavische Literaturen*, Band 38, Hgst. Robert Hodel. Frankfurt am Main: 177–195.
- Ивковић, Наташа. 2011. „Тело у роману *Нечиста крв* Борисава Станковића“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, бр. 59, свеска 1: 73–98.
- Јовановић, Милјко. 1971. *Ljudi slabe volje u delima Svetolika Rankovića*. Beograd: Obelisk.
- Маринковић, Душан. 1983. „Симболистички елементи у прозама Борисава Станковића“. У: *Борисав Станковић, Ликови 1876–1927 – Софка*. Београд: Култура: 55–65.
- Маринковић, Н. 1969. „Личност и дело Светолика Ранковића“. У: *Сеоска учитељица*. Београд: Рад: 7–34.
- Петковић, Новица. 1988. „Софкин силазак: О склопу и значењу *Нечисте крви*“. У: *Два српска романа: студије о Нечистој крви и Сеобама*. Београд: Народна књига.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2009. „*Нечиста крв* Борисава Станковића у кључу традиционалне културе“. У: *Тумачење књижевног дела и*

- методика наставе. Други део, приредила Оливера Радуловић, Филозофски факултет Нови Сад: Орфеус: 58–78.
- Raičević, Gorana, Eraković, Radoslav. 2011. „Fenomen krize identiteta u srpskom romanu 19. i 20. veka“. U: *Slavistična revija*, letnik 59, št. 4. Ljubljana.
- Ранковић, Светолик. 1974. *Сеоска учитељица*. Београд: Рад.
- Rifater, Mišel. 1996. *Floberove pretpostavljenosti*, prev. V. Gvozden. U: *Književna kritika*, XXVII, leto-jesen. Београд.
- Скерлић, Јован. 1964. *Писци и књиге IV*. Београд: Просвета: 256–262.
- Станковић, Борисав. 2010. *Нечиста крв*. Врање: Учитељски факултет.
- Stojanović Pantović, Vojana. 2007. „Topos ‘bovarizma’ u južnoslovenskim književnostima na prelazu iz realizma u modernističku epohu“. *Slavische Literaturen*, Band 38, Hgst. Robert Hodel. Frankfurt am Main: 197–209.
- Stojanović, Olga. 2007. „Funkcija ljubavi u okviru naturalističke poetike determinizma Svetolika Rankovića“. *Slavische Literaturen*, Band 38, Hgst. Robert Hodel. Frankfurt am Main: 145–158.
- Subotić, Dragan. 1998. „Građanske i socijalističke ideje o ženskom pitanju u Srbiji (19. i 20. vek)“. *Srbija u modernizacijskim procesima 19. i 20. veka 2: Položaj žene kao merilo modernizacije (naučni skup)*, Institut za noviju istoriju Srbije, Београд, 1998, str. 442–464.
- Томић, Светлана. 2014. *Реализам и стварност: нова тумачења прозе српског реализма из родне перспективе*. Београд: Алфа универзитет.
- Trgovčević, Ljubinka, 1994. „Образовање као чинилац модернизације у Србији у XIX веку“. U: Perović, Latinka (ur.), *Srbija u modernizacijskim procesima 20. veka*, Београд: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Flaker, Aleksandar. 1968. *Književne poredbe*. Zagreb: Naprijed.
- Chances, Ellen. “The Superfluous Man in Russian Literature”. In: Cornwell, Neil eds. 2001. *The Routledge Companion to Russian Literature*. New York: Routledge: 211–239.
- Ševalije, A. Gerbran. 2004. *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos, Kiša.

Katarina N. Pantović

PSYCHOLOGICAL AND NARRATIVE ASPECTS OF THE MOTIF OF *SUPERFLUOUS WOMEN* IN NOVELS *VILLAGE SCHOOLMISTRESS* BY SVETOLIK RANKOVIĆ AND *IMPURE BLOOD* BY BORISAV STANKOVIĆ

Summary

Although the concept of the *superfluous man* is associated with Russian literature from where it originally stems, in this paper the term *superfluous women* is used to describe two heroines of Serbian realistic and modern novel, Ljubica in *Seoska učiteljica (The Village Schoolmistress)* by Svetolik Ranković and Sofka in *Nečista krv (Impure Blood)* by Borisav Stanković. The paper argues that these two characters can be seen as transcendence and a variant of the superfluous man based on certain artistic and stylistic qualities. Therefore the hypothesis should not be exclusively treated as a consistent and literal parallel between superfluous women in Serbian literature on one hand and superfluous men in Russian literature on the other. On the comparative level, the aim is to enlighten the psychological and narrative aspects that are essential when it comes to molding the two heroines, as well as their destiny, from a perspective of superfluous women.

Keywords: Svetolik Ranković, Borisav Stanković, superfluous women, sensuality, tragic destiny.

TRAPPED BETWEEN TRADITIONAL AND MODERN: GENDER
ROLES IN TENNESSEE WILLIAMS' PLAYS *A STREETCAR NAMED
DESIRE* AND *CAT ON A HOT TIN ROOF**

ABSTRACT: The plays of Tennessee Williams reflect a specific period in development and understanding of gender roles, though his characters occasionally cross the bounds of traditional and challenge the position of women in the mid-twentieth century America. This paper focuses on two of his most well-known plays, *A Streetcar Named Desire* (1947), and *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), and their central female characters – Blanche DuBois and Maggie the Cat, respectively. These characters' actions highlight the performative nature of gender, and challenge the traditional gender roles of the 1950s. Introduced into feminist theory by the philosopher and gender theorist Judith Butler, the notion of performative gender indicates that gender is a social construct which is created by the very action of performing it. It follows, then, that gender roles are conditioned by sociohistorical circumstances, which are subject to change. Both Blanche and Maggie manage to play with their assigned role, and subvert it to an extent. Because of this they exceed the limits of traditional, but due to their environment, never quite reach modernity, which ultimately makes them trapped in-between.

Key words: gender roles, Tennessee Williams, performativity, Butler

Introduction

The plays of Tennessee Williams earned their place in the canon of American literature because they are concerned with exploring universal human experience. In his masterpieces, which include *The Glass Menagerie*, *A Streetcar Named Desire*, and *A Cat on a Hot Tin Roof*, he dealt with themes such as art, death, memory, loss,

* This paper is adapted from a master exam paper, titled “Traditional and Modern Gender Roles in Tennessee Williams’ plays: *The Rose Tattoo*, *A Streetcar Named Desire*, and *Cat on a Hot Tin Roof*”, for the subject Tennessee Williams’ Dramas, supervised by Prof. Dr. Vladislava Gordić Petković.

and marriage. However, Williams' plays also provide strong social commentary on the issues which are firmly grounded in the time period in which they were written. Southern society, class, gender roles, homosexuality, and race are some of the topics which, despite their universality, are predominantly informed by the particular time period in which Williams created, namely, the late 1940s and the 1950s. This period was marked by several changes which altered the structure of the American society. After the WWII, the United States experienced a period of rapid growth in many aspects. The 1950s saw the rise of capitalism, as well as consumerism, the features which would become the hallmark of the American society. However, this was also a period marked by conservatism and return to traditional values, which affected certain members of the society more than the others. WWII may have been a period of hardship, but it also made some members of society realize the extent of their abilities. Namely, the women who had to take over men's jobs in order to help the war effort and support the industry while the men were on the front realized that they were just as capable to hold a job and work even in the most men-dominated fields. And yet, after the war was over and the men returned home, women were expected to step aside and resume their role as the housewives. Not only that, but the housewife became an ideal of American womanhood judging by the variety of ads, magazines, and shows of that time which painted the picture of a woman whose only goal is to become a wife and a mother, a domestic goddess who keeps her home in perfect order, is always dressed up to the nines, and ready to welcome her husband after a hard day's work and take care of his needs (Lamb 2011: 12). In other words, this was an era in which gender roles were strictly defined and enforced by the media in order to permeate every part of the society. Women were feminine, gentle and obedient, and men were masculine breadwinners, acting as the head of the household. While women's work and existence was confined to the private sphere, men occupied and thrived in the public sphere. The ideal model of manhood was a man who was self-made, but this narrative glossed over the reality, in which "any successful Self-Made Man would have built his empire on a number of exclusionary principles, including racism, sexism, and homophobia" (Carpenter 2002: 25). In other words, the picture perfect image of gender roles projected by the Western society was attainable only to a small number of privileged, while the reality was completely different for the marginalized groups. Williams demonstrates the fragility of this idealized picture through the characters of Blanche DuBois, the protagonist of *A Streetcar Named Desire* (1947), and Maggie the Cat, the protagonist of *Cat on a Hot Tin Roof* (1955), whose negotiation of gender roles is conditioned by their womanhood, as well as their insecure financial situation.

Still, conformity was that era's motto, and the rigid definition of gender roles did not leave any place for those who could not, or would not, conform. Any deviation from established gender stereotypes was discouraged, and even persecuted, such as in the case of homosexuality. What is more, "[s]exual nonconformity was now defined as a national security threat, and the period was marked by arrest and harassment of homosexuals, which was part of a larger Cold War vilification of the non-masculine" (Nicolay 2011). The societal order of the 1950s privileged the men who were unquestionably masculine, which among other things meant heterosexual, while women and homosexual men were marginalized. This is also the framework in which Williams' plays are situated, and the treatment of gender in his work cannot be separated from the time period in which such gender roles originated. Moreover, considering that the Old South is both a theme and a setting of Williams' plays, it adds another important gender role when it comes to his heroines, and that is the role of the Southern Belle. The Southern Belle represented the ideal of womanhood in the antebellum South, though it continued to be relevant even after the Civil War in the effort to hold on to the narrative of greatness of the Old South. As Wei notes, the South represented "an epitome of patriarchal society [where white] men as the center of the society control money, power and even women. [...] Women live a life of dependence on them, both economically and mentally" (Wei 2010: 104). Consequently, Southern Belle was expected to be chaste, modest and submissive, an innocent coquette who will go on to become a perfect invisible wife to a rich plantation owner (Seidel 1985: 3-6). This culture shared a lot with the one of 1950s America, such as rejection of anything unorthodox, repressed sexuality, sexism, racism, and homophobia. Southern Belle was also expected to be the moral center of the family, divested of anything earthy or carnal. The restrictions which such strict gender roles imposed on women are explored in this paper through the characters of Blanche DuBois and Maggie the Cat, by tracing the ways in which they alternately conform to and transgress these limitations.

In order to analyze gender roles, it is necessary to first clarify the notion of gender itself, and the ways in which it can be produced or deconstructed, which is why this paper employs Judith Butler's theory of *performative* gender. In modern feminist theory, gender has been separated from sex and recognized as a social construct, as opposed to biological reality. In her seminal work, *The Second Sex* (1949) Simone de Beauvoir first expressed the sentiment that "one is not born, but, rather, becomes a woman" (Beauvoir 1953: 301). With this definition, de Beauvoir paved the way for the next generations of feminists and gender theoreticians to fully

explore the notion of gender as a social construct. In her theory of performative gender, Judith Butler expands de Beauvoir's definition by positing that "to be a woman is to have to become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of 'woman,' to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project" (Butler 1988: 522). In other words, gender is not what we *are*, but rather what we *do*, and what we do is conditioned by the society, culture, and time period we live in.

However, the concept of gender as doing does not necessarily mean that there is an active subject who produces or performs gender. While both performance and performativity denote gender as an act, or more precisely "a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time" (Butler 1988: 523), Butler separates these two notions because 'performance' suggests the existence of agency and subjectivity behind the deed, whereas her theory questions the existence of a subject or a body that 'does' or enacts their gender. Gender is established through the repeated acts, such as the way one walks, and talks, meaning that doing gender is what produces it, but that does not necessarily mean that production of gender is done consciously, by an aware subject. Since, as Butler argues, there is no gender identity or bodily reality which predates the expression of gender, then there is also no subject behind the construction of gender – doing of gender is what creates gendered identity and the subject (Butler 1990: 25). Yet, the lack of subject behind the deed does not mean that there are no other forces which influence, or 'compel' the enactment of gender. Butler identifies heterosexual power structures as the ones that shape expectations placed on gender performance. Moreover, Butler claims that inside this framework, performing one's gender in the right way can be seen as a strategy of survival, because every gender performance that deviates from the norm is punished (Butler 1990: 139-140). This is repeatedly demonstrated in both *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof* by the society's reception and treatment of Maggie the Cat, and particularly Blanche DuBois.

The understanding of gender as performative highlights its nature as a social construct, opening possibilities for subversion. Nonetheless, the question of whether there is any way to subvert expectations and assert agency over one's gender expression, especially if there is no agent who predates the construction of gender, has not been fully resolved in Butler's theory. The possibility of subversion is further complicated because it is conditioned by the tools used to subvert gender expectations – and these tools, just like gender expression, are pre-established as a part of the dominant discourse. However, this does not necessarily preclude such

tools from being used in a subversive way. Playing with societal expectations, using prescribed gender norms to one's own advantage, and unorthodox gender expression can all be seen as tools employed by the protagonists of *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*, which would then mark them as transgressive and non-traditional characters. Therefore, this paper aims to explore the treatment of gender in these two plays, focusing on gender roles which are imposed on Blanche and Maggie, and examining how aware they are of these roles, what they do to potentially subvert them, and where their actions place them on the traditional-modern continuum.

A Streetcar Named Desire

At first, Blanche DuBois appears to be the quintessential Southern Belle in the Tennessee Williams mold. Since Williams' plays often revolve around the decline of the Old South, glorious and degenerated at the same time, Blanche as the Southern Belle represents all the complexity which the background of that term evokes. While the Southern Belle as the ideal of femininity used to be one of the hallmarks of the Old South and the plantation literature (Seidel 1985:6), in Williams' plays, especially *A Streetcar Named Desire*, the concept is approached in a more critical way. The character of Blanche DuBois exemplifies the detriment of traditional gender roles, even while she attempts to use and subvert them. There are two facets of her upbringing which contribute to Blanche's change of circumstances, and later her tragic end. First of all, she was taught to be dependent on men for security and comfort. For a Southern Belle, the greatest achievement is her ability to secure a husband who would take care of her needs, and support her financially. Therefore, in an effort to secure her future, Blanche assumes the traditional role of the Belle, the prim and chaste maiden who is supposed to attract the opposite sex with her expert, yet innocent flirtation. During her courtship with Mitch, Blanche undertakes every action known to her in order to make herself the perfect example of this ideal. Since the Belle is supposed to be a young girl of marriageable age, not an adult woman of thirty, Blanche manipulates her surroundings in order to preserve the desired image:

BLANCHE: Yes, Stella is my precious little sister. I call her little in spite of the fact she's somewhat older than I. Just slightly. Less than a year. Will you do something for me?

MITCH: Sure. What?

BLANCHE: I bought this adorable little coloured paper lantern at a Chinese shop on Bourbon. Put it over the light bulb! Will you, please?

MITCH: Be glad to.

BLANCHE: I can't stand a naked light bulb, any more than I can a rude remark or a vulgar action. (Williams 1986: 55)

She also presents herself as proper, inexperienced and vulnerable in order to awake Mitch's protective instincts. In short, she is the damsel in distress, and not only does she create this persona for herself, but she also praises and flatters Mitch, casting him in the role of her knight in shining armor. Blanche's actions show that she is an actress, a performer, and her gender expression is central to her performance.

Another problematic consequence of Blanche's traditional upbringing is also the one that most directly contributed to her fragile state of mind. Since the society which formed her view of the world has a very strict and conservative attitude toward anything unorthodox, Blanche learned that expressing sexuality is sinful and inappropriate, especially for women, and that any alternative types of sexuality are abnormal, or 'degenerate'. As a Southern Belle, she is not supposed to be a sexual being. Yet, desire is one of the driving forces in her life, especially since desire is the opposite of death, which took away her family. Blanche has to reconcile these two aspects of herself in a society in which women are seen either as virgins or as whores. Blanche's tragedy partly lies in her inability to successfully confront and reconcile the Madonna/whore dichotomy, and that is why desire for her ends up being "that rattle-trap street-car" which leads her to the Cemeteries, and then to Elysian Fields (Williams 1986: 70). Because of that, she is conflicted in her interactions with Mitch, as the game demands of her to be enticing and entertaining with the gentleman callers, but not so forward sexually to put them off (Adler 1990: 40). The line which best exemplifies the complexity of Blanche's situation is her invitation to Mitch: "Voulez-vous couchez avec moi ce soir?" (Williams 1986: 88). As McGlenn notes, "Blanche's attempt to maintain the image of herself as a correct and genteel lady also leads her to deny her real sexual nature" (McGlenn 1977: 513), which is why the way she phrases the sentence above reveals how torn she truly is – she does have desires, but knows that she cannot ruin image she has created. Consequently, she can be open only in a way which guarantees that she will not be understood.

This does not mean, however, that Blanche is merely a passive victim of her circumstances. While she does remain torn between the ideal femininity and her own desires, not to mention her promiscuous past, she is also very much aware that she is in fact playing a role, and what is more, that she has to play that role in order to

secure her survival. At several points in the play Blanche exhibits this kind of awareness, telling Stella that

soft people have got to court the favour of hard ones. Have got to be seductive – put on soft colours [...] make a little – temporary magic just in order to pay for – one night’s shelter! [...] People don’t see you – *men* don’t – don’t even admit your existence unless they are making love to you (Williams 1986: 79)

Similarly, she tells Mitch that she is just “obeying the law of nature. [...] The one that says the lady must entertain the gentleman—or no dice” (Williams 1986: 86). Blanche consciously performs her gender according to the expectations of the public, using it as a tool which would help her find security the only way that is available to her, and that is to find a husband. Such approach is in itself subversive, since she re-appropriates the stereotype of Southern Belle which transforms her from the object of stereotyping into a subject who uses the role for her own purpose. Considering that that purpose is finding a husband, and that the tools she uses are a part of pre-established framework, Blanche’s femininity is at the same time performative and a performance. What positions her as a conscious, albeit limited, subject is the fact that Blanche knows that Southern Belle is only a mask, an illusion she creates. She demonstrates this awareness during her conversation with Mitch in Scene VI, where she references the novel “*La Dame aux Camélias*”, casting herself as the titular Lady, and Mitch as her suitor Armand: “*Je suis la Dame aux Camélias! Vous êtes—Armand!*” (Williams 1986: 88). She also rolls her eyes furtively when she claims that her “old-fashioned ideals” (Williams 1986: 91) are preventing her from being intimate with him. In short, she uses every means which she has – her education, intelligence, and knowledge of the assigned gender role in order to aid her performance. That is why Blanche is subversive – she is a fallen Belle who has decided to don the mask which is not true to her, but it is useful as means to an end. Blanche is an artist who creates her own version of reality, as she says herself: “I don’t want realism. I want magic! Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don’t tell the truth, I tell what ought to be the truth. And if that’s sinful, then let me be damned for it!” (Williams 1986: 117).

Blanche’s situation also highlights the societal double standards for men and women, especially when her necessity to go to such lengths in order to present acceptable image of herself is contrasted to the men around her. Her male ancestors squandered the plantation and the rest of their possessions by engaging in “epic fornications” (Williams 1986: 43), yet the society did not marginalize them the way

it marginalizes Blanche. Stella, on the other hand, is allowed to celebrate her sexuality in marriage, which means that female sexuality can only be sanctioned if it is owned, in way, by a man. The same double standards are apparent in the attitude toward Blanche's age. She considers herself old because the society sees her that way, the first blush of youth being the only time in a woman's life when she is truly desirable. Although Blanche is only thirty, which is about the same age as Stanley and Mitch, she is seen as past her prime, while the men are still considered at the height of theirs. Final example of male privilege is seen when the truth about her past is discovered and she is not allowed to have the say in explaining and narrating her own history. As Vlasopolos notes, Stanley overtakes Blanche's narrative of her own life, presenting only what suits him, and no one questions his authority or his sources (Vlasopolos 1986: 332). After that, no matter what Blanche says, the men have already made up their minds – she is soiled goods, and if she was available for others she has to be for them as well, which culminates in her final confrontation with Stanley. The rape she suffers is the last in the line of emotional and physical traumas that she was exposed to, and she is finally broken, retreating from the world in the recesses of her own mind as her last sanctuary. On the symbolic level it is the final confirmation that the new industrial age triumphs over the decaying Old South, while on the societal level it affirms male dominance over women in a patriarchal society. Furthermore, it serves as the confirmation that “what is transgressive must be silenced” (Adler 1990: 79) in a patriarchal world, confirming Butler's theory that any deviation from established gender norms must be punished. This is why the taking away of Blanche's agency is followed by her removal from society to an asylum – it is easier to see her as ‘madwoman in the attic’ than to recognize the legitimacy of her story and her transgressive existence.

Cat on a Hot Tin Roof

While Blanche's ethereal character and tragic guilt may find their counterpart in equally tormented and broken Brick, it is Maggie the Cat whose experiences mirror Blanche's ‘gender trouble’. There is more than one parallel which can be drawn between *A Streetcar Named Desire* and *Cat on the Hot Tin Roof*. From their setting, plantation background, and family crisis, to the issues of homosexuality and alcoholism, the two plays provide a complex portrait of the mid-twentieth century South. Consequently, Blanche and Maggie are not connected solely because of their gender, but also because of their circumstances and financial/class position. Maggie may be married, but her situation is only slightly less precarious than that of

Blanche, shaping her character, the way she performs her gender, and her actions over the course of the play.

