

UNIVERZITET U NOVOM SADU



Izdavač
FILOZOFSKI FAKULTET, NOVI SAD

Za izdavača
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekanica

Uređivački odbor

dr Milivoj Alanović, dr Aleksandra Blatešić, dr Mihajlo Fejsa, dr Vladimir Gvozden, dr Bojana Kovačević Petrović, dr Lazar Milentijević, dr Nataša Milićević, dr Katalin Ozer, dr Milica Pasula, dr Zoran Paunović, dr Virđinija Popović, dr Anžela Prohorova, dr Bolgarka Sabo Laki, dr Laura Spariosu, dr Gordana Štrbac, dr Eva Toldi, dr Nevena Varnica, dr Ivana Živančević Sekeruš.

Inostrani članovi Uređivačkog odbora

dr Florina-Marija Baćila (Temišvar), dr Luka Badini Konfalonijeri (Torino), dr Balaž Geza (Budimpešta), dr Karmen-Ćerasela Darabuš (Baja Mare), dr Boris Dudaš (Rijeka), dr Ksenija Đorđević Leonar (Monpelje), dr Emilio H. Galjardo-Saborido (Sevilja), dr Renate Hansen-Kokorus (Grac), dr Valerio Kordiner (Roma), dr Eva Kovolik (Hale-Vitenberg), dr Ljudmila Liptakova (Prešov), dr Marija Negroni (Buenos Ajres), dr Agneš Klara Pap (Budimpešta), dr Antonio Romano (Torino), dr Ana Samardžić (Poznanj), dr Egor Sartakov (Moskva), dr Marian Sloboda (Prag), dr Đurđa Strsoglavac (Ljubljana).

Glavni i odgovorni urednik
dr Tamara Valčić Bulić

Zamenica urednika
dr Jasna Uhlarik

Sekretar redakcije
Dejana Trifković

Tehnički sekretar
Igor Lekić

Lektor
dr Milan Ajdžanović

Recenzenti

dr Nataša Ajdžanović, dr Irena Arsić, dr Katarina Begović, dr Nikola Bjelić, dr Aleksandra Blatešić, dr Gordana Dragin, dr Zorica Đergović, dr Borislava Eraković, dr Vladislava Gordić Petković, dr Mladen Jakovljević, dr Danijela Janjić, dr Nataša Janjićević, dr Anna Margareta Lačok, dr Mario Liguori, dr Ljudmila Liptakova, dr Saša Moderc, dr Srđan Orsić, dr Natalija Panić Cerovski, dr Ljiljana Pešikan Ljuštanović, dr Diana Popović, dr Diana Prodanović Stankić, dr Danijela Prošić Santovac, dr Olivera Radulović, dr Dejan Sredojević, dr Bojana Stojanović Pantović, dr Gordana Štrbac, dr Nevena Varnica, dr Sonja Veselinović, dr Nebojša Vlaškalić, dr Bojana Vujin.

Publisher
FACULTY OF PHILOSOPHY IN NOVI SAD

For the publisher
prof. Dr. Ivana Živančević Sekeruš, Dean

Editorial Board
Dr. Milivoj Alanović, Dr. Aleksandra Blatešić, Dr. Mihajlo Fejsa, Dr. Vladimir Gvozden, Dr. Bojana Kovačević Petrović, Dr. Lazar Milentijević, Dr. Nataša Milićević, Dr. Katalin Ozer, Dr. Milica Pasula, Dr. Zoran Paunović, Dr. Virđinija Popović, Dr. Anžela Prohorova, Dr. Bolgarka Sabo Laki, Dr. Laura Spariosu, Dr. Gordana Štrbac, Dr. Eva Toldi, Dr. Tamara Valčić Bulić, Dr. Nevena Varnica, Dr. Ivana Živančević Sekeruš.

Foreign members of the Editorial Board
Dr. Florina-Maria Băcilă (Timișoara), Dr. Luca Badini Confalonieri (Turin), Dr. Valerio Cordiner (Rome), Dr. Carmen-Cerasela Dărăbuș (Baia Mare), Dr. Boris Dudaš (Rijeka), Dr. Ksenija Đorđević Léonard (Montpellier), Dr. Balázs Géza (Budapest), Dr. Emilio J. Gallardo-Saborido (Seville), Dr. Renate Hansen-Kokorus (Graz), Dr. Eva Kowollik (Halle-Wittenberg), Dr. Ľudmila Liptáková (Prešov), Dr. Maria Negroni (Buenos Aires), Dr. Ágnes Klára Papp (Budapest), Dr. Antonio Romano (Turin), Dr. Ana Samardžić (Poznań), Dr. Egor Sartakov (Moscow), Dr. Marián Sloboda (Prague), Dr. Đurđa Strsoglavec (Ljubljana).

Editor-in-chief
Dr. Tamara Valčić Bulić

Vice-editor
Dr. Jasna Uhlarik

Assistant to the Editors
Dejana Trifković

Editorial Secretary
Igor Lekić

Proofreading
Dr. Milan Ajdžanović

Reviewers

Dr. Nataša Ajdžanović, Dr. Irena Arsić, Dr. Katarina Begović, Dr. Nikola Bjelić, Dr. Aleksandra Blatešić, Dr. Gordana Dragin, Dr. Zorica Đergović, Dr. Borislava Eraković, Dr. Vladislava Gordić Petković, Dr. Mladen Jakovljević, Dr. Danijela Janjić, Dr. Nataša Janjićević, Dr. Anna Margareta Lačok, Dr. Mario Liguori, Dr. Ludmila Liptáková, Dr. Saša Moderc, Dr. Srđan Orsić, Dr. Natalija Panić Cerovski, Dr. Ljiljana Pešikan Ljuštanović, Dr. Diana Popović, Dr. Diana Prodanović Stankić, Dr. Danijela Prošić Santovac, Dr. Olivera Radulović, Dr. Dejan Sredojević, Dr. Bojana Stojanović Pantović, Dr. Gordana Štrbac, Dr. Nevena Varnica, Dr. Sonja Veselinović, Dr. Nebojša Vlaškalić, Dr. Bojana Vujin.

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

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

Broj 11

NOVI SAD, 2021.

UDC 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

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

Volume 11

NOVI SAD, 2021.

REČ UREDNIKA

Krajem 2010. godine Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu pokrenuo je novi časopis *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. Od 2011. godine, kada je objavljen prvi broj, uspešno se razvija i stasao je da u novu deceniju uđe sa novim idejama, vizijama i ciljevima.

Veliko nam je zadovoljstvo što deset godina izlaženja našeg časopisa danas obeležavamo novim, jedanaestim brojem, s novim uređivačkim timom i u novom ruhu, sve nastavljajući posao naših prethodnika.

Kao i do sada, *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* pruža prostor autorima iz zemlje i inostranstva za predstavljanje originalnih naučnih, preglednih i stručnih radova iz oblasti jezika i književnosti, kao i za prikaze monografskih publikacija.

Ovaj, jedanaesti broj, donosi nam, gotovo simbolično, jedanaest priloga. U skladu s politikom časopisa, teme u njemu su raznovrsne. U ovom broju naši saradnici bave se: prepiskom Uroša Predića, tumačenjem Jakobsonovog poimanja pesničkog jezika, pitanjem (post)sećanja na Holokaust i potrage za sopstvenim identitetom kod Davida Albaharija i Patrika Modijana, prevodom metafora u idiomatskim izrazima u italijanskom i srpskom, ali i zastupljenošću metafora ljubavi u pop muzici na engleskom i srpskom, žanrovskim karakteristikama biblijskih saga u slovačkoj lingvostilistici, značajem mističko-asketskog romana *Braća Karamazov* za naše vrhunske pisce 20. veka, jezičko-književnim igrama Remona Kenoa u njegovoj interaktivnoj, eksperimentalnoj priči, reprezenatacijom rodnog u poeziji mlade pesnikinje Radmile Petrović i planetarnim uspehom romanesknog ciklusa Elene Ferante o „genijalnoj prijateljici“.

Publikacija koju predstavljamo namenjena je svim čitaocima koji se i sami bave naučno-istraživačkim radom u oblasti jezika i književnosti. Međutim, verujemo da širok spektar refleksija obuhvaćenih raznolikošću tema, kao i samim sadržajem radova, može biti i te kako zanimljiv i široj čitalačkoj javnosti.

Tamara Valčić Bulić i Jasna Uhlarik

SADRŽAJ

REČ UREDNIKA	9
Сања П. Перић	
КЊИЖЕВНИ ИДЕНТИТЕТ УРОША ПРЕДИЋА: НЕНАД СИМИЋ, СЛИКАРЕВО ПЕРО, ПИСМА УРОША ПРЕДИЋА	15
Милица А. Кандић	
ЈАКОБСОНОВА ТУМАЧЕЊА ПОЕТИКЕ	29
Милица Ж. Јакшић	
УТИЦАЈ ПОРОДИЦЕ НА СТВАРАЛАШТВО ДАВИДА АЛБАХАРИЈА (РОМАНИ „ЦИНК“ И „МАМАЦ“).....	43
Vojislav M. Martinov	
POTRAGA ZA DOROM BRUDER I „ЕМПАТИЧНА DISTANCA“ PATRIKA MODIJANA.....	57
Ана М. Stojanović	
INTERLINGVISTIČKO PREVOĐENJE METAFORA U IDIOMATSKIM IZRAZIMA SA ITALIJANSKOG NA SRPSKI JEZIK	71
Тања П. Којић	
БРАЋА КАРАМАЗОВИ У КОНТЕКСТУ СРПСКОГ РОМАНА 20. ВИЈЕКА.....	85
Eleonóra L. Zvalená	
ŽÁNROVÁ CHARAKTERISTIKA BIBLICKEJ SÁGY V PRIESTORE SLOVENSKEJ LINGVOŠTYLISTIKY.....	101
Marija V. Nešić	
PRIČA NA VAŠ NAČIN REMONA KENOА: JEDNA KNJIŽEVNA IGRA	113
Milica M. Lukić	
POJMOVNA METAFORA LJUBAVI U TEKSTOVIMA POP PESAMA NA SRPSKOM I ENGLESKOM	125

Јована Г. Тодоровић, Сара Ж. Матин

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РОДНОГ У ПЕСНИЧКОЈ ЗБИРЦИ *МОЈА*
МАМА ЗНА ШТА СЕ ДЕШАВА У ГРАДОВИМА РАДМИЈЕ
ПЕТРОВИЋ 143

Jelena V. Badovinas

РЕСЕРЦИЈА РОМАНА *МОЈА ГЕНИЈАЛНА ПРИЈАТЕЛЈИЦА* ELENE
FERANTE KROZ PRIZMU ODNOSA IZMEĐU GLAVNE JUNAKINJE
I NJENE MAJKE 155



Uroš Predić – Vredne ručice, 1887.

Сања П. Перич

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
sanjaperic3223@gmail.com

УДК: 821.163.41-6
doi: 10.19090/zjik.2021.15-28
оригинални научни рад

КЊИЖЕВНИ ИДЕНТИТЕТ УРОША ПРЕДИЋА: НЕНАД СИМИЋ, СЛИКАРЕВО ПЕРО, ПИСМА УРОША ПРЕДИЋА¹

САЖЕТАК: Рад се бави писмима Уроша Предића која су упућена великанима српске књижевности и културе и у којима се открива сликарев литерарни дар. Особени језички сензибилитет, аутентична осећајност, и необична доза хумора, приказују Уроша Предића као литерату чија писма заслужују статус уметничког дела. На ексцерпираним примерима из одабраних писама у књизи Ненада Симића *Сликарево перо, писма Уроша Предића* показаћемо на који начин се језичким играма, вештим поређењима и промишљањима на граници књижевности и филозофије, гради књижевни идентитет великог српског сликара. Методом пажљивог читања (енг. *close reading*) издвајају се главни елементи преписке који не само да откривају литерарни таленат Предића-кореспондента већ обухватају и ставове о проблематици његовог сликарског стваралаштва. Сам Предић препознаје оригиналност и непосредност као одлике својих писама које би се могле допасти читалачкој публици, а на основу детаљније књижевно-језичке анализе уочава се интересантан спој меланхолије и fine ироније у односу према свету и животу. Однос Уроша Предића према онима са којима се дуго низ година дописује тема је посебног дела рада у којем је фокус на његовој преписци са Миланом Савићем. Циљ рада је истицање запостављеног домена Предићевог уметничког стварања који може бити подстицајан за будућа књижевно-критичка проучавања.

Кључне речи: писмо, преписка, литерарност, кореспонденција, језичке игре

Необична судбина збирке писама Уроша Предића готово да опонира једноставности с којом је један од наших највећих сликара провео (скоро цео!) свој век. Како сазнајемо из поговора књиге *Сликарево перо, писма Уроша Предића* Ненада Симића, рукопис је објављен 2007. године, 54

¹ Овај рад је настао у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ Филозофског факултета у Новом Саду (евиденциони број пројекта: ОИ 178005), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

године по свом настанку и 13 година по смрти приређивача. Те 1953. године Ненад Симић, тек свршени историчар уметности, понудио је Академији наука „одабрана и сређена писма Уроша Предића [...] са потребним коментаром и сажетом биографијом уметниковом“ уз напомену о излишности упућивања на „значај тих писама за проучавање Предићеве уметничке делатности и културне прошлости уопште“². Разлоге због којих је тај рукопис, упркос свом значају, дуго остао необјављен, сажето даје Љубица Поповић-Бјелица: „Наиме, иако патриота, што је доказао и за време рата, Симић је после рата био опозиционар новом режиму и био зато осуђен на робију“ (2008: 932). Због „друштвене неподобности“ Симић је дуго био изопштен из наше културе. У првобитном нeredу заоставштине, рукопис, прислоњен уз једну боцу уља, пронашао је директор библиотеке, књижевник Јован Радуловић: „Привукао га је наслов исписан руком на једној фасцикли: *Сликарево перо – Писма Уроша Предића*“ (Ђоровић 2007: 282).

Писма су одабрана из преписке са Миланом Савићем, Тихомиром Остојићем, Лазом Костићем, Анђом и Славком Предићем, а укључена је и једна разгледница из Рима Аници Савић-Ребац, тада, 1909. године, само са очевим презименом Савић. Временски период обухваћен писмима је од 1896. до 1941. године. Како примећује и Љ. Поповић-Бјелица, најсадржајнија су писма Милану Савићу, секретару Матице српске и књижевнику, затим писма уреднику *Летописа Матице српске*, Тихомиру Остојићу, док су писма синовцу Славку најбројнија (2008: 932). Доминантна тема писама свакако је Предићев сликарски рад, те је значајно што је издање обogaћено илустрацијама слика које се у писмима помињу. Приређивач је у књигу укључио коментар и сажету биографију из пера Ненада Симића, потом коментар о извору текста, и Симићеву одабрану библиографију, а на крају се налази и Речник мање познатих речи, Регистар имена, као и попис илустрација.

Уколико анализу ове збирке писама почнемо с краја књиге, схватамо да нам и Речник мање познатих речи и израза даје значајну информацију о Предићевом инвентивном језичком изразу. Многе немачке, италијанске, мађарске и латинске речи, као и цитати у оквиру писама, одраз су духа времена, али и ширине образовања које је Предић поседовао. Ипак, код многих речи налази се објашњење да је у питању Предићев израз. Понекада

² Издвојени цитат је део писма Ненада Симића Уметничком одељењу САН-а, од 20. јуна 1953. године у: Симић, Ненад (прир.). *Сликарево перо, писма Уроша Предића*. Београд: Библиотека града Београда, стр. 280.

је то измењена страна реч, прилагођена нашем изговору, као на пример *ланчшафт*, према немачкој речи *Landschaft* за предео, међутим, више је оних речи код којих Предић проширује семантички опсег дате речи. Такав је, на пример, израз *буришкозни дух* према немачкој речи *буриш* за веселог студента, или изрази за Предићеве пријатеље са студија у Бечу, *консколари* и *конкнајпцијанери*. Чини се да неке речи Предић обликује на свој начин и тиме их присваја, као *прецеденс*, што је његов израз за *преседан*, или *фушујем*, чиме проширује употребу речи *фуш* (производ површног, фушерског рада). У самим писмима пак приказује се на који начин такви изрази доприносе откривању једног необичног језичког сензибилитета и аутентичног стила писања.

Још је Коста Милутиновић писао о томе да је Урош Предић био „не само одличан познавалац српске уметности и књижевности него исто тако и српског језика“ (1990: 159). Предић се често дотицао лингвистичких тема, па и граматике, али оно што посебно задржава пажњу при читању његових писама јесу занимљиве језичке игре и даровита поређења. Често се управо на тај начин открива још једна димензија нашег великог уметника – смисао за хумор, те тако у писму Милану Савићу налазимо многе духовите опаске:

[...] али бојим се, напунићу овај лист, јер је недеља, не ради се, доколан сам, а перо ми све заиграва, одморно је, несташно је као јарац, па неће бити чудо, ако и испадне из њега нека козерија. Мимогред буди речено, мени се та реч ни мало не допада, већ с тога што је страна, а има привидно српски корен, и српски реп: козе и рију! Кад су још козе риле? (14)³.

