

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 Drobnjak, 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

Sekretar redakcije/ Secretary of Editorial Board
Dejana Trifković

Lektori i korektori/Proofreading
dr Ljiljana Ćuk, Tomislav Bukatarević

Recenzenti/Reviewers

dr Ljiljana Aćimović, dr Tamara Valčić Bulić, dr Dušanka Vujović, dr Nevena Varnica, dr Bojana Vujin, dr Vladimir Gvozden, dr Dušanka Zvekić Dušanović, dr Đorđe Despić, dr Radoslav Eraković, dr Nikolina Zobenica, dr Sanja Paripović Krčmar, dr Sonja Filipović Kovačević, dr Nataša Kiš, dr Željko Milanović, dr Nina Muždeka, dr Ana Halas Popović, dr Gordana Pokrajac, dr Una Popović, dr Vladislava Gordić Petković, dr Bojana Stojanović Pantović, dr Milica Pasula, dr Nadežda Silaški, dr Diana Prodanović Stankić, dr Arijana Luburić Cvijanović, dr Ljiljana Pešikan Ljuštanović, dr Saša Šmulja.

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

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

Broj 9

NOVI SAD, 2019.

UDC 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

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

Volume 9

NOVI SAD, 2019.

SADRŽAJ

NAUČNI RADOVI

Sladana D. Mandić

SLIKOVNE SHEME U POSLOVICAMA KOJE SADRŽE SOMATIZME U
ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU: IZ KOGNITIVNOLINGVISTIČKE
PERSPEKTIVE..... 11

Jelena Lj. Biljetina

POJMOVNI MEHANIZMI NASTANKA PROŠIRENIH ZNAČENJA GLAGOLA
JEDENJA I PIJENJA U ENGLESKOM JEZIKU I NJIHOVI EKVIVALENTI U
SRPSKOM 33

Katharina Peterke

A CROSS-CULTURAL ANALYSIS OF THE CONCEPTUAL METAPHORS
OF BREXIT: EVIDENCE FROM ENGLISH, GERMAN AND SERBIAN 53

Aleksandra Erić-Bukarica

THE USE OF MODAL VERBS IN ENGLISH LEGAL TEXTS AND THEIR
SERBIAN EQUIVALENTS 73

Anastasija B. Gorgiev

SUKOV TELESNE I DUHOVNE LJUBAVI U STVARALAŠTVU
MARGERITE NAVARSKE 97

Љиљана Ж. Никић

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У *ОСМАНУ* ЦИВА ГУНДУЛИЋА И ЊИХОВА
СУДБИНА У МАЖУРАНИЋЕВОЈ ДОПУНИ..... 115

Јелена И. Маринков

ФУНКЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ ФЕМИНИНОСТИ У ДРАМАМА *МАСКА*,
ВУЧЈАК И *ПРОЛЕЋЕ СЕ ВРАЋА*..... 131

Кристина Н. Топић

РЕКОНСТРУКЦИЈА МИТА О ЛИЛИТ НА ПРИМЈЕРУ РОМАНА
ПОВРАТАК ФИЛИПА ЛАТИНОВИЋА МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ 149

Сања П. Перић
МОТИВ БРВНАРЕ (ШУМСКЕ КУЋИЦЕ) У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА
ДЕДИНЦА..... 165

Сара Мајсторовић
ЖАНРОВСКА ВАРИЈАТИВНОСТ ЧУДА У ЈАБНЕЛУ БОРИСЛАВА
ПЕКИЋА: УНИВЕРЗАЛНОСТ И ТРАГИЧНОСТ ЧУДА..... 179

Драган Б. Бабић
ПРЕДВИЂАЊЕ И ЕФЕКАТ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА У РОМАНИМА
ИЗЛЕТ НА ПУЧИНУ И ЏЕЈКОВОВА СОБА ВИРЏИНИЈЕ ВУЛФ 195

Sladana Stamenković
OTHERNESS IN NAVOKOV'S HERMANN, HUMBERT AND KINBOTE..... 211

PRIKAZI

Бојана В. Анђелић
Жозеф Понтис. 2019. *На линији: фабричке цедуље*. Београд/Вишеград:
ЛОМ/ Андрићев институт, 253 стр. 227

NAUČNI RADOVI

Sladana D. Mandić

Studentkinja doktorskih studija
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
smandic2018@gmail.com

UDK 811.163.41'371.72:811.111'371.72

DOI: 10.19090/zjik.2019.11-32
originalni naučni rad

SLIKOVNE SCHEME U POSLOVICAMA KOJE SADRŽE SOMATIZME U ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU: IZ KOGNITIVNOLINGVISTIČKE PERSPEKTIVE

SAŽETAK: Predmet istraživanja u ovom radu su slikovne sheme SADRŽATELJ, SILA, RAVNOTEŽA, CENTAR–PERIFERIJA, GORE–DOLE, i PREDMET (Johnson 1987: 126) u poslovicama koje sadrže somatizme u engleskom i srpskom jeziku poput, *Place one's head in the lion's mouth / Staviti glavu na kocku*. U istraživanju je korišćen korpus sačinjen od 30 poslovice engleskog i istog broja poslovice srpskog jezika. Cilj istraživanja jeste da se definišu metaforički pojmovni obrasci kojima je motivisana upotreba somatizama u posmatranim poslovicama, kao i da se predstave slikovne sheme kroz princip utelovljenja kao univerzalne kategorije. Kognitivnolingvističkom analizom pojmovnih obrazaca stiže se uvid u stepen sličnosti načina na koji govornici engleskog i srpskog jezika konceptualizuju apstraktne pojmove polazeći od delova ljudskog tela kao izvornih domena.

Ključne reči: poslovice, somatizmi, kognitivna lingvistika, slikovne sheme, engleski jezik, srpski jezik

1. UVODNA RAZMATRANJA

Svojom strukturom i značenjem poslovice su oduvek bile predmet interesovanja proučavalaca jezika. One predstavljaju značajna obeležja jednog naroda jer su spoj kulturoloških i tradicionalnih motiva. Skok (1971) navodi da poslovice „predstavljaju individualno stvaralaštvo, inventivno formulisan zaključak iz životnog iskustva, prihvaćen u tradiciji. U jeziku one funkcionišu kao sažete, zaveštajne formulacije iskustva, jezgrovito izrečeno opažanje najčešće s poučnim smislom“. Poslovice su uglavnom izražene u obliku rečenice (*A bird in the hand is worth two in the bush*, BOLJE VRABAC U RUCI NEGO GOLUB NA GRANI) i duboko su ukorenjene u jezik i narodno predanje. Poslovice obiluju prenesenim značenjem te se ono smatra polaznom osnovom za ovo istraživanje. Način na koji pripadnici različitih kultura prihvataju i tumače preneseno značenje

oduvek je bio prijemčiv za razna istraživanja u lingvističkom svetu. U teoriji razlikujemo doslovno i preneseno značenje. Doslovno značenje se „smatra osnovnim za određenu leksemu“ (Prčić 2008: 31), dok je preneseno ono „koje je proisteklo iz doslovnog, putem metaforičkog ili metonimijskog prenosa“ (Ibid.). Navedeni način tumačenja prenesenog značenja predstavlja teorijski okvir ovog rada unutar kog će se porediti proširena značenja leksema kojima se označavaju somatizmi u engleskom jeziku kao i proširena značenja njihovih ekvivalenata u srpskom jeziku. Uzevši u obzir, na primer, doslovnu interpretaciju rečenice *take one's life in one's hands* ‘uzeti život u svoje ruke’ dolazimo do zaključka da je život predmet koji se može uzeti u ruke i nositi sa sobom. S druge strane, metaforička interpretacija rečenice znači da je ‘pojedinaac odlučan u nameri da ima potpunu kontrolu nad sopstvenim životom’. Prelazak doslovnog u preneseno značenje u radu biće objašnjen postulatima kognitivne lingvistike i semantike.

Kognitivna lingvistika kao interdisciplinarna grana lingvistike predstavlja istovremeno spoj psiholoških i lingvističkih znanja i istraživanja. Ona opisuje interakciju jezika i kognicije, uticaj naših misli na oblikovanje jezika, kao i evoluiranje jezika paralelno sa promenom zajedničkog mentalnog sklopa kroz vreme. Kognitivna lingvistika povezuje sistematičnost prikazanu u jeziku direktno sa načinom na koji je um organizovan, a naročito sa pojmovnom strukturom i organizacijom (Evans & Green 2006: 15–16). Kao grana kognitivne lingvistike, kognitivna semantika bavi se fenomenom kategorizacije, teorijom prototipa i polisemijom. Takođe, istražuje različite vrste preslikavanja poput metaforičkog i metonimijskog. Kognitivna semantika stoji nasuprot objektivističkoj semantici, i smatra da se jezik „ne odnosi samo na objektivnu stvarnost, nego na koncepte: konvencionalna značenja koja se odnose na reči i druge lingvističke jedinice, smatraju se usko povezanim sa mislima i idejama. Shodno tome, osnovno stanovište kognitivne semantike tiče se prirode odnosa između pojmovne strukture i ljudske interakcije sa spoljašnjim svetom senzornog iskustva“ (Ibid. 172). Kognitivna semantika koristi jezik kao ključno metodološko sredstvo za otkrivanje pojmovne organizacije i strukture (Ibid. 153). Istraživanje kognitivne semantike je istraživanje pojmovnog sadržaja i njegove organizacije u jeziku (Talmy 2000: 4).

Veliku ulogu u tome kako konceptualizujemo svet oko sebe igra i kultura jer određene pojmove stvaramo na osnovu kulturnih obrazaca prisutnih u našem okruženju. Značaj ljudskog iskustva, centralna uloga ljudskog tela i kognitivne strukture, i organizacija koje su svojstvene samo ljudima imaju velik uticaj na prirodu iskustva (Evans & Green 2006: 44). Ideja da se iskustvo zasniva na telesnom doživljaju implicira da ljudska vrsta ima specifičan način viđenja stvarnosti zbog jedinstvene prirode ljudskog tela, tj. strukturisanje stvarnosti posredovano je u velikoj meri prirodom ljudskog tela (Ibid. 45). Kako bi objasnili složenost ljudskog pojmovnog sistema, Lejkof i Džonson navode da je „ovakva složenost, u velikoj meri, posledica tesne veze različitih koncepata koje su ljudi sposobni da formiraju i prirode naših fizičkih tela“ (Lakoff & Johnson 1980). Za razumevanje složenosti ljudskog pojmovnog sistema značajan je pojam slikovna shema (engl. *image schema*), za koju Džonson navodi da je „dinamični obrazac čulne interakcije i motornih aktivnosti koje se stalno ponavljaju i koje daju koherenciju i strukturu ljudskom iskustvu“ (Johnson 1987: xiv). Ove strukture same po sebi imaju smisao „jer ih neposredno i učestalo doživljavamo zahvaljujući prirodi tela i načinu funkcionisanja u svom okruženju“ (Lakoff 1987: 268) te su, prema tome, univerzalne. Vidimo da na osnovu telesnog iskustva nastaju konkretni pojmovi, a oni potom služe za strukturiranje apstraktnijih pojmovnih domena (Evans & Green 2006: 157–158). Polazeći od ovog stanovišta, „utelovljenje se smatra direktno odgovornim za stvaranje koncepata“ (Ibid. 177–178).

Mandler (2004) dodaje da slikovne sheme prethode stvaranju koncepata jer „proističu iz senzornih iskustava u ranim fazama ljudskog razvoja“ (prema Evans & Green 2006: 180). Mark Džonson u knjizi *The Body in the Mind* (Johnson 1987), daje primer senzornog iskustva koje stvara slikovnu shemu GORE–DOLE, smatrajući je rezultatom naše interakcije sa spoljašnjim svetom, koja je po svom poreklu predpojmovna. Na primer, „ako posmatramo osobu koja se kreće uspravno, možemo da uočimo vertikalnu osu koja se proteže od glave ka stopalima i silu gravitacije koja privlači predmete naniže. Svaki pokušaj da se nešto podigne sa tla, podrazumeva savijanje pojedinca prema tom predmetu i promenu položaja tela ka dole“ (Evans & Green 2006: 178). Ovakvo telesno iskustvo prethodi stvaranju slikovne sheme GORE–DOLE.

Iz gorenavedenog proističe da su predmet istraživanja slikovne sheme SADRŽATELJ, SILA, RAVNOTEŽA, CENTAR–PERIFERIJA, GORE–DOLE i PREDMET (Johnson 1987: 126), dok istraživanje ima za cilj da definiše metaforičke pojmovne obrasce kojima je motivisana upotreba naziva delova tela u posmatranim poslovicama, i da predstavi princip utelovljenja kao univerzalnu kategoriju u oba jezika. Dosadašnja istraživanja na sličnu temu prvenstveno se bave mehanizmima pojmovne metafore i metonimije (Prodanović-Stankić (2009), Radić-Bojanić & Silaški (2012a,b), Silaški & Radić-Bojanić (2014), Cvetanović (2017), Živadinović (2016)). U ovom istraživanju sprovodi se kognitivnolingvistička analiza i to, konkretno, slikovne sheme na kojima se baziraju idiomi kako bi se pokazale tendencije ka univerzalnosti ovakvih konstrukcija. Imajući u vidu činjenicu da engleski i srpski pripadaju različitim porodicama jezika, slikovne sheme prisutne u oba jezika proističu iz utelovljenog iskustva, koje je svojstveno svima. Značaj istraživanja ogleda se u detaljnom prikazu ovih shema svojstvenih svima, koje nesvesno usvajamo, prepoznajemo svojim čulima, kroz pokrete u prostoru ili dok rukujemo predmetima.

2. TEORIJSKI OKVIR: POJMOVNA METAFORA I IDIOMI

Tradicionalni pristup u nauci o jeziku koji jasno razgraničava dva domena, doslovni i metaforički, smatra da je metafora „po definiciji figura, dakle stoji nasuprot nekom doslovnom izrazu na koji se može ‘prevesti’ (u odnosu na koji i stiče status figure), privlači pažnju kao neobičan izraz i svojom naročitom slikovitošću izaziva emotivnu reakciju, čime stiče status jezičkog ‘ukrasa’” (Klikovac 2004: 83). Naime, pitanje metafore datira još iz vremena Aristotela koji ga je pokrenuo u svojim delima *Poetika* i *Retorika*. Ono je svim teoretičarima i filozofima predstavljalo problem jer su se trudili da je vežu isključivo za domen književnosti, retorike i umetnosti. I lingvistima je bilo teško da je uklope u postojeće lingvističke teorije pa je često metafora prebacivana iz jedne grane lingvistike u drugu. Ono što je karakteristično za tadašnje tumačenje običnog, svakodnevnog jezika jeste činjenica da je doslovan, lišen bilo kakve metaforičnosti, i da treba da se prikaže što objektivnije i vernije. Kognitivnolingvistički pristup koji predstavlja preokret u dotadašnjem poimanju lingvističke stvarnosti umnogome će doprineti rešavanju metaforičke zagonetke jer predstavlja spoj mišljenja i jezika. Veliki preokret na ovom polju donose Lejkof i

Džonson u svojoj knjizi *Metaphors We Live By* (Lakoff & Johnson 1980) koja pod terminom *pojmovna metafora* (engl. *conceptual metaphor*) podrazumeva deo našeg kognitivnog sistema koji se naposljetku realizuje u jeziku. Kod (...) metafore, preneseno značenje izvodi se na osnovu sličnosti, stvarne ili pretpostavljene, između dva različita i nepovezana entiteta, u pogledu oblika, pozicije, funkcije, namene, osobine, ponašanja, delovanja, sposobnosti itd. (Prčić 2008: 31–32). Pojmovna metafora je kognitivni mehanizam kod koga se jedan iskustveni domen (*izvorni domen* / engl. *source domain*) delimično projektuje na neki drugi iskustveni domen (*ciljni domen* / engl. *target domain*) (Lakoff & Johnson 1980: 5). Izvorni domeni najčešće su jasno definisani i konkretni pojmovi (ljudsko telo, životinje, zgrade, itd.) dok su ciljni domeni obično apstraktni pojmovi (emocije, želje, vreme i sl.) (Kövecses 2002: 15). Izvorni i ciljni koncepti ne nastaju u izolaciji, već su zasnovani na ‘kognitivnim’ i ‘kulturnim modelima’. Ono što se prenosi metaforom nisu samo svojstva kao sastavni delovi pojedinačnih koncepata, već struktura, unutrašnje veze ili logika celokupnog kognitivnog modela (Ungerer & Schmid 2006: 118).

Naš pojmovni sistem, koji nam omogućava da mislimo i delujemo, zasnovan je na metafori. Koncepti koji upravljaju našim mislima nisu samo stvar intelekta. Oni oblikuju sve što opažamo, naš život i odnose sa drugim ljudima. Stoga, naš pojmovni sistem ima ključnu ulogu u definisanju naših svakodnevnih aktivnosti (...) što se jasno očituje u jeziku. Pošto se komunikacija bazira na istom pojmovnom sistemu koji koristimo u razmišljanju i delovanju, jezik je jasan pokazatelj strukture tog sistema (Lakoff & Johnson 1980: 4).

Odnos između uma i jezičke strukture ilustrovaćemo pojmovnom metaforom RASPRAVA JE RAT. Ova metafora se u jeziku izražava raznim metaforičkim izrazima: Vaše tvrdnje su *neodbranjive*. *Napao je svaku slabu tačku* mog argumenta. Njegova kritika *pogađa pravo u metu*. *Uništio sam njegov argument*” (Ibid. 5). Iz navedenog zaključujemo da nije reč o fizičkom obračunu nego o verbalnom, u kojem su takođe prisutne aktivnosti poput napada, protivnapada, odbrane i sl. Koncept RASPRAVE delimično se formira, razume, izvodi i o njemu se govori kao o RATU. Koncept se metaforički strukturira, aktivnost se metaforički strukturira, i naposljetku, i sam jezik (Ibid. 6). U metafori VREME JE NOVAC, VREME se konceptualizuje pomoću materijalne opipljive stvari, NOVCA, koji je

predmet trošenja. Samim tim se i vremenu pripisuje osobina dragocenosti, te se svako traćenje vremena poistovećuje sa traćenjem novca, što je očito u metaforičkim izrazima: *Gubim vreme s tobom. Nemam vremena na bacanje. Izgubio sam mnogo vremena kad sam se razboleo* (Ibid. 8).

Drugi kognitivni mehanizam, pored metafore, jeste pojmovna metonimija koja predstavlja „razumevanje jednog iskustvenog domena pomoću drugog unutar zajedničkog iskustvenog domena” (Barcelona 2002: 148), te se smatra „fenomenom unutrašnjosti jednog domena” (Deignan 2005: 73). Naime, dok se pomoću metafore jedna stvar poima i shvata uz pomoć neke druge, metonimija nam pomaže da istaknemo jedan entitet iz date sheme pomoću nekog drugog entiteta iz iste sheme i ona uvek izražava odnos povezanosti po blizini (Ungerer & Schmid 1996: 57). Kod (...) pojmovne metonimije, preneseno značenje izvodi se na osnovu bliskosti dvaju različitih ali međusobno prostorno, vremenski ili drukčije povezanih entiteta, unutar jednog istog domena (Prčić 2008: 32). Na primer, u rečenici *Kupio sam Pikasa* (Barcelona 2002: 150), *Pikaso* predstavlja umetničko delo koje je naslikao čuveni slikar, što je jedan od mehanizama metonimijskog preslikavanja, PROIZVOĐAČ ZA PROIZVOD. Pored ovog mehanizma, postoje i drugi poput DEO ZA CELINU, DEO ZA DEO, SADRŽAJ ZA SADRŽATELJA i sl. Ovde je neophodno napomenuti da metonimija nije predmet ovog rada ali će se neminovno pojavljivati.

2.1. Kognitivnolingvistički pristup poslovicama

Poslovice su vrsta idioma a „idiomom se naziva redovan, a ponekad i sistematski spoj najmanje dve lekseme, a često više njih, kako semantičkih tako i funkcijskih, po pravilu unutar određene sintagme ili rečenice; npr. (*as cunning as a fox*, LUKAV KAO LISICA“ Prčić (2008: 158). Zaključujemo da „ovi spojevi predstavljaju više ili manje kompaktnu celinu – sa stanovišta forme, funkcije, sadržine i upotrebe (...)“ (Ibid).

Kao vrsta idioma, tradicionalne izreke (poslovice) prikazane u radu „na kratak, jezgrovit, a povremeno i duhovit način, izražavaju neku mudru misao, istinu ili verovanje, zasnovano na iskustvu ili posmatranju. (npr. *The early bird catches the worm*, KO RANO RANI DVE SREĆE GRABI)“ (Ibid). Glavno svojstvo poslovice, kao vrste idioma, jeste idiomatizovanost na sadržinskom i/ili formalnom planu. Sadržinska idiomatizovanost se odnosi

na značenje koje idiom kao celina dobija gubljenjem nekih obeležja leksema koje ulaze u njegov sastav i dodavanjem novih obeležja celini (Prodanović-Stankić 2008: 31).

Sadržinska idiomatizovanost je skalarna osobina i doprinosi tome da su neki idiomi prozirni, odnosno njihovo značenje je skup značenja leksema koje ulaze u njegov sastav, ili neprozirni, te svoje značenje dobijaju metaforičkim/metonimijskim prenosom. Kada je u pitanju forma, poslovice pokazuju nemoguću zamenljivost, relativno visoku postojanost, sa slabom podložnošću modifikacijama i transformacijama (Prčić 2008: 165).

Kod nekih idioma, štaviše, prenos značenja sinhrono je gotovo neprepoznatljiv, pa se može razaznati jedino pribegavanjem etimologiji (...) *kick the bucket*, OTEGNUTI PAPKE (Ibid. 159). Preneseno značenje kao jedno od najvažnijih obeležja poslovice prikazano je mehanizmom pojmovne metafore. Na primer, poslovice *Staviti glavu na kocku*, „sadrži metaforu GLAVA JE DRAGOCEN PREDMET“ (Radić-Bojanić, Silaški 2012: 34) kojom se gubitak glave koja doslovno označava vitalni deo ljudskog tela, metaforičkim prenosom poistovećuje sa gubitkom života, ili visoko rizičnim postupcima. Poslovice imaju za cilj da objasne, usmere ili osude ponašanje ljudi ili određene situacije. Naime, u pokušaju da objasni određene apstraktne i složene pojave, pojedinac poseže za poznatim i jednostavnim slikama. Poslovice obiluju slikovnim shemama. Džonson navodi da je „slikovna shema dinamični obrazac čulne interakcije i motornih aktivnosti koje se stalno ponavljaju i koje daju koherenciju i strukturu ljudskom iskustvu“ (Johnson 1987: xiv). To su predpojmovne strukture koje se usvajaju i pre usvajanja jezika, tačnije, „znanje koje imamo o nekim fizičkim iskustvima ili pojavama zajedničko govornicima jednog jezika i predstavlja deo te culture“ (Prodanović-Stankić 2008: 25). Metafora koja je najčešće u njihovoj osnovi je GENERIČKO JE SPECIFIČNO (Lakoff & Turner 1989: 172). Ova metafora nam „omogućava da poimamo različite situacije pomoću jedne specifične situacije“ (Prodanović-Stankić 2008: 26) i razumemo svaku poslovicu, jer specifičnu shemu/sliku projektujemo na bezbroj opštih situacija, koje moraju da sadrže izvornu specifičnu slikovnu shemu. Na primer, u posloviци *Vrana vrani oči ne vadi*, vrana se uvek odnosi na ljudsko biće, i na činjenicu da pripadnici iste

interesne grupe/organizacije nikada ne protivreče jedni drugima, već rade u zajedničkom interesu svih pripadnika grupe/organizacije.

U kognitivnoj lingvistici, slikovna shema se shvata kao

...utelovljeno prepojmovno iskustvo koje motiviše preslikavanja pojmovne metafore, i igra važnu ulogu u našem poimanju stvarnosti. Kao modeli senzorno-motornog iskustva, slikovne sheme igraju ključnu ulogu u nastanku značenja i našoj sposobnosti da konceptualizujemo i zaključujemo na apstraktan način što je bazirano na našem telesnom iskustvu sa okruženjem (Johnson 2005: 15).

Slikovne sheme organizuju naše znanje i predstavljaju sastavni deo kognitivnih modela pomoću kojih usvajamo nova iskustva ili razmišljamo o njima. Stvaramo ih pomoću neposrednog iskustva ili uz pomoć kulturnih obrazaca iz svog okruženja (Lakoff i Turner 1989: 65). Sheme, tj. naše znanje, postaju opštepoznate i prihvaćene a pojmovne metafore stvorene na osnovu tog znanja postaju duboko ukorenjene u jezik govornika. Tako se neka situacija može metaforički objasniti i shvatiti pomoću specifične i poznate sheme (Prodanović-Stankić 2008: 32). Na primer, u metafori VREME JE LINEARNO KRETANJE pojam vremena se razume pomoću pojmova kretanja i prostora. Iz toga proizlaze sledeća „metaforička preslikavanja: VREME JE POKRETNI OBJEKAT; PROTOK VREMENA JE KRETANJE; BUDUĆNOST JE ISPRED POSMATRAČA A PROŠLOST IZA itd.“ (Prodanović-Stankić 2008: 25). VREME JE POKRETNI OBJEKAT pronalazimo u primerima *Prolazi leto. Uskoro stiže Božić*, u kojima se vremenu pripisuju osobine živih bića koja se kreću u prostoru. Vreme se može predstaviti i na horizontalnoj osi gde se budućnost nalazi ispred posmatrača i osobe koja se kreće, dok je prošlost iza i osoba se udaljava od nje krećući se napred prema budućnosti. Linearnim kretanjem osobe kroz prostor i vreme, i samo vreme se pomera pa tako razlikujemo delove dana (jutro, podne, večer, noć), dane u nedelji (ponedeljak, utorak itd.), mesece (januar, februar itd.), godine i sl. U poslovice *Daleko od očiju, daleko i od srca*, pored očigledne udaljenosti dve osobe u prostoru, prisutna je i znatna vremenska distanca koja utiče na slabljenje jačine emocija. Možemo zaključiti da se vreme neumitno kreće kretanjem osobe i udaljavanjem od epicentra emocija te njihova jačina, samim tim, biva sve slabija i slabija.

Druga metafora prisutna u poslovicama je VELIKI LANAC POSTOJANJA (engl. THE GREAT CHAIN OF BEING) (Lakoff & Turner 1989), kojim je uređena hijerarhija svega postojećeg u univerzumu. To je vertikalna skala bića (ljudi, životinja, biljaka) i predmeta na kojoj se „viša“ bića i svojstva nalaze iznad „nižih bića i svojstava“ (Ibid. 166). Bića na višem nivou su složenija, imaju neka svojstva koja ona na nižem nemaju te tako dominiraju njima. Smisao ove metafore ogleda se u tome da se pojmovi na jednom nivou hijerarhije predstavljaju putem pojmova iz drugog nivoa hijerarhije. Na primer, u poslovice *Zabiti glavu u pesak*, ponašanje tipično ptici noju kada se nađe u nevolji preslikava se na ponašanje ljudi u kriznim situacijama kada se osećaju nemoćni i uplašeni. Čovek koji je na višem nivou hijerarhije oponaša ponašanje životinje koja je na nižem nivou velikog lanca postojanja. Naime, bića višeg reda karakteriše ponašanje koje je teže shvatiti i objasniti (Prodanović-Stankić 2008: 27). U poslovicama se ovakvo ponašanje lakše razumeva pomoću bića nižeg reda i njihovog karakterističnog instinktivnog ponašanja koje čini predpovmno iskustvo.

3. KORPUS I METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

Korpus čine poslovice sa leksemama kojima se označavaju somatizmi na engleskom jeziku i njihovi srpski prevodni ekvivalenti. Analiza obuhvata 30 poslovice sa delovima tela poput *head, eyes, ears, tongue, hand, finger, heart, belly, foot*, na engleskom jeziku i 30 prevodnih ekvivalenata u srpskom jeziku kao što su *glava, oči, uši, jezik, ruka, prst, srce, stomak, stopalo*, što ukupno čini 60 poslovice u oba jezika. Analiza polazi od primera na engleskom jeziku za koje pronalazi adekvatne prevodne ekvivalente u srpskom jeziku. Posmatra se prisustvo istih somatizama u oba jezika, značenje celokupnog izraza, kao i slikovne sheme i njihova univerzalnost na oba govorna područja, engleskom i srpskom.

Kognitivnolingvistička analiza predstavljena je kroz slikovne sheme SADRŽATELJ, SILA, RAVNOTEŽA, CENTAR–PERIFERIJA, GORE–DOLE i PREDMET, unutar kojih se definišu metaforički pojmovni obrasci, kojima je motivisana upotreba naziva delova tela u poslovicama u dva posmatrana jezika i koji leže u osnovi određenih nedoslovnih značenja. Utvrđena su dominantna prenesena značenja leksema koje imenuju spoljašnje delove ljudskog tela i dato je objašnjenje za uočene tendencije. Primeri su prikazani kroz pododeljke slikovnih shema kako bi se detaljnije

objasnio koncept utelovljenja budući da slikovne sheme stvaramo neposrednom interakcijom sa okruženjem, stoga one na najbolji način objašnjavaju telesno predpojmovno iskustvo. Čovek preko delova svog tela opaža svet, dolazi u dodir sa istim, kreće se kroz njega ili biva sadržan u njemu.

Primeri na engleskom jeziku ekscerpirani su iz rečnika *Collins COBUILD Dictionary of Idioms* (1995), *Dictionary of Selected Collocations* (1997), *Longman Collocation Dictionary and Thesaurus* (2013) *Longman Dictionary of English Idioms* (1990), *Macmillan Collocations Dictionary* (2010), *Oxford English Idioms* (1988), *The BBI Dictionary of English Word Combination* (1997), *The Penguin Dictionary of English Idioms* (1986), dok su primeri na srpskom jeziku iz rečnika *Englesko–srpski rečnik fraza i idioma* (1995), *Srpsko–engleski rečnik idioma* (1991), *Srpsko–engleski rečnik idioma, izraza i izreka* (1992), kao i sa sajtova: <http://www.idiomconnection.com>, <http://idioms.thefreedictionary.com>.

4. ANALIZA

Rezultati analize obuhvataju prikaz slikovnih shema unutar kojih su date reprezentativne poslovice iz korpusa. Prvo se prikazuje slikovna shema SADRŽATELJ, potom, slikovna shema SILA, slikovna shema GORE–DOLE, zatim, slikovna shema RAVNOTEŽA posle koje sledi slikovna shema CENTAR–PERIFERIJA, i naposletku, slikovna shema PREDMET.

4.1. Slikovna shema SADRŽATELJ

Kako navodi Džonson, „slikovne sheme su od izuzetnog značaja jer nam omogućavaju da koristimo strukturu senzorno-motornih operacija kako bismo razumeli apstraktne koncepte i došli do određenih zaključaka o njima“ (Johnson 1987). Drugim rečima, „ljudi mogu da shvate kada je nešto smešteno unutar nekog sadržatelja. Kada vide taj sadržatelj, čuju ili pročitaju predlog ‘u’, aktivira se slikovna shema SADRŽATELJA koja je ključna za razumevanje određene situacije“ (Johnson 2005: 22). Ako uporedimo primere poslovice sa delovima ljudskog tela u engleskom i srpskom jeziku, doći ćemo do sličnih zapažanja jer „naša svakodnevna telesna iskustva koja uključuju naše ruke stvaraju pojmovne sheme na osnovu kojih nastaju apstraktniji i složeniji koncepti“ (Yu 2009: 112).

Poslovica, *have somebody in the palm of one`s hand / imati nekog u šaci*, sadrži metaforu kontrole, UPRAVLJATI ZNAČI DRŽATI, gde je *ruka/hand* konceptualizovana poput SADRŽATELJA, tj. onog koji ima kontrolu nad nekim drugim.

Džonson tvrdi da je „naš susret sa sadržavanjem i ograničenošću jedno od najuticajnijih svojstava našeg telesnog iskustva“ (Johnson 1987: 21). „Tri strukturna elementa čine shemu SADRŽATELJA: „unutrašnjost“, „spoljašnjost“ i „okvir“ i organizacija ovih strukturnih elemenata daje smisao našem iskustvu“ (Johnson 1987: 61). U primeru *be in good hands/ biti u dobrim rukama*, prisutna je metafora ČOVEK JE SADRŽATELJ ZA DRUGOG ČOVEKA (Klikovac 2004: 298), gde jedna osoba predstavlja utočište i sigurnost za drugu koju je zadesila izvesna nevolja. Shema SADRŽATELJA prisutna je i u primeru *get into someone`s head/ ući u nečiju glavu*, i označava ulazak u ograničen prostor protivno nečijoj volji. Zapravo, „glava je konceptualizovana poput sadržatelja koji, slično bilo kom sadržatelju, može biti ispunjena određenim sadržajem“ (Radić-Bojanić, Silaški 2012: 35). Drugim rečima, ovi izrazi se „fokusriraju ili na popunjenosti ili praznini glave ili na dinamičnom procesu punjenja ili praznjenja glave“ (Niemeier 2008: 363). Ovi procesi se uočavaju u poslovicama *to drum/put/beat sth into sb`s head/ puniti nekome glavu* ‘nagovarati nekoga na nešto’, ili, *to knock sth out of sb`s head/ izbiti nekome nešto iz glave*, koji pokazuju stavljanje ili uklanjanje određenog sadržaja iz nečije glave, nekog sadržatelja, što se može predstaviti metaforom MENTALNI PROSTOR JE FIZIČKI PROSTOR (Klikovac 2004: 247).

4.2. Slikovna shema SILA

Čovek je biće koje je u stalnoj vezi sa univerzumom, kreće se kroz njega i tako stvara svoje utelovljeno iskustvo. „Zbog našeg stalnog telesnog dodira sa silama koje nas guraju i vuku, mi osećamo shematske strukture PRISILNOSTI, PRIVLAČENJA i BLOKADE POKRETA, kojima se može imenovati nekolicina pojava koje Talmi (Talmy 1983) naziva ‘dinamikama sile’“ (prema Johnson 2005: 20). U posloviци *bang/bash one`s head against a brick wall/ razbijati glavu o nečemu*, vidimo da se unutar sheme SILE, udara glavom o zid, koji je čvršći od glave, u cilju da se ona otvori kako bi se sadržaj unutrašnjosti oslobodio ili novi upio, tj. došlo do rešenja problema koji nekoga tišti. Beležimo prisustvo pojmovne metafore

NANOŠENJE ŠTETE JE FIZIČKA POVREDA (MML),¹ takođe zastupljena u poslovicama *not harm a hair of sb's head/ neće ti faliti ni dlaka s glave*, kojom se garantuje nečija sigurnost i bezbednost. Takođe, uočavamo i prisustvo metonimije DEO ZA CELINU, gde dlaka stoji umesto glave, a samim tim i osobe kao celine.

4.3. Slikovna shema GORE–DOLE

Slikovna shema GORE–DOLE predstavlja orijentaciju i prostorne odnose. Glava kao pokretni deo ljudskog tela može da se pomera gore–dole, pa se prema njenom položaju konceptualizuju emocije. Povijena glava na dole označava negativne emocije poput tuge, stida, dok uzdignuta glava označava pozitivne emocije poput sreće, zanosu i sl. Prema položaju na kom su emocije konceptualizovane na vertikalnoj osi, generišu se odgovarajuće pojmovne metafore. U izrazima *keep one's head down / gledati u zemlju* prisutne su pojmovne metafore NEMOĆ/STID/TUGA JE DOLE (Klikovac 2004: 303, 305) koje pokazuju da je osoba nemoćna/postiđena/tužna prema osnovnoj metafori LOŠE JE DOLE. Suprotno ovom, izrazi *hold one's head high/up/in the clouds / visoko uzdignute glave; sanjariti* ukazuju na osećaj ponosa i sreće prikazanih metaforom SREĆA JE GORE.

4.4. Slikovna shema RAVNOTEŽA

Poput slikovne sheme GORE–DOLE, koja ukazuje na prostorne odnose, slikovna shema RAVNOTEŽA pokazuje kretanje delova tela u pravcu koji nije pravolinijski. Takvi pokreti kada je glava u pitanju „stvaraju kod pojedinca osećaj vrtoglavice, što metaforički predstavlja gubitak racionalnog mišljenja i sposobnosti da se jasno rasuđuje, što se vidi u izrazima“ (Radić-Bojanić, Silaški 2012: 33) *make somebody's head spin / zavrteti nekome glavu*. U ovim poslovicama prisutna je pojmovna metafora EMOCIONALNA STABILNOST JE RAVNOTEŽA (MML) kojom se jasno naglašava da svaki poremećaj ravnoteže dovodi do narušavanja emocionalne stabilnosti.

¹ Skraćenica za *Master Metaphor List*.

4.5. Slikovna shema CENTAR–PERIFERIJA

Mi, ljudi, smo pokretna bića i krećemo se kroz prostor.

Zbog određenog utelovljenja, manifestujemo pokrete poput DESNO i LEVO, NAPRED i NAZAD, BLIZU i DALEKO, kroz horizont naših čulnih interakcija. Sam koncept HORIZONTA je poput slikovne sheme. Naša čula imaju određene tačke fokusa koje se utapaju u nebrojeno mnogo iskustava koja trenutno nisu u centru naše svesti. Stoga, potpuno je razumljivo da imamo slikovnu shemu CENTAR–PERIFERIJA (Johnson 2005: 20).

Poslovice *a bird in the hand is worth two in the bush* / *bolje vrabac u ruci nego golub na grani* sadrži metaforu BLIŽE JE BOLJE koja ukazuje na to da je bolje posedovati nešto manje vredno nego maštati o nečemu što je vrednije, daleko i neizvesno. Ruka je predstavljena u centru i metonimijskom shemom upućuje na osobu kao celinu. Takođe, možemo uočiti i slikovnu shemu SADRŽATELJA što se vidi u leksemi *hand/ruka* kojom se nešto drži, pa shodno tome i metaforu POSEDOVANJE JE DRŽANJE (MML). Takođe, poslovice *far from eye, far from heart* / *daleko od očiju, daleko i od srca* pokazuje uticaj prostorne udaljenosti na jačinu emocija. Jake emocije koje su u centru postaju slabije udaljavanjem od centra. Tačnije, „preko domena vida objašnjava se apstraktniji domen ljudske kognicije” (Halas-Popović 2012: 282), i emotivnog stanja, što se odslikava u pojmovnoj metafori VOLETI ZNAČI VIDETI.

4.6. Slikovna shema PREDMET

„Kao što je i Svedek pokazao u svojim mnogobrojnim radovima (2000, 2002, 2009, 2011, 2014), predmeti su ti koji su osnova naše fizičke stvarnosti, krajnji domen metaforizacije, i jedini elementi naše stvarnosti čulno opipljivi“ (Szwedek 2017: 5). Predmet je uokvirena masa čija se gustina prvenstveno utvrđuje dodirom (Grady 2005: 35). Polazeći od ovih tvrdnji, poslovice *place one's head in the lion's mouth* / *staviti glavu na kocku*, ‘rizikovati život’ „sadrži metaforu GLAVA JE DRAGOCEN PREDMET“ (Radić-Bojanić, Silaški 2012: 34) u kojoj je gubitak glave identičan gubitku života, i podrazumeva visoko rizičan i nepromišljen potez. Glava je u ovoj poslovisci konceptualizovana poput dragocenog predmeta čijim gubitkom dolazi do neželjenih posledica. Uočavamo nekoliko razlika

u pogledu forme. Što se tiče značenja poslovice, zaključujemo da je glava konceptualizovana poput dragocenog predmeta, što je jednako u oba jezika.

5. DISKUSIJA

Nakon detaljne analize navedenih primera uočavamo da je konceptualizacija delova ljudskog tela i u engleskom i u srpskom jeziku veoma slična. Pojmovne metafore, metonimije i slikovne sheme, zastupljene u oba jezika, pokazuju da su poslovice u velikom broju slučajeva značenjski ekvivalenti, što je dokaz univerzalnosti principa utelovljenja kao prepojmovnog fenomena. Ukoliko i postoje neznatne razlike, one su posledica kulturoloških i tradicionalnih uticaja.

U okviru slikovne sheme SADRŽATELJ, delovi tela konceptualizuju se poput ograničenog prostora u koji se smešta određeni sadržaj, i čije se ivice probijaju radi ispuštanja ili umetanja novog (npr. *get into someone's head/ ući u nečiju glavu*). Dominantna prenesena značenja lekseme *hand/ruka* su kontrola, spas/utočište, dok se *glava/head* konceptualizuje kao ograničen prostor.

Slikovna shema SILA predstavlja odnos univerzuma i čoveka. Delovi ljudskog tela prikazani su u pokretu, pod uticajem sila iz univerzuma (npr. *bang/bash one's head against a brick wall / razbijati glavu o nečemu*), gde se pod određenim pritiskom želi nešto iznuditi, ostvariti (npr. *rule with an iron hand/fist in a velvet glove / čelična pesnica*). Značenje poslovice je isto u oba jezika. Dominantno preneseno značenje lekseme *head/glava* jeste misaoni proces/odgonetanje, dok *hand/ruka* označava vlast.

Slikovna shema GORE–DOLE ukazuje na istu konceptualizaciju vertikalne orijentacije u oba jezika. Povijena glava nadole označava tugu/sramotu, dok uzdignuta glava označava sreću/ponos (npr. *keep one's head down/ gledati u zemlju; hold one's head high up/ visoko uzdignute glave*).

Slikovna shema CENTAR–PERIFERIJA pokazuje da pripadnici oba posmatrana jezika imaju isto viđenje prostorne orijentacije, tj. svest o tome šta je blizu pa prema tome centralno, a šta udaljeno od centra pa prema tome periferno (npr. *far from eye, far from heart / daleko od očiju, daleko i od srca*). *Eyes/oči* preko fizičkog domena percepcije objašnjava apstraktan

domen opažanja, čežnjivog pogleda, dok *heart/srce* predstavlja privrženost, jake emocije prema nekoj osobi. Unutar ove sheme, *hand/ruka* se konceptualizuje kao sadržatelj (npr. *a bird in the hand is worth two in the bush/ bolje vrabac u ruci nego golub na grani*).

Prema kulturnom modelu oba posmatrana jezika, glava je centar racionalnog razmišljanja što čoveka razlikuje od životinja. Svako pomeranje glave dovodi do narušavanja uspostavljene ravnoteže. U okviru slikovne sheme RAVNOTEŽA, uočavamo da pomeranje glave pod uticajem emocija dovodi do prevlasti emocionalnog mišljenja nad racionalnim (npr. *make somebody's head spin / zavrteti nekome glavu*), što za posledicu ima ponašanje nesvojstveno pojedincu. Mirna nepokretna glava u prenesenom značenju predstavlja stabilnost, racionalno razmišljanje, dok glava koja se vrti predstavlja nestabilnost, gubitak racionalnog razmišljanja.

Slikovna shema PREDMET konceptualizuje delove ljudskog tela poput predmeta kojima se manipuliše. Oni mogu biti dragoceni, te se njihovim gubitkom gubi život (npr. *place one's head in the lion's mouth / staviti glavu na kocku*) i sl. Dominantno preneseno značenje lekseme *head/glava* je dragocen predmet.

Zaključujemo da su poslovice značenjski ekvivalenti jer govornici dva jezika pribegavaju istim kognitivnim mehanizmima. Dominantno preneseno značenje lekseme *head/glava* je sadržatelj za racionalne misli, s tim da ponekad označava i dragocen predmet. Položaj glave nam ukazuje na osećanja poput sreće i ponosa kada je glava uzdignuta, i tuge i stida kada je glava pognuta. *Hand/ruka* najčešće označava sadržavanje, kontrolu, spas/utočište. *Heart/srce* označava centar emocija što je suprotno od glave koja označava centar racionalnog razmišljanja. *Eyes/oči* ukazuju na čežnjivi pogled/strepnju, što je više emocionalno obojeno posmatranje u odnosu na osnovno značenje čula vida. Ostali delovi tela poput *belly/stomak*, *ears/uši*, *finger/prst*, *foot/stopalo* i *tongue/jezik* u korpusu beleže po jedan primer koji zbog ekonomičnosti prostora nije mogao biti prikazan u ovoj analizi. Dominantno preneseno značenje lekseme *belly/stomak* je gladna osoba, *ears/uši* je moć opažanja/razumevanje za određenu situaciju. *Finger/prst* predstavlja nečije neželjeno prisustvo, *foot/stopalo* označava fizički pad, dok *tongue/jezik*, s druge strane, predstavlja moralni pad.

6. ZAKLJUČAK

Apstraktne koncepte motivišu naša fizička iskustva (Lakoff & Johnson 1980) i kulturno poreklo koje nas okružuje (Kövecses 2005). Pojmovna metafora predstavlja mehanizam posredstvom kog čovek opaža stvarnost, situacije i iskustva. Tačnije, čovek putem sopstvenog tela percipira spoljašnji svet pripisujući pojavama i situacijama svojstva tipična za pojedine delove svog tela. Ta svojstva se prvenstveno odnose na oblik, položaj ili funkciju koju određeni delovi tela obavljaju. Imajući u vidu činjenicu da primenom pojmovne metafore apstraktne pojmove objašnjavamo putem konkretnih, opipljivih pojmova, zaključujemo da naše telo, budući da je vidljivo, opipljivo, i za kojim nesvesno posežemo u razumevanju istih, predstavlja idealan poredbeni obrazac koji nam olakšava razumevanje apstraktnih pojava.

U radu su upoređivana značenja poslovice u okviru kojih se nalaze somatizmi. Posebna pažnja posvećena je prisustvu pojmovnih metafora u oba jezika, njihovim istostima, sličnostima i razlikama kroz prisustvo slikovnih shema SADRŽATELJ, SILA, RAVNOTEŽA, CENTAR–PERIFERIJA, GORE–DOLE, i PREDMET u oba jezika. Rezultati istraživanja ukazuju na brojna konceptualna poklapanja između dva suprotstavljena jezika, engleskog i srpskog, koji su po svom poreklu, geografski i kulturološki udaljeni. Ova činjenica svedoči o tome da je mišljenje univerzalno i ne zavisi od socijalnih i kulturoloških faktora, kao i to da konceptualizujemo stvarnost na osnovu utelovljenja koje je svojstveno svima, bez obzira na to gde živimo i odakle dolazimo.

Analizom je takođe ustanovljeno da su kognitivni mehanizmi i pojmovni obrasci koji motivišu značenje poslovice u velikoj meri slični u oba jezika. To svakako doprinosi lakšem razumevanju i usvajanju poslovice govornicima engleskog i srpskog jezika jer često imaju iste mentalne predstave i na sličan način interpretiraju apstraktne pojmove. Bez obzira na kulturu kojoj pripadaju, i jedni i drugi imaju istu svest i znanje o ljudskom telu koje je nezavisno od bilo kakvih konvencionalnosti. Neophodno je navesti da bi svako buduće istraživanje na većem korpusu, svakako doprinelo detaljnijoj analizi i dodatnim kulturološkim i pojmovnim nijansama u konceptualizaciji delova tela na engleskom i srpskom jeziku.

LITERATURA

- Barcelona, Antonio. 1997. "The State of the Art in the Cognitive Theory of Metaphor and Metonymy and its Application to English Studies." *Atlantis* XIX/1: 21–48.
- Barcelona, Antonio. 2002. "Guidelines for the application of the theories of metaphor and metonymy to textual examples". *Theoria et Historia Scientiarum*, Vol. VI, N° 1 Ed. Nicolas Copernicus University.
- Cvetanović, Katarina. 2017. *Metaforički i metonimijski obrasci u srpskim i engleskim idiomima sa nazivima delova tela*. Novi Sad: Filozofski fakultet (diplomski rad pod mentorstvom doc. dr Ane Halas Popović).
- Deignan, Alice. 2005. "A Corpus Linguistic Perspective on the relationship between Metonymy and Metaphor." *Style* 39(1): pp. 72–91.
- Živadinović, Jovana. 2016. *Pojmovna metafora u idiomima sa nazivima delova tela u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet (diplomski rad pod menstorstvom prof. dr Sabine Halupke Rešetar).
- Hampe, Beate. ed. in cooperation with Joseph E. Grady. 2005. *From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Johnson, Mark. 1987. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnson, Mark. 2005. "The philosophical significance of image schemas." In: Hampe, B. (ed.), *From perception to meaning: Image schemas in cognitive linguistics*. Mouton de Gruyter, Berlin/New York: 15–33. 11
- Klikovac, Duška. 2004. *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Kövecses, Zoltán. 2002. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Lakoff, George. & Johnson, Mark. 1980. *Meafaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lakoff, George. & Turner, Mike. 1989. *More than Cool Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Niemeier, Susanne. 2008. "To be in control: kind-hearted and cool-headed. The head-heart dichotomy in English." In: Sharifian, F., R. Dirven, N. Yu and S. Niemeier (eds.), *Culture, Body, and Language: Conceptualizations of Internal Body Organs across Cultures and Languages*, Mouton de Gruyter, Berlin: 349–372.
- Prčić, Tvrtko. 2008. *Semantika i pragmatika reči*. 2., dopunjeno izdanje. Novi Sad: Zmaj.
- Prodanović-Stankić, Diana. 2008. *Životinje u poslovicama na engleskom i srpskom jeziku*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Prodanović-Stankić, Diana. 2009. "Pojmovna metonimija i metafora u značenjima lekseme srce u srpskom jeziku". *Godišnjak Filozofskog fakulteta*, Novi Sad, 34, 1, 77–87.
- Radić-Bojanić, Biljana. & Silaški, Nadežda. 2012a. "Head as a Container in English and Serbian – A Cognitive Linguistic Perspective". *The Journal for Languages and Literatures of the Faculty of Philosophy in Novi Sad*. Volume II, pp. 65–78.
- Radić-Bojanić, Biljana. & Silaški, Nadežda. 2012b. "Metaphoric and Metonymic Conceptualizations of the Head – A Dictionary-Based Contrastive Analysis of English and Serbian". *Linguistics and Literature* Vol. 10, No 1, pp. 29–39.
- Silaški, Nadežda, & Radić-Bojanić, Biljana. 2014. "Metonymy in expressions pertaining to *hand / ruka* in English and Serbian". In: Z. Đergović-Joksimović & S. HalupkaRešetar (eds.) *English Studies Today: Prospects and Perspectives* (pp. 29–37). Novi Sad: Faculty of Philosophy, University of Novi Sad.
- Skok, Petar. 1971. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Szwedek, Aleksander. 2000. "The ontology of metaphors: the sense of touch in language formation." *Scripta Periodica* 4, 193–200.
- Szwedek, Aleksander. 2002. "Objectification: From Object Perception To Metaphor Creation." *Cognitive Linguistics To-day*. Eds. B. Lewandowska-Tomaszczyk and K. Turewicz. Frankfurt am Main: Peter Lang. 159–175.
- Szwedek, Aleksander. 2009. "Conceptualization of space and time." *Language, Science and Culture*. Eds. P. Łobacz, P. Nowak, and W. Zabrocki. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 317–333.

- Szwedek, Aleksander. 2011. "The ultimate source domain." *Review of Cognitive Linguistics* 9: 2, 341–366.
- Szwedek, Aleksander. 2014. "The nature of domains and the relationships between them in metaphorization." *Review of Cognitive Linguistics* 12: 2, 342–374.
- Yu, Ning. 2009. *From Body to Meaning in Culture*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Szwedek, Aleksander. 2017. "The Object Schema". URL:https://www.researchgate.net/publication/312371970_The_Object_image_schema (29.12.2018)
- George Lakoff, George. 1994. *Master Metaphor List (MML)*. University of California, Berkeley. URL:<http://www.lang.osaka-u.ac.jp/~sugimoto/MasterMetaphorList/metaphors> (28.8.2018)

Rečnici:

- Collins COBUILD Dictionary of Idioms* (1995)
- Dictionary of Selected Collocations* (1997)
- Englesko–srpski rečnik fraza i idioma* (1995)
- Longman Collocation Dictionary and Thesaurus* (2013)
- Longman Dictionary of English Idioms* (1990)
- Macmillan Collocations Dictionary* (2010)
- Oxford English Idioms* (1988)
- Srpsko–engleski rečnik idioma* (1991)
- Srpsko–engleski rečnik idioma, izraza i izreka* (1992)
- The BBI Dictionary of English Word Combination* (1997)
- The Penguin Dictionary of English Idioms* (1986)
- The Idiom Connection: English Idioms and Quizzes*. URL: <http://www.idiomconnection.com>
- The Free Dictionary: Idioms and Phrases*. URL: <http://idioms.thefreedictionary.com>

Slađana Mandić

IMAGE SCHEMAS IN ENGLISH AND SERBIAN PROVERBS CONTAINING
SOMATISMS: FROM COGNITIVE LINGUISTIC PERSPECTIVE

Summary

This paper has dealt with the analysis of image schemas CONTAINER, FORCE, BALANCE, CENTER–PERIPHERY, UP–DOWN, and OBJECT (Johnson 1987) in English and Serbian proverbs containing somatisms like *Place one's head in the lion's mouth* in English, and *Staviti glavu na kocku* in Serbian. The research is based on the corpus of 30 English and Serbian proverbs equally. The main aim of the research is to define dominant metaphoric patterns which motivate the usage of body parts in proverbs, as well as to present image schemas through the embodiment principle which explains how abstract concepts are motivated by our physical experiences (Lakoff & Johnson 1980). Moreover, we understand the world through the shapes and movements of our own body parts. The results of the analysis show there is a high degree of correspondence between the two contrasted languages, English and Serbian, in respect of the ways the speakers of both languages conceptualize the world around them by using alike image schemas and conceptual metaphors based on the interaction of human body and the environment.

Key words: proverbs, somatisms, cognitive linguistics, image schemas, English language, Serbian language.