Maggie's socialization into the assigned gender role came from the same source as Blanche's – the traditional upbringing, influenced by the Southern Belle stereotype. As Butler's theory of gender performativity states, the way gender is inscribed onto her body is socially constructed, a part of pre-established, heteronormative framework. However, Williams' treatment of gender in this play shows, just as it did in *A Streetcar Named Desire*, that his protagonist's gender expression is part performative, part performance. There is a dualism in Maggie's personality which is present from her first description. Even though she is described as pretty and feminine, Maggie is also said to have a voice which "sometimes drops low as a boy's and you have a sudden image of her playing boy's games as a child" (Williams 1975: 5). This suggests that Maggie has both feminine and masculine aspects in her nature. Unlike the passive Brick, Maggie is full of energy, constantly on the move, talking, gesturing, and planning. This activity is also reflected in her approach to life. Maggie's existence was not one of privilege but of hardship, yet she managed to go from poverty to marrying into one of the richest families in the country. Maggie witnessed firsthand what it means when idealized vision of nuclear family, with a breadwinner father and a housewife mother is not fulfilled:

I've been so God damn disgustingly poor all my life!--That's the truth, Brick! [...] Always had to suck up to people I couldn't stand because they had money and I was poor as Job's turkey. You don't know what that's like [...] to be as poor as Job's turkey and have to suck up to relatives that you hated because they had money and all you had was a bunch of hand-me-down clothes and a few old mouldy three per cent government bonds. My daddy loved his liquor, he fell in love with his liquor the way you've fallen in love with Echo Spring!--And my poor Mama, having to maintain some semblance of social position, to keep appearances up, on an income of one hundred and fifty dollars a month on those old government bonds! (Williams 1975: 25)

Constrained by both their gender and social expectations, Maggie and her mother were forced to scrap by, proving how insecure the life within the confinement of traditional gender roles was. It only took one weak link for the entire structure to crumble. That is why she is like a 'cat on a hot tin roof'. The security she thought she found in marriage with Brick is threatened once again, this time by the uncertainty surrounding Big Daddy's will, and Brick's unwillingness to provide for the family. Having experienced poverty, and the lack of opportunities as a woman,

Maggie is determined to never experience it again, especially since “[y]ou can be young without money, but you can’t be old without it” (Williams 1975: 25). Her solution, within the limited options available to her, is to perform her gender in a way that would help her to achieve her goals. For example, she tries hard to keep Brick’s attention, taking care of her appearance: “How high my body stays on me!-- Nothing has fallen on me--not a fraction” (Williams 1975: 22). She also tries to get to him by trying to elicit his jealous reaction when she talks of other men wanting her: “Other men still want me. [...] I still turn heads on the street” (Williams 1975: 22). However, she is well aware that she could never allow herself any indiscretion, because that would risk her position both in the family and in the society.

While Brick is lost in his own world, Maggie is the one who is aware of their precarious situation, with Big Daddy dying, and the issue of will not yet settled. Her position is also complicated by the fact that, so far, she and Brick have not produced an heir. This puts in question not only Maggie’s status as Brick’s wife and a member of the family, but also her status as a woman. In the eyes of a patriarchal society, her worth is measured by her ability to be a good wife and mother, a good ‘breeder’. Since this is a woman’s burden, women in the play are the ones more preoccupied by the issues of fertility. For example, Big Mama is the one who monitors Maggie and Brick’s sex life, and questions Maggie about both Brick’s drinking and the situation in their bedroom, implying that if something is wrong it has to be the woman’s fault. In spite of this, Maggie manages to stand her ground, and even challenges patriarchal notions that it is solely a woman’s duty to please her husband when she asks Big Mama: “Why don't you ask if he makes me happy in bed? [...] It works both ways!” (Williams 1975: 21). However, she is well aware that she must do her duty if she wants to see both herself and Brick provided for. Without children she is nothing, and the precariousness of her position is seen when Big Daddy suggests that Brick should find a new wife if Maggie does not suit him, showing how in a patriarchal world she is easily replaceable.

Though Maggie is shown to want children in order to secure her place in the family, she also challenges the traditional view of women as soft and maternal, because she sees parenthood solely as means to an end. Nowhere in the play does Maggie show that she yearns for children for any reason other than necessity, and the only children she interacts with are ‘no-neck monsters’ for her. She is not traditionally maternal, nor is she prim and subdued as it was expected from the wives of her time. Maggie is a very sensual being, and she revels in her sexuality and the lovemaking with Brick. Yet, since she is now a married woman, this is not as problematic as it was for the widowed Blanche DuBois. Aware of her effect on

men, Maggie uses her sexuality and her body in the battle for Brick's attention and love. Her attempt, however, plays right into the patriarchal expectation of how women can achieve their goals – by sexually manipulating men.

The real transgression of gender roles which Maggie commits comes only at the end of the play, when at the height of tension she declares that she and Brick are going to have a child. What is more, she vows to make the lie true by blackmailing Brick and withholding alcohol from him until he gives her what she wants. Here, the traditional roles are subverted in that Maggie is the pursuer, the predator, while Brick is relegated to the role of a 'breeder', as Nicolay notes: "By the end of the play, we see a reversal: if masculinity is defined as the active exertion of power and control, then Maggie has become the man" (Nicolay 2011). In the original ending of the play¹, where Maggie's character is not softened in order to appeal more to the audience, she is clearly shown as the one in charge. She takes over the role of the breadwinner because through her machinations they will secure their financial future. Brick, lacking the will to fight, submits to her in the end. The ending, however, does not offer an optimistic view of their future together, which may prompt the conclusion that Maggie and Brick's marriage will follow in the footsteps of Big Daddy and Big Mama. Yet, that same ending suggests another possible reading, if their future is seen in the light of Maggie's final actions. That is, the subversion of gender roles at the end of the play may suggest that if Maggie manages to make the lie true and produce an heir, she will be the one to take over the plantation and care of family, while Brick lives out the rest of his life lost in alcoholic haze. This kind of future would make Maggie the true heir of Big Daddy, and confirm her stepping outside the boundaries of her gender role. However, even in that case, it would mean that in order to advance and succeed one must assume the masculine role, and that Maggie cannot possibly achieve her goals of financial security and fulfillment while staying herself, or in other words, while performing femininity. This is why, no matter how transgressive Maggie's actions are, "[t]he patriarchal imperative so clearly embedded in culture" (Nicolay 2011) prevails in the end.

¹ *Cat on a Hot Tin Roof* has two endings, or rather two Third Acts. The first version is how Williams envisioned the ending in the first draft of the play, the second version was written due to the suggestions made by Elia Kazan, with whom Williams frequently collaborated and whose insight he respected. Because of that, the final version is changed so as to include Big Daddy, show some development of Brick's character after the conversation with Big Daddy in the Second Act, and make Maggie more sympathetic.

Conclusion

This paper explores the treatment of gender and gender roles in two of Williams' most famous works – *A Streetcar Named Desire* and *Cat on a Hot Tin Roof*. During the 1950s, when the plays are set, the idea that becoming a wife and a mother was enough to ensure security and happiness of any woman was constantly reinforced. The traditional approach to gender roles promised fulfillment, while unorthodox behavior was strongly discouraged. This sociohistorical framework influenced the strict expectations of how gender should be enacted. Judith Butler's theory of gender performativity was thus employed to emphasize the socially constructed nature of gender, as well as to call attention to how gender is reproduced. Furthermore, the analysis affirms Butler's assertion that appropriate gender performance is a matter of survival, while deviance in any form is punished. However, Williams' plays also question Butler's theory that there is no conscious subject who enacts gender, because his protagonists are able to subvert their assigned roles to some extent.

Through the characters of Blanche and Maggie, Williams exposes the reality of upholding traditional gender roles and of women's dependence on men when he presents the other side of the medal – women who are marginalized for their choices and cannot depend on men, women who do depend on men but their life is full of abuse and humiliation, and women who are left without either presence or support from their husbands. That is why his female characters have to step outside the boundaries of their assigned gender roles, and even take over the man's role if they want to survive. The results of their actions vary – Maggie secures her future but only by stepping into the masculine role, and Blanche meets a tragic end in order to affirm the dominance of the patriarchal social order personified in Stanley. Neither Maggie nor Blanche conform entirely to the traditional notion of performing gender, and stand as opposition to the characters who are strictly traditional such as Stella, Stanley and Big Mama. Yet, it does not really matter whether the characters perform their roles in the accepted way or subvert them because they remain bound by the societal expectations and rules which harm them. Therefore, both Blanche and Maggie can be read as transgressive characters who step outside of traditional limits, but only in the context of their time. From the contemporary perspective, they remain trapped in some in-between space; more than traditional but not quite modern.

REFERENCES

- Adler, Thomas P. 1990. *A Streetcar Named Desire: The Moth and the Lantern*. Boston: Twayne.
- Beauvoir, Simone de. 1953. *The Second Sex*. New York: Knopf.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal* 40 (4): 519-531.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. London and New York: Routledge.
- Carpenter, Thomas Gregory. 2002. "Stop! I'm a Family Man! I Got a Daughter! A Little ---- Grrrrr!". in Robert Gross ed. 2002. *Tennessee Williams: a casebook*. New York, Routledge: 33-51.
- Lamb, Vanessa Martins. "The 1950's and 1960's and the American Woman: The Transition from the "housewife" to the Feminist." <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00680821> (27. 06. 2017)
- McGlinn, Jeanne M. 1977. "Tennessee Williams's Women: Illusion and Reality, Sexuality and Love." in Jac Tharpe ed. 1977. *Tennessee Williams: A Tribute*. Jackson: University Press of Mississippi: 510-524.
- Nicolay, Claire. "Hobos, Sissies, and Breeders: Generations of Discontent in *Cat on a Hot Tin Roof*." <http://www.tennesseewilliamsstudies.org/journal/work.php?ID=108> (28. 06. 2017)
- Pilcher, Jane, and Whelehan, Imelda. 2004. *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: SAGE.
- Seidel, Kathryn Lee. 1985. *The southern belle in the American novel*. Gainesville: University Press of Florida.
- Vlasopolos, Anca. 1986. "Authorizing History: Victimization in *A Streetcar Named Desire*." *Theatre Journal* 38 (3): 322-38.
- Wei, Fang. 2010. "Blanche's Destruction: Feminist analysis on *A Streetcar Named Desire*." *Canadian Social Science* 4 (3): 102-108.
- Williams, Tennessee. 1986. *A Streetcar Named Desire*. New York: Signet/New American Library.
- Williams, Tennessee. 1975. *Cat on a Hot Tin Roof*. New York: New Directions Publishing Corporation.

Ivana R. Kolaković

ZAROBLJENE IZMEĐU TRADICIONALNOG I MODERNOG: RODNE ULOGE U
DRAMAMA *TRAMVAJ ZVANI ŽELJA* I *MAČKA NA USIJANOM LIMENOM KROVU*
TENESIJA VILIJAMSA

Rezime

Drame Tenesija Vilijamsa odražavaju specifičan vremenski period kada su u pitanju razumevanje i razvoj rodni uloga. Ipak, njegovi likovi povremeno uspevaju da prevaziđu granice tradicionalnog, čime Vilijams preispituje položaj žena u Americi sredinom 20. veka. Ovaj rad se bavi dvema od njegovih najpoznatijih drama, *Tramvaj zvani želja* (1947), i *Mačka na usijanom limenom krovu* (1955), odnosno glavnim ženskim likovima ovih drama – Blanš Diboja i Megi Polit, iliti Megi „Mačka“. Postupci ta dva lika ističu performativnu prirodu roda i preispituju tradicionalne rodne uloge tipične za Ameriku pedesetih godina XX veka. Pojam performativnosti roda uvela je u feminističku teoriju filozofkinja i teoretičarka roda, Džudit Batler. U njenoj teoriji, rod je shvaćen kao društveni konstrukt, kao tvorevina koju proizvodimo našim akcijama. Stoga, rodne uloge nisu biološki zadate, već društveno i istorijski uslovljene, i kao takve su podložne promenama. Blanš Diboja, i Megi „Mačka“ poigravaju se zadatim rodni ulogama na način koji je donekle subverzivan. One stoga prevazilaze granice tradicionalnog shvatanja roda, ali, usled društveno-istorijske situacije, ne uspevaju da dosegnu modernost, što ih čini rastrzanim i zarobljenim između dva sveta.

Ključne reči: rodne uloge, Tenesi Vilijams, performativnost, Batler

Dajana Z. Milovanov
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja master studija
dacam93@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.289-302
UDK 821.111(73).09-1 Plath S.
Originalni naučni rad

SIMBOLIKA CRVENOG CVEĆA U POEZIJI SILVIJE PLAT*

SAŽETAK: Rad se bavi analizom kompleksa motiva obrazovanih oko simbolike crvenog cveta od rane pesme iz 1956. godine, *Dve Persefonine sestre*, preko ciklusa *Pesma za moj rođendan* i pesme *Lale*, u kojima se za crveni cvet vezuju oralne i maternalne slike, sve do pesama nastalih poslednje godine života Silvije Plat – *Bulke u julu*, *Bulke u oktobru*, *Tri žene: pesma u tri glasa* i *Ivica*. Cilj rada je da osvetli značaj mitološke i književne tradicije u pesničkom jeziku Silvije Plat, kao i da na primeru crvenog cveća ukaže na stalne motive u njenoj poeziji.

Ključne reči: crveni cvet, bulka, lala, Persefona, mit

Red was your colour.
If not red, then white. But red
Was what you wrapped around you.
Blood red. Was it blood?¹
(Hughes 2003: 1169)

Od samoubistva 1963. godine mit o Silviji Plat rastao je u svetlu brojnih dela i biografskih detalja koje su ponudili kako članovi njene porodice (Ted Hjuž, Aurelija Plat u *Pismima kući*), tako i prijatelji (posebno Al Alvarezova studija *Divlji bog*), a svi su posebno isticali njenu (samo)destruktivnost, dodatno podstičući predstavu o pesnikinji kao mentalno nestabilnoj ženi koja se jednako borila za svoju društvenu ulogu u *muškom* svetu koliko i za nezavisnost od autoritativne i

* Rad je deo istraživanja za master tezu *Ženske figure i kulturno pamćenje u poeziji Silvije Plat* na odseku za komparativnu književnost sa teorijom književnosti, pod mentorstvom docentkinje dr Sonje Veselinović.

¹ „Crvena je bila tvoja boja./ Ako ne crvena, onda bela. Ali crvena/ je bila ona koju si omotala oko sebe./ Krvavocrvena. Je li to bila krv?“ (Prev. aut.)

ambiciozne majke. U poslednjih dvadesetak godina, pak, u proučavanju Silvije Plat postoji snažna tendencija da se njeno stvaralaštvo odvoji od romantizovanog biografizma i da se slike nasilja, bolnice, samopovređivanja, krvi i rana sagledaju u kontekstu književne tradicije i društvene scene pedesetih i šezdesetih godina u Sjedinjenim Američkim Državama: „Njena konstrukcija govornog subjekta izmešta poznate razlike između pesnika i persone, glasa i retorike, iskrenosti i izvedbe, što razgraničava impliciranu i pretpostavljenu autorsku svest od *onoga koji govori* u pesmi” (Britzolakis 2001: 6). U tom ključu *crveni cvet*, kao motiv koji se ponavlja, razvija i transformiše u stvaralaštvu Silvije Plat, neophodno je posmatrati kao element samosvesne poetike koja manipuliše nasleđenim predstavama o ženskom telu kao *cvetu* i istovremeno upisuje nova značenja u mitološko nasleđe.

Ženski lirski subjekt u poeziji Silvije Plat po pravilu ima ambivalentan odnos prema pejzažu u kojem se odigrava mentalna drama i prema prirodi kao istovremeno prostoru „mogućih transformacija” (Britzolakis 2001: 46), ali i „organskog života koji živi i umire svestan nasilja i žrtvovanja koji su deo prirode” (Rosenblatt 1979: 33). Sveprisutni arhetip (neuspešnog) sjedinjenja sa prirodom kao *agresivnim* maternalnim principom koji povređuje lirsku junakinju najeksplicitnije je izražen u pesmi *Vertikalna sam*, u kojoj je željeno stanje transformacija u biljku kao oblik živog, ali bez svesti („s mislima svojim izbledelim” [Plat 2010: 79]):

Za mene je mnogo prirodnije da budem ispružena.
Nebo i ja smo tad u otvorenom razgovoru,
A biću i od koristi kad se konačno ispružim:
Drveće će moći konačno da me dodirne, a cveće će imati vremena za mene (Plat 2010: 79)²

Prema Kristini Bricolakis (2001: 94), lirska junakinja, u nemogućnosti da neposredno *bude* cvet i drvo kojima zavidi, primorana je da imenuje i interpretira prirodu. Stoga, ona upisuje prirodu na svoje telo uz ironičnu svest da je od nje trajno odvojena upravo sposobnošću da je osvesti kao skup *kulturnih* praksi koje tvore predstavu o ženi i ženskosti kao prirodi. Upravo iz ovog razloga „životinje, insekti i vegetacija su u njenoj poeziji svesni svojih uloga i preuzimaju osobine svojstvene ljudskim bićima” (Rosenblatt 1979: 33) i kroz različite oblike nasilja nad lirskom junakinjom produbljuju i zaoštavaju tradicionalnu polarizaciju rodnih uloga (žena kao priroda, muškarac kao kultura). Silvija Plat neretko svoje junakinje oblikuje kao hipersensitivne i *ogoljene* žrtve koje se bore za kontrolu nad svojim telom (npr.

² Svi stihovi, sem ako je naznačeno drugačije, dati su u prevodu Ljiljane Đurđić.

Ženski Lazar, Prispěće košnice, Groznica 41, Jutarnja pesma), ali zbog stalnog prisustva ironijskog otklona od biološke funkcije žene, svaka od ovih pesama se pretvara u *izvedbu* i kroz niz gestova otkriva pesničku samosvest koja je u interpretacijama dugo bila u senci biografizma. U dnevničkom zapisu iz 2. marta 1958. godine pesnikinja ukazuje na poreklo mnogih elemenata svoje poetike nasilne prirode i mitološkog žrtvovanja, koji su pedesetih godina prošlog veka bili u direktnoj vezi „sa ideologijom ženskog ispunjenja kao samožrtvovanja” (Britzolakis 2001: 80):

(...) kako to radi (Virdžinija) Vulf? Kako to radi (D. H.) Lorens? Svodi se na učenje od njih dvoje: od Lorensa, zbog njegove bogate fizičke strasti – polja moći – i stvarnog prisustva lišća i zemlje i zveri i vremenskih prilika, bogatih biljnim sokom, od Vulf zbog te gotovo bespolne, neurotične luminoznosti – hvatanje predmeta: stolica, stolova i figura na uličnom čošku, i ispunjenost zračenjem: svetlucanje plazme koja je život (Plath 2000: 348).

Lorensove obrade mitova kao ritualnih predstava seksualnog nasilja i rodne borbe za moć (v. pesmu *Ljubičasta anemona*) (Lawrence 1964: 307–8), svakako su bliske i Hjuzovoj poetici koja teži da „mitologizuje seksualno nasilje kao potencijalno sredstvo za obnovu elementarne vitalnosti kastrirane moderne kulture” (Britzolakis 2001: 79), ali je uloga mitoloških narativa u poeziji Silvije Plat da upravo sredstvima *bogate fizičke strasti kao polja moći* preispita dominantnu (mušku) ideologiju koja sukobljava dve reproduktivne ženske uloge: biološku i umetničku. Kroz simboliku crvenog cveta, istovremeno prezasićenu mitom i književnom tradicijom, ali zato pogodnu za resemantizaciju funkcije žene i njenog tela u poeziji, nastojaćemo da pokažemo na koji način su se u poetici Silvije Plat dosledno sukobljavale dve predstave o *ženskom*, odnosno *dve Persefone*.

Naime, već se u ranoj pesmi iz 1956. godine, *Persefonine dve sestre*, nalaze svi do sada istaknuti poetički elementi: nadgradnja mitskog teksta, seksualno nasilje, personifikovana priroda i *crveni cvet*. Persefona, odnosno Kora pre no što ju je Had oteo, proleće provodi na zemlji, a ostatak godine u podzemlju, dok su kod Silvije Plat ove dve uloge Demetrine ćerke podeljene na dve sestre koje naporedo žive, jedna proleće i svetlost, druga hladnoću i senku:

Dve deve postoje: u kući sedi
Jedna; druga je pred njom.
Ceo dan duet svetlosti i senke
Titra među njima.

U mračnoj hrastovoj sobi
Prva rešava zadatke na
Računskoj mašini,
Jalovi otkucaji beleže vreme

Dok ona izvodi zbir po zbir.
U tom jalovom pregnuću,
Lukavo kô u pacova žmirkaju joj oči,
Bledo kô koren mršavo je njeno obličje. (Plat 2010: 21)

Opis prve sestre na više načina dekonstruiše sliku žene kao telesnog, senzualnog bića – njeno telo poredi se sa *korenom* kao podzemnim delom biljke, odnosno sa *ne-plodom*; oči poput pacovskih sugerišu da je naviknuta na tamu i skrovišta i, najznačajnije, ona obavlja *muški* posao kucanja na mašini i računanja, što je čini *jalovom* u svetlu poretka koji ženu vidi kao *mašinu za rađanje*. Ona je *podzemna* Persefona, ali ne više na način na koji je to u mitu – prema Grevsu (2012: 87), „ovaj mit beleži vreme kad muškarci preotimaju poljoprivredne misterije od žena” i Persefona je potrebna samo u proleće kada se izvode rituali plodnosti između sveštenica i svetih kraljeva, dok je kod Silvije Plat ova sestra nalik junakinji pesme *Usedelica*, koja se dobrovoljno i svesno povlači iz *proleća* kao vremena plodnosti i rađanja:

(...) Nek idioti
Posrću od vrtoglavice u ludoj kući proleća:
Ona se otmeno povlači. (Plat 2010: 27)

Prva sestra se, dalje, opisuje kao „bledožuta poput limuna” (odnosno *ne-crvena*), „kisela devica” kojoj je crv muž na groblju i koja „nije žena” (Plat 2010: 22) i zbog toga nije ni srećna. Njoj je suprotstavljena druga Persefona, ona koja se sjedinjuje sa kraljem-suncem i čiji otkucaji nisu jalovi:

(...) Utišana
Pokraj leje od bulki,

Gleda kako njihove crvene svilene buktinje
Od krvavih latica
Otvorene gore prema sunčevom maču.
Na tom zelenom oltaru

Dobrovoljno postavši sunčeva nevesta, ona

Brzo stade da raste od semena.
Na travi sad leži u porođajnom ponosu,
I rađa kralja. (Plat 2010: 21–22)

Mit o Persefoni pre svega je u vezi sa odnosom između majke (Demetre) i ćerke (Kore, potom Persefone), dok je kod Silvije Plat mnogo više mesta zauzeo supružnički odnos. Ipak, kada Karmen Birkl (1996: 102) ističe da je u pesmi „prisilni brak izmešten u spoljni svet (iznad) i transformisan u poželjno i prijatno sjedinjenje sa prirodom”, izostaje svest o ironijskom otklonu od mita koji je nedvosmisleno prisutan u simbolici *crvenog cveta*, odnosno bulke. Naime, pre no što ju je silovao bog smrti, Kora je brala bulke „zbog njihove osobine da omamljuju i zbog purpurno crvene boje, koja obećava uskrsnuće posle smrti” (Grevs 2012: 89), i nije slučajno što su u pesmi koja opisuje *žrtveno sjedinjenje* Persefone sa suncem one opisane kao *crvene svilene buktinje od krvavih latica*. Tragom *Ljubičastih anemona* D. H. Lorensa, „bulka/ anemona nastoji da svede ženu na prirodni objekt, upućujući na poslovično (i patrijahalno) viđenje ženske seksualnosti kao ritualne rane koju nanosi priroda u svrhu majčinstva” (Britzolakis 2001: 81), te već u ovoj ranoj pesmi koja opisuje rascepljenost žene između telesnog i umnog Silvija Plat problematizuje crveni cvet kao simbol nasilne defloracije koja žigoše lirski subjekt. Sunce u njenoj poeziji ne predstavlja život i razvitak, već, u skladu sa dominantnom *bolničkom atmosferom* mnogih pesama, poistovećeno je sa odsjajem metalnih instrumenata hirurga i doktora koji narušavaju autonomiju tela bukvalnim zasecanjem mesa:

I am the sun, in my white coat,
Gray faces, shuttered by drugs, follow me like flowers. (Plath 1981: 171)

(Ja sam sunce, u svom belom kaputu,
Siva lica, omamljena lekovima, prate me poput cvetova (Prev. aut.)