У овом примеру видимо још једну особину Предићевог писања, а то је подвлачење одређених речи, синтагми и реченица у циљу њиховог наглашавања. На другом месту, у писму Тихомиру Остојићу, налазимо још једну бравурозну језичку игру:

А да ћу дату реч одржати, у то морам веровати све док се будем држао за поштена човека. Ако буде мало одоцења, не љути се на ме. И Orient-Express се задоцни по који пут, како не бих ја који сам србин, дакле више 'Orient' него 'Express'. Чудим се у опште смелости

³ У загради након цитата наводимо број странице на којој се цитирани део писма налази у књизи Ненада Симића, *Сликарево перо, писма Уроша Предића*, 2007, Београд: Библиотека града Београда.

онога који је те две антиномије спутао у једну реч, али не – les extremes touchent! (169).

Сама поређења која Урош Предић уноси у своју преписку довољна су да писма оценимо као литерарна. Ефекат изненађења, као у примеру о перу несташном као јарац и козерији, додатно доприноси њиховој необичности и лепоти. Често се у њима огледа Предићева домишљатост, као када, на пример, одбија каталог који му је Милан Савић наменио са изложбе у Бечу: „Каталог немој ми слати; шта ће ми? То је као кад би ми после какве опулентне гозбе послао јеловник“ (75). У писму Анђи Предић бележи:

Имала си заиста право када си на крају свога писма напоменула да ћу читајући га имати импресију као да сам лично с тобом поразговорио. Ту импресију је појачала још и та околност, што гледајући твој лаки, витки, на десну страну нагнути рукопис који изгледа као трска у риту кад дува кошава, имао сам графолошку потврду твојих душевних особина, да без напора, лако и грациозно говориш, прелазећи у лету, без авиона, с једне теме на другу, али увек повезано, – не у скоковима, као наша стрина Ленка (193).

Сем лепог поређења рукописа са трском у риту, упада у очи још једно: Предић примећује код своје снахе оне особине које поседује и сам као кореспондент. То није једино место где се уочава да је Предић размишљао о начину писања писам. Том задатку он приступа пажљиво, као и сликању, али и читању, што се види у коментарима на дела Милана Савића, а посебно у детаљним коментарима на Костићев превод *Хамлета*.

У писму синовцу Славку, експлицитно је исказано на који начин Урош Предић разуме смисао епистоларне форме:

[...] она [писма] су верно и интимно огледало тренутна душевна стања пишчева, тако да би баш оне омашке могле бити најзанимљивији део писма услед своје несмишљене непосредности. Сувише паметна писма су хладна, ако се увоји као истина да је разум 'хладан', па би често пута – да не речем увек – топли неразум у писмима (непословним) био симпатичнији од беспрекорне смишљености. Колико бих се радовао, када бих у писму једног интелектуалца писаном у моменту, када су и Музе на одсуству, нашао какву бањску 'гаф'... у будуће дакле када ми успишеш, ако је писмо само онако писано l'art pour l'art 'безпредметно', онда не

читај, не поправљај, не критикуј, него га онако какво је пошљи, па куд пукло да пукло (233).

„Несмишљена непосредност“ оно је чему Предић тежи и сам, те тако у последњем писму у књизи, упућеном Славку Предићу, завршава своје писање следећим речима: „Сад сам Ти доста напричао онако како ми је у овом моменту исцурило из пера. После ћутања од годину дана могао сам се задржати на много паметнијим стварима; али Ти ћеш бити задовољан и са овим редовима. Какви су да су, они су ипак један непосредан знак живота, и знак, да Те се увек радо сећа и да Те воли Твој Чика Урош“ (257). О непосредности и топлини у Предићевим писмима говори и начин на који писма завршава, тј. како сам себе ословљава и потписује.

Начин ословљавања посебно долази до изражаја у писмима Милану Савићу – и како Предић сам себе на крају именује, али и како ословљава Савића на почетку писма. Интересантно је пратити кроз књигу „развој“ тих обавезних елемената преписке. На почетку дописивања, 1896. године, Предић почиње писма Милану Савићу на следећи начин: „Врло штовани Господине“ и „Многоштовани Господине!“, да би га већ 1897. године називао „штованим и драгим пријатељем“. У једном тренутку уводни део писма нарочито је дуг: „Драги и уважени пријатељу и секретару, иначе доктору“, што је у контрасту са дужином самог писма. Овде, поред израза поштовања и пријатељства, примећујемо и призив добронамерне шале, што је знак нове блискости међу њима. У појединим писмима Предић ословљава пријатеља као доктора, при чему је титула некада написана великим почетним словом, а у неким случајевима малим. Каснијих година ословљавање је углавном уједначено, те Предић Милана Савића назива „драгим и штованим пријатељем“. У једном тренутку пак Предић одступа од тога и назива га „драгим доктором и братом“, а негде с краја 1900. године налазимо и сасвим блиско „Драги мој Мицо“. Уводни део писма од 20. септембра 1901. године најбоље показује начин на који се однос два пријатеља развија: „Драги Емиле, / Дозволи, да Те једанпут и тако зовем, како те зову они, који су ти по крвном и душевном сродству најближи“ (81). Писање личних заменица другог лица једнине и множине великим почетним словом константа је у Предићевим писмима. У наредном писму увод поново гласи: „Драги и врло штовани пријатељу мој“, али касније у преписци, без изузетка, Предић ословљава Милана Савића са „Драги Емиле“. Такав начин ословљавања и објашњење које проналазимо у писму из 1901. године, веома

сугестивно говори о блискости која се годинама постепено рађала између Уроша Предића и Милана Савића.

Са друге стране, Предић себе потписује као „поштујућег“, „оданог“, „најоданијег“, „захвалног“, „искреног“⁴, „преданог“, „поштоватеља“, „живомасца“, „шепртљановића“, „заврзана“, уз обавезан присвојни придев „Твој“ пре имена и презимена. У писмима Тихомиру Остојићу и Лази Костићу оваквих маштовитих именица у потпису нема, те писмо најчешће завршава уобичајеним „Твој Урош Предић“. У преписци са Аницом Савић и рођацима потписује се као „Чика Урош“. У свом маниру, уз дозу хумора, Урош Предић завршава једно писмо Милану Савићу на следећи начин:

‘Прими за љубав’ како веле наши туњави банаћани, кад већ и сами почну осећати да су неке досадни; елем прими за љубав, и одговори што пре твоме / поштујућем те* малеру Урошу. / Поздрав свима Твојима. / * Као члан Књиж. одељ. имам право суделовати на усавршавању срп. језика. Опрости! (68).

Иако обојен иронијом, овакав крај писма од 27. августа 1899. одаје специфичност коју препознајемо и иначе у преписци Уроша Предића: потреба за суделовањем у колизији је с потребом за отклоном од било каквог вида учешћа. Читајући његова писма, чини нам се да се таква потреба јавља услед снажног осећаја неподобности, па и инфериорности. Оваква осећања манифестују се као претерана скромност, често тражење опроста, и страх од тога да ће пријатељи неким непажљивим делом или речју бити увређени, иако би таква реч могла бити изговорена, односно написана само нехотице. Па опет, Предић искрено учествује у раду својих пријатеља, и не либи се да, са великим тактом, изрази своје мишљење које њихов рад може учинити пријемчивијим. Такви су коментари на књижевна дела Милана Савића, таксативно наведене замерке за превод „Хамлета“ Лазе Костића, и мишљење о сликама и фигуринама синовца Славка.

Не сме се пак заборавити да Предић свесрдно учествује и у туђем болу. Ако изузмемо писма Анђи и Славку Предићу, где се уочава нежна брига за здравље својих ближних и даљих рођака, спремност да се учествује у туђем болу најјаснија је у једном писму Тихомиру Остојићу. Наиме, како Ненад Симић објашњава у фусноти, осујећена љубав између Остојића и Зоре Вучетић, ћерке др Илије Вучетића, фискала Матице српске и члана њеног

⁴ Интересантно је да је у напомени у загради поред „искреног“ забележено „без да се хвалим“.

Књижевног одбора, изазвала је многе полемике у Новом Саду. Ни Предић није остао равнодушан на љубавне јаде свог пријатеља, те му у писму које се налази на међи литерарног и философског пише о немоћи разума у „тајанственим процесима“ љубави. Иако је Предић сам био „заклети нежења“, писмо одаје утисак дубоког разумевања Остојићевог бола. Ни у једном тренутку не може се приметити да се Предић поставља изнад свог пријатеља, који је, по свему судећи, у свом писму деловао обесхрабрен до очаја. Свестан немогућности да утеша свог „побру“, како га назива, Предић пише необично писмо у којем Остојићу жели физичку снагу: „Нека би се смилувала тој несретној бољки, (јер морално се ниси показао доста јак, да је још у зачетку угушиш), па кад сретно испливаш из тог мутљага, да никад више не срљаш лакоумно у ружичаст али и бодљикав јарам ћудљивог Ероса. Ја те ни мало не осуђујем, ово нарочито наглашавам, због те твоје слабости, јер, ма да у њој нема ничег паметног, ипак је то нешто лепо и узвишено; па чак и и несретна љубав има својих неисказаних дражи“ (164–165). Како можемо видети, Предић своје пријатељу не повлађује, али га и не осуђује, и таква врста искрености примећује се и на другим местима у његовој преписци.

Ипак, утисак који преовладава у писмима Уроша Предића јесте утисак о његовој скромности. Како Ненад Симић правилно закључује, та скромност „није намештена да фасцинира једноставношћу, јер она скоро нечујно извири из плодова његових сликарских преокупација и намеће нам се силином своје неотклоњивости“ (2007: 265). „Какав Предић? трице!!“ узвик је у једном писму Милану Савићу који у најкраћем говори о начину на који је сликар самог себе доживљавао. Писмо Тихомиру Остојићу од 13. марта 1901. године веома пластично говори о снажном осећању професионалне и личне недовољности:

Осећајући то, и знајући своје ‘ја’ слабо и претрпано академским пртљагом, немам вере ни наде, да ћу икад моћи створити што би задовољило постулат сецесије, и за то ћу погнутом главом примати од сваког поуке, поводећи се овамо и онамо, без одређеног правца, без енергије, без одушевљења, јер нисам никака индивидуа, него сам прост сунђер, који с' једне стране упија, с' друге се цеди (168).

Љ. Поповић-Бјелица потврђује: „О својој уметности је био веома критичан, прескроман, и готово трагично свестан своје ситуације [...] Уопште, кроз читаву преписку провејава овај тон скепсе према сопственом

раду, прожете меланхолијом“ (2008: 932). Тако, на пример, Предић пише Тихомиру Остојићу октобра 1894. године: „[...] сустицајем разних прилика, којима је тешко ући у траг, постао сам оно што сам, тј. скоро ништа. Ја то тако дубоко и истински осећам, да ме сад већ никакав успех и никакова хвала не може разуверити, и то ми је до сада једина права и непобитна заслуга!“ (161). Себе као сликара доживљава као „ђака из задњих скамија“ (177), а у више наврата истиче како је Паја Јовановић већи уметник од њега. Однос према Паји Јовановићу, или, на пример, према Марку Мурату и Ивану Мештровићу, била би занимљива тема за засебно истраживање, а овде ћемо навести само један пример из писма Милану Савићу који показује потпуно одсуство уметничке сујете и малициозности када пише о свом колеги:

Читао сам о Паји Јовановићу у Бр. Колу Шта да ти кажем? О њему пишеш, а на мене мислиш? Ето мој суд. То није право. О њему си одвећ мало рекао, о мени и сувише. Кад ме мећеш уз Пају – можеш ме при том узносити колко год хоћеш – увек се осећам још мањи него што сам. Ја никад не бих метао врапца уз орла: то орлу не користи, а врапцу може да шкоди (111).

Пишући о Урошу Предићу, Коста Милутиновић бележи: „Већ је у више махова истицана потреба да сами ствараоци, сликари и вајари, чешће пишу и расправљају о разним уметничким проблемима, јер они, сасвим природно, најприсније разумеју психологију уметничког стварања и све тешкоће у савлађивању уметничке технике“ (1953: 162). Доминантна тема у Предићевим писмима свакако су питања уметности, и не само сликарске. Реч је о поетичким питањима која се тичу односа уметника и дела, настанка самог уметничког дела и односа уметника и публике. Предићева промишљања обухватају све ове поетичке проблеме, па се може без задршке рећи да читање његових писама отвара пут новом сагледању начина на који је наш сликар стварао. Бавећи се другим Предићевим писмима, упућеним уметници Вуки Велимировић, М. Јакшић записује оно што се може рећи о Предићевој преписци уопште: „Писма на најлепши начин осветљавају једноставну и чедну личност уметника. Читав његов свет била је уметност, и све што је за њу било везано. Тако су и ова писма у већини случајева и есеји о уметности“ (2012: 103). Близак основној структури постављене уметничке проблематике, он често песнички надахнуто пише о законитостима свог стваралачког процеса, избегавајући непотребно теоретисање. О томе врло

сугестивно пише Милану Савићу, као објашњење зашто одбија да изради једну жанр-слику:

Слике се не истресају из рукава. Ко то чини, па ма он био велик виртуоз као брат Паја Јовановић, никад не може створити нешто, што нас задовољава не само својом допадљивом површином, већ што продире у дубину душе, остављајући у њој трајан упечаток. А то се мора захтевати од сваког правог уметничког дела. За то оно мора најпре, под утицајем разних импресија и доживљаја уметникових, да се зачне у његовом срцу и уму, мора неко време да се носи, као дете у утроби, док не дозре да се роди као јасна идеја, која неодољивом силом хоће да се оствари. Тада уметник мора да ствара, не чекајући наруџбине, не тражећи Мецену, не мислећи на продају слике, па чак не водећи бриге ни о том, хоће ли имати сутра хлеба. Тако постале слике, па ма оне биле и светитељске, јесу и остају уметничке чак и онда, када им техничка израда није савршена и беспрекорна, или када не налазе никаква одзива од стране публике или критике која се поводи 'духом времена', модом и – новцем (130–131).

Иако се у овом исказу чини да у Предићевом схватању уметничког поступка надахнуће (ентузијазам) има превласт над вештином и радом (tehne), друга писма откривају да је његово виђење знатно сложеније. У појединим писмима помиње како слике светаца ради „по шаблону“, што код њега значи да се већ сасвим извештио у таквом уметничком задатку, док у једном од писама Милану Савићу објашњава како фијаско слике Светог Јована, намењене адвокату Милану Давидовцу, разуме као грешку своје технике: „Ја га себи тако тако замишљам, и само моја техничка неспособност може да ми смета, да нисам кадар израза дати својој замисли“ (37). Предић се, дакле, не одриче лако своје идеје, што води до полемика са публиком. Слика је као претерано реалистичка враћена аутору, а он у више писама Милану Савићу – који је, како видимо из Предићевог одговора, такође видео Светог Јована као „исувише натуралистичког“ – размишља о другом поетичком проблему: о односу уметника, односно његовог дела, и публике.

Неки од најзанимљивијих редова у књизи *Сликарево перо* управо су они посвећени рецепцији Предићевог дела. Тумачећи укус публике, он се дотиче важних елемената сваког уметничког рада. Врло је разрађен суд о међусобном утицају уметничког дела и критичара, односно гледаоца: „Ја у опште не верујем, да слике могу све оно изразити, што болећиви и духовити

критичари, и један врло мали део публике у њима виде. Слика даје само импулс (пардон, импулаз!) који је истина све јачи, што је слика боља; али тек од гледаоца зависи шта ће он све у њој видети. И у самој природи исти појави чине на разне темпераменте и разне мозгове врло разне утиске“ (15). Нешто даље, у истом писму Милану Савићу, наставља о томе: „Па нек рекне који сликар или ма који уметник, да је са свим поуздан, да ће његово дело пробудити у свакоме оно, што је он хтео да изрази“ (16). У другом писму упућеном такође Савићу, уочава се да Предић врло добро разуме колико је публика значајна за сваког уметника: „Морам да упознам ширу публику са својим радом, јер шта је вајде писати о њему, кад га нико не види. Хвалити се може сваки, и исто тако и кудити. Најбоље је, оставити свету, нека суди сам, или ако то не уме, а оно бар дати му прилике, да прочитану критику очигледном наставом научи разумети“ (22). Негативну рецепцију слике светог Јована подноси тешко, али достојанствено. О томе пише Милану Савићу у више наврата:

Често пута изопачен укус или недовољна спрема гледалаца приписује исте недостатке баш самом уметнику. Сваки верује у себе, у непогрешивост свога суђења, – кад се дакле један уметнички објекат њима не свиди, није ништа друго могућно, но то: да тај објекат не ваља, да је дакле уметник погрешно. Нико и не помишља, ни на крај памети, да је помало могуће и то: да и свезнајућа п. т. публика може кад кад преварити (36).