DODATAK: SPISAK POSLOVICA NA ENGLESKOM I SRPSKOM JEZIKU

	<i>Engleski jezik</i>	<i>Srpski jezik</i>
	HEAD	GLAVA
1.	<i>Get into someone's head</i>	<i>Ući u nečiju glavu</i>
2.	<i>To drum/put/beat sth into sb's head</i>	<i>Puniti nekome glavu</i>
3.	<i>To knock sth out of sb's head</i>	<i>Izbiti nekome nešto iz glave</i>
4.	<i>Keep one's head down</i>	<i>Gledati u zemlju</i>
5.	<i>Hold one's head high/up/in the clouds</i>	<i>Visoko uzdignute glave; sanjariti</i>
6.	<i>Bury one's head in the sand</i>	<i>Zabiti glavu u pesak</i>
7.	<i>Keep one's head above water</i>	<i>Sastavljati kraj s krajem</i>
8.	<i>To be head over ears in debt</i>	<i>Biti u dugovima do guše</i>
9.	<i>A fish begins to stink at its head</i>	<i>Od glave riba smrdi</i>
10.	<i>To be/fall head over heels/ears in love</i>	<i>Izgubiti glavu; zaljubiti se do ušiju</i>
11.	<i>Make somebody's head spin</i>	<i>Zavrteti nekome glavu</i>
12.	<i>Bang/bash one's head against a brick wall</i>	<i>Razbijati glavu o nečemu</i>
13.	<i>Not harm a hair of sb's head</i>	<i>Neće ti faliti ni dlaka s glave</i>
14.	<i>Place one's head in the lion's mouth</i>	<i>Staviti glavu na kocku</i>
15.	<i>To lose one's head</i>	<i>Izgubiti glavu</i>
	HAND	RUKA
16.	<i>Have somebody in the palm of one's hand</i>	<i>Imati nekog u šaci</i>
17.	<i>Take one's life in one's hands</i>	<i>Uzeti život u svoje ruke</i>
18.	<i>Be in good hands</i>	<i>Biti u dobrim rukama</i>
19.	<i>Have somebody eating out of one's hand</i>	<i>Jesti nekome iz ruke</i>

20.	<i>A bird in the hand is worth two in the bush</i>	<i>Bolje vrabac u ruci nego golub na grani</i>
21.	<i>Rule with an iron hand/fist in a velvet glove</i>	<i>Čelična pesnica</i>
22.	<i>Take the law into one's hands</i>	<i>Uzeti zakon u svoje ruke</i>
23.	<i>Bite the hand that feeds one</i>	<i>Hrani pseto da te ujede</i>
24.	<i>Give/lend a (helping) hand</i>	<i>Ići nekome na ruku/pružiti ruku</i>
	BELLY, EYES, EARS, HEART, FINGER, FOOT, TONGUE	STOMAK, OČI, UŠI, SRCE, PRST, STOPALO, JEZIK
25.	<i>Far from eye, far from heart</i>	<i>Daleko od očiju, daleko i od srca</i>
26.	<i>A hungry belly has no ears</i>	<i>Gladnog ne teši već nahrani</i>
27.	<i>Better the foot slip than the tongue</i>	<i>Bolje je pokliznuti nogom nego jezikom</i>
28.	<i>Hawks will not pick hawks' eyes</i>	<i>Vrana vrani oči ne vadi</i>
29.	<i>To have a finger in every pie</i>	<i>Biti u svakoj čorbi mirođija; Gurati nos u sve i svašta</i>

Jelena Lj. Biljetina

Univerzitet u Novom Sadu
Pedagoški fakultet, Sombor
jelena.biljetina@gmail.com

UDK 811.163.41'371.611:811.111'371.6111

DOI: 10.19090/zjik.2019.33-51

originalni naučni rad

POJMOVNI MEHANIZMI NASTANKA PROŠIRENIH ZNAČENJA GLAGOLA JEDENJA I PIJENJA U ENGLLESKOM JEZIKU I NJIHOVI EKVIVALENTI U SRPSKOM

SAŽETAK: Rad se bavi analizom glagola jedenja i pijenja u engleskom i srpskom jeziku sa aspekta kognitivne lingvistike kako bi se utvrdilo koji pojmovni mehanizmi dovode do proširenih značenja ovih glagola. Korpus čine glagoli jedenja i pijenja uzeti iz romana *Hari Potter*, odnosno iz engleskih izvornika i njihovih srpskih prevoda. U radu se vrši analiza engleskih glagola koji se u svom primarnom značenju odnose na jedenje i pijeње, a koji proširuju svoja značenja na neki od drugih pojmova. Cilj analize je utvrđivanje pojmovnih mehanizama koji utiču na stvaranje proširenih značenja ovih glagola. Tokom procesa analize engleski glagoli se kontrastiraju sa prevodnim rešenjima u srpskom jeziku kako bi se utvrdilo u kojoj meri se pojmovni mehanizmi u ova dva jezika preklapaju. Analiza je pokazala da glagoli proširena značenja ostvaruju najčešće putem pojmovne metafore, ređe i putem pojmovne metonimije, kao i da za gotovo sve engleske glagole postoje i prevodni ekvivalenti na srpskom, koji putem istovetnih kognitivnih mehanizama izražavaju istovetne pojmove. Može se zaključiti da preklapanja u pogledu leksikalizacije i konceptualizacije pojmova jedenja i pijenja u engleskom i srpskom jeziku, kao i u pogledu mehanizama njihovog nastanka, odražavaju biološku uslovljenost i univerzalnost samih procesa jedenja i pijenja.

Ključne reči: kognitivna lingvistika, pojmovna metafora, pojmovna metonimija, glagoli jedenja, glagoli pijenja.

1. UVOD

Ovaj rad predstavlja analizu glagola jedenja i pijenja u engleskom i srpskom jeziku. Konkretni predmet izučavanja jesu prenesena značenja glagola koji označavaju procese jedenja i pijenja u engleskom jeziku, kao i njihova prevodna rešenja na srpskom. U radu se polazi od hipoteze da prenesena značenja nastaju putem kognitivnih mehanizama, prvenstveno putem pojmovne metafore i metonimije. Analiza se temelji na postavkama kognitivne lingvistike po kojoj apstraktne pojave doživljavamo na posredan

način, preko poznatih pojmova koje smo iskusili. Svako doživljeno iskustvo prelama se kroz prizmu našeg tela. Na taj način, svi procesi koji se odvijaju u ljudskom telu (među njima i procesi jedenja i pijenja) predstavljaju osnovu za razumevanje apstraktnih pojmova izraženih metaforama.

Shodno tome, ciljevi rada su sledeći: (1) utvrditi prenesena značenja glagola jedenja/pijenja u engleskom jeziku i njihova prevodna rešenja u srpskom, (2) utvrditi pojmovne mehanizme nastanka prenesenih značenja u oba jezika i, kao glavni cilj, (3) uporediti sličnosti i razlike u prenesenim značenjima ispitivanih glagola, njihovoj leksikalizaciji i konceptualizaciji u engleskom i srpskom jeziku.

2. METAFORA – TRADICIONALNI I KOGNITIVISTIČKI PRISTUP

Metafora predstavlja neodvojiv deo svakog jezika i predmet je interesovanja još od antičkog doba, kada je doživljavana i definisana kao prenošenje reči iz jednog konteksta u drugi (Aristotle 1924: 3339). Po tradicionalističkom shvatanju, metafori je mesto isključivo u domenu poetskog i figurativnog izražavanja ili u domenu književnosti, a upotrebljavaju je samo pisci zainteresovani za stilistiku i jezičke ukrase (Ungerer and Schmid 1996: 114). Metafora je, dakle, vezana samo za reči kao takve i predstavlja jezički fenomen koji nema nikakvo uporište u vanjezičkoj stvarnosti.

Poslednjih godina dvadesetog veka lingvisti su počeli da tumače metaforu ne kao devijantnu, nestandardnu upotrebu jezika, već kao način na koji shvatamo svet oko sebe i izražavamo se. Konceptualizacija vanjezičkog konteksta je mnogo kompleksnija i bogatija od ograničenog broja jezičkih sredstava i značenja koja nam jezik nudi (Fauconnier 1997). Takva perspektiva dovela je do drugačijeg definisanja metafore, čemu su najviše doprineli Lejkof i Džonson (Lakoff and Johnson 2003). Koncepti ili pojmovi koje stvaramo o vanjezičkoj stvarnosti određuju način na koji doživljavamo živi i neživi svet oko sebe, i imaju glavnu ulogu u definisanju svega što nas okružuje. Jezički materijal dokaz je da je naše poimanje sveta metaforično (Lakoff and Johnson 2003: 4–5). Lejkof i Džonson su definisali termin „pojmovne metafore“ (*conceptual metaphor*) kao kognitivnog mehanizma putem kog razumevamo stvarnost koja nas okružuje. Isti autori objašnjavaju „pojmovnu metonimiju“ (*conceptual metonymy*) kao proces

koji se razlikuje od metafore: metonimija ima prvenstveno referentnu funkciju i omogućava nam da jedan entitet dovedemo u vezu sa drugim entitetom unutar istog domena (Lakoff and Johnson 2003: 37). Gibbs dokazuje kognitivističku teoriju metafore putem psiholoških i kognitivnih struktura (Gibbs 1994). Tejlor razmatra metaforu i metonimiju u svetlu polisemije leksema (Taylor 1989).¹ Raden smatra da se jednosmerna pomeranja značenja koja dovode do metonimije dalje razvijaju na metaforičnoj osnovi (Radden 2000). Evans i Grin govore o kognitivnoj semantici i težište stavljaju na činjenicu da ljudi pojmove formiraju i razumeju na osnovu sopstvenog iskustva koje se prelama kroz prizmu ljudskog tela. Na taj način dolazi do metaforične upotrebe reči i metaforičnog značenja (Evans and Green 2006: 156). Kevečeš metaforu objašnjava kao razumevanje jednog pojmovnog domena putem drugog pojmovnog domena, što prikazuje kao POJMOVNI DOMEN (A) JE POJMOVNI DOMEN (B).² Sama pojmovna metafora se, prema tome, sastoji od dva pojmovna domena: ciljnog, odnosno A domena i izvornog, ili B domena (Kövecses 2002: 4). U metafori IDEJE SU HRANA, pojam hrane predstavlja izvorni domen, dok je ciljani domen pojam ideje, pri čemu se asocijativna veza između dva domena uspostavlja putem preslikavanja elemenata izvornog domena na ciljani domen. Ono što može da se odnosi na hranu, može i na ideje: NEPRIJATAN UKUS HRANE postaje LOŠA IDEJA, NESVARENA HRANA postaje NERAZUMLJIVA IDEJA. Po Kevečešu, metonimija predstavlja pojmovni fenomen koji, za razliku od metafore, deluje unutar jednog domena. Izvorni entitet omogućava mentalni pristup ciljnom entitetu sa kojim se nalazi u bliskom pojmovnom prostoru (Kövecses 2002: 145). *The kettle's boiling* (*Čajnik kuva*) jeste primer metonimije kog Tejlor navodi kako bi objasnio bliskost između dva pojma: posuda (*čajnik*) referiše na

¹ O vezi metafore i metonimije, odnosno njihove interakcije i međusobne zavisnosti, detaljno piše Hosens, nazivajući je *metafotonimijom* (*metaphotonymy*) (Goossens 1990).

² Upotreba verzala dodatno naglašava da je reč o pojmovnom domenu, odnosno o sâmoj konceptualizaciji pojmova, a ne o upotrebi tih pojmova u jeziku. Pojmovi metafore i metonimije se u kognitivnoj lingvistici označavaju upravo na navedeni način, verzalom, te će na taj način biti predstavljeni i u ovom radu.

sadržaj (*voda*), jer su čajnik i sadržaj u njemu u ovom primeru prostorno bliski (Taylor 1995: 123).

Glagoli, kao osnovni korpus ovog rada, rede su istraživani u pogledu metafore i metonimije jer, kako navodi Rajna Dragičević, „opšte mišljenje je da je teško tipologizovati značenja glagola“ (Dragičević 2010: 171). U engleskom jeziku, procese jedenja i pijenja kao osnovu metafore intenzivno je proučavao Njuman (Newman 1997), a u srpskoj lingvistici proučavanjem pojmovne metafore koja se odnosi na glagole najviše se bavio Dušan Stamenković (Stamenković 2013, 2017, 2010). Glagoli jedenja i pijenja odabrani su za analizu usled toga što predstavljaju procese koji se događaju svakodnevno, unutar ljudskog tela.³ Ljudsko telo predstavlja jedan od najčešćih i, najidealnijih izvornih domena, budući da pojmovne strukture zavise od načina na koji se telesna i psihička iskustva prelamaju kroz naše telo (Kövecses 2002: 16). Delovi tela i procesi koji se odvijaju unutar ljudskog tela predstavljaju, prema tome, prirodni izvorni domen za različite vrste metaforičnih ekstenzija (Newman 1997: 214).

3. KORPUS

Korpus je sastavljen od jezičkog materijala uzetog iz savremenog jezika, odnosno iz britanskih romana o Hariju Poteru objavljenih između 1998. i 2007. i srpskih prevoda ovih dela objavljenih u periodu između 2000. i 2008. godine. Radi lakšeg snalaženja, u daljem tekstu će svi romani biti obeleženi slovima HP, brojem koji se odnosi na redosled objavljivanja romana i oznakama *eng*, odnosno *srp*, koje upućuju na engleski, odnosno srpski jezik. Broj koji sledi se odnosi na broj stranice na kojoj je primer nađen. Korpus čine rečenice na engleskom jeziku koje sadrže glagole jedenja i pijenja i njihovi prevodi na srpski jezik. U korpus su uključeni

³ Zanimljivo je istraživanje Ane Vježbicke sprovedeno u nekoliko različitih jezika, u kojem autorka pokazuje da nemaju svi jezici posebne reči za pojmove jedenja i pijenja, dok svi jezici imaju reči koje označavaju pojmove ‘živeti’ i ‘umreti’. Po Vježbickoj, to znači da se u svim kulturama i jezicima ljudska bića shvataju kao bića koja žive i umiru, ali ne i kao bića koja jedu i piju (Wierzbicka 2009: 66).

glagoli čija su doslovna značenja jedenja ili pjenja proširena na druge domene vanjezičke stvarnosti.

4. ANALIZA KORPUSA

Ovaj deo rada se bavi konceptualizacijom jedenja i pjenja i njihovim leksičkim realizacijama, odnosno analizom metaforičnih značenja glagola jedenja i pjenja u engleskom jeziku i njihovih prevoda na srpski. Cilj analize se odnosi na utvrđivanje prenesenih značenja koja glagoli jedenja i pjenja izražavaju, kao i na utvrđivanje kognitivnih mehanizama putem kojih se takva značenja ostvaruju.

4.1. *Glagol swallow*

Glagol *swallow* predstavlja izvorni domen za dve metafore: ELIMINISATI JE JESTI i PRIHVATITI (TUĐU) IDEJU JE JESTI. ELIMINISATI JE JESTI je metafora koja se zasniva na činjenici da hrana ili tečnost gutanjem postaju nedostupni. U prenesenom smislu, gutanjem se objašnjava nestajanje određenog objekta ili osobe, jer gutanje hrane ili tečnosti podrazumeva i njihovo nestajanje.

(1) a) They glided away down the corridor with him, and *the darkness* they trailed behind them *swallowed him* from sight. (HP7eng258)

b) Otklizaše niz hodnik s njim, a *tmina* koju su posejali za sobom *zakloni ih* s vidika. (HP7srp223)

(2) a) One of his fellows sloped up to save him, but *they and the airborne wall were swallowed by darkness* as Hagrid leaned low over the handlebars and sped up. (HP7eng57)

b) Jedan od njegovih saboraca uspori da ga spasi, ali čim se Hagrid nagnu nad volan i ubrza, *i njih i lebdeći zid proguta tama*. (HP7srp55)

(3) a) And *desire* for Elder Wand, the Deathstick, unbeatable, invincible, *swallowed him* once more. (HP7eng455)

b) I ponovo *ga obuze želja* za Starozovnim štapićem, Smrtoštapom, nepobedivim, nesavladivim... (HP7srp367)

Navedeni primeri ilustruju metaforu kojom se pojam nestajanja objašnjava pojmom gutanja. U primerima (1) i (2) tama je ta koja guta. U njoj nestaju najčešće osobe (1) i objekti (2). Stiče se utisak da se nestajanje (odnosno gutanje) događa iznenada, i da jedan entitet biva eliminisan usled delovanja drugog entiteta. Primetno je da je agens neživ i da nije u stanju da fizički proguta bilo kakav entitet, ali ga prenošenje svojstava koja se odnose na pojam gutanja (živi agens) čini sposobnim za tako nešto. U primeru (3) agens je takođe neživ, ali vršilac radnje gutanja nije spoljni entitet, već određeno psihičko stanje pacijensa. Agens dolazi iznutra, iz samog pacijensa, 'guta' ga i dovodi do njegovog nestanka.

Srpski prevodi navedenih engleskih primera prenose značenje ove metafore u potpunosti i izražavaju je istim leksičkim sredstvima. Glagol *swallow* je preveden na srpski jezik glagolima (*zakloni*, *proguta*, *obuze*), pri čemu srpski glagoli izražavaju pojmove koje *swallow* izražava u upotrebljenim metaforama na engleskom jeziku. U primeru (1) značenje metafore je izraženo prevodom na srpski jezik: tama, odnosno, *tmina* ih je zaklonila, te nisu mogli da budu primećeni. Slično je i u primeru (3), u kom prevod na srpski takođe odražava značenje metafore: želja obuzima pacijensa i čini da on bude eliminisan.

PRIHVATITI (TUĐU) IDEJU JE JESTI jeste druga metafora koja nastaje na osnovu pojma gutanja. Primeri su sledeći:

(4) a) "Mandrake, or Mandragora, is a powerful restorative," said Hermione, sounding as usual as though *she had swallowed the textbook*. (HP2eng92)

b) "Mandragora, ili mandraka, jako je okrepljujuće sredstvo, rekla je Heriona zvučeći, kao i obično, kao da *je progutala knjigu*. (HP2srp79)

(5) a) *They had swallowed all his dim-witted lies* about having tea with a different member of his gang every night of the summer holidays. (HP5eng3)

b) *Progutali su sve negove glupave laži* o tome kako svake večeri letnjeg raspusta ide kući kod drugog člana svoje družine. (HP5srp9)

Ovakva upotreba pojma gutanja se odnosi na ideje ili misli koje se prihvataju. Gutanje se odnosi na intelektualni domen, jer se misli/ideje 'unose' u našu svest, na sličan način na koji se hrana unosi u telo. U primeru (4) agens prihvata objekat gutanja, a to je tekst napisan u knjizi. Naglašen je aspekt gutanja kojim se iskazuje da je objekat u potpunosti progutan (odnosno da je knjiga pročitana do kraja). Upotreba glagola *swallow* ilustrovana u primeru (5), međutim, implicira da su laži prihvaćene olako, bez ikakvog razmišljanja, gotovo naivno i nekritički (Newman 1997: 221). Naglašena je činjenica da su ideje (u ovom primeru laži) samo 'progutane'. Agens ih je primio u sebe, ali o njima gotovo uopšte ne razmišlja.

Prevedi primera pokazuju da i u srpskom jeziku postoji istovetna metafora kojom se pojam gutanja upotrebljava za objašnjenje pojma usvajanja i prihvatanja ideja. Gutanje knjige u primeru (4) i gutanje laži u primeru (5) poklapaju se u potpunosti sa engleskim primerima upotrebe glagola *swallow*.

4.2. Glagol *eat*

Premda predstavlja hiperonim za sve glagole koji se odnose na jedenje, glagol *eat* ima samo šest primera metaforične upotrebe. Svi zabeleženi primeri sa glagolom *eat* pokazuju da njime označen pojam predstavlja izvorni domen za konkretizaciju pojma destrukcije.

UNIŠTITI JE JESTI – ovako definisana metafora obuhvata dve potkategorije, a to su fizičko i psihičko uništavanje.

FIZIČKI UNIŠTITI JE JESTI je metafora u kojoj je kod glagola *eat* fokus na obradi hrane. Žvakanje hrane i izmena njenog prvobitnog oblika se dovode u vezu sa uništavanjem izvesnog entiteta, pri čemu entitet takođe menja svoj oblik. Pojam uništavanja se objašnjava putem jedenja: uspostavlja se asocijativna veza između hrane, koja se zagrizu zubima i menja svoj oblik, i objekta, čije se obličje takođe menja kao posledica gríženja. Proces jedenja podrazumeva i smanjivanje hrane u količini i volumenu, te je krajnja posledica uništavanja hrane njeno nestajanje. Stoga

je moguće izvesti metaforu NESTATI JE JESTI kao potkategoriju metafore FIZIČKI UNIŠTITI JE JESTI.

Primeri (6) i (7) su nastali na osnovu pojmovne metafore NESTATI JE JESTI. Oba primera se odnose i na agensa i na pacijensa:

6) a) “Which goes to show that the best of us must sometimes *eat our words*,” Dumbledore went on, smiling. (HP1eng331)

b) Što nam pokazuje da i najbolji među nama nekad moraju *da progutaju svoje reči*, nastavio je Dambldor, smešeći se. (HP1srp281)

7) a) “We’ll see who’s right. . . . *You’ll be eating your words*, Hermione, just like the Ministry.” (HP6eng353)

b) –Videćemo ko je u pravu... *poješćeš svoje reči*, Hermiona, baš kao i Ministarstvo. (HP6srp345)

U primerima se izražava pojam ‘nestajanja’, jer su određeni iskazi, tvrdnje ili reči izgovorene, a sada ih treba ‘otkazati’. Istovremeno je prisutna i slika agensa koji treba da ‘pojede’ ono što je maločas izašlo iz njegovih usta. Sam čin ‘jedenja’, odnosno povlačenja izgovorenih reči, konceptualizuje se pomoću neprijatne slike agensa koji treba da pojede nešto što mu ne prija. Takva konceptualizacija navodi na sliku da agens treba da pojede ono što je povratio (Newman 1997: 228).

Prevod ove metafore na srpski jezik više odgovara engleskom izvorniku negoli prenesenom značenju metafore na engleskom jeziku, pri čemu se čini da je za primer (6) pronađeno bolje prevodno rešenje nego za primer (7). *Pojješćeš svoje reči* iz primera (7) je leksički, ali ne i pojmovni korespondent. Premda u srpskom jeziku postoji frazeologizam *povući reč*, ni on ne odgovara u potpunosti engleskom *eat one’s words* jer srpski izraz ne nosi sa sobom sliku agensa koji treba da pojede nešto što mu ne prija.

PSIHIČKI UNIŠTITI JE JESTI – psihičko mučenje se takođe može konceptualizovati putem pojma jedenja, odslikavajući na taj način destruktivni efekat koji čin jedenja ima na hranu (Newman 1997: 226).

8) a) He felt as though the memory of it *was eating* him from inside.
(HP5eng653)

b) Osećao je da ga sećanje na to *izjeda* iznutra. (HP5srp660)

U ovom primeru čin uzimanja hrane stvara sliku kontinuiranog procesa njenog žvakanja i sitnjenja pod zubima, što predstavlja osnovu za razumevanje pojma psihičkog mučenja. Psihički stres i nelagoda takođe nose sa sobom sliku kontinuiranog procesa stalne uznemirenosti usled određenih problema koji muče osobu (u navedenom primeru to su sećanja), i mogu dovesti do njenog psihičkog uništenja. Takav efekat dodatno je pojačan upotrebom progresivnog aspekta glagola *eat*,⁴ čime se sam proces jedenja, odnosno mučenja, čini još dužim i mučnijim.

U srpskom jeziku takođe postoji pojmovna metafora koja je upotrebljena u prevodu, budući da funkcionalno i pojmovno odgovara engleskom izvorniku. Slika psihičkog mučenja je još više istaknuta upotrebom glagola *izjedati* i predloga *iznutra*, koji dodatno naglašavaju da se 'jedenje' dešava unutar domena psihe.

4.3. Glagol *drink*

Glagol *drink* je izvorni domen za metaforu PRIHVATITI TUĐU IDEJU JE PITI.

PRIHVATITI (IDEJU/PRIZOR) JE PITI – U primerima na engleskom jeziku, upotreba glagola *drink* kolocira sa situacijama koje se pomno posmatraju. U metaforičnom smislu, pomno posmatranje se odnosi na prihvatanje i usvajanje.

⁴ *Progresivni aspekt* (engl. *progressive aspect*) jeste termin koji se u anglističkoj literaturi koristi u gramatičkom opisu glagolskih oblika, a označava kontrast u vremenu ili trajanju radnje (Crystal 1985: 209). U navedenom prevodu na srpski jezik (8b), upotreba imperfektivnog glagolskog vida implicira ponavljanje i trajanje radnje.

9) a) Hermione seemed *to be drinking in every word* Umbridge spoke, though judging by her expression, they were not at all to her taste. (HP5eEng213)

b) Nastavnici su, pak, i dalje vrlo pažljivo slušali, a Hermiona je izgleda *upijala svaku reč* koju bi profesorka Ambridž izgovorila, mada joj, sudeći po izrazu lica, nisu baš sve bile po ukusu. (HP5srp221)

10) a) He started walking backward, beaming, *drinking them in*. (HP7eng572)

b) On poče da hoda unatraške, radosno se smešeći, *upijajući ih očima*. (HP7srp479)

U primeru (9) na snazi je metafora koja predstavlja modifikaciju, odnosno dopunu ovde navedene osnovne metafore PRIHVATITI TUĐU IDEJU JE PITI. Veza se uspostavlja na osnovu korelacije između našeg iskustva unošenja tečnosti u organizam i unošenja ideja (odnosno reči) u naš um. Način na koji razmišljamo o idejama i našem umu odražava naše iskustveno znanje o tečnosti (ili, u drugim slučajevima, hrani) i našem telu. Na taj način metaforom objašnjavamo strukturne sličnosti između dva pojmovno različita domena (Kövecses 2005: 74). U primeru (10) korelacija je unekoliko drugačija: i ovde je ciljni domen prihvatanje, ali ne ideja i misli, već određenih vizuelnih sadržaja koji se pažljivo posmatranju, te bi se i sama metafora mogla preciznije modifikovati u metaforu PAŽLJIVO POSMATRATI JE PITI.

U prevodu na srpski, oba primera su prevedena istim glagolom, odnosno istim pojmom, *upijati*. Razlika je napravljena tako što je metafora PRIHVATITI TUĐU IDEJU JE PITI leksički izražena putem sintagme *upijati svaku reč*. U primeru (10), metafora PAŽLJIVO POSMATRATI JE PITI je prevedena glagolom (*upijati*) koji se odnosi na izvorni domen, ali je dodatno specifikovana instrumentom (*oči*), tako da čitava sintagma (*upijati očima*) predstavlja kombinaciju izvornog (UPIJATI) i dela ciljnog domena (OČI).

4.4. Glagol *gulp*

Osnovno značenje glagola *gulp* se odnosi na glasno gutanje velikih zalogaja, gde gutanje predstavlja jedan deo procesa jedenja i pijenja. Zbog toga pojam gutanja u navedenim primerima predstavlja metonimijski odnos dela i celine, što je izraženo metonimijom DEO ZA CELINU:

11) a) He fell silent, *gulping* his tea. (HP3eng220)

b) Zaćuta, *ispijajući* čaj u gutljajima. (HP3srp256)

12) a) They all ate rather hurriedly and then, after a hasty chorus of “Happy Birthday” and much *gulping* of cake, the party broke up. (HP7eng131)

b) Svi su prilično brzo pojeli, a zatim, nakon žurno otpevanog “Danas nam je divan dan” i mnogo *gošćenja* tortom, žurka beše gotova. (HP7srp119)

U navedenim primerima glagol *gulp* se, kao deo procesa jedenja i pijenja, povezuje sa uzimanjem tečnosti (11) i hrane (12). Kao takav, pojam gutanja stoji umesto čitavog procesa jedenja/pijenja, i predstavlja metonimiju DEO DOGAĐAJA ZA CEO DOGAĐAJ. Ovakva metonimija se zasniva na činjenici da jedenje i pijenje predstavljaju kompleksne procese. Gutanje je događaj koji je prisutan pri procesu jedenja: prethodi mu stavljanje hrane ili pića u usta (verovatno i usitnjavanje hrane zubima, premda ne nužno), a sledi mu obrada hrane ili pića u crevima i potom ekskrecija nesvarenih materija. Zbog toga bi preciznije određenje ove metonimije bilo SREDIŠNJI DOGAĐAJ ZA CEO DOGAĐAJ (Kövecses 2002: 153).

Prevod na srpski ne odražava metonimiju izraženu na engleskom jeziku: u primeru (11) metonimija izražena u izvorniku je prevedena objašnjenjem (*piti u gutljajima*), dok je u primeru (12) prevedena pojmom umesto kojeg stoji, a to je sam čin jedenja (*gošćenje tortom*).

4.5. Glagol *munch*

Pojam označen glagolom *munch* se odnosi na glasno jedenje, odnosno proizvođenje zvukova tokom uzimanja hrane.

13) a) It was a chilly morning, and they kept moving, *munching* their toast, as Harry told Hermione exactly what had happened after he had left the Gryfindor table the night before. (HP4eng289)

b) Bilo je prohladno jutro, i oni nastaviše da se kreću *grickajući* tost, a Hari je usput objašnjavao Hermioni šta se tačno dogodilo pošto je napustio grifindorski sto prethodne noći. (HP4srp233)

U primeru (13), međutim, pojam glasnog jedenja proširen je na čitav proces jedenja, tako da je i ovde na snazi metonimija SREDIŠNJI DOGAĐAJ ZA CEO DOGAĐAJ, kao deo krovne metonimije DEO DOGAĐAJA ZA CEO DOGAĐAJ. Ovakvom upotrebom glagola *munch* ističe se komponenta glasnog jedenja, dok metonimijski prenos proširuje značenje na proces jedenja.

Srpski prevod ne ističe komponentu proizvođenja zvukova, već naglašava drugi aspekt procesa jedenja – uzimanje hrane u malim zalogajima. Glagol koji bi se mogao koristiti kao prevodni ekvivalent glagola *munch* je *mljackati*, jer se njime ističe stvaranje zvuka ustima, što je komponenta koja je deo semantičkog sadržaja glagola *munch*.

4.6. Glagol *suck*

Suck označava specifičan način na koji se nešto (ne nužno hrana) uzima u usta: ‘draw into the mouth by contracting the muscles of the lips and mouth to make a particular vacuum’ (OD).

14) a) *Sucking on* her cocktail onion, she gazed at Rita with her enormous, protuberant, slightly mad eyes. (HP5eng568)

b) *Sisajući* luk iz koktela, zurila je u Ritu svojim ogromnim, istaknutim i pomalo ludačkim očima. (HP5srp576)

U primeru iz korpusa ovaj glagol se odnosi na uzimanje hrane, te kao takav predstavlja metonimiju SISATI ZA JESTI. Slično kao i kod glagola *munch*, i u ovom metonimijskom prenosu se deo procesa jedenja (odnosno način na koji se jede) poistovećuje sa čitavim procesom jedenja.

Prevodno rešenje predstavlja ne samo prevodni ekvivalent glagola *suck*, već i odgovarajući pojmovni ekvivalent, budući da se u rečenici (14b) glagolom *sisati* izražava istovetna metonimija kao i engleskim glagolom.

4.7. Glagol *crunch*

Upotreba glagola *crunch* takođe se odnosi na čitav proces jedenja:

15) a) She was stroking Buckbeak, who *was crunching up* Sirius's chicken bones. (HP4eng523)

b) I dalje je mazila Bakbika, koji *je krckao* Sirijusove pileće kosti. (HP4srp417)

Pojam izražen glagolom *crunch* je proširen na pojam jedenja, odnosno na pojam uzimanja hrane, pri čemu se, kao i kod glagola *munch*, naglašava dominantna komponenta, a to je način na koji se hrana jede. U navedenom primeru uzimanje hrane je praćeno stvaranjem zvuka krckanja. Na indirektan način je istaknuta i hrana koja se jede, budući da se zvuk krckanja ne može stvarati pri uzimanju bilo koje vrste hrane. Važno je naglasiti da u ovom slučaju stvaranje zvuka ne zavisi od volje agensa (kao što je slučaj sa glagolom *munch*), već od vrste hrane koja se uzima.

Srpski prevod glagolom *krckati* na jednak način izražava metonimiju izraženu pojmom *crunch*.

4.8. Glagol *slurp*

Slurp takođe označava specifičan način uzimanja hrane, pa je u tom smislu i upotrebljen u sledećem primeru:

16) a) The bag of gold, silver, and bronze jangling cheerfully in Harry's pocket was clamoring to be spent, so he bought three large strawberry-and-

peanut ice creams, which they *slurped* happily as they wondered up the alley, examining the fascinating shop windows. (HP2eng57)

b) Vreća sa zlatom, srebrom i bronzom je veselo zvečala u Harijevom džepu vapeći da bude potrošena, pa je on svima kupio velike sladolede od jagode i putera od kikirikija, koje *su* veselo i uz slast *pojeli* dok su šetali ulicama očarano gledajući izloge. (HP2srp51)

Iz primera je vidljivo da pojam označen glagolom *slurp* (srkanje) označava jedenje, odnosno lizanje sladoleda, a ono je praćeno srkanjem. Stoga je i u ovom primeru prisutna metonimija DEO DOGAĐAJA ZA CEO DOGAĐAJ.

Prevod na srpski jezik ne odgovara glagolu *slurp*, jer je izražen glagolom opštije semantičke sadržine (*su pojeli*), iako i u srpskom jeziku postoji glagol (*srkati*) koji predstavlja i formalni i pojmovni korespondent engleskog glagola.

5. ZAKLJUČAK

Analiza je pokazala da glagoli koji se odnose na jedenje i pijenje proširuju svoja značenja najčešće putem pojmovne metafore i, u manjoj meri, metonimije. Pokazalo se da jednu od najčešćih motivacija za nastanak metaforične ekstenzije predstavlja pojam eliminisanja, budući da pojedena hrana i popijena tečnost postaju nedostupni jer se nalaze unutar tela. Pojam eliminisanja je izražen putem metafore ELIMINISATI JE JESTI/PITI, pri čemu eliminacija može da bude fizičke ili psihičke prirode. Ova metafora je orijentisana ka pacijensu, jer hrana (donekle i piće) predstavlja entitet koji trpi grizenje, žvakanje i potpunu promenu svog prvobitnog oblika. Na taj način se i pacijens dovodi u vezu sa uništavanjem. Glagoli koji ostvaruju ovakvo metaforično proširenje su *eat* i *swallow*: prvi zbog toga što žvakanjem, grizanjem i sitnjenjem hrane ona nepovratno menja svoj oblik, a drugi zbog toga što hrana gutanjem postaje potpuno nedostupna. Drugu značajnu motivacionu bazu za nastanak metaforičnog proširenja pojmova jedenja i pijenja predstavlja intelektualni domen prihvatanja ideja, gde misli ili ideje ulaze u nečiju svest ili saznanje, kao što hrana i tečnost ulaze u naše

telo. Ova metafora orijentisana je ka agensu: agens uzima i prihvata hranu (u metaforičnom smislu prihvata ideje), pa takvo proširenje značenja nose glagoli *swallow* i *drink*. Još jedan značajan kognitivni mehanizam koji dovodi do proširenog značenja pojmovna jedenja i pijenja je metonimija DEO DOGAĐAJA ZA CEO DOGAĐAJ, gde jedan od segmenata procesa jedenja/pijenja označava ceo proces jedenja/pijenja. Glagoli koji predstavljaju osnovu za ovu metonimiju su *gulp*, *munch*, *suck*, *crunch*, *slurp*.

Srpski jezik takođe ima slične kognitivne mehanizme kojima pojmovi jedenja i pijenja proširuju svoja značenja i objašnjavaju druge, apstraktne pojmove. Tako se i u srpskom jeziku pojam eliminacije izražava glagolima (*pro*)*gutati* i *jesti*, a pojam prihvatanja tuđih ideja glagolima (*pro*)*gutati* i *piti*, dok je metonimija DEO DOGAĐAJA ZA CEO DOGAĐAJ izražena glagolima *sisati* i *krckati*. Za pojmove gutanja, mljackanja i srkanja u korpusu srpskog jezika nisu pronađeni metonimijski mehanizmi, premda je moguće iskazati ih istovetnim metonimijskim prenosom, pomoću glagola *gutati*, *mljackati* i *srkati*, odnosno pojmovnih metonimija GUTATI/MLJACKATI/SRKATI ZA JESTI.

Prilikom analize glagola pokazalo se da su za razumevanje njihovih prenesenih značenja bitni ne samo pojedini segmenti procesa jedenja i pijenja, već i usmerenost glagola ka agensu ili pacijensu. Agens predstavlja „internalizaciju“, odnosno unošenje nečega u sferu ličnog, privatnog (Newman 1997: 216). Uloga agensa i njegova (ne)aktivnost u procesu jedenja/pijenja predstavljaju motivaciju za proširenje značenja glagola jedenja/pijenja. S druge strane, metaforična proširenja koja su usmerena ka pacijensu uglavnom izražavaju neku vrstu destrukcije, odnosno uništavanja i nestajanja, poput posledica koje trpe hrana i piće prilikom jedenja ili pijenja. Hrana je, više nego tečnost, podložna procesu obrade i promene svog oblika i stanja, pa se tako i pojmovi izraženi glagolima jedenja i pijenja mogu preneti na pojmove uništavanja i eliminisanja.

Primetno je da glagoli jedenja i pijenja izražavaju pojmovne metafore kojima se konceptualizuju raznoliki pojmovi, od onih koji spadaju u domen fizičkog uništavanja, do onih kod kojih je komponenta internalizacije primarna. Takvi pojmovi se odnose na prihvatanje određenih

ideja. Pregled zabeleženih kognitivnih mehanizama i pojmova koji se njima izražavaju dat je u Tabeli 1.

broj	pojmovni mehanizam	glagol u engleskom jeziku kojim je izražen izvorni domen	glagol u srpskom jeziku kojim je izražen izvorni domen
1.	ELIMINISATI JE JESTI/PITI	<i>swallow, eat</i>	<i>(pro)gutati, jesti</i>
2.	PRIHVATITI IDEJU JE JESTI/PITI	<i>swallow, drink</i>	<i>(pro)gutati, piti</i>
3.	DEO DOGAĐAJA ZA CEO DOGAĐAJ	<i>crunch, gulp, munch, slurp, suck</i>	<i>krckati, sisati</i>

Tabela 1. Glagoli jedenja i pijenja koji predstavljaju izvorni domen za nastanak metaforičnih ekstenzija kojima se konceptualizuju drugi pojmovi

Ukoliko se engleski glagoli iz korpusa uporede sa glagolima kojima su prevedeni na srpski jezik, za gotovo sve engleske glagole postoje i njihovi ekvivalenti u srpskom jeziku koji putem istovetnih kognitivnih mehanizama izražavaju istovetne pojmove. Analiza je pokazala da pojmovi jedenja i pijenja, iako predstavljaju radnje koje su biološki uslovljene i koje se vrše svakog dana, ne predstavljaju jednostrane, već kompleksne strukture koje motivišu nastanak drugih, značenjski vrlo različitih pojmova. U pogledu konceptualizacije pojmova izraženih glagolima jedenja i pijenja, engleski i srpski jezik se preklapaju, ponajviše u slučajevima u kojima ovi glagoli izražavaju pojam eliminacije.

LITERATURA

- Aristotle. 1924. *The Works of Aristotle*. Translated under the editorship of W. D. Ross. <https://holybooks.com/completes-aristotle-pdf/> (12.10.2018.)
- Crystal, David. 1985. *Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*. Beograd: Nolit.
- Dragičević, Rajna. 2010. *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Evans, Vyvyan and Melanie Green. 2006. *Cognitive Linguistics. An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh Univeristy Press.

- Fauconnier, Giles. 1997. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gibbs, Raymond. 1994. *The Petics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. New York: Cambridge University Press.
- Goossens, Louis. 1990. "Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Expressions of Linguistic Action". *Cognitive Linguistics* 1: 323–340.
- Kövecses, Zoltán. 2002. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltán. 2005. *Metaphor in Culture. Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, George and Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago Press.
- Newman, John. 1997. Eating and Drinking as Sources as Metaphor in English. *Cuadernos de Filología Inglesa* 6/2: 213–231.
- Newman, John and Sally Rice. 2006. "Transitivity Schemas of English EAT and DRINK in the BNC". In: Gries, S.T. & A. Stefanowitsch eds. 2006. *Corpora in cognitive linguistics*. Vol. 2. *The syntax-lexis interface*. Amsterdam, John Benjamins: 225–60.
- Radden, Günther. 2000. How Metonymic are Metaphors?. In: Barcelona, A. ed. *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Berlin, Mouton: 93–108.
- Stamenković, Dušan. 2010. Metaphoric and extended uses of the hyponyms of the verbs *gledati* in Serbian and *look* in English. *Facta Universitatis, Series Linguistics and Literature* 8 (1): 19–33.
- Stamenković, Dušan. 2013. *Glagoli ljudskog kretanja u engleskom i srpskom jeziku u svetlu kognitivne semantike*. Doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 2013.godine.
- Stamenković, Dušan. 2017. *Jezik i kretanje: kognitivnosemantički ogledi*. Niš: Filozofski fakultet.
- Taylor, John R. 1989. *Linguistic Categorization: Protoypes in Linguistic Theory*. 2nd edition. Oxford: Clarendon Press.
- Ungerer, Friedrich & Hans-Jörg Schmid. 1996. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London.
- Wierzbicka, Anna. 2005. *Understanding Cultures Through Their Key Words*. Oxford University Press.

Rečnici:

Oxford Dictionaries Online: <http://oxforddictionaries.com/> (OD)

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika. I–VI. Drugo fototipsko izdanje. (1967–1976). M. Stevanović i dr. ur. Novi Sad: Matica srpska, Zagreb: Matica hrvatska. (RMS)

Izvori:

HP1Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 1998. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York: Scholastic Press.

HP2Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 1999. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. New York: Scholastic Press.

HP3Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 1999. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. New York: Scholastic Press.

HP4Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 2000. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. New York: Scholastic Press.

HP5Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 2003. *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. New York: Scholastic Press.

HP6Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 2005. *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. New York: Scholastic Press.

HP7Eng: Rowling, Joanne Kathleen. 2007. *Harry Potter and the Deathly Hallows*. New York: Scholastic Press.

HP1Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2000. *Hari Poter i kamen mudrosti*. Prevod: Vesna i Draško Roganović. Beograd: Narodna knjiga.

HP2Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2000. *Hari Poter i dvorana tani*. Prevod: Ana Vukomanović. Beograd Narodna knjiga.

HP3Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2008. *Hari Poter i zatvorenik iz Askabana*. Prevod: Vesna i Draško Roganović. Požarevac: EvroGiunti.

HP4Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2001. *Hari Poter i vatrene pehar*. Prevod: Vesna i Draško Roganović. Beograd: Narodna knjiga.

HP5Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2003. *Hari Poter i red Feniksa*. Prevod: Vesna i Draško Roganović. Beograd: Narodna knjiga Alfa.

HP6Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2005. *Hari Poter i polukrvni princ*. Prevod: Vesna i Draško Roganović. Beograd: Narodna knjiga–Alfa.

HP7Srp: Rouling, Džoana Ketlin. 2008. *Hari Poter i relikvije smrti Hari*. Prevod: Vesna i Draško Roganović. Požarevac: EvroGiunti.

Jelena Biljetina

VERBS OF EATING AND DRINKING AS A SOURCE OF METAPHOR IN
ENGLISH AND IN SERBIAN

Summary

This paper analyses verbs of eating and drinking in English and in Serbian from cognitive linguistics perspective in order to point to cognitive mechanism(s) leading to the extended meanings of these verbs. The corpus in the paper consists of verbs of eating and drinking taken from the *Harry Potter* novels (from their original text in English and from their translations into Serbian). The verbs in the corpus belong to verbs whose primary meaning refers to eating/drinking, and which extend their primary meaning to other concepts. The goal of the analysis is to point to cognitive mechanisms that underlie the meaning extensions. The English verbs are contrasted with their translation counterparts in Serbian in order to establish to what extent the lexicalization and conceptualization of the meaning extensions overlap in the two languages. The analysis shows that the verbs extend their primary meaning mostly by the mechanism of conceptual metaphor, less often by the mechanism of conceptual metonymy. The analysis also shows that conceptual mechanisms in English and Serbian overlap in most aspects related to the concepts of eating and drinking.

Key words: cognitive linguistics, conceptual metaphor, conceptual metonymy, verbs of eating, verbs of drinking.

Katharina Peterke

Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet, doktorand
katarina.peterke@gmail.com

UDK 811.163.41'42:32

811.111'42:32

811.112.2'42:32

DOI: 10.19090/zjik.2019.53-71

originalni naučni rad

A CROSS-CULTURAL ANALYSIS OF THE CONCEPTUAL METAPHORS OF BREXIT: EVIDENCE FROM ENGLISH, GERMAN AND SERBIAN¹

ABSTRACT: Conceptual metaphor has long been recognised to reflect our human emotional and cognitive world. Its ability to evoke emotional response and influence attitudes makes conceptual metaphor ideal for the use in political content. A recent controversial political issue is Brexit. The objective of the present paper is to compare the metaphor use in the British Brexit discourse to the metaphor use in the media of other language areas. The chosen languages are German, as language of another EU country and Serbian as the language of a country that is not in the European Union and is therefore not directly affected by Brexit so far. The data is taken from reliable online media sources of Britain, Germany and Serbia. Metaphors have been identified using the MIPVU procedure in 20 articles for each language. In a total of 259 metaphors, the three languages show interesting differences in the use of conceptual metaphors in the context of Brexit.

Key words: conceptual metaphor, Brexit, media, political content, language areas.

1. INTRODUCTION

Conceptual metaphor has long been recognised as a cognitive device reflecting our reality, the human mindset and a culture's mentality and influencing our perception of the world (Lakoff & Johnson, 2003: 3). It is not understood as a stylistic device anymore, but as a matter of thought. The following paper uses the term *metaphor* in this sense.

¹ The original version of this paper was written for the doctoral course English-Serbian Cognitive Semantics under the supervision of Dr Sonja Filipović-Kovačević.

Governing our mind via conceptual structures, metaphor is knowingly and effectively used in the field of politics. Politicians use powerful cognitive images to make their contents more relatable, to appeal to the audience's emotions and influence their perception and attitude.

This study deals with Brexit, the withdrawal of the UK from the European Union, as a controversial issue with internationally far-reaching consequences. The change in political affairs affects governments and the regulations of the EU and has considerable consequences for individuals worldwide. Many fear the negative effects the isolation of the UK might have on the academic, touristic, economic, medical and other fields. Being an emotionally charged topic, Brexit discourse in the media is highly metaphorical. In the past, Brexit-related metaphor use was not much above the usual level and it comprised mainly already known conceptualisations like STATE IS A BODY, STATE IS A FAMILY WITH MARRIED PARENTS (Musolff, 2004: 14). Metaphor use was significantly increased recently, when Brexit became a reality and gained momentum. It has become so excessive that Landale (2017) suggested politicians and the media to stop using metaphors for Brexit and call it by its name instead.

The present study sets out to investigate conceptual metaphors used in the media in 2018, the year of decisions on the transition period, the UK's economic relationship with the EU and the legal conditions of Brexit, in three languages: English, as language of the directly concerned country; German, the language of an EU country affected by the situation in several ways; and Serbian, the language of a country that is not truly affected by Brexit so far. The aim is to observe and interpret the differences in conceptual metaphor use in the media of the three countries in the light of affectedness by the political situation of Brexit. The specific concepts (MARRIAGE, JOURNEY, GAME, BODY, DRAMA and WAR) used in the three languages in the analysed material from 2018 are examined via numerous lexical realisations.

2. THEORETICAL BACKGROUND

With a Conceptual Metaphor like POLITICS IS A GAME, the human mind structures general and abstract concepts (POLITICS, target domain) in terms of more concrete concepts (GAME, source domain) (Lakoff &

Johnson, 2003: 4). Shared properties of the concepts like having winners and losers (of the game or the political conflict) and rules (or laws and regulations) make the meaning of the abstract target domain more graspable. The manifestations of conceptual metaphors are linguistic metaphors like “Politicians are *gambling* with the lives of thousands” or “Their party *won*”. Metaphor highlights only certain aspects of a domain/concept, while hiding others (Lakoff & Johnson, 2003: 10). In this example, power-related issues, serious conflicts and warfare are hidden.

Carefully chosen cognitive images underlying conceptual metaphors influence the audience’s beliefs about a topic (Gibbs, Leggitt, Turner, 2002: 129), while they “stir emotions and bridge the gap between the logical and the emotional” (Charteris-Black, 2006: 565). When, for example, the US Secretary of Energy Rick Perry calls president Trump’s candidacy a “cancer on conservatism” (Blake, 2017), the intention of evoking a negative emotional response in the audience by conceptualising an UNSUITABLE CANDIDATE as an ILLNESS is obvious. A study by Gibbs et al. (2002: 138) substantiated the benefits of using metaphor in political speeches, revealing that listeners show a more intense emotional response to metaphorical expressions than to literal statements.

Metaphoric scenarios are even more effective than “simple” conceptual metaphors. While a domain evokes a specific cognitive image, scenarios represent a whole scene and new context. According to Musolff (2006: 23) they serve as mini-narratives carrying an evaluative stance. A popular “scenario” metaphor is STATE IS A FAMILY WITH MARRIED PARENTS (Musolff, 2004: 14). We all know the whole context of being part of a family, desiring to keep the family (countries) together and protect it, the joy, when a new child is born or adopted (e.g. EU member state). This makes a political issue highly relatable and emotional. In the Brexit context, the MARRIAGE scenario is frequently used, producing a clearly gendered discourse character: Britain is the *unfaithful wife*, while the EU is the *aggrieved* husband (Đurović & Silaški, 2018: 3). The receiver of the message will likely feel sympathy towards the betrayed, which shows the manipulative power of metaphor.

Concerning the audience’s emotional and cognitive response, novel metaphors are particularly effective (Gibbs et al. 2002: 137). Target and

source domain in novel metaphors share much less properties than in conventional metaphors, which coincides with a higher degree of metaphoricity (Hanks, 2006: 5). The *cake philosophy* in the Brexit discourse, for example, is based on the conceptualisation POLITICAL IDEAS ARE FOOD where source and target domain share a very small number of properties. It is used in the frequently used phrase “You cannot have your cake and eat it”, alluding to Britain’s attempt to keep the good relationship with the EU (*have your cake*), while leaving the EU (*eat the cake*). In the conventional metaphor *They won the election* – POLITICS IS A GAME source and target domain share more properties, which reduces the metaphoricity.

Several studies conducted after the 2016 referendum have underpinned the objectives of the present study. Morozova (2017: 273) confirms the reflection of an author’s attitude in the variation of metaphor. Monomodal verbal metaphors of Brexit tend to impose a particular ideological position upon the addressee by appealing to his rational and multimodal verbal metaphors to his emotional sphere (Ibid).

Daddow (2019: 5) recognises a Eurosceptic twist in Britain’s foreign policy narrative using expressions like EU *prison* to evoke a negative attitude towards the EU in citizens.

Đurović and Silaški (2018) recognise the MARRIAGE and DIVORCE metaphors of the MARRIED PARTNER scenario as essential linguistic means in the Brexit discourse. Their findings show a great cognitive potential of these metaphors as “powerful markers of national identities and devices for shaping conceptualisations of the given reality” (Ibid.: 19).

Tapper (2019) explains why conceptual metaphors used in Brexit discourse are mostly conventional: creative metaphors hold the risk of being recognised as manipulative means by the audience.

Based on these findings, the present study sets out to investigate cross-cultural metaphor use in Brexit discourse and also looks at potential connections with political involvement of the respective countries of text origin.

3. CORPUS AND METHODOLOGY

The present analysis is based on a corpus of 20 online news articles for each language. The length of the German and English articles is comparable; they contain around 1000 words each. The Serbian texts found on the topic in online sources for the year 2018 are somewhat shorter, around 500 words each (which results in a correspondingly lower number of metaphors). Comments and headlines were not taken into consideration. To ensure a comparable level of quality, only prestigious online news sources have been looked at. For the English language data, these were *BBC news*, *The Independent*, and *The Guardian*. The German news articles looked at stemmed from *Der Tagesspiegel*, *Die Zeit*, *Der Spiegel* and *Die Welt*. The Serbian data sources were *NIN*, *Danas online* and *Politika online*. In order to avoid a flawed analysis due to adopted metaphors, attention was paid that the articles were not translated from other sources, which is usually indicated at the bottom of the page. The articles were all written and published in 2018 as the year of decisions on the transition phase, the legal elaboration of Brexit and negotiations concerning the EU's future relationship with Britain. The issue gained momentum during that year and metaphors used in the context were expected to be frequent and characteristic. The texts were found performing an online search with the key items *Brexit 2018* and *Bregzit 2018*. Then, comments, speeches and texts containing a large number of quotes were excluded from the material.

Metaphors were identified following the MIPVU procedure comparing the contextual and basic meaning of linguistic units (Steen et al., 2010: 25-26). The total number of metaphors found was 259, 115 of which are contained in the collected German texts, 91 instances appear in the English texts and 53 metaphors were found in the Serbian texts. The metaphors were then classified according to their underlying conceptualisations in all three languages. Special attention was paid to the difference in the linguistic metaphors the different languages produce on the basis of the respective conceptualisation and the differences in the frequency of certain conceptualisations.

4. ANALYSIS

Due to the heated discussions about Brexit in 2018, a high productivity in conceptual metaphors is to be expected in the media. There is also an expected difference in the concepts used in dependency of how affected the language area and its people are by the political consequences of Britain's decision.

4.1 The metaphoric conceptualisation of Brexit in Great Britain

Of the 91 metaphors analysed from the English material, 23 are JOURNEY metaphors. JOURNEY represents a rather conventional source concept in political discourse and a highly relatable metaphor scenario (Silaški & Đurović, 2019: 3). In the context of Brexit, the conceptualisation the metaphors in the data stem from is BREXIT IS A JOURNEY (25.3%):

(1) a) “the public could opt for a different **path**” (The Independent, 01/01/2018)

b) “before we **depart** from the world's largest trading block” (The Guardian, 22/12/2018)

Besides these rather conventional instances describing the political development of Brexit in the picturesque terms of travel, there are some unconventional realisations of the abovementioned conceptualisation like:

c) “how much of his programme was **bring-backery**” (The Independent, 02/06/2018),

emphasising the nostalgic orientation of politicians who support Brexit. This metaphor clearly expresses the failure of Britain to ensure a progressive political development returning to the political past instead.

With 18.7% of the total of metaphors, the conceptual metaphor THE POLITICAL SITUATION IS A DRAMA is among the most frequently used in the data. Examples of the linguistic realisations are:

(2) a) “In the next **Act** of Brexit” (The Independent, 01/01/2018)

b) “worst-case, no-deal **scenario**” (The Guardian, 28/11/2018)

The DRAMA metaphor implies the inability of the public to change the course of events – they can only be spectators of the staged “play”. The ending of the play is not yet clear and the public waits to see the further development of the plot in the next *Acts*.

There are slightly less instances of the conventional conceptual metaphor of MARRIED PARTNERS that depicts the relationship between two states in a more relatable manner (15.4%).