U *Staklenom zvonu*, kada Ester polomi nogu skijajući sa Badijem, sunce je *bolnički* belo i evocira sliku noža: „Ravnodušno belo sunce sijalo je na vrhuncu neba. Želela sam da se izoštrim o njega dok ne postanem sveta, suštinska i tanka poput oštrice noža” (Plat 2010a: 81).

U pesmi *Ko*, prvj u ciklusu *Pesma za moj rođendan* iz 1959. godine, pojavljuju se *usta* i *jezik* kao deo motivskog kompleksa obrazovanog oko *crvenog cveta* i, nakon predstava ritualnog sjedinjenja ženskog tela sa agresivnim solarnim principom, oralna faza vezuje se za materinsko kao *ono koje proždire*, a *cvet-rana*

postaje istovremeno i „mazohistička ženskost” (Britzolakis 2001: 81) i sadistička *rupa* koja usisava lirsku junakinju. Telo kao zjapeća rupa koja proždire u vezi je sa grotesknim aspektom pesničkog jezika Silvije Plat koji je neretko u senci doslovnog čitanja, a prema Bahtinu (1978: 332): „groteskne slike počivaju na osobenoj predstavi o telesnoj celini i o granicama te celine”. U tom ključu glavnu ulogu među grotesknim slikama imaju *razjapljena usta* kao „otvorena vrata što vode u donji deo, u pakao tela” (Bahtin 1978: 341), odnosno kao izraz otvorenog i nesputanog (majčinskog) tela koje je, u ovoj pesmi, sučeljeno sa *zatvorenim* telom ćerke koja želi da se „vrati u utrobu zemlje” (Bahtin 1978: 353), odnosno majke:

Mother, you are the one mouth
I would be a tongue to. Mother of otherness
Eat me. Wastebasket gaper, shadow of doorway.

I said: I must remember this, being small.
There were such enormous flowers,
Purple and red mouths, utterly lovely. (Plath 1981: 132)

(Majko, tvoja su jedina usta
Čiji bih jezik bila. Majko drugosti,
Pojedi me. Zjapeća korpa za otpatke, senka praga.

Rekla sam: moram zapamtiti ovo, bivanje malom.
Bili su tako ogromni cvetovi,
Ljubičasta i crvena usta, krajnje ljupka (Prev. aut.)

Čitavo telo lirske junakinje u vezi je sa cvećem i *rascvetavanjem* kao osipanjem bića posle agresivne terapije elektrošokovima, ali se ovaj biografski detalj preobražava u predstavu o ponovnom rođenju („upali me ponovo kao električnu sijalicu” [Plath 1981: 132]) i *čišćenju* svesti i tela od svega predašnjeg. U poetici Silvije Plat, *čistoća* je uvek u vezi sa visokim temperaturama i bolničkom atmosferom: u *Staklenom zvonu*, Ester Grinvud se kupala u vreloj vodi i „pretpostavlja da su njena osećanja u pogledu kade s vrelom vodom slična osećanju vernika u pogledu svete vodice” (Plat 2010a: 20), ali ubrzo vrela voda prestaje da služi kao simbolički prostor čišćenja i postaje *crvena*:

Kada su ne znam kog drevnog rimskog filozofa upitali kako želi da umre, rekao je da bi presekao vene u toploj kadi. Mislila sam da će biti lako, ležaću u kadi i gledati kako crvenilo procvetava iz mojih doručja, val za valom, kroz bistru vodu,

dok ne potonem u san, pod površinu rumenu poput bulki (Plat 2010a: 122).
(Kurziv aut.)

Silvija Plat je, pak, vrlo sličnu scenu opisala dve godine ranije, u pesmi *Lale*, u kojoj lirska junakinja u bolnici evocira slike vode kao prenatalnog stanja u koje želi da se vrati i *pročisti* („Sada sam monahinja, nikad nisam bila tako čista” [Plat 2010: 77]), ali je crvenilo lala povređuje i prisilno vraća u život. Belo i sterilno okruženje bolničke sobe suprotstavljeno je vitalnosti i *krvi* koju lale simbolišu. Engleski naziv za lale, *tulips*, kada se izgovori zvuči isto kao *two lips*,³ te se i putem zvučnosti naglašavaju oralne konotacije *crvenog cveta*:

Pre svega lale su previše crvene, povređuju me.
Čak i kroz ukrasni papir čujem ih kako dišu
Lako. Kroz svoje bele pelene, poput neke grozne bebe.
Njihovo crvenilo s mojom ranom razgovara, srodna im je. (Plat 2010: 77)

Rana na telu lirske junakinje u vezi je sa *viškom* koji proizvodi žena putem menstrualnog oticanja i koji narušava granice njenog tela, dodatno afirmišući njenu biološku ulogu u poretku koji kontroliše žensku korporealnost i brani joj nekontrolisano izlivanje: „ništa ne sme iscureti, ništa se ne sme izliti kao višak iz mog čistog i ispra(v)nog tela” (Stojanović 2015: 105). Stoga, kada primećuje da „lale treba da su iza rešetaka kao opasne zveri” (Plat 2010: 78), lirska junakinja ironično oponaša sistem falocentrične kontrole nad ženskim telom i locira njenu polnost kao izvor potencijalne opasnosti po utvrđene heteroseksualne rodne uloge, te se lale dovode u vezi sa proždrljivom oralnošću do sada pripisivanom materinskom telu:

Otvaraju se kô usta neke velike afričke mačke,
A ja sam svesna svog sopstvenog srca: otvara ono i zatvara
Svoju zdelu crvenih cvetova iz čiste ljubavi prema meni. (Plat 2010: 78)

Pesma *Lale* oponaša strukturu mita o Persefoni utoliko što ponavlja dijalektiku između života i smrti kao stanja koje se smenjuju i što udvaja lirsku junakinju kao *sterilnu* pacijentkinju u bolnici (prva sestra) iz koje su „načisto izribane ljubavne misli” (Plat 2010: 77), odnosno telesnost, i na onu čija je rana u

³ U američkom engleskom, *two* (too) *lips* (līps) i *tulips* (too'līps) zvuče isto, ali *tulips* u britanskom izgovoru zvuči drugačije: (tyoo'līps).

direktnoj i ironijskoj vezi sa predstavom o ženi kao nositeljki plodnosti i reprodukcije (druga sestra). Takođe, Kora je brala bulke jer obećavaju uskrснуće posle smrti, dok su u ovoj pesmi lale u funkciji (nasilne) afirmacije *ponovnog rađanja* koje užasava lirsku junakinju:

Cveće uopšte nisam htela, htela sam samo
Da ležim s rukama nagore izvrnutim i budem potpuno prazna. (Plat 2010: 77)

Stoga, Silvija Plat u podtekstu analiziranih pesama varira elemente iz mita o Demetri i Persefoni, ponovno ispisujući arhetipske odnose majka–ćerka i muškarac–žena, ali njeno *telo koje pati* uronjeno je u ideološku predstavu o ulozi žene pedesetih godina prošlog veka, te je ovaj mitski obrazac moguće čitati i kao prototip društvene realnosti u kojoj je ćerka *objekat razmene* između porodice i muža. U pesmi *Persefonine dve sestre*, podeljeni lirski subjekt posredstvom druge sestre tekstualno *izvodi* ritual sjedinjavanja u heteroseksualnu bračnu zajednicu kao predstavu o *dobrovoljnom samožrtvovanju* koje je preduslov postojanja u „stvarnosti svedenoj na granice propisane patrijarhatom” (Görey 2000: 138). Figuri majke u ranoj poeziji Silvije Plat pripisani su stereotipni obrasci ponašanja žene čija je uloga u potpunosti integrisana u patrijarhalni poredak i koja tu ulogu nastoji da prenese lirskoj junakinji koja pak „uči na drugoj strani / od muža koje nisi ti unajmila, majčice draga” (Plat 2010: 34) – od muža koje pripadaju kraljevstvu „izduženih senki na zalazećem suncu / koje nikad ne sija i nikad ne zalazi” (Plat 2010: 34–35), odnosno prostoru koji nalikuje Hadu i carstvu senki prve Persefonine sestre. Podela na *dve verzije lirske junakinje* odgovara grubim binarnim kategorijama na kojima počivaju predstave o ženi u patrijarhalnom poretku: moguće je biti ili „sunčeva nevesta” ili „kisela devica do kraja” koja i „nije žena” (Plat 2010: 22–23).

U dvema pesmama nastalim 1962. godine, u periodu kada američka pesnikinja menja formalni registar znatnim skraćivanjem dužine stiha i napuštanjem stalnih oblika, vraća se simboli crvenog cveta i kompleksu motiva obrazovanih oko metafore cveta kao rane na telu ženskog subjekta u cilju nedvosmislenog parodiranja heteroseksualnosti kao politike usmerene ka kontroli ženske seksualnosti. Lirska junakinja prve pesme, *Bulke u julu*, bere i obraća se crvenim bulkama evocirajući predstavu Kore neposredno pre Hadove otmice i silovanja, ali je prostor drame prenesen u polje psihičkog, odnosno „internalizovanog nasilja” (Britzolakis 2001: 81). Suzan Basnet (2005: 30) je svoje tumačenje ove pesme utemeljila na metaforičnom čitanju crvenog cveta kao *bukvalne* rane nanese porodičnim nasiljem, ali nam se čini da je, u kontekstu celokupne „poetike crvenog

cveta” u delu Silvije Plat, ovakve predstave potrebno razumeti kao metaforične *izvedbe tekstualnog nasilja*. Cilj ovakvih izvedbi je da prekodiraju ritualno nasilje nad biološkim ženskim telom i pretvore ga u parodiju služeći se već postojećim predstavama, opterećenim smislom u mitološkoj i književnoj tradiciji. U *Bulkama u julu* crveno cveće se ponovo poistovećuje sa slikom krvi i sa ranjenim ustima:

Ali iscrpljuje mene da vas gledam
Kako lepršate tako, naborane i jarko crvene, kao sluzokoža usta.

Tek okrvavljenih usta.
Suknjice krvave. (Plat 2010: 131)

Motiv *krvavih usta* posebno je značajan u ključu ove pesme jer, osim što evocira dosadašnje oralne slike gutanja i ritualnog konzumiranja, mapira poziciju ženskog pesničkog glasa/ tela početkom šezdesetih godina: njeno *pevanje* nužno izvire iz usta punih krvi koju smo već odredili kao *polje ženskog* u poeziji Silvije Plat koje narušava granice ideološkog i estetskog (Britzolakis 2001: 167). Lirska junakinja *Bulki u julu* sebe određuje kao otupelu i *onu-koja-ne-oseća*: „ne mogu vas dotaći”, „Stavljam dlanove na plamenove. Ništa ne peče”, i, najbitnije, kao onu koja se nalazi u „staklenoj čauri” (Plat 2010: 131). Pesnikinja neretko svoje junakinje dovodi u vezu sa zatvorenim (staklenim) prostorima i posudama poput tegle (*Dva prizora iz mrtvačnice*), zvona (*Stakleno zvono*) i sanduka (*Sastanak pčela, Prispeće košnice*). Premda se mnoga tumačenja Silvije Plat oslanjaju na mračne i zatvorene prostore kao psihoanalitičke ekvivalente želji za povratkom u majčinu utrobu,⁴ tvrdi, suvi i hladni prostori umnogome su udaljeni od arhetipske predstave o majčinskoj utrobi kao mekoj, vlažnoj i toploj,⁵ te se čini da je tumačenje potrebno usmeriti ka suprotstavljanju „zatvorenog, ‘savršenog’ tela žene-kao-artefakta” (Britzolakis 2001: 167) i tela koje se *izliva*:

Kada bih mogla iskrvariti, ili zaspati! –
Kada bi se moja usta mogla venčati s ranom poput te!
(Plat 2010: 131)

⁴ Videti: Ettinger, Bracha L. 2014. “Demeter-Persephone Complex, Entangled Aerials of the Psyche, and Sylvia Plath”, *English Studies in Canada*, Volume 40, Issue 1: 123–154.

⁵ Videti: Bašlar, Gaston. 2006. *Zemlja i sanjarije o počinku: ogled o slikama intimnosti*. Sremski Karlovci/ Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Venčanje sa krvavom ranom parodira heteroseksualni brak utoliko što pervertirano proslavlja povređivanje tela (Britzolakis 2001: 109) i zaziva biljne, omamljujuće sokove da „prodru u nju” i „umrtve i umire” (Plat 2010: 131) telo lirskog subjekta koje, ironično, ne može da se samokontroliše. U tom smislu su *krvava usta* crvenog cveća istovremeno i rana na biološkom telu, ali i rana na ženskom tekstualnom telu koje je pod omamljujućom kontrolom maskulinog diskursa: sigurnost u *staklenoj čauri* traje samo dok su sokovi „bezbojni” (Plat 2010: 131). U pesmi nastaloj tri meseca kasnije 1962. godine, *Bulke u oktobru*, ponavlja se slike iz *Bulki u julu*, ali u novom, jesenje-zimskom ambijentu koji zamenjuje letnji period punog cvata. Napisana u obliku elegije samoj sebi, ova pesma suprotstavlja bolničku atmosferu urbanog okruženja prirodi predstavljenoj hermetičnim sintagmama poput „šume mraza” i „osvita različka”. Da ovu pesmu ne treba čitati bukvalno sugerišu naslov i prvi stih: bulke ne cvetaju u oktobru, a suknje koje nemaju „čak ni sunčani oblaci” (Plat 2010: 177) upućuju na cvet, ali okrenut naopako, što, uz poznavanje geneze motiva bulke koja je „naborana i jarko crvena, kao sluzokoža usta” (Plat 2010: 131), opravdava metaforično čitanje ovog cveta kao ženske polnosti koja je u pesmi predstavljena kao:

Dar, ljubavni dar
Potpuno netražen
Od neba. (Plat 2010: 177)

Kao što smo ranije istakli, priroda, a posebno organski svet, u poeziji Silvije Plat uvek su obeleženi nasiljem i patnjom, te je asocijativno povezivanje „žene u ambulatnim kolima / čije se crveno srce zapanjeno rascvetava kroz njen kaput” (Plat 2010: 177) sa bulkama opravdano utoliko što obe slike upućuju na izlivanje tela van njegovih granica: „ogromna kinetička sila postignuta je poigravanjem između uzvišenog i bliskog, između poetskog i naučnog” (Broe 1980: 161). Ono što, pak, posebno izdvaja ovu pesmu od prethodno analiziranih jeste direktno retorsko pitanje koje lirski subjekt upućuje sam sebi:

O, Gospode, šta sam ja
Kad pozna ta usta moraju da kriče razjapljena
U šumi mraza, u osvitu različka. (Plat 2010: 177)

Premda naizgled hermetično, ovakvo pesničko rešenje upućuje na kontrast između *telesnosti* simbolično predstavljene razjapljenim ustima i hladnoće

karakteristične za sterilnu, bolničku atmosferu, poput one u *Lalama*. Takođe, različak se često dovodi u amblematsku vezu sa plavim cvetom u nemačkom romantizmu, a *plavo* nije slučajan izbor. Poslednja pesma u *Rođendanskim pismima* njenog supruga Teda Hjuza nastoji da osvetli poetičku funkciju i značaj ove boje za razumevanje pesničkog jezika Silvije Plat:

Blue was better for you. Blue was wings.

(...)

Blue was your kindly spirit – not a ghoul

But electrified, a guardian, thoughtful.

In the pit of red

You hid from the bone-clinic whiteness.

But the jewel you lost was blue. (Hughes 2003: 1170)

(Plavo je bilo bolje za tebe. Plava su bila krila.

Plav je bio tvoj ljubazan duh – ne zloduh,

Već pun elektriciteta, zaštitnik, pažljiv.

U jami crvenog

Krila si se od koštane bolničke beline.

Ali dragulj koji si izgubila bio je plav (Prev. aut.)

„Elektricitet, plava iskra u ovom slučaju nije destruktivna, već divna” (Bassnett 2005: 162) i to je svakako potrebno naglasiti s obzirom na elektrošokove koji su bili značajan motiv u ciklusu *Pesma za moj rođendan*. Ipak, u *Bulkama u oktobru* crveni cvet lirske junakinje suprotstavljen je savršenom plavom cvetu koji je u romantizmu simbol sjedinjavanja čoveka i prirode, što implicira žrtvenu ulogu karakterističnu za psihički pejzaž Silvije Plat – u tom ključu, i stihovi Teda Hjuza mogu se čitati tek kao pokušaj da se agresivna simbolika crvene boje posthumno izmiri za metafizičkim principom *plavog* koje je izmicalo njegovoj supruzi, ili, Hjuzovim rečima, bilo *izgubljeno*. Na taj način Hjuzova pesma ostaje samo jedna moguća interpretacija, a ne precizni i neosporivi temelj za osvetljavanje poetičkih puteva Silvije Plat.

U poemi *Tri žene: pesma u tri glasa* iz 1962. godine, komponovanoj po uzoru na dramu (tri glasa koja nezavisno vode monologe u stihu), jedna od protagonistkinja u bolničkoj sobi porodilišta govori:

Cveće u ovoj sobi je crveno i tropsko.
Ceo život je provelo iza stakla, o njemu su brinuli nežno.
(...)
Ja sam rana koja izlazi iz bolnice.
Ja sam rana koju oni puštaju da ide. (Plat 2010: 104–105)

Premda nije precizno naznačeno koji cvet je u pitanju, jasno je da je simbolika crvenog cveta u vezi sa ranom koju materinstvo u najširem smislu (ostvareno ili ono koje tek treba ostvariti u skladu sa društvenom normom upisanom na žensko telu) nanosi lirskom subjektu i *treći glas* kojem pripadaju ovi stihovi odgovara drugoj Persefoninoj sestri. Drugi glas se pita „zar je toliko teško/ duhu da začne lice, usta?” (Plat 2010: 95) i „crne tipke” i „alfabetski prsti” podsećaju na otkucaje na računskoj mašini prve Persefonine sestre.

U poslednjoj pesmi napisanoj pre smrti 1963. godine, pod naslovom *Ivica*, Silvija Plat će se još jednom vratiti pitanju *rascvetanog, ranjenog tela* koje, jednom kad se iz tumačenja odstrani biografski prizvuk najavljenog samoubistva, predstavlja pesničku sliku koja prirodno zaokružuje simboliku crvenog cveta. Lirska junakinja ove pesme je „dovršena žena” koja svoju decu vraća u prostorne granice tela, ekvivalentno noćnom životu cvetova koji sklapaju svoje latice do narednog svitanja:

Svila ih je

Nazad u svoje telo kao što latice
Ruža zatvara kad vrt

Zamire a mirisi prokrvare
Iz slatkih, dubokih grla noćnog cveća. (Plat 2010: 228)

Mirisi krvare iz grla noćnog cveća, što „mrtva smotana čeda” (Plat 2010: 228) posredstvom oralne simbolike dovodi u vezu sa *krvavim ustima* koja oblikuju žensko pevanje. Stoga, ova pesma bi se, tragom svih do sada analiziranih pesama, mogla čitati kao autopoetički obračun sa sopstvenom poezijom koja izneverava Mesec (u originalu, lirski subjekt se obraća Mesecu u ženskom rodu), odnosno žensku boginju: „Telo bez glasa, žena u ovoj pesmi je nema bašta; umotana u svoje ‘svitke’, ona je svakako i figura poezije. Obrnuvši proces rađanja u ironičnom odbijanju svoje poetske progeniture, ona takođe preobražava svoje telo u konačno skladište – grobnicu” (Wurst 1990: 34).