На другом месту одговара на примедбе које су му упућене за портрет Милана Савића:

Публика, то је множина, маса. Та маса може бити добро васпитана, опште образована и милостива; али увиђавна никад, јер јој не достаје стручна спремна. [...] И ако одушевљење није опште, и ако има замерке, ипак на дну ствари има нечег одвећ ласкавог по мене, нечег, што се не опази одмах, него се тек измед редова даје прочитати, а то је: да нико не рече, да то нисе Ти!! (69).

Приметно је како је Предић у ранијим својим писмима, поглавито упућеним Милану Савићу, ведрији и спремнији на шалу. Тако је и када говори о публици, чије критике му свакако задају главобоље: „Та за бога, публика ме плаћа, од њене милости живим; пружам јој умрљано платно за скупе новце, – не, не – био бих незахвалан. За то велим: Живела публика! /

Изјави маломе Ђурици Давидовцу моје најтоплије симпатије. Ах, да ми је такове публике!“ (73). У писмима синовцу Славку, након проживљена два светска рата, Урош Предић осетно је резигниран и заморен. Такав је и по питању своје уметности, иако не престаје са радом све до смрти:

То је рад по дужности, а не више онај рад по нагону, како је то било одавне, пре него што ћу почети да молујем свеце у које нико не верује, па често ни онај, који слику поручује. Изгледа ми онда и тај мој посао исто тако бесмислен и бескористан, као и она дерњава на позорници. Зашто сам ја осуђен да целог века забрљавам лепа и чиста платна? – и да се дајем зато награђивати. Па, напослетку, и све остало што се ради, посматрано са извесне висине или можда низине, и из извесне даљине, из даљине старости и сусталости, – изгледа узалудно, – не води ничему ако не у Нирвану, што је исто (201).

Урош Предић ипак задржава бистрину духа и способност да о виђеном и проживљеном размишља јасније, и осећа дубље, него многи његови савременици. Иако у писмима откривамо да Предић нема слуха за модерне сликаре, „који из жеље за оригиналношћу губе сваки контакт са логиком“ (Симић 2007: 277), у многоме је он испред свог времена и зато његове речи данас звуче готово пророчки. У писмима Славку Предићу такви моменти су чести. Обојене меланхолијом, његове речи опомињу и нагоне на размишљање. Тако је и у писму Славку од 22. јануара 1933. године:

Механика је убила стару уметност, она уопште убија све што је некад имало вредност као израз појединца и његове душе. Она убија и малог занатлију, ситног земљорадника, убија некадњи идиличан живот, убија равнотежу између производње и потрошње, убија индивидуе и ствара аутомате без срца, убија народе спремајући страховите оргије смрти. Тихо блаженство, ако га је уопште кадгод било у ширим размерама, пропало је једанпут за свагда, да уступи место немиру, јурњави без циља, вечитом незадовољству са оним што је ту и тражењу нечег новог. Сви нешто траже, јер су изгубили себе (243).

Способност да посматра и анализира промене у своме окружењу сврстава Уроша Предића у ред ретких сликара који су успели са изузетном литерарном вештином да забележе и појасне природу тих промена.

Преписка коју Урош Предић предано води већину свог живота покушај су и онога који пише, и онога који на писма одговара, да се сачува

интегритет личности и не постане само *аутомат без срца*. Његова писма чине интимитети, изражени властитим животом и делима, и из њих „избија један чврст став који је исувише личан да би се могао наметнути као принцип“ (Симић 2008: 273). У томе и јесте њихова лепота. Када пише о уметности, изостају филозофске поставке са претенциозним естетичким догмама или канонизована сликарска решења (в. Симић 2008: 273). Када пише о људима, било да су то његови пријатељи, колеге сликари, критичари било публика, из његових писама извире дубоко разумевање људске слабости и тиха помиреност са светом у којем Предић најчешће налази своје место само осамљен, и урођен у своју уметност. Више пута у писмима налазимо потврде да наш сликар није желео да буде штампан: „Штампање приватних писама ни после пишчеве смрти не ваља; а за живота му ни толико. [...] Не штампајте дакле приватна писма ни од великана, а камо ли од оваквих пигмеја као што сам ја, који сам сав скроз избушен осећајем свога ништавила, што но вели Шилер“ (76–77). Ипак, нешто касније у писму Милану Савићу признаје да би у његовим писмима могло бити и нечега што се допада, а то су непосредност и оригиналност. Без штете по њиховог творца, а на велико уживање читалаца, Ненад Симић је одабрао и приредио писма која чине да се читалац сложи са судом Косте Милутиновића да је „за жаљење што Предић није чешће узимао перо у руку“ (1953: 166). Многе су могућности за културолошке и књижевно-језичке анализе писама Уроша Предића, а поједине импулсе за будућа тумачења дали смо и у овом приказу. Од духовитих поређења до озбиљно размотрених поетичких питања, материјал који је после много година доспео до јавности драгоцен је за једно ново посматрање уметникове личности и дела. На крају свог коментара и сажете Предићеве биографије, Симић пише о могућностима рехабилитације „тога песника боја, филозофа и човека који је својом уметничком заоставштином потврдио да се душа може и бојом приказати“ (2008: 278). Његова рукописна заоставштина пак показује нам да је уметник умео душу исказати и пером. Сагледавањем различитих нијанси у његовим писмима, пружа се прилика за још један вид рехабилитације нашег великог уметника.

ИЗВОР

Симић, Ненад. 2007. *Сликарево перо, писма Уроша Предића*. Београд: Библиотека града Београда.

ЛИТЕРАТУРА

- Јакшић, Милан. 2012. „Писма Уроша Предића“. *Анали огранка САНУ у Новом Саду*, бр. 8. 103–104.
- Милутиновић, Коста. 1953. „Урош Предић као преводилац Дантеа“. *Зборник Матице српске за друштвене науке*, св. 6. 162–166.
- Милутиновић, Коста. 1990. „Из кореспонденције са Урошем Предићем“. *Рад војвођанских музеја*, св. 32. 155–166.
- Поповић-Бјелица, Љубица. 2008. „Сликар и перо“. *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 481, св. 5. 931–934.
- Симић, Ненад. 2007. „Коментар и сажета биографија уметникова“. У: Симић, Ненад. *Сликарево перо, писма Уроша Предића*. Београд: Библиотека града Београда.
- Ђоровић, Љубица. 2007. „О извору текста“. У: Симић, Ненад. *Сликарево перо, писма Уроша Предића*. Београд: Библиотека града Београда.

Sanja P. Perić

LITERARY IDENTITY OF UROŠ PREDIĆ: NENAD SIMIĆ, *PICTURER QUILL*,
LETTERS OF UROŠ PREDIĆ

Summary

The work deals with letters by Uroš Predić addressed to the greats of Serbian literature and culture, in which the painter's literary gift is discovered. A personal linguistic sensibility, authentic sensibility, and an unusual dose of humor, portray Uros Predić as a writer whose letters deserve the status of a work of art. Based on extracted examples from selected letters in Nenad Simić's book *The Painter's Quill, the letters of Uros Predić*, we will show how the literary identity of the great Serbian painter is built upon language games, skilful comparisons and reflections at the border of literature and philosophy. The method of close reading distinguishes the main elements of correspondence, which not only reveal the literary talent of Predić-correspondent, but also include views on the problems of his artistic creation. Predić himself recognizes originality and immediacy as features of his letters that could appeal to the readership, and on the basis of a more detailed literary-linguistic analysis, he finds an interesting blend of melancholy and fine irony in relation to the world and life. Uroš Predić's relation to those with whom he has been corresponded for many years is the topic of a separate piece of work, with the focus on his correspondence with Milan Savić. The aim of the paper is to highlight the neglected domain of Predić's artistic creation, which can be stimulating for future literary-critical studies.

Key words: letter, correspondence, literature, language games

Милица А. Кандић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Истраживач-приправник
kandic.milica@filum.kg.ac.rs

УДК: 82.01-1
801.6
DOI: 10.19090/ZJK.2021.29-41
прегледни научни рад

ЈАКОБСОНОВА ТУМАЧЕЊА ПОЕТИКЕ

САЖЕТАК: У раду *Јакобсонова тумачења поетике* најпре смо излагали теоријске чињенице у вези са структурализмом како бисмо се упознали са методологијама које су структуралисти користили. Затим смо, испитујући природу знака и односа ознаке и означеног, као и однос језичког система и говорног чина, разматрали утицаје Сосира на структуралисте и формалисте, где смо указали на поимања поетског језика и језика самог по себи. Остатак рада посвећен је текстовима Романа Јакобсона и његовим тумачењима поезије, фолклорне књижевности, приповедака, епских песама, епова и сонета. Различитим тумачењима која су дата кроз Јакобсонове текстове, стекли смо увид у методологију тумачења текстова и у специфичности поетског језика.

Кључне речи: структурализам, Роман Јакобсон, руски формализам, поетска функција језика, приступи поетици

1. УВОД

Основне теоријске претпоставке о структурализму говоре о немогућности конституисања једне и јединствене методе која би била релевантна за све друштвене и културне потребе. Калер у својој студији *Структуралистичка поетика* жели да укаже на могућности и ограничења које структурализам са собом носи. Структуралисти се, најпре, баве појмовима знака и означеног и самим појмом значења уопште. Да би се до значења дошло, мора се разматрати систем односа који омогућава конституисање и настанак баш тог значења. Када су посредни уметничка дела или догађаји са значењем, својства тих феномена која их одређују постају и њихове кључне разликовне особине, допуштајући им да буду носиоци унутар симболичког система из кога потичу, чинећи их објектима који су смештени унутар структуре (Калер 1990: 18). Такође је битно напоменути дистинкцију лингвистичких и нелингвистичких знакова јер се они различито третирају. Нелингвистички знакови су природни, те би најприближнији били

пређашњем разматрању поводом уметничког дела, док би лингвистички знаци подразумевали конвенционалну основу приликом лингвистичког проучавања одређеног феномена (Калер 1990: 18–19). Једна од најбитнијих фигура заслужна за оно што ће структурализам постати јесте Фердинанд де Сосир. Установљујући предмет проучавања структуралиста и подвлачећи разлику између говорног чина (*la parole*) и језичког система (*la langue*), битно је утицао на структуралисте, посебно на чланове Прашког лингвистичког кружока, који су чинили Јакобсон и Трубецки. Што се самих термина *la langue* и *la parole* тиче, лингвисти су имали подељено мишљење у вези с тим шта припада једном а шта другом. *La langue* би представљао систем, скуп знакова и правила, а *la parole* конкретне манифестације система у говору и писању (Калер 1990: 22). Као дистинкција *la langue* и *la parole* издвајају се дистинкције правила и понашања и функционалног и нефункционалног. Дистинкцију правила и понашања у вези са *la langue* и *la parole*, Чомски је изразио појмовима језичка способност и говорна делатност. *Langue* или језичка способност представља систем правила или норми којима располажу они који оперишу унутар тог система (Калер 1990: 24). Многа правила су подразумевана, учитана су у језик којим је говорник овладао, што му је омогућило да језичка правила упоребљава и спроводи.

2. КА ЈАКОБСОНОВОМ ТУМАЧЕЊУ ПОЕТИКЕ

Приликом проучавања неког феномена, структуралисти су се користили диференцијалним вредностима које би успоставиле разлике унутар система два или више феномена. Када се у обзир узму и сличности и разлике одређених феномена, онда се говори о бинарним опозицијама као основном механизму функционисања структуралистичке анализе заслужне за стварање значења. Калер је приликом разматрања бинарних опозиција говорио о предностима али и опасностима, зато што бинарна опозиција допушта класификацију било ког феномена, омогућава настанак категорија у које бисмо смештали елементе само на основу бинарности. Бинарним опозицијама приликом анализа поетских и других текстова бавио се Роман Јакобсон. Због свог структуралистичког приступа, он је био јединствен и умногоме се са руским формалистима није слагао, јер је сматрао да је поезика интегрални део лингвистике и да поетску функцију треба сагледавати у односу према другим функцијама језика (Петров 1970: 75). Увидећемо да је, почевши од ранијих текстова попут онога о Велимиру

Хлебњикову, па и касније, остао доследан својој методи и да је, сходно томе, тумачио поетске текстове.

Јакобсон је поетску функцију језика сагледавао у односу на остале функције, учивши да се она не може проучавати само у оквирима поезије. Тако би поетска функција била доминантна функција вербалне уметности, док би у свим другим вербалним делатностима она била споредна (Јакобсон 1966: 294). Поетска функција језика подразумева истицање текста у први план, а у поетском језику свака реч се налази у првом плану, при чему се речи додирују по звуку и сличне су саме по себи (Арсенијевић Митрић 2014: 255). На поетику руског формализма битно је утицала лингвистика и условила настанак Лингвистичког кружока у Москви. Од посебног значаја за руски формализам била је студија *Симболизам* Андреја Белог, који унутар поетског дела разликује садржај, унутрашњу и спољашњу форму. Бели је био свестан Потебњеве лингвистичке поетике, која се заснива на аналогiji речи и књижевног дела и на основу тога наставио је истраживање, при чему је извео закључак да је битно објаснити како је нешто представљено, да би напослетку одговор пронашао у проучавању метра, ритма, у избору звука и речи, чему своја проучавања највише посвећује (Петров 1970: 10–11). Почевши од Белог, руски формалисти почињу да проучавају семиологију, стилистику, семантику, затим метрику, фонетику и фонологију, морфологију унутар стихова песама, па и синтаксу на местима када говоре о положају субјекта и објекта у односу на друге реченичне конституенте.

Руски формалисти поимају језик као вид комуникације; али га исто тако диференцирају према његовим функцијама те тако, почевши од Потебњева и лингвистичке поетике, праве заокрет ка поетском језику као посебној употреби језика која својом специфичношћу захтева посебан вид проучавања. Посебну пажњу плени Јакобсон због својих несвакидашњих тумачења поетског језика, који је, због његове употребе, разликовао од практичног и емоционалног језика. До ових тумачења Јакобсон долази подстакнут познанством са песником Хлебњиковим, што је тек почетак, док ће га на изучавање подстаћи интересовање за француске песнике симболизма. У *Разговорима Романа Јакобсона и Кристине Поморске* сазнајемо да су неки од кључних момената који су га подстакли на проучавање поетског језика и бављење песничком структуром те односом звука и значења – били занимање за Малармеа и очараност њиме. За Јакобсоново изучавање књижевних текстова у споју са лингвистиком заслужни су и фолклорни текстови, којима су руски фолклористи били

фасцинирани. Оно што је њихову пажњу нарочито привлачило јесте додир са фолклористичком структуром, где се показало да се и најстарији елементи могу сачувати и доживети непосредно, иако се такве животне прилике чине далеким (Јакобсон, Поморска 1998: 23).

У делима Романа Јакобсона наилазимо на текстове у којима он компаративно сагледава чешку и руску версификацију, што га наводи да се запита над прозодијском структуром језика. Јакобсон је своју пажњу усмерио на размештај и уметничку улогу различитих граматичких категорија на конкретним песничким делима (што ћемо увидети приликом разматрања текстова), док је, с друге стране, посматрао композициону улогу граматичких категорија које се контрастирају (Јакобсон, Поморска 1998: 115). Тако се граматичка композиција песме расветљава с обзиром на архитектонику песме, након чега би уследило разматрање узрока и циљева унутар једне песничке целине.

Јакобсону је пажњу заокупљала поетска функција језика, те се бавио осветљавањем њене функције и посебно издвојио поезију као нешто што се од емоционалног и практичног разликује и има своју аутономност. Речи унутар поезије имају самосталну вредност, али само под условом да морају престати да буду навике због којих прелазимо на представу о означеном, а да нисмо ни свесни звуковних, морфолошких и семантичких особености (Којен 1978: 10–11). То би управо значило да Јакобсон освешћује фонетске, морфолошке, семантичке особености, придаје својим анализама разматрање метрике, стилских фигура, акустике и увиђа контрасте и паралелизме унутар стихова песама као специфичности песничког језика. Сходно тој посебности песничког језика, Јакобсон је приступао на један специфичан начин, разматрајући поезију као бављење вањезичким чињеницама и усредсређивање на израз унутар песничке форме. Песнички језик одликује се елементима који на другачији начин функционишу због специфичне употребе и усмерености на говор (Којен 1978: 42). Калер и Рифатер овакво тумачење одбацују, као и многе идеје које се односе на разматрање граматике поезије. Будући да се разликује од говорног језика, поезију није могуће свести на једно значење а ни парафразирати, јер својом структуром измиче поимању текстовног. То нас наводи на разматрање онога што су формалисти називали функционална специфичност песничког језика, јер речи унутар поетског језика, и једино унутар њега, добијају аутономност. Оваква претпоставка чини се непотпуном зато што нам не објашњава начин на који песнички језик стиче специфична обележја, већ нам само открива

шта је карактеристично за поезију у односу на друге врсте језика (Којен 1978: 17). Када је реч о поетској функцији, Јакобсон увиђа њену подложност изменама, те би је, у зависности од поетског текста, требало изнова запажати посматрањем елемената који постају доминантни унутар језичке структуре песме.