(3) a) “It was a story of **break-up** and **betrayal**” (BBC, 24/05/2018)

b) “The UK and EU have provisionally agreed on the three ‘**divorce**’ issues” (BBC, 21/06/2018)

As the relationship between Britain and the EU is falling apart, the predominant image of divorce and break-up is no surprise. Especially the term *betrayal* holds polarising potential – people are prone to identify with one of the partners in ending relationships. As mentioned earlier, the MARRIED PARTNERS metaphor represents not only a concept, but a whole narrative everyone in the audience can relate to, which makes it especially powerful.

Another frequently used concept is WAR (13.2%), emphasising the severity of the situation and the force with which the political parties try to get their way:

(4) a) “no prime minister in history (...) has **fought** such a brutal personal **war** on two **fronts**” (The Independent, 24/12/2018)

Opposed to the severity of the WAR metaphor, the GAME metaphor (used 10 times, which makes 11% of the total of metaphors) presents the British government as gambler risking the future of the people, or as player performing irresponsible or incomprehensible moves:

(5) a) “...the leave campaign was characterised by **foul play**.” (The Guardian, 23/05/2018)

b) “...ministers are **gambling** with the security...” (Ibid.)

The *foul play* holds polarising potential as it evokes a negative attitude towards politicians supporting the leave campaign.

An interesting but less frequent conceptual metaphor used in the British Brexit discourse is the ILLNESS metaphor (6.7% of the total number of metaphors). The conceptualisation of STATE IS A BODY is one of the most conventional conceptual metaphors in the political context. In the Brexit discourse, the linguistic metaphors derived from this conceptualisation are referring to illness and decay. They can have highly emotional connotations and be rather novel, even without novel conceptualisation:

(6) a) “Gordon Brown warns of Brexit ‘**Paralysis**’” (BBC, 05/06/2018)

b) “Britain could be ‘**paralyzed**’ for years because Westminster parties have not ‘**woken up**’” (Ibid.)

c) “...the ‘**chronic** uncertainty’ surrounding Brexit talks...” (BBC, 08/06/2018)

Implying a decaying and handicapped state “chronically” being in a negative condition, these metaphors cause a negative attitude towards the government in the readers.

With Brexit being an emotionally charged issue, the frequent use of novel metaphors was expected. Analysis of the present data has resulted in the finding that there is no exceptionally high productivity in novel metaphors. There are some instances of COMPUTER metaphors (*plugged firmly into the Brexit matrix*, The Independent, 13/11/2018) and BUILDING metaphors (*keeps the door open to all options*, Ibid.), but both are represented with only 3.3% and might just reflect the personal style of the author. The same is valid for the rare, but interesting FAIRYTALE metaphor (4.4%) presenting Brexit as a surreal phenomenon that cannot be taken serious (*described her previous customs proposal as “magical thinking”*, The Guardian, 09/07/2018).

4.2. German Brexit metaphors

Out of a total of 115 metaphors, the conceptual metaphor BREXIT IS A JOURNEY is the most frequent in German as well as in English (26%).

- (7) a) „Niemand scheint die politische Macht zu haben, um die **Blockade** aufzulösen.“ (Die Zeit, 17/12/2018)

[Nobody seems to have the power to take down the **blockade**.]

- b) „...**bremst** die Brexit-Unsicherheit schon jetzt die britische Wirtschaft spürbar“ (Die Zeit, 19/12/2018)

[The uncertainty of Brexit already **slows down** the British economy.]

In German, the JOURNEY is impeded by “blockades” and brakes “slowing down” the traveller (in this case the British economy). Problems and barriers in the future political and economic situation of Britain are implied. There is no element of nostalgia and returning to the past as in the English data.

Interestingly, there is a much higher percentage of GAME metaphors in the analysed German than in the English texts (20.9% of the total number of metaphors). The concept reflects the critical attitude the German public and media have towards the political development in Britain. They are watching the development with disbelief and see British politicians as “gambling” on the future of their people:

- (8) a) „Ganz nach britischem Geschmack und eigenen **Regeln**“ (Der Spiegel, 17/12/2018)

[Completely according to British taste and independent **rules**.]

- b) „Sie hat immer weniger Optionen – und **setzt** nun alles auf eine **Karte**.“ (Die Welt, 10/12/2018)

[She has a decreasing number of options – and goes for broke now]

Gambling on the future of people is a metaphor appearing in English and in German. However, the concept appears much more

frequently in the German media, which enforces the implicit expression of the irresponsibility of Britain's decisions. The rules of the game mentioned in the German data emphasise the stubbornness of Britain in applying only their own rules.

The MARRIAGE and DRAMA metaphors are used slightly less frequently in the German than in the analysed English data. 13.9% of the total of metaphors are MARRIAGE metaphors in the German texts. Interestingly, the data contains only the more neutral terms of *Scheidung* (*divorce of Britain and the EU*) and *Partnerschaft* (*partnership*), while English texts show a frequent use of the polarising term *betrayal*.

- (9) a) „Neun Monate bleiben der Regierung noch, um die **Scheidung** zu vollziehen.“ (Der Spiegel, 16/06/2018)

[The government has nine more months to put the **divorce** into effect.]

- b) „...streben die EU und Großbritannien eine „ehrgeizige“ und „tiefe“ **Partnerschaft** an.“ (Spiegel online, 25/11/2018)

[...the EU and Great Britain strive to establish an “ambitious” and “deep” **partnership**.]

The DRAMA metaphor is used in a similar way as in the English data, mostly mentioning the different *scenarios* people should be prepared for:

- (10) a) „Im Kabinett werden zwei **Szenarien** durchgespielt.“ (Der Spiegel, 15/12/2018)

[Two **scenarios** are simulated in the cabinet.]

However, the concept appears much less frequently (13% of the total number of metaphors) than in the English texts and does not produce a variety of linguistic metaphors.

Besides the metaphors of illness present in the English data as well, the BODY metaphor shows interesting instances of surgery and amputation in the German data. It appears more frequently than in the English texts (11.3%):

- (11) a) „Er ist eine **Amputation**, eine **chirurgische** Trennung...” (Die Zeit, 18/12/2018)

[It is an **amputation**, a **surgical** separation...]

This metaphor implies a complex process and severe state of illness before a part of the body is taken away, which symbolises the handicapped state Britain will be in after losing the EU.

The WAR metaphor is represented with only 10.4% in the German data. The respective linguistic metaphors are *Kampf* (Die Zeit, 18/12/2018), meaning mostly the *fight* of Theresa May for the achievement of her political goal of Brexit and *Schlacht* (Die Welt, 25/11/2018) denoting the *battle* between Britain and the EU concerning the conditions and outcomes of Brexit. Thus, the tone of the WAR metaphors coincides with the English instances.

Other interesting but only sporadically represented German Brexit metaphors from the observed texts originate from the concepts FAIRYTALE (e.g. *märchenhafte Vision – fairytale-like vision*), DANCE and BUILDING (e.g. *sie wollen raus – they want to exit*), all represented with 1.7% of the total number of metaphors. Due to their scarcity, they might just be personal stylistic choices of the author. Nevertheless, some of them are noteworthy, especially the example *Man braucht zwei, um einen anständigen Tango hinzulegen* (Der Spiegel, 19/12/2018) meaning *You need two to dance a decent Tango*. The choice of Tango as passionate and powerful dance with romantic elements and the lack of one partner for dancing it expresses the formerly close relationship of Britain and the EU, where now one partner is left behind to “dance alone”. Concerning the emotional and cognitive response, this metaphor might be one of the most effective out of the collected data due to its novelty (Gibbs et al. 2002: 137).

4.3. Serbian Brexit metaphors

A recent study has shown that Serbian newspapers (*Blic* and *Politika*) publish mostly factual reports about Brexit, without much analysis and linguistic sensitivity (Milinkov & Šinković, 2016: 79). Indeed, there seems to be less variation in Serbian Brexit metaphors, which in the

framework of this study might be due to the reduced length of the observed online articles. The articles contained a total of 53 metaphors.

While the JOURNEY metaphor shows the highest abundance in the English and German data, the most frequent concept in the Serbian data is MARRIED PARTNERS (20.7% of the total number of metaphors):

(12) a) „...produžetak takozvanog tranzicionog perioda i nakon 2020, za kada je bio planiran ‘**raskid**’.” (Danas, 24/10/2018)

[...prolongation of the so-called transition period until after 2020, when the ‘**break-up**’ was scheduled.]

b) „...kakvi će biti budući **odnosi** dve strane nakon Bregzita...” (Danas, 26/11/2018)

[...what the future **relationships** between the two sides will be like after Brexit...]

c) „...ono što se trenutno dešava između Londona i Brisela plastično se može uporediti sa formalnim **razlazom supružnika**...” (Politika online, 10/07/2018)

[...what is happening between London and Brussels at the moment can vividly be compared to the formal **separation** of a **married couple**...]

As mentioned earlier, the MARRIED PARTNERS and RELATIONSHIP scenarios hold a high manipulative potential (Đurović & Silaški, 2018: 3), especially when they are used in combination with betrayal, which causes a negative attitude towards the betraying “partner” in the audience. The Serbian data shows mostly instances of *break-up*, *separation* and *relationship*. The end of the close relationship between Britain and the EU is expressed, but the partners are on eye level, the audience is not manipulated into a negative attitude towards one or the other by the use of metaphors like *betrayal*.

In the Serbian data, the WAR metaphor appears with a high frequency (17% of the total number of metaphors), for example:

(13) a) „...premijerka ostala **ranjena** posle **borbe**.” (Danas online, 13/12/2018)

[...the prime minister was left **wounded** after the **fight**.]

Like in the English and German data, this metaphor emphasises the seriousness of the situation.

The GAME metaphor is the third most represented metaphor in the Serbian data (15%). As in the German and English data, the representations are referring to gambling games:

(14) a) „... London **igra na kartu** polurazlaza...” (Politika online 10/07/2018)

[...London **bets on** a semi-separation...]

The JOURNEY, DRAMA and BODY metaphors are all represented with only 9.4%. The respective linguistic metaphors are similar to English and German instances, but especially the JOURNEY metaphor is much less frequent. The linguistic realisations of these less frequently used metaphors in the Serbian data correspond to the linguistic metaphors in the German and English data – *kočnice (brakes)*, *koraci (steps)* and similar for JOURNEY, *scenario* for DRAMA and metaphors of illness and treatments for BODY, like *dijagnozu (diagnosis)*, *so na ranu (salt in the wound)*, *terapijom (through therapy)*. Even if less represented and thus probably rather the style of the respective author, there are interesting instances of FAIRYTALE and TRADE metaphors in the Serbian data. Political arguments are presented as trade goods in examples like *nije imala argumente koje bi mogla da **proda*** (*She didn't have any arguments she could **sell***, Danas online, 23/11/2018). FAIRYTALE metaphors like *ko vidi **jednoroga** zavezanih očiju* (*who sees **unicorns** with bandaged eyes*, Danas online, 23/11/2018) emphasise that the actions of the government cannot be taken seriously.

5. CONCLUSION

The analysis of the English, German and Serbian data obtained from 20 articles per language show moderate, but interesting differences in the metaphor use in Brexit context in the online media of the three language areas.

Of the 91 English and 115 German metaphors, over 25% are JOURNEY metaphors, while they represent only 9.4% of the Serbian data. An interesting difference between the English and German JOURNEY metaphors is the linguistic realisation of *bring-backery* and implications of looking backward in English as opposed to *brakes (bremsen)* and *obstacles (Blockade)* in German. In the German data, the journey is directed forward, impeded by political decisions in the Brexit context causing problems in the country. The British media presents politicians supporting Brexit as nostalgic and oriented towards the past. The Serbian metaphors are compliant with the German examples, describing a journey that is slowed down by brakes, meaning the unfavorable British decisions.

The most frequently used metaphor in the Serbian data is the MARRIED PARTNERS metaphor with 20.7%. In the English and German data, the MARRIED PARTNERS metaphor holds the third place in frequency, constituting 15.4% of the observed English and 13.9% of the observed German metaphors. This conceptualisation is interesting, as in the analysed data it shows a gradation in accordance with the political affectedness of the countries of text origin. The Serbian and German MARRIAGE metaphors are characterised by a rather neutral tone (*relationship, divorce, married couple, ...*). Nevertheless, there is a slight difference in the frequent use of *divorce* in German as opposed to the *formal separation* in Serbian. The divorce is a legal process after which the marriage is formally ended, while the partners can remain legally married in case of a separation. The end of the relationship between Britain and the EU is presented more definite and severe in the German than in the Serbian data. The data from the British media uses the polarising metaphor *betrayal*, where the betraying partner causes a negative attitude in the audience. Although based on the same conceptualisation, the polarising potential of the metaphors used here seems to decrease in correspondence with the decrease in the political involvement of the countries.

DRAMA with *scenarios* as mainly used linguistic realisation is the second most frequent concept in the English data (18.7%), while its frequency is significantly reduced in the German (13%) and Serbian (9.4%) data. In the English texts, the *Acts of Brexit* and *scenarios* emphasise the situation of the people who can only sit and watch the “Brexit play”, hoping for a decent ending. The linguistic realisations of the DRAMA metaphor in

German and Serbian are used in a similar sense as in English texts, but they are limited to *scenarios* in the present data.

The second most frequent metaphor in the German data is the GAME metaphor with 20.9%. With 15% in the Serbian and only 11% in the English data, this metaphor shows the highest frequency in the German data. All three languages use this metaphor mainly in the context of gambling. The metaphors emphasise the irresponsibility of the British government in metaphorically expressing the risks the government takes concerning the future of their people. Again, it is the English data containing the most negative GAME metaphor: the politicians are accused of *foul play* in the leave campaign. The English metaphor holds the most polarising potential and causes a negative attitude towards the parties supporting Brexit in the audience.

The WAR metaphor shows a higher frequency in the Serbian (17%) than in the German (10.4%) and English (13.2%) data. However, the linguistic realisations with *battle* and *fight* are comparable between all three languages and emphasise the seriousness of the situation and the violence with which the discussions are led.

The less frequently used metaphors like FAIRYTALE, BUILDING and BODY show a similar frequency in all three languages, as well as similar linguistic realisations. The *magical thinking* and similar FAIRYTALE metaphors express the attitude that the British government cannot be taken serious with its idea of Brexit. BUILDING metaphors present the EU as a building Britain wants to exit. BODY metaphors are characterised by illness and decay in this context, emphasising the negative condition of Britain as well as the future *handicap* after ending the close relationship with the EU.

All in all, it can be concluded that the analysed data shows interesting differences in the frequency of certain metaphorical concepts used in the analysed British, German and Serbian texts on Brexit, as well as differences in the respective linguistic realisations. An assumed influence on these differences is the different degree of political involvement, i.e. affectedness of the language areas. Especially the higher abundance of polarising metaphors in the English than in the German and Serbian data supports this assumption. However, the present study is a small-scale study,

which would have to be repeated on a larger sample in order to prove the tendency generally valid.

REFERENCES

- Blake, Aaron. 2017. The many metaphors for Donald Trump. https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2017/05/07/the-many-metaphors-that-describe-donald-trump/?noredirect=on&utm_term=.9220d5b27057 (29.05.2018).
- Charteris-Black, Jonathan. 2006. Britain as a Container: Immigration Metaphors in the 2005 Election Campaign. *Discourse & Society* 17(6): 563-582.
- Charteris-Black, Jonathan. 2011. *Politicians and Rhetoric: The Persuasive Power of Metaphor*. 2nd edition. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Daddow, Oliver. 2019. Global BritainTM: The Discursive Construction of Britain's Post-Brexit World Role. *Global Affairs* 5(1): 5-22. DOI: 10.1080/23340460.2019.1599297.
- Đurović, Tatjana; Silaški, Nadežda. 2018. The End of a Long and Fraught Marriage: Metaphorical Images Structuring the Brexit Discourse. *Metaphor and the Social World* 8(1): 25-39.
- Gibbs, Raymond W. jr. et al. 2002. What's Special about Figurative Language in Emotional Communication? In: Fussell, S.R. ed. 2002. *The Verbal Communication of Emotions: Interdisciplinary Perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Inc.: 125-150.
- Hanks, Patrick. 2006. Metaphoricity is Gradable. In Stefanowitsch, A. and Gries, S. eds. 2006. *Corpora in Cognitive Linguistics Vol. 1: Metaphor and Metonymy*. Berlin: Mouton de Gruyter: 17-35.
- Kaiser, Charles. 2016. Why Brexit is the biggest step backward since World War II. <https://edition.cnn.com/2016/06/25/opinions/brexit-step-backward-charles-kaiser/index.html> (01.06.2018).
- Kennelly, Larissa. 2018. Brexit: the top five clichés [Video file]. www.bbc.com/news/av/uk-43573752/brexit-the-top-five-cliches (28.05.2018).
- Kielinger, Thomas. 2016. Was Sie wissen müssen, um die Briten zu verstehen. <https://www.welt.de/wirtschaft/article151708663/Was-Sie-wissen-muessen-um-die-Briten-zu-verstehen.html> (01.06.2018).

- Lakoff, George; Johnson, Mark. 2003. *Metaphors We Live By*. 2nd edition. Chicago: The University of Chicago Press.
- Landale, James. 2017. Brexit means what? Time for the metaphors to stop. <https://www.bbc.com/news/uk-politics-40726215> (28.05.2018).
- Mercer, Phil. 2018. New Zealand happy to forget the UK's 'betrayal'. <https://www.bbc.com/news/business-44210833> (02.06.2018).
- Milinkov, Smiljana; Šinković, Norbert. 2016. "Izveštavanje Blica i Politike o Bregzitu – identitet za druge u medijskom diskursu u Srbiji". *Communication and Media* 11(37): 63-83.
- Mišić, Milan. 2016. Bregzit – svuda oko nas. <http://www.politika.rs/sr/clanak/357861/Bregzit-svuda-oko-nas> (02.06.2018)
- Morozova, Olena. 2017. Monomodal and multimodal instantiations of conceptual metaphors of Brexit. *Lege Artis: Language yesterday, today, tomorrow* 2(2): 250-283.
- Musolff, Andreas. 2004. *Metaphor and Political Discourse: Analogical Reasoning in Debates about Europe*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Musolff, Andreas. 2006. Metaphor Scenarios in Public Discourse. *Metaphor and Symbol* 21(1): 23-38.
- Musolff, Andreas. 2017. Truths, lies and figurative scenarios: Metaphors at the heart of Brexit. *Journal of Language and Politics* 16(5): 641-657.
- Ortony, Andrew. 1979. Beyond Literal Similarity. *Psychological Review* 86(3): 161-180.
- Pham, Khue. 2017. Plötzlich heimatlos. <https://www.zeit.de/politik/ausland/2017-03/brexit-grossbritannien-remain-waehler> (30.05.2018).
- Rentoul, John. 2018. Theresa May and Jeremy Corbyn are both backward-looking politicians – whatever happened to the future? <https://www.independent.co.uk/voices/nostalgia-better-life-growing-up-theresa-may-jeremy-corbyn-a8380491.html> (05.06.2018).
- Schindler, Jörg. 2017. Ex-Premier Tony Blair zum Brexit: 'Dann sind wir zweite Liga'. <http://www.spiegel.de/politik/ausland/tony-blair-warnt-briten-im-interview-vor-brexit-folgen-a-1145373.html> (02.06.2018).
- Schindler, Jörg. 2018, June. Das Illusionstheater. *Der Spiegel* 25: 80-81.

- Segalov, Michael. 2018. Want a second Brexit referendum? Then stop talking about it. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/may/23/second-brexit-referendum-attitudes-labour> (01.06.2018).
- Silaški, Nadežda; Đurović, Tatjana. 2019. The JOURNEY metaphor in Brexit-related political cartoons. *Discourse, Context and Media* 31, 100318.
- Soros, Džordž. 2017. Raspršene nade Britanaca o Bregzitu. <https://www.danas.rs/svet/rasprsene-nade-britanaca-o-bregzitu/> (02.06.2018).
- Steen, Gerard et al. 2010. *A Method for Linguistic Metaphor Identification. From MIP to MIPVU*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tapper, James. 2019. The many metaphors of Brexit. *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/many-metaphors-brexit/> (10.08.2019).
- Vukotić, Dragan. 2016. Bregzit – demokratija ili demagogija. <http://www.politika.rs/sr/clanak/358402/Medunarodni-pregled/Bregzit-demokratija-ili-demagogija> (28.05.2018).
- Ziedler, Christopher. 2016. Britisches Europa. <https://www.tagesspiegel.de/meinung/eu-und-grossbritannien-britisches-europa/12911706.html> (28.05.2018).

Katharina Peterke

MEĐUKULTURALNA ANALIZA KONCEPTUALNIH METAFORA
BREGZITA: PRIMERI IZ ENGLESKOG, NEMAČKOG I SRPSKOG JEZIKA

Rezime

Metafore se od pre nekoliko decenija više ne gledaju kao jezičko nego kao kognitivno sredstvo u kom se ogleda mentalitet i pogledi na svet (Lejkof & Džonson, 2003: 3). Kao takvo mogu da utiču na našu percepciju i emocije (Gibs et al., 2002: 129), što je posebno važno u političkom diskursu. Ovo istraživanje se bavi konceptualnim metaforama u kontekstu Bregzita: napuštanja EU od strane Velike Britanije.

Posmatra se upotreba konceptualnih metafora u medijskom diskursu u 2018. godini u kojoj je održan veliki broj pregovora o uslovima izlaska Velike Britanije iz Evropske unije. Izvršena je analiza medijskih onlajn izvora Velike Britanije kao aktera (*BBC news, The Independent, The Guardian*), Nemačke kao druge EU članice (*Der Tagesspiegel, Der Spiegel, Die Zeit, Die Welt*) i Srbije kao države koja

nije član EU i dosad nije direktno pogođena razvojem situacije (*NIN*, *Danas online*, *Politika online*). Cilj istraživanja je poređenje metafora korišćenih u medijskom diskursu ove tri kulturološki i politički različite države. Metafore iz 20 članaka za svaki jezik su identifikovane MIPVU procedurom, a klasifikovane prema konceptima.

Analiza je pokazala da su uglavnom korišćene iste konceptualizacije u sva tri jezika: DRŽAVE SU BRAČNI DRUGOVI, BREGZIT JE PUTOVANJE, POLITIKA JE IGRA, DRŽAVA JE TELO. Razlika u korišćenju navedenih konceptualizacija je u različitoj frekventnosti koncepata i u različitim jezičkim metaforama koje proizilaze iz tih koncepata. U prikupljenim engleskim i nemačkim tekstovima primećuje se povećana upotreba metafora koje imaju potencijal za polarizaciju što ukazuje na njihovu veću pogođenost političkim razvojem u odnosu na srpsko govorno područje.

Ključne reči: konceptualna metafora, politički diskurs, Bregzit, konceptualizacija.

Aleksandra Erić-Bukarica

Fakultet za pravne i poslovne studije
dr Lazar Vrkić, Novi Sad
aleksandra.eric@yahoo.com

UDK 811.111'373.46: 811.163.41'373.46

DOI: 10.19090/zjik.2019.73-96

originalni naučni rad

THE USE OF MODAL VERBS IN ENGLISH LEGAL TEXTS AND THEIR SERBIAN EQUIVALENTS¹

ABSTRACT: The aim of this paper is to examine and describe similarities and differences in the use and distribution of modal verbs by contrasting English and Serbian legal texts. The corpus consists of an English version of *The Convention on the Rights of the Child* and its official Serbian translation. We started from an assumption that modal verbs are more frequent in legal texts in English than in Serbian, where we expected to find examples of lexical items with modal meanings instead. In addition, we assumed that due to its specific use in legal texts of this kind, the English modal 'shall' will show the highest frequency of occurrence. A total of one hundred and twenty six (126) modal verbs and a semi-modal 'need not' were found in the source text. The results of the analysis support the initial presumption that 'shall' will stand out as the most frequent of all modal verbs (60% of all occurrences). Despite the high occurrence rate of the legalistic 'shall' in the source text, translation solutions in the target language only rarely take the form of the modal verb. Most often deontic notions of imperative directness and necessity in Serbian legislative writings are expressed by means of the present indicative. The analysis also indicates that translation solutions for the remaining English modal verbs most often take the form of a modal verb or a modal lexeme with a corresponding meaning in Serbian.

Keywords: modal verbs, legal discourse, English, Serbian

¹ The paper was written within the Doctoral Studies Curriculum of Language and Literature at the Faculty of Philosophy, Novi Sad, as a part of the course called Contrastive Studies of Languages, mentored by Prof. Dr. Predrag Novakov. The paper was presented at the fourth international conference English Language and Anglophone Literatures Today (University of Novi Sad, 25 March 2017).

1. INTRODUCTION

Many scholars have shown interest in the way modal verbs function and how their semantic properties change not only across various discourses but also across different languages. The aim of this paper is to examine and describe the use of modal verbs in English and Serbian written legal discourse. In the light of contrastive analysis, we will try to provide an account of similarities and differences in the use and distribution of modal verbs by comparing and contrasting English and Serbian legal texts. The analysis of modals is based on a parallel corpus. The corpus is based on the English version of *The Convention on the Rights of the Child* and its official Serbian translation.

The category of modality in English and Serbian has been the topic of a number of noteworthy research papers and monographs recently (Trbojević-Milošević 2004, Novakov 2008, Prtljaga 2008). We have chosen to analyse the discourse of law primarily because of its formulaic language and typical legal vocabulary as well as due to specific meaning and use of some of the modals in English (Trosborg 1992, 1997). Modal verbs are commonly seen as an inseparable feature of the English legal language. The knowledge and understanding of English modals becomes crucial when it comes to drafting various types of legal documents. The final outcome of the entire document will naturally depend on how competent and proficient the author is in incorporating specific meanings of some of these modals into the legal context.

We start from an assumption that modal verbs are more frequent in legal texts in English than in Serbian, where we expect to find examples of lexical items with modal meanings instead. In addition, we assume that due to its specific use in legal texts of this kind, the English modal *shall* will show the highest frequency of occurrence. Moreover, because of their dual function, the question arises as to whether *shall* and *will* are translated by a modal in Serbian or by using Serbian future tense.

2. MODALITY IN ENGLISH AND SERBIAN

Although modality is a cross-linguistic category, manifested in both English and Serbian, each language expresses the concept of modality in a different manner.

2.1. Modality in English

Modals in the English language have been traditionally treated as a separate category of verbs or the so called auxiliaries – a group of verbs quite distinct from the wide category of lexical verbs on the basis of their morphosyntactic properties. Most grammar books (Quirk et al. 1985, Thomson/Martinet 1986, Huddleston/Pullum 2002) describe modals in a similar manner. Firstly, modal verbs are defined as a closed subset of auxiliary verbs: *can, could, may, might, must, ought, shall, should, will* and *would* while *need, dare* and *used* are usually referred to as semi-modals. Following their definition and classification, modals are commonly discussed in terms of their specific morphosyntactic properties that distinguish them from lexical or ordinary verbs.

In most grammar books, the section dedicated to the main morphosyntactic features of modal verbs is generally followed by the typology of their essential semantic properties. Since modality refers to “the speaker’s perspective or attitude with respect to the situation or state of affairs being described” (Yule 1998: 88), we can distinguish between the use of modals to assess the situation based on what is known by the speaker (*epistemic modality*) on the one hand, and based on what the speaker perceives as social, moral or legal norms (*root or deontic modality*) on the other hand. When discussing English modals in terms of their basic meanings, most grammarians (Palmer 1990, Yule 1998, Huddleston/Pullum 2002) agree that one modal can realise several modal meanings, that is, it can express two types of modality. As Novakov (2012: 158) points out, it is important to stress the fact that the meanings of some modal verbs overlap as this may lead to semantic ambiguity which is only resolved in the context.

Epistemic uses of modal verbs are closely related to the notions of *necessity* and *possibility*, i.e. they are based on the speaker’s knowledge of

facts. On the other hand, deontic modality is based on the notions of *obligation* or *permission*, that is, the speaker can use modal verbs to mark his/her perspective of the situation by either creating an obligation or giving permission. Palmer (2003) also recognises *dynamic modality* as another kind of modality based on a different type of directive. In contrast to deontic modality where “the event is controlled by circumstances *external* to the subject of the sentence...with Dynamic modality the control is *internal* to the subject” (Palmer 2003: 7).

2.2. Modality in Serbian

Although modality is treated as a possibly universal linguistic category, its realisation differs significantly across languages. Serbian grammar books (Stevanović 1981, Stanojčić/ Popović 2002) have traditionally given little or no importance to the category of modals simply because, unlike English modals, Serbian modal verbs do not display any specific morphosyntactic properties that would set them apart from the group of ordinary or lexical verbs (they show agreement with the subject, take inflections for tense and person, have nonfinite forms). In other words, when it comes to their form, Serbian modal verbs are traditionally seen as regular verbs that take verbal complements in the form of either the infinitive or the *da*-construction (Prtljaga 2008: 13).

Mrazović and Vukadinović (2009) gave a more detailed description and definition of modal verbs as a sub-category of dependent or auxiliary verbs. These verbs require a syntactic complement in the form of the infinitive (*Ona sme trčati*) or the *da*-construction (*Ona sme da trči*), which implies that they are syntactically dependent on the main verb, while at the same time their semantic function is to modify or specify the meaning of the main verb.

In contrast to the English category of modals which forms a closed set of verbs with clear cut morphosyntactic properties, Serbian modals are usually presented in the form of an open list of either “the most important” (Stanojčić/ Popović 2002: 255) or “the most frequent ones” (Hansen 2007: 33) or “modals in the narrow sense” (Mrazović/ Vukadinović 2009: 178). Following Hansen (2007: 32), Serbian possesses a wide range of lexical and syntactic means of expressing modality other than modal verbs. These can

range from impersonal reflexive constructions (*Jede mi se čips*) across content words (*verovatno, mogućnost, umeti*, itd.) to fully fledged auxiliaries. However, for the purpose of this study we will consider the following list of fully-fledged Serbian modal verbs: *moći, morati, trebati* and *valjati*; this is based on the fact that they comply with the basic semantic and syntactic requirements for modals (set out in Hansen 2007: 36). Semantically, these modal verbs satisfy the criterion of polyfunctionality in the sense that, unlike modal content words which can only express one modal meaning, they express at least two types of modality² (*moći* 'can' expresses both 'capability' [dynamic modality] and 'permission' [deontic modality], while the modal content word *umeti* 'to be capable' refers only to 'capability').

On the other hand, from a syntactic point of view, fully-fledged modal verbs behave like auxiliaries – they combine with both animate and inanimate subjects (*Moraću da razmislim o tome / Naučni rad mora da sadrži zaključak*) unlike the modal lexeme *biti dužan* 'be obliged to' which only takes animate subjects (**Naučni rad je dužan da sadrži zaključak*); modals also combine with aivalent verbs, e.g. meteorological verbs (*Sutra može da grmi*), modal constructions allow passive transformations without change in referential meaning (*Žiri mora da nagradi najbolju glumicu / Najbolja glumica mora da bude nagrađena od strane žirija*), modals do not assign thematic roles to the subject (*Potrošač mora da zna šta kupuje* [thematic role: cognizer] / *Morao sam ponovo da potražim neki posao* [thematic role: agent]). As Hansen (2007:36) points out, if we apply the semantic and syntactic criteria listed above to Serbian modals we can see that only *morati, moći, trebati* and *valjati* behave as fully-fledged modals. Despite the fact that it satisfies the criterion of polyfunctionality, the verb *hteti* is exempt from the category of modal verbs as it does not meet the syntactic requirements mentioned above. On the other hand, *smeti* and *imati* show the syntactic properties of modals but they lack polyfunctionality as

² As Hansen (2007: 35) points out “some modals have developed functions beyond modality, i.e. post-modal grammatical meanings. This has happened with *hteti* which has adopted future meaning and with *imati* which can be used as a future in the past.”

they are both restricted to deontic modality of ‘permission’ for *smeti* and ‘strong obligation’ for *imati*. Although Hansen (2007:36) excludes *smeti* from the category of fully-fledged Serbian modals, Mrazović /Vukadinović (2009: 178) and Piper et al. (2005: 636) do not consider a lack of polyfunctionality of this verb as a mandatory criterion for exclusion and classify *smeti* as a regular Serbian modal.

3. MODAL VERBS IN LEGAL DISCOURSE

Many authors have written about the wide and complex relationship between language and law (Melinkoff 1963, Trosborg 1997, Tiersma 1999, Shuy 2000, Gibbons et al. 2004, Schane 2006, Haigh 2012) but only few have tackled this issue in Serbo-Croatian (Stanojević 2010, Knežević/Brdar 2011). Some of these studies have been concerned with providing a list of the most common lexical and syntactic characteristics of the legal register. From a lexical perspective, legal language abounds in technical terms, archaic and formulaic expressions, doublets and common terms with uncommon meanings. Syntactic properties, on the other hand, revolve around sentence length and complexity, with a high frequency of passive constructions and complex conditionals that may additionally hinder the understanding of legal language.

Despite the fact that substantial body of work has been done on modals and modality in English, there are only a few studies that have used the specific corpus of legal texts to compare and contrast English modals with other various means of expressing modality across languages (cf. Peliškova 2006, Al Mukhaini 2008, Knežević/Brdar 2011). According to Trosborg (1997: 19), the two primary functions of law are regulative and constitutive, i.e. the first one is concerned with ordering the activities which are permitted and prohibiting the ones which are not, while the second function is about creating new relations where they did not exist before. One of the ways that language is used to convey these functions is with the help of modal verbs. Bearing in mind the two-fold function of law, we can presume that the highest frequency of modal verbs in legal texts is to be found among the group of deontic modals. Knežević and Brdar (2011: 118) distinguish the two degrees of *possibility* and *necessity* in legal texts: “deontic *possibility* marked by *may* and *can* that convey *permission*, and deontic *necessity* marked by *must* and *shall* that imply *obligation*”.

The first thing that one notices about modal verbs when comparing legal documents with everyday speech in English is the specific use of *shall* and *may*. Legal language does not normally express directives by the imperative, as is the case in everyday English, but it rather uses the modal *shall* to indicate some form of necessity or legal obligation (e.g. *Every notice of the meeting of the shareholders shall state the place, date and hour*). In this sense, the modal *shall* most closely matches the meaning of *must* in general English. Another problematic aspect of the modal *shall* in legal documents is the fact that it is also frequently used to refer to a future action or state.

On the other hand, the use of *may* in legal documents is most commonly associated with permission or authorisation whereby a party is allowed to do something but without any obligation to do that thing (... *any bylaw or amendment thereto as adopted by the Board of Directors may be altered, amended or repealed by a vote of the shareholders*). This use of *may* is less frequent in everyday English, in which permission is most often expressed using the modal *can*, in the sense ‘to be able to’. Hence, as Haigh (2012: 88) claims “*may* is both more polite than *can* in non-legal usage, and more appropriate in legal texts because its emphasis is on permission and entitlement which fits in with the general emphasis of legal texts”.

4. CORPUS DESCRIPTION AND RESEARCH METHODOLOGY

The selection of texts to be included in the corpus was based on the size and the type of the legal document. We chose *the Convention on the Rights of the Child* (CROC) since it belongs to a subcategory of legal instruments known as treaties, which are commonly defined as particularly formal agreements with a strong binding force, concluded between international entities (states/countries). The binding character of this text presupposes the prominent use of markers of obligation, necessity, permission, etc. Modal verbs are normally used to express these notions and prove to be the most relevant of these markers in legal discourse. Regarding the size of the analysed texts, it amounts to approximately 14,000 words, around 7,000 words per text. Using this small corpus, we explored the similarities and differences in the form and use of modal verbs in English and Serbian written legal discourse, and we further investigated the frequency of modals in this specific type of legal text.

Our first step in examining the two parallel legal texts was to identify all the examples of modal verbs in the English text (the source text) and to list them in terms of their frequency or distribution. This was followed by a description of semantic properties and uses of modals in the source text. The next step taken was to look at the Serbian translation (the target text) in order to find translation equivalents for the identified English modals and to investigate whether the translation process caused some changes on the syntactic and semantic level. In other words, we wanted to examine whether English modals are translated as fully-fledged modals in Serbian, with or without a shift in the meaning, or if Serbian translation equivalents occur in some other form.

5. CORPUS ANALYSIS

A total of one hundred and twenty six (126) modal verbs and a semi-modal *need not* were found in the source text. The results presented in the table below support the initial presumption that *shall* will stand out as the most frequent of all modal verbs – it occurs 76 times in the text which accounts to almost 60% of all occurrences. The second ranked occurrence rate is that of the modal *may* with 21 occurrences (16.5%), while *should*, as the third ranked, numbers 6 occurrences (4.72%).

Table 1. Frequencies of modal verbs in the source text

Modal verb	occurrence	percentage
SHALL	76	59.84
SHALL NOT	10	7.87
SHOULD	6	4.72
CAN	1	0.79
CANNOT	6	4.72
COULD	1	0.79
MAY	21	16.53
MAY NOT	1	0.79
WILL	1	0.79
WOULD	2	1.57
MUST	1	0.79
NEED NOT	1	0.79
Total	127	100

Surprisingly enough, the only three instances of negative forms of modals in the source text are *shall not*, *cannot* and *may not* and a semi-modal *need not* which occur only 18 times³ (14%). The remaining modals *can*, *could*, *will*, *would* and *must* score between 0.79 and 2.36% of the modal verbs in total.

5.1. The modal *SHALL* / *SHALL NOT* and their Serbian equivalents

Having by far the highest rate of occurrence of all modal verbs in the corpus, the modal *shall* deserves special attention and a detailed analysis. Although its usage in everyday English is rather restricted (first person future reference, offers/suggestions), *shall* in legal documents or regulations is used quite often in its deontic sense to express command or impose obligation, e.g. *The Secretary-General of the United Nations shall address a letter to States Parties inviting them to submit their nominations within two months (The Convention on the Rights of the Child, Part 2, Article 43 (4))*.

However, despite the fact that it is the most common modal verb in legal English, many authors (Gibova 2011, Peliškova 2006, Stark 2003) believe that *shall* is also the most misused of all modals in legal language. Its misuse is supported by the fact that *shall* can take on a number of meanings. Most often, lawyers misuse the modal *shall* to impose a duty on an inanimate object, to describe a status or to refer to the future. These wrong uses of *shall* are known as the “false imperative” (Haggard, cited in Stark 2003: 16). The following examples from the source text illustrate how *shall*, functioning as the grammatical signal of imperative in legal texts, can often misbehave. In the sentences below we have cases of false imperatives where *shall* is improperly used to:

³ The source text contains a number of examples where a sentence is negated through noun phrase negation, i.e. by inserting the determiner *no* in front of the noun phrase: ‘*No restrictions* may be placed on the exercise of these rights’ / ‘*No child* shall be subjected to arbitrary or unlawful interference with his or her privacy’.

Subject an inanimate thing to an obligation instead of obligating a party to do or not to do something:

When an amendment enters into force, it shall be binding on those States Parties which have accepted it. (15)

State a legal fact or declare a legal result rather than to impose a duty on someone:

The Committee shall consist of ten experts of high moral standing and recognized competence in the field covered by this Convention. (12)

Describe future actions or possibilities (instead of using *will* as a much clearer alternative in such situations):

The initial election to the Committee shall be held no later than six months after the date of the entry into force of the present Convention and thereafter every second year. (12)

For the purpose of this analysis, we have only examined examples of *shall* from the corpus with the modal meaning of obligation and permission. As is evident from *Table 1* above, the deontic use of *shall* appears 76 times in the source text. Situations in the text in which *shall* is used as a marker of future tense or as a false imperative were not taken into consideration⁴. In order to tell whether a sentence contains the false imperative, we applied the “has a duty to” test (Tradewell 2013). In other words, we substituted the phrase “has a duty to” for “shall” and asked ourselves whether the new phrase made sense. If the resulting sentence made sense, the use of *shall* was considered proper deontic, as in the following examples from the source text:

1. a) Where a child is illegally deprived of some or all of the elements of his or her identity, States Parties shall provide appropriate

⁴ For a full list of meanings of *shall* in legal documents see Garner, B.A. (1995), in Cooper (2011:20).

assistance and protection, with a view to speedily re-establishing his or her identity. (3)

b) U slučajevima kada je dete nelegalno lišeno nekih ili svih elemenata svog identiteta, države članice pružaju odgovarajuću pomoć i zaštitu kako bi mu što brže bio vraćen identitet. (6)

2. a) States Parties shall ensure to the maximum extent possible the survival and development of the child. (3)

b) Države članice obezbeđuju u najvećoj mogućoj meri opstanak i razvoj deteta. (5)

It is evident from the example above that the use of *shall* here imposes a duty on the subject, implying that States Parties *are obliged to* or *have a duty to* do something. However, if we take a look at the Serbian translation of this legal document, we can see that the English modal *shall* does not have a corresponding modal verb in Serbian.

In the majority of instances *shall* is translated as a full verb in the present tense in Serbian. Although some Serbian versions of the CROC available on the Internet use future tense to translate the legal imperative *shall*, this is considered bad practice and should be avoided whenever possible because, as Šarčević (2006: 29) explains “*uporaba prezenta... za izricanje preskriptivnog stava uobičajena je praksa u mnogim kontinentalnim pravnim sustavima.. jer zakoni imaju bezvremensku funkciju*”. Moreover, as a general rule, legal documents are regarded as ‘always speaking’ and should be treated as current regardless of when they were enacted (Cooper 2011:16). Hence, the use of the present tense in drafting a legislative instrument is obligatory. However, in a smaller number of instances in the target text, the legal imperative *shall* is translated using the future tense of the corresponding verb:

3. a) States Parties shall strive to ensure that no child is deprived of his or her right of access to such health care services. (7)

b) Države članice će nastojati da ni jednom detetu ne bude uskraćeno pravo na takvu zdravstvenu zaštitu. (13)

4. a) States Parties shall pursue full implementation of this right. (7)

b) Države članice će se zalagati za potpuno ostvarenje ovog prava. (13)

Although it is sometimes considered justifiable to translate the legislative *shall* using the Serbian future tense, especially when we wish to express obligations which will come up in the future, obligations in the examples above do not seem to contain elements of futurity and could have been freely translated using the verb in present tense (Države članice *nastoje* da ni jednom detetu ne bude.... / Države članice *se zalažu* za potpuno ostvarenje ovog prava).

5. a) When considering solutions, due regard shall be paid to the desirability of continuity in a child's upbringing...(6)

b) Pri razmatranju rešenja, treba obratiti dužnu pažnju i na činjenicu da je poželjan kontinuitet u podizanju deteta...(10)

6. a) The arrest, detention or imprisonment of a child shall be in conformity with the law... (10)

b) Hapšenje, pritvor ili zatvor za dete mora biti u skladu sa zakonom...(18)

The examples above illustrate the remaining translations of the modal *shall* in the target text. There are only a couple of instances in which *shall* is translated using the modal verb in Serbian. In the first example (5b), the legal imperative *shall* is translated with the corresponding Serbian modal *trebati* which is also used to impose a duty or express objective necessity. The example (6b) employs the Serbian deontic modal *morati*, acting as another equivalent of the legalistic *shall*. *Morati* is commonly used to express obligation or necessity imposed by the speaker or some external authority. Although, by definition, the closest equivalents of *trebati* and *morati* are *should* and *must* respectively, the use of these two English modals is severely restricted in legislative texts. One of the reasons why *shall* is preferred over *must* and *should* in legal documents is because *shall* is considered less direct and more objective than *must* while at the same time the obligation expressed by *should* is more a matter of conscience or choice than a command implied by *shall*.

The negative form of *shall* (*shall not*) counts only 3 occurrences in the corpus. However, if we take into account examples from the corpus when a sentence is negated by inserting *no* in front of a noun phrase, thus leaving *shall* in its positive form but still marking the whole statement as negative, the occurrence rate of *shall not* would increase significantly (10 occurrences).

7. a) No part of the present article or article 28 shall be construed so as to interfere with the liberty... (9)

b) Ni jedna odredba ovog člana, kao ni člana 28. ne sme se tumačiti tako da se ograničava sloboda ... (16)

As is evident from the example above (7), the modal *shall not* in legal English is commonly used to express prohibition and is duly translated using the Serbian modal *smeti* in its negative form. However, in a couple of instances in the target text, the equivalent of the negative form of *shall* is *ne može* (the negative form of the Serbian modal *moći*) which can also express prohibition⁵:

8. a) No child shall be deprived of his or her liberty unlawfully or arbitrarily. (10)

b) Ni jedno dete ne može biti lišeno slobode nezakonito ili samovoljno. (18)

The remaining option for the translation of the modal *shall not* is the corresponding negated verbal form in the present tense:

9. a) A reservation incompatible with the object and purpose of the present Convention shall not be permitted. (15)

b) Rezerva koja nije u skladu s ciljem i namernom ove konvencije nije dozvoljena. (26)

⁵ “Odrično moći znači nemogućnost, ‘ne biti u stanju’i zabranu.” (Mrazović /Vukadinović 2009: 182)

5.2. The modals MAY / MAY NOT and their Serbian equivalents

The occurrence rate of the modal *may* is the second highest in the source text, constituting 17% of all modals. Although frequently associated with the notion of epistemic possibility in non-legal usage, *may* usually carries deontic meanings of permission/authorization and prohibition in legal documents. Most often, *may* is used in the sense ‘is entitled to’ or ‘has a discretion to’ do something (Haigh 2012: 133).

10. a) The Committee *may request* from States Parties further information relevant to the implementation of the Convention. (13)

b) Komitet *može zatražiti* od država članica dodatne informacije koje se odnose na primenu Konvencije. (23)

In the example above (10a), *may* expresses entitlement, i.e. it indicates the Committee’s right to request additional information. Serbian equivalent of the deontic *may* in this case, much like in the vast majority of instances in the target text, is the appropriate form of the modal verb *moći*. However, there are few sentences in the source text in which *may* appears in its epistemic sense (11a), to express a possibility that something may be done or that something may be the case. In such instances, *may* is dropped from the target text and substituted by a corresponding verb in the present tense (11b):

11. a) ...for the national values of the country in which the child is living, the country from which he or she *may originate*, and for civilizations different from his or her own. (9)

b) nacionalnih vrednosti zemlje u kojoj dete živi i zemlje iz koje ono *potiče*, kao i civilizacija koje su različite od njegove;

12. a) Nothing in the present Convention shall affect any provisions... which *may be contained in*.. (12)

b) Ni jedna odredba ove Konvencije neće uticati na bilo koje druge odredbe ...koje *se eventualno nalaze*... (21)

In the example above (12a), the epistemic sense of possibility expressed by *may* in the source text is preserved in the target text with the

help of the Serbian modal lexeme *eventualno* (12b), meaning *possibly*. The source text also contains a couple of sentences in which *may* occurs in fixed phrases such as ‘as the case may be’ (13a) or ‘as it may consider appropriate’ (14a) indicating the possibility or uncertainty of some future occurrence. These phrases are translated by the appropriate Serbian non-verbal expressions that serve more or less the same function of denoting epistemic possibility:

13. a) Parents or, as the case may be, legal guardians, have the primary responsibility for the upbringing and development of the child. (5)

b) Roditelji ili, u zavisnosti od slučaja, zakoniti staratelji imaju glavnu odgovornost za podizanje i razvoj deteta. (9)

14. a) The Committee shall transmit, as it may consider appropriate, to the specialized agencies...any reports from States Parties... (14)

b) Komitet, ako smatra za shodno, dostavlja specijalizovanim agencijama... izveštaje država članica... (24)

When used with a negative element in the legal document, *may* expresses prohibition, but not as strong as that expressed by *shall not*. The only occurrence of *may* to indicate that a party does not have a right to do something is found in the following example (15a):

15. a) No restrictions may be placed on the exercise of these rights... (4)

b) Ne mogu se nametnuti nikakva ograničenja na ostvarivanje ovih prava... (8)

As noted in the example above (15b), to indicate that a subject or a party is not authorized or permitted to do something, Serbian uses the negative form of the modal verb *moći*. Although the negative of *smeti* would also fit in well in this example, it is considered more appropriate for the translation of *shall not*, which is used to express a stronger degree of prohibition than *may not*.

5.3. The modal *SHOULD* and its Serbian equivalents

The modal verb *should* numbers 6 occurrences in the source text, making up nearly 5% of all the modals. The use of *should* in the English version of *the Convention* is associated with the deontic meanings of obligation and necessity and is in this sense similar to the use of *shall*/*must*. However, the obligation expressed by *should* is considered more gentle compared to the one expressed by *shall* or *must*. *Should* seems to indicate a sensible action or a moral obligation and, unlike *shall*, “its use is unambiguous and poses no difficulties neither for drafters of legal documents nor for readers” (Peliškova 2006: 53).

As Šarčević (2006: 30) points out, the modal *should* lacks a clear prescriptive meaning and is hence never used in legal documents to express commands. *Should* is mainly used in preambles or introductory parts of legal documents, in the sense ‘it is recommended’:

16. a) Recognizing that the child, for the full and harmonious development of his or her personality, *should grow up* in a family environment, in an atmosphere of happiness, love and understanding. (1)

b) Svesne činjenice da dete, u cilju potpunog i skladnog razvoja ličnosti, *treba da raste* u porodičnoj sredini, u atmosferi sreće, ljubavi i razumevanja. (2)

17. a) The benefits *should*, where appropriate, *be granted*, taking into account the resources and the circumstances of the child... (8)

b) Ove povlastice *treba da budu priznate*, ako to odgovara, uzimajući u obzir sredstva i uslove deteta... (14)

In all the 6 instances of the modal *should* in the target text, the expected translation solution is the Serbian modal *trebati* in the appropriate form. As already mentioned, *trebati* also occurs as an equivalent of *shall* in expressing obligation or objective necessity but, unlike *shall*, the use of

*trebati*⁶ implies the possibility of discretion. In other words, the speaker may use his free will to decide whether he does or does not want to fulfil a duty. The modal *should* is more a matter of conscience than external authority and is in this respect the closest equivalent to the Serbian modal *trebati*.

5.4. The modals CAN / CANNOT and their Serbian equivalents

Although the English modal *can* functions both in terms of deontic permission and epistemic possibility/ability, its use in legal documents is severely restricted. It comes as no surprise that the corpus of deontically-oriented legal texts used for the purpose of this study contains only seven occurrences of the modal *can* (1 positive and 6 negative forms), especially if we take into account the relatively high occurrence rate of the modal *may* in the same corpus. This can be explained by the fact that drafters of legal texts prefer the use of modal *may*, which they consider more appropriate for expressing permission and entitlement in legal usage than the less formal *can*. Consequently, *can* mainly occurs in its epistemic modalising usage in the corpus, as illustrated in the following example (18a):

18. a) Convinced that the family,...should be afforded the necessary protection and assistance so that it can fully assume its responsibilities within the community. (1)

b) Uverene da porodici...treba da bude pružena neophodna zaštita i pomoć kako bi mogla u potpunosti da preuzme odgovornosti u zajednici. (2)

As evidenced by the Serbian translation (18b), the equivalent of *can* in this instance is the Serbian *potencijal*, which is also used to convey possibility. When used in its negative form (*cannot*) or following a negated subject (e.g. In cases where *no parents can* be...), this modal expresses a lack of ability and is translated using the negative of the Serbian modal

⁶ „Za razliku od *trebati*, upotreba *morati* daje jasno na znanje da neispunjavanje obveza čini dotični akt, dokument ili postupak nevaljan“ (Šarčević 2006: 30).

moći. The only example in the corpus where the modal element is omitted from the target text is the following:

19. a) A child temporarily or permanently deprived of his or her family environment, or in whose own best interests cannot be allowed to remain in that environment, shall be entitled to special protection and assistance provided by the State. (6)

b) Dete koje je privremeno ili trajno lišeno porodične sredine ili kome, u njegovom najboljem interesu, nije dozvoljeno da ostane u tom krugu ima pravo na posebnu zaštitu i pomoć države. (10)

In this case, the English modal *cannot* is used as a deontic modalising device to negate permission and is semantically reinforced by the modal lexeme *be allowed to* which has a strong deontic content. Instead of using a negative form of *moći* (*ne može*), the Serbian translation employs the negative form of the auxiliary *biti* (in the third person singular of the present tense) followed by the corresponding passive participle with deontic meaning *dozvoljeno*.

5.5. Other modal verbs in the corpus and their equivalents

The remaining modal verbs identified in the corpus (*will, would, could, must* and a semi-modal *need not*) jointly make up less than 5% of all the modal verbs in the source text and will, for this reason, be analysed together within the current section. Despite the fact that it is one of the most frequent modals in general English, *will* occurred only once in the present corpus. *Will* is used predominantly as a marker of future tense, but in legal writing it most often indicates the deontic meaning of obligation or command, as illustrated in the following example:

20. a) The best interests of the child will be their basic concern. (5)

b) Interesi deteta su njihova osnovna briga. (9)

The Serbian equivalent of deontic *will* is the corresponding form (third person plural) of the verb *biti* in the present tense, since the use of the future tense in legal documents of this type is generally frowned upon and should be avoided. The modal *would* appears only twice in the source text

and is used in sentences that express certain conditions. The Serbian equivalent in this case is the conditional (Srb. *potencijal*) of the corresponding verb:

21. a) States Parties shall ensure the implementation of these rights...in particular where the child would otherwise be stateless. (3)

b) Države članice obezbeđuju ostvarivanje ovih prava... posebno u slučajevima u kojima bi dete inače bilo apatrid. (5)

The modals *could*⁷, *must* and the semi-modal *need not* have the same insignificant occurrence rate of only 0.80% of all the modal verbs in the corpus. Interestingly, although the modal *could* in the following example (22a) is used in its epistemic sense to suggest available options, it is translated using a much stronger Serbian modal – *trebati* (22b), which usually denotes deontic necessity or command:

22. a) Such care could include, inter alia, foster placement, Kafala of Islamic law, adoption... (6)

b) Takvo staranje treba da obuhvata, između ostalog, smeštaj u drugu porodicu, kafalah prema islamskom pravu, usvojenje... (10)

The modal *must* functions both in the sense of logical necessity and obligation. However, the former use of this modal is very rare in legal texts⁸. The only occurrence of *must* in the corpus (23a) is associated with the deontic sense of imposing an obligation and is translated using the appropriate form of the Serbian equivalent *morati* (23b):

⁷ The relative absence of the modal *could* is explained by “its polysemantic nature which is not consistent with the need for precision in legal discourse”. (Gibova 2011: 5)

⁸ The low frequency of *must* in legal texts in general is largely due to the fact that its use in the sense of imposing an obligation is fulfilled by the deontic *shall* which is considered less direct and more objective. (Gibova 2011: 4)

23. a) Such determination may be necessary in a particular case such as one... where the parents are living separately and a decision *must* be made as to the child's place of residence. (3)

b) Takva odluka može biti neophodna u određenom slučaju, kao npr. ako roditelji...žive odvojeno pa se *mora* doneti odluka o mestu stanovanja deteta. (6)

The single occurrence of the semi-modal *need not* in the example (24a) is used to express absence of obligation or to state that an action is not necessary. In the target text, the translation of *need not* is fairly straightforward taking up the negative form of the modal *morati* (24b):

24. a) A State Party which has submitted a comprehensive initial report to the Committee *need not* ... repeat basic information previously provided. (13)

b) Država članica koja je podnela sveobuhvatan prvi izveštaj Komitetu *ne mora*... ponavljati osnovne informacije koje je prethodno već dala. (23)

6. FINAL REMARKS

Despite the high occurrence rate of the legalistic *shall* in the source text, translation solutions in the target language only rarely take the form of the modal verb. In the vast majority of instances *shall* is translated by means of the Serbian present simple indicative, which is commonly used to convey prescriptive meaning in legal written discourse. There are only two examples in the corpus in which *shall* is translated with Serbian deontic modals, and these are *morati* and *trebati*. It remains unclear why in certain situations which are absolutely similar to the contexts translated with Serbian present indicative, preference is given to the Serbian future tense. The modal *shall not* used to express prohibition is properly translated using the negative forms of the Serbian modal verbs *smeti* and *moći*. The deontic sense of the modal *may* is translated using the corresponding Serbian modal for expressing permission – *moći*. In the situations in which *may* expresses epistemic possibility in the source text, translation equivalents in Serbian take the form of either the present indicative or a modal lexeme (*eventualno*). When the epistemic modal *may* occurs in certain fixed phrases

in the source text, it is translated using Serbian non-verbal expressions with an epistemic value. The only instance of the negative form of *may* in the source text to express lack of permission is duly translated with the negative form of the Serbian modal *moći*.