Od *Dve Persefonine sestre do Ivice*, Silvija Plat kompleks motiva obrazovanih oko crvenog cveta varira prema zastupljenosti i rasporedu, ali dosledno koristi isti splet aluzija u različitim lirskim situacijama u kojima se nalaze njene dve *Persefone*. Crveni cvet (lala ili bulka) nosilac je ambivalentne predstave o rani koja istovremeno povređuje žensko telo, ali i potvrđuje njegovo postojanje u tekstualnom tkivu, čineći ga neuhvatljivim u nizu preobražaja svojstvenih mitološkom podtekstu velikog broja pesama. Nastojeći da odvojimo semantički potencijal teksta od biografskih nanosa koji su u poslednjih pedesetak godina doprineli tumačenju Silvije Plat u ključu ograničenog registra ličnih iskustava, cilj nam je bio da pokažemo bogato književno, a posebno mitološko nasleđe utkano u poetiku pesnikinje koja mnogo više računa na obrazovanog čitaoca no što bi bio slučaj da je u pitanju pesnički jezik zasnovan isključivo na temelju biografskog i neposredno proživljenog. Ovaj rad takođe predstavlja polazište za dalje istraživanje preobražaja i funkcije (književnih) mitova u poetici američke pesnikinje, koja uvek suprotstavlja *sunčevu nevestu* i *kiselu devicu* kao dva stereotipna, i stoga problematična i pogodna za *preispisivanje*, modela ženskosti kodirana semiotikom falocentričnog (književnog) sistema.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bassnett, Susan. 2005. *Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry*. New York: Palgrave Macmillan.
- Birckle, Carmen. 1996. *Women's Stories of the Looking Glass: Autobiographical Reflections and Self-Representations in the Poetry of Sylvia Plath, Adrienne Rich, and Audre Lorde*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Britzolakis, Christina. 2001. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press.
- Broe, Mary Lynn. 1980. *Protean Poetic: the poetry of Sylvia Plath*. Columbia: University of Missouri Press.
- Görey, Özlem. 2000. *Three Sibyls on a Tripod: Revisionary Mythmaking in the Poetry of H. D., Sylvia Plath, and Adrienne Rich*. University of Leicester. Neobjavljena doktorska teza.
- Grevs, Robert. 2012. *Grčki mitovi*. Beograd: Admiral books.

- Hughes, Ted. 2003. *Collected Poems*, ed. Paul Keegan. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Lawrence, D. H. 1964. *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, London: Heinemann: 307–308.
- Plat, Silvija. 2010. *Rani odlazak*. Beograd: Paidea.
- Plat, Silvija. 2010a. *Stakleno zvono*. Beograd: Paidea.
- Plath, Sylvia. 1981. *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes. New York: Harper & Row Publishers.
- Plath, Sylvia. 2000. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. New York: Anchor Books.
- Rosenblatt, Jon. 1979. "Sylvia Plath: The Drama of Initiation". *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, No. 1, 21–36.
- Stojanović, Dragana. 2015. *Interpretacije mapiranja ženskog tela u tekstualnim prostorima umetnosti i kulture*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije/ Orion Art.
- Wurst, Gayle. 1990. "I've boarded the train there's no getting off: The Body as Metaphor in the Poetry of Sylvia Plath". *Revue française d'études américaines*, No. 44: 22–35.

Dajana Z. Milovanov

THE SYMBOLISM OF RED FLOWERS IN THE POETRY OF SYLVIA PLATH

Summary

This paper analyses motifs formed around the symbolism of a red flower, from an early poem written in 1956, *Two sisters of Persephone*, then the cycle of the poems *A Poem for My Birthday* and *Tulips*, in which a red flower is linked to the oral and maternal images, and finally, in the poems written during the last year of Sylvia Plath's life – *Poppies in July*, *Poppies in October*, *Three Women: A Poem for Three Voices*. The aim of this paper is to emphasize the significance of mythological and literary tradition in Sylvia Plath's poetic language and point to the most persistent motifs in her poetry illustrated using the example of a red flower.

Keywords: red flower, poppy, tulip, Persephone, myth.

Sladana Stamenković
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
sladja_stamenkovic@live.com

doi: 10.19090/zjik.2017.303-315
UDK 821.111(73)-31 Palahniuk C.
Pregledni naučni rad

SUBCULTURE RISING: THE TRANSITION FROM SUBCULTURE TO HEGEMONY IN CHUCK PALAHNIUK'S *FIGHT CLUB**

ABSTRACT: As a cultural phenomenon, subculture represents a reaction of a group of people to the dominant culture at a certain moment in history. It involves appropriating the resources from the dominant culture and transforming them so as to fit the need of the subculture that is evolving. However, once certain features of any given subculture are brought to extremes, it can be perceived as a basis for the development of hegemony. In this paper, a process of a subculture becoming hegemony is discussed on the example of Chuck Palahniuk's novel *Fight Club* in which a small all-male community rises to follow destructive orders of a lunatic dictator in development embodied in the protagonist's alter ego Tyler Durden.

Key words: subculture, popular culture, hegemony, *Fight Club*, Chuck Palahniuk

Introduction: From a Subculture to Hegemony

When discussing social and cultural groups, one of the perhaps most relevant points in the contemporary cultural studies is the way people react to the dominant culture and the subsequent responses by which they establish themselves in relation to the said dominant culture. Most frequently, such reaction implies differentiating oneself or one group of people from the culture they are reacting to, thus forming an individual subculture.

One example of an emerging subculture is depicted in Chuck Palahniuk's novel *Fight Club*. The story revolves around the nameless narrator who meets Tyler Durden and together they engage in constructing a subculture of Fight Club in order to create a space where they can express their true nature. As the novel progresses, however, we witness a fatalistic transformation of this subculture, as it gradually

* Rad je proistekao iz istoimenog seminarskog rada rađenog na prvoj godini doktorskih akademskih studija (2015/2016.) na predmetu Popularna kultura u angloameričkoj književnosti 20. veka pod mentorstvom prof. dr. Zorana Paunovića.

turns into hegemony, or at least an attempt at it. Fight Club and its successive social group Project Mayhem qualify as subculture and hegemony respectively on various different levels, some of which are discussed in this paper.

In order to be able to properly discuss the different ways in which any given subculture is created, we should first try to define the term “culture” itself. As a starting point, Hebdige mentions the original, classical definition of culture as “the best that has been thought and said in the world” (Hebdige 2011: 3). This definition, however, focuses exclusively on sophisticated and refined artistic forms. Later definitions seem to be more inclusive of other aspects of social life. Hebdige quotes Williams who defines culture as a “particular way of life which expresses certain meanings and values not only in art and learning, but also in institutions and ordinary behavior” (Hebdige 2011: 3). A proper definition thus should include all the aspects of social experience, in particular, its forms of expression in terms of language, style, and behavior. Most frequently, even though the term “culture” should be inherently neutral, it is somehow used to refer specifically to the culture that is dominant in a particular society. In relation to that, any culture or social group that is regarded as subordinate to the dominant culture is referred to as “popular culture”. More often than not, this term is interchangeably used with the term “subculture,” mostly due to the fact that popular culture came into being as a reaction to the mainstream culture and social system; i.e. the same way a subculture is created (Fiske 1989a: 1-2). In their essence, such social and cultural groups are marginalized in relation to the dominant culture. Their creation is always closely connected to the dominant culture since they emerge specifically as a reaction to the culture that they are excluded from. Various practices are employed in the process of differentiation from the dominant culture and its practices. Mainly, these differences rely on the style of a particular social group. People who constitute subcultures express their difference through fashion and lifestyle, but rely on commodities of the dominant culture while doing so. Fiske argues that such subordinate groups rely on “the art of making do”; i.e. subcultures do not necessarily reject the heritage of the dominant culture in general, they rather use the goods and transform them in one way or the other so that they fit their expression and style (Fiske 1989b: 15).

However, apart from being purely related to lifestyle and style in general, Fiske argues that subcultures are “inherently political” or that they are “involved in the distribution [...] of various forms of social power” (Fiske 1989a: 1). Although they can often seem as spontaneous, Hebdige argues that they are “characterized by an extreme orderliness” (Hebdige 2011: 113). Such orderliness often comes from ideologies. Ideology can also be used for the purpose of what Storey calls “masking,

distortion, or concealment” of reality, which eventually work for the benefit of the power holders rather than those who are subordinated, which was the original idea (Storey 1998: 3). Moreover, what Storey highlights as the most important feature of any given ideology is the way it “conceals the reality of subordination from those who are powerless” (Storey 1998: 3). As argued in this paper on the example of Palahniuk’s novel, this can lead to the establishment of hegemony.

Hegemony is defined as “leadership or dominance, especially by one state or social group over others”¹. When discussing Gramsci’s theory of hegemony and its later readings, Morton defines it as “the articulation and justification of a particular set of interests as general interests” (Morton 2007: 113). In this sense, it can be said that hegemony does not necessarily refer only to political and economic dominance. Morton further argues that hegemony today represents “coercive dominance” of one country or culture over the others (Morton 2007: 112). Thus, as far as culture is concerned, the aspect of hegemony that is relevant for this paper is its ideological and cultural dominance. As Hebdige argues, hegemony does not even need to represent the overt imposition of rules and prescribed behavior, it can be realized as a process of “winning and shaping consent so that the power of the dominant classes appears both legitimate and natural” (Hebdige 2011: 16). Fiske, among others, believes that popular culture does not necessarily include social activism and revolutionary endeavors (Fiske 1989b: 19). Rather than that, it could serve as a means of expressing one’s discontent and disagreement, without any action against the dominant system, or what Morton often calls “passive revolution” (Morton 2007: 112). Hence, it can be said that once such active and aggressive steps are undertaken, subculture seemingly turns into everything it stood against, or in other words, it begins to acquire and imitate the patterns on which any given hegemony operates. In terms of hegemony, the interaction is much more aggressive, and the particular group that is trying to establish it tries to universalize its main ideas and interests and impose them on the subordinate as something that is for their own good. In these terms, the subculture that attempts such actions stops being a subculture because it comes into conflict with the essential idea of any subculture – the idea of being different, individual, and being able to think for oneself.

¹ Definition as seen in The Oxford Dictionary, available at <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/hegemony>

Fight Club and the Birth of Postmodern Hegemony

Chuck Palahniuk's novel represents how a subculture is born on the example of the Fight Club movement which surpasses the framework of a social group as subculture precisely at the moment when it turns into Project Mayhem. This symbolic change of name signals the change in the group's nature as well – it stops being a group of subordinate people who seek ways of differentiating themselves and defying the dominant culture and starts being a strongly politically and ideologically premised movement. Its rise to hegemony, however, is gradual and established in various steps.

Fight Club as Subculture

Before discussing its transformation into hegemony, a closer look into how Fight Club qualifies as a subculture, to begin with, is required. It can be argued that the motive behind its emergence has very little to do with social grouping as such – when Tyler and the anonymous protagonist first start it, they do so in order to filter out their frustrations, but are not yet aware of the subculture that is to emerge from it. However, on various other main points, it fits the definition of a subculture.

First of all, one of the main features of popular culture and subculture is that it is closely related to the contemporary moment, “relevant to the immediate social situation” (Fiske 1989b: 25). In Palahniuk's novel, the specific circumstance that is the cause of revolt is the capitalist society that the protagonists inhabit. Tyler Durden seems to personify an ideology and through his embodiment we could trace the coming of age of any given ideology. He starts off as a simple critic of the contemporary society preaching on how people should abandon social norms and patterns of behavior. As opposed to Tyler, when we come to meet the nameless narrator, he is undoubtedly part of the dominant culture. He works as a recall campaign coordinator, owns a condominium filled with modern furniture and seemingly fits the social norms of what a young, white upper-middle-class man should be. His consumerism fits perfectly the definition of mass culture, since it creates passive recipients, who not only avoid questioning the doctrines of the culture they are a part of, but are not even able to grasp their passivity and helplessness. Yet, as the novel progresses we witness his transformation as he liberates his inner angry man and abandons his previous life.

What Palahniuk starts constructing here is a subculture almost entirely oriented towards men and especially towards liberating their inner masculinity in the

ancient sense of the word. In this sense, *Fight Club* exhibits another trait of a subculture – nostalgia for the past and past social norms. Presumably, in the past, men were able to act in a manly manner, such manner as represented by the stereotypical gender roles adopted from the ancient times, whereas in the contemporary society they are not. In other words, men seemingly adopted feminine patterns of behavior - they are “a generation of men raised by women” (Palahniuk 1996: 34). In this context, the *Fight Club* culture provides a space within which the current social norms are rejected. In other words, their unique subculture is excluded from the requirements of the dominant culture, which is yet another trait of subculture as such. Furthermore, this exclusion is depicted through the narrator himself once he starts actively engaging in fights. Namely, his boss starts moving him away from positions that involve interaction with other clients, at times quite literally pushing him into the shadows. Therefore, in this aspect, *Fight Club* fulfills yet another characteristic of a subculture – it is marginalized in relation to the central, dominant culture. Not only is it excluded, it is pushed into the dark, where it cannot be seen and from where it cannot pose a serious threat to the dominant society. All of this results in their becoming the guerilla terrorists, working against society in some minor ways. Now, even though this is an active participation in what appears to be open warfare against the dominant culture, these activities still belong to the scope of subculture activities. However, once they become more radical, they will grow into something else.

Concerning the reasons that qualify *Fight Club* as a subculture, this representation of them as members of the working class is extremely important because subcultures usually emerge from the working class. This idea is supported by Fiske who finds the reason of popularity of some stylistic weapon of an early subculture in the fact that they symbolized the erasure of class difference (Fiske 1989b: 2). Specifically for Palahniuk’s novel, the working class (especially the part on low wages) is put into focus mainly because it represents a subordinate social group in modern times. Although the narrator is depicted as a member of the white-collar society, we come to see that he is just a working bee, as he writes in his haiku poem. If his belonging to the working class is questionable, it is evident in his *Fight Club* comrades, among whom we meet waiters and physical workers. What also highlights their close connection to the working class is punk aesthetics which is present in the novel surrounding *Fight Club*. The *Fight Club* subculture, which was born from a subordinate social class (i.e. working class), attempts at establishing itself as the class in power. Throughout Palahniuk’s novel, support for such claims can be found, since Tyler frequently mentions that it is high time the working class

took over and showed that they are the ones who hold the position of power. Both Gramsci and Morton refer to such expressions as to “the power of the powerless” (Morton 2007: 171). Gramsci especially highlights the “political capacity of the working class” (Gramsci 1990: 10). Such capacity is arguably their greatest weapon, but also their doom, since the dominant system tries to control the working class in order to stop them from exerting it. This is precisely what calls Tyler and his comrades to express themselves, to show their uniqueness and, in that, show that they are alive and in power of at least their lives, which is the exact purpose of any subculture.

This differentiation from the masses takes place on different levels, but is most evident in their style and appearance. Fiske argues that “[c]lothes are more normally used to convey social meanings than to express personal emotion or mood” (Fiske 1989b: 2). This is considerably highlighted in the novel with punk and its aesthetics seemingly being the inspiration. Tyler is represented as a fashion chameleon, wearing everything from fancy leather jackets to ripped t-shirts and a quirky bathrobe. His style screams uniqueness, which is one of the main points of punk aesthetics, as adopted from the glam rock movement. As opposed to him, the narrator starts off as a typical white-collar class member, wearing a white shirt, ties, and trousers, but expresses his individuality by leaving blood on his shirts and gradually losing ties and wearing dirty clothes. Even more so, their physical appearance is what is also defining the style of their subculture. They all have bruises, dark eyes, wounds, and blood not only on their clothes but on their bodies and the narrator even has a hole in his cheek that he needs to block with his finger in order to be able to drink coffee without it leaking. In this regard, another aspect of punk aesthetics is employed and that is the one that implies dirtiness and decay.

All of this leads to another characteristic present in a subculture and that is excess. Excess as a phenomenon is present in almost all most famous subcultures. Fiske argues that this trait is important because “[e]xcessiveness is meaning out of control, meaning that exceeds the norms of ideological control or the requirements of the dominant ideology” (Fiske 1989b: 114). Excess is present in the novel in almost every aspect that is related to the Fight Club subculture. First of all, Tyler and the narrator almost completely reduce their way of living to a primitive platform of life. They reject plenty of modern commodities, squatting in a house that almost does not serve its purpose, avoiding media and all other entertainment except Fight Club. They seem to adopt Fiske’s belief that “we “live” capitalism through its commodities, and, by living it, we validate and invigorate it” (1989b: 14). Therefore, they try to completely exclude themselves from it, not only on a semiotic level, but

on a more literal one, which seems to be a definite foundation for their further extremist evolution. Secondly, excess is seen specifically in relation to the way Fight Club emerged. The very first fight that sets off Fight Club appears more as a whimsy of two drunken men than the foundation of a social group. However, it escalates quickly and along with the formation of the group, the violence present in it escalates, as well. Violence, especially the repressed one, is an important part of a subculture specifically because it is a reference to “class or social conflict” (Fiske 1989b: 135). In a more extreme interpretation, violence represents resistance and revolt. Schultz supports this idea by claiming that violence is “the solution to the personal and social problems” Palahniuk’s characters have (Schultz 2011:596). Yet, this is only somewhat true. In Palahniuk’s novel, violence stands for resistance and even to some extent for gaining one’s individuality and self-expression only at first, but it quickly becomes something gruesome. The fights only appear to be reasonable at first; however, we soon see that the violence that takes place in Fight Club is everything but healthy and natural, let alone reasonable.

Yet, Fight Club appears to be the second level of social reaction towards the society, the first one being various support groups that the narrator attends. It is an essential part of any subculture to form its own space within the official institutionalized places established by the dominant culture. In *Fight Club*, the first space that emerges as a safe place for subordinate people are the various support groups. Perhaps the most interesting one is Remaining Men Together, a group that gathers men with testicular cancer. This artificial space for the narrator is “better than real life” (Palahniuk 1996: 12), much like Fight Club will be. It represents space within which he can be free. Furthermore, it represents space in which he, an anonymous nobody, is finally acknowledged as a legitimate person, stating that “if people thought you were dying, they gave you their full attention” (Palahniuk 1996: 75). Now, this group is interesting and relevant to Fight Club on various levels. First of all, it gathers men who are stripped off their masculinity, much like Fight Club will do later on. It provides the space where they can open up and show their true feelings, but it follows strongly feminine patterns of behavior, with its main activity being the urging of men to cry while embracing one another. Precisely because of this, this support group will fall apart once the Fight Club subculture is established and starts growing because it provides a space within which men are allowed to be men, in the ancient sense of the word, a sense that is widely accepted as being that of one’s true nature.

Fight Club fulfills the role of the space of the subcultures since it does not exist for the real world, but only for those who participate in it and, more

importantly, while they participate in it; it “exists only in the hours between when fight club starts and when fight club ends” (Palahniuk 1996: 33). It too is located in various basements, symbolically representing how subculture is not only pushed to the margin and shadows – it is pushed underground. However, this artificial space enables its members to express themselves in all the ways they are not able to in the real world.

Fight Club as Hegemony

Fight Club starts as a social reaction to the dominant society and its mass culture. However, its doctrines inevitably grow into something entirely different, and it surpasses the purpose of merely giving its members opportunity for expression by turning into something that resembles more a terrorist group than a subculture. Following the aforementioned definition of hegemony, it can be argued that Tyler Durden has all intentions of establishing one. Indeed, Fight Club is never entirely realized as one before the eyes of the reader, but has various traits that qualify it as at least a movement that is extremely similar to hegemony. The strategy that Palahniuk employs in this transformation is bringing to the extremes almost all of the previously mentioned traits of a subculture.

First of all, their social grouping starts as a gathering of like-minded men. However, what starts as a way of individual expression turns into blinded imitation once all the members start acting as Tyler Durden. Tyler assumes the position of their god, a living legend, and the high level of fascination with him is evident in all of them, especially the narrator, as seen in the following paragraph:

I love everything about Tyler Durden, his courage and his smarts. His nerve. Tyler is funny and charming and forceful and independent, and men look up to him and expect him to change their world. Tyler is capable and free, and I am not. (Palahniuk 1996: 130)

This is the first step of Tyler becoming somewhat of a dictator, it seems, only to become a complete one later in the novel. He becomes the dominant force, the power-bloc that he was so vehemently against, but fails to recognize this. He also becomes all-inclusive, since he embodies the movement and everyone that participates in Project Mayhem is described as being a part of him. Once they start imitating Tyler, one can no longer talk about their individuality. Not only do the members act accordingly to what the narrator calls Tyler Durden dogma, but they

completely reject individuality without even realizing it. Adopting the title of space monkeys, they dress the same way, wearing all black as a uniform, and repeat the mantra that Tyler has taught them, saying that they are not unique snowflakes. The uniformity goes to that extent that they are stripped of their names; much like the narrator is during the whole novel. "Only in death will we have our names since only in death are we no longer part of the effort," they say (Palahniuk 1996: 132).

Moreover, their marginality is brought to extremes as well. They are no longer only the middle children of history, they are no longer only trash of the contemporary society, they are the object of hate for God. "What you have to consider [...] is the possibility that God doesn't like you. Could be, God hates us. This is not the worst thing that can happen" (Palahniuk 1996: 103). In fact, this hate is even a better scenario, since, as Tyler says, God can also be indifferent to them. God here symbolically stands for every dominant force, every power holding bloc of society and culture.

How Tyler saw it was that getting God's attention for being bad was better than getting no attention at all. Maybe because God's hate is better than His indifference.

If you could be either God's worst enemy or nothing, which would you choose?
[...] Which is worse, hell or nothing? (Palahniuk 1996: 103)

He further elaborates the reasons for their dissatisfaction. Those rest mainly on the consumerist society and the way it treats them. There is also a sense that, belonging to what theoreticians usually call the Generation X, they have never experienced any real catastrophe like people of the early 20th century had. Rather than that, they have been led their whole lives on a more subtle level, dazed by ideologies that were served to them as right and in their own interest without them even realizing. Precisely because their frustration has reached such a great level, they believe they have no other choice but to violently respond to the dominant culture, yet they sadly end up imitating it. The point at which Tyler establishes himself as a full dictator is depicted in the scene when he yells: "This is our world, now, our world [...] and those ancient people are dead" (Palahniuk 1996: 5). His plans sound crazy and fatalistic, starting with a seemingly positive intention of breaking up the current society and civilization in order to make one that is better, some kind of utopia. However, they quickly escalate into something entirely lunatic and extremely negative, having nothing to do with revolution, but, rather than that, with destruction.