3. О ЈАКОБСОНОВИМ ТУМАЧЕЊИМА ПОЕТИКЕ

На инсистирање футуриста (Хлебњиков и Мајаковски), који су експериментисали језиком стварајући слободне ритмове, нове речи, уводећи термин „заумни језик“ – алегорични језик, проистекла су запажања поводом аутономности речи унутар песничког језика. Јакобсон је, подстакнут познанством са Хлебњиковим, увидео значај за руски формализам и, сходно томе, настаје његов текст „Велимир Хлебњиков“. У овом тексту Јакобсон нам скреће пажњу на то да песма оживљава на језичком плану и да су лингвистичка запажања кључна за тумачење модерне руске поезије, те да су Хлебњиков и Мајаковски у том погледу ближи од Пушкина. Оно што је такође битно напоменути јесте чињеница да Јакобсон (Јакобсон 1970: 96) прихвата све елементе савременог песничког језика и пореди га с три момента: са постојећим песничким традицијама, са практичним језиком садашњице и са песничком тенденцијом која је претходила датој појави. Овом тврдњом најављен је став којим ће се Јакобсон убудуће водити приликом анализа песама. Дакле, он ће савремену поезију доводити у везу са претходном традицијом која је проузроковала промене у садашњости, али ће и песнички језик доводити у везу са практичним језиком. Спомињући Пушкина, Јакобсон говори о традицији као о калупу, али и о могућности серијске производње песама сличних Пушкиновим. Модерна поезија се тим калупима не служи, користи се формом само онолико колико би се могао постићи отпор према постојећим темама и другим елементима песничког језика. Још једно кључно запажање било би да се на поезију претходних стваралаца никако не може пројектовати савремена поетика, већ да се треба тумачити у оквирима поетике у којима је песма стварана. Јакобсон прави паралелу у тумачењу књижевности и језика, те даје пример дијалеката којима би лингвиста дао вредност и пореди их са претходним или пак неким другим дијалектима. Функција такве паралеле јесте извођење закључка да би се теорија песничког језика развила тек онда када би поезија била посматрана као социјална чињеница, када би се створила одређена песничка доктрина и када би поезија била самеравана према усвојености претходних

утицаја. Расветљавање футуризма има функцију да читаоце обавести о томе како нова форма у футуризму условљава и нови садржај и да се, обрађујући постојеће теме, има још понешто рећи и обзнанити у сасвим другачијем светлу. С обзиром на нову форму и садржај, и на језичком плану одигравају се битне промене. У песничком језику (као и у емоционалном) појмови привлаче на себе пажњу, док је семантичка и фонетска страна речи у тешњој вези, самим тим је језик револуционарнији и постиже се потискивање асоцијација у други план (Јакобсон 1970: 101). Будући да представља поезију језиком у својој естетској функцији, Јакобсон говори о томе да је језик главни чинилац поезије, а да је његова функција заправо начин на који је песник обликује унутар песничке форме. У прилог овој тврдњи Шкловски говори о поезији као уметности мишљења у сликама која захтева посебан начин размишљања – мишљења помоћу слика, где је њен основни задатак да групише разнородне предмете и да непознато објасни познатим (Шкловски 1970: 81). Када је језички план посредни, ситуација је нешто другачија, што нам објашњава Јакобсон. Користећи се језиком, у поезији се постиже брисање граница између реалних и фигуративних значења, али се укида и мотивисаност предмета његовом претходном природом. Уводећи појам логичке противречности, Јакобсон промишља о томе да се логичка противречност јавља на плану поезије и да се поезија не подудара са стварношћу, али и скреће пажњу на чињеницу да се унутар поезије суочавамо најчешће са језичким чињеницама, не толико са мислима. Тврдњу илуструје примерима – формални паралелизми не прате семантичке паралелизме, при чему се наглашава истоветност падежних облика који имају различито значење. Јакобсоново схватање природе речи у поезији неће се битно изменити, јер ће и даље бити присутно инсистирање на усмерености на језик које датира од његовог првог текста о Хлебњикову (Арсенијевић Митрић 2014: 252).

Текстом „Шта је поезија“ Јакобсон жели да укаже на значај онога што је поезија била, тј. који елементи поезије су за песму били предодређујући. Од епохе до епохе списак тема се мењао, допуњавао и смањивао, али је модерна поезија својим присуством за све теме била обједињујућа, те тако не постоји тема која је више или мање песничка. Честе су расправе и полемисања о томе шта је стварно, а шта није. Исто тако наилази се на биографске елементе кроз чију се призму дела тумаче, што је чест случај књижевних критичара. У овом случају настају бројни проблеми који штете делу и ограничавају га. Бавити се само биографским тренуцима и

реконструисати дело помоћу биографије исто је тако погрешно као и занемарити елементе биографизма. Јакобсон (Јакобсон 1978: 108) наводи да су многи књижевноисторијски радови били усмерени на психичку реалност и песничку фикцију, тражећи у тој релацији каузалност по тачно одређеном механизму. Дајући пример Махе, Јакобсон објашњава појаву биографских и дневничких елемената унутар Махине поезије и указује на прожимање поезије и приватног живота. Разматра се и начин на који догађаји путем поетског језика бивају стилизовани и делимично измењени. Важност текста огледа се у томе што се жели указати на чињеницу да је временски условљена садржина појма поезија променљива и нестабилна категорија, подложна променама, јер ступа у однос са другим дисциплинама социјалне структуре. Оно пак што је стабилно јесте поетска функција језика, чији се елементи не могу разложити на друге елементе (Јакобсон 1978: 117). Поетска функција доводи се у везу са песничким делом тако што га одређује и организује, али на начин да ни поетска функција као ни песничко дело нису доминантни над осталим вредностима.

Пре него што приступимо разматрању Јакобсонових метода, које се тичу лингвистичке анализе илустроване примерима конкретних књижевних дела, неопходно је говорити о тексту „Несвесне језичке структуре у поезији“ и ономе што је он називао „несвесним језичким структурама“. Под „несвесним песничким структурама“ подразумевао је да лингвистичке структуре откривене анализом унутар текста могу настати и несвесно. Процес стварања песме, био свестан или не, подразумева одређени избор језичког материјала који песници користе стварајући песму. Јакобсон истиче важност варијанти песама, јер се приликом њиховог разматрања разоткрива постојање/непостојање песникове свести о језичком материјалу. Приликом сагледавања варијаната, закључује се да читалац и песник увиђају уметничку предност контекста који поседује одређене компоненте (у новој варијанти) у односу на контекст у коме се те компоненте не јављају (Јакобсон 1978: 186). Песник у песму најпре инкорпорира оне језичке обрасце и версификацију које сматра неопходнима, док остале елементе додаје накнадно, те су они подложни изменама, трансформацијама и слично. Као пример наводи песника Велимира Хлебњикова, коме је, закључује Јакобсон, промакло то да је област правилних фонолошких понављања много шира, те анализира примере фонема унутар стихова на којима је то запазио. С једне стране, Јакобсон наводи Хлебњикова као ствараоца који делимично свесно користи језички материјал, док се са друге стране налазе фолклористи и народна

традиција, унутар које стваралац не разазнаје ни основни језички материјал, већ зна да оцени потпуну форму и да је одвоји од оне девијантне, често и не знајући да објасни зашто се за ту варијанту одлучио. Проучавањем фонетског и фонолошког, морфолошког, синтаксичког и метричког склопа загонетки, Јакобсон изводи закључак да је њихова језичка структура згуснута и да су римоване целине најчешће граматички и прозодијски паралелне. Ексерпираним примерима из руских загонетки желео је да илуструје заједничке особине које се односе на непостојање глагола, чиме се разлика између атрибута и предиката с нултом копулом брише, а потом да укаже на чињеницу да је одгонетка најчешће именица са значењем „неживог“ која се замењује именицом супротног рода са значењем „живог“ (Јакобсон 1978: 190, 191). Као закључну напомену у вези са текстом „Несвесне језичке структуре у поезији“ Јакобсон наводи да је често интуиција стваралаца заслужна за настанак сложених фонолошких и граматичких структура.

Коауторски текст Романа Јакобсона и Гојка Ружића „Српски Змај Огњени Вук и руски еп о Всеславу“ значајан је због компаративног тумачења на коме се Јакобсонова методологија проучавања заснива. Текст са другачијег аспекта осветљава сличности српске епске песме и руског епа, будући да их разматра са историјског и митолошког становишта. Полазна тачка јесте чињеница да је изворни еп својеврсна прерада старог словенског мита о вукодлаку. У тексту је уочено да је митолошко наслеђе на сличан начин обрађено и у српској и у руској епској традицији и да је мит употребљаван као епски заплет (Јакобсон 1966: 21). Личности као Всеслав и Змај Огњени Вук повезиване су најпре са историјским личностима, а затим су сагледаване у односу на митологију, где су трансформације јунака такође запажене. Почевши од рођења оба јунака, наговештена је њихова посебност и поседовање надљудских способности попут моћи трансформације, велике снаге и ознака на телу (нпр. белег). Такође се јавља и мотив освете јунака над змајем због силовања мајке, а заједнички елементи су и чуђење и преплашеност мајке својим дететом које поседује натприродне моћи. Оба јунака у свом детињству брзо напредују и одрастају у јунаке. Као једна од разлика између српске епске песме и руске биљине наводи се да српска епска традиција тежи да ограничи присуство јуначких трансформација, те је Змај Огњени Вук спретан ловац и ратник, али тако да асоцира на зооморфне одлике јунака или се животиње појављују око јунака као помагачи. Још једна паралела која се назире јесу трагичне судбине јунака. Поређењем песме и епа

долази се до закључка да је у основи мит – примитивна словенска тема. Овај текст доноси другачију анализу од претходно анализираних текстова, јер се бави компаративним тумачењем епске песме и биљине са митолошког и историјског аспекта, откривајући да таква методологија најпотпуније објашњава посматрана дела.

Текст „О руским бајкама“ такође спада у специфична разматрања различитих у односу на анализе на које смо навикли, које обухватају највећи део методологије Јакобсонових тумачења књижевних дела. Специфичност овог текста огледа се у разматрању начина прикупљања народних приповедака, за шта је Афанасјев био нарочито заслужан. Од тог тренутка започело је интересовање и за усмени руски говор, поезију, али и за њихова проучавања. Такође се скреће пажња на специфичности поводом разликовања усмене и писане књижевности – писана књижевност је верског карактера, окренута је религијским текстовима, а усмена своју примену има у приповеткама и бајкама. Разликовање је било најпре функционалне природе, јер се никако није могло замислити да верски текстови буду усменим путем извођени и преношени. Међутим, све више долази до брисања граница између црквеног и световног, књижевности и фолклора, писаног и говорног језика. Пратећи развој усмене и писане књижевности кроз векове, учача се утицај фолклорних елемената на писану књижевност. XVII век доприноси изменама фолклора који се записује, те постоји проблем када је бележење приповедака у питању, јер многе нису сачуване данас, док се за њих нису заузели страни путници који су их бележили (Јакобсон 1966: 35). Од XVIII века интересовање за бележење је порасло, где је посебно истакнута Афанасјевљева ризница бајки. Али оно што је Афанасјеву било замерено јесте вештачко конструисање текстова помоћу неколико варијаната исте приповетке. Доброљубов је, увидевши то, говорио сакупљачима да у обзир буду узете и варијанте приликом бележења песама, приповедака и других творевина народа.

Искуство модерне лингвистике показује да језички узорци показују доследну правилност. Језици целог света показују мали број и релативну једноставност структуралних типова, а у основи свих тих типова леже универзални закони (Јакобсон 1966: 41).

Увиђањем правилности унутар лингвистике, тумачење се преноси на законитости које су у основи свих типова универзалне и запажа се да се слични феномени схематизације и поновљености у структури јављају у

приповеткама широм света. Говорећи о карактеристикама усмене традиције, посебно је важна употреба приповедака и њена везаност за свакодневног човека. Осим тога, запажа се структура руских приповедака као нешто што се у приповеци неизоставно мора наћи и о чему се водило рачуна када је форма у питању. Када је реч о руској фолклорној књижевности, Андрејев је желео да испита оригиналност фабула у руским приповеткама проширивши Арнеов индекс европских прича, додајући му фабуле које је у приповеткама могао да уочи. Руске фабуле, износи Јакобсон (Јакобсон 1966: 49), односе се на кратке приче и анегдоте, а средина приказана у причама на друштвеној лествици је ниже у односу на бајке. У овом тексту испитана је руска фолклорна књижевност од најранијих сакупљачких делатности и погрешака приликом њиховог прикупљања, па до савременијих испитивања и проучавања елемената фолклористике. Јакобсон је овим текстом желео да укаже како на односе према фолклористици тако и да размотри специфичности везане за форму и структуру приповедака и бајки. Низ специфичности које истиче упућују на Јакобсонову фасцинацију фолклористиком, што смо могли запазити и у претходном тексту, у коме компаративно проучава српску епску песму и руски еп.

Јакобсоновим текстом „Шарл Бодлер: Мачке“ завршавамо разматрања поводом његових тумачења поетике. У тексту се уочавају два дела: први део који се тиче метрике, фонолошке и морфолошке анализе, док други део прати трансформацију мотива мачке на семантичком плану (повезујући мотив са граматичким материјалом у песми). Јакобсон дели стихове према метрици да би запазио мушке и женске риме, одредио њихову морфолошку структуру и закључио да су на плану метрике и морфологије стихови унутар сонета супротстављени. Основу супротстављености чини подељеност стихова на два катрена и две терцине, а потом и граматичка организација стихова. Такође је указивао на паралелизме првог катрена и прве терцине и другог катрена и друге терцине и то поткрепљивао примерима о живим бићима која се у оквиру подмета терцина и катрена јављају. Затим је у спољашњим строфама запазио жива бића у првом катрену, а нежива у другој терцини, чиме се увиђа дијагоналност и супротстављеност спољашње и унутрашње строфе. Јакобсон запажа подударност и на почетку као и на крају сонета, када посматра граматичку структуру. Вршећи морфолошку анализу, долази до закључка да је треће лице употребљено у сонету као и да су именице, придеви и заменице чести елементи стихова. Након разматрања о структури, пажња се усмерава на

метаморфозу мачака кроз песму. Најпре се на фонетском плану – преко гласова најављује присуство мачке и њено именовање, затим се до краја сонета мачке појављују само као заменице. Унутар стихова уочљива је супротстављеност обједињена једним бићем – мачком, у катрену се приказује личност мачке и њена повезаност са човеком, док терцине указују на преображења (Јакобсон 1966: 107). Спајајући мачку са особинама човека, означено које познајемо мења своју суштину и припрема читаоце за метаморфозе (сфинге, натприродна бића). Приликом те метаморфозе сагледава се начин на који мачка као мотив постаје предмет и део граматичке структуре, те бива везана за предмет прелазног глагола у завршним стиховима сонета. Трансформација је уочљива и на нивоу синтаксе реченице, где се сагледава како мачка као биће/предмет функционише у зависним реченицама. Анализа која је спроведена са различитих аспеката проматра сонет, наговештавајући да се сви елементи обједињују у сонету. Мачка се кроз стихове јавља преко стилских фигура као њених различитих испољавања (хијазам, метафора, метонимија), а преко супротстављених стихова и елемената остварује се трансформација. Закључујемо да је метафора од кључне важности за сонет, а да се метафоричким поступком постиже преображај мачке (од везе са човеком, преко митологије, до мачака у космичком пространству). Двојство је, наслућујемо, важно за саму структуру, јер на њој почива и уприсутњено је кроз читав сонет. Тако текст мири и разматра супротности приступајући им са различитих аспеката, што смо Јакобсоновом анализом Бодлеровог сонета „Мачке” могли да запазимо. Као форма, сонет обједињује све супротности било да је на нивоу фонема, морфологије, синтаксе, семантике било да су у питању мотиви, стилске фигуре, слике. Све наведене специфичности поезију чине јединственом структуром изузетне садржајности и разноврсности, а стих као форму унутар које се сви садржаји на јединствен начин реализују.