The Serbian translation equivalents of the modal *should*, used for the purpose of expressing tentative obligations in the source text, take the form of the modal verb *trebati*. The modal *can* and its negative form *cannot*, which occur mostly as epistemic modalising devices in the source text, are translated with the appropriate form of the Serbian modal *moći* or the conditional (*potencijal*). Although primarily used as a future tense marker, the single occurrence of *will* in the source text conveys deontic meaning similar to that of *shall* and is translated using the Serbian present indicative. The modal *would* in the source text is used to introduce certain conditions and takes the form of the Serbian *potencijal* in the target text. The modal *must* and the semi-modal *need not* which are used to convey deontic obligation or absence of obligation are both translated using the appropriate form of the Serbian modal *morati*. The only slightly problematic translation is that of the modal *could* which appears to be used with an epistemic value in the source text, i.e. to suggest available options, but is translated using a much stronger Serbian modal verb *trebati* which embraces the notions of necessity and command.

REFERENCES

- Al Mukhaini, Yasser Salim Hilal. 2008. Modality in Legal Texts: An Analytic Study in Translation between English and Arabic (PhD Thesis). University Sains Malaysia. http://eprints.usm.my/10001/1/MODALITY_IN_LEGAL_TEXTS_AN_ANALYTIC_STUDY_IN_TRANSLATION_BETWEEN_ENGLISH_AND_ARABIC.pdf (05.05.2014).
- Cooper, Paul Kendall. 2011. Is there a case for the abolition of 'shall' from EU legislation?. Riga Graduate School of Law Research Papers. http://www.rgsl.edu.lv/images/stories/publications/1_cooper_final.pdf (02.05.2014).
- Gibbons, John et al. (eds). 2004. *Language in the Law*. New Delhi: Orient Longman.

- Gibova, Klaudia. 2011. On Modality in EU Institutional-legal Documents. http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kacmarova2/pdf_doc/gibova.pdf. (02. 05. 2014).
- Haigh, Rupert. 2012. *Legal English*. London: Routledge-Cavendish.
- Hansen, Björn. 2007. A morpho-syntactic typology of constructions with modals in Serbian. In *Sintaksička istraživanja: dijahrono-sinhroni plan*, Lingvistička sveska 6, eds. Jasmina Grković-Mejdžor and V. Ružić and S. Pavlović, 31–44. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Huddleston, Rodney, and Geoffrey K. Pullum. 2002. *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Knežević, Božana, and Irena Brdar. 2011. Modals and modality in translation: a case study based approach. *Jezikoslovlje*, vol. 12/2. http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=112724. (02. 04. 2014).
- Melinkoff, David. 1963. *The Language of the Law*. New York: Wolters Kluwer Law & Business.
- Mrazović, Pavica and Zora Vukadinović. 2009. *Gramatika srpskog jezika za strance*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića/Dobra vest: Novi Sad.
- Novakov, Predrag. 2008. *Anglističke teme*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Novakov, Predrag. 2012. „Upotreba modala u savremenom engleskom jeziku i njihovi srpski ekvivalenti“. In *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, (Ed.) Snežana Gudurić, 157–166. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Palmer, Frank R. 1990. *Modality and the English Modals*. London: Longman.
- Palmer, Frank R. 2003. Modality in English: Theoretical, descriptive and typological issues. In *Modality in contemporary English* (Topics in English Linguistics), (Eds.) Roberta Facchinetti, Manfred G. Krug and Frank Robert Palmer, 1–17. Berlin: Walter de Gruyter.
- Peliškova, Veronika. 2006. *Modal Verbs in Legal English* (M.A: Major Thesis). Masaryk University, Faculty of Arts: Department of English and American Studies. http://is.muni.cz/th/155767/ff_m/ (05. 05. 2014).
- Piper, Predrag et al. 2005. *Sintaksa savremenoga srpskog jezika. Prosta rečenica*. Beograd: Institut za srpski jezik SANU.

- Prtljaga, Jelena. 2008. *Engleski modalni glagoli CAN i WILL u epistemičkoj i deontičkoj upotrebi i njihovi ekvivalenti u srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet. (M.A. Thesis).
- Quirk, Randolph et al. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London: Longman.
- Schane, Sanford. 2006. *Language and the Law*. London: Continuum.
- Shuy, Roger W. 2000. Breaking into language and law: the trials of the insider-linguist. *Georgetown University Round Table in Linguistics (GURT): Languages of the Professions*. http://www.rogershuy.com/pdf/RWS_breaking_into_language_and_law.pdf Accessed 5 May 2014.
- Stanojčić, Živojin and Ljubomir Popović. 2002. *Gramatika srpskog jezika*. Udžbenik za I, II, III i IV razred srednje škole. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Stanojević, Maja. 2010. Idiomi u pravnom registru engleskog jezika i njima odgovarajući oblici u srpskom jeziku. In *Reči br.3*, (Ed.) Slobodan Jovanović, 121–136. Beograd: BK Univerzitet.
- Stark, Tina L. 2003. *Negotiating and Drafting Contract Boilerplate*. New York: American Lawyer Media.
- Stevanović, Mihailo. 1981. *Savremeni srpskohrvatski jezik I i II*. Beograd: Narodna knjiga.
- Šarčević, Susan. 2006. *Priručnik za prevođenje pravnih propisa Republike Hrvatske na engleski jezik*. Zagreb: Ministarstvo vanjskih poslova i europskih integracija.
- Thomson, A.J. and A.V. Martinet. 1986. *A Practical English Grammar*. Fourth edition. Oxford: Oxford University Press.
- Tiersma, Peter M. 1999. *Legal Language*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tradewell, Becky. 2013. Food shall be pure: using *shall* carefully for clearer laws. http://www.ncsl.org/Portals/1/documents/lsss/webinars/shall_outline.pdf (28. 05.1 2014).
- Trbojević-Milošević, Ivana. 2004. *Modalnost, sud, iskaz – epistemička modalnost u engleskom i srpskom jeziku*. Beograd: Čigoja štampa.
- Trosborg, Anna. 1992. The performance of legal discourse. *Hermes* 9: 9–19.
- Trosborg, Anna. 1997. *Rhetorical strategies in legal language: Discourse analysis of statutes and contracts*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Yule, George. 1998. *Explaining English Grammar*. Oxford: Oxford University Press.

Aleksandra Erić-Bukarica

UPOTREBA MODALNIH GLAGOLA U PRAVNIM TEKSTOVIMA NA
ENGLESKOM I NJIHOVI SRPSKI EKVIVALENTI

Rezime

Cilj ovog rada je da se kontrastivnom analizom engleskog i srpskog pravnog teksta istraže i opišu sličnosti i razlike u upotrebi i učestalosti modalnih glagola u okviru pravnog funkcionalnog stila ova dva jezika. Korpus se sastoji iz engleske verzije teksta *Konvencije Ujedinjenih nacija o pravima deteta* i njenog zvaničnog prevoda na srpski. Rezultati istraživanja govore u prilog tezi da se u pravnom diskursu na engleskom modal *shall* ističe po frekvenciji u odnosu na ostale modale, ali i da se kao njegov prevodni ekvivalent na srpskom vrlo retko javlja neki modalni glagol. Najčešće se deontička značenja naredbe i dozvole ili zabrane u srpskom pravnom diskursu iskazuju prezentom indikativa. Analiza korpusa takođe pokazuje da se kao prevodni ekvivalenti ostalih engleskih modala najčešće javljaju odgovarajući srpski modali ili lekseme koje su im slične po značenju.

Ključne reči: modalni glagol, pravni diskurs, engleski, srpski

Anastasija B. Gorgiev
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
anastasija.gorgiev@gmail.com

UDK 821.133.1.09-32 Navarre de M.
DOI: 10.19090/zjik.2019.97-114
stručni naučni rad

SUKOB TELESNE I DUHOVNE LJUBAVI U STVARALAŠTVU MARGERITE NAVARSKÉ¹

SAŽETAK: Ovaj rad se bavi ispitivanjem odnosa telesne i duhovne ljubavi u delima renesansne kraljice Margerite Navarske. Glavna problematika ovoga rada fokusirana je na sukobu telesne i duhovne ljubavi, pre svega kroz analizu nekih novela iz *Heptamerona*, ali i kroz Margeritin *Komad u Mon de Marsanu* i poemu „Razdor što ga u čoveku pravi sukob između duha i ploti“. Kroz odabrana dela može se zaključiti da se u mnogim situacijama duhovna ljubav preobražava u putenu, te da ona teško opstaje u svom izvornom obliku i svojoj prvobitnoj nameri. Kao takva, putena ljubav izaziva najniže strasti kod književnih likova pa ona ima ili tragičan kraj za junake novela, tj. završava se smrću jednog ili dvoje ljubavnika, ili pak muškarac nasilnim putem želi da pridobije ženu. Premda po kvantitetu prevladavaju teme koje prednost daju ovom zaključku, ipak u Margeritinim delima postoje primeri kada duhovna i telesna ljubav mogu biti u skladu. Srećan ishod po ljubavnike je redak ali nije nemoguć po Margeriti, a on se postiže usmeravanjem profane ljubavi ka veri.

Ključne reči: Margerita Navarska, novele, poezija, telesna ljubav, duhovna ljubav, hrišćanstvo

Razlikovanje telesne i duhovne ljubavi bilo je posebno izraženo u Evropi srednjega veka koja je bila pod snažnim uticajem hrišćanske religije. Veliki značaj toj temi dala je renesansna kraljica Margerita Navarska (Marguerite de Navarre 1492–1549) koja se, pored toga što je živela u periodu renesanse u vreme obnovljenog interesovanja za antičku kulturu i filozofiju, držala hrišćanske tematike. Razlikovanje dvaju karaktera ljubavi nije ekskluzivnost samo toga perioda, niti samo kraljice Margerite, nego ono

¹ Ovaj rad je proistekao iz odbranjene master teze *Dvojni aspekt ljubavi u delima Margerite Navarske* pod mentorstvom prof. dr Tamare Valčić Bulić.

ima svoju predistoriju još u antičkoj književnosti kao i u delima hrišćanskih pisaca koji su živeli pre Margerite. Antički filozofi (Platon, Plotin), kao i neki hrišćanski mislioci (Origen, Sveti Avgustin, Dionisije Areopagit), postavili su teorijski okvir profane i duhovne ljubavi: profana ljubav je telesna, materijalna i vezana za ovozemaljski svet – ona izaziva strasti kod čoveka i izražava njegov animalni deo. Duhovna ljubav, pak, uzdiže čovekovu dušu sa željom da prevaziđe svoju nesavršenost kako bi se uzdigla do mnogo uzvišenijih ideja. Nakon srednjega veka u renesansi nalazimo otvorenu obnovu platonizma i pokušaj da se on spoji sa hrišćanstvom. Glavni predstavnik, osnivač Firentinske akademije, jeste Marsilio Fičino (Marsilius Ficinus 1433–1499) koji je u svojim komentarima Platonovog dela *Fedar* tvrdio da je ljubav o kojoj je govorio Apostol Pavle i ona o kojoj je govorio Platon – jedna te ista.² Fičino je smatrao da može pomiriti platonizam sa hrišćanstvom i da se racionalno objašnjenje ljubavi koje daje Platon, može primeniti na hrišćansko razumevanje ljubavi. Apostol Pavle je tvrdio da se nevidljive Božje stvari mogu razumeti posredstvom stvarnih bića, slično kao i Platon koji je smatrao da je lepota u čulnim stvarima samo odraz večne *pralepote* (Koplston 1994: 220). Bog je, po njemu, apsolutna lepota i apsolutna dobrotu, čime se nadovezuje na učenje neoplatonista, ali i Dionisija Areopagita i Avgustina. Čovek, prema Fičinu, treba da teži savršenoj duhovnoj ljubavi sa drugim ljudima i da uspostavi časno i čisto prijateljstvo. Tako u renesansu uvodi pojam platonске ljubavi, kao pojam uzvišene svete ljubavi.

Ali, za razliku od platonista, mnogi autori u poznijem dobu kao što je, na primer, Bodler, nailaze na razdor između fizičkog i duhovnog. Bodler je smatrao da je splin ono što čoveka vuče dole ka zemlji, dok ga ideali uzdižu ka nebesima. Bodler je čak mislio da splin (telesne tečnosti) izaziva ono demonsko u čoveku, dok neki ideali kao lepota, Bog itd., uzdižu čoveka

² Osim Fičina, za širenje platonizma u Italiji i Francuskoj zaslužni su i drugi italijanski platonisti 15. i 16. veka kao što su Pjetro Bembo (Pietro Bembo 1470–1547), Baltazare Kastiljone (Baldassare Castiglione 1478–1529), kao i humanista i filozof Piko dela Mirandola (Pico della Mirandola 1463–1494).

do božanstva. Zato se u čoveku konstantno bore demon i Bog pa je pitanje na koju će stranu prevagnuti (Bodler 1999).

Najveći deo svojih radova kraljica Margerita posvećuje upravo ovoj tematici, odnosno borbi koja se odvija u čoveku između njegovog duha i tela. U svojim pesmama koje imaju ispovednu notu, ona će čeznuti za Bogom videći u njemu vrhovno Dobro, i oplakivati svoju telesnu prirodu koja je odvaja od njega.³ Pitanje odnosa duha i tela biće još više pojačano u njenim novelama gde ona razmatra pitanje polne ljubavi. To „cepanje“ ljubavi, odnosno taj dualitet ljubavi, posebno je izražen u vremenu u kojem je živela Margerita, upravo zbog toga što je kao ideal postavljena sveta hrišćanska ljubav. Ali, šta je sa čovekovim telom, šta sa čulnom ljubavlju? Margerita se hvata u koštac sa ovom teškom temom i razobličava licemerje društva u kojem živi, ali se zbog toga ne odriče svete ljubavi nego želi da je predstavi na pravi način. U nastavku rada ćemo imati prilike da kroz njenu zbirku novela *Heptameron*, *Komad Mon de Marsan* i kroz pesmu „Razdor što ga u čoveku pravi sukob između duha i ploti“ detaljno analiziramo sukob telesne i duhovne ljubavi ne bi li videli na koji način se Navarska kraljica suočava sa ovom dilemom.

PRIKAZI SUKOB A U *HEPTAMERONU*⁴

Postavljanje dualiteta između telesne i duhovne ljubavi, koja je glavna tema ovoga rada, nije nešto o čemu nam Margerita izričito govori u

³ *Ogledalo grešne duše (Le Miroir de l'âme pécheresse)*, *Duhovne pesme (Les chansons spirituelles)*, *Dijalog u obliku noćnog priviđenja (Dialogue en forme de vision nocturne)*, *Zatvori (Les Prisons)*.

⁴ *Heptameron* Margerite Navarske je njeno najznačajnije delo koje je izazvalo veliko interesovanje kod čitalačke publike toga doba. Zbirka se prvi put pojavila 1558. godine pod naslovom *Histoires des amans fortunez*. Uredio ju je Pjer Boetjo (Pierre Boaistuau), francuski renesansni pisac, koji je objavio šezdeset sedam priča, od kojih su mnoge skraćene, tako što je izostavljen veći deo značajnog materijala. U ovom izdanju zanemareno je takođe grupisanje priča u dane kako je to Margerita predvidela. Drugo izdanje Kloda Grižea (Claude Gruget) pojavilo se samo godinu dana kasnije, i u njemu je delo objavljeno sa svim priložima i prvi put pod nazivom *Heptameron* zbog sedmodnevnog vremenskog okvira u koji su smeštene priče.

svojim novelama, nego nešto što se tek naslućuje podrobnom analizom. Zato je potrebno iščitavanje *Heptamerona*, kako novela, tako i diskusija, da bi se mogao uočiti dualitet ljubavi, posebno duhovna ljubav ili „savršena ljubav“, kako je Margerita naziva. Kroz diskusiju književnih likova koje prate novele moguće je uočiti suprotstavljene stavove među kazivačima. Tako ima onih koji naginju svetoj ili duhovnoj ljubavi (Parlamenta, Uzila) i onih koji naginju telesnoj ili profanoj (Irkan, Simonto, Žebiron). Analizom tih suprotstavljenih stavova u *Heptameronu* može se jasno uočiti da je prisutan neprekidni sukob između svete i profane ljubav kako kod pojedinaca, tako i društva i vremena u kojem je živela Margerita. Većina novela ne izražava jasno razlikovanje ljudskih postupaka. Zato Margerita otvara debatu o njima te kazivači mogu da polemišu o dobrim i lošim stranama ljubavi. Još na samom početku *Heptamerona*, kada u prologu Uzila pravi raspored za sve goste koji se najviše sastoji u čitanju Biblije, odlasku na misu i molitvi, ubacuje se Irkan koji smatra da osim toga treba naći i neku drugu zabavu koja će ih razonoditi i koja bi „prijala telu“ (Маргерита Наварска 1991: 10). Već na ovom mestu možemo prepoznati suprotstavljanje dva tipa likova: onih koji se zalažu za svetu ljubav (Uzila) i onih koji se zalažu za profanu ljubav i koji naginju ka telesnosti (Irkan).

U diskusijama koje vode pripovedači *Heptamerona*, Irkan naglašava da ukoliko nam je u ljubavi cilj samo zadovoljstvo, čast ili dobit, onda ljubav neće dugo opstati. Jedina ljubav koja opstaje je ona koja voli „bez drugog cilja i želje osim da valjano voli“, a takva bi ličnost „radije umrla i dušu ispustila, no da mu ta jaka ljubav iz srca nestane“ (Маргерита Наварска 1991: 50). Drugi pripovedač, Dagusen, smatra da je možda čak poželjnije da se tajno voli i bez spoljnog pokazivanja, jer se plaši da telesnost ne može da objasni i da prikaže tu „savršenu ljubav“ koju gaji prema nekoj ženi (Маргерита Наварска 1991: 51). Međutim, duhovna ljubav sa sobom donosi i posledice pa se dosta komentariše o tome da li je ona opasna po čoveka ili nije. Parlamenta smatra da je duhovna ljubav opasnija od svih ostalih, i da je to strast koja uvek odvede čoveka u nevolju. Razlog tome je što duhovna ljubav teško može opstati u svom izvornom obliku a da ne pređe u telesnu, o čemu nam govori i trideset peta novela:

Tako ta vatra zvana duhovna, postade toliko putena da srce koje je njome gorelo zapali sve telo ove sirovice; i kao što je sporo počela osećati ovaj plamen, tako se brzo ona zapali, i brže je osetila

zadovoljstvo od ljubavi no što je poznala da je zaljubljena (Маргерита Наварска 1991: 261).

Zbog stalnog prelaska iz duhovne u telesnu ljubav, dolazi do loših posledica po ljubavnike, pa ili je krajnji ishod smrt jednog ili drugog ljubavnika, ili ta putena ljubav toliko postane snažna da muškarac želi nasilnim putem da pridobije ženu. Zaključak ove diskusije u *Heptameronu* jeste da duhovnoj ljubavi treba pristupati obazrivo jer nekome ko nije duhovno jak donosi više štete nego koristi. O toj transformaciji ljubavi iz telesne u duhovnu, odnosno iz ljudske u božansku, govori i Meri Bejker (Mary Baker) u članku *Aspects of the Psychology of Love in the Heptaméron* koja smatra da je u Margeritinom delu dosta prisutna neoplatonska psihologija ljubavi (Baker 1988: 81). Autorka će se pozivati na Frojda i na njegove analize instinkata. Naime, Frojd smatra da je seksualni nagon jedini životni nagon koji se neprestano bori protiv drugih instinkata; to u nekom slučaju može rezultirati velikom želju za smrću (Baker 1988: 82–84). Zbog toga mnogi ljubavnici u Margeritinim novelama čeznu da umru jer ih ljubavna strast toliko obuzme da oni ne vide drugog izlaza osim smrti. Margerita je ilustrovala u više novela duhovnu ljubav koja se završava smrću jednog ili dvoje ljubavnika. Na primer, u pedesetoj noveli jedan mladić je toliko bio zaljubljen u svoju susedku, a pošto ona nije pristala da pogazi svoju čast zbog njega, on je mnogo patio pa se zbog toga razboleo. Nakon određenog vremena susedka je pristala da se vidi sa njim ali kada je došlo do očekivanog susreta, mladić se toliko uznemirio da je umro, a sa njim i njegova dragana koja se ubila kada je videla da je umro zbog nje (Маргерита Наварска 1991: 332–337). Deveta novela govori o mladiću koji je dugo krio osećanja prema jednoj devojci, što je za posledicu imalo to da ga je ta tajna odvela u smrt. Na samrti joj je rekao da je prema njoj gajio samo časnu ljubav i da sada radosno predaje dušu Bogu „koji je savršena ljubav i milosrđe, koji poznaje veličinu moje ljubavi i čistotu moje želje; i molim mu se, dok je moja želja među rukama mi, da primi među svoje svoju dušu“ (Маргерита Наварска 1991: 55). Uzila hvali mladića kako je do kraja pokazao „časno prijateljstvo“ koje je gajio prema njoj jer „naći čednu čistotu u zaljubljenom srcu, to je nešto više božansko nego ljudski“ (Маргерита Наварска 1991: 56). Dvadeset šesta novela pripoveda o velmoži Avanski i jednoj udatoj gospi između kojih se razvila ljubav, ali pošto su oboje bili časni, nikada nisu dozvolili sebi da pređu granicu svog

„časnog prijateljstva“. Tek pred smrt je gospa priznala osećanja mladiću i kako ju je čast sprečavala da se upusti u vezu sa njim. Na kraju je njen muž, kome je Avanski bio odan, saznao celu istinu pa je čak bio još ponosniji na svoju ženu (Маргерита Наварска 1991: 214–227). Zatim, sedamdeseta novela govori o nesrećnom kraju dvoje ljubavnika koji su stradali zbog ljubomore vojvotkinje od Burgonje. Naime, ovo dvoje ljubavnika je dugo krilo svoju vezu od vojvotkinje koja je bila zaljubljena u mladića i koja je učinila sve da se njihova veza razotkrije i tako stavi na sud javnosti. Ovaj sud javnosti teško podnosi ljubavnica, žena kojoj je pogažena čast, i odlučuje da se ubije. Sa druge strane, i plemić, ljubavnik, odlučuje se na samoubistvo zbog ljubavi prema svojoj dragoj (Маргерита Наварска 1991: 413–435).

Češći motivi posrnuća, od svetosti do animalnosti, odnose se na muškarce, ali ima primera kada i žene misle samo na svoje telesno zadovoljstvo. Drugim rečima, niko ili retko ko od njenih likova dospeva do svete ljubavi, ali je stalno prisutna psihološka borba između svetosti i posrnuća. Tako, na primer, u dvadeset drugoj noveli jedan biskup u poodmaklim godinama želi da zavede časne sestre, od kojih će najviše nastradati sestra Marija Eroë. Ona uspeva da se izbavi od njega tako što piše kraljici Margeriti, te je biskup svrgnut sa položaja. Na kraju, Marija Eroë je prebačena u drugi manastir gde je postavljena za opaticu, a ostatak života je provela u miru i veri prema Bogu (Маргерита Наварска 1991: 181–191). Ova novela ilustruje tipičan primer sukoba telesne i duhovne ljubavi koja se ogleda u biskupu čija je svetost, nakon godina manastirskog života i odricanja od strasti, podlegla iskušenjima. U tom slučaju, sveta ljubav se preobražava u profanu, i to onu koja izaziva najniže strasti. Postoji i novela koja opisuje prelazak duhovne ljubavi u putenu, ali u najgorem obliku. Takav primer je deseta novela (Маргерита Наварска 1991: 57–89) a radi se o mladiću Amaduru koji se zaljubio u devojčicu Floridu od svega dvanaest godina, pa pošto je znao da je između njih moguće samo „časno prijateljstvo“ nije želeo ništa više od toga, osim da bude u njenoj blizini. Zbog toga se ženi Floridinom pratiljom Avanturadom kako bi mogao neprestano da bude u Floridinoj blizini. Godine prolaze i, kako je Florida rasla, tako je i ona počela da gaji osećanja prema Amaduru, te jednoga dana oni otkrivaju svoje tajne jedno drugome. Međutim, Amadur je oduvek Floridu podučavao časnom prijateljstvu i kako nikada ne bi trebalo da

prekorače granice, što je Florida veoma poštovala kod njega a i sama smatrala da tako treba. Kada je Florida malo poodrasla, brzo su je udali za drugog a to Amaduru u početku nije smetalo; bio je čak srećan zbog nje i njene sreće. Ali, kako je vreme odmicalo, Amadur je postajao očajan zbog neispunjenja te uzajamne ljubavi, pa je jedne večeri zatražio od Floride ono što smatra da mu po „časti“ duguje. Kako se Florida usprotivila, tako je on postajao sve nestrpljiviji i sve nasilniji, toliko da je potpuno sišao s uma a ljubavna strast ga je svog obuzela. Ovde postoji nagli preokret udvarača koji je dugo bio smeran, i koji od najviših ideala spada na najniže – on pokušava da je siluje. Ovaj motiv, karakterističan za Margeritine novele, istoričar Lisjen Fevr (Lucien Febvre) naziva „od kurtoazije do silovanja“ smatrajući da je to više problem cele epohe nego klase (Fevr 2015: 218). Zbog vremena koje je nametalo ljudima previše visoke ideale, oni su se pretvarali u licemere. Na jednoj strani se nalaze plemenita osećanja – sfera čistote, lepote, ideala i vere, a na drugoj nagoni i sve strasti, sfera nečistog i grubog. Zato Parlamenta ukazuje na to da sa jedne strane treba ceniti Floridinu vrlinu, ali da ipak ne treba verovati dobru na prvi pogled: „Koristeći se primerom Floridine vrline, malo smanjite njenu svirepost, i ne verujete tolikom dobru kod ljudi“ (Маргерита Наварска 1991: 85). Fevr takođe smatra da Margeritin cilj nije da osuđuje ljude već da ukaže da ljudi nisu toliko zli koliko se prikazuju, niti su toliko časni kako izgledaju. Ona veruje u Božju milost koja spasava ljude (Fevr 2015). Irkan u *Heptameronu* smatra da greh uopšte nije bezazlen i da treba biti svestan svoje grešne prirode jer je inače nemoguće dosegnuti Boga. Zato je njemu drago što ima ženu koja nije „sablaznjiva“ kao i on, ali to ne znači da nisu svesni svoje prirode: „mislim da smo i ona i ja porod Adama i Eve; stoga, ako sebe dobro osmotrimo, neće nam trebati da nagotu svoju pokrivamo lišćem, nego radije da priznamo krhkost svoju“ (Маргерита Наварска 1991: 226). Autor Aleksis Fransoa (Alexis François) smatra da ono što kraljica ovde otkriva jeste moralna drama, tj. priča o neodoljivoj strasti koja dovodi do katastrofe nakon dugog potiskivanja iste. Čitaoci mogu uočiti kako se ta strast rađa, razvija i kako odvodi junaka do vrhunca koji se preobražava u nasilje. Od priče o Tristanu i Izodli, kaže Fransoa, nije postojala takva novela koja ilustruje ovakvu pomamnu strast (François, 1949, p. 310). Takođe, autorka Marik Hajgens (Marieke Huyghens) smatra da Amadur uopšte nije ni bio svestan svog greha smatrajući da ima pravo na Floridino

telo (Huyghens 2014–2015: 56). Prema Margeriti, neosveščivanje svoje grešne prirode samo može odvesti u još veći greh. U svojoj poemi „Ogledalo grešne duše“ (*Le Miroir de l'âme pécheresse*) ona priznaje svoje grehove i traži milost i oprostaj od Boga (Marguerite de Navarre 1547: 13–68). To vidimo i u *Heptameronu* kada Parlamenta zna da je čoveku potrebna milost Božja „jer smo svi ogrezli u grehu“ (Маргерита Наварска 1991: 226). Zato kraljica smatra da do duhovnog preobražaja ličnosti može doći samo ukoliko čovek prizna i osvesti svoj greh. Sukob telesne i duhovne ljubavi možemo videti u četvrtoj noveli kada plemić, nakon što je obećao gospi da će se samo držati časnog prijateljstva, ipak pokuša da je pridobije silom. Praveći se da se ništa nije dogodilo, gospa je prestala sa njim da se druži a on je izgubio to časno prijateljstvo koje mu je bilo tako dragoceno (Маргерита Наварска 1991: 30–37).

Bitan momenat opstanka duhovne ljubavi, o kojoj nam govori Margerita, jeste očuvanje časti. Zato ima puno primera u kojima devojke, pa čak i po cenu svoje smrti čuvaju čast od muškaraca koji žele da tu čast pogaze. U delu je prisutan primer novele u kojoj devojka pristaje da bude nasilno ubijena od strane muškarca samo da ne bi pogazila svoju čast (Маргерита Наварска 1991: 21–24). Takođe, nalazimo primer plemića (dvanaesta novela) koji ubija vojvodu kako mu ne bi dopustio da pogazi čast njegove sestre (Маргерита Наварска 1991: 92–100). Ovaj slučaj različito komentarišu pripovedači iz *Heptamerona*; žene uglavnom smatraju da je to ubistvo sasvim opravdano jer je time spasao čast sestre a i svoj život, dok muškarci sa druge strane smatraju plemića izdajnikom koji je samo pokazao nezahvalnost prema gospodaru koji mu je toliko časti i dobra doneo. Dagusen, jedan od kazivača, smatra da onaj koji gaji savršenu ljubav prema ženi nikada neće želeti da povredi čast svoje gospe, kao i Žebiron po kome je vrlina mnogo važnija od zadovoljstva pa kaže da bi pre umro „nego što bi želeo da neka žena zbog njega učini nešto zbog čega bi je manje poštovao“ (Маргерита Наварска 1991: 98). S druge strane, Irkan i Sefradan smatraju da je mnogo bolje voleti ženu kao telesno živo biće, nego više njih obožavati kao idole na slici (Маргерита Наварска 1991: 99). Zanimljivo je to da Irkan smatra da ponekad ovo čuvanje časti kod žena uopšte ne potiče od njihove težnje ka duhovnoj ljubavi već više od njihove oholosti. Često žene toliko zaziru od uživanja, da su taj porok zamenile još većim a to je „gordeljivost i surovost kojom

se nadaju da će steći besmrtno ime, te tako se gordeći u opiranju poročnosti zakona prirode, postaju ne samo nalik nečovečnim i surovim zverima, nego đavolima, od kojih uzmu na se oholost i opakost“ (Маргерита Наварска 1991: 226). Zbog toga Irkan smatra da je bolje biti u skladu sa prirodom i priznati svoju slabost i svoju grešnu prirodu. Treba imati u vidu da je u doba renesanse postojao dvojaki muški standard – supruga mora da bude dobra prvo devica, potom plodna i požrtvovana majka, dok je druga vrste žene (prostitutka) ona koja se prepušta telesnosti. „Ljubav je za prijateljicu, ili od devojke koja se predala čarolijama pohote“ (Fevr 2015: 310–311). Žene se suočavaju sa poteškoćom jer je sloboda data samo muškarcima dok žena mora da trpi i da pati, jedino tako njena duša može da se spase jer je njeno telo prirodno vuče k paklu (Mišembled 2016: 99).

Mada nas spisateljica Margerita stalno suočava sa čovekovom palom prirodom, ona ipak ne misli da je priroda zla po sebi, već da treba da bude pročišćena i dopunjena vrlinom. Čak i onda kada daje primere ljudi koji su spremni da sve pretrpe zbog duhovne ljubavi prema nekoj ženi, oni bivaju iskušavani od samih tih žena, ne bi li se videla snaga njihove odluke. Tako u šesnaestoj i osamnaestoj noveli, nakon godina iskušavanja jedan mladić uspeva da prevaziđe sve prepreke koje mu je izabranica postavljala pa se na kraju zavetuju jedno drugom na „večno prijateljstvo“.

Te, kao da je čovekova volja nepromenljiva, zakleše se i obečaše jedno drugom ono što ne beše u njihovoj moći: a to je večno prijateljstvo, koje ne može da se rodi niti da opstane u srcu čovekovom; a to samo one znaju koje su iskusile koliko traju takve zamisli! (Маргерита Наварска 1991: 135).

Ponekad ovo iskušavanje samo izaziva očaj kod muškaraca, kao u dvadeset četvrtoj noveli gde je plemić nakon godina zaljubljenosti u kraljicu odlučio da prizna svoju ljubav. Kraljica je stroga, a kao dokaz njegove ljubavi traži da ode iz zemlje i da sedam godina ništa ne čuje o njoj. Ali, nakon sedam godina plemić se vraća sa pismom u kome objavljuje da je razočaran u nju i njenu ravnodušnost, i da je odlučio da živi pustinjskim životom u kome će se potpuno posvetiti Bogu

(Маргерита Наварска 1991: 199–209). Slična je situacija i u šezdeset četvrtoj noveli gde je žena (iako je volela plemića) iskušavala ljubav tog plemića tokom pet-šest godina ali ga je dovela do takvog očajanja da se on zamonašio na kraju (Маргерита Наварска 1991: 395–400). Meri Bejker se i u ovom slučaju poziva na Frojda i njegovu teoriju o supresijama i odricanju od instinkata. Prema njenom mišljenju, plemić se okreće religiji da bi suzbio svoju agresivnost koju je osećao nakon što ga je voljena žena odbila. Zbog toga se koristi reč pokajanje (*la pénitence*) kada se govori o odlasku u manastir. Ona smatra da plemić nikada do kraja nije uspeo da suzbije seksualne instinkte i da se njegova strast nikada nije u potpunosti preusmerila ka Bogu (Baker 1988: 82–83). Razlog zašto autorka pravi paralelu između Margerite i Frojda jeste u tome što smatra da je Margerita vrsna u procenjivanju ljudske prirode i psihologije (Baker, 1988, p. 86). Ovde se možemo složiti sa M. Bejker da je Margerita dobar poznavalac ljudske psihologije, ali se ne moramo složiti i sa njenim stavom da je Frojd dovoljan u tumačenju Margeritinih likova u *Heptameronu*. Margerita se ipak poziva na metafizičke vrednosti dobrote, lepote i pravde, koji ne mogu uvek da se objasne samo psihološkim porivima.

PRIKAZI SUKOBA U KOMADU *MON DE MARSAN* I PESMI
„RAZDOR ŠTO GA U ČOVEKU PRAVI SUKOB IZMEĐU DUHA I
PLOTI“; I MIR POMOĆU DUHOVNOG ŽIVOTA

Poput novela, o sukobu svete i profane ljubavi Margerita će dosta govoriti u *Komadu u Mon de Marsanu na dan Poklada 1547., u četiri lica: Svetovnjakinja, Sujevernica, Mudrica i Očarana Božijom ljubavlju, pastirica*⁵ (*Comédie jouée à Mont-de-Marsan le jour de Caresmeprenant en 1547, à quatre personnages, savoir: la Mondaine; la Superstitieuse; la Sage; et la Ravie de l'Amour de Dieu, bergère*). Priča počinje tako što se

⁵ Prevod Olje Petronić iz dela *Ljubav sveta, ljubav profana* Lisjena Fevra. U prevodu *Heptamerona*, Izabela Konstantinović, pominjući ovaj komad prevodi drugačije: Mudra savetnica, Sujeverna bogomoljka i Ovosvetska lepojka dok će reč *Comédie* prevesti kao „pozorišni komad“ a ne kao „komedija“ koji stoji u prevodu Olje Petrović. Komedija u pravom smislu te reči nije bila zastupljena kod Margerite, pa ćemo se shodno tome držati prevoda *Komad*.

Svetovnjakinja i Sujevernica prepiru na sceni: Svetovnjakinja obožava svoje telo i zadovoljstva koje ono može da pruži dok ga Sujevernica mrzi. Zatim na scenu stupa Mudrica koja ih podučava tome da treba prihvatiti telo kao deo naše prirode, ali i da treba težiti usavršavanju naše duše jer nam jedino to, a ne obožavanje tela, može podariti večnost:

Duša i telo uvek su jedno
To je čovek: i takvo je društvo
Savršeno izrađeno
Život daje, uzvišeno;
Ali duša telom opčinjena
Smrću s njim je rastavljena.⁶
(Fevr 2015: 276, prev. Olja Petronić)

Mudrica smatra da je telo bez duše samo obična masa i da su ovozemaljska zadovoljstva prolazna dok je duša ona koja je večna i koja će se vratiti Bogu. Takođe, Mudrica ne voli to što Sujevernica, koja posti i koja se moli, osuđuje Svetovnjakinju i njen raskalašni način života. Njoj smeta njena gordost i njena „lagana vernost“ pa je zato upozorava kako će pre Svetovnjakinja živeti na pravilan način u skladu sa Bogom nego Sujevernica koja je tako ohola. Ona razume Svetovnjakinju smatrajući da je njena čulna slabost vrednija od lažne vrline i gordosti Sujevernice. Kako bi našle odgovore na svoja iskušenja, Mudrica predlaže Svetovnjakinji i Sujevernici da proučavaju Sveto pismo. Ali, baš kad se čini da je sve završeno, pojavljuje se iznenada jedna pastirica, sva ustreptala i uznesena, govoreći im o svojoj očaranosti Bogom. Možda je ovo jedan od ključnih momenata u celom Komadu koji treba malo detaljnije ispitati. Sa jedne strane se nalaze Sujevernica, Svetovnjakinja i Mudrica koje otvoreno vode raspravu o duši i telu, svaka argumentujući

⁶ *Mais l'ame au corps jointe et unie,
C'est l'homme: en ceste compaignie
De parfaicte confection
Ceste union apporte vie;
Mais si l'ame est du corps ravie,
C'est mort leur separation.* (Marguerite de Navarre 1896 : 81)

svoju stranu. Na neki način one predstavljaju onaj racionalni, razumski deo u čoveku koji se uvek pita šta je ispravno, čemu treba nagnjati i najzad – da li dati primat duši ili telu.

Sa druge strane se nalazi pastirica koja dolazi i remeti ovu intelektualnu raspravu, sve vreme pevajući i smejući se, dok je druge devojke smatraju potpuno ludom. Pastirica može predstavljati onaj trenutak u čoveku kada srce nadvlada razum i kada čovek doživi taj intuitivni momenat u kojem može primiti Božju ljubav – tada su sve debate na racionalnom nivou suvišne. Pojavljujući se iznenada, pastirica je u mističnom zanosu, smatrajući da se Božjoj ljubavi treba prepustiti bez suvišnih pitanja. Ona predstavlja onaj prelomni trenutak u čovekovom umu kada se čovek u potpunosti prepušta Bogu i njegovoj volji. To je zapravo sveta ljubav o kojoj Margerita, iz svog ličnog iskustva, sve vreme govori. Postoje i drugi razlozi zašto su se tri devojke sablaznile nad pastiricom. Jedan od razloga je taj što pastirica sasvim otvoreno govori o svojoj ljubavi prema Bogu, pa ima jedan tako otvoren i prislan odnos sa njim kao da joj je ljubavnik. U tom smislu, Mudrica sve vreme pretpostavlja da ona zapravo govori o profanoj ljubavi. Njima je to u potpunosti neshvatljivo: nije li grešno, pa čak i malo neumesno govoriti o Bogu na tako slobodan način? One to ne mogu da shvate, pogotovu jer je Bog za njih jedna apstraktna kategorija. Znaju one da Boga treba voleti i pokoravati mu se, ali one nemaju to duhovno iskustvo koje ima pastirica, pa tako ne mogu ni da je shvate. Zatim, sasvim im je čudno što pastirica ne oseća strah pred Bogom, štaviše, pastirica se samo raduje i peva bez prestanka. I na samom kraju, kada Mudrica predlaže da se okrene Poznanju, one se još više sablažnjaju jer pastirica ne želi da se bavi znanjem već želi samo da voli (Fevr 2015: 279). Scena se završava tako što pastirica uzvikuje kako je uvek u strahu da ne voli dovoljno Boga.

Ko s ljubavlju živi, ima sreće,
Ko ljubav ima, šta će mu veće,
Ko ljubav zna, taj zna znanje svako,
Ko ljubav vidi, plakati neće,
...Ko voli ljubav, sve mu je lako,
...Ko ljubav grli, i vidi tako,

Pun je one milosti najveće.⁷
 (Fevr 2015: 278, prev. Olja Petronić)

Izabela Konstantinović smatra da, prema mišljenju pastirice, takva mistična ljubav vredi više od bilo kakvog znanja i mudrosti, pa zato pastirica ne želi da svoju uznesenost remeti učenjem i čitanjem (I. Konstantinović, 1991, str XXV). Helen Baso (Hélène Basso) u članku *La structure de la Comédie de Mont-de-Marsan* smatra da je debata koja je započela između tri sagovornice i pastirice, koja se kasnije pojavljuje, od samog početka uzaludna, jer ne može doći do zajedničkog rešenja sa obe strane. Neuspeh potiče iz same prirode i teme diskusije: pastirica koja je iskusila mističnu ljubav ne može rečima da predoči o čemu se zapravo radi. Ljudski jezik nije podoban da govori o ovom iskustvu i ta intimna vera Očarane ne može se objasniti. Smatra se da je ova ideja bila pod uticajem biskupa Brisonea, Margeritinog duhovnog učitelja, koji insistira na nemogućnosti i nedovoljnosti ljudskog razuma da potpuno razume i objasni Otkrovenje (Basso 1999: 47). Očarana želi da pokaže osećanje koje je iznad racionalnih kategorija, dok Smrt predstavlja spasenje. Autorka Baso smatra da je Margerita izabrala lirsko izražavanje kako bi lakše progovorila o mističnom iskustvu (Basso, 1999, p. 48).

Sukob telesne i duhovne ljubavi se spominje i u jednoj kraćoj poemi, čiji sam naziv nagoveštava temu koja će se analizirati: „Razdor što ga u čoveku pravi sukob između duha i ploti; i mir pomoću duhovnog života“ (*Discord estant en l'homme par la contrariété de l'Esprit et de la Chair*) (Marguerite de Navarre 1547: 69–76). Sukob se ogleda u tome što

⁷*Qui vit d'amour a bien le cuer joieux,
 Qui tient amour ne peult desirer mieux,
 Qui scet amour (n)ignore nul sçavoir.
 Qui voit amour a tousjours rians yeulx,
 ...Qui ayme amour acomply son devoir,
 ...Qui peult amour embrasser prandre et veoir,
 Il est remply de grace souveraine.* (Marguerite de Navarre 1896 : 93)

je sa jedne strane duša stvorena da bi se vratila Tvorcu, dok je sa druge strane ona dobila telo koje ga ograničava da spozna duhovne visine. Margerita smatra da ova borba između ploti i duha traje čitavog života na zemlji, jer koliko god duša želela da spozna Boga, ona je onemogućena svojom telesnom prirodom:

Plemenita duhom, a rob po prirodi,
Stigla s neba i prosta se rodi,
Besmrtna, a prema truleži hodi.⁸
(Fevr 2015: 59, prev. Olja Petronić)

Nešto slično kaže i Irkan koji smatra da je dosezanje mira moguće tek nakon smrti i napuštanja tela, koje nas sprečava da u ovom životu spoznamo duhovne visine dok Parlamenta smatra da je duhovni život moguće i u ovom svetu ali samo treba imati „veru u onoga koji je sušta vrlina i sušta radost“ (Маргерита Наварска 1991: 255).

Iako Margerita zna da sva čovekova nesreća proizilazi iz telesnosti, koja ga ograničava da se prepusti duševnim potrebama, ona ne želi tako lako da odustane od borbe. Margerita smatra da čovek mora da prizna svoju grešnu prirodu i svoju krhkost, jer će tek na taj način početi da se razvija kao ličnost. To će ga ojačati da ne posustane na svom putu usavršavanja, a pošto kraljica zna da čovek teško može pobediti duh nad telom, ona poziva sve ljude da se priklone Hristu čija će ih milost osloboditi ove borbe. Pesma se završava njenom molitvom Bogu da nam da snage da istrajemo u borbi i pobedimo plot. Pritom, ona se nada da će ta večita borba biti završena kada napustimo ovo telo i kada odemo u večnost jer samo u veri možemo biti „savršeni“.

...Bitka uporna
U čoveku je i neće biti svršena

⁸ *Noble d'Esprit, et serf suis de nature;
Extrait du ciel, et vile geniture;
Immortel suis, tendant à pourriture.* (Marguerite de Navarre 1547 : 69)

Sve dok je života na zemlji...⁹
(Fevr 2015: 71, prev. Olja Petronić)

ZAKLJUČAK

Kako smo pokušali da analiziramo sukob ova dva aspekata ljubavi, važno je napomenuti da Margerita ne ostaje samo pri ovom stavu, niti zastupa mišljenje da ova dva aspekta ne mogu biti u saglasju. Iako malobrojne, postoje novele koje ilustruju harmoniju između profane i svete ljubavi, a koja se može postići željom za sjedinjenjem sa Bogom. Margerita ne želi da tvrdi kako je ljubav uvek dualna, nego želi da pokaže kako ljudi prema njoj imaju dvojaki odnos. Kao hrišćanka, ona smatra da u osnovi sveta postoji samo jedna ljubav i to Božja ljubav, jer „onaj ko u ljubavi stoji, u Bogu stoji“ (Jov.1, 4,16). U metafizičkom svetu ljubav je jedna, ali kada čovek želi da živi u skladu sa takvom duhovnom Božjom ljubavlju, nastaju prepreke, jer čovek nije Bog, pa prema tome nije savršen. Sa druge strane, u hrišćanstvu se čovek poziva ka toj savršenoj ljubavi „budite savršeni kao što je savršen otac Vaš nebeski“ (Mt. 5, 48) Sveta ljubav o kojoj Margerita govori je možda teško ostvariva ali ipak se postavlja kao ideal ostvarenja. Tako Margerita daje primer novele u kojoj se muškarac i žena vole, ali zbog brojnih prepreka ne mogu da se venčaju pa zato odlučuju da se zamonaše u različite manastire, a na taj način njihova duhovna ljubav ne prestaje da postoji. Srećan ishod po ljubavnike je redak ali nije nemoguć po Margeriti, a on se postiže usmeravanjem profane ljubavi ka veri. Međutim, Margeritin cilj jeste da preko sukoba telesne i duhovne ljubavi kritikuje društvo svog vremena, licemerje kaluđera i blud koji navodi muškarce i žene na pogrešan put. Spisateljica pak ne negira telo, niti mnogo osuđuje strasti, već želi da prikaže ljudsku prirodu onda kada nema duhovne strane da je očisti. Zato dolazi do borbe između svetosti i posrnuća: i Margerita namerno piše novele koje govore o

⁹ *Et de ce vient que bataille obstinée
Est dedens l'homme ; et ne sera finée
Tant qu'il aura vie dessus la terre.* (Marguerite de Navarre 1547 : 69–70)

kaluđeru koji je prekršio zavet čednosti, o mladiću koji samog sebe zavetuje na „časno prijateljstvo“ prema ženi koju voli, a to se na kraju završava pokušajem silovanja, o smrti ljubavnika koji nisu mogli da podnesu silinu ljubavi. Duhovna ljubav teško opstaje u svojoj prvobitnoj, čistoj nameri pa se preobražava u telesnu koja može izazvati tragične posledice po junake *Heptamerona*. Muškarci i žene se iz datih novela skoro podjednako odaju bludu, s tim što muškarci mogu biti, shodno njihovoj snažnijoj prirodi, nasilniji i nasrtljiviji. Margerita se vrlo malo zadržava na naglašavanju razlika između muškaraca i žena: u osnovi ljudska priroda je ista i kod jednih i kod drugih – mnogo važnije jeste uspostaviti odnos između tela i duše. Idealna komponenta može biti sačuvana samo ako se pretpostavi duhovni karakter ljubavi, u suprotnom ljubav se od najuzvišenijih ideala survava u nezajažljive instinkte. Ovim novelama koje ilustruju profanu ljubav, Margerita želi da ukaže na strasti koje su ukorenjene u čoveku od davnina sa ciljem da čovek nauči da ih se čuva. Motivi posrnuća i čovekove pale prirode prisutni su u Margeritinim delima, ali to ne znači da ona zastupa jedno pesimistično shvatanje. Margerita veruje u čovekov preobražaj koji se može postići Božjom blagodaću ili milošću (*la Grâce*) koja je tema mnogih njenih hrišćanskih pesama i samih novela iz *Heptamerona*.

LITERATURA

- Baker J., Mary. 1988. Aspects of the Psychology of love in the *Heptaméron*. *Sixteen Century Journal*, 19 (1): 81–87. https://www.jstor.org/stable/2540962?origin=JSTORpdf&seq=1#page_scan_tab_contents (25.07.2019)
- Basso, Hélène. 1999. La structure de la *Comédie de Mont-de-Marsan*. *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. n°49 : 37–54. https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1999_num_49_1_2290 (25.07.2019)
- Bodler, Šarl. 1999. *Cveće zla, Pariski splin*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Fevr, Lisjen. 2015. *Ljubav sveta, ljubav profana: Oko Heptamerona*. Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Frank, Félix. 1547. *Les Marguerites de la Marguerite des princesses*, Tome I–IV. Paris: Librairie des bibliophiles.

- François, Alexis. 1949. De l'Heptaméron à la Princesse de Clèves. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 49e Année. n°4 : 305–321. https://www.jstor.org/stable/40520786?seq=1#page_scan_tab_contents (29.07.2019)
- Huyghens, Marieke. 2014–2015. *Les exercices spirituels dans l'œuvre de Marguerite de Navarre*. Ghent University, Faculty of arts and philosophy. https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/980/RUG01-002212980_2015_0001_AC.pdf (05.08.2019)
- Константиновић, Изабела. 1991. *Маргерита Наварска и француска ренесанса. Хептамерон*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Koplston, Frederik. 1994. *Kasni srednji vek i renesansna filozofija*. Београд: BIGZ.
- Lefranc, Abel. 1896. *Les dernières poésies de Marguerite de Navarre*. Paris: Libraires de la société des gens de lettres.
- Маргерита Наварска. 1991. *Хептамерон*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Mišembled, Rober. 2016. *Orgazam i Zapad: istorija užitka od XVI veka do danas*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Anastasija B. Gorgiev

LE CONFLIT ENTRE L'AMOUR SPIRITUEL ET L'AMOUR PHYSIQUE
DANS LES OEUVRES DE MARGUERITE DE NAVARRE

Résumé

Cet article examine la relation entre l'amour physique et l'amour spirituel dans les œuvres de la reine française Marguerite de Navarre. Les principaux thèmes de cet article sont centrés sur le conflit entre l'amour physique et l'amour spirituel, à travers l'analyse des nouvelles de *l'Heptaméron*, mais aussi à travers la *Comédie de Mont-de-Marsan* et le poème *Discord estant en l'homme par la contrariété de l'Esprit et de la Chair*. En analysant les œuvres choisies, on peut conclure que dans de nombreuses situations, l'amour spirituel se transforme en l'amour physique qui cause la fin tragique pour les héros de *l'Heptaméron*, c.-à-d. les nouvelles se terminent par la mort d'un ou deux amants, ou par la tentation du viol de la femme. Bien qu'il y a beaucoup plus nouvelles qui donnent la préférence au conflit entre ces deux aspect d'amour, il existe des cas dans les œuvres de Marguerite de Navarre où l'amour spirituel et physique peut être en harmonie. La fin heureuse pour les amoureux de *l'Heptaméron* est rare mais pas

impossible selon Marguerite, et elle est atteinte par la transformation de l'amour profane à la foi chrétienne.

Mots-clés: Marguerite de Navarre, les nouvelles, la poésie, l'amour physique, l'amour spirituel, le christianisme.

Љиљана Ж. Никић

Основна школа „Станко Крстин“

Радојево

Мастер професор српске књижевности
и језика

jovanov.ljiljana@gmail.com

UDK 821.163.42.09-13 Gundulić Dž.

DOI: 10.19090/zjik.2019.115-129

стручни научни рад

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У *ОСМАНУ* ЦИВА ГУНДУЛИЋА И ЊИХОВА СУДБИНА У МАЖУРАНИЋЕВОЈ ДОПУНИ¹

САЖЕТАК: У раду се анализирају женски ликови у *Осману* Ивана Гундулића. Пажња је посвећена оним јунакињама које су носиоци радњи романтичних епизода, али и јунакињама које су само споменуте у делу, а које су истовремено познате историји. Посебна пажња посвећена је допуни Ивана Мажуранића и 14. и 15. певању. Циљ овог рада јесте да, применом компаративне методе и критичко-интерпретативног поступка, укаже на међусобну повезаност и сличност између јунакиња романтичних епизода, указујући на значај осталих женских ликова, али и на значај Мажуранићеве допуне у којој су приказане њихове судбине.

Кључне речи: барокна књижевност, женски ликови, Гундулић, Мажуранић, Торквато Тасо.

Иван Гундулић (1589–1638)² сматра се најважнијим представником барокне књижевности стваране у старом Дубровнику.³

¹ Рад је настао као семинарски рад у оквиру курса „Жена у књижевности и култури старог Дубровника“, на докторским студијама на Одсеку за српску књижевност и језик. Менторка је доц. др Невена Варница.