Destruction as such seems to be the only purpose of Project Mayhem. The narrator calls their house “the nouvelle cuisine of anarchy” (Palahniuk 1996: 138). The main project that they are trying to realize is the destruction of several buildings that are representing the financial centre of the world, so that people can have a fresh start. Symbolically, this attack on these particular high buildings, the skyscrapers, is an attack on everything that is considered high in terms of culture and civilization. Thus, in a way, this can be interpreted as a battle between high and low culture, or rather an attack of the low culture on the high one. As they see it, there is no purpose of replacing the existing social system with anything other than destruction at this point of the project. What started as a somewhat positive revolutionary ideology quickly became a fatalistic, extremist ideology of destruction with Tyler’s saying that he wanted “the whole world to hit bottom” (Palahniuk 1996: 88) and that “the goal of Project Mayhem [was] the complete and rightaway destruction of civilization” (Palahniuk 1996: 90). Such destruction is at times even treated as art, like in the space monkeys’ task including the pumpkin with a face of a Japanese demon. Moreover, towards the ending, we see the narrator and Tyler preparing to see the explosion as if it were some kind of a performance, a show.

What is very peculiar about *Fight Club*’s hegemony is its secrecy. Project Mayhem heavily relies on it even at the level of Fight Club, with its first two rules being that “you do not talk about Fight Club”. What appears to be innocent secrecy at first glance will, however, grow into a full-time dictatorship with the first two rules of Project Mayhem being that “you don’t ask questions about Project Mayhem” (Palahniuk 1996: 84). Not only are the participants denied the possibility to know what is happening, but they are denied the possibility of doubting the movement and its leader as well. “The fifth rule about Project Mayhem is you have to trust Tyler” (Palahniuk 1996: 90). The space monkeys are at this point turned into the same working bees they were before Fight Club; it is only that the power-bloc changed its position, but that does not have any effect on them. Tyler even sees them only as mere parts of his greater scheme, saying that “no one guy understands the whole plan, but each guy is trained to do one simple task perfectly” (Palahniuk 1996: 94).

What is also interesting about hegemony in this novel is that its ideology seemingly continues to live even when its creator is gone. At one point, Tyler disappears and the narrator tries to stop the whole project. However, the control is already out of his hands, and the participants of one Fight Club literally throw him out of the basement when he tries to chase them away. Not only do they throw him out, but they even attempt to assault him. However, the fact that his life is spared

does not mean he regained control – the movement continues to exist without him. The ending is another important point for the notion of hegemony. Namely, the narrator shoots himself and Tyler is proclaimed dead. The planned explosion never happens, but given the fact that he is now guilty of murder, the scene ends with him being taken away by the police. In the last chapter, we see him in what he calls Heaven (and what is clearly some kind of a sanatorium). However, what leaves the ending open is something that he tells us. Namely, he is occasionally visited by some space monkeys who dress up as workers and tell him that “[e]verything’s going according to the plan” (Palahniuk 1996: 155). In these terms, the novel only confirms the theory that the movement continued living even with its creator currently absent. Yet, given that he is in a sanatorium, such visits may be interpreted as hallucinations of a lunatic. In other words, the ending offers the reader a chance to decide whether the destructive movement continues to exist or not.

Conclusion

Fight Club seems to be one of those novels which are never sufficiently explored and discussed. Its unique representation of the inner working of a subculture, starting from its foundation to its transformation into something that resembles more the resented dominant culture rather than its counter-movement, gives us insight into important cultural phenomena that deserve more attention.

The story gathers the people that strongly resemble those we meet every day. These people, driven by disillusion and disappointment with the world they inhabit, construct for themselves a subculture which allows them to express themselves. The vast majority of critical writings, especially those who discuss social questions in *Fight Club*, dwell considerably on the masculine aspect of the story. Many critics, Schultz among them, have often put perhaps too much focus on the significance of *Fight Club* and *Project Mayhem*’s being an all-male community (Schultz 2011: 586). However, while *Fight Club* may start off as an exclusively masculine subculture, its main points are familiar to everyone who belongs to the subordinated, regardless of their gender. The main ideas of *Fight Club* – the liberation of one’s individuality, self-expression, and freedom of speech and act – may as well be universal for everyone who ever struggled with social rules, norms, and patterns of behavior. However, *Fight Club* also shows what happens when these ideas are repressed for too long.

In Palahniuk’s novel, we meet the subculture that is unique, as any subculture should be – it has its own sets of aesthetics, ideology, and patterns of

behavior. Still, not to make everything about it positive, it also carries within itself a fatalistic grain of ideas that will eventually lead to the construction of something extremely violent and inherently evil. Therefore, the transformation from subculture to hegemony may be proclaimed as gradual, but it is not unexpected.

In the end, it should be stated that Project Mayhem never actually fulfills its role of entirely establishing itself as hegemony because the plan partly fails. The dictator loses his power, the financial centers never get destroyed, but somehow the ideology behind the movement survives. Yet, even though we do not witness the complete rise of Project Mayhem hegemony, it still does not mean that all of its traits of hegemony are non-existent. Project Mayhem indeed qualifies as hegemony, and Tyler does establish power over an entire social group – he just fails to do the same on a global level. The fact that the ending is open can only mean that there is still a possibility of hegemony being established in the future. That, however, remains to be seen in the sequel. Meanwhile, we should probably not talk about Fight Club, just in case.

REFERENCES

- Fiske, John. 1989a. *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman.
- Fiske, John. 1989b. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Gramsci, Antonio, et al. 1990. *Selections from Political Writings, 1910-1920*. University of Minnesota Press.
- Hebdige, Dick. 2011. *Subculture: The Meaning of Style*. Subculture: Routledge.
- Morton, Adam David. 2007. *Unravelling Gramsci Hegemony and Passive Revolution in the Global Political Economy*. Pluto Press.
- Palahniuk, Chuck. 1996. *Fight Club*.
- Schultz, Robert T. “White Guys Who Prefer Not To: From Passive Resistance (“Bartleby”) To Terrorist Acts (Fight Club).” *The Journal of Popular Culture*, vol. 44, no. 3, 2011, pp. 583–605., doi:10.1111/j.1540-5931.2011.00850.x.
- Storey, John. 1998. *An Introduction to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens: U of Georgia.
- Storey, John. 2003. *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Malden, MA: Blackwell Pub.

Slađana Stamenković

USPON SUPKULTURE: PRELAZ IZ SUPKULTURE U HEGEMONIJU U ROMANU
BORILAČKI KLUB ČAKA PALAHNJUKA

Rezime

Kada govorimo o kulturološkom fenomenu supkulture, možemo reći da ona nastaje kao reakcija izvesne grupe ljudi na dominantnu kulturu u jednom istorijskom momentu. Ona uključuje prisvajanje dobara kojima dominantna kultura raspolaže i oblikovanje tih dobara tako da odgovaraju potrebama supkulture koja nastaje. Međutim, onda kada pojedine odlike neke supkulture budu dovedene do ekstrema, može se govoriti o njenom razvoju u hegemoniju. Ovaj rad prati upravo proces pretvaranja jedne supkulture u sistem koji ima gotovo sve odlike hegemonije na primeru romana *Borilački klub* Čaka Palahnjuka. U romanu, omanja zajednica muškaraca postaje poslušna militantna grupa kojom zapoveda diktator u nastanku oličeni u alter egu glavnog junaka i naratora, Tajleru Dardenu.

Ključne reči: supkultura, popularna kultura, hegemonija, *Borilački klub*, Čak Palahnjuk

Tamara B. Stanić
Muzička škola „Isidor Bajić”, Novi Sad
Studentkinja doktorskih studija
tamsta10@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2017.317-331
UDK 821.131.1.09-32 Verga G.
Pregledni naučni rad

KNJIŽEVNI VERIZAM U ITALIJANSKOJ JEDNOČINKI *KAVALERIJA RUSTIKANA*^{*}

SAŽETAK: U ovom radu prikazaćemo značajan uticaj književnog dela „Kavalerija Rustikana“ italijanskog predstavnika verizma Đovanija Verga iz druge polovine XIX veka na nastanak libreta istoimene opere Pjetra Maskanjija nekoliko godina kasnije. Kako bismo shvatili razloge izuzetne popularnosti ove opere, čiji uspeh ne jenjava ni u današnje vreme, analizirali smo književni izvor iz kojeg je potekla, motive nastanka opere, te razlike i sličnosti Maskanjijeveg libreta i Vergine novele. Nakon predstavljanja pojave verizma i uticaja ovog pravca na razvoj književnosti i opere XIX veka u Italiji, osvrnućemo se na uticaj kritičara opere tog doba koji su bili povod za živu diskusiju i česte polemike u književnim i lirskim krugovima uprkos nesumnjivo pozitivnom odjeku ondašnje operске publike. Kontrastivnom analizom tekstualnih struktura ključnih delova novele i libreta istaći ćemo sličnosti i razlike između ova dva umetnička dela. Cilj ovog rada je da ukaže na značaj i uticaj verističkih elemenata Maskanjijeve jednočinke, kao i na način na koji ih je on približio publici do te mere da je ona obezbedila dugotrajni uspeh Vergijeve novele.

Ključne reči: verizam, novela, jednočinka, Maskanji, Verga

Uticaj književnog verizma u Italiji XIX veka na nastanak libreta *Kavalerije Rustikane*

U drugoj polovini XIX veka na polju književnosti javlja se nov pokret, karakterističan po svojoj težnji da na realan način prikaže istinitost i opiše stvarnost. Italijanski teoretičar književnosti Đulio Feroni u svom delu *Istorija italijanske književnosti* na verodostojan način opisuje uzroke nastanka ovog književnog pravca:

^{*} Jedan deo ovog rada je rezultat istraživanja sprovedenog na master tezi *Operaska sudbina Kavalerije Rustikane*, odbranjenoj u Beogradu 2010. godine pod mentorstvom prof. dr Dušice Todorović Lacave.

U Italiji su razni pokušaji, započeti dosta ubedljivo već pedesetih godina, da se uspostavi neposredan odnos sa stvarnošću doveli do veoma uporne upotrebe pojma *vero* (istina, istinitost), što je imalo za posledicu prihvatanje termina *verizam*. Taj izraz je počeo da se širi šezdesetih godina, a sedamdesetih je prihvaćen kao formula za definisanje novog načina pripovedanja okrenutog ka Zoli i francuskom naturalizmu, ali sa svojim posebnim specifičnostima (Feroni 2005: 241).

Italijanski pisac i književni kritičar Elijo Ćoanola smatra da sa poetske tačke gledišta, u užem smislu, verizam u sebi sadrži potrebu za objektivnim i potpunim sagledavanjem stvarnosti:

Dal punto di vista della poetica in senso stretto, il verismo sostiene la necessità di una riproduzione obiettiva e integrale della realtà... (Ćoanola 1996: 581–82)

Verizam je kao pokret nastao u Milanu, što ne treba da čudi s obzirom na to da je ovaj grad posle Rizordimenta,¹ nacionalnog pokreta za ujedinjenje Italije, postao sedište brojnih društvenih i kulturnih dešavanja. Upravo u Milanu, za vreme formiranja verizma radio je i živio Ćovani Verga (1840–1922), jedan od najznačajnijih predstavnika verističkog pravca u književnosti. Njegova čuvena novela *Seosko viteštvo* (*Cavalleria rusticana*, 1880) najbolji je primer naturalističkog pristupa u književnosti, a njene adaptacije poslužile kao osnov za nastanak libreta jedne od najuspešnijih verističkih jednočinki druge polovine XIX veka, *Kavalerije rustikane*, mladog Pjetra Maskanijja (1863–1945). Maskanijjeva verzija je četiri godine kasnije adaptirana u pozorišnu dramu. Ipak, ni novela ni drama nisu postigle toliku popularnost koliko je doživela Maskanijjeva jednočinka već nakon prvog izvođenja.

U ovom radu ćemo prikazati kojim sredstvima se služio mladi kompozitor kako bi privukao što veću pažnju ondašnje operске publike, koja je nakon romantizma bila željna novih sadržaja. To ćemo postići komparativnom analizom ključnih delova književnog i operskog teksta, pri čemu ćemo naročito istaći razlike na kojima je insistirao Maskanji, jer je upravo originalnim i neuobičajenim idejama za to doba privukao ogromnu publiku, uprkos brojnim zamerka kritičara iz muzičkih krugova. Pored sadržajnih, skrenućemo pažnju i na jezičke razlike između izvorne novele i libreta, kojima je Maskanji pribegao kako bi jezik opere približio

² Italijanski termin *Risorgimento*, koji doslovno znači „preporod“, predstavlja nacionalni pokret za stvaranje jedinstvene države Italije tokom XIX veka, koji je predvodio general, revolucionar i čuveni italijanski književnik Ćuzepe Garibaldi.

običnom narodu. Radi boljeg razumevanja izvornog teksta i opere sve predstavljene tekstualne delove smo preveli na srpski jezik, a pojedine delove opere sa sicilijanskim dijalektom smo prikazali i na standardnom italijanskom jeziku. Ovim radom želimo da ukažemo na relevantnost verističkih elemenata i društvenih aspekata tog doba na znatnu prihvaćenost libreta ove jednočinke među širim narodnim masama tokom više od 130 godina nakon prvog izvođenja.

Društvene okolnosti za vreme stvaranja libreta *Kavalerije rustikane*

Pjetro Maskanji, dvadesetšestogodišnji student milanskog Konzervatorijuma, u klasi profesora Amilkare Ponkijelija² preko noći je doživeo uspeh koji više nikada neće ponoviti, a izvučen iz anonimnosti mogao se pohvaliti i znatnim novčanim dobitkom.³ Mladi kompozitor je prolazio trnovit put do svog uspeha. Kritičari su bili prilično negativno nastrojeni prema Maskanjiju zamerajući mu pre svega neiskustvo i isuviše inovacija odjedanput (Tomasi 1971, AVVV 1990). Oni koji su osuđivali Maskanjijevu operu očigledno nisu razumeli njegovu nameru da operu približi što većem i širem krugu publike i da postigne jasan uspeh kako na polju publiciteta tako i u materijalnom smislu, što je u to vreme uticalo na osporavanje njegovog vidnog talenta i umetničkog senzibiliteta.

Ono što godinama intrigira kako našu tako i stranu kritiku jeste upravo libreto za koji je Maskanji angažovao svoje prijatelje, mlade i neafirmisane pisce Tocetija i Menašija.⁴ Pojedini teoretičari operске muzike smatraju da se može naći direktan predak Maskanjijeve opere upravo u Bizeovoj operi *Karmen*, ističući da standardni delovi opere ne odgovaraju savremenim trendovima evropske tradicije i da deluju prolazno (Morini 1990: 175). Bize sa svojom *Karmen* u prvi plan muzičke scene ističe „istinitost“ bez ikakvog ulepšavanja, pa su se na operskoj pozornici počeli javljati verno opisani likovi iz svih društvenih slojeva, u živopisno ocrtanim ambijentima. Sa literarnog stanovišta gledano, libreto *Kavalerije* na prvi pogled nije bio nimalo impresivan i zato su kritičari i požurili da ga osude. Mnogo se polemisalo o prosečnosti libreta, koja je bila rezultat načina na koji su početnici Maskanji i

² Amilcare Ponchielli, čuveni italijanski kompozitor druge polovine XIX veka.

³ Maskanji je godinu dana pre prvog izvođenja opere osvojio prvu nagradu na konkursu milanske muzičke izdavačke kuće Edoardo Sonconjo u konkurenciji od 73 pristigla rada da bi tokom brojnih kasnijih izvođenja *Kavalerije rustikane* zaradio pozamašnu novčanu svotu.

⁴ Reč je o autorima Đovani Tardoni Toceti i Gvido Menaši, koji su kao libretisti postigli najveći uspeh upravo sa *Kavalerija rustikanom*.

njegove kolege libretisti iz Toskane, Đovani Tardoni-Toceti i Gvido Menaši doživeli Verginu poetsku nameru.

Smatramo da je Maskanjijeva opera postala remek-delo zbog bezvremenih kvaliteta i majstorske integracije tradicionalnih operskih elemenata i inovativnih tehnika. Ta opera je balans starog i novog, dovoljno poznata staroj operskoj publici i dovoljno privlačna novim posetiocima opere, i istovremeno inovativna do te mere da bude smatrana pionirskim poduhvatom.

Komparativna analiza libreta i novele

Predstavićemo prvo jedno od najkontroverznijih mesta u Maskanjijevoj operi, sa Turiduovom Sičilijanom, što je jedna od najspornijih tačaka opere (Morini 1990: 8). Kritičari potcenjivački spominju hor Sičilijanu, smatrajući da predstavlja svojevrsno otuđenje od Verginog originala (Vlad 1990: 43). Pri tome su libretisti delimično ignorisali pravi sicilijanski dijalekt, ali to i nije tako uznemiravajuća činjenica s obzirom na to da svaki operski pevač po svom senzibilitetu može da odstupi od originalne verzije. U prilog tome govori i činjenica da je tenor koji je prvi otpevao ulogu Turidua, Roberto Stanjo, i sam Sicilijanac, ponovo napravio versifikaciju arije što je i sam Maskanji pozdravio. Opera, međutim, počinje predigrom koja u sebi sadrži i Turiduovu Sičilijanu koja se peva uz harfu iza kulisa, što je do tog momenta bilo nezamislivo, a na taj način Maskanji je postigao sjajnu dramatičnost koja nas psihološki, na veoma suptilan način, priprema za ono što sledi.

Scena počinje sunčanim jutrom na seoskom trgu, na kojem se seljani okupljaju pred crkvom u svečanom raspoloženju. Tokom cele scene čuje se melodična horska tačka, koja započinje javljanjem i odazivanjem pojedinih grupa, kao što je prikazano u sledećem primeru:

Libreto:

Coro d'introduzione	Uvodni hor ⁵
Donne (di dentro)	Ženski hor (iza kulisa)
<i>Gli aranci olezzano</i> <i>Sui verdi margini</i> <i>Cantan le allodole</i> <i>Tra i mirti in fior;</i> ...	Oseća se miris narandži Po zelenom lišću Pevuše poljske ševe Među borovnicama u cvatu ...
Uomini (di dentro)	Muški hor (iza kulisa)
<i>In mezzo al campo</i>	Na polju,
<i>Tra le spiche d'oro</i> <i>Giunge il rumor</i> <i>Delle vostre spole</i> <i>Noi stanchi</i> <i>Riposando dal lavor</i> <i>A voi pensiam,</i> ...	Među zlatnim klasjem Čuje se žamor vašeg tkanja Mi umorni Odmarajući od teškog posla Na vas mislimo ...

(Mascagni 1930: 4)

Smatramo da ovakav opis idiličnog jutra nije u skladu sa Verginim realističnim i pomalo mračnim pogledom na stvarnost, ali kritičari tog doba, kao što je, na primer, Eduard Hanslik, zameraju Maskanjiju tj. libretistima da je opera poprimila romantične elemente a da su oni tome svesno prišli ne bi li se dodvorili publici koja je na ovakve lirske forme navikla, čime bi izbegli rizik od mogućeg neuspeha (Morini 1990: 8). Po našem mišljenju ovakav korak mladog Maskanjija bio je potpuno razumljiv jer je kolorizmom, belkantom i veselom melodikom kočijaša Alfija realno i autentično prikazana atmosfera uskršnjeg nedeljnog jutra. Kako bi dao oduška svom razočaranju, odbačeni Turidu svake noći peva serenade Loli:

Novela:

(...) Si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella. Che non ha nulla da fare Turiddu della gna Nunzia, 'dicevano i vicini', che passa le notti a cantare come una passera solitaria?

⁵ Prevod na srpski jezik je delo autora ovog rada.

(...) Odlazio je pod leptičin prozor da joj peva sve pesme koje je znao. Komšije su govorile da uzalud provodi noći pevušeći kao usamljeni vrbac i da nema on šta da radi kod gospođe Nunciije.

(Verga 1983: 193)

U noveli Turidu na ovaj način privlači pažnju seljana a kod čitalaca se budi osećaj važnosti trenutka. Novela takođe pruža inspiraciju za poeziju koja je korišćena u Sičelijani. Pronalazimo jaku vezu između prva četiri stiha arije koja se pevaju na sicilijanskom dijalektu, a koja mi ovde prikazujemo i na standardnom italijanskom jeziku uz prevod na srpski, i scene zavođenja u Verginoj noveli.

Libreto:

arija na sicilijanskom dijalektu	arija na standardnom italijanskom	arija na srpskom
<i>O Lola ch'ai di latti la cammisa</i>	<i>[O Lola che hai la camicia di latte]</i>	O Lola, u haljini belo kao od mleka
<i>Si bianca e russa comu la cirasa,</i>	<i>[Sei bianca e rossa come la ciliegia,]</i>	Rumena i zdrava kao trešnja
<i>Quannu t'affacci fai la vucca a risa,</i>	<i>[Quando ti affacci fai ridere la bocca,]</i>	Na tvoju pojavu osmehuju se svi
<i>Biato cui ti dà lu primu vasu !</i>	<i>[Beato chi ti darà il primo bacio!]</i>	Blagoslovljen je onaj ko ti pruži prvi poljubac

(Mascagni 1930: 7)

Drugi stih serenade je prilično verno izveden iz situacije u noveli kada Lola ostaje zaprepašćena u trenutku kada ugleda Turidua.

Novela:

Finalmente s'imbattè in Lola che tornava dal viaggio alla Madonna del Pericolo, e, al vederlo, non si fece nè bianca nè rossa quasi non fosse stato fatto suo.

(Konačno je nabasao na Lolu koja se vraćala sa hodočašća, i čim ga je videla, ustuknula je, nit je prebledela nit pocrvenela).

(Verga 1983: 194)

Ono što zaista moramo da priznamo mladom Maskanjiju jeste odlučnost da svoju melodramu započne dugim instrumentalnim i vokalnim uvodom, arijom koju tenor peva iza spuštenih kulisa, što je do tada neviđeno a sjajno prihvaćeno od

strane vrlo zahtevne italijanske publike Jednostavne harmonije, lake orkestracije na sicilijanskom dijalektu, ova arija predstavlja idiličan uvod burnim događajima koji slede. Pored vokalne jačine tenora oduševljava nas i orkestarski intermezzo u kojem se maestozni crescendo violina stapa sa melodičnim akordima harfe i zvucima orgulja. Sičilijana je lepa i vedra i u njoj prepoznamo Maskanjijevo dobro poznavanje mediteranskog melosa.