4. ЗАКЉУЧАК

На основу свега до сада реченог, закључујемо да Јакобсонова тумачења и проучавања поетике подразумевају одређене методологије којима се кроз своје текстове руководио. Третирајући поетски језик као специфичну употребу језика, која одудара од оне свакодневне, са тог аспекта му је и приступао, проучавао је његове специфичности и покушавао да својим текстовима и разноврсним примерима (почевши од биљина, загонетки, пословица, бајки, приповедака до песама руских футуриста)

укаже на различите манифестације тих особености. Користећи се фонетском, фонолошком, морфолошком, синтаксичком, семантичком, метричком и стилистичком анализом, темељно приступа текстовима првенствено као језичком материјалу, настојећи да са различитих аспеката осветли везу лингвистике и поетике у својим тумачењима. Међутим, често је анализа имала за циљ да прикаже организацију граматичких елемената унутар поезије, те је занемаривао поетичке аспекте тумачења, што његову методологију доводи у питање, о чему су многи проучаваоци структурализма говорили. Упркос томе, Јакобсон је због дефинисања и објашњавања функције поетског језика остао упамћен, као и због своје исцрпне методологије која је многе проучаваоце подстакла да се и сами тиме баве и да његове методе разрађују и унапређују.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсенијевић Митрић, Јелена. 2014. „Еволуција мисли Романа Јакобсона“. У: Бошковић, Д. (ур.). 2014. *УСКРСНУЋЕ књижевности: 100 година руског формализма*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 245–257.
- Jakobson, Roman. 1966. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit.
- Jakobson, Roman. 1970. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta.
- Jakobson, Roman. 1978. *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta.
- Јакобсон, Роман. Поморска, Кристина. 1998. *РАЗГОВОРИ: Лингвистика, поетика, култура XX века*. Београд: Народна књига-Алфа.
- Калер, Џонатан. 1990. *Структуралистичка поетика*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Kojen, Leon. 1978. „Jakobsonova poetika“. У: Komnenić, M., Kojen, L. (ur.). 1978. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta, 7–46.
- Petrov, Aleksandar. 1970. „Poetika ruskog formalizma“. У: Petrov, A. (ur.). 1970. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta, 7–78.
- Šklovski, Viktor. 1970. „Umetnost kao postupak“. У: Petrov, A. (ur.). 1970. *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta, 81–94.

Milica A. Kandić

JAKOBSON'S INTERPRETATION OF POETICS

Summary

In *Jakobson's interpretation of poetics* we first showed the theoretical facts connected to structuralism so that we could get to know the methodology used by structuralists. After that, we have, by questioning the nature of the sign and the relation between the signifier and the signified, as well as the relationship between the linguistic system and the speech act, analyzed the influence of Saussure on structuralists and formalists where we have pointed out to the understanding of poetic language and the understanding of language itself. The rest of the work is dedicated to Roman Jakobson's texts and his interpretation of poetry, folklore literature, short stories, epic poems, epic tales and sonnets. Through the various interpretations that are given by Jakobson's texts, we have gained insight into the methodology of text interpretation, as well as the specificities of poetic language. With his research, Jakobson contributed to the creation of a unique approach to interpretation of poetic texts because he united the linguistic and poetic approaches showing innovation in his interpretation of texts.

Key words: structuralism, Roman Jakobson, Russian formalism, poetic function of language, approaches to poetry

Милица Ж. Јакшић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
milica_j@live.com

УДК: 821.163.41.09
821.163.41.09-31
DOI: 10.19090/ZJK.2021.43-56
оригинални научни рад

УТИЦАЈ ПОРОДИЦЕ НА СТВАРАЛАШТВО ДАВИДА АЛБАХАРИЈА (РОМАНИ „ЦИНК“ И „МАМАЦ“)¹

САЖЕТАК: У овом раду бавићемо се утицајем породице на стваралаштво Давида Албахарија. Анализом два романа овога писца, показаћемо колики утицај имају родитељи на своју децу. Давид Албахари је писац чије стваралаштво је обележено потрагом за идентитетом. Као кључни део те потраге издваја се његово јеврејско порекло. Његови родитељи, који су преживели страхоте Другог светског рата, саставни су део тог идентитета. О своме оцу Давид Албахари пише по обиму кратак роман „Цинк“, где, мешањем снова и јаве, покушава да објасни њихов однос. Роман Мамац“ је роман о мајци, њеном сећању на прошлост, али и ту ишчитавамо пишчев однос према родитељу.

Кључне речи: утицај, породица, порекло, идентитет, родитељи

1. УВОД

У овом раду бавићемо се романима Давида Албахарија који су посвећени његовим родитељима. Читаво његово стваралаштво обележено је потрагом за идентитетом. Кроз своја дела писац покушава да пронађе себе и своје место на свету. Унутрашња потреба човекова да се разазна сопствено биће кључни је сегмент анализе романа „Цинк“ и „Мамац“ Давида Албахарија. Свако од нас, пре свега, одређен је пореклом. Порекло писца води нас у таму Холокауста, до несрећних судбина његових родитеља и до утицаја који на њега оставља чињеница да је Јеврејин и да у себи, хтео то или не, носи патње свог народа.

¹ Рад је проистекао из рада „Утицај породице на стваралаштво Давида Албахарија“, насталог на курсу Породична педагогија, на докторским студијама студијског програма Методика наставе, Филозофски факултет Нови Сад, 2019. године.

Припадност јеврејској вери детерминисала је већи део Албахаријевог стваралаштва. Проблеме које има са оцем, са мајком, са самим собом – објашњава и решава помоћу вере. Романи у којим казује приче о својим родитељима прожети су цитатима из Библије и Талмуда. Митове и предања из верских књига Албахари уклапа у стварносни контекст приче о оцу и мајци и коментарише их без устручавања. Породична тематика, јеврејски обичаји, сегменти религиозних текстова преплићу се и надовезују у двама наведеним романима.

Роман „Цинк“ невеликог је обима, доноси причу која није завршена. Приповедач прича две приче које се преплићу, а обе су фрагментарне. Помоћу оне о смрти оца приповедач заправо жели да исприча своју причу (жели да напише роман). Ипак, ниједна од прича нема крај. Та чињеница и открива основну одлику постмодернистичких писаца, па и Албахарија – сумњу. Писац сумња у целовитост приче, у могућност (моћ) језика, у речи, у истину. Током романа приповедач је и несвестан утицаја који је смрт оца имала на њега. Ипак, то се ишчитава кроз крхотине приче романа.

„Мамац“ нам доноси причу о животу пишчеве мајке. Албахари пише роман неколико година након мајчине смрти. Служи се оним што је остало иза мајке – аудио-запис, писма. Као да писац жели да нам покаже да има доказ о постојању своје мајке, о њеном животу, њеној патњи и њеној снази.

„Пишући о породици, он пише о свом јеврејском пореклу, страдања својих родитеља повезује са трагичном прошлешћу Јевреја, а нови почети тако постају слика прошлости која се понавља. Такође, пишући причу свог живота, поједине догађаје реконструише на основу искуства, а догађај који је једном прошао кроз његову свест и постао сећање, у романима се претвара у фикцију“ (Драшко 2019: 42).

Утицај родитеља на дете свакако је велик и немерљив. Албахари у својим делима породичне тематике указује на значај и улогу родитеља у животу сваког појединца, али и на значај порекла.

2. ДАВИД АЛБАХАРИ

Давид Албахари, преводилац и вишеструко награђивани писац, своје прво дело написао је 1973. године. Збирком прича „Породично време“ започиње свој књижевни живот уводећи читаоце у тематiku којој ће посветити већи број својих дела. Поред теме којом ћемо се бавити у овом раду, морамо издвојити још једну особину Албахаријевог писања – његову

сажетост. За писца је сажетост начин да сачува језик од трошења и због тога анализа његових дела захтева другачији приступ. Анализирајући оно што је писац написао, неминовно долазимо до оног што је прећутно, што се ишчитава из нереченог.

Седамдесетих година прошлог века доминирала је стварносна проза која доноси слике периферије и аутсајдера, а Албахари се јавља делом потпуно другачије тематике. Уводи тему породице у тадашњу књижевност, ликове који су заиста постојали и догађаје који су се заиста десили. У разговору са Михајлом Пантићем насловљеном *Уметник је изгнаник*, Албахари говори о овој теми и каже: „Пишући о породици, моделираној на елементима моје стварне породице, заправо сам откривао праву историју мојих родитеља и предака“ (<http://www.davidalbahari.com/umetnik.html>).

Дела породичних тема Албахари темељи на својим сећањима и на писмима која је пронашао након мајчине смрти. Његови отац и мајка су живели поштујући прошлост и без тајни. Отац му је био сефардски Јеврејин, рођен у Смедереву, а одрастао на Дорћолу. Студирао је медицину у Загребу и радио као доктор у Нишу. Албахаријева мајка рођена је у Босни, а до рата је живела у Загребу. Обоје су имали супружнике и живели у срећним браковима. Тада се десило Други светски рат, Холокауст. Отац је одведен у логор као војни лекар, док су му жена, деца и сва ближа родбина стрељани. Мајка је, са своја два сина, успела да преживи рат. Ипак, синови јој страдају у железничкој несрећи.

После тога, у Београду, срела се са мојим оцем (који тада није био мој отац) и одлучили су да наставе заједно, да истрају упркос трагедији и успоменама, али у потпуном поштовању и трагедије и успомена (<http://www.davidalbahari.com/umetnik.html>).

Породична прича коју је Албахари добро знао уткана је у његово стваралаштво. И поред тога што није доживео страхоте Холокауста, оне чине неодвојив део његове личности јер су садржане у његовом пореклу. Прича је расла у њему и тражила начин да буде испричана. Сећања о оцу уткала су се у роман „Цинк“. Део те породичне приче Албахари је ишчитао у писмима његове мајке, које је добила од свог првог мужа, из логора. Писма су, сестра и он, пронашли и „пажљиво растворили и почели да читамо“ (Албахари, 2004, стр. 101). Након неколико година Албахари је искористио садржину тих писама у роману „Мамац“, који је посветио својој мајци.

Има их шест. Писана су графитном оловком, латиницом, на папирима разних врста и величина. Вишеструко су испресавијана, вероватно још када су – на мени непознат начин – слата из логора у којем се први муж моје мајке тада налазио (Албахари, 2004, стр. 102).

Срж Абахаријевих дела породичне тематике, поред многобројних прича, јесу управо романи „Цинк“ и „Мамац“. Они нису то само зато што је форма романа повлашћена књижевна врста нашега времена, већ због тога што фигуре оца и мајке, којима су посвећени романи, јесу основа породице и немогуће је писати о породици без њиховог помињања.

3. „ЦИНК“

„Цинк“ је први велики роман Давида Албахарија, невелик по обиму, али велик по значају. Користећи кратку, конкретну реченицу, писац дели са нама потресну причу о смрти оца и о покушају да напише роман. Фрагментарним праћењем очевог умирања, њихових разговора, сећања на оца, сећања на очева сећања – приповедач не претендује на тоталитет искуства нити на целовито сећање. Причу о оцу сазнајемо преко снова, при чему се у једном тренутку губи стварна граница између сна и јаве, стварност постаје синоним за будно стање. Основна одлика овог романа јесте сумња: писац сумња у стварност, у сећања, у оца, у себе, у живот и у сам језик. Роман представља причу о причи, продукт дугог пишевог размишљања о односу садржаја, форме и истине према причи.

Цинк је кратки роман написан у фрагментима, према постмодернистичком концепту о распаду „великих прича“. Овом роману, снажно обележеном метафикционалношћу, дилема о немогућности уобличења једне „велике приче“ је иманентна, па се током читавог текста романа главни јунак креће између могућности и немогућности да се жељена прича напише (Аврамовић 2014: 527).

Текст романа се развија на два нивоа – први ниво јесте прича у настајању, прича коју јунак покушава да напише, исписана курзивом; други ниво су фрагменти у којима писац коментарише настанак приче и говори о свом животу и о свом оцу. Тачније, овај роман се састоји од приче и коментара те исте приче. По правилима модернистичке прозе коментари односе превагу и они постају основа романа. На тај начин „Цинк“ постаје роман о оцу, о ком јунак говори подстакнут грижом савести, али и жељом да

разуме смрт. Смрт је тема која је неисцрпна, коју већина писаца покушава да растумачи и разбере, нешто што је непознато, али неизбежно и коначно. У овом роману носилац смрти је отац, тако да писац преко приче о оцу и односу између јунака и оца уводи мотив смрти у дело.

Албахари је у једном од својих интервјуа рекао:

Смрт мога оца за мене је представљала окончање породичне приче, оне стварне и оне која се прелила у моју причу. У ствари, сада помишљам да је „Цинк“ настао у оном парадоксалном осећању истовременог ослобађања и још дубљег заточеништва: што више нема оца, све више осећаш да му неповратно припадаш (<https://www.davidalbahari.com/umetnik.html>).

Роман „Цинк“ почиње реченицом: „Ова књига је требало овако да почне“, чиме писац посредно уводи мотив неодређености у причу. Та прва реченица је толико крхка да делује као да сваког часа може да се распадне у милион делова. Исто тако је и са причом, она је нестабилна, несигурна, сваког часа може да се распадне. Отуда та фрагментарност у роману – произилази из пишевог неповерења у причу. Сумња и у језик (могућност да се прича исприча) и у причу непрестано је присутна.

Наиме, ма колико се трудио да пронађе неки нови начин изражавања, писац је осуђен на употребу језика који се, да би био ефикасан, хиљадама година битно не мења. То може да буде извор стваралачке фрустрације и незадовољства, а један излаз из тога налази се у писању о писању, у којем дилеме језика постају одреднице стила. Ни то, наравно, није крај, јер ако писац нешто треба да избегне, онда је то слепо приањање уз било какву поетичку одредницу. Отуда потреба за непрекидним мењањем код постмодерниста, који у непостојаности виде најчвршћу постојаност, а у несигурности траже највећу сигурност (<https://www.davidalbahari.com/pripovedac.html>).

Таква је Албахаријева прича о оцу – фрагментарна, несигурна, препуна крхотина, сећања која могу да изневере, препуна сумње. Због тога не би требало да будемо зачуђени што роман не доноси целовиту слику оца. Из роман сазнајемо да је приповедачев отац био гинеколог, да је изгубио прву жену и децу у Другом светском рату, да је био низак и пуначак и да је волео да гледа каубојске филмове и дрема на каучу у трпезарији... Причу о оцу, то јест фрагменте приче о оцу, сазнајемо из снова и памћења приповедача.

У самом роману нема описа очевог живота, нема приче о њему, у оном традиционалном смислу. Нарушава се граница између сна и јаве, живота и сећање. Приповедачев отац је Други светски рат провео у официрском логору и након рата живот му је уништен. Постоји у роману једна занимљива реченица у виду пишчевог коментара очевог живота након рата: „Пажљиво је градио свој свет: није могао да приушти себи луксуз да се још једном сруши“ (Албахари 2015: 188).

Прво помињање оца у роману у вези је са сновима и сумњом. Приповедач говори да је отац сањао четири пута од његове смрти – први пут је дремао на каучу, други пут је стајао на вратима, трећи пут је отац био жив, а приповедач мртав, а четврти пут га „није сањао, већ слушао“ (Албахари 2015: 163).

Следећи фрагмент о оцу јесте приказ болничке постеље и голог оца на кревету. Ту слику приповедач доводи у везу са библијском причом о Ноју и његовим синовима. У тој библијској параболи говори се о ауторитету, очевој доминацији и послушности синова. Синови су дужни да поштују оца и чувају његов углед. Своје обавезе није испунио најмлађи син Хам и због издаје отац га је проклео. Албахари се поистовећује са најмлађим сином и, ризикујући проклетство, не улепшава очеву смрт зарад књижевне истине. Записујући у роман причу из „Старог завета“, писац жели да се удаљи од патетике живота и трагедије коју представља смрт. По јеврејским веровањима „забрањено је плакање и гласно изражавање жалости да умирући не би због тога патио“ (Вербер 1993: 106). Тако прича коју жели да исприча добија ауторитет. Борећи се са ауторитетом и након очеве смрти, писац, напослетку, схвата да су отац и он једно, а да је прича та која је самостална и свезнајућа.

Приповедање Давида Албахарија није хронолошко, што може отежати разумевање саме приче. Након слике очевог умирања и присећања на библијски мит, имамо неколико страна о очевом животу у логору и након њега. Те странице личе на биографију, записивање чињеница. Али, писац побраја и веома интимне чињенице – очево јецање у сну, хркање, спавање на леђима... Угледањем на биографско писање, писац жели да укаже на истинитост приче јер – историја нам доноси истину. Ипак, не може да се издвоји из приче, те очев живот посматра објективно.

Приповедач види себе у свом оцу и поред тврдње „никада нећу бити као тај човек“ (Албахари 2015: 194). Синтагма „тај човек“ односи се на оца. Бес који избија из те синтагме јесте бес неприхватања чињенице да смо сви

ми само одраз у огледалу својих родитеља. Такође, та синтагма нас упућује на недостатак блискости између оца и сина, што приповедач покушава да надокнади писањем приче. Ипак, касније га ословљава са „мој отац“. Тада схвата да „...и кад га више није било, осетио сам како из мене извиру сличности. Почео сам да улазим у празан простор, у облику празнине који је он оставио за собом“ (Албахари 2015: 194). „Приповедач се најпре одређује у контрасту са очевим понашањем, тишином, постојаношћу, пожртвованошћу и посвећеношћу другима, да би након његове смрти почео да преузима родитељев идентитет“ (Лазовић 2018: 84). Писац се кроз писање враћа оцу и на тај начин покушава да спозна себе.