² У наслову рада наведено је име Циво. Облик имена Циво био је уобичајен за властелу (Гундулић 2001:7).

³ Према речима Злате Бојовић, књижевни рад започео је крајем прве деценије 17. века. Претпоставља се да је писао љубавну поезију од које је познат једино препев три песме италијанског песника Ђиролама Претија са насловом *Љубовник срамежљиви*. Његово стваралаштво обележиле су и драме, препев покајнички псалма, спев *Сузе сина разметнога*, пасторала *Дубравка*. Међутим, *Осман* је било његово најпознатије дело.

Водио је порекло из племићке, веома угледне, породице, а носио је и епитет „краља илирске поезије” који је добио након препевавања седам покајничких Давидових псалама. Међутим, оно што је представљало врхунац његовог стваралаштва јесте управо стварање дела *Осман*, које се сматра најбољим епом словенског барока. Наиме, у бароку је писање епа сматрано књижевним послом највишег реда те је представљало круну литерарног опуса сваког писца. Епско песништво давало је највеће могућности да најпотпуније и на најбољи начин, барокним стилем и изразом, песник пренесе сплет сложених идеја тога времена, те је због тога заузимало изузетно важно место у дубровачкој књижевности (Бојовић 2014: 266). То је сигурно био један од подстицајних разлога који је навео Ивана Гундулића да ствара *Османа*.⁴

Овај историјско-романтични еп остао је недовршен, али је, према речима Злате Бојовић, био познат у време док га је писао, о чему сведоче и дела његових савременика из којих се види да су знали за *Османа*.⁵ Разлог због којег је ово дело остало недовршено, била је песникова прерана смрт. Тако је оно остало у облику који је одредила песникова судбина – са двадесет певања, али без четрнаестог и петнаестог.⁶ Та певања нарочито су интересантна јер би се у њима,

⁴ Плодни аутори су, поред писања епа, круном стваралаштва сматрали и препевавања неког од највећих дела из италијанске књижевности. Поред *Османа*, не треба изоставити ни Гундулићев религиозно-рефлексивни спев *Сузе сина разметнога*, јер су подједнако популарни били и епови и спевови.

⁵ Злата Бојовић у предговору под насловом *Иван Гундулић* наводи податак да је *Осман* био познат у време док је стваран, али не наводи савременике којима је овај историјско-романтични еп био познат (Гундулић 2001: 21).

⁶ Постоје претпоставке да су ова два певања изгубљена, да их је песник уништио, али најприхваћенија претпоставка је та да нису ни написана. Бранко Летић у предговору *Османа* наводи да је најрадикалнији теорија Армина Павића да се ради о два засебна епа – *Османиди* (дело обухвата певања о догађајима у Цариграду) и *Владиславици* (дело обухвата певања о словенским земљама и народима). Оваквој се претпоставци, међутим, опире структура дела рађена према владајућој теорији барокног епа (Гундулић 1990: 14).

вероватно, разрешила судбина женских ликова Крунославе, Соколице и Сунчанице. Овако је еп остављен без два певања, а наведени женски ликови се, од шеснаестог до двадесетог певања, више не спомињу.

Судбину ових јунакиња покушали су да реше песници каснијих времена – један непознати Дубровчанин, Пјерко Соркочевић и Марин Златарић,⁷ који су предвиђали оптимистичко решење. Четврта допуна, коју је испевао Иван Мажуранић а која се разликује од претходних, сматра се најуспелијом и најближа је духу Гундулићевог епа.⁸

С обзиром на то да је фокус у овом раду усмерен на женске ликове у *Осману* Ивана Гундулића, посебно ће, како смо навели, бити интересантно четрнаесто и петнаесто певање Ивана Мажуранића. Први разлог због ког је ова допуна одабрана као најрепрезентативнија јесте тај што је написана, како је већ горе наведено, у духу Гундулићевог епа. Други разлог је тај што се ова допуна не подударе са допунама

⁷ Пјерко Соркочевић и Марин Златарић стварали су на преласку из 18. у 19. век.

⁸ Злата Бојовић, приликом приређивања *Османа*, изоставља допуне неког од горе наведених песника. Она, на месту где би требало да буду четрнаесто и петнаесто певање, наводи само песнике који су покушали да употпуне неиспуњени простор и као најуспелију допуну издваја Мажуранићеву (Гундулић 2001:366). Бранко Летић, приликом приређивања *Османа*, не оставља „празнину” аутентичном делу, већ је употпуњује Мажуранићевом допуном. У предговору приређивача примећује се несагласност (која ствара конфузију) са певањима у делу. Он, наиме, наводи да *Осману* недостају 13. и 14. певање, а затим додаје 14. и 15. певање, односно допуне. (Гундулић 1990: 14.) Питање да ли делу заправо недостају тринаесто и четрнаесто певање, како се она броје у старим рукописима, или четрнаесто и петнаесто поставља и Мирослав Пантић у предговору *Османа* наводећи разноврсне теорије тадашњих преписивача које су непоуздане (Гундулић 1967: 12). Милорад Живанчевић такође потврђује мишљење да је Мажуранићева допуна најуспелија, наводећи да је Мажуранић мајсторски решио задатак који је био пред њим. Он наводи и то да је прва верзија допуне *Османа* још из 1842. године. Тај рукопис, сачуван у фрагментима, објављује под насловом *Рукопис Мажуранићеве допуне Османа* (Живанчевић 1961: 253).

Мажуранићевих претходника – анонимног Дубровчанина, Пјерка Соркочевића и Марина Златарића, те тиме постаје и интересантнија. Споменути песници, наиме, пошли су од основе коју је дао Ђанлука Волантић и која предвиђа оптимистичко решење заплета повољног за све јунакиње – и Крунославе, и Соколице, и Сунчанице. Мажуранић, међутим, оптимистичан крај нуди само Сунчанице.

Ми се у овом раду нећемо бавити само ликовима Крунославе, Соколице и Сунчанице, премда су оне међу женским ликовима најистакнутије. Бавићемо се и ликом лепе Аџамкиње Бегум, али и оним женским ликовима који су само споменути или којима је посвећено значајно мање стихова. Разлог је тај што су у овом историјско-романтичном епу неки женски ликови заправо плод песникове маште, узора и тадашње поетике, а неки су заиста познати историји.

Када је реч о стварању овог историјско-романтичног епа, никако не треба изоставити чињеницу да је пресудан утицај на Гундулићево стваралаштво имао Торквато Тасо и дело *Ослобођени Јерусалим*. Поштујући теоријска правила Торквата Таса, Гундулић је створио еп од двадесет певања.⁹ Према речима Ђулија Феронија, очараност класичним моделима и позивање на оне делове Аристотелове *Поетике* који се тичу Хомерових епова, подстакле су у 16. веку многе покушаје репродукције класичног епског жанра путем модерних форми. Тасов *Ослобођени Јерусалим* херојски је еп који је заиста био на висини савременог света, богат витешким елементима. Тасово песничко стваралаштво уско је повезано са његовим критичким и теоријским схватањима. Његова дела увек покушавају да се држе програмских и општих правила. Позивање на класичну структуру и

⁹ Иван Гундулић је добро познавао законитости поетике епског песништва које је, у расправама о епском песништву *Говори о епској поезији*, 1564, и *Говори о херојском спеву*, 1594, формулисао Торквато Тасо, међутим, није их се у потпуности могао придржавати. Један од одступања од поетике био је Гундулићев избор главног јунака. Уместо Владислава, који је носио хришћанске врлине, песник узима Османа за јунака, који заправо представља носиоца негативне идеје муслимана (Гундулић 2001: 22).

оно што о епизи каже Аристотел у *Поетици*, мора, међутим, према песниковом мишљењу да се усклади са захтевима савремене публике.

Тасо тежи модерном класицизму, ослањајући се на идеје преузете из Аристотелове *Поетике* и идеје које потичу из реторичке и Платонове традиције. Епска поезија, према његовом мишљењу, треба да се бави најплеменитијим и најузвишенијим поступцима. Због тога прибегава историјским садржајима обogaћеним измишљеним елементима који изгледају истинито. С обзиром на то да је важан циљ поезије и забава, неопходно је спојити и веродостојно са зачудним. Неопходно је, ипак, избећи паганске бајке и непотребне измишљене приче и окренути се „зачудној хришћанској тематици“, која у свести публике постаје веродостојна а истовремено је у стању да забави (Ферони 2005: 376–377).

С обзиром на то да се од песника захтевало да за предмет дела одабере догађај који је достојан епске форме, опредељење Ивана Гундулића за опевање савремених догађаја – Хоћинског боја (1621–1622) и Османовог убиства – представља одступање од Тасове поетике.¹⁰

Радњу самог епа пратиле су романтичне епизоде у којима су централни ликови управо женски. То су, како смо већ навели, Крунослава, Соколица и Сунчаница. Сва три лика деле једну заједничку особину, а то је да су плод песникове маште, односно да нису биле познате историји. Крунослава¹¹ – храбра ратница и вереница Коревског – измишљени је лик који је Иван Гундулић градио према ликовима из литературе (Вергилије, *Енеида*; Тасо, *Ослобођени Јерусалим*). Она је растужена, утонула у мисли и меланхолична као

¹⁰ Разлог због ког је Гундулић обрадио савремени догађај из 1621–1622. године (а коначну верзију епа је радио 1638.) јесте тај што је турски султан Осман умро од руку својих поданика и то је свима стварало слутњу о крају Турске царевине (Гундулић 1967: 24).

¹¹ Према речима Злате Бојовић, једино је Крунослава у детаљима имала овлашних додира са стварним ликом жене пољског великаша Самуела Корецког (Бојовић 1995: 79).

Ерминија,¹² а горда као Клоринда¹³ из Тасовог *Ослобођеног Јерусалима*. Од најранијег детињства васпитавана је као будући ратник и тако очврсла попут Камиле из Вергилијеве *Енеиде*. Соколица је такође измишљен лик. Она је кћи татарског цара Мотора која је заљубљена у Османа II. У пратњи својих ратница учествује у бици код Хоћина. Соколица убија ратнике такође попут Камиле, али и попут Клоринде. Сунчаница је представљена као кћи слепог старца Љубдрага, који је у делу заправо измишљени потомак Ђурђа Бранковића (Гундулић 2001: 182, 208-251). Нису само ови ликови измишљени. Поред њих, измишљени су, већ споменути Љубдраг, али и Бегум и Алипаша.

Друга нит која повезује Крунославу, Соколицу и Сунчаницу јесте та да се ова три женска лика доводе у везу са мушким ликовима који представљају личности познате историји. Крунослава је у епу вереница Коревског (Самуел Корецки) који је био учесник многих борби са Турцима и који је био ожењен ћерком молдавског војводе Јеремије Мохиле. Био је два пута заточен у Цариграду, а први пут се спасао бекством (Гундулић 2001: 182). Соколица је у епу заљубљена у Османа II, који је и историјска личност и јунак истоименог дела. Осман је био син султана Ахмета I. После очеве смрти, 1617. године на престо долази Османов брат Мустафа који је годину дана касније био збачен са престола, а на чело Турака долази управо Осман. Он је 1621. године повео војску на Пољску (Хоћинска битка) (Гундулић 2001: 160). Сунчаница је девојка из околине Смедерева коју Казлар-ага

¹²Посебно место у *Ослобођеном Јерусалиму* Торквата Таса имају пагански женски ликови, чији је циљ да одврате хришћанске јунаке од њихових циљева. Представљене су као слике очаравајућих жена, веома далеке од уобичајених слика витешке традиције. У Клоринди, Армиди и Ерминији, Тасо ствара три лика која се подударају са тадашњим друштвеним представама о жени. Ерминија представља лепоту повучену у саму себе. Њена неоткривена љубав према Такредију дуго се храни успоменама. Њена најдубља жеља јесте потпуно матерински нагон да помогне рањеном јунаку (Ферони 2005: 379).

¹³Клоринда је жена-ратница која има чар у појављивању и нестајању и у немогућности да се прикаже као жена, осим у тренуцима када ишчезава и када нестаје (Ферони 2005: 380).

намерава да одведе у харем. Кроз његове се речи уноси још један део пољске историје у еп. Он, заправо, велича снаге савремених пољских војсковођа Котковића и Радовилског.¹⁴

Трећа чињеница која повезује ове јунакиње романтичних епизода јесте та да њихове судбине остају неразрешене управо због недостатка четрнаестог и петнаестог певања, те остаје простор да се само наслути какав би расплет био. Специфичност ових епизода је у томе што је све сведено на женске ликове. У ком смислу? Епизоде у којима учествују Крунослава и Соколица имају у својим основама љубавни заплет, али носиоци радње су женски ликови. Прича која је исплетена око Соколице и Османа више је фокусирана на њене подухвате и осећања. Соколица је грађена према лику амазонки¹⁵ *Ослобођеног Јерусалима* Торквата Таса. Она је у пратњи дванаест ратница које песник описује на следећи начин:

Све у рукама копја носе,
а у очију држе стријеле,
вези од злата њих су косе
јашу коње јак снијег бијеле.
Сабља о пасу, лук низ плећи
у многим им виси уресу;
по прилици, по одјећи
виле од гора видјет све су.
(Гундулић 2001: 210).

У лику дванаест ратница спојена је изванредна лепота и храброст, међутим најистакнутија је међу њима Соколица. Њен лик је приказан употребом хиперболе. Она је до те мере смела и храбра да само име и лепота указују на то да је жена. (Гундулић 2001: 209). Она

¹⁴ Котковић је Јан Карол Ходкјевич, а Радиловски је Алберт Станислав Рађивил. (Бојовић 1995: 30).

¹⁵ Наведено је у раду да је Соколица грађена према лику Камиле из Вергилијеве *Енеиде* и према лику Клоринде из Тасовог *Ослобођеног Јерусалима*.

је обузета љубављу према Осману те уместо њега излази прерушена на мегдан Крунослави. Њена изванредна неустрашивост приказана је у стиховима:

По планинама, прико гора
врле звијери тражи и диза,
и слободна без умора
и тјера их и достиза.
(Гундулић 2001: 209)

Ово, свакако, подсећа на величање јунака у народним епским песмама, где се кроз употребу низа стилских елемената, посебно управо хиперболе, постиже такав ефекат. Соколица више цени слободу од живота, као амазонка лута Пољском како би се осветила за турски пораз, заробљава варшавске госпође и бива заробљена са својих дванаест ратница, а својим јунаштвом добија опроштај од пољског Краљевића Владислава и одлази у Цариград на Османов позив (Бојовић 1995: 54). И премда је описана као ратница која носи кацигу уместо венца на глави, којој је „штит зрцало“ а „витешка оклопја цвит ки носи“, иза тако грађеног женског лика стоји љубав према Осману као мотив за све њене подухвате. У том смислу Соколица има сличности са Крунославом.

Сличност која повезује ове две јунакиње је љубав која их покреће на акцију. Соколица је, како смо навели, заљубљена у Османа, а Крунослава у Коревског. Оба ова женска лика грађена су према ликовима из литературе. Крунослава је грађена према ликовима из Вергилијеве *Енеиде* и Тасовог *Ослобођеног Јерусалима*. Затим, обе су представљене као храбре ратнице. И Крунослава је описана на сличан начин:

Кад он кћерцу ову стече,
покли тада ш ње порода
смрт оплака љуби своје
за колијевку штит јој пода,

а оклопја за повоје.¹⁶
(Гундулић, 2001:215)

Крунослава је заљубљена у вереника Коревског који је затворен у цариградској тамници. Да би се осветила, она позива Османа на двобој. Њена је улога сложенија самим тим што писац прати и њен одлазак у Цариград са циљем да Коревског ослободи из тамнице, и ситуацију у којој је она преобучена у Угричића како би дошла до Коревског. Када, уз велики ризик долази, чувару затвора Ризван-паши, и сазнаје да је вереник изневерио, и она доспева у тамницу (Бојовић 1995: 54). У *Осману* Ивана Гундулића, обе епизоде се прекидају када Соколица и Крунослава треба да се сретну са Османом и Коревским.

За разлику од епизода у којима су јунакиње Соколица и Крунослава, епизода о Сунчаници се разликује. Сунчаница није ратница и, за разлику од претходних јунакиња, заветовала се на чедност. Она живи са оцем Љубдрагом, коме је песник приписао порекло Бранковића и који је изгубио дванаест синова. Сам опис ове јунакиње у супротности је са описима врлих ратница:

Чисти златни прам од коси
на вјетриц је тих расплела,
а од разлика цвитја носи
вјенчац врху ведра чела.
(Гундулић 2001:237)

¹⁶ Иван Гундулић је од Торквата Таса преузео концепцију ликова хероина, храбрих, оданих одважних ратница, уплетених у смеле авантуре. Према речима Злате Бојовић, Гундулић је преузео бројне појединости од Таса, а то је, најпре, мотив о детету (у овом случају реч је о Крунослави) које родитељи још од рођења припремају за улогу будуће ратнице. Штитом му се замењује повој, уместо успаванке успављује га бојна труба итд. Опис мегдана између прерушених ратница и тренутака кад им се откривају лица дат је према одговарајућем месту из *Ослобођеног Јерусалима*.

У овој епизоди, песник опева трагедију оца Љубдрага. Он је измишљени лик, и наводно води порекло од Ђурђа Бранковића, који је изгубио дванаест синова и остала му је, као једина утеха, кћи Сунчаница. Међутим, Сунчаница, девојка изузетне лепоте, зарекла се на чедност а отац јој, у нади да ће се у њој пробудити жеља за љубављу, приређује весеље. Казлар-ага, чувши за њену лепоту, намерава да је одведе у харем. И заиста, са забаве коју јој је отац приредио, хадум одводи Сунчаницу не обраћајући пажњу на очеву жалост и њену тугу. Овде се завршава певање а читаоци даље не сазнају судбину ових јунакиња. Претпоставља се да би судбине биле разрешене у певањима која недостају. О Соколици не сазнајемо још много тога након оног дела када, на Османов позив, креће у Цариград. Судбина Крунославе је, у ово епу, „разрешена“ у затвору када је Ризван-паша затвара на превару. О Сунчаници не сазнајемо ништа више од момента када се нашла код Казлар-аге.

Допуне *Османа* нудиле су различита разрешења догађаја. Споменуто је да три песника нуде решења повољна за све три јунакиње. Према њима, Соколица постаје Османова жена, Крунослава и Коревски, одредбом мира, бивају пуштени из тамнице, а Сунчаницу султан враћа оцу. У четрнаестом и петнаестом певању Ивана Мажуранића, нема подударана са допунама претходних песника.

У четрнаестом певању разрешена је судбина Крунославе и Коревског. Њихов крај је трагичан. У односу на певања која нуде срећан крај, у допуни Ивана Мажуранића и Коревски и Крунослава губе живот. Коревски је у тамници, а песник придаје пажњу опису и тамнице и јунака:

Ту штитавци гмижу и љуте
зми'е по гнусној плију води
и' да засја зрак у куте,
богзна од гада што се плоди.

[...]

Лош је у лицу, и пропала
вири из дупља сви'ећа од очи,
а на прсти'ех попут рала
острљат' се нокат кочи.

(Гундулић 1990: 239-240)

На крају четрнаестог певања Крунослава се бори са турском четом која их напада. У тој борби Крунослава бива веома успешна, па песник наводи чак и имена оних које је побила, међутим, бег Сулиман крадом овом пару окончава животе:

Одкли најпри'е Коревског.
Заточеници лијепу пака
згоди зрном шупља из свога
гвоздја њега рука опака.
(Гундулић 2001: 246)

Ни судбина Соколице нема срећно разрешење. У односу на споменуте допуне у којима Соколица постаје Османова жена, у петнаестом певању Ивана Мажуранића Соколица доспева у султанов харем.

Сунчаници је судбина срећно разрешена у сва четири случаја. У Мажуранићевој допуни она јадикuje на путу за Дринопоље за својим оцем, али и због своје судбине јер је предодређена да буде турска љуба. То њено јадиковање чуо је хадум који је отео од Казлар-аге. У лику наводног хадума крио се Влатко, један од давно изгубљене Сунчаницине браће.

Поред ових епизода, интересантна је и она о лепој Аџамкињи Бегум и везиру Дилаверу, који њену слику носи на прсима. Дилавер је њу добио у двобоју са сином персијског краља Хајдером, а њихов однос је затим прерастао у љубав која је прекинута Дилаверовим убиством. У четвртом певању персијанка Бегум носи име Славојка Аџамкиња. И она је, као и претходне јунакиње, измишљени женски лик и то је оно што их све повезује. Поред тога, повезује их и лепота. Дилавер је веома заљубљен у њу, те је у стиховима она божанство коме се он клања. Иако је ова епизода имала елементе типичне за романтичне епизоде у ондашњим еповима, Иван Гундулић је ипак није шире развио (Бојовић 1995: 57).

Поред ових женских ликова¹⁷ који су углавном грађени према Вергилијевој *Енеиди* и Тасовом *Ослобођеном Јерусалиму* и које су идеализоване и по лепоти и по храбрости, у *Осману* је, у мањој мери, посвећена пажња и оним женским ликовима који су били познати историји. Највећу пажњу међу њима привлачи Мустафина мајка, чији је лик грађен према утицају Торквата Таса. Док су претходни женски ликови приказани више као елементи романтичних епизода, лик Мустафине мајке се издваја као изграђени карактер. Она је историји позната као мајка Османовог стрица Мустафе која је два пута помогла сину да дође на власт. Такође је познато да је помоћу сплетки остваривала и своје властољубиве жеље (Гундулић 2001: 173) Користећи се историјским чињеницама али и песничким узорима, песник је Мустафину мајку приказао као вештицу. Песник прати њен лик од момента када Осман одузима престо њеном сину, што она доживљава као личну несрећу јер губи утицај који је имала. Она је све оно што претходне јунакиње нису – спремна је на све позивајући у помоћ паклене силе, води порекло из Ердеља, мајка јој је била вештица, уништава све око себе и није лепа, неверна је и спремна је на то да подави Османову браћу како би постала царица. Песник се у описивању Мустафине мајке служи тоном усменог народног приповедања, те се у стиховима често налазе изрази „глас је“ , „ријеч је“, „веле“ ... У епу је споменута на два места, а њена улога имала је важне и кобне последице. Она буди мржњу у своме зету Дауту према Осману, убеђујући га да је Осману најближи Дилавер (који некада Дауту није био ни достојан коњушар), а затим га позива на освету. Циљ јој је, наравно, да свргне Османа. Након што је заслепела мржњом Даута, Мустафина мајка се више не спомиње. С обзиром на чињеницу да су ликови Соколице, Крунославе и Сунчанице остали недовршени, лик Мустафине мајке је најцеловитији и најкомплетнији женски лик у епу. Сви њени потези су мотивисани, а она сама приказана је као негација свих позитивних особина које поседују друге јунакиње. Песник чак истиче и њену

¹⁷ Међу женским ликовима спомињу се и Љубица и Калинка које су несрећно заљубљене.

спољашњост стихом: „Није лијепа; ну хитрости/ зна с којом се вид заслијепи“ (Гундулић 2001: 175).

Поред ове историјске личности у делу се спомињу и Ана (мајка краљевића Владислава) како би се указало на Владислављево порекло, Цецилија Рената (кћер Фердинанда II, којом се Владислав оженио тек 1637. године), Клеопатра (египатска краљица из 1. века пре нове ере), Јерина (жена деспота Ђурђа Бранковића), Мара (кћер кнеза Лазара и жена Вука Бранковића), Мара (кћер Ђурђа Бранковића и Јерине која је била у харему султана Мурата II). Овим женским ликовима посвећен је по један или пар стихова, а сврха је, углавном, реминисценција на неки историјски догађај. Много је више пажње посвећено оним женским ликовима које су јунакиње романтичних епизода у епу.

Попут свог узора, Иван Гундулић је у *Осману* измешао свет реалних историјских личности са светом ликова из сопствене маште. Такође, распоред историјских и романтичних елемената сличан је Тасовом – у почетним и завршним певањима они су историјски, а у средишњим су углавном романтични. У „Поетици Гундулићевог *Османа*“ Мирослав Пантић указује на директне претке и узоре јунакиња. Соколица је страствена као Армида, Крунослава је растужена и меланхолична као Ерминија, а јадиковање ојађене Бегум над мртвим Дилавером има сродности са јадиковањем очајне Тасове Ерминије над мртвим Танкредом (Гундулић 1967: 34).

Женски ликови су, како смо видели, уведени преко романтичних епизода у радњу епа. Стварани су према конвенционалном шаблону а њихови описи одговарају стандардном опису женске лепоте у поезији тога времена са доста барокне претераности (Бојовић 1995:80). Поред изванредног познавања барокне поетике и епског стваралаштва италијанских узора, пре свих Торквата Таса, Циво Гундулић је познавао и платонистичко поимање лепоте те је тај концепт заступао приказујући своје главне јунакиње романтичних епизода које, свака на свој начин, представљају идеал. Иако су све (овде изузимамо лик Мустафине мајке) носиоци врлина без обзира на то којој страни припадају, највише простора посвећено је Соколици и Крунослави. Сви женски ликови о којима је до сада

било говора у сенци су главних јунака и главних збивања у епу. Но и поред тога, ови ликови имају и те какав значај у епу и посебну улогу у романтичним епизодама које ово дело сигурно чине и занимљивијим и сложенијим.

ЛИТЕРАТУРА

- Бојовић, Злата. 1995. *Осман Цива Гундулића*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Бојовић, Злата. 1998. *Књижевност Дубровника – ренесанса и барок*. Београд: Филолошки факултет/ Крагујевац: Кораци.
- Бојовић, Злата. 2014. *Историја дубровачке књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Гундулић, Иван. 1990. *Осман* (приредио Бранко Летић). Сарајево: Свјетлост.
- Гундулић, Иван. 2001. *Осман* (приредила Злата Бојовић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Гундулић, Циво. 1967. *Осман* (приредио Мирослав Пантић). Београд: Српска књижевна задруга.
- Живанчевић. Милорад. 1961. Рукопис Мажуранићеве допуне „Османа“. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* 6: 250-266.
- Ферони, Ђулио. 2005. *Историја италијанске књижевности*, Подгорица: CID.

Ljiljana Nikić

FEMALE CHARACTERS IN *OSMAN* BY DŽIVO GUNDULIĆ AND THEIR FATE IN SUPPLEMENT BY MAŽURANIĆ

Summary

This paper analyzes the female characters in *Osman* by Ivan Gundulić focusing on those heroines who are the bearers of action in romantic episodes, as well as on the heroines who are only mentioned in the book, but both of which are well-known historically. Special attention was paid to the addition by Ivan Mažuranić and the 14th and 15th verse. The aim of this paper, using the comparative method and critical-interpretative analysis, is to highlight the interconnectedness and the similarity between the heroines of romantic episodes, stressing the importance of

the other female characters, but also the importance of Mažuranić's addition in showing their fate.

Key words: Gundulić, *Osman*, Mažuranić, female characters.

Јелена И. Маринков
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
j.marinkov.93@gmail.com

UDK 821.163.41.09-2
DOI: 10.19090/zjik.2019.131-148
прегледни научни рад

ФУНКЦИЈА И ЗНАЧЕЊЕ ФЕМИНИНОСТИ У ДРАМАМА МАСКА, ВУЧЈАК И ПРОЛЕЋЕ СЕ ВРАЋА¹

САЖЕТАК: У раду ће бити размотрени модуси функционисања фемининости у трима драмама: *Маски* Милоша Црњанског, *Крлежином Вучјаку* и драми *Пролеће се враћа* Душана Васиљева. Време настанка ових драма обележено је зачецима промене односа у патријархално устројеним друштвеним структурама, што се манифестује и у авангардним покретима, које одликује полемички став спрема свих формално и неформално утврђених институционализованих категорија, стога и отвореност ка демаргинализовању феминине позиције. Иако се веома разликују по својим формалним карактеристикама, ове драме повезане су на тематском плану – на афирмативан начин тематизују проблем „бивања женом“ у контексту ригидности патријархата. Испитивањем различитих репрезентација фемининог – кроз феноменологију двојништва, аспект женске телесности и заузимање „мушке“ позиције – показује се да анализа ових драма може бити веома инспиративна за истраживање формирања слике женског у култури и друштву.

Кључне речи: фемининост, драма, двојница, телесност, патријархат

1. ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКА ДРАМА

Паралелно са темељним формалним променама, у епохи модернизма трансформише се и тематика – друштвени и индивидуални проблеми бивају тематизовани на иновативан и

¹ Овај рад настао је у оквиру пројекта „Језици и културе у времену и простору“ Филозофског факултета у Новом Саду (евиденциони број пројекта: ОИ 178002), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

провокативан начин.² Слободан Селенић у књизи *Драмски правци XX века* експресионистички тип драме дели на две доминантне струје: субјективистички и друштвено ангажовани, с тим што треба нагласити да су могуће и контаминације ових двају типова. Одлике немачке експресионистичке драме (мозаичка структура, језички редукционизам, апстрактна фигурација јунака, симултанizam сценских призора, синкретизам)³ нису у потпуности прихваћене у српској експресионистичкој драматургији, док је утицај натуралистичко-симболистичке драме и даље био веома снажан, те је могуће закључити да се експресионистичка драма иницијално заснивала на преобликовању елемената натуралистичке и симболистичке драме (Вучковић 2014: 49; Стојановић Пантовић 1998: 31).

Када је реч о експресионистичкој драми у оквирима јужнословенског књижевног корпуса, ситуација је умногоме друкчија. Ране Крлежине *Легенде* карактерише декомпозиција, фрагментарност, визионарство, а драма *Вучјак* (ироничног поднасловa „Малограђански догађај у три чина“) чини „прелаз од Крлежине симболистичко-експресионистичке сцене ка психолошкој драми“ (Вучковић 1986: 159). *Вучјак* је морфолошки сложен: сачињавају га пролог, три чина и посебно занимљив уметнут сегмент који подсећа на првобитне фарсе,⁴ што указује на то да авангардна драма редифинише свој однос према наслеђу. Типично крлежијанска тема неурастеничног интелектуалца и декадента који безуспешно покушава да заснује свој идентитет у инфернализованој аркадији, контекст Првог светског рата и критичка ангажованост, активна улога дидаскалија, ликови који испољавају

² Видети: М. Миочиновић – *Есеји о драми*, Београд: Вук Караџић, 1975; С. Селенић – *Ангажман у драмској форми*, Београд: Просвета, 2003 (прво издање 1965).

³ Видети: Р. Вучковић – *Модерна драма*, Б. Стојановић Пантовић – *Српски експресионизам*.

⁴ У овом облику је могуће назрети первертиран траг средњовековног наслеђа, с обзиром на то да су фарсе иницијално извођене као међуигре на представама средњовековних мистерија (в. *Речник књижевних термина*, Београд: Нолит, 1985, одреднице „фарса“, „мистерија“).

егзалтирани патос, ониричка фантастика – елементи су који динамизују ову драму и чине је репрезентом онога што Саразак одређује као „аутентично политичко позориште са драматургијом субјективног, интимног“ (Саразак 2009: 17).

У српској књижевности, у којој су и након Првог светског рата задржани рецидиви модерне (раног модернизма), уз полемички заоштрено настојање заговорника старије поетике да се нове тежње у књижевности дискредитују,⁵ услове за развој експресионистичке драме додатно чини неповољним и дотадашњи статус драмског рода.⁶ Након периода романтизма, када је историјска драма националне тематике достигла значајне уметничке домете, један правац драмског развоја задржава се на нивоу епигонског подражавања такве драме, уз извесне модификације у правцу ослобађања од патоса и модернизације форме, док је други био управљен ка драми и комедији с тематиком из грађанског живота. Особине експресионистичке драме у српској књижевности се у најчистијем облику могу препознати у *Драмским гаткама* Ранка Младеновића.⁷

Драму Душана Васиљева *Пролеће се враћа*, написану почетком 20-тих година XX века, одликује тесна повезаност с тзв. грађанском драмом,⁸ али ипак се не може рећи да је ова драма искључиво

⁵ „За српски експресионизам карактеристичан је перманентни *полемички контекст* сукоба који се водио на релацији ‘млади’ и ‘стари’...“ (Стојановић Пантовић 1998: 56).

⁶ Видети: Вучковић – *Модерна драма*, стр. 103; Стојановић Пантовић – *Српски експресионизам*, стр. 56.

⁷ Б. Стојановић Пантовић у студији *Српски експресионизам* апострофира значај *гатки* Р. Младеновића у контексту српске експресионистичке драме, а Р. Вучковић као кључне особине Младеновићевих драмских дела истиче следеће: „филмска монтажа збивања, театарско очуђавање и специфична ликовна и митско-религиозна симболика“ (2014: 490).

⁸ Ликови припадају грађанској класи, конфликт је базиран на љубавном троуглу, мотивација ликова је психолошка, сценографско решење је натуралистичко.

„грађанског“ типа – из тог корпуса издваја је тематика. Иако је и драма ибзеновског типа називана „проблемским комадом“, проблематизовање је у Васиљевљевој драми умногоме заострено. Поставља се питање (не)равноправности жене у једном ширем друштвенкритичком виду и третира се много отвореније него у натуралистичкој драми. „У форми, дакле, старе грађанске драме, Васиљев прокламује нови духовни елитизам поратне генерације експресиониста“ (Вучковић 2006: 351).⁹

Прва верзија *Маске* Црњанског објављена је у Загребу, у издању Друштва хрватских књижевника, 1918. године,¹⁰ а занимљиво је запажање Милорада Павића како је „Црњански у *Маски* био један Крлежа кад и Крлежа“ (Павић 1994: 10). Ова напомена сведочи о хомологним поетичким обзорима на основу којих је, уз све различитости у поетикама ових двају писаца, могуће повезати њихове ране драме. *Маска* је, као и *Вучјак*, полиморфно дело, сачињено од разнородних драмских елемената, међу којима су најупадљивији стихована форма, конверзациони модел драмског говора, историјски конципиран хронотоп, раскошна сценографија која отелотворује монденску бидермајерску атмосферу. У тумачењима преовлађује мишљење да је реч о „хибридној раној експресионистичкој драми“ (Вучковић 2014: 447).

2. НОВЕ МОГУЋНОСТИ ПРИКАЗИВАЊА ФЕМИНИНОГ

Формирање новог погледа на жену почетком XX века свој израз налази у књижевности, следствено томе и у драми. Борба полова је тема коју и натуралистичко-симболистичка драматургија акцентује, преиспитујући легитимност моћи приписиване мушкарцима и дестабилизујући патријархалне структуре базиране на женској

⁹ Вучковић говори о идејном експресионизму, за чије поетичко функционисање је релевантна нова тематика чак и кад није дошло до драстичних промена у драмској форми (2006: 131).

физичкој, интелектуалној, моралној и економској потчињености. Експресионизам ће нове поставке радикално заоштрити, с обзиром на то да је читав покрет „оспоровао сваки облик ауторитативности, односно инстанце на којима су функционисали ред и моћ“ (Игњатов-Поповић 2009: 23), укључујући институцију брака и мушко-женске односе. „Поларизација антиподних нагона у жени и мушкарцу постаће значајна компонента драме у експресионизму“ (Вучковић 2014: 57), при чему је мотив ероса најтешње повезан с топосом смрти. Специфичан статус жене у делима експресионистичке провенијенције манифестује се у коби женског принципа путем репрезентовања необуздане сексуалности, која резултира у трошности плоти или у страшној мистерији рађања.¹¹

У експресионистичким драмама уводи се женска перспектива, која делује субверзивно спрам андроцентричне хегемоније. Тај процес поклапа се са другом фазом феминизма, која обухвата период од 1880. до 1930.¹² То је време убрзане индустријализације и развоја технике, као и утемељивања социјализма и деловања радничких покрета у многим земљама, и у тој епохи готово анархичне борбе за различита права отвара се простор и за борбу за женска права, па и за женска права у књижевности, коју, парадоксално, започињу управо мушкарци.

Иако Милет тврди да је „друга фаза (феминизма) означена [је] сукобом са маскулином литературом“, ¹³ истраживањем начина на који су жене представљене у „мушкој“ литератури може се много тога сазнати и закључити о почецима женске еманципације у друштву и култури. Примери *мушког* исписивања *женског*, нарочито они субверзивни спрам доминантног, патријархалног кода у литератури,

¹¹ У појединим одељцима студије *Српски експресионизам* Б. Стојановић Пантовић посебно се осврће на статус жене у експресионистичкој књижевности који је обележен сталном борбом између мушког и женског принципа (1998: 29).

¹² Сходно периодизацији развоја феминистичког покрета теоретичарке феминизма Кејт Милет, наведено према С. Милојевић (2015: 2).

¹³ Исто.

могу бити и те како подстицајни за истраживање утицаја афирмативних „мушких“ слика женског на формирање „женске“ књижевности. Кроз реч аутора који је мушкарац, жена ипак добија свој глас, што је велики напредак у ситуацији вековне друштвене, економске, моралне и културне подређености. Истраживање начина презентације жене у делима мушких аутора у време првих назнака појаве женског писма као поетике транспоновања женског сензибилитета и искуства које превазилази „канон маскулинитета“ (Милојевић 2015: 3) може бити веома значајно, штавише, у испитивање генезе те поетике треба поћи управо од мушких аутора, јер се таквим генеричким истраживањима избегава константно наглашавање и постиже анулирање неравноправности, која се стално потенцира и тиме управо враћа на почетну позицију. Увођењем другачије перспективе подрива се концепт патријархата и то с позиције носилаца идеолошки доминантне поставке. У том контексту нарочито су значајне разнородне презентације женског, јер „једном успостављена јасна представа о женском идентитету нужно ће покренути искључну матрицу својствену свим категоријама идентитета“ (Илић 2001: 319), а драме *Маска*, *Вучјак* и *Пролеће се враћа* репрезентативни су примери за испитивање различитих и сложених, али у основи афирмативних концептуализација женског. Ева, јунакиња драме *Вучјак*, преузима маскулине прерогативе – иморализам, снагу воље, агресивност, чиме се традиционална позиција мушког релативизује. Главни јунак ове драме показује се као недовољно јака личност, подређена Еви, која је „замишљена као одлучни противник патријархалног, старинског начина живота“ (Милошевић 1976: 88). У драми *Маска* један од централних митова модерног индивидуализма, мит о Дон Жуану, везује се за жену. Генераличина промискуитетност није само рефлекс донжуановске безобзирне жеље, већ неуспешна тежња да оствари сан о младости кроз контакт са супротним, мушким принципом. Главна јунакиња драме *Пролеће се враћа*, Мага Велимировић, засићена учмалим малограђанским животом, сексуално исфрустрирана и помало блазирана, настоји да демистификује теорију о наводној равноправности жена, али у оквирима „тихог кута“, тј. женских домена деловања (породичног, или „домена куће и кухиње“) које грађанска средња класа настоји да пласира. У овим трима драмама заступљено је

разграђивање андроцентричног вида симболичке презентације жена. За жене се обично каже да драме и да су театралне. У овим драма видимо шта то заправо значи.

3. ДВОЈНИЦЕ

У свакој од драма *Маска*, *Вучјак* и *Пролеће се враћа* две јунакиње су међусобно контрастиране – једна од њих заузима централну позицију, док друга функционише као њена сенка, чиме се у драмама *Вучјак* и *Маска* долази до феномена двојника. Двојнице у овим драмама функционишу као различите манифестације алтеритета, при чему је њихов однос осенчен извесним иронијским примесима. У драми *Пролеће се враћа* антагонизам доприноси карактеризацији главне јунакиње.

Главни јунак драме *Вучјак*, млади интелектуалац Крешимир Хорват, из пакла урбане средине долази у село, замишљајући га као пасторално место, али испоставља се да је Вучјак својеврсни пакао руралне средине. Већ прве вечери рањен и опљачкан, упознаје две жене, „удовицу учитеља на прворазредној пучкој школи у Вучјаку“,¹⁴ Маријану Маргетић и Еву, „Американку, бившу власницу црначког бордела у Чикагу“. Драмски писац већ примарним одређењем јунакиња категорички потцртава разлике између ове две жене. Ева мирно седи, свира усну хармонику, пије, пуши, индиферентна спрам свих других ликова присутних на сцени, док Маријана, експлицитно описана као „дубоко растрована душа, непрекидно гута сузе и гризе рубац“, чиме се открива њена психичка растројеност. На непрекидне Маријанине жалопојке и изразе злих слутњи, Ева оштро одговара, осврћући се на сналажљивост коју је испољила током боравка у Америци: „Али се нисам дала! Ишла сам, остала сам! Нисам, богами, изгубила главу као ти!“ Када треба помоћи рањеном Хорвату, Ева

¹⁴ Сви наводи из драме *Вучјак* дати су према електронском издању: Мирослав Крлежа – Дrame. Класици хрватске књижевности на CD-ROM-у, 1999, Загреб: Булаја наклада, према http://www.gimnazijalazakostic.edu.rs/stabile/DATA/citaonica/L3/krleza_drame.pdf [30. 11. 2015]

показује присебност и смисао за практично делање, виче на Маријану, потпуно изгубљену и пасивну, како би се ова прибрала. Читаоцу је у дидакалијама отворено дато на знање: „Ева је очито смионија и енергичнија“. Стари учитељ Хадровић у дијалогу с Хорватом такође истиче Евину снажну природу кроз поређење с врагом и помињање етничитета који је присвојила, а који у једној заосталој и затвореној средини носи обележја прогреса и моћи: „То је вражја жена, та Ева! Она је наине Американка!“ Хадровић наглашава и Евину интелигенцију напоменом да је била најначитанија ученица у разреду, али да је због противљења конзервативне породице морала напустити школовање. Ипак, како је даље посредовано Хадровићевим исказом, породични обзири нису је спречили да напусти мужа и побегне у Америку.

Маријану Маргетић Хорват ближе упознаје већ прве вечери, и то непосредно, преко говора других лица, већ на основу њених исказа и понашања. За разлику од Еве, Маргетићка се показује као жена слабе воље, у њеном понашању видни су знакови неурозе – плаче и понижава се, потом се улагује, све у настојању да придобије Хорватову наклоност. Бизарна ситуација у којој Хорват не зна с којом од њих две стварно коинцидира на психолошком нивоу истакнута је у „Бјесомучноскандалозном сну Крешимира Хорвата“, најнеобичнијем сегменту ове драме, у потпуности саображеном експресионистичком духу.¹⁵ У експресионистичким драмама често су инсценирани снови, визије, халуцинације, у којима су сублимирани мотиви легенди и бајки, религиозне идеје, архетипске слике, а све то како би се оспољило несвесно, што је један од најважнијих поступака које је експресионистичка драма увела у театарску уметност. Инсценија Крешимировог сна симболизује немогућност остварења кохерентне и целовите персоналости, иницијацију кроз коју он не може проћи јер није способан да се суочи с другостима у својој личности, па ни с властитом потиснутом анимом, коју оличава Маријана – *Magna*

¹⁵ „Ако је драма пројекција духа, и то неретко оптерећеног духа, није ни мало чудно што експресионистичке драме, по правилу, добијају фантастична визуелно сценска обличја“ (Селенић 2002: 102).

peccatrix, а коју одликују нимфоманија, суицидалне склоности, хистерија... Овај „интермецо“ је значајан и због тога што се њиме укида позиција двојништва, заснована на потенцијалном коинцидирању јунакиња, Еве и Маријане, с Хорватовом анимом. Ева се заправо налази *ван сна* – није у тој сцени, већ скупа с Хорватом *посматра* све што се дешава, дакле, на супериорној позицији у односу на Маријану, па и на самог Хорвата. Ева је обележена снажно израженим принципом анимуса, који је маскулина појава у фемининој психи.

Хорватова неосвијештена анима, у сну представљена бројним фигурама, бива посредована Евом, женом хипертрофирана анимуса која нијече свој спол у посвемашњој идентификацији с крајње округлим анимусом: идолопоклоник технокапитализма и мафијашица. Маријана, у посвемашној немоћи активирања властита анимуса те супротност Еви, постаје жртвом властите немоћи, кроз мањак контроле над собом и властитом сексуалношћу, стално пријетећи резањем својих жила бритвом, што на крају и учини (Матијашевић 2014).

У драми *Пролеће се враћа* пре него двојништво присутан је снажно изражен антагонизам међу двојма јунакињама. Мага Велимировић и Вида Радић су жене истих година, сличних манира и истоветних социјалних позиција – обе су супруге признатих научника и од њих се у грађанској средини очекује да буду тек тихе пратиље својих успешних мужева. Радићка делује као нивелизатор свих Магиних тежњи јер се с ниподаштавањем односи према проблему женске еманципације и перманентно угрожавање женских права уопште је се не тиче. За разлику од Маге, која у расправи са судијом Марином упорно настоји да докаже како је привидна мушко-женска равноправност заправо само маска за потчињеност под другачијим условима, Радићка је склона да све иронизује и транспонује у један вид надмоћности путем хумора: „Оставите га, госпођо, нека тврди шта хоће; зашто вас то вређа? Само свој мир рушите тиме, госпођо. Нека

говоре они шта хоће, ја се смејем!“¹⁶ Радићка се не бори против уврежених схватања, већ настоји да се стави изнад њих, као да не постоје: „Сада бих ја требала, заједно са господином Велимировићем да будем љубоморна. Мој муж има неки спор, замислите господине, спор са његовом женом. Али ја се опет смејем“. Радићка испољава један вид пасивности, док Мага настоји да се ангажује по питању одбране женске позиције и активно делује. Иако је Радићка студирала социологију, дакле, припада интелектуалној елити, она бира да остане у односу субординираности, у коме, како каже, један члан брачне заједнице мора бити подређен, што доводи до деловања механизма „не хтети видети“ или „око за око“ уколико преварена жена жели да добије сатисфакцију. Иако настоји да се с хумором односи према патријархално кодираној средини, она заправо остаје у оквирима система и уређујућих улога које институција брака има у мушко-женским односима. Према Радићкином тумачењу, позиција коју законита супруга заузима валиднија је од положаја љубавнице и тим ретроградним ставом она се брани од Магиних уплива у живот свог супруга.

У драми *Маска* испољен је аутентичан вид манифестације феномена двојништва. Маска симболизује другост, дакле, репрезентује двојника, а „позоришне маске дају носиоцу право да истрајава на неком свом афекту, стању или емоцији – до пароксизма“ (Кандић 1983: 83). Сличност између Генералице и Глумице посебно је наглашена већ на почетку драме – једнако су одевене, имају исту фигуру и исту фризуру. Међутим, по схватањима су потпуно супротне, што је условљено највећим разликама међу њима – глумица је млада, а генералица стара, Чезаре је заљубљен у Мими, док своју тетку посматра с презиром, чак с гађењем. Генералица се стога према Глумици односи са заједљивом јеткошћу. „Однос Генералице и Глумице, све вријеме супарнички, чак и непријатељски јер се Генералица противи вези између Чезара и Мими, изненада се потпуно

¹⁶ Сви наводи из драме *Пролеће се враћа* дати су према издању: Душан Васиљев – *Проза и драме*, Сабрана дела Душана Васиљева, књ. 2, Кикинда: Партизанска књига, 2018.

мијења“ (Шмитран 1996: 313) кад Глумица открива својој двојници да је Чезаре не занима и кад јој предлаже да узме њену маску и појави се пред њим. Генералица тад чак покушава да убеди Глумицу да не одбацује Чезара, и то чини из позиције старије двојнице, чије искуство антиципира Мимин животни пут: „Тако је млад, добар... Никад више / неће нико тако пред тобом да клечи“.¹⁷ Кандић наводи како употреба маске имплицира одређену врсту иницијације (1983: 83), те двојница – Глумица бива сценски и карактеролошки „жртвована“ да би Ада, после серије неуспешних покушаја, напослетку прошла кроз ритуал иницијације и путем остваривања еротске љубави поново присвојила младост. Генералица, међутим, не успева да недостатак младости, односно старост, компензује кроз стапање с неким ко младост поседује и „на крају изазива сажаљење и гађење“ (Игњатов-Поповић 2009: 64).

4. АСПЕКТ ТЕЛЕСНОСТИ

Телесност је одувек била регулисана друштвеним императивима, а поготово се у модерном добу тело доживљава као „друштвени и дискурзивни објекат, тело повезано у поредак жеље, означавања и моћи“ (Грос 2005: 42). То се нарочито односи на женско тело, јер је сам појам жене изједначен с телесношћу. Оно што жену одређује као неинтелигибилно биће првенствено је вишевековно повезивање рационалног с маскулиним, а соматског с фемининим, традиција у којој је „дух представљен као еквивалент мушком телу, а тело као еквивалентно са женскошћу“ (Грос 2005: 35). Умногост је резервисана за позицију мушког, а функционисање женског сведено је на чулно. „Женскост је [...] припитомљена и учињена неинтелигибилном унутар фалоцентризма који себе сматра самоустановљујућим“ (Батлер 2001: 62). У студији *Променљива тела: ка телесном феминизму* Елизабет Грос настоји да покаже како телесност има одређене квалитативне духовности, те и да тело може бити перформативно у сфери психолошког, а управо такви аспекти

¹⁷ Сви наводи из драме *Маска* дати су према издању: Милош Црњански – *Маска*, [1918 & 1923], приредио Гојко Тешић, Београд: Агенција „Драганић“, 1994.

телесности манифестују се у деловањима јунакиња анализираних драма.

Посебно је проблематично и то што се као идеалан тип женског тела усваја младо женско тело одређених пропорција, а све што одступа од тог шаблона оштро је санкционисано. Жене су оптерећене предрасудама везаним за старење много више него мушкарци јер се од жене очекује да увек буде „младо женско тело“, што је немогуће, али та немогућност не умањује занемаривање жене која стари и у којој тај процес изазива депресивна осећања и комплексе. О свему наведеном уверљиво сведочи и јунакиња Андрићеве приповетке „Жена на камену“. Сличним комплексима је оптерећена и Генералица. Иако је и даље лепа, кад јој генерал упути комплимент, она одговара завидљивом примедбом која се односи на младу жену, Мими: „Да, јер носим исте тоалете као она“. Генералица и одбија генерала јер у њему сагледава сопствену старост. Ада проповеда „веру у тело“ које једино „остане тужно“. Она је свесна улоге коју у патријархалном систему односа има женско тело. Непрестано дозива младост, феномен који остаје у сфери другог: „Не. Ничега ми није жао, што је прошло, /само младости. И ничега ме није стид, само тог: да старим“.

Двоструки стандарди који у патријархалној култури владају кад је реч о женском телу могу се сагледати разматрањем начина на који се Маријана Маргетић служи корпоралношћу како би постигла одређене циљеве. Начин на који располаже сопственим телом прорачунат је и усмерен, у томе она показује висок степен самосвести. Међутим, Маријана наизглед није увек у стању да своју телесност контролише. Тако, у другом чину драме, након што ју је Хорват отворено оптужио због малверзација „из ње провали абнормалан и тежак плач, и она поклекне и стане да бије главом о врата“. Пошто такво хистерично, много пута поновљено понашање више не делује на Хорвата, она мења приступ: „пошла је спрам Хорвата, мекано и податљиво и наивно“. Да ли Маријана контролише властиту телесност и сексуалност или дела нагонски, под утицајем разривене психе, остаје отворено питање, али одређени искази и те како потврђују тезу да њено потчињавање има сврховитост, ма колико та сврховитост била остварена на патолошки начин. Маријана у појединим тренуцима неочекивано исказује снажан витализам: „Али ја се не дам! О томе ни

говора! Чујеш ли? Ја се не дам! Тако дуго док могу да мичем једним јединим својим прстом овдје, док имам своје нокте овдје, ја се не дам жива!“ Маријана чак врло прорачунато настоји да трудноћу примени као облик контроле након што је Хорват одлучио да је напусти не само због продаје школских дрва и шкафа већ и због интересовања за Еву. Маријана на врло оштар начин открива да зна за Хорватову намеру да је остави: „Сада ћеш ме још и лудом прогласити! Исмијати ме! Пљунути по мени, је ли? Да! Такви сте ви сви! Да! Сви до једнога! Кад више жене не требаш, а ти онда по њој ногом!“ Радић, љубавник Маге Велимировић, поступа слично као Хорват, с тим што је мера његовог одбацивања женског објекта који је „искористио“ још радикалнија јер није узрокована никаквим етичким узусима и мерилима, а он свој поступак настоји и да оправда тиме што се такво што „врло често дешава“: „Можда ћу ја Магу после *онога*, после задовољења страсти оставити или чак омрзнути; то се, кажу, врло често дешава“. Дакле, Радић поступа по шаблону према коме је корелација између жеље и недостатка директно пропорционална.

Хорват Маријани замера и на промискуитетном понашању, а претходно чланови школског одбора „настоје да дискредитују Маргетићку са позиција [...] сексуалног морала, а то је управо најосетљивија тачка сеоског патријархалног кодекса“ (Милошевић 1976: 79). Старац, истински представник сеоског патријархата, са згражањем саопштио је Хорвату: „На прошло Николиње напила се у крчми тако да је четворицу примила к себи на голој земљи, једнога за другим, пред свима, и цијело је село то гледало својим очима!“ Сви мушки ликови резонују на основу патријархално формулисаног морала који апсолутном регулативношћу прописује да је „загађеност“ жене производ „функције количине“ (Грос 2005: 273) мушкараца с којима је нека жена сексуално општила, не узимајући у обзир мотивацију Маријаниног промискуитетног понашања, коју она открива: „...али кад човјек нема ништа друго него своје рођено месо у батисту, што да ради? [...] Живјети се мора! Мора се живјети! Ту нема пардона!“

„Конститутивни и присилни статус родних норми“ (Батлер 2001: 10) уочљив је и у драми *Пролеће се враћа*, у којој су оцртана ограничења женске жеље и сексуалности, која се не остварује на одговарајући начин, што узрокује фрустрираност. Ова драма илуструје

и табуе везане за женско тело и трудноћу. Иако Симон де Бовоар „истиче да жену не сме одређивати материца, да се рађање и мајчинство не сме третирати као императив женског идентитета, јер је таква констелација идентитетских означитеља заправо резултат свесне инвенције маскулине културе“,¹⁸ жена се у патријархалној култури посматра као објекат који служи мушкарцу ради задовољења сексуалне жеље и репродукције, као објекат који мора да рађа, а не као субјекат који има право да задовољи сопствену сексуалност и који може изабрати да не рађа. И у том смислу је ова Васиљевљева драма интригантна – тематизује се један и те како провокативан и табуисан проблем. Мага бира да не буде тело које је „посуђено и отуђено“ трудноћом (Гаврић 2016:125).