Nakon što muški hor izlazi sa scene, počinje druga scena u kojoj se bolna Santuca obraća mami Lučiji i traži svog voljenog Turidua. Kratak ali dinamičan dijalog dva glavna ženska lika je još jedno inovativno iznenađenje koje nam je Maskanji pripremio u odnosu na Verginu izvornu novelu. Ovaj dijalog predstavlja svojevrsan *canto libero*, dramatičan recitativ u kojem nam neutešna Santuca nagoveštava zaplet događaja svojim, sada već svima dobro poznatim uzvikom više nego konstatacijom... Sono scomunicata (Obeščašćena sam)! Mnogo se polemicalo oko ove izjave. Jedni tvrde da ju je Turidu obeščašćio samo time što ju je posećivao, a drugi, mnogo slobodniji, smatraju da je bila trudna.⁶

Gromkim baritonom u trećoj sceni pojavljuje se kočijaš Alfijo.

Libreto:

<i>Il cavallo scalpita, I sonagli squillano, schiocca la frusta. – Ehi la’ – Soffii il vento gelido, Cada l’acqua e nevichi, A me che cosa fa?</i>	Konj u kasu Čuju se praporci bič odzvanja. – Eeej, tamo I da dune hladan vetar, I da padnu sneg i voda. Šta mi mogu?
--	---

(Mascagni 1930: 5)

Njegove reči praćene su limenim instrumentima, timpanima, bubnjevima i činelama. Ova gromka, gotovo vatrena, melodija predstavlja često mesto sporenja kritičara operske muzike (Vlad 1990: 13). Naime, koliko god da je Maskanji bio inovativan, ovom prilikom se ugledao na čuvenog nemačkog romantičara Riharda Vagnera. Podsećamo da se Vagner u to vreme smatrao tvorcem sjajnih i nepredvidivih instrumentalnih kombinacija i kao takav postavljao veoma visoke kriterijume svima onima koji su poželeti da zadive i oduševе opersku publiku. Iako je u *Kavaleriji* ovakav Maskanjijev potez bio isuviše naglašen i možda nepotreban,

⁶ Do ove informacije došli smo tokom intervjua sa operskom pevačicom Violetom Srećković, mecosopraniškinjom Srpskog narodnog pozorišta, obavljenog dana 02. 08. 2010.

verovatno je bio uzrokovan željom i potrebom mladog autora da što pre zadobije simpatije publike i kritike proverenim Vagnerovskim muzičkim trilerima. Sledećom scenom mladi kompozitor se ipak vraća svom verističkom pristupu i nudi nam gotovo savršenu vokalno instrumentalnu postavku u kojoj Santuca, potpuno skrhana bolom, otvara svoje srce i dušu Turidovoj mami, gospi Nunci.

Libreto:

<p>Santuzza: <i>Voi lo sapete o mamma, prima d'andar soldato Turiddu aveva a Lola eterna fe' giurato. Torno, la seppe sposa e con un nuovo amore Volle spegner la fiamma che gli bruciava il cuor. M'amo, l'amai .Quell'invida d'ogni delizia mia, Del suo sposo dimentica, arse di gelosia... Me l'ha rapito.Priva dell'onor mio rimango: Lola e Turiddu s'amano, io piango....</i></p>	<p>O mama, dobro znate, pre nego što je otišao u vojsku, Turidu se zakleo Loli na večnu ljubav, Kada se vratio, saznao je da je pronašla novu ljubav. Poželeo je da ugasi plamen ljubavi. Voleo me je, volela sam ga. Ta ljubomorna zavodnica... Na svog verenika je zaboravila.... Posedovao me je. Bez časti ostadoh: Lola i Turidu se vole, ja plačem...</p>
--	---

(Mascagni 1930: 8)

Jasno nam je da su libretisti izvorni tekst morali da sažmu u jednu efektanu i snažno obojenu scenu između ostavljene Santuce i nepoverljive mame Lučije (Gna Nunzia u istoimenoj drami) i time ipak malo promenili sadržaj Vergine drame. Naime, da bismo shvatili adaptaciju koju su izvršili libretisti, neophodno je da upoznamo lik Santuce. Italijansko žensko ime Santa postaje Santuca, deminutiv koji nam mnogo govori o samom liku, te je prikazuje kao krhku, nežnu i nesrećnu. Profilom žrtve, libretisti su uspeli da kod publike izmame saosećanje i empatiju. Dok je u noveli glavni lik Turidu, u noveli je to Santa. Verga je u svojoj noveli predstavlja prilično površno, bez posebno naglašene emotivne i psihološke težine, u

njegovom delu ona je samo Santa, čist stilski i lingvistički izraz koji će tek u operi postati emotivno snažno obojen.

Novela:

Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Colla, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa. Turiddu tanto disse e tanto fece che entrò camparo da massaro Cola, e cominciò a bazzicare per la casa e a dire le paroline dolci alla ragazza. – Perché non andate a dirle alla gna Lola ste belle cose? rispondeva Santa.- La gna Lola è una signorona! La gna Lola ha sposato un re di corona, ora!- Io non me li merito i re di corona.- Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gna Lola, nè il suo santo, quando ci siete voi, chè la gna Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna. (...) Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo...

Pred drugom Alfijom pojavio se gazda Kola, jako bogat i imućan vinogradar, a govorilo se da ima ćerku za udaju. Turidu se sprijateljio sa gazdom Kolom, i počeo da se udvara njegovoj ćerki. – Zašto te lepe reči ne uputite gospi Loli?, odgovarala bi mu Santa. – Gospa Lola je sada prava gospođa! Udala se za kraljevsku lozu! – Ja ne zaslužujem kraljevsku krunu. – Vi vredite kao sto Lola, i poznajem jednog koji ne bi ni pogledao gospu Lolu, ni njenog sveca, gospa Lola nije dostojna da vam nosi cipele, nije dostojna... Pojedite me pogledom, mrvice nećemo ostaviti...

(Verga 1983:192)

Kao što je čitaocima Vergine novele poznato, Santa je predstavljena kao lakomislena devojka kojom se Turidu poigrava. Maskanjijeva Santuca je znatno emotivnija te tako imamo jedan oblik gradacije Santinog lika od prilično marginalnog u noveli do krucijalnog lika u operskoj adaptaciji. U noveli ona ne plače i nije tip osobe sklon suzama, što potvrđuju i njene reči upućene Alfiju.

Novela:

Non son usa a piangere! (...) non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gna` Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.

Nisam laka na suzama! (...) nisam plakala ni kada sam videla Turidua da ulazi u kuću vaše žene.

(Verga 1983: 196)

U operi nailazimo na drugačiju situaciju. Maskanjijeva Santuca nas potpuno iznenađuje svojim jakim emocijama:

Libreto:

Turiddu mi tolse l'onore, / e vostra moglie lui rapiva a me!
Turidu mi je oduzeo čast, a vaša žena ga je uzela od mene.

(Mascagni 1930:8)

Korak po korak i umanjuje se težina strasnog odnosa glavnih protagonista. Turidu je prvo ulazio u Lolinu kuću, zatim je odlazio kod nje da bi ga na kraju Lola svojim zavodničkim osobinama preotela od Santuce. Na ovaj način Turidova zainteresovanost za Santucu gubi na svojoj težini i dobija čisto platonski prizvuk. U operskoj adaptaciji se ističe jedno i bolno Santucino ja.

Libreto:

<i>La tua Santuzza</i> <i>Piange e t'implora</i> <i>Come cacciarla</i> <i>Così tu puoi ?</i>	Tvoja Santuca Plače i preklinje te Kako možeš da je oteraš?
---	--

(Mascagni 1930:10)

Hor u Maskanjijevoj operi, bez sumnje, naglašeno idealizuje život seljaka-nadničara u kasnom XIX veku u Siciliji. Još jedan aspekt tog hora jeste da pruža umirujući osećaj koji čini da ti seljaci izgledaju još šarmantnije nego što to zaista jesu, pa stoga ne čudi što mu mnogi zameraju suviše sladunjav stil u odnosu na Verginu tragičnu realnost (Andreis 1989: 43). Moramo da primetimo da malo koja opera posvećuje toliko mnogo vremena horskoj muzici a tako malo samim protagonistima, kao što je to slučaj u Kavalaciji. Naglasak na sveprisutni hor postiže isti efekat kao i onaj koji postižu četiri originalna lika seljaka u Verginom delu. Maskanji oživljava zajednicu kroz upotrebu hora i to upravo zahvaljujući njihovom stalnom prisustvu u operi.

S obzirom na to da se radnja odigrava u okviru aristotelovskog vremenskog okvira od 24 časa, Maskanji nije više mogao da dozvoli da se Turidu i Alfijo sreću kod stabala smokve dan nakon što se desio incident sa grizenjem uha *allo spuntar del sole* (pri izlasku sunca), kao što je to bio slučaj u noveli. Maskanji je morao da osmisli način kako da postavi Turida, vojnika sposobnog za borbu, u direktno nepovoljan položaj u odnosu na kočijaša i na taj način dovede tragediju do logičkog zaključka. Dok se Turidu oprašta od majke, osećaj zle sudbine se očitava u njegovom pijanstvu. Stoga on kaže:

Novela:

Dico così, come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello.

Govorim ovako, kao što bi reklo vino, kojeg sam previše popio, idem napolje da razbistrim glavu.

(Verga 1983:197)

Maskanjijeva opera prihvata važnost Turidovog pijanstva i tako zdravici daje dramsku relevantnost u ulozi kojom se tragedija dovodi do vrhunca. U operi Turidu je još teatralniji po pitanju loših efekata koje oseća od popijenog vina, i to više puta ponavlja. Prvo peva:

Libreto:

<i>Mamma, quel vino è generoso, e certo oggi troppi bicchier ne ho tracannato.</i>	Mama, ovo vino je pitko, i danas sam previše popio.
--	---

(Mascagni1930:10)

Potom se važnost njegovog pogoršanog stanja još više ističe dok se oprašta od mame Lučije žalosno pevajući: *È il vino che mi ha suggerito!* (Vino je krivo za sve!). Naposljetku, tu je i završni momenat opere u kojem su libretisti Tardioni-Toceti i Menaši promenili Vergin original: *Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!* (Ubili su Turidua, ubili su Turidua!) Taj trenutak nije veran originalu u kojem se Turidu na kraju obraća majci: *Mamma mia!* Iako je i Vergin kraj dramatičan i bolan, Maskanjijeve završne reči daju ovoj tužnoj ljubavnoj priči savršenu završnicu. Među svim epizodama koje su nas, svaka na svoj način, dovodile do konačne tragedije, opraštanje od majke *l'addio alla madre* zaslužuje posebnu pažnju i mesto ovog Maskanjijevog remek-dela.

Novela:

Mamma, – le disse Turiddu, – vi rammentate quando sono andato soldato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano.

(Mama, reče joj Turidu, žalili ste se kada sam odlazio u vojsku verujući da se neću više vratiti? Poljubite me sada kao onda zato što ću sutra otići daleko.)

(Verga 1983: 198)

Libretisti su shvatili važnost poslednjih Turiduovih reči u istoimenoj noveli pa su i poslednje reči nesrećnog mladića, u operskoj adaptaciji, takođe upućene majci:

Novela:

Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là fra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non potè profferire nemmeno: – Ah! mamma mia!

Turidu se zanjihao malo levo malo desno među smokvama i zatim pao kao klada. Krv mu je šikljala iz usta i jedva je uspeo da izgovori: – Ah, majko moja!

(Verga 1983:198)

Libreto:

<i>Per me pregate Iddio!</i> <i>Un bacio, mamma... un altro bacio...addio!</i>	Za mene molite Gospoda! Jedan poljubac, majko, još jedan.... Zbogom!
---	--

(Mascagni1930:11)

Poslednje njegove misli usmerene su ka Santuci:

Libreto:

<i>... se io non tornassi... voi dovrete fare da madre a Santa, ch'io le aveva giurato di condurla all'altare</i>	... Ako se ja ne vratim.... Vi morate da budete uz Santucu, jer sam joj obećao da ću je odvesti do oltara...
---	--

(Mascagni 1930: 12)

Iako je Santuca glavni ženski lik u Maskanijjevoj operi, a ova ženska rola je imala najviše promena u odnosu na istoimenu novelu, druga osoba od ključne važnosti je mama Lučija. Svi je zovu *mamma*, čak i Alfijo. Iako nema svoju ariju i

veoma malo peva u operi, ona jedina istinski oseća sve moralne posledice Turidovog raskalašnog ponašanja.

Pošto lik majke nije doživeo primetniju metamorfozu, te skoro da nema razlike u dramskoj i operskoj Lučiji, neki likovi kao stric Brazio, Kamila i Pipuca su morali da budu žrtvovani prilikom operске adaptacije, a sve u cilju sažetije i efektnije strukture samog libreta. Promene koje su izvršene nalaze svoje opravdanje već u samoj Verginoj drami, u kojoj autor kristališe svoje likove iz novele i potpuno ih emotivno određuje. Da bi ovakav preobražaj dobio na svom značaju, Verga menja narativnu tehniku a likove, ambijent i vremensko-prostorne koordinate prilagođava zahtevima scene. Poznajući očekivanja i zahteve publike, Verga u svojoj drami naglašava liturgijsko-sakralni momenat, što predstavlja odličnu podlogu za Maskanjijevu melodramu.

U velikoj meri je Vergina novela pomogla pisanju ovoliko životne opere. Publika se zasitila starih zamkova, bahatih kraljeva, velikih ratnika i njihovih velikih ratova. Opera se ovog puta približila ljudima, sišla je na trg i dotakla svaki zaseok i uličicu malih mesta i njihovih meštana. Došla je iznenada i neočekivano. Uzbukala je pozorišne ustajale vode i publika je, konačno, pronašla svoju muziku.

Zaključak

Maskanjijeva *Kavalerija rusticana* po svom formalnom, sadržajnom i muzičkom sklopu, predstavlja jedinstveno delo u operskoj literaturi i važan momenat u istoriji operске umetnosti. Iako je ova opera u pojedinim svojim delovima originalna, ona se većim delom oslanja na istoimenu Verginu novelu. Ovim radom smo ukazali na to da *Kavalerija rustikana*, svojim bogatim kontrastnim situacijama, smelim harmonijama, scenskom dinamikom, melodijski sveža, ali pre svega puna životnog realizma, bez sumnje predstavlja veristički pristup u operskoj umetnosti. Kontrastnom analizom ključnih delova Vergine novele i Maskanjijeve opere ukazali smo na sličnosti i razlike ova dva umetnička dela. Maskanji je uveo nekoliko inovacija u odnosu na originalnu verziju Vergine novele s ciljem da naiđe na bolji odziv publike, što je na kraju i postigao.

Među značajnije razlike smo izdvojili sledeće: uvođenje hora Sičelijane umesto likova seljaka u noveli, upotrebu sicilijanskog dijalekta u pojedinim delovima opere, oblikovanje lika Vergine Sante u skladu sa jezičkom modifikacijom njenog imena u operi, uvođenje dijaloga između ženskih likova koji ne postoje u noveli samo da bi se postigao njihov bolji karakterni i kontekstualni opis, veće

isticanje pojedinih likova iz novele (Turidu, Santuca) uz zanemarivanje nekih drugih (stric Brazio, Kamila i Pipuca).

LITERATURA

- AAVV (a cura di Piero Ostali). 1990. *Cavalleria rusticana 1890–1990. Cento anni di un capolavoro*. Milano: Casa musicale Sonzogno.
- Alberti, Lučano. 1974. *Muzika kroz vekove*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Andreis, Josip. 1989. *Povijest glazbe*. Zagreb: SNL.
- Feroni, Đulio. 2005. *Istorija italijanske književnosti*. Podgorica: CID.
- Gioanola, Elio. 1996. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Librex edizioni.
- Mascagni, Pietro. 1930. *Cavalleria rusticana, melodramma in un atto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci*. Milano: Casa musicale Sonzogno.
- Tomasi, Gioacchino Lanza. 1971. *Guida all'opera*. Milano: Mondadori.
- Treccani, Giovanni. 1950. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani.
- Verga, Giovanni. 1983. *Tutte le novelle*. Milano: Mondadori.

Tamara B. Stanić

LITERARY VERISMO IN AN ITALIAN ONE-ACT PLAY *CAVALLERIA RUSTICANA*

Summary

This paper will show the significant influence of the literary work of the *Cavalleria rusticana* by the Italian representative of verismo, Giovanni Verga from the second half of the 19th century, on the emergence of the libretto of the opera with the same name by Pietro Mascagni several years later. In order to comprehend the reasons for the extraordinary popularity of this opera, whose success does not lessen even nowadays, we have analysed the literary source from which it originated, the motives for its emergence and the differences and similarities between Mascagni's libretto and Verga's novella. Upon presenting verismo and its influence on the development of literature and opera of the 19th century in Italy, we have reviewed the influence of the opera critics of that time who were the cause for live discussions and frequent polemics in literary and lyrical circles despite the undoubtedly positive echo of the then opera audience. Using contrastive analysis of semantic-syntactic structures of key parts of the novella and libretto, we have pointed out the similarities and differences between these two works of art. The purpose of this paper is to indicate the significance and influence of the elements of verismo in Mascagni's one-act play, as well as the way he brought them closer to the audience to the extent it ensured long-lasting success of Verga's novella.

Key words: verismo, novella, one-act opera, Mascagni, Verga.

Jovana M. Petrović
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
Studentkinja doktorskih studija
petrovic.jovana.loos@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2017.333-346
UDK 821.111(73).09 Erdrich L.
821.111(73):81'255.4
Originlani naučni rad

PREVOĐENJE ELEMENATA INDIJANSKE KULTURE U ROMANU *DEVOJČICA SA OSTRVA DUHOVA* LUIZ ERDRIČ*

SAŽETAK: Prevođenje književnih dela koja se mogu sama po sebi posmatrati kao prevod predstavlja jedan od velikih izazova sa kojima se prevodioci susreću. Ovde se prvenstveno misli na multikulturalne tekstove, nastale u dve kulture i na dva jezika paralelno. Multikulturalnom književnošću se smatraju ostvarenja pisaca imigranata, ali i kolonizovanih starosedelaca, koji predstavljaju etničke manjine u okviru dominantnog društva. Multikulturalni pisci najčešće pišu na dominantnom jeziku, ali u svoja dela uključuju i reči, fraze, pa i čitave rečenice napisane na maternjem jeziku kako bi iskazali jedinstven kulturni sadržaj. Ovakve enkodirane poruke predstavljaju izazov za čitaoce, ali i prevodioce koji moraju taj sadržaj da prenesu na druge jezike. Problemi ove vrste prisutni su gotovo u svim delima indijanske književnosti. Luiz Erdrič, u romanu *Devojčica sa Ostrva duhova* koji piše na engleskom, oslikava kulturu, običaje i verovanja svog naroda, koristeći reči i izraze iz jezika Odžibve. Ovaj rad se bavi analizom prevoda ovog romana sa engleskog jezika na srpski Aleksandre Grubor. Posebna pažnja je posvećena strategijama koje prevoditeljka koristi kako bi prevela reči iz jezika plemena Odžibve, kao i reči iz engleskog jezika obojene kulturnim nasleđem plemena Odžibve.

Ključne reči: prevođenje, multikulturalna književnost, Luiz Erdrič, *Devojčica sa Ostrva duhova*, Odžibve

Uvod

Savremena teorija prevođenja sve više obraća pažnju na problem prevođenja književnih dela koja se mogu sama po sebi posmatrati kao prevod. Ovde

* Rad je proistekao iz seminarskog rada pod istim naslovom koji je rađen pod mentorstvom prof. dr Nenada Krstića na prvoj godini doktorskih studija (2016/2017) na predmetu Translatologija: lingvistička koncepcija prevođenja.

se prvenstveno misli na multikulturalne tekstove američkih imigranata i starosedelaca, Indijanaca. U savremenoj književnosti sve je veći broj pisaca koji etnički ili nacionalno ne pripadaju dominantnoj kulturi u kojoj žive, ali se služe jezikom te kulture kako bi izražavali svoje misli, ideje i jedinstven pogled na svet. Međutim, oni istovremeno koriste i jezik etničke zajednice na taj način stvarajući multikulturalne tekstove, hibridne po svojoj prirodi. Jedna takva spisateljica je i Luiz Erdrič, koja u svom romanu *Devojčica sa Ostrva duhova* pruža prikaz života plemena Odžibve s početka 19. veka.¹ Ona roman piše na engleskom, ali u njega uključuje reči i fraze iz jezika plemena Odžibve. Zbog toga ovaj roman predstavlja prevodilački izazov. U ovom radu analiziran je prevod romana *Devojčica sa Ostrva duhova* s engleskog jezika na srpski Aleksandre Grubor. Posebna pažnja je posvećena prevodilačkim strategijama koje prevoditeljka koristi kako bi prevela reči iz jezika plemena Odžibve, kao i strategijama koje koristi kako bi prevela reči na engleskom jeziku koje nose posebno kulturološko značenje.

Teorijski okvir

Po najopštijoj definiciji, „prevođenje je proces transformacija jednog jezičkog objekta u jezički objekat na drugom jeziku a da se pritom u jeziku prevoda sačuva neizmenjen sadržaj” (Krstić 2008: 122). Odnosno, prevođenje predstavlja sponu između dva različita jezika. Međutim, kada se govori o fenomenu književnog prevođenja, teško je posmatrati prevođenje isključivo kao lingvistički proces. Jer, svako književno delo je čvrsto ukorenjeno u određenoj kulturi kojoj autor pripada, kao i u narodu kome pripada. Kao takvo, ono nosi sa sobom mnoge nivoe značenja, ideje, verovanja i stavove specifične za određenu kulturu. Prilikom prevođenja neophodno je prevesti i taj, ne čisto lingvistički, sadržaj i prilagoditi ga ciljnom jeziku i kulturi. Stoga, „prevoditi znači preneti tekst iz jedne kulture u drugu, iz jednog književnog sistema u drugi” (Pažo 1994: 41). Ili, po rečima Vladimira Ivira: „Svaki čin prevođenja predstavlja pokušaj da se premosti jaz između dve kulture” (2003: 117).² Kako Ivir navodi, prevođenje je potrebno zato što se kulture i jezici, kao izrazi pojedinačnih kultura i njihove sastavne komponente, razlikuju. Uzrok

¹ Pleme Odžibve predstavlja jedno od plemena veće grupacije starosedelaca na severnoameričkom kontinentu po imenu Anišinabe. Pleme Odžibve je naseljavalo prostor oko Gornjeg jezera, gde je ujedno smeštena i radnja samog romana. Stoga ću u radu koristiti reč „Odžibve“ kako bih označila pleme o kome Luiz Erdrič piše. Jezik kojim se pleme služi naziva se podjednako *Ojibwemowin* i *Anishinaabemowin*, i pripada algonkiskoj grupi jezika.