Недостатак блискости ишчитавамо и из следећег фрагмента: „Да није било његових напада и болести, не бих га никад привио уз себе“ (Албахари 2015: 199). У овом роману Албахари као да покушава да документује сва своја сећања о оцу и на тај начин га сачува од заборава. Питање је – кога чува од заборава, оца или себе?

Након читања романа „Цинк“ закључујемо да је на писца највећи утисак оставила очева смрт. Причу о том искуству може да исприча само онај који је то искуство и искусио – отац. Међутим, како је он мртав, и писац и читаоци остају ускраћени за ту причу. Остаје само празнина, некадашње присуство и успомене. „Раније или касније: наш живот се претвара у успомене“ (Албахари 2015: 191).

Моменат умирања у роману означен је само једном речју – цинк. То је звук, реч коју је приповедач чуо оне ноћи када му отац умире, али помишља да је очев крик. Схвата шта је чуо шест година касније, када му умире пас. Приповедача то изненађује јер је он мислио „да је смрт тишина, шутња, мук“ (Албахари 2015: 205).

У роману „Цинк“ преплиће се прича коју писац жели да напише, његов одлазак у Канаду, сећање на оца и јеврејска вера. Целокупна прича делује веома нестабилно и неповезано и у томе лежи њена лепота. Сећање на оца и његову смрт остаје урезано у приповедачевом памћењу. На крају писац схвата да: „Увек то чиним: причам о неком другом, а у ствари, причам о себи“ (Албахари 2015: 188). У тој реченици лежи горка истина и неминовност – писац никада не може бити у потпуности објективан. Објективност приповедања је немогућа и стога прича о оцу никада не може бити испричана у целости. Од приче остају само фрагменти и крхотине. „Прави садржај приче, тј. истина живота не може се испричати: прича живота припада живљењу, а не приповедању“ (Јерков 1992: 160–161).

Читањем овог Албахаријевог романа увиђамо колики утицај однос са оцем може имати на дете. Тај однос је често веома компликован, а у овом делу приповедач покушава да га осветли, да га истражи не знајући ни сам куд ће га то одвести. Иако је отац приказан кроз разбацане фрагменте у књизи, његов утицај на стварање целокупне приче је немерљив.

4. „МАМАЦ“

Давид Албахари је роман „Мамац“ написао осам година након романа „Цинк“ и посветио га је својој мајци. Ова два романа могу да се посматрају као два стуба породичног циклуса Албахаријевог.

Настао је, такође, као израз моје жеље да напокон, после романа „Цинк“ у којем сам говорио о оцу, напишем књигу у којој ћу говорити о мајци. Отуда „Мамац“ мора, између осталог, да се чита као одраз „Цинка“ у огледалу приповедања (<https://www.davidalbahari.com/umetnik.html>).

Приповедач, након очеве смрти, одлучује да сними мајчину причу и на тај начин је сачува. Годинама касније покушава да те звучне записе преточи у књигу, што није једноставно. Ипак, поред потешкоћа, постоји у овом роману „мир приповедања, мир приче, делимично и зато што у мајчиној причи нема ничег узвишеног“ (Гвозден 2015: 24).

Судбина мајке Давида Албахарија је специфична. Рођена је у Босни као Српкиња Марија, али 1938. године прелази у јудаизам и добија име Мирјам. Као и његов отац, и мајка губи прву породицу током Другог светског рата. Муж јој је стрељан, а деца су погинула у железничкој несрећи, али „отац се стално освртао, док је мајка ишла напред“ (Албахари, 2015: 64). Мајка има улогу учитеља, борца, она је стабилна и разумна – „бол постоји да би болео, говорила је, ништа се ту не може“ (Албахари 2015: 64).

Овај роман има једну поучну нит. Развија се свест о пролазности и бесмислу егзистенције, али и необична снага у суочавању са губитком и болом. Прича о мајци доноси нам другачију слику и филозофију живота у односу на ону из романа „Цинк“. И ту мајчину филозофију приповедач неуспешно покушава да досегне. Такође, приповедач сумњу (и у себе, и у језик, и у причу) наслеђује од мајке.

Још једна битна карактеристика романа „Мамац“ јесте и фактоцитатност. Албахари у дело уноси цитате из писама мајчиног првог мужа. Та писма њен муж јој је писао из логора, Албахари их је нашао и

објавио у својој књизи есеја „Терети“. Постоји шест сачуваних писама која су писцу послужила као грађа за романе.

„Мамац“ је роман у ком Албахари покушава да исприча мајчину причу. Прича о оцу из романа „Цинк“ на неки начин надовезује се на причу о мајци у роману „Мамац“. Постоји неколико референци које ишчитавамо у оба дела и на тај начин приповедач прави спону између њих. Ликове родитеља Давид Албахари гради по принципу супротности. Најпре говори о оцу и указује на догађаје из „Цинка“, да би у наставку приповедања указао на разлику између родитеља. Веома често у роману „Мамац“ наилазимо на реченице у којима се пореде отац и мајка.

Отац је беснео на свом лежају, бацао постељину и цепао свој веш, док је мајка лежала сасвим мирно, тек би покаткад подигла главу са јастука или руку, као на самом крају. Неко би због тога могао да каже да се отац борио за додатни живот а да се мајка помирила са смрћу; у стварности, дакако, отац је призивао смрт а мајка очајавала због губитка живота (Албахари 2015: 148).

Док је „Цинк“ написан у фрагментима, „Мамац“ је роман написан у једном пасусу. Снимањем мајчине исповести приповедач жели да сачува њену причу, да не буде изгубљена као очева, од које су остали сачувани само делови. Радња романа „Мамац“ започиње тамо где се завршила радња „Цинка“ – приповедач почиње да снима мајчину причу након очеве смрти. Фрагментарном причом о оцу приповедач жели да се поново повеже са њим, да избрише разлике између њихових судбина, али романом о мајци Албахари жели да спречи понављање историје – оно што се десило његовим родитељима сада се дешава њему.

Други светски рат, који су преживели његови родитељи и чије последице су трпели, обележио је њихове животе. Ратни сукоб који је тињао крајем XX века на Балкану приповедач је желео да избегне и преселио се у Канаду. Како се његовим родитељима срушио свет распадом једне монархије, тако се и Албахаријев свет почео рушити распадом његове државе. Распад државе која је обележила његов живот пружа приповедачу прилику да буде слободан, неоптерећен прошлошћу и даје му могућност да сам изабере свој нови идентитет и припадност. Ситуација у којој се нашао писац подсетила га је на мајчину:

Моја мајка се родила уочи распада једне монархије и уочи рађања нове државе, и целог свог живота, можда управо због тога, неће знати

коме доиста припада, што је најтежи облик припадања. Када се њена нова земља, Југославија, распала у Другом светском рату, могла је, као бескућник који није био ничији, да помисли, бар на тренутак, бар у мојој свести, да је напослетку слободна, јер највиша слобода је када никоме не припадаш (Албахари 2015: 70).

Као што је пишчева мајка побегла из Босне, тако и он сада бежи из Југославије. Цикличност историје се испољава, а писац је потврђује речима: „И наши животи су, у ствари, само понављања давно или скоро окончаних живота, једнолично кретање од случајног почетка до нежељеног краја“ (Албахари 1996: 211–212). „Подударују се и приповедачев осећај растакања идентитета након доласка у Канаду и мајчин доживљај себе по досељавању у Земун“ (Лазовић 2018: 107).

Приповедач је преслушао снимке мајчине приче две године након њене смрти и то је време када настаје роман „Мамац“. Траке насловљене „Мајка: живот“ представљају потенцијалну књигу, коју ће написати сам приповедач, иако је покушао да приволи свог пријатеља из Канаде Доналда да то уради. Ти снимци за писца представљају терет, терет који га притиска да напише причу и ког жели да се ослободи писањем. Осећа да, након мајчине смрти, њен глас „припада само мени, на онај интиман начин на који нам, на пример, припада посета гробу вољене особе“ (Албахари 2015: 60).

Када је главни јунак „Мамца“ завршио причу и послао је свом пријатељу Доналду, поново се окуражио да пусти снимке и чује мајчин глас. То је учинио сматрајући да би мајка подржала његову одлуку о одласку, писању на нематерњем језику и свесном удаљавању од прошлости јер „отац се стално освртао, док је мајка ишла напред“ (Албахари 2015: 64). Мајчина прича давала је приповедачу ветар у леђа и уклањала грижу савести коју је осећао због напуштања своје земље и језика. Покушај приповедача да ствара на новом језику безуспешан је. Толико жељени преображај и стварање новог идентитета се не остварују. Приповедачу постаје јасно да потпуни раскид са прошлошћу није могућ и да је нови почетак илузија. Чак и лик мајке то потврђује, она је нову породицу и нов живот градила на темељима које је изградила њена патња и њени губици.

Мајка је у роману „Мамац“ приказана као изузетно чврста и истрајна. Након Другог светског рата, губитка првог мужа и двоје деце, успела је да настави свој живот и почне из почетка. Приказана је као изузетно ауторитативан и борбен лик: „она је вукла, потезала, чупала се из сваког глиба“ (Албахари 2015: 64).

Битан сегмент мајчиног живота и идентиета свакако је јеврејска вера, које није хтела да се одрекне ни у најтежим тренуцима. Занимљива је чињеница да мајка није рођена као Јеврејка, она је ту веру свесно одабрала и чврсто је се држала. Иако се у неким моментима приповедач поистовећује са мајком, вера није оно што је кључно у његовом идентитету. Оно што дефинише приповедача јесте оно од чега током целог романа покушава да побегне – језик. Када на крају романа од Доналда добија свој рукопис сав ишаран и исправљен, схвата да све може променити, али језик на ком пише – не. Мајка није желела да промени своју веру, а приповедач не може да промени свој језик.

Причу о оцу у роману „Цинк“ приповедач не може да исприча, фрагментарна је, базирана на сећању, док причу о мајци у „Мамцу“ може и мора да исприча. Херметичност, једна од карактеристика прозе Давида Албахарија, у великој мери је присутна у „Цинку“. У „Мамцу“ је та карактеристика мање уочљива. Ова појава објашњава се пишчевим развојем, на научном плану, али и поистовећивањем приповедача и мајке, на личном плану.

Након анализе романа „Мамац“ закључујемо да је приповедачев однос са мајком био приснији него однос са оцем, због сличности коју проналази са мајком. Лик мајке прераста у нешто много више – пишчеву потрагу за идентитетом, проналажењем себе. Однос са мајком наводи приповедача на размишљање о животу, о сумњи, о самотражењу. Претакање звука са снимка у прозу помогло је приповедачу да прихвати себе. Утицај који је мајка имала на приповедача је велик, њене речи и ставови наводе га на размишљање.

5. ЗАКЉУЧАК

Давид Албахари је постмодернистички писац који сматра да су све књиге већ написане и да су садашња дела коментари на она већ постојећа. Сматра да „постоји само једна прича која може да се исприча. Све остало су само покушаји да се до ње доспе“ (Албахари 2015: 196). У роману „Цинк“ писац покушава да исприча причу о оцу, о очевој смрти, о сумњи, о покушају да напише књигу. Све те теме исплеле су се у једно дело. Албахари каже: „писање је понављање“ (Албахари 2015: 199). Стога у његовим делима имамо стална подсећања на дела светске књижевне баштине, било да су та подсећања јасна било у алузијама. У роману „Мамац“ пише причу о мајци која нам делује стабилније него она о оцу, због начина писања. Сваки пишчев поступак током писања дела има свој разлог. На основу начина на који су написани ови романи закључујемо да је пишчев однос са оцем био комплекснији него однос са мајком.

Приповедач Мамца верује да ће се оживљавањем и разумевањем прошлости приближити родитељима. Уверење да појединац најмање зна о онима који су му најближи, до којег долази после очеве смрти, потврђује дванаест година касније након што мајка умре. Слушајући јунакињину исповест, открива да је доживљај стварности непоновљив, те да његова потреба за интимношћу не може да буде задовољена (Лазовић 2018: 109).

У стваралачком опусу Давида Албахарија постоји више дела породичне тематике. Осим два већ поменута романа о оцу и мајци, имамо и збирку приповедака „Породично време“ (1973), као и романе новијег датума „Брат“ (2008), „Ћерка“ (2010) и „Данас је среда“ (2017). У овом раду задржали смо се на анализи романа „Цинк“ и „Мамац“ јер је циљ рада био приказивање односа родитеља и детета (у нашем случају сина).

Схватили смо, након тумачења романа, да је утицај родитеља на стваралаштво Давида Албахарија био изузетан. У термин *родитељи* не улазе само личности оца и мајке, већ и њихов живот, губици, вера. Пишући о својим родитељима, Албахари, у ствари, пише о себи. Ту мисао понавља у оба дела. Самоспознаја је једна од кључних особина прозе Давида Албахарија, а родитељи му помажу у тој потрази.

Моје књиге говоре о мојим боловима и радостима, о мојим настојањима да схватим свет, да се снађем у лавиринту свести, да откријем структуру језика, да на тренутак будем неко други или управо онај који јесам, и – гледано из те перспективе – чине ме срећним (<http://www.davidalbahari.com/umetnik.html>).

ИЗВОРИ

Албахари, Давид. 2015. *Цинк*. Београд: Чаробна књига.
Албахари, Давид. 2015. *Мамац*. Београд: Чаробна књига.

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић, Марко. 2014. *Књиге огледала: „Цинк“ и „Мамац“ Давида Албахарија*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
Албахари, Давид. 1996. *Породично време*. Београд: Народна књига.
Албахари, Давид. 2004. *Терет*. Београд: Форум писаца.

- Вербер, Еуген. 1993. *Увод у јеврејску веру*. Београд. Савез јеврејских општина Југославије.
- Гвозден, Владимир. 2015. „Романописичева опклада“. У: Давид Албахари, *Мамац*. Београд: Чаробна књига.
- Драшко, Анђела. 2019. *Аутобиографски дискурс у делима „Цинк“, „Мамац“ и „Снежни човек“ Давида Албахарија*. Нови Сад. Филозофски факултет.
- Јерков, Александар. 1992. *Нова текстуалност*. Подгорица: Октоих, Никшић: Унирекс.
- Лазовић, Милица. 2018. *Метапроза у романима Давида Албахарија*. Интернетски извор: <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/32593/Disertacija.pdf>
- Пантић, Михајло. „Уметник је изгнаник“. Интернетски извор: <http://www.davidalbahari.com/umetnik.html> (25. 12. 2018)
- Спасић, Гордана. „Криза језика или приповедач – господар приче“. Интернетски извор: <https://www.davidalbahari.com/pripovedac.html> (20. 12. 2018)

Milica Ž. Jakšić

THE INFLUENCE OF THE FAMILY ON THE WORK OF DAVID ALBAHARI
(NOVELS „ZINC” AND „BAIT”)

Summary

In this paper, we will deal with the influence of the family on the work of David Albahari. By analyzing two novels by this author, we will show how much influence parents have on their children. David Albahari is a writer whose work is marked by the search for identity. His Jewish origin stands out as a key part of that search. Parents, who survived the horrors of World War II, are an integral part of that identity. David Albahari writes a short novel about his father, "Zinc", where, by mixing dreams and reality, he tries to explain their relationship. In the novel "Zinc", Albahari tries to tell a story about his father, about his father's death, about doubt, about trying to write a book. The novel "Bait" is a novel about the mother, her memory of the past, and here we can read the writer's relationship with his parent. We realized, after interpreting the novels, that the influence of parents on the work of David Albahari was exceptional. The term *parents* includes not only the personalities of the father and mother, but also their life, losses, faith. Writing about his parents, Albahari, in fact, writes about himself. Self-awareness is one of the key features of David Albahari's prose, and lives of his parents help him in that quest.

Key words: influence, family, origin, identity, parents

Vojislav M. Martinov
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Student doktorskih studija
Muzej Vojvodine
Viši kustos-istoričar
vojakshvejk@gmail.com

UDK: 811.133.1.09
DOI: 10.19090/ZJIK.2021.57-70
оригинални научни рад

POTRAGA ZA DOROM BRUDER I „EMPATIČNA DISTANCA“ PATRIKA MODIJANA¹

SAŽETAK: Polazeći od savremenih teorija kulture sećanja na Holokaust i Drugi svetski rat, u ovom radu analiziramo roman *Dora Bruder*, francuskog pisca Patrika Modijana, pri čemu u obzir uziamamo i širi kontekst politika sećanja u posleratnoj Francuskoj. Na osnovu višeslojne analize teksta ustanovljene su dve suprotstavljene tendencije autora/naratora u njegovoj potrazi za tragovima nastradale jevrejske devojčice Dore Bruder. Sa jedne strane, izražena je autorova potreba za snažnom identifikacijom, a sa druge svest o nemogućnosti ostvarivanja iste. Ovaj književni postupak građenja „empatične distance“ korespondira i sa širim tendencijama „druge generacije“ u umetničkim obradama prošlosti Holokausta.