5. ТИХИ КУТ

У драми *Пролеће се враћа* судија Марина одговара Маги Велимировић кад ова истакне општу неравноправност жена која је само мимикрирана начелним пропагирањем једнакости: „Сада, када је живот сам уступио женскињу оно место за које се бори, сада се жали на тај живот“. Судија упућује Магу на борбу у „тихом куту“ – у породичном кругу, у коме би жена функционисала попут Норе у Ибзеновој драми *Луткина кућа*. Ипак, за разлику од Норе, Мага Велимировић не освешћује се накнадно – она је освешћена од почетка драме, али ту своју самосвест усмерава на погрешан начин. Незадовољну својим супругом, мушкарцем слабе воље, за кога се удала из нужде, а који се у односу на њу налази у субмисивној позицији, интригира је „мушкарац који нуди неку врсту апсурдне афирмације женског ега“.¹⁹ Радић не може да „афирмише њен его“ – то може да учини једино она сама, и то сазнање она заиста усваја тек на крају драме, кад одлучује не само да „прескочи ограду“, већ да заувек напусти „тихи кут“.

¹⁸ Цитирано према С. Милојевић (2015: 4).

¹⁹ Владислава Гордић Петковић употребљава ову синтагму у анализи прози Мирјане Павловић (2003. „Мотиви и модели женскости: српска женска проза деведесетих“. У: *Сарајевске свеске*. Бр. 2: 123–133.).

Генералица из *Маске* такође настоји да напусти свој „тихи кут“, али то чини на атипичан начин, који чак приближава ову јунакињу етеристичком становишту које у овој драми заступа Бранко Радичевић. Мада Чезаре вели да је туга мушка болест, Генералица је лице које највише тугује у овој драми. Генераличина меланхолија је само замаскирана веселим кокетирањем – она тугује за младошћу и стрепи пред пролазношћу, која је знак смрти, а нико је не разуме на адекватан начин, изузев Бранка. Бранко Радичевић одбија Генераличино удварање, али је подстиче да лек за егзистенцијалну стрепњу потражи у ономе што сматра најадекватнијим за своје сопство: „Љубите... закона нема. / Не стидите се. Имате право. Ничег нема“. Како се драма ближи крају, Генералица све више показује смисао за повезивање удаљених крајева с оним што је блиско, али и недостижно, дакле, постаје један чисто суматраистички сензибилитет: „Волим пролеће... у кинеским песмицама. Тренутак... тичица једна... једна грана цвета, / и смрт... то је све... вечност... сузица сетна, / све пролеће... уздах кратак... и тама, тама“. Повезујући своју јунакињу са суматраизмом, Црњански је приближава песнику-етеристи Бранку и тако је дискретно глорификује и издваја из банализоване атмосфере у којој се налази и у којој је приморана да функционише на један помало фриволан начин. Није, дакле, тужно само бити мушко.

Ева у *Вучјаку* репрезентује менталну и друштвену моћ у жени, моћ да дела у свету, да утиче на окружење и да се адаптира у свакој ситуацији. Она је независна, слуша грамофон, пије рум, и у једној чађавој, пакленој атмосфери хладнокрвно баца обележје традиционалне културе (преслицу) у ватру и фантазира о Америци. Евин животни мото савршено одговара њеном карактеру: „Лактови су тврди, хвала богу, и шаке, па бакс! Бакс! Нок аут!“ Она не само да се идентификује с мушком позицијом већ је просто „отима“ од мушких ликова, преузимајући традиционално схваћене мушке прерогативе – аморалност, амбициозност, практичност, одлучност, бруталност, да би све кулминирало у убиству – перформативном чину без премца, чину којим се симболички докида мушки ауторитет и којим жена постаје omnipotentан субјект. Ева тако избавља Хорвата из ситуације утапања у рудиментарно и одводи га у *promise land*.

Напуштање традиционалних, друштвено конструисаних концепата транспонује се и у литературу и рефлектује у поступцима карактеризације и индивидуализације женских ликова, штавише, књижевност може реципрочно утицати на уклањање распрострањених предрасуда у друштвеном животу. „Производња текстова може бити један начин преобликовања онога што ће словити као свет“ (Батлер 2001: 36) и у том смислу литерарни дискурс може бити веома перформативан. Ако дискурс пропагира андроцентризам, затвара се у једну поједностављену схему, а ако укључи у себе феминино на начин који не искључује афирмативно признавање, усложњава се и обогаћује, те тако и ове драме, које отварају простор за интерпретације у кључу феминистичке књижевне критике, сведоче о томе да дела мушких писаца треба укључити у испитивање места жена у књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Батлер, Џудит. 2001. *Тела која нешто значе*. Београд: Самиздат В92.
- Гаврић, Аида. 2016. Женско тијело – самоодрживи репродуктивни stroj с новим императивом. У: *Сарајевске свеске*. Бр. 49/50: 121–127.
- Грос, Елизабет. 2005. *Променљива тела: ка телесном феминизму*. Београд: Центар за женске студије и истраживања рода.
- Игњатов-Поповић, Ивана. 2009. *Ликови у српској експресионистичкој драми: у трагању за идентитетом*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Илић 2001 – Дејан Илић: Расељавање зоне ненастањивости у *Тела која нешто значе* (Џудит Батлер), стр. 319–346, Београд: Самиздат В92.
- Кандић, Драгана. 1983. Двојник и његове метаморфозе. У: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу*. Темат о двојнику, бр. 51/52. Чачак: Дом културе. 82–86.
- Матијашевић, Жељка. 2014. О Вучјаку. <http://www.hnk.hr/predstave/o-vucjaku> (15. 8. 2017).
- Милојевић, Снежана. 2015. Женско писмо (од Вирџиније Вулф до Џудит Батлер). У: *Зборник за језике и књижевност*. Нови Сад: Филозофски факултет. 179–189.

- Милошевић, Никола. 1976. Крлежин Вучјак и проблем колизије вредности. У: *Андрић и Крлежа као антиподи*. Београд: Слово љубве. 58–98.
- Павић, Милорад. 1994. Два сећања на Маску Милоша Црњанског. У: *Маска* [1918 & 1923]. Београд: Агенција „Драганић“. 9–13.
- Саразак, Жан-Пјер. 2009. *Лексика модерне и савремене драме*. Приредио Жан-Пјер Саразак, превела с француског М. Миоциновић. Вршац: КОВ.
- Селенић, Слободан. 2002. *Драмски правци XX века*. Прво издање 1971. Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију.
- Стојановић Пантовић, Бојана. 1998. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Шмитран, Стевка. 1996. „Сценска одступања од драмских модела у Маски“. У: *Драма у српској књижевности*. Београд: Међународни славистички центар. 309–315.
- Вучковић, Радован. 1979. *Поетика хрватског и српског експресионизма*. Сарајево: Издавачка дјелатност „Свјетлост“.
- Вучковић, Радован. 1986. *Крлежина дела*. Сарајево: Ослобођење.
- Вучковић, Радован. 2006. *Војвођанска књижевна авангарда*. Зрењанин: ГНБ Жарко Зрењанин.
- Вучковић, Радован. 2014. *Модерна драма*. Београд: Службени гласник.

Jelena Marinkov

FUNCTION AND MEANING OF FEMININITY IN THE PLAYS *THE MASK*,
VUČJAK AND *THE SPRING RETURNS*

Summary

Examples of male representation of female characters, especially those subversive in relation to the dominant, patriarchal code in literature, can also be encouraging to explore the impact of affirmative "masculine" images of women on the formation of "female" literature. Through the word of male authors, women still get their voice, and that is considered great progress in the situation of the centuries-old social, economic, moral and cultural subordination of women. To study the way women are represented in the literary works of male authors at the time of the first indication of the appearance of a female letter as the poetics of transposing female

sensibilities and the experience beyond the canon masculinity can be very significant, moreover, the generic research and poetics should begin with the literary works of male authors, since such generic research avoids constant emphasis and results in the annihilation of inequality, which is constantly being emphasized, and thus it returns to its initial position. By introducing a different perspective, the concept of the patriarchy is undermined, from the aspect of the ideologically dominant position. In this context, the diverse representations of the female character in Miloš Crnjanski's play *The Mask*, Miroslav Krleža's play *Vučjak*, and Dušan Vasiljev's play *The Spring Returns* are of particular significance – it is possible, by interpretation, to discover representative examples of affirmative conceptualization of women in these plays.

Key words: femininity, play, expressionism, counterpart, physicality, masculinity, female gender.

Кристина Н. Топић

Градска библиотека, Нови Сад
kristinatopic550@gmail.com

UDK 821.163.42.09-31 Krleža M.

DOI: 10.19090/zjik.2019.149-163

оригинални научни рад

РЕКОНСТРУКЦИЈА МИТА О ЛИЛИТ НА ПРИМЈЕРУ РОМАНА *ПОВРАТАК ФИЛИПА ЛАТИНОВИЋА* МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ

САЖЕТАК: У овом истраживачком раду ћемо одредити особине демонског бића Лилит. У којим облицима се оно јавља од најранијих почетака па све до примјене лилитовских мотива у савременој књижевности, тј. конкретно у роману *Повратак Филипа Латиновића* Мирослава Крлеже. Коришћењем инструмената психоанализе и фолклористичког метода представимо како фатална, лилитовска жена дјелује на јунаке романа, преваходно на Филипа Латиновића. Главне особине које ћемо интерпретирати путем ова два метода јесу прождирање и завођење. Прождирање је схваћено у дословном и пренесеном значењу будући да долази до растројстава у личности главног лика које се емитује на плану конкретног и апстрактног. Завођење је схваћено као резултат неконтролисаних тјелесних прохтјева свих јунака у роману. Методом пажљивог читања (engl. *close reading*) издвојићемо најважније дијелове романа у којима се очигују ове особине и показати да из њих произилазе и друге карактеристике које се доводе у везу са лилитовским демоном – раздор, тама, лудило, еротско, агресивност, декаденција и сл.

Кључне речи: Лилит, мит, архетип, жена, митологизам.

УВОД

Фатална и разорна снага женског принципа крије се иза имена Лилит. Она има архетипску подлогу застрашујућег, демонског бића које пријети утврђеним нормама патријархата, очувању породице и њене честитости.

Хиљадугодишња непрекинутост лилитовских слика, фантазматских творевина међу многим другим творевинама људске психичности, доказује трајност врсте. Иако у безброј њених преиначења још и данас препознајемо Лилит, ако нас још и данас узбуђује њена порука, то значи да је она одраз неког суштинског вида човековог имагинарног, да њени прохтеви да прождире и рађа упућују

на извесну непроменљивост нашег психичког устројства и да сам мит представља неки основни механизам (Брил 1993: 16).

Лилит, демон ноћи јавља се у сумерској, вавилонској, асирској, канаћанској, персијској, јеврејској, арапској и тевтонској митологији. У току трећег миленијума прије наше ере у Сумеру била је Лил разорна олуја или дух вјетра. Код Семићана из Месопотамије била је Лилит, ноћни злодух који овладава мушкарцима и женама који спавају сами, те изазива еротске снове и ноћне оргазме. До осмог вијека прије наше ере у Сирији приписују јој особине убице дјече. У том облику Лилит, крилата и давитељка, постаје позната широм свијета под различитим именима: Крвопија, Курварка, Сабласна лисица, вјештица,¹ чаробница, крадљивица, Адамова прва жена, жена ђавола Самаела и сл. (види Blek Koltuv 2004: 11).

Најранији биографски материјал који се јавља у вези са Лилит јесте спис *Бен Сирин Алфабет*.² Он се позива на митске елементе демијурговог стварања. Овдје треба имати у виду да митови упућују на два или више облика стварања човјека. Прва два људска бића Адам и Лилит су створени тако да удовоље вољи Творца – требало је да између мушкарца и жене влада равноправност. Међутим, то се није десило, јер је Адам хтио да буде глава породице. Лилит је тада зазвала Неизрецивог и чудесним силама добила је крила и побјегла из Еденског врта. Адам дирнут њеним одласком затражио је од Творца да

¹ „Вјештица се зове жена која (по приповијеткама народним) има у себи некакав ђаволски дух, који у сну из ње изиђе и створи се у лептира, у кокош или ћурку, па лети по кућама и једе људе, а особито малу дјецу“ (Караџић 1852: 66).

² У *Првој књизи Мојсијевој* дате су двије верзије стварања човјека (види 1: 26), а затим у другој глави (види 2: 7 и 2: 18–23). У првој верзији први човјек и прва жена били су створени истовремено, а у другој верзији стварање жене подређено је претходном стварању мушкарца. Учени људи су понудили мноштво објашњења који су у вези са овим противрјечностима (види Брил 1993: 95–97). Ми овдје дајемо објашњење *Алфабет Бен Сира*, које, између осталог, уводи и лик Лилит, те самим тим објашњава и њена значења, тј. представе.

је врати. Међутим, Лилит није ни помишљала на то и зато ју је стигла божја казна – рађаће много дјеце и сто њених синова умираће сваког дана. Три анђела која су дошла да је врате, сажалила су се на казну коју је добила и дали су јој моћ над новорођеном дјецом, а нарочито оном рођеном ван брака. Природно, Лилит је према Еви, која је заузела њено мјесто у осећањима њеног првог мужа, тајила љубомору пуну мржње. Из те повреде самољубља она је и постала убица Евине дјеце. Адама, док је спавао, често су походили женски духови који су рађали духове и демоне са одређеним моћима. Лилит није давала мира Адаму. Она има особине демонског бића, ноћне ждерачице у којој су потиснута највећа разочарења, љубавна горчина и жал (види Брил 2003: 97–100).³

Премда смо овдје дали представу Лилит у контексту културе јеврејског народа, такође, видјели смо да она у различитим културама има и различите представе, имена и сл. Дакле, Лилит је временска, просторна и културна метаморфоза универзалне митске фигуре која је пустила своје изданке на мноштво страна, тј. развила се у различитим културама и на тај начин је своје особине прилагодила навикама, захтјевима, изражајним облицима локалитета у коме се налази.

АРХЕТИПСКА ФИГУРА ЛИЛИТ У ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА КРЛЕЖИНОГ РОМАНА

Долазимо до појма „митологизам“ који се јавља у књижевности XX вијека. Он представља умјетнички поступак и однос према свијету

³ У контексту *Библије* Лилит означава метафору за изражавање богатог и сложеног појма који у најопштијем смислу означава преступ или проклетство, међутим не постоји мјесто у *Библији* на којем је детаљно објашњено њено значење. Такође, треба истаћи да преводитељка књиге студија о мотиву прве жене Адамове, *Лилит или Мрачна мајка* Жака Брила, Јелена Стакић истиче да у француском преводу *Јерусалимске Библије* име Лилит се помиње само једном, док у нашем преводу – Ђуре Даничића, Лилит се не помиње већ је она означена појмом вјештица. Ово значи да је њено име прилагођено нашем културном поднебљу и да вјештица баш као и Лилит иза свог назива крије мноштво значења познатих просторима у којима се израз одомаћио.

на којем се тај поступак заснива. Наиме, то је идеја о вјечном цикличном понављању првобитних митолошких прототипова који се појављују у литератури под разним маскама. Они превазилазе просторно-временске и социјално-историјске границе и испољавају се кроз релативистичко тумачење времена и дјелимичне специјализације. Дакле, митолошко вријеме, али и простор, у савременом роману потискују објективни историјски хронотоп, јер се радња и догађаји у одређеном времену приказују као облик вјечних прототипова (види Miletinski 1983: 302).

Ми ћемо покушати да прикажемо, ако кренемо од већ постављене претпоставке да се имагинарна фигура Лилит проширила на мноштво култура, како и у којој мјери се понаша у Крлежином роману. Све жене Крлежиног романа *Повратак Филипа Латиновића* у себи имају препознатљиву лилитовску мрачну страну, тј. њихово битисање изазива декаденцију управо на начин који је то још поставио мит о Лилит. Нити једна од њих не гаји здрав кодекс понашања одређен према темељима патријархата. То су углавном жене које долазе са периферије друштва, поријекло им је непознато, прошлост мрачна, а тајне погубне за окружење у коме се налазе. Под тим утицајима дјело обилује еросом и болесним маглама које су се надвиле над остале јунаке романа.⁴

⁴ Занимљиво за наше истраживање јесте представити и концепцију архетипа мајке према Јунгу. Особине архетипа мајке јесу материнска брига, женски ауторитет, мудрост, доброћудност, његовање, користан инстинкт. Она симболише раст и плодност. Но, Јунг архетипске слике мајке даје у амбивалентном пресеку, будући да јој приписује и неке негативне особине. То су тајновито, скривено, тамно, амбис, гутање, завођење, застрашујуће и сл. (види Jung 2005: 92). Дакле, ове негативне особине могу да се доведу у везу са Лилит, али оне потврђују и њену архаичност и древност. Такође, ово потврђује да се она као несвјесно одувијек налазила у људској свијести.

ПРОЖДИРАЊЕ

Оно што је најизразитија особина лилитовских фигура јесте прождирање које се у конкретном и апстрактном смислу односи на жртву.

Предмети прождирања биће мушкарци, или деца, или пак породиле. Тај канибализам заправо више циља на животне снаге жртвине него ли на само прождирање. Оно је често само завршетак сексуалног исцрпљења одабраног плена или проклетство бачено на његово потомство (Bril 1993: 152).

Филип Латиновић, главни јунак романа, још у младости осјетио је необуздани набој ероса у контакту са женама, а нарочито оним сумњивог одређења. Тај нагон у њему буди само тамна сјећања на бол младог срца и руину изгубљеног дјетињства:

Каква сабласна ријеч: фрајле! А ипак! Колико је дубоких тајна покопано у тој тако вулгарној ријечи, коју панонски форингаши изговарају, скупљајући при томе пљувачку под језиком од гађења и моралног презира! Тајне једног давног и жалосног дјетињства, када је та ријеч кружила над дјечјим бригама као тајанствени зракоплов (Krlježa 1988: 52)

Психологија Филипа Латиновића је деструктивна „сви његови комплекси из дјетињства понесени су из нездраве чулно надражљиве атмосфере“ (Bogdanović 1988: 198). Оно што га изнутра прождире јесте идентитет, поријекло његове мајке, али и сумња у моралност неких њених поступака. У доменима болесног дјетињства и ране младости идентитет мајке заузимао је посебно мјесто, будући да ју је везивао увијек за нездраву, тајанствену атмосферу по којој се кретала. Осим што је била Филипова мајка, какве фаталности је крила и на којим расцјепима је исијавао принцип демонског? Филип је то запамтио према поступцима и ријечима фрајли, када се први пут нашао у јавној кући:

А кад га је узела за руку и дознала од њега да је Регинин син, она је почела да говори о тој трафиканткињи начином и гласом тако интимним, као да се ту ради о некој особи која се ни по чему не разликује од ових особа по овим мрачним собама.

Зашто? Зато, јер се љубака са канонцима? С бискупима? Као да „трафиканткињин” господин каноник Ловро не долази и к њима и као да се не тужи дјевојкама на ту своју Регину, да му је прескупа! (Krlježa 1988: 55).

Филипови погледи на свијет су морбидни, па одатле проистиче и натуралистичка слика повезаности са женама из јавне куће. Он је у себи имао генетску предиспозицију која је потпомогла да морално падне још у раној младости. Читав живот Филипа Латиновића одређен је дјетињством које је остало у сјенци еротичних наркоза свих жена у његовом окружењу. Премда су поступци његове мајке извршавали се прећутно, непрекидно су изједали личност главног јунака.

Повратак Филипа Латиновића у својој вишеслојности не може уопће бити протумачен ако се при анализи не ослонимо и на средства психокритике и ако га на психолошкој разини не тумачимо као причу о неуспјелом покушају ега да асимилира несвјесно (...) Будући да је роман о *Филипу Латиновићу* заправо *филитика*, емоционалан, страстан и субјективан говор несретно растрганог умјетничког ега, сви су ликови и дани само кроз то емоционално ја (Melvinger 1982: 62)

Дакле, перспектива мајке, али и других женских ликова приказана је кроз интензиван либидни утицај Филиповог заслијепљеног Ја на те ликове. У контексту Фројдове психоанализе, шта то заправо значи? Фројд је дао концепцију личности гдје је Ја (Его) центар рационалне свијести, Над-ја (Superego) дестилује све притиске и захтјеве друштва, дакле даје моралне прописе и упутства, а Оно (Id) је извор притицања либида (енергија која извире из сексуалног нагона) у психу. Будући да Над-ја сублимише либидо у креативност, оно уједно представља и Фројдову дефиницију умјетности, културе, јер представља успјешну сублимацију потиснуте сексуалне енергије (види Freud 1976). Филип Латиновић јесте умјетник, сликар али он не успијева да сублимира свој либидо, да га каналише на исправан начин, што се види из његових психолошких, либидних растројстава која се изнова понављају.

Ово зато јесте роман о његовим немирима и немогућности контроле ероса. Модерна наука би се позвала на Фројдову психоанализу, но чини се да су борбе које Латиновић преживљава

много старије и да је мит о Лилит један од свједочанстава тога. Мит о Лилит представљао је потребу човјека да објасни себи одакле је долазила толика нездрава сексуалност. Нездрава, јер је то био човјек патријархалних схватања, у том кључу је могао себи и да објасни непримјерености које систем није заступао. У патријархалном друштву чињеница је да жена има мању моћ дјеловања. Но, она је и даље извор и симбол еротског, сексуалности које патријархални систем покушава да сузбије дајући му прагматичну улогу (проширење врсте), а не улогу задовољства и уживања. Но, јављају се „ишчашења“ која систему не одговарају. Зато он ствара причу митских вриједности која покушава да контролише оба пола. Лилит је жена изопштена из друштва, везана за ноћ, демонско, силе таме, усамљеност, бол и сл., са друге старне мушкарац који потпадне под њен утицај бива мучен, узнемираван од стране демонке Лилит, он потпада под њен утицај, опхрван силама таме које га могу одвести у смрт.

Прича која прати Филипа Латиновића балансира између стране коју је поставила наука и онога што заступа народно, усмено. Филип Латиновић јесте умјетник (сликар) свјетског гласа, модеран јунак широких схватања, али он се враћа у провинцију из које је потекао и у којој народни ген вјероватно никада неће изумријети, јер чврсто вјерује у табуизирани приче магијских дјеловања мрачне мајке, демонке, ждерачице. Дакле, чини се да се теза о неконтролисаном либиду и мит о Лилит и те како добро потпомажу приликом осликавања стања и растројстава не само, Филипа Латиновића, већ и других ликова у роману.

Оно што главног јунака подсећа на први контакт са проституткама јесте једна изразито натуралистичка слика пријесног женског трбуха. У контексту романа пријесан, го женски трбух повезан је са страхом, а у најужој вези са гутањем, прождирањем и исцрпљивањем. Његово уобичајено симболичко значење подразумијева варење – дакле преображај. Такође, трбух се доводи у везу са материнством, он је простор који нас спаја са спољашњицом прије доласка на овај свијет, дакле представља и рађање, нови живот. Какав је стомак Крлежиних фрајли, има ли он уопште везе са материнством, односно са рађањем новог живота?

Тај трбух би требало да се прелије преко платна у сасвим гњилом житком стању, као презрео цамемберт, и то не би смјело да се донесе као слика обичног, баналног борделског пререза: тај трбух треба да буде уморан, огроман трбух једне старе, измучене родиље, озбиљне жалосне испијене жене (Krlježa 1988:53).

То је стомак који не значи рађање, већ напротив мучење и, у крајњој линији, убијање, представља метаморфозу коју је Филип доживио и са којом се годинама послѣје борио „то је била једина слика, што му је остала у памети сасвим живо и неизбрисиво“ (Krlježa 1988: 53). Крлежа пријесан женски трбух види као промјену, али не ону која рађа, ствара живот, већ метаморфозу која исцрпљује, убија, уништава. „Тај трбух треба интонирати крафтебинговски криминално: мора се осјетити како је под тим голим трбухом остала оскврнута и заклана једна дјечја душа!“ (Krlježa 1988:56). Крлежа не узима случајно стомак проститутки, јер је он далеко од рађања и новог живота. Трбух не може да се повеже са обновитељском функцијом и амбивалентношћу на начин на који је то Бахтин представио⁵ већ је показатељ духовне и тјелесне јаловости. То је, дакле, препознатљива особина демонке – прождирање јесте јаловост од које је начињена лилитовска жена.

ЗАВОЂЕЊЕ

Ксенија Радајева – Бобочка⁶ најфаталнија жена овог романа у својој личности је објединила све особине лилитовских демона.

⁵ „Гротескно тело је, то смо више пута нагласили, тело у настајању. Оно никад није готово, завршено: увек настаје, ствара се и, са своје стране, гради и ствара друго тело; поред тога, ово тело гута свет а свет гута њега. Зато код гротескног тела набитнију улогу имају они делови, она места којим оно себе надраста, којима прекорачује сопствене границе којим зачиње (ново) друго тело: утроба и фалус“ (Bahtin 1978: 333).

⁶ „Ксенија Радајева, Бобочка, тако се зове јер Ксенија је изведена од грчког *xsenos* – странац, а жена је у Крлежину дјелу увијек тајновита, непознатљива. (...) Бобочка тумачи еротску и путену природу те жене: чине га лабијални

У цјелокупном Крлежином дјелу изразитог мушког и мужевног психичког настроја жена је махом само овлашна и попутна појава у међуљудским обрачунима. Бобочка, међутим иде у ред неколико особених хероина (...) које се са својом сложеношћу изједначавају са најчвршћим или бар најизразитијим карактерима (Begić 1988: 205).

Њена фаталност је погубна за околину. Бобочка пред собом уништава све. Филип Латиновић у Бобочки види свој лик исцртан наслагама нечистих сила. Према саморазорним нагонима Бобочка и Филип су у потпуности комплементарни. Мрачно наследство које Латиновић налази у себи, он доживљава као покрете и акције туђих бића које управљају њиме. Филипа демонска Лилит прогони од дјетињства, а Бобочка управо јесте Лилит, њено отјелотворење. Они осјећају исту енергију и подједнако уживају у њој, само што једно ту енергију производи (Бобочка), а на другом она дјелује (Филип):

А када је упознао Ксенију, она – као ни једна од толиких жена досада – знала је, да су управо ти најпролазнији, најнезнатнији, најтрепетливији, привидно сасвим ситни унутрашњи доживљаји једина вриједна појава у животу! Она је то знала продорно, искрено непатворено, непосредно да осјети, и баш то суосјећање с његовим властитим раздраженим, нервозним стањима, то је било оно што га је тој жени тако интензивно привукло (Krlježa 1988: 124).

Бобочка је користила своју женску интуицију како би ископала егзистенцију грађанског система. У тој тачки се огледа транспарентна лилитовска особина која уништава и разара друштвени поредак почев од њене најмање и најбитније јединице – породице:

Претварати ружне и болесне ствари у шарм љубавног доживљаја, гнусне и мутне појаве обавијати чаролијом плаве крви, обмањивати том плавокрвном магијом нашу пучку господу банке и парвеније, а испражњавати њихове масивне

консонанти и лабијализирани вокали који звуче сензуално. (...) Презиме Радајева може се тумачити као контракција која указује на Бобочкину нимфоманску природу“ (Melvinger 1982: 64).

и оковане благајне, то је била Бобочкина тајна (Krlеža 1988: 105).

Ако су фрајле, мајка и све друге фаталне жене биле дио Филипове прошлости која га је прождирала до дна његовог бића, оно што ће га у садашњости засигурно довести до ивице живота и почетак лудила била је Бобочка. Стога, главну ријеч преузима демонска сила сексуалних порива, прохтјева и ексцеса, те ниједна личност у Бобочкином окружењу није тога поштеђена.

Сатанска Бобочка је самом својом присутношћу присилила свој одабрани интелектуални круг и господски трио од Балочанског, Кириалеса и Филипа да се међусобно курјачки изгриза, да стално буде у неподношљиво блиском експлозивном додиру, гдје у сваком намјештенем гесту и љубазном погледу и притворном осмијеху режи притуљен анимални комплекс мржње и уморства (Bеgić 1988: 41).

Омча Филип – Балочански – Криалес „свезала“ се око Бобочке, те сваки од три мушкарца има жудњу према њој, фаталној жени. Заиста сваки од њих исказује анималистички прохтјев посесивности Бобочке. Животињско режање јавља се као уобичајен симптом опчињености Прождрљитељком:

Тај луђак да умре којим случајем или да га јаднога стрпају у лудницу, то би за Бобу био једини спас. Он је о томе размишљао потпуно тријезно, њушкао је око те смрти сасвим грабежљиво, са хладном вучјом њушком, осјећајући при томе да има очњаке и да би могао у даном моменту да раздире живо људско месо (Krlеža 1988: 162).

Каква се то мрачна прошлост крије иза Ксеније Радајеве – Бобочке? Шта то све објашњава њену фаталност? Прије него што је почела да дјелује на Филипа, колико је имала иза себе уништених живота? Живот Балочанског? Кириалесов? Свој живот? Средини је била позната као криминални тип жене који прави несреће над егзистенцијом других породица. Бобочка кроз свој живот вуче Балочанског – човјека рушевину – који је због ње све изгубио и који више нема живот. Читав свој вијек био је слабашан и крхак, премда му

се чини ду уз Бобочку доживљава препород, Балочански заправо хрли у загрљај самодеструкције:

У Владимиру племенитом Балочанском све се више јављало тијело и тјелесно. Он је заправо читавог свог живота живио као у санаторију за живчано болесне, гдје се у интересу пацијената ништа није смјело. Није се смјело пушити, пити, картати, љубити, лудовати, уживати, мислити! Ништа се није смјело и све је било прописано по точно одређеном распореду као у каквој приватној лудници (Krleža 1988: 113).

Читава та Бобочка у његовом животу значила је неизрециво спознају, јаку спознају, да је живио глупим, патвореним, криво постављеним животом, у низу блесавих обмана и кулиса, и да није успио да продре до самог себе. А та жена изгледала му је несхватљивим елементарним продором до њега самог, до најбитнијих скривености у њему самом. Читавог свог живота вукао се међу стварима и приказима као плахо, узнемирено, дршћуће дијете, а сада ка се први пут осовио и хтио да се покрене као субјекат, сада је дошао у судар са материјом (Krleža 1988: 120).

Вукао се послје тога по судовима, по болницама, по лудницама, по затворима, а онда се једног дана вратио Бобочки и сада сједи свако вече код „Круне“ под касом, и чита новине (Krleža 1988: 121)

Бобочка има принципе од којих не одустаје, а то су тјелесна слобода и мајмунска непосредност живљења у средини која то осуђује, а која је изокренута и огрезла у лажима.

Има Бобочка право када тврди да је највеће проклетство нашег сувременог живота ово систематско уништавање свега, што је у нама непосредно, дубоко, фантастично! Требало би живјети слободно као што живе мајмуни по тропским шумама (Krleža 1988: 113).

Други живот који је нестао под ногама фаталне лилитовке јесте живот Кириалеса. Његово појављивање у роману изазвало је пометњу код Филипа, Балочанског али и код Бобочке. Уз помоћ Кириалеса Филип је спознао ћудљиву и изазовну повезаност Бобочке са

мноштвом других људи, али спознао је и себе на најтежи и болнији начин.

Криалесова појава је ту била да унесе помјерања и да покаже морбидност и сексуалну моћ лилитовског демона – Бобочке. То се нарочито исказује у епизоди полног односа Бобочке и Кириалеса док поред њих сједи Балочански, а све то са стране посматра Филип.

Нетко у црнини и једна гола жена у тјелесном клупку. Један од седам најсмртнијих гријехова: жена у блудном загрљају с Нечастивим. Бобочка је остала у постељи... До њених ногу, у црној свиленој пиџами, сједио је мрко и неприступачно кавкаски дерматолог и фркао цигарету, а Балочански је даље читао новине, сасвим мирно и хладнокрвно (Krleža 1988: 54).

Овај ексцес је, дакле, најавна психопатолошких обрта који постају све више доминантан дио приче. Измјена међусобних садомазохистичких улога је битна, готово пресудна за надолазеће догађаје у роману. Хипнотисани мазохиста Балочански (који чита новине), наједном се претвара у звјерског садисту који Бобочки прегриза гркљан, Кирилес Филипов звјерски психолошки мучитељ баца се под точкове локомотиве. Сцене смрти су изразито сјеновите, дијаболичне те се добија утисак да су у питању привиђења ума у бунилу тешке болести, ноћна мора која испија Филипа.

С Филиповом халуцинацијом Бобочке на постељи с Кириалесом („жена у загрљају с Нечастивим“, док роман намјерно оставља нејасним, да ли је то привиђење плод Филипове маште или пак збиљско догађање), наративни тијек романа пребацује се на искошене равни халуцинантно-фантазмагоричног, у којем драмске сцене објективирају подземне ирационалне силнице, при чему је збрисана или замагљена демаркацијска црта између збиље и маште (Serčić 1979: 64)

Но, Бобочка као доминантна личност романа представља отјелотворење рушилачке силе еротског нагона.

Сексуални нагон је пак један од појавних облика исконског каоса, каотичног, несврховитог кружења примарних енергија.

„Мицање меса у месу“ дио је „несхватљивог гибања слијепе твари“. Бобочка је најпотпуније утјеловљење спреге Ерос–Танатос, коју роман најављује од самог почетка, Она је утјеловљење анархичног Ероса који, као што роман сугерира од самог почетка, може у било којем часу запријетити унутрашњем бићу, а та потенцијална деструкција унутрашњег бића много је опаснија од друштвене стигме, коју је Филип болно искусио у дјетињству. Анархични Ерос опасан је не толико због тога што појединца наводи на друштвено изазовну гесту (као рани Филипов одлазак „фрајлама“), већ због тога што ослобађа разорне снаге у бићу, вуче личност у мрачни, праисконски каос (Бобочка, Балочански) (Серџић 1979: 52–53).

Ерос снажним ерупцијама разара личност и доводи је до потпуног уништења, смрти код свих јунака у роману. Чудна, еротска спрега Бобочка – Балочански – Кириалес – Филип бива разорена будући да је ерос најуже везан за смрт и деструкцију. Бобочку су сексуални пориви тјерали да иде у саму срж чулних тјелесних тајни, укључујући у то болесно, психопатско, перверзно. Једини циљ јесте био што већи дијапазон искуственог доживљаја. Доживјети све морбидно, настрано, психопатолошко, али уплести и друге који су представљали инструменте за постизање чулних сензација. Бобочка је у тој линији искусила крајњи врхунац својих прохтјева и једини логичан исход тога јесте било уништење. Кријалес умире (убија се), Балочански убија Бобочку (прегризавши јој гркљан), Филип Латиновић доживљава потпуно растројство личности. Да ли их је завела? Јесте, и на сваког о њих оставила мрачну мрљу лилитовског демона, мрачне мајке, Прождрљитељке. Све што се десило јунацима значи уништење, али не и нестајање, већ постојање тамног жига којим је Лилит обиљежила оно што је њено.

ЗАКЉУЧАК

Нашим истраживачким радом покушали смо да представимо кратак преглед развоја слике о Лилит кроз историју људског друштва. Приказали смо контекст који је створио заправо све конотације повезане са Лилит. Она јесте од давнина означавала таму, демонско, прогонила је мушкарце, разарала је породице, била изопштена из заједнице и сл. То значи да је у свијести људи Лилит имала негативну

конотацију, али и да је на различитим територијама и под утицајима култура у којима се наведени скуп особина одомаћио, добијала и друкчија имена. Значења су остајала иста. У јеврејској култури она јесте била Лилит, у нашој култури, на примјер, била је вјештица и сл.

У роману Повратак *Филипа Латиновића* такође учили смо изразите особине које су препознатљиве за Лилит. Те карактеристике могу да се доведу у везу са свим женским ликовима Крлежиног романа. Фаталне жене (Филипова мајка, фрајле, Бобочка) јесу прождирале и заводиле. Резултат тога било је Филипово оскрнављено дјетињство, које му је кроз читав живот навлачило мрачне психозе, ерос који је водио у деструкцију, смрт. Но, и други ликови овог романа су осјетили страх и страст демонске Лилит. Балочански који оставља породицу, и тако је разара, полази за тјелесном жудњом заводљиве Бобочке. Он у екстази својих манијакалних поступака убија Бобочку. Кириалес заслијепљен Бобочком у датом тренутку напросто губи живот. Дакле, сладострашће, еротско на крају романа у потпуности прождиру остатке живота.

До сада, заиста је много писано о овом Крлежином роману, наравно са разлогом. Значај нашег истраживачког рада огледа се у томе што смо покушали да роман прикажемо из перспективе митолошке приче која је кроз вријеме добијала различита облича, а која је опет успјела да сачува своју суштину. На примјеру романа *Повратак Филипа Латиновића* показали смо постојаност Лилит и у модерној књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил. 1978. *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Београд: Полит.
- Begić, Midhat. 1988. *Krležin Povratak Filipa Latinovića* u: R. Vučković (priredio). *Povratak Filipa Latinovića*. Sarajevo: Veselin Masleša. 204–207.
- Библија 1991: *Библија* (превод Ђуре Даничића и Вука Стефановића Караџића) Београд: Издање библијског друштва.
- Blek Koltuv, Barbara. 2004. *Knjiga o Lilit*. Beograd: Esotheria

- Брил, Жак. 1993. *Лилит или мрачна мајка*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.
- Bogdanović, Milan. 1988. *Povratak Filipa Latinovicza* u: R. Vučković (priredio) *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: Veselin Masleša. 197–200.
- Jung, Karl Gustav. 2015. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Podgorica: Narodna knjiga; Miba Books.
- Караџић Ст., Вук. 1852. *Српски рјечник: итумачен њемачкијем и латинскијем ријечима/скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић*. Беч: у штампарији Јерменскога намастира.
- Krleža, Miroslav. 1988. *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Melvinger, Jasna. 1982. *Ženski likovi u Krležinom romanu Povratak Filipa Latinovića. Polja: mesečnik za umetnost i kuture*. 28 (276): 62–65.
- Miletinski, E. M. 1983. *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Sepčić, Višnja. 1979. Krležin simbolistički roman uz *Povratak Filipa Latinovicza. Croatica* 1979, (13–14): 33–69.
- Freud, Sigmund. 1976. *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad; Beograd: Matica srpska; Radiša Timotić.

Kristina Topić

THE RECONSTRUCTION OF THE MYTH OF LILITH IN THE NOVEL
POVRATAK FILIPA LATINVIĆA BY MIROSLAV KRLEŽA

Summary

In this research paper we will present what Lilith's concept is, in what forms it appears from the earliest beginnings to the application of the Lilith motives in contemporary literature, in our case in the novel *Povratak Filipa Latinovića* (*The Return of Filip Latinovicz*) by Miroslav Krleža. We will then present an analysis of the Lilith's properties that exist throughout centuries on the example of Krleža's novel – swallowing, seduction. Swallowing is understood in a literal and meaningful sense because there is a conflict in the personality of the protagonist. This is seen in the plan of concrete and abstract. Seduction is understood as the result of uncontrolled bodily pleasures of all heroes in a novel.

Keywords: Lilith, myth, archetype, woman, mythology

Сања П. Перих

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент докторских студија
veselinovic3223@gmail.com

UDK 821.163.41.09-1 Dedinac M.
DOI: 10.19090/zjik.2019.165-177
оригинални научни рад

МОТИВ БРВНАРЕ (ШУМСКЕ КУЋИЦЕ) У ПОЕЗИЈИ МИЛАНА ДЕДИНЦА¹

САЖЕТАК: У раду се истражује однос традиције и надреализма у поезији Милана Дединца на примеру традиционалног мотива брвнаре, „шумске кућице“, који највише простора добија у последњем циклусу песничке књиге *Од немила до недрага* (1957), *Песнички огледи с путовања по Црној Гори*. Песник је при томе у уводном делу рада постављен у контекст авангарде, односно надреализма, како би се утврдио значај надреалистичких тенденција у његовој поезији. У фокусу рада је начин на који је мотив брвнаре функционализован у оквиру песничке структуре, специфичне због необичног односа песника и самог лирског субјекта, представљеног кроз фигуру усамљеног путника по црногорским врлетима. Шумска кућица је наглашено лиминални простор у којем лирски субјект истовремено покушава да оствари комуникацију са трансцедентним, и сједини се са природом која га окружује. Сумња и упитаност константе су у појавама овог мотива у Дединчевој поезији. Контемплација у пустој брвнари покушај је да се властити идентитет заштити под кровом куће замишљене у оквиру фолклорног наслеђа, при чему се у песмама уочава нарастајућа свест лирског субјекта да таква заштита више није могућа. Циљ рада је анализа значења и симболике традиционалног мотива шумске кућице у песмама Милана Дединца, у контексту сложеног односа традиције и авангарде уопште.

Кључне речи: авангарда, надреализам, традиционални мотиви, шумска кућа, лиминални простор

¹ Рад је настао у оквиру предмета „Поезија и поетика Милана Дединца“ на мастер студијама Одсека за српску књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Гојка Тешића.

УВОД

У часопису *Књижевна реч* од 10. септембра 1980. године објављена је међународна анкета са намером да се покрене дискусија о суодносу и могућим релацијама традиције и авангарде. То је био сто педесети број овог часописа, али и први којег је као главни уредник потписао Гојко Тешић, један од наших најзначајнијих проучаваоца авангардних пракси у књижевности и уметности. Ова анкета која је трајала до априла 1982. године, и којој се од четрдесет позваних одазвао двадесет и један аутор из Европе и Југославије, заузела је изузетно важно место у српском књижевнотеоријском контексту. Иако је однос авангарде према елементима традиције био тек једна од тема ове анкете, покренута су важна питања у правцу који недвосмислено сугерише да је флоскулу о авангарди као радикалној негацији традиције неопходно критички преиспитати и редефинисати. Као полазишна тачка може се узети авангардна функција естетског превредновања о којој Александар Флакер, одговарајући на анкету, пише на следећи начин: „Ако смо, пак, авангарду дефинирали као антиформативну формацију или естетски процес којим доминира превредновање, онда смо већ том дефиницијом нагласили њезину метатекстуалност: зато, да би се нешто превредновало, мора, дакако, постојати вриједност!“ (Флакер 2002: 30).

Већ овај Флакеров навод наговештава колико је однос авангарде према традицији комплекснији од апсолутно поништавајућег, како се у литератури често представљало. Свесни комплексности ове теме, у овом раду испитујемо специфичан однос авангардне, конкретно надреалистичке поетике, према српској усменој књижевности и традиционалној култури, на примеру само једног традиционалног мотива из песама Милана Дединца. Реч је о мотиву брвнаре, односно „шумске кућице“, доминантном у циклусу песама „И зрака и мрака препуне су зене – Песнички огледи с путовања по Црној Гори“. То је уједно и последњи циклус песама у аутопоетичком избору песника у књизи *Од немила до недрага* (1957), у којој се примећује превредновање традиционалних симбола и мотива у надреалистичком поетском руху песама Милана Дединца.

Неопходно је при том осврнути се на положај Милана Дединца у српској авангардној књижевности, то јест у надреалистичком покрету, како би се утврдило колики је утицај надреалистичке поетике у Дединчевом стварању и какав је њен однос према инкорпорираним елементима традиционалне културе. У временском низу од 1911. до 1934, године колико је трајало авангардно раздобље српске књижевности, уочавају се „два динамичка језгра авангардних струјања: двадесете године (1919–1925) и тридесете/ надреализам (1929–1932)“ (Тешић 1991: 325). Док је авангарда двадесетих година формалистичка и идеалистичка концепција, надреализам се, насупрот њој, истиче „јасним програмским начелом негације формалне револуционарности“ (Тешић 1991: 179). Разлика је и у њиховом све снажнијем идеолошко-политичким ангажману. Међутим, иако је ова књижевноисторијска чињеница у проучавањима често била фалсификована, „скоро сви надреалисти деловали су у контексту српске авангардне књижевности двадесетих година“ (Тешић 1991: 167). Такав је случај и када је реч о Милану Дединцу. „Надреалист по опредјељењу остао је читав живот, али из свог пјесништва никад није потпуно искључио збиљу, само је мијењао свој однос према њој“, записује Дубравка Боуша (2008: 81). Иако се наглашава да је Поезија (са великим почетним словом) за њега, као и за остале надреалисте, начин живота, односно морални чин, већ је примећено да Дединац у многеме одступа од надреалистичких конвенција. Сматра се тако да је Дединац „српском надреалистичком покрету припадао више декларативно него стваралачки“ (Мичић 2014: 13), а констатује се и како је песник „превазишао надреалистичку искључивост“ (Јаћимовић 2014: 372). Света Лукић, у једном од најбољих текстова о Милану Дединцу, записује следеће: „Не усвојивши надреализам у потпуности, Дединац се никад од њега није потпуно ни оградио“ (Лукић 1972: 7–8).

Поред навода који откривају амбивалентност Дединчеве поетике, присутна су и настојања да се укаже на баланс у његовом песништву између надреализма и других песничких тенденција, као што је, на пример, симболизам. Иако је у новијим истраживањима више пажње скренуто на фолклорно наслеђе у стиховима Милана Дединца, и даље су многа таква места у његовој поезији остала готово у потпуности затамњена. Како Маја Медан наводи: „У песништву

надреалисте Милана Дединца елементи усмене књижевности и традиционалне културе интегрисани су на више различитих нивоа и у складу са тим преузимају различите функције у контексту авангардног текста“ (Медан 2015: 415). Које су то функције и на који начин њихово препознавање и тумачење доприноси бољем разумевању песничког текста Милана Дединца, биће приказано на примеру мотива шумске кућице.

ЗНАЧАЈ И СИМБОЛИКА МОТИВА ШУМСКЕ КУЋИЦЕ

Циклус песама о Црној Гори помиње се често у литератури као целина која заокружује песничко дело Милана Дединца. Своје путовање започео је још 1939. године, али је уобличавање трајало све до 1955, те се овај циклус узима као завршна етапа у Дединчевом песничком развоју. Последњи циклус, међутим, није и коначан; „његов тренутак траје у времену приређивања избора, то су теме и мотиви за које Дединац пише да им се стално враћа, да их није до краја исцрпео, сазнао“ (Милинковић 2009). Наиме, Црна Гора је једна од Дединчевих опсесија, и његово писање о путовању по црногорским врлетима песников је покушај да се те опсесије ослободи, и омогући јој живот одвојен од свог субјективитета. Облик који при томе добија различит је у Дединчевим изборима песама *Од немила до недрага* (1957) и *Позив на путовање* (1965): „Највеће промене у организацији у другом избору је претрпео циклус песама са путовања по Црној Гори, који је и различито насловљен и различито организован, што је последица чињенице да је ово циклус песама који још увек настаје у тренутку када Дединац пише књигу *Од немила до недрага* и свој коначан облик добија тек у последњем избору“ (Милинковић 2009). У раду се пак ослањамо на избор *Од немила до недрага*, имајући у виду да мотои које Дединац бира и његова објашњења нису само у рудиментарним облицима, како је то у збирци *Позив на путовање*: „У књизи *Од Немила до недрага* текст се остварује на сва три нивоа: мотои, објашњења (предговор и уводне речи) и поезија, који чине јединствену поетичку спиралу и међусобно се допуњују и тумаче“ (Милинковић 2009). Ова „песничка спирала“ постаје нарочито значајна у сагледавању односа традиционалног и надреалистичког које се огледа и у мотиву шумске кућице.

Важни мотиви у циклусу песама о Црној Гори свакако су камен, сан и трава, и они су чешће били предмет тумачења, посебно у традиционално-надреалистичком кључу. Ван фокуса истраживања остао је тајновит мотив брвнаре или шумске кућице који помаже да се сагледа на који начин су традиционални елементи функционализовани у оквиру надреалистичког експеримента. Мирча Елијаде записује: „За религиозног човека, *простор није хомоген*, он има прекиде, пукотине: постоје делови простора који су квалитетно различити од других“ (Елијаде 2003: 75). У традиционалној култури ова чињеница једна је од кључних за диференцирање различитих простора и одвајање светог од профаног. Квалитетно различит за песника свакако јесте цео простор Црне Горе. Међутим, у оквиру самог циклуса, појављује се још један, ужи простор, који је у том смислу обележен и који игра најважнију улогу у иницијатичком процесу путника-усамљеника. То је кућица у шуми, брвнара у којој лирски субјект покушава да оствари комуникацију са трансцендентним, али где се истовремено, узнемирено песничко биће суочава са сопственим понорима. Бунило разнородних чулних сензација изазвано тиме упрегнуто је у стихове у којима се надреалистичке релације премрежавају са древним дамарима народне поезије (в. Јаћимовић 2014: 374).

Како би се што јасније уочиле такве линије премрежавања, неопходно је имати у виду следеће:

Одређени елементи традиционалне културе у овом циклусу имају функцију да појачају ефекат светог као и да на неки начин омогуће постојање лирског субјекта у песничкој стварности, јер космизам и истакнута цикличност времена сваку субјективност *посињују* и дезинтегришу. Субјекат је овде могућ само у двоструко наглашеном лиминалном простору (пуста кућа, колиба, праг једне брвнаре, гробље испод Дурмитора) (Медан 2015: 422).

Није необично што се управо у таквим просторима лирски субјект подсећа смрти. Према *Словенској митологији*, „гроб је, као место вечног боравишта умрлог, опреман и често обликован као кућа. Тако су Белоруси на гробовима подизали правоугаоне дрвене грађевине. Такав ‘приклад’ подсећао је на поклопац мртвачког сандука, имао је прозорчиће и покривао хумку у целини; често су га

називали ‘кућица’“ (СМ 2001: 138). Кућица у шуми, односно брвнара, кореспондира са елементом усмених бајки, где такав простор има изузетан значај за развој радње бајке: „то је нека врста рампе код које јунак бива заустављен и подвргнут провери да ли је достојан да добије чудотворно својство или не“ (Проп 2012: 201). Јасно је, дакле, да се и лирски субјект циклуса о путовању по Црној Гори налази у некој врсти обреда прелаза. „Иницијација углавном садржи троструко откриће: светога, смрти и сексуалности“, пише Елијаде (2003: 197).

Док последњи елемент из низа изостаје у целокупном песничком стваралаштву Милана Дединца, у књизи *Од немила до недрага* доминантно место заузимају стварни и замишљени сусрети лирског субјекта управо са светим и са смрћу. То је посебно уочљиво у последњем циклусу књиге: „У пјесмама тог циклуса Дединац филозофски промишља живот и смрт, свјетлост и сјену, биће и козмос“ (Боуша 2008: 85). Када у „Ноћној песми у Црној Гори“ првим стихом изјави: „Ја нисам у граду више, нити је нада мном само / прамен неба“ (Дединац 1981: 141), очито је да се он одваја од познатог и мења своје дотадашње оквире и границе. Међутим, оно што се лако може превидети, а што је посебно значајно, јесте започињање песме личношћу заменицом ‚ја‘, да би се она затим у тексту растварала и постепено губила. Овим се открива једна од надреалистичких метода, иначе честа у Дединчевој поезији, иако се у критици инсистирало на његовом субјективном ставу: „Рембоова видовитост којом ‘ја постајем неко други’ тежи да створи простор у коме ствари говоре из самих себе: бодлеровском контемплацијом предметне стварности песник заборавља властиту егзистенцију, са циљем што последније идентификације са предметом“ (Медан 2015: 423). Лирски субјект свесно се одлучује на потискивање, а затим и на поништавање властите идентификације у простору „гроба“, односно пуне брвнаре, како би доследно кроз песме могао да се идентификује са њом. То чини, са различитим предметима, током целе своје збирке.

У „Ноћној песми у Црној Гори“ један део носи поднаслов „Ноћ, на прагу једне брвнаре“ у ком се лирски субјект суочава са још једним опасним, лиминалним моментом – ноћи. Сунце се дели на два сунца – једно је древно и оно је зашло прошле ноћи, док ће младо ујутру да сване. Између та два момента, ноћ се материјализује у дрвету

ноћи које постаје нека врста митског чудовишта: „Дрво то силно појело је земљу, и све је воде испило / само да му за једну ноћ заруди плод / Како је у прозорју све пусто: ни капи воде за жеђ, / ни шаке земље за гроб!“ (Дединац 1981: 278). Брвнара и човек у ној, међутим, нису угрожени само од дрвета ноћи – њима непрестано прете киша (за коју у поезији Милана Дединца често постоји тенденција да постане налик на библијски потоп) и рушилачки настројени ветрови. Лирски субјект се осећа заштићеним, али „постоји увек на тој кући, неки отвор, нека празнина што ту претећи зјапи, што је стравично зинула“ (Константиновић 1983: 96–97). Видљиво је тако да он не води борбу са силама које му прете, већ се бори са самим собом и са нарастајућом свешћу да у обновљеном патријархално-фолклорном менталном ставу куће и кућевности, неће пронаћи спас онако како је „налазио ову угрожену кућу, или кишу и ветар као чисте пројекције те угрожености“ (Константиновић 1983: 96). Тако се, даље, долази до следећег:

Кућа, коју је сањао Дединац, јесте кућа овог савршеног јединства у свету и духу, као некаквог апсолутног идентитета у коме је све повезано, а патња коју је он налазио јесте патња због немогућности тог савршеног идентитета под чији би свод он могао, пред опаких ветровима и кишама, да се склони (Константиновић 1983: 95).

У оквиру песме „Час ме зрак загреје, час сенке оросе“, датиране јула 1939, односно у прозном тексту након стихова, уочавамо да су врата брвнаре још увек „замандаљена“. Лирски субјект стоји у довратку и пита се да ли ће од онога што је доживео моћи да остане некакав траг у песми. Уочава се тако да је први сусрет са брвнарком повезан са сумњом, са упитаношћу бића о свом опстанку, и опстанку своје песме, али и смисла онога што бива записано. Усамљеник се налази дуго управо на таквој позицији, на прагу. У систему вредности традиционалне културе, то је „међа, граница која раздваја и супротставља два света, и парадоксално место где они међусобно опште, где се одвија прелаз из профаног у сакрализованог свет“ (Елијаде 2003: 78). Разлика између та два света огледа се у следећем: „Постоји, дакле, свети, и према томе, ‘јаки’, значајни простор, али постоји и други, не-посвећени и, дакле, без структуре и постојаности, једном речи: аморфни простор“ (Елијаде 2003: 75). Елијаде, затим,

наставља о прагу: „Праг који раздваја два простора упућује у исто време и на одвајање два начина бивствовања, световног и религиозног“ (Елијаде 2003: 78). Вишеструко лиминална позиција лирског субјекта указује на његову метафизичку угроженост, са једне стране, а са друге, на његову снажну жељу да доживи искуство светог на простору Црне Горе.

Лирски субјект је усамљеник, човек који кроз своје путовање пролази сам, и то је посебно значајно у сагледавању мотива шумске кућице:

Можда се само у Дединчевој поезији брдски и планински део Црне Горе може доживети као заштитнички у потреби да се побегне од града и људи, јер је готово у свакој песми наглашена песникова отуђеност од света, његова дубока и хотимично изабрана усамљеност (у више наврата помиње се мотив пуне куће у којој писац жели да проживи остатак живота) (Јаћимовић 2014: 376–377).