² Any act of translation represents an attempt to bridge the gap between two cultures (prev.aut.)

problema u prevođenju i leži upravo u toj različitosti. Zato, kada je u pitanju prevođenje prozih književnih dela, neophodno je ne samo lingvističko znanje izvornog i ciljnog jezika, već je potrebno poznavati kontekst, istoriju i kulturu naroda iz kog tekst potiče. Kako Ivana Đurić Paunović i Zorica Đergović Joksimović objašnjavaju:

Poznavanje savremenog trenutka jednog društva i njegovog istorijskog konteksta omogućava potpunije shvatanje raznorodnih elemenata koji se mogu pronaći u različitim vrstama tekstova i diskursa koji se na to društvo odnose; samim tim, smanjuje se mogućnost greške prilikom tumačenja ili prevođenja (2011: 531).

Ono što dodatno komplikuje sam čin književnog prevođenja jeste svakako postojanje književnih dela koja se mogu posmatrati kao prevod sama po sebi. Ovde se naravno misli na multikulturalne tekstove. Kako Lorens Venuti (Lawrence Venuti) navodi, prevođenje se u ovakvom slučaju posmatra kao u gore navedenoj definiciji – kao zona kontakta između strane i prevodilačke kulture (ct. u Izgarjan 2008: 10). Prevođenje uvek podrazumeva postojanje dvaju distinktnih jezičkih kodova koji nisu izomorfni, homogeni, zbog čega u prevođenju dolazi do prepreka tako da potpun, apsolutni prevod često nije moguć (Izgarjan 2008: 10). Cilj prevoda se ne oslikava u pukom prevođenju sadržaja, već u stvaranju kontakta između dva jezika i uzajamnoj transformaciji izvornog i ciljnog jezika kako bi se stvorile multikulturalne jezičke zajednice. Ove definicije mogu se primeniti i na multikulturalne tekstove. Po mišljenju Dejenbroka (Dasenbrock), multikulturalni tekstovi definisani su kao tekstovi koji kombinuju bar dva različita jezika i podrazumevaju čitaoce iz različitih kultura (ct. u Izgarjan i Prodanović Stankić 2015: 105).³ Upravo zato multikulturalni tekstovi mogu biti posmatrani kao prevod.

U savremenom svetu, kada govorimo o multikulturalnim delima, zapravo kazujemo o delima koja su napisali imigranti ili kolonizovani starosedeoici koja oslikavaju susret dominantne i marginalizovane kulture, što nepobitno rezultira mešanjem kodova, jezika tih dveju kultura. U njima je jezik marginalizovane manjine delimično i selektivno preveden na jezik dominantnog društva, dok su kulturni elementi preneseni u kulturu dominantnog društva. Na taj način ostvaren je kontakt između centra i margine, te stvoren treći jezik, kao i nova – hibridna kultura. Iz ovoga se može zaključiti da pisci multikulturalne književnosti zapravo imaju

³ Multicultural literature can be defined as a literature which combines at least two different languages and includes in its textual dynamics readers from different cultures. (prev.aut.)

ulogu posrednika između jezika i kultura, kao i prevodioci, pa samim tim posežu i za sličnim strategijama.

Strategije prevođenja se mogu podeliti u dve grupe: strategije domestikacije i strategije forenizacije (Venuti 1998: 240–241). Strategije domestikacije su orijentisane ka ciljnom jeziku tako što prilagođavaju izvorni jezik i kulturu ciljnom jeziku i kulturi. Cilj ovakvih strategija je da se dobije tekst koji po svemu podseća na književne tekstove koji su nastali na ciljnom jeziku. Strategije domestikacije se najviše ogledaju u prevođenja kulturoloških pojmova, prilikom čega se oni zamenjuju pojmovima iz ciljne kulture, pa se tako kulturološke razlike gube (Venuti 1998: 241). S druge strane, strategije forenizacije funkcionišu na suprotan način. Prevodi nastali pomoću strategija forenizacije bude u čitaocu osećaj očuđenja i radoznalosti, jer su prvenstveno orijentisani ka izvornoj kulturi. Strategijama forenizacije postiže se razlika između izvornog i ciljnog jezika tako što kulturološki pojmovi ostaju sačuvani u prevodu. Samim tim, sačuvane su razlike koje postoje između dva različita jezika i kulture (Venuti 1998: 242).

Multikulturalna književnost se najpre može povezati sa prevodima koji su nastali uz pomoć strategija forenizacije (Izgarjan i Prodanović Stankić 2015: 107). U ovakvim prevodima kulturološki pojmovi iz izvorne kulture opstaju kao što u multikulturalnoj književnosti reči, fraze i čitave rečenice na jeziku etničke manjine opstaju uz jezik dominantnog društva. Narativna strategija kojom se ovakva hibridnost postiže naziva se „Mešanje kodova“ (Mesingejl et. u Izgarjan 2008: 18). Cilj koji se postiže ovom narativnom strategijom jeste prikazivanje iskustva Drugog (the Other). Multikulturalni pisci na taj način unose strani sadržaj u dominantni diskurs i tako zamagljuje jasnu granicu između dominantnog i marginalizovanog društva. Izgarjan objašnjava: „(...) Pojedine reči ili izrazi koji su ostavljeni na jeziku manjine u tekstu funkcionišu kao signali Drugog, ali je razumevanje, iako otežano, moguće. Prevodilac/ pisac postoji u oba sveta, u oba jezika i svesno posreduje između njih” (2008: 23). Tako se stvara treći – hibridni jezik, koji je u potpunosti razumljiv samo onima koji imaju isto poreklo kao i autor multikulturalnog teksta, odnosno imaju „dvostruko iskustvo postojanja u dva jezika – jeziku formalnog obrazovanja na engleskom i unutrašnjem jeziku manjinske zajednice” (Izgarjan 2008: 21).

Reči, fraze i rečenice na jeziku etničke manjine predstavljaju enkodirane poruke upućene upravo pripadnicima manjine (Izgarjan 2008: 22). S druge strane, čitaocima iz dominantnog društva one predstavljaju leksičke i kognitivne praznine koje ih navode da se aktivno uključe u čitanje teksta i sami počnu, intuitivno i podsvesno, da prevode. Uglavnom su to izrazi koji se odnose na kulturna obeležja

etničke manjine – imena, nadimci, hipokoristici, narodni običaji, religijska obeležja, opscene reči, onomatopeje, uzvici, hrana, flora i fauna, sleng i kolokvijalizmi (kojih nema u pisanom govoru). Ove enkodirane poruke predstavljaju problem i za prevodioce. Pisci multikulturalnih tekstova, kao i prevodioci, u ovakvim slučajevima pribegavaju različitim strategijama kako bi preneli takav kulturni sadržaj. Kako Mejer (Maier) navodi, oni ili pružaju doslovan prevod tih reči na engleski jezik (*literal translation*), ili pak ne ponude prevod uopšte (*withheld translation*) (ct. u Izgarjan i Prodanović Stankić 2015: 127). Na primer, Luiz Erdrič u svom romanu *Devojčica sa Ostrva duhova* u dosta slučajeva nudi prevod uz reč na jeziku plemena Odžibve: (1) „Nokomis was ready to make an offering to *the spirits, or manitous*” (1999: 7). Dok Tomas King u romanu *Sve dok je trava zeleena i vode teku*⁴ ne prevodi reči kojima se tradicionalno započinje priča:

(2) “Gha!” said the Lone Ranger. “Higayv:ligé:i.”
 “That’s better,” said Hawkeye. “Tsane:hlanv’:hi.”
 “Listen,” said Robinson Crusoe. “Hade:lohó:sgi.”
 “It is beginning,” said Ishmael. “Dagvyá:dhv:dv:hni.” (King 1993: 12)

U ovom slučaju, reči na manjinskom jeziku razumljive su samo onima koji taj jezik i govore. Prevođenje ovakvih reči i izraza naročito predstavlja problem kada ne postoji njihov ekvivalent u dominantnom jeziku. Zbog toga su oni često dodatno objašnjeni u okviru fusnota, anotacija, ili pak manjih rečnika koje pisci daju na kraju multikulturalnog teksta. Na taj način, pisci posreduju između dve kulture, pokušavajući da približe kulturu etničke manjine dominantnoj kulturi. Ove strategije koriste i prevodioci kako bi premostili jaz između dve kulture.

Roman Luiz Erdrič *Devojčica sa Ostrva duhova* napisan je na engleskom jeziku, ali i obiluje rečima i rečenicama iz jezika plemena Odžibve. Strukturno, roman oslikava jedinstven pogled Indijanaca na vreme, koje je za njih kružno i sastoji se iz ciklusa koji prate godišnja doba. Tako se roman sastoji iz četiri dela koja nose nazive godišnjih doba na jeziku plemena Odžibve: Neebin – leto, Dagwaging – jesen, Biboon – zima, Zeegwun – proleće. Može se reći zapravo da kultura i jezik plemena Odžibve predstavljaju glavne teme romana, pošto roman obiluje opisima indijanskih religijskih obreda koji su gotovo uvek u sprezi s prirodom. Na primer, Omekejes otkriva da poseduje dar da sanja i priča sa životinjama. Erdrič takođe oslikava i tradicionalnu nošnju plemena Odžibve, te način ukrašavanja odeće koji je

⁴ *Green Grass, Running Water* (prev.aut.)

svojestven Indijancima uopšte, a to je ukrašavanje perlicama (*beading*). Ovo su samo neki aspekti kulture plemena Odžibve kojima Erdrič posvećuje pažnju.

Analiza

Zarad preglednijeg analiziranja problema sa kojima se prevoditeljka susreće kako bi prenela jedinstven kulturni sadržaj romana, reči i fraze su podeljene u sledeće kategorije: nošnja, hrana, predmeti iz svakodnevnog života, imena i porodični odnosi, vreme, religijski obredi, verovanja i običaji.

Nošnja

U samom romanu Luiz Erdrič koristi engleske reči za određene delove tradicionalne odeće plemena Odžibve. Na primer, tradicionalnu indijansku obuću napravljenu od kože losa i ukrašenu perlama ona zove (3) „makazins” (1999: 1), što je svakako bliže izgovoru njenog naroda nego anglicizovana verzija te iste reči koja je ušla u svakodnevnu široku upotrebu, a to je „moccasins”. Ova reč postoji kao pozajmljenica u srpskom jeziku, „mokasine”, pa Aleksandra Grubor adekvatno nju upotrebljava u prevodu (2012: 9).

Međutim, za pojedine reči ne postoji pozajmljenica u srpskom, kao što je slučaj sa reči „bandolier bag”: (4) “Often, he dressed himself quite handsomely – full turban ... *a bandolier bag, earrings*” (1999: 49). Prevoditeljka prevodi *bandolier bag* kao „torbicu preko grudi”. Odnosno, ona opisuje torbu, ne dajući joj poseban naziv, jer njen ekvivalent na srpskom jeziku ne postoji. Zbog toga se ovakvim prevodom kulturološka iznijansiranošć gubi: „Često se oblaćio veoma prefinjeno – nosio je pravi turban ... *torbicu preko grudi i minđuše*” (2012: 61).

Još jedan problem u prevođenju reči koje se odnose na tradicionalnu odeću svakako predstavlja način na koji su ne samo ljudi iz plemena Odžibve, već i Indijanci uopšte, ukrašavali svoju odeću. Na engleskom taj način ukrašavanja se zove *beading* i uključuje vez u koji su ušivane perlice. U engleskom, *bead* može biti imenica i glagol, a može biti i u obliku prideva (*beaded*). U srpskom jeziku ne postoji reč koja bi bila ekvivalent ovom načinu ukrašavanja odeće pa Aleksandra Grubor, najčešće opisno ili parafrazirajući, prikazuje tu vrstu rućnog rada i na taj način ipak ćuva kulturološku razlićitost. Na primer:

- (5) from the beaded pouch (1999: 7) – iz torbe ukrašene perlama (2012: 15);

- (6) in bead-decorated pouch of red trade wool (1999: 20) – u navlaci od kupljene crvene vune, ukrašenoj perlama (2012: 31);
 (7) to bead that pattern (1999: 120) – da perlama izrađujemo šare (2012: 136).

Hrana

U romanu Erdrič najčešće daje prevod imenice koja označava neku vrstu hrane sa svog maternjeg jezika na engleski jezik, time upotpunjujući kognitivnu prazninu: (8) ... *a handful of manomin, rice...* (1999: 17). U ovakvim situacijama prevoditeljka se najčešće služi istom strategijom mešanja kodova. Njen prevod glasi ovako: „(...) dobijala šaku manomina, divljeg pirinča...” (2012: 26). Pritom, u ovom konkretnom slučaju ona dodaje i to da se imenica odnosi na divlji pirinač, dodatno ističući upravo kulturološku razliku.

Pojedine reči Erdrič ostavlja isključivo na jeziku Odžibve. Takav je slučaj sa tradicionalnom mešavinom biljaka koje su pripadnici njenog naroda pušili. Na primer:

- (9) A fragrant curl of sweet *kinnikinnick* smoke stirred from the red stone bowl. (1999: 20) – Mirisan vijugav trag slatkog dima *kinikinika* izbijao je iz njene lule od crvenog kamena. (2012: 31)
 (10) She filled the bowl with *kinnikinnick* ... (1999: 58) – Napunila ju je *kinikinikom*... (2012: 69).

Iz primera se može videti da prevoditeljka pozajmljuje reč i prilagođava je pravilima srpskog jezika tako adekvatno prateći strategiju same spisateljice.

Problem se javlja kod engleskih reči koje označavaju određena jela karakteristična za pleme Odžibve. Na primer, Aleksandra Grubor prevodi (11) *bannock bread* (1999: 79) kao „ovseni hleb” (2012: 97), ili „tvrdu pogaču” (2012: 101), što u potpunosti ne odgovara značenju. *Bannock bread* je pogača koja se pravi od belog brašna, vode, masti i suvog voća i predstavlja jedno od tradicionalnih jela Indijanaca uopšte.

Predmeti iz svakodnevnog života

U romanu, Luiz Erdrič najčešće upotrebljava imenice na jeziku plemena Odžibve za određene predmete iz svakodnevnog života. Na primer:

- (12) ...the family ate *makuks* of moose stew... (1999: 11) – ...porodica je pojela po *makuk*, *činiju od brezove kore* punu gulaša od losovog mesa... (2012: 20)
- (13) Baby Neewo was sleeping in his *tikinagun*. (1999: 33) – Beba Niivo je spavala u *drvenoj kolevci – tikinagunu*. (2012: 43)
- (14) ...the fire at the center of *wakaigun*. (1999: 62) – ...vatru u središtu *vakaiguna, kuće*. (2012: 74)

Ovo je još jedan primer strategije mešanja kodova. U ovakvim situacijama prevoditeljka najčešće zadržava reč na jeziku plemena Odžibve uz dodatno objašnjenje, što se vidi iz prevoda. Na taj način ona zadržava znakove druge kulture ali ujedno olakšava čitanje samog romana.

Imena i porodični odnosi

Sa stanovišta prevođenja, zanimljivo je obratiti pažnju na lična imena, imena geografskih odrednica, kao i na način izražavanja porodičnih odnosa, koji spadaju u neka od glavnih distinktivnih kulturoloških obeležja u romanu Erdrič. Spisateljica daje imena likovima ili na jeziku plemena Odžibve ili na engleskom. Aleksandra Grubor prevodi ona imena koja su data na engleskom, dok imena koja su na spisateljičinom maternjem jeziku ona pozajmljuje i prilagođava srpskom jeziku. U pojedinim situacijama ona zadržava udvojene samoglasnike kako bi naglasila izgovor reči na jeziku plemena Odžibve. Ovakva prevodilačka praksa zapravo nije u skladu sa srpskim jezikom. U srpskom jeziku postoje akcenatske oznake koje se mogu koristiti kako bi se postigao izgovor koji nalikuje izvornom. Međutim, ako uzmemo u obzir da je *Devojčica sa Ostrva duhova* prvenstveno roman za decu, možda bi adekvatnije bilo koristiti upravo udvajanje samoglasnika. Ovako prevodi imena izgledaju u romanu: (15) *Omakayas, or Little Frog* (1999: 5) – Omekejes, ili Mala Žaba (2012: 13), *baby Neewo* (1999: 8) – beba Niivo (2012: 17), *Anishinabeg* (1999: 9) – Anišinabe (2012: 17), Anišinabeja (2012: 84), *Yellow Kettle* (1999: 9) – Žuti Lonac (2012: 18), *Akewaynze* (1999: 91) – Akevejnzii (2012: 104), *Two Strike Girl* (1999: 91) – Dva Udarca (2012: 104). Istu strategiju prevoditeljka koristi i kada prevodi geografske pojmove:

- (16) All winter long, Omakayas's family lived in a cabin of sweet-scented cedar at the edge of the village of LaPoint, on an island in Lake

Superior that her people called *Moningwanaykaning*, *Island of the Golden-Breasted Woodpecker*. (1999: 6) – Čitave zime Omekejesina porodica živela je u brvnari od mirisnog kedrovog drveta na samom kraju sela Lapoant ili Šiljak, na ostrvu u Gornjem jezeru, koje je njen narod nazivao *Moningvanajkaning* – *Ostrvo zlatogrudog detlića*. (2012: 14–15)

Ono što je bitno primetiti kod izražavanja porodičnih odnosa jeste činjenica da su te zajedničke imenice u romanu napisane velikim slovom, bilo da ih spisateljica piše na engleskom bilo na jeziku plemena Odžibve. Na primer: (17) *Nokomis* (1999: 6), *Deydey* (1999: 9), *Grandma* (1999: 18), *Auntie* (1999: 34). Aleksandra Grubor pozajmljuje reči iz jezika plemena Odžibve, dok one na engleskom prevodi, ali sve ispisuje malim slovom: *nokomis* (2012: 14), *dijdij* (2012: 17), *baka* (2012: 22), *tetka* (2012: 40). Na taj način, ona približava tekst srpskom jeziku u kojem je norma da se zajedničke imenice pišu malim početnim slovom. Međutim, prevoditeljka zadržava delimično i kulturološku različitost transkribujući one zajedničke imenice koje su date na jeziku plemena Odžibve.

Vreme

Zanimljivo je obratiti pažnju na jedinstven način izražavanja vremena, kao i meseci u romanu. Naime, Luiz Erdrič se uvek služi izrazima koje sama prevodi sa jezika svog naroda na engleski. Na primer, (18) *young girl of seven winters...* (1999: 5), *boy of five winters* (1999: 74). Aleksandra Grubor doslovno prevodi ove fraze sa engleskog na srpski: „devojčica stara sedam zima” (2012: 13), „dečak od pet zima” (2012: 80), time prateći narativnu strategiju same spisateljice.

Međutim, još je zanimljiviji način na koji Erdrič obeležava mesece. U romanu, meseci se razlikuju po tome koji poljski radovi se obavljaju tada ili kakvo vreme preovladava. Na taj način podsećaju na nazive meseca u hrvatskom jeziku. Ovi aspekti romana zapravo najjače izražavaju povezanost starosedelaca sa prirodom i prirodnim ciklusima. Prevoditeljka daje doslovan prevod sa engleskog i samim tim čuva kulturološke razlike. Na primer:

(19) *The month of picking heartberries went by.* (1999: 44) – Prošao je mesec u kom se beru šumske jagode. (2012: 55)

- (20) It was a cool dark summer night in the first days of blueberry picking time. (1999: 46) – Noć je bila prohladna, crna letnja. Počeli su prvi dani sezone branja borovnica. (2012: 56)
- (21) You'll be glad of them when we are hungry in little spirit moon. (1999: 80) – Radovaćeš im se jednom kad ogladnimo u mesecu malih duhova. (92)

Religijski obredi, verovanja, običaji

Religijski obredi, verovanja i običaji plemena Odžibve predstavljaju zapravo najveći doprinos kulturološkom sadržaju romana *Devojčica sa Ostrva duhova*. Luiz Erdrič oslikava kulturu u kojoj su spiritualno i svakodnevno usko povezani, pa je teško povući jasnu granicu između tih aspekata života. Na primer, ona unosi u roman religijske obrede koji su usko povezani sa radovima u polju kao što su: setva, žetva, ubiranje plodova iz prirode, pripremanje zimnice i slično. Ona govori o (22) *the dance lodge* (1999: 134), što je koliba u kojoj su se odigravali ritualni plesovi i obredi u vezi sa sezonskim setvama i žetvama. Aleksandra Grubor prevodi *the dance lodge* kao „koliba za igranke” (2012: 139). S obzirom na to da su ovi obredi imali religijski karakter, „koliba za igranke” nije adekvatan prevod zato što reč „igranka” u našem jeziku isključivo asocira na zabavu i druženje, čime se deo originalnog značenja gubi. Isto tako, neadekvatno je prevesti sam ritual koji se odigrava u takvoj kolibi i naziva se *gathering dance* (1999: 123) kao „igranka” (2012: 139). Slično, Erdrič govori i o (23) *the sweat lodge*, što je koliba u kojoj su se izvodili rituali pročišćenja organizma. Prevoditeljka nudi dva načina za prevođenje ovog pojma, kao „odaja za pročišćenje znojem” (2012: 152) ili kao „sauna” (2012: 119). Svakako, prvi primer prevoda je adekvatniji jer poseduje religijsku konotaciju, dok reč „sauna” ima potpuno neadekvatno značenje zbog svoje asocijacije na odmor i zadovoljstvo.