Ključne reči: Holokaust, kultura sećanja, francuska književnost, Drugi svetski rat, Patrik Modijano, Dora Bruder

Pišući ovu knjigu, odašiljem pozive kao svetlosti fara za koje,
nažalost, sumnjam da mogu rasvetliti noć. Ali ipak se nadam.
(P. Modijano, *Dora Bruder*)

U savremenim interdisciplinarnim studijama obuhvaćenim terminom „kultura sećanja“ centralno mesto zauzima tema Holokausta, tog prelomnog događaja istorije XX veka. Jedno od važnih pitanja vezanih za umetničke obrade ovog fenomena kao traumatskog središta moderne civilizacije jeste način njegove reprezentacije. Koja će se sredstva, postupci i predstave koristiti u tematizovanju

¹ Rad je nastao u okviru predmeta „Rat i književni diskurs u Francuskoj“ kod prof. dr Tamare Valčić Bulić, na Interdisciplinarnim doktorskim studijama u polju društveno-humanističkih nauka na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.

Holokausta, umnogome zavisi od medija u kojem umetnik stvara, ali sve autentične kreativne procese karakterišu i određene opšte odlike koje svedoče o vremenu nastanka i širim svetonazorima samog autora. Kada se posmatra stvaralaštvo kasnijih generacija, koje nisu bile neposredni svedoci ovog epohalnog zločina, uočljiva je određena etička nelagoda u umetničkim interpretacijama tuđeg stradanja.

Rukovođen svojim intimnim potrebama, francuski pisac Patrik Modijano u romanu *Dora Bruder* istražuje sudbinu mlade jevrejske devojkice nestale u Holokaustu, a teškoće sa kojima se suočava odražavaju se i na specifičan književni postupak, u ovom radu definisan kao „empatična distanca“. Modijanov postupak ukazuje na ambivalencije prisutne i u drugim reprezentacijama ove tematike, a proizilazi iz osnovne etičke pozicije o nemogućnosti aproprijacije tuđeg iskustva traume.

RAD NA TRAUMATSKOJ PROŠLOSTI NN TEATRA U LUBLINU

U poljskom gradu Lublinu već preko dve decenije deluje nesvakidašnja, kompleksna institucija pod nazivom *Gradska kapija – NN teatar*. Ime nosi po jednoj od kapija koje su obezbeđivale ulaz u staro, srednjovekovno jezgro Lublina, podignuto na brdu okruženom današnjim modernim gradom od blizu 400.000 stanovnika. Bočna vrata unutar gradske kapije vode u prostorije ove organizacije, koja je prvo počela da deluje kao eksperimentalni teatar, da bi danas prerasla u jednu od najznačajnijih poljskih institucija posvećenih očuvanju sećanja na poljske Jevreje.

Grad Lublin je do Drugog svetskog rata imao veoma brojnu jevrejsku zajednicu, koja je činila više od trećine stanovništva, uglavnom nastanjenu u neposrednom okruženju Starog grada. Njihova getoizacija, a potom i odvođenje u logore za uništenje, pre svega u obližnji Majdanek, otpočeli su već 1939, nakon nemačke okupacije Poljske. Čitava jevrejska populacija Lublina, koja je brojala preko 25.000 stanovnika, potpuno je uništena tokom Operacije Rajnhard, kojom je rukovođeno upravo iz Lublina.

Svesni teškog nasleđa svog grada, lublinski aktivisti i umetnici su želeli da ožive sećanja na svoje stradale sugrađane, prvo pomoću predstava i brojnih uličnih aktivnosti, a potom i formiranjem jedinstvene izložbene postavke. Umesto klasičnog muzejskog izlaganja, aktivisti *NN teatra* su iskoristili izlomljen i kompleksan prostor unutrašnjosti stana smeštenog unutar gradskih zidina (brojna stepeništa, male prostorije, hodnike), kao sredstvo za prenošenje brojnih

fragmentiranih priča o prošlosti lublinskih Jevreja, posredstvom malobrojnih artefakata, fotografija, ali i audio i video zapisa i umetničkih instalacija. Međutim, ono što je prisutno u skoro svim prostorijama i što posetiocu privlači pažnju jesu brojne arhivske kutije – folderi sa imenima i podacima stradalih. Unutar ovih kutija se nalaze svi mogući dostupni podaci vezani za svako pojedinačno jevrejsko ime koje je nastanjivalo Lublin pre nacističke okupacije. Dok se u nekim kutijama može naći mnoštvo informacija – o mestu boravka, mestu i vremenu stradanja, imenima članova porodice, pa i poneka fotografija – u drugima se često ne nalazi ništa osim samog imena stradale ličnosti. Ipak, za svakog pojedinca je predviđena jedna kutija – kao zadatak za istraživače i kao nada da će jednog dana ova kutija moći da se popuni i da se sećanje na tu ličnost spase od zaborava. Brojne kancelarije, hodnici i stepeništa *NN teatra* ispunjeni arhivskim folderima na vizuelnom planu svedoče o masovnosti stradanja lublinskih Jevreja, ali i o velikom odsustvu i praznini koja je nastala iz njih. Ova izložbena postavka na mnogo efektivniji, konkretniji i empatičniji način uspeva da prezentuje gubitak nastao anihilacijom čitave jedne zajednice i kulture – pa samim tim i razmere samog Holokausta, od ustaljenih vizuelnih predstava logora i stradanja, koje su u stanju da nas potresu i afektivno pomere, ali ne uvek i da dočaraju razmere ovog zločina.

Nema sumnje da je projekat dokumentovanja čitave stradale zajednice utopijski. On nikada neće biti kompletiran i celovit, ali je sam rad na njemu najbolji primer onoga što teorija prepoznaje kao „rad na prošlosti“, kao nikada nedovršeno prevazilaženje, koje je ipak borba za izlazak iz „melanholije“ gubitka.² Sakupljanje i prerada dokumenata ili fotografija kao istorijskih fakata u ovoj formi poprima aktivističku dimenziju. Ono je u službi borbe protiv zaborava – protiv zaboravljanja jedne uništene zajednice, ali i protiv zaboravljanja počinjenog zločina i ideologije koja je taj zločin inspirisala. Ipak, između dokumenta i samog događaja ostaje i ostaće zjapeća praznina, koja se ne može popuniti. Nečije ime, broj godina, mesto stanovanja, eventualni lik sa fotografije ili slike, omogućavaju posmatraču da stupi u empatični odnos sa žrtvom, ali on nikada ne može pristupiti njegovoj patnji i iskustvu.

Sličnim kontradiktornim emocijama prožet je i odnos Patrika Modijana prema devojci Dori Bruder kao objektu njegovog istraživanja i kao paradigmi stradanja francuskih Jevreja. Vođeni istim etičkim stavom, književnik i konceptualni umetnici *NN teatra* došli su do jedne poetike koja postaje važna

² O pojmovima „acting out“ i „working through“ i njihovom međusobnom odnosu, preuzetim iz psihoanalize i primenjenim na književnu teoriju i teorije sećanja, videti: La Capra, Dominick, *Writing History, writing Trauma*, Baltimore, Maryland, 2014.

odlika reprezentacije Holokausta u vreme u kojem su glasovi živih svedoka sve malobrojniji.

POSTSEĆANJE KAO SEĆANJE DRUGE GENERACIJE

Primer prezentacije sećanja vezanog za Holokaust iz lublinskog *NN teatra* ukazuje nam na ključnu pojavu prisutnu u savremenim književnim, likovnim, filmskim i drugim umetničkim reprezentacijama Holokausta, poznatu u savremenom diskursu kulture sećanja kao *postsećanje* – kako ga je definisala američka teoretičarka Marijana Hirš (Marianne Hirsch). U užem smislu, *postsećanje* se odnosi na drugu generaciju Jevreja čiji su roditelji preživeli Holokaust, a koji su i sami u formiranju sopstvenog identiteta i poimanja prošlosti neminovno bili izloženi sećanjima, predstavama, naracijama, ali i nemuštim iskustvima, kao i ćutnji sopstvenih roditelja. Na taj način i oni su sami bili posredno izloženi traumama svojih prethodnika, ali je, bez ličnog i telesnog iskustva užasa, ta trauma uvek posredna, falična, nedostatna (Hirsch 2012: 29–40). Austrijsko-američka psihoanalitičarka Judit Kestenberg tvrdila je da deca preživelih imaju stalnu težnju ka (pr)oživljavanju prošlosti roditelja, kako bi mogla da je izmene – čime bi njihova poniženja i poraze preobrazili u pobedu nad tlačiteljem (Aarons & Berger 2017: 58). Karakteristična za narative druge generacije jeste konstantna svest o neadekvatnoj apropijaciji roditeljske traume, koja istovremeno i jeste i nije njihova. Ovo emotivno stanje se, često, u umetničkom izrazu druge generacije manifestuje u formi ambivalencije, u tenziji između poriva za identifikacijom sa žrtvom i nemogućnosti ostvarivanja iste.

U širem smislu, diskurs o Holokaustu je sa protokom vremena i izumiranja živih svedoka takođe poprimio odlike karakteristične za *postsećanje* druge generacije. Kao što se vidi na primeru lublinskog *NN teatra*, on često zadobija pseudoarhivsku formu. U ovim projektima beleženja, odnosno evidentiranja stradanja, vidljiva je implicitna potreba da se spreči „druga smrt“ žrtava koju putem zaborava proizvodi vreme samo. Zato je istraživanje i pisanje neka vrsta protivotrova, kojim se teži održavanju sećanja i sprečavanju ponovnog umiranja kroz zaborav (Karpf 2013: 90). I sami pripadnici druge generacije ovim putem deluju kako bi ostvarili jedino spasavanje koje im je dostupno – spasavanje od zaborava, a ne od smrti (Karpf 2013: 89).

PATRIK MODIJANO U KONTEKSTU FRANCUSKE KULTURE SEĆANJA

Patrik Modijano, francuski književnik jevrejskog porekla, istaknuti je pripadnik druge generacije, sin Jevrejina koji je bekstvom iz policije izbegao hapšenje i odvođenje u Aušvic 1942. Iako rođen neposredno nakon oslobođenja 1945. godine, Patrik Modijano je obeležen iskustvom Drugog svetskog rata i jevrejske zajednice u Francuskoj, o čemu svedoče njegova brojna dela pisana na ove teme. Unutar francuskog književnog polja Modijano se svrstava u grupu pisaca koji su početkom sedamdesetih godina XX veka napravali iskorake u destabilisanju hegemonih sećanja na Drugi svetski rat, kojima je dominirala pobeđnička retorika francuskog predsednika Šarla de Gola.

Prema istraživanjima istoričara Anrija Rusoa, tokom prve posleratne decenije u Francuskoj je nastupila faza „nedovršenog žaljenja“ i delimičnog suočavanja sa višijevskim nasleđem kolaboracije i saradnje sa nacistima. Povratkom Šarla de Gola na vlast i formiranjem Pete republike 1958, sećanje na Drugi svetski rat ušlo je u novu fazu. Francuska je usvojila simplifikovanu predstavu o nacionalnom herojstvu i žrtvi podnetoj u borbi protiv nacističkih zavojevača. Unutar tog mita, u kojem je glorifikovana i akcentovana samo uloga Pokreta otpora kao jedinog reprezenta francuskog duha, nije bilo mesta za priče o višijevskoj Francuskoj, o kolaboraciji i saučesništvu francuskih građana i o fašističkim tendencijama koje su postojale i u francuskom društvu. Ni sam Holokaust, kao događaj koji nadilazi priču o francuskoj sudbini u ovom razdoblju, tada još nije stekao status zasebne teme u istoriografiji i umetnosti (Golsan 2006: 74). Upravo su Modijanova dela istorijskog karaktera aktuelizovala mnoge od prećutkivanih i izbegavanih tema Drugog svetskog rata. Već sa svojim prvim romanom *La place de l'Étoile* iz 1968. godine Modijano je nagovestio generacijsku promenu u tretiranju rata, stavljajući u centar interesovanja sudbinu jevrejskih stanovnika Francuske (Golsan 2006: 77). Poseban uspeh, ali i kontroverze izazvao je i igrani film *Lakomb Lisjen* (*Lacombe Lucien*, 1974), za koji je scenario pisao Modijano. U ovom filmu se, posredstvom priče o sudbini mladića iz provincije koji igrom slučaja pristupa redovima višijevskog režima, destabilišu ustaljene predstave o francuskom kolaboracionizmu, odnosu žrtve i zločinca, kao i o odnosu ideologije i istorijske stvarnosti (Sanyal 2009: 93–94).

U vreme Modijanovog pisanja *Dore Bruder*, početkom devedesetih godina XX veka, u Francuskoj je već uveliko nastupila nova faza u politikama sećanja na Drugi svetski rat, koju su karakterisali oštrije sukobljavanje sa prošlošću kolaboracije i učešća višijevskog režima u Holokaustu i pokretanje novih sudskih

procesa protiv ratnih zločinaca (Golsan 2006: 75). Iz ovih procesa, koji su imali i širi, evropski kontekst, nastajala je nova, globalna politika sećanja koja je ostala dominantna do danas.

DETEKTIVSKA POTRAGA ZA SENKAMA PROŠLOSTI

Neveliki roman *Dora Bruder* Modijano je pisao u vremenskom rasponu od osam godina, tokom kojih je obavljao brojna arhivska i terenska istraživanja, koja su pretočena u književnu naraciju. U ovom pseudodetektivskom romanu narator, ispostaviće se kasnije – sam autor, motivisan kratkom novinskom informacijom, sprovodi istraživanje o sudbini jevrejske devojke Dore Bruder, čiji se kratki životni vek okončao u Aušvicu.

Suočenog sa oskudnošću dostupnih informacija i podataka, naratora istraživanje vodi u mnoge rukavce kojima se kontekstualizuje i istorizuje Dorina sudbina. Osim arhivskog rada, istraživanje je sprovedeno i na terenu, posećivanjem lokacija koje je obilazila i sama Dora. Tokom samog istraživačkog procesa, naratorova lična sećanja prodiru u tekst, udvajajući se i preplićući sa osnovnim tokom priče. Naracija povremeno isklizava iz osnovnog toka, vremenski i tematski obuhvatajući mnogo širi opseg tema – od pokušaja rekonstrukcije biografije Dorinog oca, preko fragmenata iz života pojedinaca iz Dorinog mogućeg ličnog okruženja, do autorovih ličnih životnih iskustava, koja se dovode u posrednu, često asocijativnu vezu sa glavnom junakinjom romana.

Istraživanjem o Dori Bruder, autor posredno iznosi priču i o životu svoga oca, kojem je pretila ista sudbina kao i junakinji romana, a sa kojim je, pokazaće se, Modijano imao nelagodan i distantan odnos. U pojedinim trenucima, a podstaknut nekim novim podatkom o Dori, Modijano zastranjuje u sasvim drugu priču – priču o ocu, koja je latentno uvek prisutna i pretila da svakog trenutka u potpunosti preuzme glavni tok romana. Jasno je da je autorov nagon za identifikacijom sa Dorom samo prikriivena potreba za njegovom identifikacijom sa ocem, sa kojim nikada nije uspeo da uspostavi toplinu i prisnost.

Na drugoj ravni pak, otkrivanjem istorijskih dokumenata, ali i njihovim interpretiranjem i kontekstualizovanjem, Modijano postepeno proširuje i produbljuje predstavu o epohi u kojoj je živela Dora Bruder, a posredno čitaocu pripoveda i mnogo veću, a istinitu, priču o položaju jevrejske zajednice u Francuskoj u vreme okupacije, kao i o dubinskim vezama Pariza, njegovih ulica, adresa, institucija, lokacija, sa najstrašnijim zločinom savremene evropske civilizacije – Holokaustom. Nema sumnje da su Modijanove konstatacije o

zaturenim i uništenim dokumentima, o srušenim i izbrisanim mestima mučenja i stradanja, implicitna kritika i francuske politike sećanja na Holokaust, koja je u vreme pisanja ovog dela još uvek bila gotovo nepostojeća. U trenutku u kojem je autor počeo da radi na svom istraživanju, u Francuskoj je već bio objavljen čuveni trotomni zbornik radova istoričara Pjera Nore (Pierre Nora) *Les Lieux de Mémoire* (*Mesta sećanja*) iz 1984. godine, koji će uspostaviti novu istraživačku paradigmu u oblasti kulture sećanja. Među radovima iz ovog zbornika nalazi se i tekst Pjera Birnbauma (Pierre Birnbaum) koji se bavi upravo odsustvom javnog sećanja na jevrejsku zajednicu u Francuskoj, između ostalog ukazujući i na neobeležena mesta jevrejskog stradanja u Parizu (Birnbaum 1996: 379–380).³

Od samog početka romana, naraciju prati izvesna nelagoda, tenzija koja je konstantno prisutna, a koja proizilazi iz autorovog osnovnog nemogućeg zahteva za identifikacijom sa odbeglom devojkom. Upravo ta želja za poistovećivanjem i nemogućnost njene realizacije jedna je od osnovnih karakteristika, već spomenutog, kompleksa *postsećanja* druge generacije. Modijano, i sam pripadnik ove generacije, odlučuje da uspostavi odnos prema traumatičnoj prošlosti zajednice kojoj po poreklu pripada, pa i prema očevoj prošlosti i ličnom iskustvu, prošlosti latentno i dalje prisutnoj u gradu u kojem autor stvara i obitava. Svoj kreativni pokušaj suočavanja sa prošlošću, pokušaj unapred osuđen na neuspeh, Modijano ostvaruje oksimoronskim građenjem „empatične distance“ prema odsutnoj junakinji svog romana.