Ради се, дакле, о усамљености која је изабрана, али која је свакако неминовна у тренутку иницијације. Лирски субјект зато кроз цео циклус може једино да слуша и ослушкује, иако одговора са оне друге стране нема. Не изненађује отуда што се сматра да „међу песницима који су се огласили између два рата, нико није више ни потпуније продубљивао своју људску усамљеност од Милана Дединца“ (Велмар-Јанковић 2005: 158). Искуство лирског субјекта у брвнари, па и на целом путу кроз космичко пространство Црне Горе, доводи до логичне консеквенце његове усамљености:

Црна Гора је поднебље у којем се и сви други елементи праживота и живота јављају у свом, ако се тако може рећи, исконскијем и чистијем облику: ноћ је више Ноћ, зора је више Зора, сунце је више Сунце а ветар више Ветар. А то су, уз кишу и воде, траве и камен, маслину и оре, основни чиниоци Дединчеве поезије у којој је човек, као *онај други*, онај са којим се може успоставити дијалог, врло мало присутан. (...) Међутим, ако присуство усамљености изазива патетичан однос и узнемирује, још више узнемирује присуство другог; други је и *неко који се руга*, дакле, неко ко може да буде не само непријатан него и да угрожава. Самотна сенка сопствене

личности, која на прагу чека, причињава се отуда као уточиште (Велмар-Јанковић 2005: 159–160).

Здруживање са сопственом сенком и посматрање њеног положаја у простору и времену често је у Дединчевој поезији. Брвнара у шуми пружа највише могућности за такво (само)посматрање и самопреиспитивање, јер је „издвојена од свих осталих, јер не припада елементима ни природе, ни Космоса. (...) Створена људским рукама, кућа се такође јавља у свом архетипском виду: она је заштита, уточиште. Некад, она је замена за људе“ (Велмар-Јанковић 2005: 175). У песми „Трава у сну и на јави“ заштита коју она пружа дата је у свом амбивалентном виду: она је та која омогућава да пламен лојане свеће опстане у борби са ветром који „расте из мрака“, али је она и та која даје могућност лирском субјекту да се у светлости суочи са свим јаловим настојањима свог бића, и коначно, са својом смрћу:

Ја јој приносим голе, помодреле шаке, не да их спрам жишка
огрејем, већ да пламен заштитим од фијука сулуда ветра. / Кад
их из помрчине погледам испод пламена, који се дими и
заноси, оне су румено-прозирне, а на прстима, издуженим и
танким, назирем сенке костију: / моје гране без лишћа, без
цвећа! Гране без плодова! (Дединац 1981: 283).

Суочавање са катастрофом која се дешава споља, али која прожима цело тело лирског субјекта, присутно је и у поетском тексту „Један човек на прозору“. Човек, разапет на прозору куће, има могућност да у унутрашњем, заштићеном простору, осети сва надирања туђег, која га, напослетку, враћају опет суочавању са собом: „То није мој дах у мени него сва туђа дисања / Ја не знам како је огањ овај у мојим плућима постао“ (Дединац 1957: 184). И овде је самопосматрање повезано са ватром. У „Трави у сну и на јави“ лирски субјект се пита: „Ма је ли икада ико имао снове без ватре, без пожара? / Нико“ (Дединац 1981: 150). Међутим, пожар који се распламсава у сновима, дању не опстаје, те се тако на овај стих природно наставља стих из песме „Може ли камен бол да излечи“: „Јутром од ноћног горења све више нађем пепела“ (Дединац 1981: 295). Гашење се при крају пута чини све више као неминовност.

Чест поглед ка небу у поезији Милана Дединца указује на стремљење ка висинама: „Трансценденција се открива кроз једноставно поимање бесконачне висине. ‘Висина’ постаје спонтано атрибут божанства. Вишњи предели неприступачни човеку, звездане зоне, стичу престиж трансцендентног, апсолутне стварности, вечног“ (Елијаде 2003: 146). У контексту путниковог бивствовања у брвнари, важно је уочити на који начин му се омогућава поглед ка висинама и комуникација са трансцендентним. Знак који је лако превидети јесте порушен кров у песми „Трава у сну и на јави“: „О зашто се не скупи ноћ у црна своја крила – птица да постане! Као гавран, птица несреће с мог порушеног крова да пр’не, да одлети некуда даље (...)“ (Дединац 1981: 285). Кров у контексту традиционалне културе има важну функцију: „На крову или испод њега, на тавану, бораве душе предака. Ово је опште веровање индоевропских народа“ (СМР 1998: 258). Уместо заштите предака, на порушеном крову путникове шумске кућице налази се гавран, птица несреће: „Код свих Словена гавран предсказује несрећу и страдање и сматра се злослутном птицом“ (Гура 2005: 401). С друге стране пак, омогућен је проток ка висинама и комуникација са силама божанског. Лирски субјект изражава патњу због угрожености брвнаре која му представља заштиту, уточиште, идеално место, и коју назива и својим домом: њен кров је полегао, ветар се провлачи између брвна и греда, а зору моли да сачува свој сјај: „И за дом мој, тешко рањени у планини!“ (Дединац 1981: 285). Делује, тако, да лирски субјект до краја остварује једино комуникацију са својим унутрашњим бићем, идентификујући се притом са предметима око себе (чувено, већ поменуто рембоовско: „ја, то је неко други“). Директна комуникација са трансцендентним остаје му недоступна. У завршној Дединчевој песми, међутим, лирски субјект најближи је таквом приступу космичким силама, и то је коначно овековечено у „окованој визији“ песме „Ноћ дужа од снова“.

ЗАКЉУЧАК

Брвнара, односно „шумска кућица“, елеменат је песништва Милана Дединца који не припада ни природи, ни космосу, али који лирском субјекту омогућава контакт, мада никада потпун, и са природом, и са космосом. Важно је што се песник при томе ослобађа

„парализованости чисто субјективних искустава“. Цело путовање по Црној Гори покушај је песников да изађе ван себе и изнедри песму која би допирала и до трансценденталних висина:

Црногорским пејзажем, небом, морем, каменом, сунцем и маслином, Дединац је испунио своје стихове препуне дивљења и љубави према том простору тако да својим усхићењем подсећа на Његоша. Свој је пјеснички опус завршио урањањем у небеска пространства, ношен тежњом за стапањем с природом и нестајањем у козмосу (Боуша 2008: 87).

Такве тежње добијају можда и најпотпунији свој вид онда када лирски субјект може да их промисли, заштићен у шумској кућици, али не и изолован од природе чији део снажно жели да буде.

Кућа, и кућица у шуми, део су традиционалног наслеђа, место које задржава своју светост у простору који неретко делује претеће по појединца. Порушен кров у поезији Милана Дединца, међутим, упућује на расцеп између жеље лирског субјекта да комуницира са светим и његове немогућности да такав контакт оствари. Стих који делује као да је изломљен и ритам који је често непостојан сведоче о таквој немогућности, и потреби песника да поезијом превлада оно што има изглед коначног и непроменљивог. Отуда су авангардни поступци у великој мери у функцији преосмишљавања елемената традиције, како би они могли да сачувају свој значај и за модерног човека. Модеран човек, пак, у песништву Милана Дединца веома често делује као индивидуа која покушава да пронађе тачке ослонца за очување властитог идентитета.

Мотив брвнаре функционализован је у оквиру последњег Дединчевог циклуса у књизи *Од немила до недрага* на начин који сигнализира да су елементи колективног наслеђа и извор егзистенцијалне сумње и страха, али и упориште несталног песничког идентитета. Традиционални мотиви и симболи представљају покушај песника да одреди себе према свету, стварајући поезију у којој надреалистички поступци могу да омогуће смислено и сувисло преосмишљавање елемената традиције. Однос традиционалног и надреалистичког у поезији Милана Дединца велика је тема у изучавању његове поезије, недовољно истражена и подстицајна за

будућа истраживања Дединчевог дела. Анализа мотива шумске кућице представља импулс за даља бављења традиционалним мотивима у Дединчевој поезији, и скица за позиционирање лирског субјекта у односу на космос и природу којој припада.

ЛИТЕРАТУРА

- Воуша, Дубравка. 2008. „Пјеснички знак као морални чин“, *Браничево*, год. 54, бр. 1/2, 81–91.
- Велмар-Јанковић, Светлана. 2005. *Изабраници*. Београд: Стубови културе.
- Гура, Александар. 2005. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бримо, Логос.
- Dedinac, Milan. 1957. *Od nemila do nedraga*. Beograd: Nolit.
- Dedinac, Milan. 1981. *Sabrane pesme*. Lukić, Sveta (prev.). Beograd: Nolit.
- Елијаде, Мирча. 2003. *Свето и профано*. Стојановић, Зоран (прев.). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Јаћимовић, Слађана. 2014. „По мору и мраморју – Дединчев лирски путопис кроз Црну Гору“. У: Јаћимовић, С. и С. Шеатовић Димитријевић (ур.). *Поезија и поетика Милана Дединца*. 2014. Београд: Институт за књижевност и уметност. 371–388.
- Konstantinović, Radomir. 1983. *Viće i jezik*, knjiga 2. Beograd: Prosveta, Rad; Novi Sad: Matica srpska.
- Лукић, Света. 1972. „Дело Милана Дединца“. У: Дединац, М. 1972. *Ноћ дужа од снова*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга: 7–34.
- Медан, Маја. 2015. „Однос надреализма и традиционалне културе у песништву Милана Дединца“. *Зборник матице српске за књижевност и језик*, књ. 63, св. 2, 411–427.
- Milinković, Jelena. 2009. „Kolaž eseja, poezije i sećanja. *Od nemila do nedraga* Milana Dedinca“. *Agon*, br. 3. http://agoncasopis.com/arhiva/stari_sajt/broj_3/o_poeziji/jelena_milinkovic.html (20. 08. 2019)
- Мичић, Биљана. 2014. *Песник окованих визија*. Београд: AlteraBooks.
- Проп, Владимир. 2012. *Морфологија bajke*. Vujičić, P. i dr. (prev.). Beograd: Biblioteka XX vek.

- СМ: *Словенска митологија*. Енциклопедијски речник. 2001. Толстој, С. и Љ. Раденковић (ур.). Београд: Zepher Book World.
- СМР: *Српски митолошки речник. Енциклопедијски речник*. 1998. Кулишић, Ш. и др. (ур.). Београд: Етнографски институт САНУ.
- Тешић, Гојко. 1991. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*. Novi Sad: Svetovi, Београд: Institut za književnost i umetnost.
- Flaker, Aleksandar. 2002. „Avangarda i tradicija“. U: Тешић, Г. (прir.). *Avangarda i tradicija*. Београд: Narodna knjiga Alfa. 29–34.

Sanja P. Perić

MOTIVE OF A LOG CABIN (*FOREST HOUSE*) IN THE POETRY OF MILAN DEDINAC

Summary

The paper explores the relationship between tradition and surrealism in the poetry of Milan Dedinac on the example of a traditional log cabin motive, a forest cottage, which receives the most space in the last cycle of the poetry book *Od nemila do nedraga* (1957), "Pesnički ogleđi s putovanja po Crnoj Gori". In the introductory part of the work, the poet is placed in the context of the avant-garde and surrealism, in order to determine the significance of surrealistic tendencies in his poetry. The focus of the paper is the way the log cabin is functionalized within the poetic structure, specific because of the unusual relationship between the poet and the lyrical subject, represented through the figure of a lone traveler on Montenegrin virtues. The forest hut is an eminently liminal space in which the lyric subject simultaneously tries to communicate with the transcendent, and unites with the nature that surrounds it. The doubt and questionability are constant in the appearances of this motive in Dedinac's poetry. Contemplation in a desolate log cabin is an attempt to protect one's identity under the roof of a house imagined in the context of folklore heritage, with the songs recognizing the lyrical subject's growing awareness that such protection is no longer possible. The aim of the paper is to analyze the meaning and symbolism of the traditional motive of the forest house in the poems of Milan Dedinac, in the context of the complex relationship between tradition and the avant-garde in general.

Key words: avant-garde, surrealism, traditional motives, forest house, liminal space

Сара Мајсторовић

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент докторских студија
sara.majstorovic93@gmail.com

UDK 821.163.41.09-2 Pekić B.
DOI: 10.19090/zjik.2019.179-193
оригинални научни рад

ЖАНРОВСКА ВАРИЈАТИВНОСТ ЧУДА У ЈАБНЕЛУ
БОРИСЛАВА ПЕКИЋА: УНИВЕРЗАЛНОСТ И ТРАГИЧНОСТ
ЧУДА

САЖЕТАК: У раду се анализира радио-драма Борислава Пекића *Чисти и нечисти* спрам њене прозне варијанте *Чудо у Јабнелу*, са циљем утврђивања естетских резултата таквог жанровског варирања. Увиђа се да кроз употребу драмског израза настају нова значења. Анализа се заснива на структуралистичком приступу тексту, као и на његовом сагледавању у контексту теорије модерне драме. Утврђује се да је, упркос површинској сличности између варијанти, реч ипак о два одвојена дела, са различитим тематским тежиштем и идејном подлогом. Прозна варијанта је преваходно дијалог са библијским предлошком, док кроз драмски текст писац оживљава насилно искуство неуклопљености у затвореној заједници. Имплементацијом елемената комичног и трагичног, Пекић потцртава основну идеју о трагичности сваког наметнутог добра. Постоји нада де ће овај рад допринети бољем разумевању својстава и места драме у опусу Борислава Пекића.

Кључне речи: жанровска варијанта, радио-драма, приповетка, *Чудо у Јабнелу*, Борислав Пекић

Борислав Пекић је изјавио да у своје драме сврстава „све оно што, из било каквих разлога, од романескне теме, у роман није могло стати, а, пре или касније морало се рећи“ (Pekić 2007: 120). И ако се у истом есеју о позоришту потражи разлог зашто се морало рећи, долази се до разлога опредељења за драмску форму који „лежао је психолошки у снажној потреби за неком акцијом“ (Pekić 2007: 118). Овај рад има за циљ да утврди технике одабира грађе као и естетске резултате драмског израза на примеру драмске варијанте приповетке *Чудо у Јабнелу* из збирке приповедака *Време чуда*. Већ при првом читању, показује се да ограничења рода нису једино што условљава садржину Пекићеве драме *Чисти и нечисти* или *Чудо у Јабнелу*.

Полазећи од тога, аутор остварује своју уметничку „акцију“ и другим средствима. Између прозне и драмске варијанте настаје разлика у тематском тежишту, естетским својствима али и идејној подлози, што је могуће видети на примерима дијалога, другачије карактеризације ликова, веће емоционалности текста. Смештајући радио-драму *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу* у књижевнотеоријски контекст жанра, али и у теоријске оквире модерне драме, постаје јасно да је упркос површинским сличностима овде ипак реч о два одвојена, независна, и различита дела. Кроз структуралистичку анализу истражује се и улога комичних и трагичних елемената који у својим формално-садржинским аспектима учвршћују идејну подлогу драме и потцртавају њену разлику у односу на прозну варијанту.

Збирка приповедака *Време чуда* објављена је 1965. године. Драмска варијанта једне од приповедака, *Чудо у Јабнелу*, под насловом *Чисти и нечисти или Чудо у Јабнелу*, објављена је постхумно, тек 2006. године. Извођена је као радио-драма пре тога, али након објављивања прозног предлошка. Истина је да сагледавање Пекићевог драмског опуса као средства „за промотивну демонстрацију и додатну елаборацију тема, мотива и поетичких стратегија већ развијаних унутар његовог... прозног опуса“ (Јованов 2006: 347) ствара предуслов да његове драме не буду довољно истражене, али овакво пишчево самоодређење може послужити и као својеврсна смерница управо за тумачење његовог драмског дела. Полазећи од наслова радио-драме која је тема овог рада, уочава се да он указује на универзалну проблематику „чистих“ и „нечистих“, док наслов приповетке смешта ово чудо у оквир *Времена чуда*, као један његов саставни део. *Чисти и нечисти* тематизује искуство болести у контексту друштва, док је прозна варијанта овог дела саставни део збирке приповедака са другачијим тематским тежиштем.

По *Теорији књижевности* Драгише Живковића, у драмском делу важно место заузимају елементи као што су: приказ сукоба двају супротних ставова, динамичан ток згуснуте и изоловане радње која се одвија у садашњости, постојање слепе друштвене и природне силе, приказ појединачне судбине и прелаз једног психичког стања у свесну одлуку воље и у активно испуњавање те одлуке. Јасно је да су из одређених видова експерименталног позоришта неки од ових

елемената искључени, најчешће намерно. У случају драме *Чисти и нечисти*, изостају формални експерименти и утицај анти-драме услед „самосвојне логике развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања ‘стилских формација’ модерне српске и ех-уи драматургије...“ (Јованов 2006: 347). Остајући доследан самосвојној поетици, Пекић задржава традиционалне функције дијалога и драмску радњу у њеном постепеном развијању. Тако постаје јасно да су одређене разлике између драмске и прозне варијанте *Чуда у Јабнелу* условљене разликом њиховог књижевног рода. Могућност постојања других разлика и њихове естетске импликације, предмет су даље анализе у овом раду.

Апсурд којим је прожета анти-драма Пекић приказује више „у камијевском смислу, као немогућност остваривања слободне воље индивидуе и као вид бесмислености и ништавила људске егзистенције“ (Ковачевић 2012: 23). Он инкорпорира у драмску варијанту *Чуда у Јабнелу* и елементе комичног и трагичног, мада тренутак и интензитет појављивања ових елемената такође служи као илустрација његових идеја. Аутор „помоћу хумора, ироније, цинизма преиспитује и поиграва се са колективним привидним истинама и представама, релативизује их, сагледава са наличја, указујући на њихову парадоксалност, апсурдност, бесмисао“ (Ковачевић 2012: 25).

Даље, формално гледано, као што је Милена Илишевић у својој жанровској анализи Пекићевих драма приметила, драма *Чисти и нечисти* одређена је као „прва библијска бајка“, чиме „Пекић истовремено проблематизује два појма: жанр драме (радио) и жанр бајке... Овако конципиран поднаслов... нуди један од могућих кључева за тумачење хришћанске свете књиге“ (Илишевић 2011: 81). Назив „бајка“ имплицира повест о нестварним догађајима са љубавним заплетом срећног краја. Овакав назив дакле наглашава иреалност збивања у Јабнелу, а као травестија бајке, ова љубавна прича има несрећан крај. У драми се казује да „Еглина болест беше, дакле, једно чудо“ (Рекіћ 2006b: 317) што, с обзиром да је болест негативно семантизована, може да значи чудо у смислу необичног или скандалозног догађаја који ће касније постати урбана легенда, а не нужно у смислу узвишеног догађаја са пореклом у божанском; израз „чудо“ овде се може разумети и иронично. Ово учвршћује нашу идеју

да је болест више тема драме него чудо излечења, које се у приповеци одређује као тематско тежиште.

Фабула *Чуда у Јабнелу*, и приповетке и драме, приказује исцељење губавке Егле од њене болести посредством чуда Исуса Христа, и њен живот после тог чуда. Исцељење се одвија у долини између насеља губавих и насеља здравих, где Исус затиче Еглу. Ипак, овај месијин поступак се не показује као једнообразно добар. Сумњичава због њеног новог здравља, заједница здравих је не прихвата назад, а увидевши да није више губава, одбацују је и губавци, којима се Егла окреће када види да не може да се врати у своје старо окружење. У приповеци се казује да није било „записано“ да ово чудо треба да се деси, за разлику од осталих. Међутим, постаје јасно да то није разлог његове крајње „неуспелости“, када се сагледа спрам осталих чуда у збирци приповедака. У контексту осталих чуда у *Времену чуда*, чудотворство, по себи, појављује се као проблем, као наметање здравља и излечења тамо где оно није експлицитно тражено, и Пекић сугерише да су, самим тим, последице по живот излечених далеко од очекиваних. С обзиром на изостанак оваквог контекста у драми, њено тематско тежиште се помера ка уопштеној дебати о здрављу, болести и стигми у људској заједници одређеног историјског контекста, али и шире, што доприноси релевантности ове драме као књижевног дела.

Као илустрација разлике у тематици прозе и драме, не може промаћи чињеница да мало мање од половине драме чине Еглине расправе с мужем, Јеробоамом, о њеној болести. Након предочавања свог здравственог стања мужу, њих двоје полемишу о важности да се то држи у тајности, о неповољном одразу које то може имати на његово унапређење, о уверењу да је то сигурно Божија казна за неки Еглин грех и о могућности да појава пришта није казна већ Божији знак да ће Егла постати пророчица. Одлучују да се моле за Еглин опоравак, што чине данима узастоппе без резултата. Јеробоам чак предлаже да се моле другим боговима, што Егла одбија, изјављујући да мрзи све богове; уследи одлука о њиховом скором расстанку. Егла проводи скоро половину драме на ничијој земљи између болести и здравља, у слутњи о природи своје болести и у нади да ће оздравити, све до одсудног тренутка када се пресели у Нови Јабнел, насеље

губавих. С друге стране, процес њеног одласка у прозној варијанти чини мање од једне петине текста. Расправа са Јеробоамом о болести је само увод у причу, а Еглин боравак на међи између чистих и нечистих означен је као „прави почетак приче“, јер ће се на том месту десити чудо које је тематска окосница прозне варијанте.

Може се тврдити да повлашћен положај дијалога у драмској варијанти произилази из њене врсте, да радио-драма обавезује на дијалог јер не постоје друге, невербалне, сценске могућности израза (сценографија, мимика, покрет, светла). Ипак, Пекић овде даје првенство дијалогу и над класичним развојем радње. У модерној драми постоји тенденција ка минимизирању дијалога; у њој се често „унутрашња противречност... састоји... у динамичком прелажењу субјекта у објекат и објекта у субјекат“ (Сонди 2008: 95). У овој Пекићевој драми актери дијалога се јасно држе својих различитих становишта и њихова динамична интеракција покреће радњу. Могло би се тврдити, посебно у контексту Пекићеве прозе, да је писац, радије него да се бави формалним експериментима у драмском жанру, желео овде да, првенствено посредством дијалога, артикулише једну драму идеја. Након иницијалног дијалога о природи Еглине болести, могућност дијалога се смањује како се обе заједнице, и здрава и болесна, затварају према Егли. Пред крај драме, у сцени где Егла моли Јеробоама да јој отвори врата, њихов дијалог се монологује; Егла „заборавља свог партнера и говори ‘за себе’ одајући се успоменама“ (Мукаржовски 1981: 288). Она рецитије „Песму над песмама“, коју јој је Јеробоам често рецитовао у љубавном заносу док је живела са њим у Старом Јабнелу. То чини тихо, само за себе, током неуспешног дијалога; у контексту њиховог потпуног неразумевања, она се препушта сећањима.

За разлику од разговора, сва дешавања у комаду су сабијена у другу половину драме и смењују се брзо и динамично. У складу с тим, показује се да ова драма има необичну, продужену експозицију, схваћену као разговор „двају или више лица на почетку развијања саме радње“ (Живковић 1994: 141). У прологу смо обавештени о појави Еглине болести, али у експозицији она то саопштава Јеробоаму и они дискутују о природи и значењу те појаве и њиховим даљим могућностима. До заплета долази тек у другој половини текста, у

тренутку када Егла одлучи да напусти Стари Јабнел. У прозној варијанти дијалог има секундарно место у односу на приповест свезнајућег приповедача у којој су неке деонице дијалога и препричане. Приповедач саопштава развој догађаја, филозофира на споредне теме, обликује ликове унутрашњом карактеризацијом и доживљеним говором, а дијалог служи само као покретач његових разматрања.

Ако се драмски текст посматра као драма Еглине болести, онда кулминацију представља сцена њеног повратка код Јеробоама, који се плаши да је прими назад. У том тренутку, Егла истовремено пребива у свету здравих и болесних, између чистих и нечистих; она постаје симбол њихове међусобне нетрпељивости, и тако бива протерана и од једних и од других, што представља расплет драме. Више него поједини ликови, радњу усмерава став групе, која и јесте на мети Пекићеве критике. У драми Јеробоам страхује да ће га заједница изопштити ако Еглу прими назад, док се у прози само боји да ће га она заразити губом. Драматичност Еглине неуклопљености поткрепљују њени променљиви ставови према губавости, која јој је одвратна док живи у свету здравих, а мање одвратна кад тај свет напусти.

У прозном предлошку, уместо на сукобу два света, тематско тежиште је на причи о Еглином излечењу. На почетку приповести Егла је већ у Новом Јабнелу, и кроз ретроспективно приповедање свезнајућег приповедача сазнајемо како је ту доспела. Приповест се наставља у „садашњости“, када Исус Христос затиче Еглу на међи између два града, опхрвану носталгијом за бившим мужем и пређашњим животом. Током разговора са Исусом, приповедач предочава сплет сложених мотива због којих Егла на крају пристане да буде исцељена, иако је неповерљива према младићевим чудотворним моћима:

Осећајући да му је стало до сарадње која њу не би ништа коштала, она помисли да благонаклоно попустљиво опхођење с једним несрећником, кога је Адонај казнио горе него њу, може на одговарајућем месту бити регистровано и примљено као рата отплате за давно почињен грех... (Пекић 2006а: 47).

Проза изискује директно мотивисање радње, у овом случају посредством „формалне сродности апокрифног типа, јер скрива, *лажно* представља право значење текста“ (Пијановић 1991 : 29). Иако, или баш зато што, је текст „у спору са правоверном хришћанском догмом“ (Пијановић 1991 : 29) он задржава фабулативни костур библијског текста. Драма дозвољава да се догађаји одвијају услед сплета околности (Еглино оздрављење резултат је случајног сусрета), посебно када се одвијају ван сцене. У прозној варијанти је приказана и Еглина усхићеност новопронађеним здрављем и њена захвалност Богу, након чега следи контрастно отрежњење непријатељски настројене стварности.

Исусова појава у прозном тексту појачава веродостојност Еглиног излечења. Њихов сусрет у драми је само препричан, и сам слушацац се може двоумити да ли је Егла заиста излечена или је реч о њеној уобразиљи, што појачава тензију кулминације и неизвесност њеног међуположаја. Одсуство лика Исуса Христа из драме условило је такође уклањање Христовог имена из Јеробоамовог прогласа који он вежба наглас током оне вечери када Егла покуша да му се врати. Тако се Исусов лик и његова чудотворства представљају сасвим посредно, чиме се постиже утисак веће универзалности приче; Исус је свака особа (Егла га зове „младим богом“) која је у некој заједници постала позната по исцелитељским моћима које јој се приписују. Појављивање осталих ликова се подудара у прозном и драмском извору.

У драми, Егла је окарактерисана као лепа, чулна жена, жељна љубави и пуна живота, али и пуна пркоса према Богу који ју је разболео без њене кривице: „није моје него Адонајово да брине о мом преступу, кад га је већ овако сурово, одурно, зверски обележио“ (Рекіћ 2006b: 327). У прози њен гнев је блажи а њена карактеризација усложњена интроспективним описом:

Али у свом чедном срцу Егла је зебла. И била усхићена тиме. Очајање, најпостојанији остатак њених старојабнелских успомена, снабдевало је њен занос све новим и упечатљивијим мученичким сликама, а занос је са своје стране подбадао патњу да производи још неподношљивије сцене... (Рекіћ 2006a: 29).

У драми је појачан контраст између њене мржње према немилосрдном Богу и љубави и наде када је у питању Божији син који ју је излечио. На крају драме прогнану Еглу испуњава очајничка нада: „Овде сам питана верујем ли... Овде сам рекла: верујем... Овде ћу чекати... Можда ће млади Бог још једном овуда проћи...“ (Рекіć 2006b: 346). Та нада протагонисткиње уклапа се у шири контекст Пекићеве драматургије као израз „немоћи јунака да опстане у тоталитарном систему који нарушава сваки вид индивидуалности и неконформизма“ (Ковачевић 2012: 27). У прози Егла испољава више огорчења Исусовим поступком: „одмазда за пркос (је) пала на моју главу. Сигурно не беше никаквог договора између Оца и Сина.“ (Рекіć 2006a: 78). Такође, за разлику од драме, када ју је Исус питао да ли верује у чудо, Егла је одговорила одрично. Тако постаје јасна разлика између прозе која проблематизује веру и наметнуто, присилно, добро од стране спољне инстанце, и драме која тематизује односе унутар заједнице.

Могу се приметити извесне разлике и у особинама Еглиног мужа Јеробоама када је у питању љубомора или одважност. У односу на прозу, Јеробоам је у драми љубоморнији али и потресенији неповољном ситуацијом: „(Виче) Егла!... Егла!... Егла!...! (Глас му се сломи, зајеца.)“ (Рекіć 2006b: 330). Емотивност ликова доприноси повећаној драмској експресивности текста, који тежи да изазове емотивну реакцију и код слушалаца. Веран традиционалној функцији дијалога у драми, функцији приказивања сукобљених мишљења и осећања, Пекић уноси емотивност и острашћеност и у Еглин и Јеробоамов дијалог:

Е: То је то, Јеробоаме. То је губа.

Ј: (ужаснуто) Не!

Е: Да, разболела се сад и кућа.

Ј: Молимо онда, Егла, молимо, шта чекамо!

Е: (хладно) Смири се, сабери, престани кукати и седи тамо... Имам нешто да ти кажем. (Помало свечано и извештачено) Јеробоаме, мужу мој и Господару!...

Ј: (Вапи) Јао мене кукавног!“ (Рекіć 2006b: 326).

У прози су емоције представљене као одмереније и мотивација ликова као сложенија и мање непосредна:

‘Јеробоаме, сутра ме води слуги твог бога Исмају, да се сврши.’ Јеробоам, коме се дремало, попусти и обрече да ће је сутра свештеник Исмај прегледати... Истину за вољу, никаква љубав није могла сачувати Јеробоамова колена од жуљева што су их наталожиле... покајничке молитве, и никаква брачна оданост није могла толико да га заћори да... не предвиди изглед своје жене, за месец, за годину (Рекіћ 2006а: 35).

Појачан емотивни набој у драмској варијанти замењује разгранату мотивисаност поступака ликова у прозном предлошку. Еглин однос са својим новим, губавим мужем Уријом опширно је мотивисан у прози: „Здружио их је равноправан однос према судији Адонају [...] здружило их је неприхватање греха који им је био приписиван [...] изазвана осећањем неоправдане напуштености, плот их је здружила у привремен савез“ (Рекіћ 2006а: 38). У драми су емоције употребљене као средство контрастирања; без објашњења са сцене тужног љубавног расанка са Јеробоамом прелази се на љубавну сцену у Уријином кревету, која је испуњена појудом. Еглин и Уријин однос је објашњен тек касније кроз дијалог. Поред ефекта драмског контраста, опште појачан емотивни набој у драми у поређењу с прозним предлошком чини лакшим саосећање са ликовима и уживљавање у њихову ситуацију, која се чини уверљивијом. Док је прозна варијанта приповест о догађају у прошлости, драма нуди доживљај текста у садашњости.

Једна од најважнијих одлика Еглиног лика, њена несврстаност, непотпуно припадање и свету здравих и свету болесних, испољава се у физичком боравку у међупростору између два града, али и у мотиву двојнице, који се појављује у исказима њених мужева, бившег и садашњег. Што се саме Егле тиче, она је одана двома странама: „[...] ја још увек волим и Јеробоама, општинског викача из Старог Јабнела [...] истина не би била потпуна, кад не би била и обрнута, па садржала и моју страсну наклоност према теби, Уријо Бен Мијаму“ (Рекіћ 2006б: 332). Урија то разуме на следећи начин: „Све је то зато што ти, најалост, ниси још сасвим наша, сасвим губава“ (Рекіћ 2006б: 332). Егла такође и даље делимично припада свету здравих тиме што јој се

Јеробоам обраћа у својим царским објавама. Несврстаност се поштрава до двојства након Еглиног исцељења, што кулминира у Јеробоамовој реплици: „Закључао сам врата не пред *својом* љубљеном Еглом, већ пред њеном *грешном* и *губавом* двојницом, која се, пркосећи Закону враћа са места испаштања да ме упропасти“ (Пекић 2006b: 336). Урија такође тврди да је жена која покушава да му се врати можда једном била његова Егла, али да, здрава, сада засигурно то није.

Ове заједнице идентификују особе као здраве или болесне по двоструком критеријуму, унутрашњем (духовном, менталном) и спољашњем (физичком). Заједница здравих презире спољашње знаке здравља јер не могу да посведоче о „духовном“ излечењу, док у губаву заједницу може бити сврстана само особа са спољашњим знацима обољења. По таквом поимању, Еглин спољашњи и унутрашњи идентитет се не поклапају; она поставља питање о могућности таквог непоклапања и код других, па каже Урији: „[...] ни ти ниси баш сасвим губав, као што ни они тамо преко, можда, нису баш без и мало губе, као што замишљају“ (Пекић 2006b: 333). Они који су споља здрави можда размишљају на „болестан“ начин, а они који су споља болесни можда размишљају на здрав начин. У симболичком читању, раздвајање на апсолутно здраве и апсолутно болесне приказује се као апсурдно, и проблематизује се постојање ауторитета који би могао да изврши ту поделу. Као многа Пекићева дела, и ова прича, у оба своја облика иако на различит начин, показује се као критика искључивог мишљења, које управо производи оно против чега се бори – м неуклопљеност. Пекићево поимање истине увек оставља простор за инхерентне противречности.

Док су у драми пластично контрастиране две Еглине љубави, у прози су, с тим у вези, елабориране околности под којима је Еглу затекао спаситељ и над њом извршио чудо. С обзиром на то да ју је нашао како опхрвана носталгијом лежи на међи између два града, Еглина патња се показује као покретач одсудне радње у приповеци. У драми се њено исцељење приказује као случајан догађај а њен однос према губавости као мање испуњен очајањем. Иако се драма структурира око дијалога, саму њену радњу у овом случају покрећу догађаји који су ван контроле ликова: појављивање Еглине болести и

случајан сусрет са Христом. Важне тачке радње (одлазак код свештеника Исмаја, сам чин исцељења) изостављене су у драми, а сцена расанка од Јеробоама директно претходи сцени љубавног уживања са Уријом. У драмској варијанти, у Еглином лику се дешава расцеп, и заокрет ка „губавом“ мишљењу, што се не дешава у прозној варијанти. Тако она признаје да се у ствари моли Богу да учини и Јеробоама губавог јер „зар има лепшег стања на свету од губавог?“ (Пекић 2006b: 334). У драми се тако конкретизује оно што је у прози симболично приказано. Еглино прећутно прихватање живота у губавој заједници огледа се у њеном новом браку и функционисању у новој свакодневици. Ипак, у прози се не дешава инверзија у пожељности болести спрам здравља; Егла машта о здравом Јеробоаму. У драми њено физичко стање производи преокрет у њеном начину размишљања.

Промена у Еглином поимању болести чини болест, парадоксално, видљивијом за слушаоца радио-драме. Поред функције контраста у односу на претходне дијалоге, показује се да Еглино прихватање свог новог „губавог живота“ има још једну сврху. Као неко ко је отишао од једног начина живота и са спремношћу прихватио други, Егла оличава ведар, помирљив дух комичног поимања живота, те вечите силе која прихвата и контекстуализује људске несреће и тако их, заправо, савладавава: „Не постоји трајан пораз и трајан људски тријумф, осим у трагедији, јер природа мора да траје, ако траје живот, а свет који поставља све запрете такође пружа и животне сласти. У комедији, стога постоји опште умањивање значаја људске борбе“ (Лангер 1981: 400). И заиста, Еглини и Јеробоамови разговори, поред снажних емоција, прожети су и комиком:

Е: Болесна сам, Јеробоама, коњу, чујеш ли?

Ј: Јеси ли нешто рекла, душо?

Е: Рекла сам: Јеробоама, коњу, болесна сам!

Ј: У реду. То знамо. Од тога у калкулацијама и полазим. То је само прелазно стање до видовитости (Пекић 2006b: 322).

Или:

Е: Можда сам нешто згрешила?

Ј: Па јеси ли, јеси ли?

Е: А откуд знам? Чак и да јесам, не бих се сетила. Од толиког ринтања по кући, не знам ни где ми је глава, а некмоли грехови...

Ј: Кад смо већ код тога, требаће ми за сутра чиста кошуља, душо“ (Пекић 2006b: 322).

Прозна варијанта оставља мање простора за комично; приповест је у овом случају озбиљнија, психолошки продубљена, чак са лирским изливима. Еглино прихватање новог живота представљено је као избор наметнут силом прилика, избор живота уместо смрти, али без страственог прихватања новог стања као што се то дешава у драми. У прози не долази до субјективног искривљења лепог и ружног нити до емотивне уцене болешћу. Егла је „најсексипилнија удавача Новог Јабнела“ (Пекић 2006а: 38) баш зато што је тек од скоро начета болешћу. Њој се допада лежерни израз Уријиног лица, он је леп, али само „на начин прикладан за губавца“ (Пекић 2006а: 38).

Постаје јасно да чудо, парадоксално, уноси у ову драму трагично осећање света које преобраћа Еглину трезвеност, прилагодљивост и истрајност у томе да има какав-такав живот у личну трагедију сукоба једног несврстаног идентитета са слепом силом тоталитарног колектива. Чудо тежи за апсолутом Еглиног здравог идентитета, оно одбија животни ток који је одредио да ће се Егла разболети и потврђује и изоштрава њену неуклопљеност, која тако постаје извор трагичности. Чудо даје тежину и озбиљност њеној судбини. Бирајући изгнанство и изопштавање, та судбина постаје трагична. Пекић је, не само посредством тематике и дијалога, него и посредством драмског поступка, везујући осећање трагичног за Христово чудотворство, пренео своју поруку о погубности наметнутог (и натприродног) добротинства у свету који функционише по крутим друштвеним законима.

Већи универзализам драме у односу на прозну варијанту испољен је и у почетном дијалогу Егле и Јеробоама. Истина је да Пекић у својој есејистици позива на опрезност када приписујемо особине својих савременика књижевним ликовима који потичу из другог историјског контекста, али чињеница је такође да Пекић сатиричним тоном своје драме коментарише и садашњост. Обраћа се

човековој потреби да свакој појави да смисао и значење, по могућству значење које би искључивало кривицу а доказивало личну исправност. Мета критике у дијалогу драме *Чисти и нечисти* су и међуљудски односи који захтевају да се друштвено контроверзна појава држи у тајности; у контексту Јудеје пре две хиљаде година то је болест, у каснијим временима то је свакако нешто друго што би се сматрало „срамотом.“

Писац подвргава критици и човекову потребу да значајне догађаје смешта у религијски контекст. Егла и Јеробоам сматрају да њихови животи зависе од Бога као метафизичког ауторитета који може да их казни или награди. Њихово јововско трагање за разлогом и објашњењем се на крају исцрпљује у банално схваћеној молитви, богохуљењу и Еглином одбијању да поверује да је судбоносно згрешила. Јеробоам њен самосталан, критички став сматра скандалозним, и спрам његовог богобојажљивог става, који је „здрав,“ Еглин се приказује као „болестан.“ Она ће наићи на разумевање за такав став тек код Урије, свог губавог мужа. И Урија и Јеробоам тако илуструју неапсолутност и контекстуалност романтичне љубави.

Као у параболи о Великом Инквизитору, Исусова чуда су у обе варијанте овог дела схваћена као непотребна и чак штетна за смерне и побожне људе. Услед своје одбачености од друштва, Егла доживљава да постоји двосмислена повезаност између ње и спаситеља: „као што ти не знаш кад си Бог а кад човек, ни ја не знам кад сам у срцу Јеробоамова а кад Уријина...“ (Пекић 2006а: 48). Такав паралелизам изостаје у драми, мада се њихова повезаност у њој очитује у Еглиној снажној вери.

Књижевнотеоријском анализом у структуралистичком кључу, утврђује се да се разлике између прозне и драмске варијанте *Чуда у Јабнелу* не исцрпљују у разилажењима књижевних родова, већ су присутне и на тематском и идејном плану. Драма *Чисти и нечисти* богатија је од свог прозног предлошка у дијалогу, емотивном набоју и живошћу ликова. Дело нема драмску форму ради самог драмског израза и експериментисања са њим, већ је пластичан приказ цинизма и предрасуда једне затворене заједнице, кроз који Пекић

проблематизује поимање болести, здравља и припадности колективу. У симболичком читању подела на апсолутно чисте и апсолутно нечисте показује се као фикција која може имати насилне последице. Опадање разумевања између ликова илустровано је смањивањем способности за дијалог. Кроз драмски израз Пекић настоји да изазове сажалење за сваку жртву изопштавања. Драмски текст тако испољава већи степен универзалности од прозне варијанте. Док комични елементи ове драме илуструју снагу, помирљивост и ведрину протагонисткиње, трагично осећање света појављује се након што је над њом извршено чудо, јер такво наметнуто добро осуђује је на изгнанство. Жанровским варирањем текстова, Борислав Пекић их је обогатио комплементарним нијансама у значењу, разноврсним естетским квалитетима и различитим перспективама на једну исту проблематику, стварајући тако два независна дела.

ЛИТЕРАТУРА

- Живковић, Драгиша. 1994. *Теорија књижевности са теоријом писмености*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Илишевић, Милена. 2011. *Жанровска преплитања у савременој српској драми: други чин расправе у два чина*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Jovanov, Svetislav. 2006. „Gore je dole, ili maska svih maski“. *Roboti i sablasti – izbor iz neobjavljenih drama*. Novi Sad: Solaris. 347–354.
- Ковачевић, Јелена. 2012. „Проблем идентитета јунака у драмама Борислава Пекића“. *Свеске* 105/106 (23): 22–28, 26–35.
- Лангер, Сузан. 1981. „Велике драмске форме: комички ритам“, у: Миочиновић, М. ур. 1981. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит.
- Мукаржовски, Јан. 1981. „Две студије о дијалогу“, у: Миочиновић, М. ур. 1981. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит.
- Pečić, Borislav. 2006a. *Vreme čuda*. Novi Sad: Solaris.
- Pečić, Borislav. 2006b. *Roboti i sablasti – izbor iz neobjavljenih drama*. Novi Sad: Solaris.
- Pečić, Borislav. 2007. *Izabrani eseji*. Novi Sad: Solaris.

- Пијановић, Петар. 1991. *Поетика романа Борислава Пекића*. Београд: Просвета.
- Сонди, Петер. 2008. *Студије о драми*. Нови Сад: Орфеус.

Sara Majstorović

GENRE VARIATION OF *THE MIRACLE IN YABNEL* BY BORISLAV PEKIĆ:
THE UNIVERSAL AND TRAGIC IN A MIRACLE

Summary

The paper analyzes the radio-play *The Clean and the Unclean* by Borislav Pečić in relation to its prose variant, *The Miracle in Yabnel*, with the aim of determining the aesthetic results of such variation. It is observed that through dramatic expression new meaning is generated. Analysis is based on a structuralist approach to the text, as well as on its observation in the context of literary theory concerning the modern drama. It is determined that, despite surface similarity, these are two separate texts, with a different theme and background idea. The prose variant is mainly a dialogue with biblical subtext, whilst through the dramatic text the author demonstrates the violent experience of not belonging, in a closed community. Through the implementation of comic and tragic elements, Borislav Pečić underlines the basic idea of the tragedy of every imposed good. This paper aims to contribute to the better understanding of the characteristics and role of the drama in the work of Borislav Pečić.

Key words: genre variation, radio play, short story, *The Miracle in Yabnel*, Borislav Pečić

Драган Б. Бабић

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент докторских студија
draganb.com@gmail.com

UDK 821.111.09-31 Woolf V.
DOI: 10.19090/zjik.2019.195-209
оригинални научни рад

ПРЕДВИЂАЊЕ И ЕФЕКАТ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА У РОМАНИМА *ИЗЛЕТ НА ПУЧИНУ* И *ЏЕЈКОВОВА СОБА* ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ¹

САЖЕТАК: При читању и истраживању дела Вирциније Вулф, већина истраживача и читалаца се задржава на неколицини наслова: романима *Госпођа Даловеј*, *Ка светионику* и *Таласи*, те обимним есејистичким делима *Сопствена соба* и *Три гвинеје*. Док је тај поступак услед квалитета тих наслова апсолутно разумљив, он није потпуно праведан. Улазећи дубље у њен рад, можемо открити и друге наслове вредне пажње, као што су њен први роман *Излет на пучину*, те трећи, *Џејкова соба*. Значај ових дела није само у њиховом антиципирајућем фактору – јер они заиста антиципирају *Госпођу Даловеј*, *Таласе* и друга прозна дела која је ауторка писала након њих – већ и у начину на који се опходе према теми Првог светског рата. Наиме, иако је овај догађај изразито битан у животу и раду ауторке, он не заузима централно место у овим романима. Они су објављени током и након рата – 1915, односно 1922. године – и садрже јунаке који учествују у рату и погођени су њиме, али се ка њима не односе на очигледан и отворен начин. Уместо тога, они наговештавају рат и његове последице употребом више различитих приповедних и стилских техника, а управо ће те технике, као и њихов значај, бити у фокусу овог рада.

Кључне речи: Вирцинија Вулф, *Излет на пучину*, *Џејкова соба*, Први светски рат, антиципација

¹ Рад је настао као део истраживања приликом израде докторске дисертације под насловом „Тематизација Првог светског рата у српској и англоамеричкој прози од 1914. до 1940: компаративна анализа“ и под менторством проф. др Владимира Гвоздена на Филозофском факултету у Новом Саду.

Одлучивши се да се опроба у књижевности не само као читалац, критичар и есејиста, већ и као прозни писац, Вирџинија Вулф 1907. почиње да скупља грађу за свој први роман, мислећи да ће писање дела о путу протагонисткиње Рејчел Винрејс бродом „Еуфросина“ бити кратак, учинковит и једноставан посао. Међутим, то искуство било је потпуно супротно, а овај рукопис јој доноси огроман посао – и током писања и у процесу преправљања – и велик стрес. Тај притисак узнемирава њену психу и појачава њену нестабилност, и зато је рад на овом делу обележен менталним проблемима, сломовима и хоспитализацијом.

Вулф почиње рад на роману *Излет на пучину* (1915) са великим ентузијазмом и жељом да га оконча што брже не би ли могла да истражује идеје које има за будућа дела. Тако се 1907. и 1908. спрема за писање, планира како ће спровести тај процес и концентрише се на интензиван рад на рукопису, извештавајући своје пријатеље да ће целу јесен 1908. провести за столом, „и мукотрпно радити у мраку“ (Harris 2013: 48). Ипак, њени ментални проблеми непрестано прекидају рад, каткад и на неколико недеља или месеци, толико да скоро целу 1910. годину није у могућности да пише, а у фебруару је напетост и немир доводе „опасно близу руба болести“, те, по препоруци лекара, више пута одлази из Лондона на село ради опоравка и одмора (Harris 2013: 48). Пошто пати од депресије и суицидних мисли, рад на рукопису је опушта и пружа утеху, али и чини раздражљивом и депресивном. Она је посвећена раду, али није у стању да изађе на крај са свакодневним обавезама и проблемима, и то је – уз мањак искуства и списатељске вештине – разлог зашто јој треба толико времена да оконча свој рукопис. Он је завршен у јулу 1913, али Вулф ни тада није сигурна да ће он бити публикован. Иако њен полубрат Џералд Дакворд обећава да ће објавити роман, он одлаже тај тренутак наредне две године, правдајући се лошим економским стањем, неизвесношћу њеног здравља и ратом (Лемасон 2008: 30), те роман стиже до читалаца тек крајем марта 1915, док ауторка неколико недеља пре тога доживљава свој најтежи слом, те је превише слаба да би прославила тај успех (Лемасон 2008: 31; Harris 2013: 58). Овај роман надјачава њену психичку равнотежу, али је дочекан са позитивном рецепцијом и охрабрујућим коментарима критике, читалаца и пријатеља (Лемасон

2008: 31), што јој даје подстрек за опоравак. Вулф у овај роман уноси и део сопственог искуства – смрт брата Тобија која личи на смрт протагонисткиње Рејчел,² на пример – и личних ставова, поигравајући се идејом властитог разоткривања и описујући жену која је „надомак брака, а онда је обузме грозница од које полуди“ (Harris 2013: 54). Живот главне јунакиње је ауторкин коментар о сопственом менталном стању, а ово дело је донекле и *Bildungsroman*, јер јунакиња пролази пут од девојке до жене, откривајући себе, свет и своје место у њему (Дојчиновић 2013: 410). Отуд је њен пут конкретан и апстрактан, физички и метафизички, а најава двострукости види се у наслову:³ слично наслову романа *Ка светионику*, насловна фраза крије алузију на пут до Јужне Америке, пут самооткривања и стасавања, али и на пут у смрт (Brewster 1963: 87; Lee 1977: 32).

Током тог путовања, Рејчел Винрејс доживеће трансформацију и значајне промене, дочекати смрт и видети најаву Првог светског рата. Овај догађај само је маргинално приказан у роману јер је рат у време писања дела тек претећа појава, а не конкретна опасност. Алузије на њега пружају разумевање односа енглеског друштва према појави рата – нарочито у контексту тврдње А. Џ. П. Тејлора да та земља више деценија није учествовала у ратовима и да стога ниједан одрастао мушкарац заправо не зна шта рат заиста представља (Taylor 1963: 22) – као и антиципацију његовог третмана у каснијим романима

² Ауторкин брат Тоби умире од тифуса 1906, а тај губитак додатно слаби списатељицу која је већ изгубила родитеље, док његову смрт доживљава емотивно: „Тобијева смрт била је трагедија од које Вирџинија није могла лако да се опорави. Две године касније, и даље је акутно осећала тај губитак; било је необично живети у свету у којем њега није било, а чак двадесет година касније, њој се чинило да ни њен сопствени живот није ништа више но излет без њега, и да ће смрт бити прилика да се врати у његово окружење“ (Bell 1972: 112).

³ Ауторка напушта првобитан наслов *Melymbrosia* – измишљена реч која спаја латинску и грчку реч за мед и амброзију – током једне од седам исправки, али Луиз де Салво, на основу њених белешки и рукописа, реконструираше и објављује првобитну варијанту романа 1982. године (Lee 1977: 32; Дојчиновић 2013: 410).

ауторке. Овде се у више наврата дискутује о стању британског друштва и целе империје, а ауторка предосећа да је та империја на издисају. Путници остављају „Лондон да лежи у блату“ (Вулф 2013: 26) и хрле у фиктивну јужноамеричку колонију, а Вулф их, и, пре но што рат почиње, шаље „на пловидбу преко расцепа британске империје“ (Немет 2015), док се њен став о сопственој држави највише види уласком брачног пара Даловеј у роман. Они се придружују „Еуфросини“ у Лисабону пошто, наводно, путују Европом, али се праве намере њиховог пута убрзо откривају: они не путују без циља, „углавном имајући у виду проширење видика госпође Даловеј“ (Вулф 2013: 39), већ ради испитивања „спољнополитичке ситуације и ратног кошкања које је већ започето у Европи“ (Немет 2015). Негативан однос јунака према њима – Вилоби Винрејс каже да су они „господин који сматра да због тога што је некад био члан Парламента“ и „племићка кћер“, особе које мисле да могу да имају шта год пожелеле (Вулф 2013: 39) – само се интензивира и конкретизује након што се открива да они путују кроз Француску и Шпанију, проверавајући како живи обичан народ и испитујући да ли су спремни за побуну, на основу чега Даловеј предвиђа „кризу која ће брзо уследити“ (Вулф 2013: 39). Тек касније Клариса признаје да њихов пут кроз Шпанију није одмор, нити су они тамо случајно, и даје изјаве пуне патриотизма,⁴ које не наилазе на одобравање њихових сапутника, па ни читалаца, јер је јасна иронија са којом се ауторка опходи према овом слоју британског друштва. Све то читаоцима даје до знања да је сукоб у Европи близу, а ауторка предосећа рат и револуције, и, иако су алузије на те догађаје суптилне, свет јесте у превирању (Дојчиновић 2013: 415). Просторни отклон јунака од тог сукоба – они су прво на броду, а касније у Јужној Америци – не значи да ће побећи од судбине која их чека, а планови о

⁴ „Када си на овом броду, делује много сликовитије – шта стварно значи бити Енглеz. Размишљаш о свему што смо урадили, о нашој морнарици и о људима у Индији и Африци, како вековима шаљемо момке из малих села – и о људима као што си ти, Дик, човеку се чини да не би могао да поднесе чињеницу да *није* Енглеz! Замисли светло које гори изнад Парламента, Дик! Када сам малочас стала на палубу, учинило ми се да га видим.“ (Вулф 2013: 52).

заједничком животу у Лондону које Рејчел и Теренс праве, не би се остварили ни да јунакиња не умире, управо зато што су „Британија и свет какав [они] знају – на издисају“ (Дојчиновић 2013: 415). Британска империја више није оно што је била, а њени грађани не осећају исти патриотизам: кад виде ратне бродове, једни су одушевљени, док други коментаришу о условима на њима. Клариса, рецимо, кличе („Ратни бродови, Дик! Тамо! Погледај!“) и истиче да ти бродови код Рејчел треба да пробуде патриотизам („Зар ти није драго што си Енглескиња!“) (Вулф 2013: 72), док тетка Хелен говори да јој „делује погрешно држати морнаре као када се држи зоолошки врт, и да је, када је реч о умирању на бојном пољу, свакако време да престанемо да славимо храброст“ (Вулф 2013: 72–73). Ова два супротстављена става најављује коментар приповедача о изгледу тих бродова – у питању су „два злокобна сива пловила, дубоко у води и гола попут кости, која су се кретала тик једно до другога, са изгледом слепих звери које траже свој плен“ (Вулф 2013: 72) – а њихов изглед предвиђа Рејчелину смрт и друге губитке који ће наступити током рата (Немет 2015). Ти бродови су гласници рата – слично као што је у роману *Између чинова* то случај са авионима (Дојчиновић 2013: 415) – и показатељи ратне спреме британске војске, коју Вулф још једном помиње у роману, опет у негативном светлу, истичући да би „летење било нужно у време рата, а ми у Енглеској страшно заостајемо“ (Вулф 2013: 143). Тако тема романа није само буђење свести Рејчел Винрејс, већ и буђење свести о близини рата и опасности која се конкретизовала у периоду између окончања и публиковања рукописа. Роман *Излет на пучину* је прво дело ауторке у којем се рат јавља, али је он сада тек најави и опасност на пучини, а већ у наредном роману постаје фактор који одређује судбину протагониста.