Slični problemi se javljaju i kod prevođenja reči kao što su *medicine man*, *medicines*, i *spirits*. Pogledajmo sledeće primere:

- (24) He fancied himself quite a *medicine man* and wore at his throat a circle of bear claws. (1999: 73) – Smatrao je da je pravi *vrač* i oko vrata je nosio ogrlicu napravljenu od medvedih kandži. (2012: 85)
- (25) Nokomis ... had no *medicines* for this white man's disease. (1999: 149) – Nokomis ... nema *lekovito bilje* za tu bolest belih ljudi. (2012: 168)

- (26) She looked down at the tobacco, touched it lovingly, and asked *the spirits* for protection against the cold. (1999: 97) – Pogledala je nadole, ka duvanu, nežno ga dodirnula i zamolila *duhove* da ih zaštite od hladnoće. (2012: 110)

Iz ovih primera vidimo da Aleksandra Grubor prevodi *medicine man* kao „vrač“, *medicines* kao „lekovito bilje“, što je adekvatan prevod za ove termine. Međutim, problem se javlja kod termina *spirits*, koji, kako se vidi u originalnom tekstu, ima pozitivnu konotaciju. Prevoditeljka koristi reč „duhovi“ koja u zapadnoj kulturi, uključujući i srpsku, obično ima negativnu konotaciju. Luiz Erdrič u tekstu zapravo koristi dve engleske reči, *spirits* i *ghosts*, kada govori o spiritualnim entitetima. Dok *spirits* nosi sa sobom pozitivno značenje, *ghosts* ima negativno. Iako se obe reči prevode kao „duhovi“ na srpskom jeziku, Aleksandra Grubor uspeva da prikaže razliku:

- (27) Before they were born, before they came into this world, the chimookoman must have starved as *ghosts*. (1999: 78) – Pre nego što su rođeni, pre nego što su došli na ovaj svet, čimookomani mora da su gladovali kao *utvare*. (2012: 90)

Umesto reči „duh“, ona koristi reč „utvara“ koja nosi negativnu konotaciju i samim tim doprinosi kulturološkom nijansiranju teksta.

Situacija je dosta jednostavnija kada Luiz Erdrič sama pruža prevod reči sa jezika plemena Odžibve na engleski jezik. U ovim situacijama, prevoditeljka zadržava, odnosno transkribuje reči iz jezika plemena Odžibve, pa potom daje prevod sa engleskog jezika na srpski prateći narativnu strategiju spisateljice:

- (28) She tried to keep herself from picturing *pakuks, the skeletons of the little children, flying through the woods...* (1999: 12) – Pokušala je da spreči sebe da zamišlja *pakukse, kosture male dece* koji lete kroz šumu... (2012: 21)
- (29) Hers were *adisokaan stories, meant only for winter*. (1999: 59) – Njene su priče bile *adisokaan priče, namenjene samo za pričanje zimi*. (2012: 70)

U situacijama kada spisateljica odlučuje da ne ponudi prevod, Aleskandra Grubor prati njenu strategiju tako što ili samo preuzme reč ili, ređe, ponudi uz pozajmljenicu objašnjenje, što se vidi iz sledećeg primera:

- (30) *Anishaa*, she breathed quietly, standing again, holding in her palm a tiny mound of tobacco. She looked down at the tobacco, touched it lovingly, and asked the spirits for protection against the cold... Come to us, especially, during the harshest moon, *the Crust On the Snow Moon*, when so often meat is scarce, when the ice is too thick to catch many fish, when disease breaks us and *the windigo spirit, the Hungry One*, comes stalking from house to Anishinabe house. *Oh, daga, wedookaow Aishinabeg. Wedookaow Anishinabeg*, she asked. (1999: 97–98) – *Anišaa*, tiho je disala, a zatim se uspravila, držeći na dlanu gomilicu duvana. Pogledala je nadole, ka duvanu, nežno ga dodirnula i zamolila duhove da ih zaštite od hladnoće... Dođi nam, a posebno tokom najgoreg meseca, *meseca pokorice na snegu*, kad često nema mesa, kada je led predebeo da bismo mogli da ulovimo dovoljno ribe, kad nas lome bolesti i kada se duh *vindigo, Onaj Gladni*, šunja oko kuća naroda Anišinabe. *Oh, daga, viidookaov Anišinabeg. Vidookaov Anišinabeg*, molila je ona. *Oh, molim te, pomози narodu Anišinabe. Pomози narodu Anišinabe*. (2012: 110–111)

Ovaj isečak najbolje ilustruje strategije forenizacije kojima se postiže očuvanje kulturoloških elemenata u tekstu. *Anishaa, Crust on the Snow Moon, windigo spirit* predstavljaju primere enkodiranih poruka koje prevoditeljka ostavlja neobjašnjene. Na taj način, ona adekvatno prati narativne strategije same spisateljice i čuva jedinstven kulturni sadržaj koji spisateljica nudi. Međutim, takve narativne strategije ne otežavaju čitanje jer Edrič omogućava čitaocima da na osnovu konteksta razumeju značenje. Takođe, razumevanju značenja svakako doprinosi i rečnik nepoznatih termina koji Erdrič daje na kraju romana.

Zaključak

Devojčica sa Ostrva duhova obiluje rečima, frazama i rečenicama na jeziku plemena Odžibve, kao i engleskim rečima koje su kulturološki obojene nasleđem plemena Odžibve. Upravo ovi elementi čine izazov pri prevođenju. Međutim, Aleksandra Grubor uspeva da očuva te elemente time što bira prevodilačke strategije koje prate narativne strategije same spisateljice, što ovaj prevod čini vrlo uspehim. U većini slučajeva ona pozajmljuje reči prilagođavajući ih utoliko što ih transkribuje i podređuje gramatičkim pravilima sprskog jezika. Međutim, leksičke i kognitivne praznine koje ove reči stvaraju ona zadržava, ili pak

dotatno objašnjava. Uz veći ili manji uspeh prevodi i one pojmove iz indijanske kulture koje Erdrič daje na engleskom jeziku tako da njen prevod oslikava kulturološku različitost. Tako se, zahvaljujući prevedenom tekstu, ostvaruje dijalog dveju kultura i ističu različitosti kulturnih miljea, što nas, čitaoce prevoda, podstiče da proširimo iskustvene vidike, a što je svakako bila namera i same spisateljice.

LITERATURA

- Ivir, Vladimir. 2002–2003. “Translation of Culture and Culture of Translation”. *SRAZ XLVII– XLVIII*: 117–126.
- Izgarjan, Aleksandra, i Diana Prodanović Stankić. 2015. *Approaches to Metaphor: Cognitive, Translations, and Literature Studies Perspective*. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- Izgarjan, Aleksandra. 2008. *Maksin Hong Kingston i Ejmi Ten: ratnica i šamanka*. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- King, Thomas. 1993. *Green Grass, Running Water*. Toronto: Harper Collins Publishers.
- Kristić, Nenad. 2008. *Francuski i srpski u kontaktu – struktura proste rečenice i prevođenje*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Pageaux, Daniel-Henri. 1994. *La literature comparée*. Paris: Armand Colin.
- Paunović Đurić, Ivana, i Zorica Đergović Joksimović. 2011. „Nađeno u prevodu: mapiranje sociokulturnog konteksta u nastavi književnosti i prevođenja“. In: Točanac, D. i S. Gudurić eds. *Primenjena lingvistika danas: između teorije i prakse*. Novi Sad, Filozofski fakultet u Novom Sadu: 531–539.
- Venuti, Lawrence. 1998. “Strategies of Translation.” In: Baker, M. ed. *Routledge Encyclopedia of Translation*. New York, Routledge: 240–244.

Izvori:

- Erdrich, Louise. 1999. *The Birchbark House*. New York: Hyperion Books for Children.
- Erdrič, Luiza. 2012. *Devojčica sa Ostrva duhova*. Beograd: Kreativni centar.

Jovana M. Petrović

WORDS FROM NATIVE AMERICAN CULTURE IN LOUISE ERDRICH'S THE
BIRCHBARK HOUSE

Summary

Translators face a difficult challenge when it comes to translating literary works that can be viewed as translations. Multicultural literature is such in its nature – it includes literary texts that originate from two different cultures and are written in two different languages simultaneously. Writers of multicultural literature are either immigrants or indigenous people that have been colonized, and are considered to be ethnic minorities in the dominant society. These writers usually write in the dominant language, but also include words, phrases and entire sentences in their mother tongues for the purpose of portraying a unique cultural heritage. These encoded messages represent a challenge for the readers, but also for translators who don't speak the language but somehow have to translate the cultural nuances into the target languages. These issues permeate Native American literary productions. Louise Erdrich in *The Birchbark House*, written in English, portrays the culture, customs and beliefs of her people, the Ojibwe, by using words and phrases from the Ojibwe language. This paper analyzes the translation of *The Birchbark House* into Serbian by Aleksandra Grubor. The paper focuses specifically on the strategies the translator uses to translate the words and phrases from the Ojibwe language into Serbian, but also the strategies she uses to translate the words and phrases given in English that are culturally marked by the Ojibwe heritage.

Key words: translation, multicultural literature, Louise Erdrich, *The Birchbark House*, Ojibwe.

PRIKAZI

ГОРДАНА ПОКРАЈАЦ, 2016. АНТИЧКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ У ПОЕТИЦИ
И ПОЕЗИЈИ ДУБРОВАЧКЕ РЕНЕСАНСЕ. НОВИ САД: ОРФЕЛИН
ИЗДАВАШТВО, 361 СТР.*

Почев од прве књиге *Од Хекубе до Атаманта: ка изворима дубровачке ренесансне трагедије* (Нови Сад 2010), преко студије *Најстарији дубровачки петраркисти и античко наслеђе* (Нови Сад 2012), па до *Античких рефлексја у поетици и поезији дубровачке ренесансе* (Нови Сад 2016), Гордана Покрајац прати ток континуираних преображаја античког филозофског и уметничког наслеђа кроз књижевност и поетику дубровачке књижевности. На самом крају књиге *Античке рефлексје у поетици и поезији дубровачке ренесансе*, назначава се да су ренесансом маркиране „новине које ће у долазећој, барокној епохи допринети даљем континуитету у неговању античких рефлексја“, што сугерише да би се ауторкино истраживање наставило у овом правцу творећи чврсту зиданицу посвећеног и осмишљеног рада. Овим гестом постигнута су барем два незанемарљива догађаја за српску науку о књижевности: једно је научни допринос који води ка синтези, тј. потенцијалној историји дубровачке књижевности, сагледаној кроз специфичну рецепцију античке традиције, а друго научни допринос који се остварује у појединачним, подробним и студиозним интерпретацијама које је могућно прочитати у досадашњим ауторкиним књигама.

Пишући *Античке рефлексје*, Гордана Покрајац испратила је уједно и историју досадашње рецепције дубровачке књижевности са становишта посебних и општих испитивања антике код дубровачких стваралаца и мислилаца, настојећи не само да их употпуни новим увидима већ и да их укључи у синтетичка промишљања о датом аспекту. Руководећи се античким темама ренесансних песника (легенда о повратку златног века *laurea aetas*/, латинско начело *carpe diem*, свемоћ љубави *amor omnia vincit*/, тема Парнаса, срећа *Fortuna*/, трактати о лепоти, сан), ауторка је представила систем њиховог функционисања у контексту дубровачке књижевности, али и битну *differentia specifica* у односу на италијанску књижевност и утицаје са те стране. За разлику од најстаријих дубровачких петраркиста, који су стварали с краја XV и почетка XVI века (Шишка Менчетића, Џора Држића, песника из

* Приказ је настао при пројекту *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

Зборника Никше Рањине), песници и мислиоци XVI столећа показују више инвентивности и артифицијелности а античко наслеђе реципирају и креативно обликују непосредније.

Књига је конципирана троделно. Ако изузмемо уводни и закључни сегмент, састоји се од целина: „Филозофско-поетички трактати“, „Поезија и антика“, „Од Динка Рањине до краја XVI столећа“. Гордана Покрајац приступала је истраживању на основу познатих важних чињеница везаних за епоху ренесансе, затим би детаљно анализирао грађу и сводила закључке, који доприносе осветљавању типолошких разлика у односу према античком наслеђу. Када је реч о „Филозофско-поетичким трактатима“, најпре смо упознати са филолошким приступом ренесансних филозофа и поетичара, те са важношћу ренесансног платонизма који у италијанској књижевности отпочиње доласком Георгија Гемитоса Плетона из Мистре на Фирентински сабор 1439, па је затим обновљена и фирентинска *Академија Платоника*. Такође, Северин Боеције превео је Аристотела на латински, а на универзитетима један од основа студија чине Аристотелови коментари. Стога се на овим темељима и промишљају трактати Николе Витова Гучетића, Антуна Меда и Миха Моналдија.

У то време велика је била популарност трактата о љубави, лепоти, људском понашању и обично су били писани у виду дијалога. „Платонистичку традицију теодицеје, потекле од Платона и његове критике Хомера, Гучетић је применио у новом контексту и уклопио у Платинов монотеистички систем, сматрајући да је Бог толико добар колико је и праведан, па стога и треба веровати да од њега потиче и сама лепота“. Гучетић је именован и неоаристотеловцем, с тим да он „настоји повезати Аристотела са Платоном, Прокловим учењима, те пружити портрет филозофски и уметнички образоване ренесансне жене, кроз дијалог Маре Гундулић и Цвијете Зузорић“. С једне стране, у дијалозима су се одражавала „актуелна питања и стварни друштвени живот“, који су били „неодвојиви од садржаја везаних за античку филозофску мисао“, али су и „дијалози о лепоти и љубави ‘названи цвет’ (*detto Antos*)“ величали „класичан идеал лепоте који се доводи у везу с хришћанским идеалом вере у највише, најлепше и морално најсавршеније биће“.

Антун Медо својим трактатима допринео је „целокупном развоју дубровачке ренесансне поезије у другој половини XVI столећа“, док је Миха Моналди извршио „христијанизацију платонистичке основе“, те допринео „промишљању метафизичких поставки примењујући рефлексије ‘хришћанског Аристотела’ Томе Аквинског“. Као битна тема ренесансне

поетичке мисли пореклом из антике, узима се функција поезије, па песници тако врше синтезу и дају примат поуци или забави. Коначно, „дубровачки песници нису писали теоријске трактате, њихов је допринос поезици лирског стварања знатан јер је проистицао из самих дела и био устројен према правилима писања поезије“.

Целином „Поезија и антика“ обухваћено је истаживање поезије Мавра Ветрановића, Марија Кабожића, Николе Наљешковића, Марина Држића, Марина Буресића, Николе Димитровића. Бенедиктански опат Мавро Ветрановић дао је допринос „континуитету у преплитању хришћанског наслеђа и античке традиције“ и њему је посвећена највећа интерпретативна пажња. Песник је искористио значењски потенцијал фигура Орфеја и Ариона као митских певача, био инспирисан Аполоновим стрељањем Питона, Нептуном, Плутоним („црним Орком“, Дисом), Медејом, нимфом Еко, али и Сатурном и Федровим баснама. Музе, тј. „римске нимфе Камене“ назвао је „еликонском дружбом“, а Парнас – Дубравом, „пијерском гором“, те „гором виленском“. У његовој поезији јављају се и „тамне госпоје“, Суђаје, Парке или „окрутне Фортуне“, али и хибридна бића попут Сирена, Харпија, Химера и сл. У коначници, Ветрановић критикује женску обнаженост, али има назнака да жена може бити и „небеска царица“ и „харпија и блудница“.

Марио Кабожић критиковао је, пак, друштво: „Примери из античког времена (...) подстакли су пластичнији приказ свега онога што је у дубровачкој средини рефлектовало одјеке Римске империје и њене социјалне структуре, на чијим је основама потекла ренесансна цивилизација“. Николу Наљешковића са Ветрановићем повезује тематско опредељење за Орфеја и Ариона, с тим да им он у посланици „Димитрићу Никола“ придружује Музу историје Клио, алудирајући на Димитровићево историографско образовање. Песник је Музе укључио и у посланицу „Петру Хекторовићу властелину хварском“, где Уранија води Ветрановића, Талија – Хекторовића, а Димитровића – Клио. Наљешковићева специфичност, ипак, састоји се у томе што, „поред устаљених мотива“, „уноси елементе из оновремене реалности и властитог искуства (прожетих митским поређењима)“, те у актуелизацији „свевремених тема“. „Домаћи Хеликон“ Марина Држића такође испуњавају Музе и божанства, међу којима је најприсутнија личност Купидона са стрелицама, али је његова поезија устаљене „петраркистичке лексике и метафорике“. Марин Буресић је „у настојању да буде што сентенциознији“, уклапао Катанове „свевремене сентенције у хришћански контекст, уобличивши на изванредан начин самосвојну творевину“. Катаном је био

надахнут и Никола Димитровић, те је Катонове хексаметарске сентенције сместио у „причицах“.

Ако је друга целина била у знаку Мавра Ветрановића, са којим и остали песници битно успостављају линије додира, трећа целина књиге отпочиње Динком Рањином, који, такође, функционише као парадигма за Андрију Чубрановића, Антуна Сасина, Мароја Мажибрадића, Савка Бобаљевића Мишетића, Миха Моналдија, Миха Бунића Бабулиновића и донекле Доминка Златарића. Рањина је подстицао писање епиграма, стварао у оквирима нових жанрова – елегије, еклоге, али и песничке форме – сонета, мадригала, страмбота, фростоле. Угледао се на Катула, Тибула, Проперцију, Марцијала, помињао историјске личности, попут Александра Великог, Брута, Цезара, Клеопатре, уклапао митске личности у парове: Орест – Пилад, Тезеј – Паритој, Кастор – Полукс, те у плејаду од Јуноне, Паладе Атене, Феба Аполона, до Муза, Парки и Венере, с тим да је за њега Амор најучесталији, као што је Купидо за Држића.

Андрија Чубрановић тематизовао је велику тему о Срећи и њеној несталности и управо личност Купида, док Антун Сасин уобличава „оригиналне сцене Парнаса“, смишљено се опредељујући за класичне призоре и личности. Код Мароја Мажибрадића виде се трагови Овидијевих *Хероида*, утицај Католове поезије, док Аморова амбивалентност отелотворење проналази у Бобаљевићевој поезији, поред „Судбине, ‘худе чеси’, ‘Случаја’, Среће односно Несреће (...) под именом немилостиве Фортуне“. Бобаљевића одликује „изразитија субјективност“, али и експлицитна „дионизијска оријентација у стварању“, спрам чега стоји аполонијска код Миха Моналдија. Бобаљевић је Влаху Држићу (сликару) прогнозирао „славу Апелесову“ и посветио сонет, а Моналди посмртни сонет. Он је „осим Петраркиног наслеђа бембистичке оријентације“ неговао и „оне античке тековине на којима је и сам Петрарка изникао“. Такође, његова поезија одликује се специфичним односом према жени, коју пореди са: богињом лова, Иреном, Маргеритом, „новом Клото“, Дијанином пратиљом Калисто, Филидом, док, што је посебно интересно, „антички елементи (...) алудирају на песникињу Јулију Бунић (...) две песме (је) посветио Јулији, а у једну укључује и њену сестру Наду Бунић“.

Михо Бунић Бабулиновић има иновативан приступ Овидијевим *Метаморфозама*: замењује јастреба соколом, голуба – грлицом, вршећи „контаминацију античких изворника са токовима позноренесансног стила“, што је део „духа времена и манира“. Најпосле, један од свакако најважнијих

аутора када је реч о испитивању античких рефлексива јесте Доминко Златарић, коме је, такође, као и Ветрановићу и Рањини посвећена знатна пажња. Тематизовао је Купидона, који за ренесансу више није дете Пору и Пеније, већ Венере; истакао је орфејску моћ љубави да кротити дивље звери и поиграо се попут Бабулиновића са *Метаморфозама*, али у инверзном смислу. Осим *Метаморфоза*, утицале су на њега и Овидијева *Хероида*, *Тужне песме*, *Писма из Понта*, али, битно, и Вергилијева трећа еклога. Антиципирајући барокно доба, црпећи једини непосредно из старогрчких извора, Доминко Златарић је функционализовао антику кроз „сложену симболику извесних реалних феномена које песник опева, а који пружају значајне поруке читаоцима; неретко је реч о свевременим мудростима, имплицитно исказаним преко митолошких или литерарних реминесценција“.

У свођењу закључака истиче се континуираност Овидијевог утицаја, да су паралеле са Хомером и Вергилијем служиле као стилска средства, митолошки ликови постају носиоци симбола, латински изрази уклапани су у језик; Купидон, Аполон, Музе, Хеликон, Дијана постају топоси. Укратко – ренесансна „стварност је сагледана кроз призму класика“. Ова констатација Гордане Покрајац открива да је античка традиција битан кључ за семантику поезије и поетике дубровачке ренесансне књижевности, али и њених даљих токова. У праћењу метаморфоза античке традиције у историји дубровачке књижевности, несумњиво да би било могуће разлучити и суптилне разлике између епоха, али и појединачних књижевних опуса. Скупа узев, и досадашњи рад и актуелна књига Гордане Покрајац значајни су и у практичном смислу корисни – вишеструко, и, што није занемарљиво, леп су показатељ одговорног научног рада.

Јелена Ђ. Марићевић
Филозофски факултет у Новом Саду
Одсек за српску књижевност и језик

Sekretar redakcije/ Secretary of Editorial Board
Jelena Trivunić-Malešević

Lektori i korektori/Proofreading
dr Ljiljana Ćuk, Tomislav Bukatarević

Dizajn korica/Cover design
Gabriel Radatović

CIP

ZBORNIK za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
[Elektronski izvor] / glavni i odgovorni urednik Predrag Novakov. - Elektronski
časopis. - 2011, br. 1- . - Novi Sad : Filozofski fakultet, 2011-

Način pristupa (URL): <http://epub.digitalnabiblioteka.tk/index.php/zjik/issue/current>
(Pristup uz korisničko ime i lozinku). - Godišnje. - Nasl. sa nasl. ekrana. - Opis
izvora dana 11. 06. 2012.

ISSN 2217-8546 = Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom
Sadu (Online)
80+82(082)

COBISS.SR-ID 191558412