Након романа *Ноћ и дан* (1919), који читаоце враћа у прошлост,⁵ Вулф се у роману *Џејкобова соба* (1922) поново поиграва

⁵ Роман је писан током рата, док ауторка слуша „потмулу грмљавину топова коју је вјетар доносио из сјеверне Француске. Грмљавина смрти била је једва чујна, далека, тешко повезива с било чим из свакодневице“ (Harris 2013: 62). Она стога, уместо фронта, описује цивилни свет, покушавајући да пронађе

са хронологијом и доводи поратни роман до нових граница својим експерименталним изразом и приступом који је истовремено и једноставан и интригантан. Он се базира на чињеници да је главни јунак, Џејкоб Фландерс, тек делимично у наративу и да информације које читаоци добијају о њему махом долазе од људи из његовог окружења. Тако он расте у протагонисту који је истовремено присутан и одсутан, а сам текст постаје потрага за њим. Она се, међутим, завршава неуспешно, пошто Џејкоб пред крај романа одлази у Први светски рат и гине, док читаоци не *сведоче* његовој смрти, већ о њој *сазнају* од његове мајке и пријатеља. Стога се никада не види „коначан, потпун портрет Џејкоба, али успијевамо га назријети у гомили или док чека у реду, а чујемо и људе који о њему разговарају“ (Harris 2013: 77–79). Овај поетички приступ се ауторки намеће случајно, почетком 1920. године, док размишља о савременој књижевности и експериментима које примењује у својој приповедној прози – највише у збирци *Понедељак или уторак* из 1921. године, али и другим текстовима – и она прво формулише стил и форму дела, а тек касније размишља о његовој примарној теми и јунацима (Lee 1977: 71). Ово искуство открива у дневнику крајем јануара и описује узбуђење при раду на новом рукопису у којем „једна ствар произилази из друге“, чиме се постиже проходност и свеобухватност текста (Вулф 2002: 29). Она пише роман од априла 1920. до новембра 1921, и мада је овај период кратак, он није написан стихијски, највише због припреме ауторке, њеног труда и искуство које уноси у њега (Harris 2013: 60). Вулф бележи како се осећа током и након писања романа, те реакције

било какав спокој и илузију сигурности (Outka 2016: 60, 64). Овакав приступ, међутим, изазива неразумевање читалаца, премда рат обликује наратив, изазивајући страх у Лондону, потрагу за уточиштем и дилему око чега се рат уопште води и да ли у свету постоји нешто вредно спасења (Outka 2016: 57; Briggs 2006: 43). Романи *Ноћ и дан* и *Џејкобова соба* нису преведени код нас, али су доступни на хрватском језику; видети: Woolf 2011; Woolf 2012.

свог супруга Ленарда, својих пријатеља и критичара који дочекују роман са одобравањем, хвалећи стил и експериментални приступ.⁶

Овај роман је потребан ауторки као „неопходан корак ка слободном раду“ (Вулф 2002: 56), и стилски експеримент који води ка наредним делима. У питању је прича о одрастању јунака у коју се, уз мноштво елемената традиционалног биографског романа, уплићу и експериментални делови, те се заправо ради о роману у којем се „нижу тренуци скицирани с тек неколико упечатљивих реченица које опасавају празнине и елипсе“ (Harris 2013: 60). Читалац прати Џејкоба од детињства, преко студија на Кембриџу и живота у Лондону, све до путовања у Француску, Италију и Грчку, спајајући све тачке његовог животног пута који се окончава смрћу у рату. Последње поглавље доноси преокрет, и тако дело, сем експерименталне и фрагментарне биографије, постаје и елегија о протагонисти коју доноси „равнодушни, лирски глас [који] зазива предратни свијет, глас тек дијелом свијестан да држи посмрти говор“ (Harris 2013: 60, 79).⁷ Он расте у епитом генерације, показујући како је цео нараштај младића који је страдао у рату живео пре 1914, и антиципирајући шта су могли да постигну да су преживели (Hattaway 1993: 19; Holtby 1932: 116). Игноришући рат и не представљајући Џејкобову смрт директно, Вулф ствара анти-ратну књигу у којој рат није покретачка снага, већ инцидент који на најтрагичнији могући начин окончава живот протагонисте. Ипак, осећа се критика рата и негативан однос према њему, али и према „вредностима, историјским митовима и друштвеним илузијама које су довеле до рата“, те чињеници да се та генерација после рата осећа одсечена од прошлости и без правог упоришта, као Одисеј који се никада не враћа на Итаку (Merham 1991: 78). Читалац једино може да *закључи* да је протагониста погинуо у рату, и то из

⁶ Литон Стрејчи, рецимо, истиче да је запањен ауторкином умешношћу да изостави ужас рата, али ипак наговести своју примарну тему (Brewster 1963: 100). Видети и: Вулф 2002: 33, 50–53.

⁷ Роман је, узгред, елегија за погинуле пријатеље ауторке, али и за Тобија, који је одсутан из њеног живота, слично као што је Џејкоб одсутан из текста (Lee 1977: 731; Hattaway 1993: 21).

реакције његове мајке, и да види само исечке из његовог живота. Овакав приступ делимично настаје под утицајем *Уликса* Џејмса Џојса – тај роман излази исте године, а Вулф га чита у рукопису и, заједно са Ленардом, одбија да га публикује (в. Вулф 2002: 51–52, 53–54) – посебно на плану флуидности, фокализације, избегавању уобичајених тропа тадашње књижевности и технике тока свести (Daiches 1942: 53–54, 57–58). Сем што донекле баштини Џојса, роман *Џејкобова соба* доноси мноштво стилских, наративних и поетичких иновација, тражећи нову форму којом ће представити Први светски рат.

Ту формулу Вулф проналази у одсуству главног јунака који као да не учествује у радњи, или бар не у очекиваној мери. Џејкобов живот је „збир тренутака које нам писац саопштава као значајне, а који, међутим, нису и најважнији“ (Натан 1964: 137), док читаоци не сазнају ништа конкретно јер је све што га одређује као особу прећутано. Он остаје обрис јунака „као одраз у свести других јунака, као уверљиво упозорење на чињеницу да смо пречесто одсутни из оног што би требало да буде наш живот, и да нам тај живот [...] измиче, пролази мимо нас док правимо друге планове“ (Пауновић 2017: 81). Џејкоб је представник свих погинулих младића и оних који чине предратне године безбрижнима и упечатљивима, а његово понашање типично је за младиће његове генерације и само доказује обим колективне трагедије која се десила неколико година касније. Да се рат није десио, или да Џејкоб није учествовао у њему, његов живот, и сам роман, оставили би потпуно другачији утисак на читаоце. Ипак, присуство рата је неизбежно у животу ауторке, и стога она не може да заобиђе ту тему. Рат је пресудни тренутак романа и Џејкобовог живота, кулминирајући његов животни пут и дефинишући дело на нов и упечатљив начин, као истовремено и ратни и анти-ратни роман (Sherry 2016: 74). Ауторка се не посвећује погибији протагонисте, и открива је на тек две странице последњег поглавља, нагло заустављајући причу о Џејкобу, доказујући све нагле прекиде живота свих учесника рата, али и оних који их чекају у домовини. Ипак, када се роман поново прочита са знањем о крају, примећује се велик број алузија на ратно стање и смрт уопште, и ти суптилни трагови расту у антиципацију Џејкобове погибије. Романом провејавају алузије на претходне ратове (од Тројанског до Битке код Ватерлоа, укључујући отворене асоцијације

на град Скарборо),⁸ док је Џејкоб на почетку романа окружен животињским лешевима, мољцима и костима, а његовој мајци се на крају претпоследњег поглавља чини да чује буку топова, предосећајући смрт сина. Сви ови елементи граде специфичну атмосферу у роману која „као да од почетка наговјештава трагичан крај главног јунака“ (Летић 2017: 87), али ниједна од ових назнака трагедије није претерано очигледна. Ауторка овде, за разлику од романа *Госпођа Даловеј* или *Године*, представља рат суптилно и скривено, не као разарајућу силу која уништава све пред собом, већ као догађај који је негде у близини јунака и чека тренутак да им се прикраде. Њену суптилност означава и карактеризација протагонисте, односно његово презиме Фландерс, симболички набијено алузијама на Фландрију, толико да постаје више од презимена и расте у слутњу трагедије и поистовећује се са траумом и губицима целог друштва (Летић 2017: 87–88; Zwerdling 1986: 64; Correia 2014: 239). Џејкобово презиме га чини савршеним епитомом ратне генерације – он је толико неприсутан у роману и достиже нови ниво анонимности да се чак и његов идентитет поистовећује више са ратом него са њим као личношћу (Reichman 2016: 242). Њега у роману не проналазе ни читаоци ни приповедач, те последња сцена, у којој мајка у његовој соби држи његове ципеле, показује да он нестаје из дела као да никада није ни живео. Иако Вулф помиње почетак Првог светског рата и алудира на одређене догађаје из његових првих месеци – пита се где су нестали сви мушкарци, помиње како је европске градове прекрила тама и описује Версај – она инсистира на трагедији једног човека уместо на колективном ламенту о генерацији. Но, и тај приступ довољан је да читаоци осете мрачну атмосферу дела и поистовете Џејкоба Фландерса са свим осталим младићима његовог нараштаја.

⁸ То место су у децембру 1914. године торпедирали немачки бродови, а помињање тог локалитета подсећа читаоце на ратна страдања, усмеравајући им пажњу на рат и антиципирајући тематизацију романа (Briggs 2006: 196). Такође, једанаесто поглавље помиње Версај, асоцирајући на потписивање Версајског споразума 28. јуна 1919, чиме је и окончан Први светски рат (Sherry 2016: 67).

Последње поглавље романа разликује се од претходних на стилском, значењском, тематском и језичком плану, па би се могло читати одвојено од остатка рукописа, али, чак и да се то деси, он не би изгубио трагици и упечатљивости. Од изненађења Џејкобовог пријатеља Ричарда – „Све је оставио управо како је било. [...] Ништа није поспремљено. Сва његова писма поразбацана су тако да их сватко може читати. Што је очекивао? Је ли мислио да ће се вратити?“ (Woolf 2011: 222) – до туге његове мајке Бети која у рукама држи синовљеве ципеле, ово поглавље је крајњи доказ одсуства протагонисте. Stil који Вулф користи започет је у њеној краткој прози и заснива се на редукцији израза и потенцирање оног што се прећуткује. Уместо да детаљно опише Џејкобову смрт и реакцију његове мајке и најбољег пријатеља, она им даје тек неколико реплика које су ипак довољне да пренесу ефекат који његова смрт оставља. Ауторка не описује већ само скицира ту смрт, дајући читаоцима активнију улогу и тражећи од њих да самостално интерпретативно допуне текст и закључе шта се јунаку десило. Тако она доказује идеју да се о рату не мора писати обимно и детаљно, већ да је довољно нагласити детаљ или два, али овакав стилски приступ показује и колико је језик који се користи након рата неадекватан да опише све шта се дешава преживелима и пренесе сва сећања и утиске преживелих (Sherry 2016: 68, 74). Тај језик не може да адекватно дочара ратну и поратну стварност, и стога га ауторка не користи, више скицирајући протагонисту него га описујући, и посветивши се прећутаном више но исказаном. Њен приступ рату је у исти мах сиров и апстрактан (Cole 2016: 336), и зато се роман *Џејкобова соба* данас препознаје као прекретница у опусу ове списатељице и дело које развија нови начин мишљења и писања, покренувши најпродуктивнији и најкреативнији период њеног рада (Merham 1991: 84). Уз то, он доказује моћ прећутаног и наговештеног у односу на конкретно и директно, што ауторка касније често истражује у својим романима и приповеткама.⁹

⁹ Приповетке су битан део ауторкиног опуса, али је присуство рата у њима блаже и суптилније. Прва приповетке, написане током Првог светског рата, промишљају савремене догађаје и став да је историја изгубљена, а одликују

Након овог романа, Вулф се посвећује авантурама Кларисе Даловеј и неколико година касније стиже до свог најпознатијег наслова, романа *Госпођа Даловеј* (1925). Одједи Првог светског рата у њему су огромни, од послератне атмосфере која се осећа на лондонским улицама, преко тмурних сећања грађана у чијој свести су ратни догађаји још увек живи, све до лика Септимуса Смита, повратника из рата и једног од најуспелијих јунака обележених ратом не само у прози ове списатељице, већ и у прози целе генерације којој она припада. У каснијим делима попут романа *Ка светионику* (1931) и *Године* (1937), ауторка сумира ратно искуство свог нараштаја и целог друштва, додајући нове слојеве на колективно ратно сећање и рекапитулирајући га. Имајући у виду да романескни опус ове ауторке чини девет дела, а да је Први светски рат значајан део пет наслова, јасно је да је овај историјски догађај битан елемент њеног целокупног стваралаштва. Чак и кад не описује ратне незгоде и последице директно, она алудира на њих, и „сви су њени поратни романи закупљени неизравним начинима на које се миримо са својим губицима“ (Harris 2013: 62). Занимљиво је, пак, пратити начин на који тематизација рата еволуира у њеним романима – од предвиђања до рекапитулације, овај развојни пут показује промене у стилу ауторке и њеном погледу на свет и књижевност, те како тема рата јача и слаби у енглеском друштву током двадесетих и тридесетих година. Стога се и тематизација рата у опусу списатељице може поделити на два дела – пре и после романа *Госпођа Даловеј* – при чему први део корпуса чине романи *Излет на пучину* и *Џејкобова соба*, у којима је рат у најави или траговима, а други *Ка светионику* и *Године*, који конкретно говоре о рату и последицама. Због тога су прва два поменута романа нарочито значајна јер се ради о мање познатим и ређе анализираним делима ове

их техника сажимања и економични дијалози. Друга група приповедака, написаних у најплоднијем периоду креативног рада, између 1917. и 1925, представљају експерименте у форми, стилу и нарацији које Вулф користи у каснијим романима. Трагове рата могуће је, ипак, наћи у приповеткама „Ненаписана новела“, „Жичани квартал“, „Краљевски врт“, „Знак на зиду“, „Рефлектор“ и „Једно друштво“. Видети: Skrbic 2004: xx; Marcus 2016: 31; Sherry 2016: 68; Dick 1985: 3; Ђурић–Пауновић и Стевановић 2011.

ауторке који ипак крију висок квалитет и вредност.¹⁰ У њима се тај пресудан историјски догађај анализира на суптилнији и скривенији начин, али ипак довољно снажно да наговесте све последице Првог светског рата и најаве његов третман у каснијој прози Вирџиније Вулф.

ЛИТЕРАТУРА

- Bell, Quentin. 1972. *Virginia Woolf: A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
- Brewster, Dorothy. 1963. *Virginia Woolf*. London: George Allen & Unwin.
- Briggs, Julia. 2006. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Вулф, Вирџинија. 2013. *Излет на пучину*, прево Лазар Мацура. Београд: Службени гласник.
- Вулф, Вирџинија. 2002. *Дневник списатељице*, изводе из дневника приредио Ленард Вулф, превела Славица Стојановић, редактура превода Драгана Старчевић. Београд: Феминистичка 94.
- Daiches, David. 1942. *Virginia Woolf*. Norfolk: New Directions Books.
- Dick, Susan. 1985. "Introduction". Woolf, Virginia. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Дојчиновић, Биљана. 2013. „Излет у срце модернизма“. Вулф, Вирџинија. *Излет на пучину*, прево Лазар Мацура. Београд: Службени гласник: 409–440.
- Ђурић-Пауновић, Ивана, Стевановић, Кристина. 2011. „Освајање текстом: кратке прозе Исидоре Секулић и Вирџиније Вулф“. Бошковић, Д. ур. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (29–30. X 2010)*. Књ. 2, *Жене: род, идентитет, књижевност*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: 181–198.

¹⁰ Критика истиче да Вулф тек након *Госпође Даловеј* добија статус успешне списатељице (Strode 1941), док Раит наводи студије које игноришу прве романе, фокусирајући се на касније (Raitt 2010: 29, 45ф1).

- Zwerdling, Alex. 1986. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press.
- Lee, Hermione. 1977. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen and Co.
- Лемасон, Александра. 2008. *Вирџинија Вулф*, превела Драгана Банковић. Београд: Clio.
- Летић, Марија. 2017. *Стварање и идентитет: сумрак свијести у романима Вирџиније Вулф*. Источно Сарајево: Филозофски факултет.
- Marcus, Laura. 2016. "The Short Fiction". Berman, J. ed. *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley Blackwell: 27–39.
- Мерфам, Џон. 1991. *Virginia Woolf: A Literary Life*. London: Macmillan Press.
- Натан, Моник. 1964. *Вирџинија Вулф: њом самом*, превела Јелена Јелић. Београд: Савремена школа.
- Немет, Софија. 2015. „Тема рата у романима *Излет на пучину* и *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф“. *Књиженство*, 5 (5).
- Outka, Elizabeth. 2016. "The Transitory Space of *Night and Day*". Berman, J. ed. *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley Blackwell: 55–66.
- Пауновић, Зоран. 2017. „Живот је негде другде“. *Прозор у двориште*. Београд: Геопоетика издаваштво, 79–83.
- Raitt, Suzanne. 2010. "Virginia Woolf's Early Novels: Finding a Voice". Sellers, S. ed. *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press: 29–48.
- Reichman, Ravit. 2016. "Woolf and the Law". Berman, J. ed. *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley Blackwell: 235–247.
- Skrbic, Nena. 2004. *Wild Outbursts of Freedom: Reading Virginia Woolf's Short Fiction*. Westport: Praeger Publishers.
- Sherry, Vincent. 2016. "*Jacob's Room*: Occasions of War, Representations of History". Berman, J. ed. *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley Blackwell: 67–78.
- Strode, Hudson. "The Genius of Virginia Woolf". <http://movies2.nytimes.com/books/97/06/08/reviews/woolf-acts.html> (29.20.2019)
- Taylor, A. J. P. 1963. *The First World War, an Illustrated History*. London: Hamish Hamilton.

- Harris, Alexandra. 2013. *Virginia Woolf: biografija*, preveo Slaven Crnić. Zagreb: Sandorf.
- Hattaway, Judith. 1993. "Virginia Woolf's Jacob's Room: History and Memory". Goldman, D. ed. *Women and World War I: The Written Response*. London: Macmillan: 14–30.
- Holtby, Winifred. 1932. *Virginia Woolf*. London: Wishart.
- Correia, Marta. 2014. "People are Ghosts: World War I in Virginia Woolf's *Jacob's Room* (1922) and *Mrs Dalloway* (1925)". *Cadernos de Literatura Comparada* (31): 237–248.
- Cole, Sarah. 2016. "Woolf, War, Violence, History, and ... Peace". Berman, J. ed. *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley Blackwell: 333–345.
- Woolf, Virginia. 2011. *Jakobova soba*, prevela Marina Leustek. Zagreb: Centar za ženske studije.
- Woolf, Virginia. 2012. *Noć i dan*, preveo Lovro Škopljanač. Zagreb: Centar za ženske studije.

Dragan Babić

ANTICIPATION AND EFFECT OF THE FIRST WORLD WAR IN VIRGINIA
WOOLF'S NOVELS *THE VOYAGE OUT* AND *JACOB'S ROOM*

Summary

ABSTRACT: When investigating Virginia Woolf's work, most scholars and readers stick to a handful of titles: novels *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, and *The Waves*, as well as her book-length essays *A Room of One's Own* and *Three Guineas*. While this is absolutely understandable, due to the quality of these works, it is not completely fair. When looking deeper into the body of work by this author, we can find several other titles that deserve our attention, including *The Voyage Out* and *Jacob's Room*, her first and third novel. The importance of these novels goes beyond the anticipation factor – because they do in fact anticipate *Mrs Dalloway*, *The Waves*, and other prose this author wrote after them – and is concerned with the treatment of the First World War in them. Namely, even though this event is very important in Woolf's life and work, it is not central in these novels. They were published during and after the War – in 1915 and 1922, respectively – and feature characters that are involved in it and affected by it, but they do not address them in an obvious and open way. Instead, they foreshadow the War and its effects using

several different narrative and stylistic techniques, and this paper will try to explain these techniques and their importance.

Keywords: Virginia Woolf, *The Voyage Out*, *Jacob's Room*, First World War, anticipation

Sladana Stamenković
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
sladjana.stamenkovic@ff.uns.ac.rs

UDK 821.111(73).09-31 Nabokov V.
821.161.1.09-31 Nabokov V.
DOI: 10.19090/zjik.2019.211-223
originalni naučni rad

OTHERNESS IN NABOKOV'S HERMANN, HUMBERT AND KINBOTE^{1 2 3}

ABSTRACT: As one of the key notions in postmodern theory, Otherness is defined as a quality of being different and separate from the Self. Within the postmodern theory, it is defined within the center-margin binary opposition discussed by theoreticians such as Linda Hutcheon. Yet, long before the theory, three of Nabokov's novels depicted the concept of Otherness in their respective protagonists. Hermann in *Despair*, Humbert in *Lolita* and Kinbote in *Pale Fire* are assigned the role of the Other in their communities on different levels, all of which lead them to construct their own alternative realities where the margin is the center. This paper discusses the occurrence of the theoretical concept of the Other in the novels that predate the official theory of Otherness. The reoccurrence of the concept of the Other in literature, (especially in the period before the theoretical framework officially appeared) testify to the high relevance of the theory and the concept for discussing different phenomena of the human spirit and artistic experience.

Key Words: Otherness, Nabokov, *Despair*, *Lolita*, *Pale Fire*

INTRODUCTION: OTHERNESS AND NABOKOV

Otherness represents the quality in matters that are different from the Self. Concerning the works of Vladimir Nabokov, which precede

¹ This paper is based on research done for a seminar paper written for a master's studies' course Novels of Vladimir Nabokov in 2015, under the mentorship of professor Zoran Paunović

² This paper is done within the research for the project titled *Languages and Literatures in Time and Space*, No. 178002, financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia

³ An early version of this paper was presented at the student's conference STUDKON in Niš, in 2015

definitions of postmodern traits of the ex-centric, it can be said that he is a forerunner of the postmodern issue of Otherness. In his novels, the idea of the Other is closely connected with the notion of estrangement, a “shifted perspective” that all of Nabokov’s protagonists seem to possess (Paunović 1997: 15). The term in Russian is “ostranenie”, which Cuddon defines as “making strange”, or more precisely making “fresh, new, strange, different from what is familiar and known” (Cuddon 1999: 214). Such a shifted perspective is perhaps best seen in the example of Nabokov’s three novels *Despair*, *Lolita*, and *Pale Fire* and their protagonists Hermann, Humbert and Kinbote, respectively.

Hermann, Humbert and Kinbote are Others from two different points of view – they perceive themselves as Others and are also perceived as Others by the people who surround them. In *Despair*, *Lolita*, and *Pale Fire*, Nabokov’s protagonists are marked with Otherness mainly on three different levels; they are foreigners, mentally disturbed persons and, most importantly, artists. These levels of Otherness determine their positions in the worlds they live in (concerning temporal, spatial and cultural contexts), and result in their constructing alternate realities that might suit their preferences.

The notion of the Other and Otherness was appealing not only to literati. The term is somewhat familiar within the various fields of science, such as philosophy, or psychology, more precisely psychoanalysis. The meaning of the Other is often attributed to Hegel, although his perspective on the notion did not contain the negative aspect to Otherness. What is seen as negative is the urge of the Self to assimilate the Other, thus erasing its Otherness (Sims 2012: 678-9). The term was later used by Sartre in *Being and Nothingness* and De Beauvoir in *The Second Sex*, where she equalizes the Other with the Female. Sartre’s view is more similar to Kojève’s *Phenomenology of Spirit* his idea of “otherness-overcoming” (Sims 2012: 678). The opposition that is introduced by Hegel and by Kojève is the master-slave opposition, that would later develop into Self-Other. However, it was not before the emergence of psychoanalysis, or rather its modern, poststructuralist reincarnation (post-Freudian rewritings), that the term the Other was coined. Its definition, as we know it today, was introduced by the French psychoanalyst Jacques Lacan.

Regarding the history of literature, the notion of the Other has been present in literary writing as the Double, or the Doppelganger, and the Alter Ego. Within the scope of postmodern theory, the notion of the Other had to be redefined. The result is a rather broad definition of what the Other is today. The binary opposition Self-Other still exists, and the Other still carries the mark of that which is different – whether identifying someone or something physically or psychologically different than the Self. However, it is the point of view that allows postmodernists to include more of Hegel's original premise. Henceforth, Linda Hutcheon introduces the binary opposition center-margin and the notion of the ex-centric.

The center stands for everything that is perceived as master or the Self – the norms, the narratives, the roles – “the eternal and universal” (Hutcheon 1988: 58). The ex-centric, therefore, is a quality of being out of the center, the peripheral, the margin; “the ex-centric, the off-center: ineluctably identified with the center it desires but is denied” (Hutcheon 1988: 60). The analog term for the margin, thus, would be the Other. However, what grants postmodern theory more credit than just that for the mere invention of neologisms is stressing the dominant point of view. What Hutcheon (1988) and other postmodern theoreticians state is that the general point of view has been assigned to the center by the center itself.

Concerning Nabokov's fiction, the Other can be interpreted as marginal and ex-centric, most notably in terms of ethnicity, status, class and sexual preferences. However, his margin is not concerned with gaining its voice in relation to the center. The purpose of his protagonists telling their stories is to make the center hear their voice or convince them of their stories as much as it is to make themselves convinced of their own truth. Hermann, Humbert and Kinbote write with the purpose of gaining legitimacy, but not by making the center accept them, because the center does not have that power over them – they write because art and literature have the power of making their truth legitimate in creating alternate worlds around it. They are egomaniacs, their worlds revolve around them and their perceptions of life; they are not the oppressed margin that wants to prove a point to the center, they are the margin that is oriented towards itself.

Nabokov grants them the ability to narrate their worlds, impose their perspective on events onto their readers and alienate themselves in

their Otherness within the realm of their hyperrealities. For Kinbote, that would be his Zembla, for Humbert, sadly enough, his imagination and his story, and for Hermann, Felix's life, or at least his interpretation of it. In such alternate realities, their Otherness is rather celebrated, and the margin they belong to is not only proclaimed to be the center, but is proclaimed to be a completely independent universe, disregarding every notion of the center and the norm whatsoever.

It should be stated that these Nabokov's protagonists could as well have been marginalized just regarding one of these criteria. However, in this manner of making them Others from multiple standpoints, Nabokov amplifies their marginalization and estrangement; he brings their Otherness to extremes to have better literary effect, and to achieve a spacious distance that would leave room for subtle criticism on social norms and imposed tradition of understanding reality, and in relation to it, literature.

LEGAL ALIENS

The first and most obvious level of Hermann, Humbert, and Kinbote's Otherness is their immigrant nature. They are all European immigrants, whether their specific country of origin is clearly revealed or not. However different the three of them may seem, this shared European background is what shapes their identities. They are sophisticated, well-educated and well-mannered; they are gentlemen in the essential sense of the word (or, at least, their social images are). Such background, however, may be the chief contributor to their arrogance and egocentrism. Each one of them considers himself to be above the petty society of which they are now called residents.

Hermann may appear as a perfect immigrant material in terms of assimilation. Quite unlike Humbert or, especially, Kinbote, he does not idealize his homeland. He equalizes Russia with its people, who at the moment happen to be Bolsheviks, and for him they are "sadists and hooligans" (Nabokov 1965: 20). Regarding this attitude towards Russia, he should, ipso facto, be considerably fonder of the country he now lives in. However, that is not the case. In Berlin, his life is dull and boring, bordering on mediocre. The people around him, being the product of society and history, are nothing more pleasant themselves. Moreover, it is not just

Germany that he is displeased with, he goes on a business trip to Prague and even Czechoslovakia fails to appeal to him. No country he moves to can satisfy him, because it is his life he wants to get out of.

Similarly, Humbert and Kinbote feel as dissatisfied with America as Hermann is with Germany. Their attitude, however, is driven by their origin – Humbert is proud of his European descent which makes him so much more civilized than the community he arrives in and Kinbote is so in love with his Zembla that he does not even bother considering the US – it is less worthy to begin with, because nothing is as worthy as his Zembla. However disgusted by what he encounters in America, Humbert is not cruel when talking about them mainly because he has a horrible secret, much worse than their provincialism, but also, later, because as much as the world around him and Lo seems nasty (cheap hotels and motels, primitive entertainment etc.), it is still the locus of his heaven, because that happens to be where Lo was his. Concerning Kinbote, his version of the story tells us that he cannot go back to his homeland, and, therefore, has to settle for America for the time being. He is exiled and, for him, where exactly he is holds little significance – what determines him is where he is not. The people around him are not much different from those in *Despair* and *Lolita*, although, unlike Hermann or Humbert, Kinbote has access to an academic community.

Concerning their target countries, people that live in them and the way they perceive the three of them, their status of the Other is further confirmed. They all perceive them as different, as alien to their community. Sometimes, as in Humbert's case, their nature of being foreigners is a source of some exoticism. Charlotte is enchanted by the fact that Humbert is from Europe, as is the mistress of the school in Beardsley, Mrs. Pratt. More often, however, it is not as positive. Kinbote is perceived as disagreeable and different, and the same can be said for Hermann. However, it should be noted that much of this disagreement with the communities they come into strives from their attitudes towards the community itself (but also their other traits of Otherness, especially their psychological profiles).

“LONELINESS IS NOT GOOD FOR THE DISPLACED SOUL”

The next level of their Otherness is closely connected with their psychological profiles. All of them have some level of a split personality. Symbolically, this is probably Nabokov’s way to place them as far as possible from realism. Also, in the technical aspect of the narrative, this level is crucial for formalist estrangement – the perspective of their minds is literally shifted from that of a sane person.

If the respective communities they came into do not mind that much the fact that they are foreigners, they most certainly mind their madness. Hermann, Humbert, and Kinbote are all perceived as crazy both by the people around them and by the audience. Humbert himself confesses he has been institutionalized, and several times. He speaks of his mental issues in a rather light-hearted fashion, but we do see how much it affects his actions. On the other hand, Kinbote is entirely delusional. He does not think of himself as of a deranged person and does not even notice when the word “lunatic” is brought up in relation to him. However, to an average reader, it is completely clear that it is how people perceive him.

Regarding Hermann, his frail mental state is quite transparent throughout the novel, especially from the point when he commits a gruesome crime. Although not many hints are given in the novel of the other people’s perspective of him, we can suppose that those were similar to the way Humbert and Kinbote’s societies perceived them. It can be guessed that his madness was obvious to his environment, considering the way Felix treats him with caution and carefully examines him every time they meet, or the way Ardelion states in his letter how he always knew Hermann’s true nature.

Furthermore, their mental problems are evident from their unhealthy obsessions. Such obsessions are multiple within each character, but can be divided roughly into two groups: an obsession with people and an obsession with ideas. Concerning obsessions with people, Kinbote is obsessed both with Shade and with himself. His obsession with Shade further hints at homosexuality, which represents another level of his Otherness. However, his obsession with Shade has its other side – he needs Shade to gain his legitimacy, to prove his being the exiled king of Zembla,

by means of Shade's poem. Humbert is, obviously, obsessed with Lolita, but also a whole wide range of nymphets lead by his beloved Annabel (which, like in Kinbote's case, hints at another level of Otherness – his undeniable pedophilia). Like Kinbote, there is a trace of egocentrism and self-obsession in him as well, which logically leads to the third of this peculiar group – Hermann, who is, most obviously, his main obsession. Regarding the second group of obsessions, the three of them are obsessed with either various ideas or particular, palpable things. Kinbote is obsessed with the story of Zembla and Shade's poem. Humbert is obsessed with his and Lo's love story, but also Quilty's murder, and in it – revenge. Hermann, finally, is obsessed with the idea of a perfect murder, but also the idea of multiple selves (whether in the case of a physical double, like Felix, or a virtual reflection, which is connected to his obsession with mirrors), which is quite a logical companion to his self-obsession.

Another aspect of their psychological Otherness is their indomitable urge to lie. This is closely related to their narration, ergo the construction of their identities through storytelling. It is also what contributes to their unreliability as narrators. The three of them are self-declared liars, whether they are aware of admitting this trait or not. Hermann is the bravest one – he openly declares, at the very beginning of the novel, that one of his “essential traits” is his “light-hearted, inspired lying” (Nabokov 1965: 4). His lying is his confirmation of superiority, which is why he pompously states: “A slight digression: that bit about my mother was a deliberate lie” (Nabokov 1965: 4). Humbert tries to conceal his lying, but reveals himself when talking about the legerity with which he lied to the local paper in an interview or when he misleads John and Jean Farlow into believing he is Lo's biological father. Purposely or not, as he finishes the story, he writes: “I have camouflaged what I could so as not to hurt people. And I have toyed with many pseudonyms for myself before I hit on a particularly apt one” (Nabokov 1992: 326). Such proneness to forgery is closely connected to his lying nature. Kinbote is the most skillful of the comrades. Galef proclaims him both the author and the manipulator (Galef 1985:421). He never explicitly admits that he is lying, but there are a few times when he mistakes “he” (as in the king) with “I”, which reveals that he is, in fact, talking about himself. Then, there is the attempt to change the poem, so it stands for his life rather than Shade's. It is, also, questionable how much of the poem

remained Shade's original and how much Kinbote forged of it. If we are to allow ourselves to define his reconstructing *The Haunted Barn* scene as an involuntary slip of the tongue, as a testimony to his forging tendencies, then his statement "I offer the reader the following scene which I feel cannot be too far removed from the truth" (Nabokov 1962: 136) could be a summary of his interpretation of *The Haunted Barn* play, but also the poem in its entirety. He is admitting that what he says may not be the truth, but still tries to convince us that it is as close to it as it is possible for him to grasp that truth. Their lies, however, are of no help with their mental conditions; such tendencies towards lying instead contribute to their breakdowns.

Such breakdowns are most apparent with Humbert, since he openly confesses he had them. He neatly reports on his stays in various sanatoriums, and furthermore, allows us to witness one of his breakdowns in the infamous chapter twenty six (Paunović 1997: 123). For Hermann, we can identify the moments of breakdowns to take place when the news of his crime first come to him – he becomes enraged and is unable to control his reactions, appalled that not a single person believed him and what he envisioned as his perfect fraud (i.e. assuming the false identity) – and also when the police come to arrest him. Concerning Kinbote, it may be apt to say that he is experiencing a breakdown at the very moment of writing the commentary to the poem and we are witnessing the very climax of his breakdown. The betrayal of his friend Shade and the lack of Zembla in the poem seem to finally push him over the edge of sanity, and he feverishly writes the commentary, it seems with a feverish, even obsessive purpose – to prove his legitimacy as the king of Zembla, but also to pursue revenge towards the poem itself for failing him.

PORTRAITS OF THE ECCENTRIC ARTISTS

If we are to discuss the abovementioned traits of Nabokov's protagonists, we may not find enough proof that they are characteristic of all Nabokovian heroes. They are indeed often immigrants, often mentally deranged, and, safe to say, not rarely liars. However, if we are to determine a single trait present in all Nabokovian heroes – it is that they are all artists. Their manners of narration, albeit quite different, inevitably have the poetic sound to them. Humbert may speak of unforgivable and quite disgusting things from a life of a pedophile, but his artistic, poetic language is what

makes him relatable. Considering Hermann's writings, the effect he aims at is rather a comic relief than poetic, verse-like expression. His narrative resembles a speech, with various metafictional moments. He also states that he is no artist; however, he boasts that he knows just about everything about literature. He is probably the most self-aware of them all, admitting as the story progresses that he is a novelist. He acknowledges the purpose of his writing – to justify his crime (or rather to explain it), but this aspect of the story is not as highlighted as it is with Humbert, for example. Humbert wants to defend himself, and his love for Lo, but it seems that he is more concerned with explaining the story to himself than to the jury and readers. Boyd notes that his entire story is a “perfect defense of the crime it caps” (Boyd 2016: 249). Hermann, and Kinbote likewise, on the other hand, want to convince the audience of their story, because people do not understand what is real – that Zembla exists and that Felix is the spitting image of Hermann. Inevitably, we may call them the storytellers, since the story seems to be the only thing more significant than the three of them – their stories (and in them the notion of a story as such) are their source of life, the only possible plane of existence. It should be also mentioned, when discussing their artistic nature, that Hermann proclaims himself to be an actor, and even finishes the novel on what he sees (or wants to see) as a movie set.

The godly, omnipotent aspect of their personalities is undeniably the most important aspect of their Otherness. It is their artistic vision that allows them insight into realms besides the universal, conventional frameworks of their times. In the very act of acquiring the role of gods, they gain the power beyond the center, but also inevitably ostracize themselves from the center to such a level that the stripping of their Otherness becomes impossible and unimaginable. They do so by holding and practicing power over fictional worlds they create and the social personae that they present to the world they inhabit. Vujin writes that Humbert “shapes the world he belongs to⁴” (Vujin 2019: 113). The same can be said for Kinbote and Hermann. This way, they position their versions of truth over what may or

⁴ Translation by the author of this paper.

may not be the objective truth; an action equally narcissistic, as it is artistic and creative.

HERMANN, HUMBERT, AND KINBOTE AND THE ART OF CONSTRUCTION OF IDENTITY

As stated before, Hermann, Humbert and Kinbote are assuming a god-like role. One may say that, if we regard the notion of identity as a mere construct (and if we accept the psychoanalyst theory that everyone constructs their identity), Nabokov's protagonists are no different from any other person on Earth. However, it is vital to take into consideration an essential aspect of one's building one's identity suggested by the psychoanalysts such as Lacan and different poststructuralists – and that is the influence of social reality. Everyone acquires social norms; one builds one's identity within the frame of those master social norms. However, with Nabokovian heroes, that is not the case. It can be said that Hermann, Humbert, and Kinbote build their identities despite the norm. They assume the imposed role of the Other, but from there on, they build both their identities and their realities entirely as they wish themselves. In order to achieve such a difficult task, they are armed with the only thing possible that can help them – their narrative skills. The means of their self-construction is narration. Nabokov's point stated here is that literature surpasses all imposed norms and construction – there is no option for literature to be defined by the conventions of the real; fiction cannot be defined in terms of fact, and, ultimately, the margin cannot be determined by the center. The three of them, although skillful and appealing narrators, are far from being reliable ones. Yet, the space that postmodernism leaves when discussing narratorship and authorship allows the reader to make a choice – whether to believe or not.

As much as these traits are interpreted here as their advantages, if we regard their Otherness put in specific contexts Nabokov assigned to them, it can be deduced that the only way for them to accept their Otherness as positive is to make the margin completely independent. Henceforth, Nabokov's protagonists construct their realities that may only seem to resemble the actual (factual) realities. Kinbote constructs Zembla, and although it can be argued that it is, in fact, Russia, we cannot deny the author himself who not only states it is not Russia – he gives it an entirely

220

different name, and locates it as Russia's far more beautiful neighbor. Humbert is not as transparent in his construction as Kinbote is. His alternate reality is America, but not the USA that welcomed him upon his arrival to Ramsdale; his America is imaginary America – that Promised Land where he can be with his Lo. Harold notes that his love for Lolita is his “life beyond self and beyond the art” (Harold 1975: 72). However, it is undeniable that this “life” is nothing but a constructed narrative. Hermann's alternate reality is equal to his alternate identity – Felix's life and identity are what constitutes his hyperreality.

CONCLUSION: WRONG PLACE, WRONG TIME?

Hermann, Humbert, and Kinbote are a proven margin. They are assigned with the role of the Other and they embrace it in its essence and its every aspect. If we take the Other to be that which is different from the center, then the three of them are different from the center societies of their worlds on three different levels: they are foreigners, they are mentally deranged men and they are artists.

They are foreigners unable to assimilate and adapt to the new environment. However, they are unable to exist in their respective homelands, either. Exiled and lost, the only thing that they can do is construct their realities. The loci of these alternate realities do match what is perceived as the “real” reality but are strikingly different. Kinbote is in America, but his Zembla is all around him, the medium through which he enters it being his mind; it exists as long as Kinbote can access his imagination. Also, though it may appear to be Russia in the realm of the “real”, within Kinbote's hyperreality it is and it will always be Zembla. Humbert's America is the America of his affair with Lo. The petty and cheap society that is “real” is surpassed, and Humbert sees the US as the Promised Land where he and his lover have a chance at happiness. Hermann inhabits real countries as he moves, but he switches realities in terms of identity. His hyperreality is Felix's life, and he employs all he has to become Felix, physically and psychologically.

Their psychological profiles are marked with undeniable insanity. Furthermore, what is strikingly typical for the three of them are their various obsessions. Kinbote is obsessed with Zembla, with the poem and with

Shade. Humbert is obsessed with Lo and nymphets in general, but also with Quilty and murder. Hermann is obsessed with Felix, mirrors and, most of all, himself. Matter of fact, the obsession with themselves is the most prominent obsession of each one of them. This aspect of Otherness combined with the following one is what will completely ostracize them from the real and set them, to stay there forever, within the realm of the non-real, the imaginary.

The most striking trait of these Nabokovian heroes is, no doubt, their artistic nature. They are aesthetes, storytellers and, in a way, poets (concerning their lyrical expression). When artists and madmen overlap, the aftermath is creation. They assume the roles of gods, inherent to artists, create their alternate worlds within the non-real; worlds within which the margin becomes the center for itself, concerned only with its own perspective, and furthermore, recognizing no objective, or “real” norms.

In the end, one has to ask oneself whether Hermann, Humbert, and Kinbote would assume the roles of the Other if they were to be put in different contexts. There was a time when it was not scandalous for a grown man to be in love with a young girl. There are cases when a man assumes the role of another person, his double, and manages to trick the world of his identity. Finally, perhaps there is such a country as Zembla within some other world or reality, factual or fictional. So, the question is: are the three of them set in the wrong place, at the wrong time? It is a debate whether a different context would contribute to their stripping of the roles of the Other. However, even if they manage to get rid of some of their Otherness, that essential trait of a Nabokovian hero, their artistic Otherness would nevertheless remain. Within the real, they will always be the Others, which is why their imaginary worlds are their only possibilities, their only right place and right time.

REFERENCES

- Boyd, Brian. 2016. *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton: Princeton University Press.
- Harold, Brent. 1975. *Lolita: Nabokov's Critique of Aloofness*. *Papers on Language and Literature* 11.1. 71.

- Cuddon, J. A., Claire Preston. 1999. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- Galef, David. 1985. The Self-Annihilating Artists of Pale Fire. *Twentieth century literature* 31.4. 421-437.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Nabokov, Vladimir. 1962. *Pale Fire*. New York: Berkley.
- Nabokov, Vladimir. 1965. *Despair*. New York: Vintage Books.
- Nabokov, Vladimir. 1992. *Lolita*. New York: Knopf.
- Paunović, Zoran. 1997. *Gutači blede vatre*. Beograd: Prosveta.
- Sims, Chantélle. 2012. From Hostility To Hope: Beauvoir's Joyful Turn To Hegel In The Ethics Of Ambiguity. *South African Journal Of Philosophy* 31.4. 676-691.
- Vujin, Bojana. 2019. *Lolita na pozornici*. Novi Sad: Filozofski fakultet.

Sladana Stamenković

DRUGOST KOD NABOKOVLJEVIH HERMANA, HAMBERTA I KINBOTA

Rezime

Kao jedan od ključnih pojmova u teoriji postmodernizma, Drugost se definiše kad karakteristična različitost i odvojenost od onoga što se podrazumeva pod pojmom Jastva. U teoriji postmodernizma, ovaj pojam još se može objasniti u okvirima binarne opozicije centar-margina o kojoj pišu razni teoretičari, a među kojima je najistaknutija Linda Hačion. No, pre nego što će se teorija pojaviti, tri romana Vladimira Nabokova već su se bavila pojmom Drugosti. U svakom od ovih romana, protagonist može se definisati kao Drugi. Herman u Očajanju, Lambert u Loliti i Kinbot u Bledoj vatri redom zauzimaju poziciju Drugog u sredinama u kojima se nalaze i to na više nivoa. Ova ih činjenica navodi da za sebe stvore svako svoju alternativnu realnost u kojoj margina postaje centar.

Ključne reči: Drugost, Vladimir Nabokov, Očajanje, Lolita, Bleda vatra

PRIKAZI

Бојана В. Анђелић

UDK 821.133.1-31 Ponthus J. (049.32)

DOI: 10.19090/zjik.2019.227-231

приказ

**ЖОЗЕФ ПОНТИС. 2019. НА ЛИНИЈИ: ФАБРИЧКЕ ЦЕДУЉЕ.
БЕОГРАД/ВИШЕГРАД: ЛОМ/АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ, 253
СТР.**

Дана 2. јула 2019. године у сали Андрићевог института у Андрићграду на промоцији свога првог и вишеструко награђеног романа „На линији: фабричке цедуље“ Жозеф Понтис, савремени француски писац, казао је како је замислио роман, како је исти постао и укратко објаснио његов план.

Жозеф Понтис је рођен 1978. године у Ремсу. Факултетски образован, дуго низ година радио је у париском округу као специјализовани васпитач младих са потешкоћама. Оженивши се и преселивши у Бретању, па тако и оставши без посла, преко Агенције за привремени рад најпре добија посао у једној фабрици за обраду риба, ракова, шкољки и других морских плодова.

Фабрика постаје место на којем се збива највећи део романескне радње. Поставши добровољац у рату потрошачког друштва 21. века, Понтис, на

укупно 66 фабричких цедуља, наводи више могућих узрока истог: немогућност запослења или запослење на одређено, па тиме и несигурност посла („раднички апсурд“), робовање машинама, брзина живљења, стрес, међуљудски односи, истополне брачне заједнице и др.

Како заправо изгледа фабрички свет? – То је један затворени свет у који се улази само добровољним избором и из којег се ретко излази или не излази. Фабрика која човека подређује себи („Ритам тих мојих осам ноћних сати на чудан начин прилагођава мој организам себи“ / „Ноћу се осећам као војник фабрике који машта о својој жени што спава тако близу а тако далеко“) и обујми га до те мере да и он сам постане фабрика – смрдљив, хладан, тежак, мучан („Ја сам фабрика она је ја“); фабрика у којој се снује о слободи („Не напушта се фабрика без погледа у небо“); фабрика где

људска права једва на папиру постоје („Пишамо крв али о томе се ћути у фабрици“); фабрика за коју ће увек бити прерано; фабрика у којој нестаје појам о времену („Радећи ноћу губим жељу за данима“); фабрика са низом линија на којима тече време, махом изгубљено.

Непрегледна линија риба, кафа, цигарета, сан прилагођен фабричком режиму и комад плавог неба на путу од посла до куће. Линија као непроменљивост. Линија као једноличност. Линија као устаљеност. Линија као трајање. Линија на којој навика наступа врло брзо. Стога треба имати циљ. Тако се лакше подноси. Главни јунак једини излаз види у писању које из дана у дан постаје његова насушна потреба. Јер како би се другачије овај истоваривач химера и цедитељ тофуа истраго из чељустима машина које производе друге машине? Како би другачије надвладао роботе и аутоматизованост покрета? Да ли би требало да сваку рибу посматра као камен од којег ће настати највелелепнија катедрала или, пак, не!? Аутор овде заправо даје рецепт како човек треба да се понаша када га сустигну животне недаће. Треба се суочити са свим препрекама и размислити о

евентуалним позитивним странама истих. „Мора се ићи даље.“ Главни јунак унеколико подсећа на Сизифа. Наиме, као што је Сизиф свестан да ће се стена, коју по казни непрестано гура на врх једног брда, поново скотрљати, и романескни јунак је свестан „идиотског ритма“ фабрике, свих њених сулудих радњи које морају да се обнављају сваке ноћи („Производња не сме да стане“). У том смислу, обојица су апсурдни јунаци, јер су свесни ситуације.

У роману је јасна паралела и са Великим ратом, где је фабрика подручје на којем се одиграва рат. О бесмислености рата не сведоче само диктатори (шефови којима није битно ко су радници, већ да имају две руке, десет прстију, јака тела и да, по могућству, никада не иду на боловање) и његове жртве (фабрички редови), већ и изгубљено време („Јер време које прође више се не да надокнадити“), што може да отвори својеврстан дијалог са делом Марсела Пруста о изгубљеном времену и изгубљеним вредностима.

Један од тренутака када јунак размишља о побуни, када, за разлику од других „линијаша“

који ћуте, пусти да семе побуне никне у његовој свести и вољи и када више но икад почне да снева о слободи, бива када остаје без превоза до фабрике (живео је 15 километара даље): „Дремнути мало / Пробудити се без пресије / Туширати се једно пола сата / Исећи нокте очистити штапићима уши / поткресати длацице које штрче на брковима / ставити дезодоранс под пазухе вратити на уво / алку пирсинг који не носим већ месец дана јер га / забрањује фабрика / Дотерати се за повратак моје жене која ће бити / изненађена кад ме види при повратку са свог посла“. Понтисов јунак, „вечити мали радник на замени“, чезне за животом и једноставним радостима. Но, превласт и над побуном и над чежњом узима фабрика: „Фабрика је / Изнад свега“.

И не смењују се на линији само рибе, гамбори, шкољке, љускари, крабе, јастози, морски ракови, шампи, рогуље. Смењују се на линији целе фабрике, смењују се животиње, смењују се људи. На линији се заправо смењује цео један свет. Где је њен почетак, а где крај? Има ли почетка уопште? А и краја? И јесмо ли ми ти који одлучујемо да ли ћемо на исту да ставимо зарез

или, пак, тачку? Можда треба сачекати са тачком, јер чини се да са сваким новим зарезом бивамо све јачи. Можда, ипак, не, јер цена тачке неретко уме да буде превисока. И овде као да просијава Андрићева мисао која јунаку помаже да истраје: „Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и неподвижене поступке, своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе.“ Јер: Човек није свестан колико је јак и колико може да се бори све док га живот не доведе у такву позицију.

Своје снаге ума и свога прага издржљивости јунак бива свестан са преласком у лавиринт кланице. Крећући се кроз исти, Понтис описује брзину живљења, те несређеност односа и распад једног света као њене последице: „Фронцле од свиња / Свуда / И не само фронцле / Њушке потрбушнице папци и тако својствена / свињска маст / Свуда“. Понтисови описи кланице тешки су и туробни. Трбух се грчи и јавља се нагон за повраћањем: „А вимена јеботе / Личе на мале још увек надуване рагби лопте још / млаке од тела

тек убијене животиње / Понекад се распукну кад падну на земљу / Беличаста течност изађе из њих / Горко воња на смрт на страх на заклану животињу / Још млаку“.

Или кад се пита шта ли сањају они који кољу краве и главе „Узимају једну по једну / Стављају је у челичне стеге машине за то / Одсецају образе и усне а бацају вилице и / остатак лобање / Осам сати дневно лицем у лице“. Или они који деру коже тек убијених животиња. Или оних који су на жарачима, јер се свака четврт животиње обележава бројем убиства. И затим следи питање: Шта заправо краде потрошачко друштво? – Краде здравље. Краде жељу. Краде уверења. Краде недељу. Краде пријатеље. Краде разговоре. Разговора је све мање. Бројева све више. Бројева радних сати, крава, кука и шина.

Не могавши да, услед чепова у ушима, комуницира са колегама о којима готово да ништа ни не зна, јунакови саговорници постају Шарл Трене, Гијом Аполинер, Пол Клодел, Барбе д’ Орвили, Емил Зола, Александар Дима Отац, Франсоа Рабле, Луј Арагон, Вилијам Шекспир, Марсел Пруст и др. и тако, показаће се, утиру пут ауторовој борби пером. Поред њих, једина три бића у

230

којима јунак може да пронађе смирај, једина три бића уз која може да се привије, једина три која осмишљавају његов живот, једина због којих вреди вратити се из фабрике јесу пас, мајка и жена.

Пас је биће које чека колико год је потребно. Биће које слави сваки поновни сусрет. И иако јунак не може да корача од умора и иако му се од умора плаче, љубав према псу даје му довољно снаге да изађу у шетњу и барем на тренутак заборави на мртве животиње које гура по цео дан.

Педесет и пета цедуља или писмо мајци оно је писмо у чијем садржају сва деца овога света – свршени студенти без могућности запослења у струци – могу да се поистовете са јунаком и све мајке са јунаковом мајком. Понтис износи једну велику и мучну истину 21. века – горући проблем – висока незапосленост младих образованих људи и немогућност задржавања посла, па тиме и преголема брига родитељска. Педесет и пета цедуља може да се чита као ода мајци, оној која је цео живот радила и жртвовала се зарад школовања своје деце. И управо захваљујући том школовању, фабрика може да се издржи. Педесет и пета цедуља

може да се чита и паралелно са приповеткама Ивана Цанкара. Мајчино писмо и десетица. Мајчино писмо и педесетица. Мајчин лик светли на тим мрачним хоризонтима сјајном светлошћу. Још један мотив повезује ова два текста – мотив плача. Са отварањем писма плачу оба јунака. Сетимо се завршнице „Десетице“: „Из срца, из груди, из читавог тела провалио ми је плач, тресао ме као у грозници.“ Плач, односно сузе и у једном и у другом тексту представљају синовљеву спознају о мајчиној безрезервној љубави, доброты, нежности, пожртвованости и несебичности.

Женина фигура је свеприсутна. Она је јунакова мирна лука. Она боји дане. Она спасава шта год да се деси. Њој се јунак обраћа и у својој последњој фабричкој цедуљи, где између редова може да се прочита да је можда и требало да се догоди фабрика. Колико год парадоксално звучало, фабрика је једна велика потврда јунакове љубави према жени. Фабрика је донекле обликовала и изнедрила јунака који се усудио да се не препусти „производној матици“ која га је одвећ снажно била повукла. Вратио се из фабрике и, после пет месеци без дана

одмора, вратио је недељу. Послушао је Албахарија: „А живот без недеље, односно, живот без дана одмора није више живот, већ суморни рингишпил који се зауставља само једном – онда када је касно за све.“

Оно што још овај роман чини јединственим јесу хумор и форма којом је написан. Као наша Ивана Димић, ставивши хумор у смрт, омогућио је читаоцима да дишу. Понтис је желео да забележи запажања из фабрике, што је по повратку из фабрике и чинио. Ред по ред, линија по линија – и тако је настао роман крајње необичне форме. Понтис није имао нити времена, нити снаге за дотеривање текста. Напоследку, за дотеривањем и није било потребе. Оваква форма одговара ритму фабричке линије и као таква подједнако је интересантна свим врстама читалаца.

Бојана В. Анђелић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских
студија
mala.bonnana@gmail.com

Sekretar redakcije/ Secretary of Editorial Board
Dejana Trifković

Priprema elektronskog izdanja
Igor Lekić

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://zjik.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik>. - 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