JALOVA POTRAGA ZA TUĐIM ISKUSTVOM

Od svog prvog susreta sa imenom Dore Bruder u jednom novinskom oglasu, Modijano se upušta u pokušaj emotivne identifikacije sa ovom jevrejskom devojkom, odbeglom iz katoličkog internata, u koji je smeštena kako bi bila sakrivena od nacističkog progona. U svojoj potrazi autor se, pre svega, okreće istorijskim izvorima, ne bi li došao do informacija koje bi mu omogućile da premosti vremensku, pa i emotivnu distancu. Svaki podatak, svaka informacija do koje autor dopire, otvara mu novu mogućnost uživljavanja.

Čitavu istragu, zapravo, inicira prvobitni trenutak identifikacije autora sa nestalom devojčicom, prouzorokovan jednim detaljem iz novinskog oglasa. U pitanju je adresa porodice Bruder – „Bulevar Ornano 41, Pariz“, blizu koje je

³ Povodom veze ovog teksta sa romanom „Dora Bruder“ videti: Green, Mary Jean, *Pepole Who Leave No Trace: Dora Bruder and the French Immigrant Community*, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 31/2, 444.

Modijano često prolazio u svojim dečaćkim šetnjama sa majkom. Bulevar Ornano ga je podsetio i na godine njegovog sazrevanja, pre svega na period od 1965. do 1968, tokom kojeg je često posećivao ovu ulicu – zbog devojke koja je živela u tom kraju, ali i zbog bioskopa koji se nalazio na broju 43, odmah do adrese navedene u starim novinama (Modijano 2014: 5–7).

Inspirisan ovom inicijalnom poveznicom, Modijano se okreće arhivskom istraživanju. Nakon prevazilaženja manjih zakonskih prepreka, narator dolazi do krštenice Dore Bruder, iz koje saznaje njen datum rođenja, njeno emigrantsko poreklo, kao i imena roditelja, što mu je otvorilo i nove rukavce za istraživanje. Tako su, na primer, biografski podaci o Dorinom ocu Ernestu, koji je iz Beča došao u Francusku nakon služenja u Legiji stranaca, naratora vratili u šezdesete godine XX veka, kada je i sam boravio u austrijskoj prestonici i obilazio krajeve koje su nekada nastanjivali brojni bečki Jevreji. Narator pokušava i da rekonstruiše moguća stratišta na kojima se borio legionar Ernest Bruder gušeći pobune u francuskim kolonijama.

U svojim pokušajima rekonstrukcije Dorinog života, Modijano, u duhu vrsnog istoričara, koristi brojne i raznovrsne istorijske izvore: policijske izveštaje, školske arhive, novinske članke. U jednom trenutku narator čak analizira i izveštaje o vremenskim prilikama u vreme Dorinog boravka na ulici. Upravo mu ovakvi izvori otvaraju još jednu moguću liniju identifikacije, jer su takva iskustva – iskustva kiše, snega, hladnoće – u izvesnoj meri univerzalna i omogućavaju poistovećivanje sa Dorom, makar na tom elementarnom nivou. Isto tako, on analizira i bioskopski repertoar koji je verovatno bio aktuelan i u bioskopu Ornano, u neposrednoj blizini Dorinog doma, u nadi da će ga gledanje filmova koje je možda i ona gledala nekako zbližiti sa jevrejskom devojkom i da će ostvariti identično iskustvo. Ipak, gledajući jednu romantičnu komediju emitovanu u vreme Dorinog bekstva, Modijano se nije mogao odupreti naknadnim učitanjima proisteklim iz pozicije svedoka istorije:

Brzo sam shvatio da je taj film bio natopljen pogledima gledalaca za vreme okupacije – gledalaca svih vrsta, od kojih veliki broj nije preživio rat. [...] I svi su ti pogledi nekom vrstom hemijske reakcije izmenili sastav same trake, osvetljenje, pa i glasove glumaca. Eto šta sam osetio, razmišljajući o Dori Bruder, pred tim, naizgled, lepršavim prizorima Prvog ljubavnog sastanka (Modijano 2014: 77).

Ipak, svi ti dokumenti, izvori, novinski članci koje autor iščitava – samo su skromni ostaci, delići stvarnosti, nedostadni u svojoj šturosti da dočaraju emotivni svet Dore Bruder, koji on žudi da oseti.

Kako bi saznao više i preskočio vremenski jaz koji zjapi između dokumenata i njihovog tumača, narator se okreće i malobrojnim živim izvorima. On stupa u kontakt sa preživlom rođakom porodice Bruder, od koje opet dobija samo oskudne podatke o Dorinim roditeljima, o njihovom životu pre rata i manji broj biografskih podataka o samoj Dori. Modijano upoznaje i jednu osobu koja je kao mala boravila u istom internatu, ali njena sećanja su skromna i autor opet ostaje bez ikakvih novih informacija o Dori. Ta retka svedočenja kao da su samo produbljiavala autorovu rezigniranost. Kada je saznao da je nastojnica internata preminula svega nekoliko godina pre njegovog istraživanja, Modijano se nije mnogo potresao zbog propuštene prilike da stekne nova saznanja: „Ali, napokon, šta bih od nje i mogao da saznam? Nekoliko pojedinosti, malih svakodnevnih detalja. Ma koliko plemenita bila, ona sigurno nije mogla odgonetnuti šta se dešavalo u glavi Dore Bruder...“ (Modijano 2014: 40).

Svoja arhivska i istoriografska istraživanja Modijano upotpunjuje nesvakidašnjim postupkom. On se okreće gradu Parizu i njegovim prostorima za koje veruje da čuvaju sećanje na potisnutu prošlost, tražeći da ostvari kontakt na konkretnim lokacijama – na mestima i ulicama kojima se Dora kretala i na kojima je bivstvovala: „Kažu da mesta života čuvaju neki lagani otisak osoba koje su ih nastanjivale. Otisak u vidu udubljenja i ispupčenja. Za Ernesta i Ceciliju Bruder, rekao bih, u vidu udubljenja. Uvek sam imao onaj doživljaj odsustva i praznine kad bih se našao na mestima gde su oni živeli“ (Modijano 2014: 25–26).

Obilazeći ulice za koje osnovano sumnja da ih je i sama Dora videla, autor nastoji da oživi emocije svoje junakinje. Na odabranim lokacijama on traga za znakovima, za signalima koji će probuditi i produbiti njegovu imaginaciju. Ipak, i ovi pokušaji stupanja u kontakt sa duhom Dore Bruder ostaju bez uspeha. Internat iz kojeg je Dora pobjegla više ne postoji. Ne postoji ni logor u koji je bila internirana pre konačnog puta za Aušvic. Talozi vremena su već suviše veliki i umesto kontakta, autora ispunjava samo osećaj odsustva. On, međutim, i odsustvo želi da tumači kao ostatak, kao znak: „Pa ipak, ispod debelih naslaga amnezije, s vremena na vreme, jasno se oseća nešto što se ne može tačno odrediti, kao neki udaljeni, prigušeni eho. To je kao naći se na rubu jednog magnetnog polja, bez igle koja hvata njegove talase“ (Modijano 2014: 127–128).

Snažna želja autora da se identifikuje sa Dorom vidljiva je tokom čitavog romana. Ovu težnju on pokušava da mistifikuje, da je predstavi kao

predodređenost. Analizirajući retroaktivno sopstvena iskustva vezana za lokacije na kojima je boravila i Dora Bruder, on ih doživljava kao prekogniciju, pripisujući sebi čak i vidovitost, iako je jasno da su u pitanju tek slabe koincidencije. Uprkos tako snažnim emotivnim porivima, narator se sve vreme suočava sa nepremostivim jazom između sebe i objekta svoje želje.

NEPREMOSTIVI JAZ IZMEDU SUBJEKATA U VREMENU

Kako napreduje potraga za Dorom Bruder, sve više raste broj informacija, podataka, činjenica. Autor akumulira sve više znanja i pretpostavki o samoj junakinji, njenoj sudbini, o Parizu 1942. godine, o zakonima i uslovima života Jevreja u okupiranom gradu. Deluje da Modijano raspolaze sasvim dovoljnom količinom podataka da se upusti u književni poduhvat – u literarnu obradu jedne biografije i njenu istorijsku kontekstualizaciju. Ipak, autor to nijednog trenutka ne pokušava. On se ne usuđuje na poslednji korak imaginacije i na konačno uživanje u svet Dore Bruder. Modijano ne dopušta sebi luksuz poistovećivanja sa žrtvom, sa njenim emocijama, traumama, strahovima. Umesto priče o glavnoj junakinji, on nam donosi priču o neuspehu traganja za njenom pričom, o neuspehu identifikacije, o distanci između pisca i Dore Bruder koju stvaraju istorijski dokumenti, naslage vremena, kao i autorove lične emocije.

Porinuvši u arhive u potrazi za Dorom Bruder, Modijano se suočio sa emocijom sa kojom se suočava svaki istraživač i istoričar jezivih zločina XX veka. U pitanju je mrtvi govor dokumenata koji hladno i nezainteresovano svedoče o stradanjima i užasima, o razorenim životima i sudbinama. Susret sa ovim birokratskim svedočanstvima, umesto da je smanjuje, kao da dodatno povećava distancu između posmatrača i događaja. Modijano oseća ovu distancu i sam je potcrtava tišinom koja nastupi nakon prezentovanja novog dokumenta do kojeg je došao u svojoj istrazi. Ova tišina se oseti i manifestuje kroz oskudne i nedovršene analize koje uslede nakon tumačenja određenog dokumenta.

Slična tišina koja prati dokumente možda je i najvidljivija u naratorovom susretu sa malobrojnima fotografijama Dore Bruder. Te fotografije, inače izrazito potentno sredstvo za rad imaginacije, za uživanje i premošćavanje vremenske distance, kod Modijana, čini se, ne pokreću nikakvu identifikaciju. Nakon što dá detaljnu deskripciju ambijenta i izgleda Dore Bruder na tih pet-šest fotografija, autor gotovo iznenada završava poglavlje, ostavivši čitaoca željnog dublje analize, a u svesnom pokušaju da suspenduje svoju maštu i eventualnu dublju emocionalnu reakciju (Modijano 2014: 28–30).

Oslanjajući se na pribavljene informacije, narator se ponekad usudi da ih iskoristi i da, na osnovu raspoloživog znanja, nagovesti kakvo je bilo moguće ponašanje, kretanje ili razmišljanje Dore Bruder. Uvek je to samo pokušaj i uvek tek samo fragment, samo detalj mogućeg Dorinog života. Ovo uživljavanje, međutim, ni tada nije potpuno. Narator u tim situacijama jasno naglašava da je u pitanju tek njegova spekulacija i nagađanje („pitam se da li...“; „možda je...“), a kako priča odmiče, upitnici se samo gomilaju, bez ikakvog izgleda da će na njih biti odgovoreno.

Osećaj neuhvatljivosti i izmicanja prisutan je i u Modijanovom terenskom istraživanju. On ima ambivalentan odnos prema ovim ličnim „mestima sećanja“ koja ga istovremeno približavaju i udaljavaju od Dore Bruder: „Imam utisak da sam jedina spona između Pariza onog vremena i ovog sada, jedini koji se seća svih pojedinosti. Ima trenutaka kada se veza tanji i preti da se pokida i dugih večeri kada mi današnji grad izgleda kao skrivena slika jučerašnjeg“ (Modijano 2014: 47).

Preko pola veka je prošlo od događaja koje autor želi da reprodukuje i Pariza po kojem se sam kreće, a gotovo ništa nije zadržalo ondašnji izgled. Naslage decenija prekrile su stvarnost okupiranog Pariza. Internat „Svetog srca Marijinog“ odavno je srušen. Od velikog sabirnog logora Dransi ostala je samo tabla „Dransi, Romenvil“ na putu za aerodrom Roasi. Jedino su objekti zatvora Turel, u kojima je Dora boravila pre transporta u Dransi, još bili na mestu, ali opasani zidovima sa upozorenjem: „Vojni krug. Zabranjeno snimati i fotografisati“. „Izgledalo mi je da se više niko ničega ne seća“, konstatuje narator, „... iza zida prostire se *no man's land*, pojas praznine i zaborava“ (Modijano 2014: 127). Kao da je vreme izbrisalo sve tragove sveta u kojem je obitavala Dora, pa osim „ispupčenja“ i „udubljenja“ koja Modijano učitava u zatečeni prostor, jaz vremena onemogućava puno prožimanje iskustva za kojim teži.

Možda i najvećem jazu između Dore i autora doprinose upravo njegovo lično iskustvo, emocije i sećanja, koji mu neprestano smetaju u potrazi. Dokumenta, svedočanstva, informacije do kojih autor dolazi, ne približavaju ga Dori niti doprinose nekom novom zaključku i daljem promišljanju, već samo pokreću asocijacije na lična iskustva. Adrese koje je Dora posećivala podsećaju ga na ulice kojima je sam lutao i na ljude koje je poznao. Razmišljanja o Dorinom bekstvu vraćaju ga u godine njegove mladosti, kada se i sam odvažio na taj smeli korak. Ipak, najintenzivnija sećanja koja autoru budi ova istraga jesu sećanja na oca. Hodnici zgrade suda, u koju je autor došao po dozvolu za dobijanje Dorine krštenice, bude mu sećanje na koridore bolnice u kojoj je njegov otac ležao na

samrti. Isto tako, istraživanje delatnosti Policije za jevrejska pitanja naratora podstiče na neprijatnu ispovest o ličnom privođenju, sprovedenom na inicijativu samog autorovog oca, nakon beznačajne rasprave oko alimentacije. Asocijacije i paralele koje se samom autoru nameću u toku istrage, čini se, deluju nategnuto i neumesno. Kako i sam kaže, nakon digresije o brojnim piscima stradalim pred sam kraj rata:

I oni i svi ostali, neposredno pre mog rođenja, iscrpli su sve zalihe patnje, ostavivši nam da podnosimo samo neke male jade. Shvatio sam to već oko osamnaeste godine, tokom onog putovanja sa ocem u marici – putovanja koje nije bilo ništa drugo do bezopasno ponavljanje i parodija onih drugih, u takvim istim kolima i prema istim policijskim komesarijatima, ali sa kojih se nikada nije vraćalo svojoj kući pešice, kao što sam ja učinio toga dana (Modijano 2014: 97).

Uprkos brojnim kognitivnim i imaginativnim naporima, autor do samoga kraja nije uspeo da ostvari željenu bliskost za devojčicom iz oglasa iz 1941. Umesto potpunog uživljavanja, uranjanja u svet Dore Bruder, u njene emocije – strahove, nadanja i žudnje, nastao je tekst kao svedočanstvo o porazu autora, o nesavladivoj distanci koja ga deli od njegove junakinje, što je Modijano i sumirao u dirljivom poslednjem pasusu:

Nikada neću saznati kako je provodila svoje dane, gde se skrivala, u čijem se društvu nalazila onih zimskih meseci posle svog prvog bekstva ili kada je, u proleće, ponovo iščezla na nekoliko sedmica. I tu je njena tajna. Mala i dragocena tajna koju dželiti, naredbe, vlast koja se zove okupacijskom, zatvori, kasarne, logori, istorija ili vreme – sve ono što nas prlja i razara – nikada nisu bili kadri da joj ukradu (Modijano 2014: 140).

Roman *Dora Bruder* Patrika Modijana slojevito je i višeznačno delo koje na suptilan način uvezuje autorova lična iskustva i velike, često subverzivne teme iz savremene francuske istorije. Fokus analize u ovom radu stavljen je na samo jedan aspekt romana – na autorov postupak pisanja o Holokaustu. Taj postupak ima odlike *postsećanja* prisutnog među potomcima evropskih Jevreja, koji su preživeli strahote Drugog svetskog rata. Neke od odlika *postsećanja* su posredna traumatizacija, ali i nemogućnost potpune identifikacije sa proživljenim iskustvom roditelja. U romanu *Dora Bruder* ova tenzija se manifestuje kroz neuspeh

identifikacije autora sa sudbinom jevrejske devojke Dore. Posredstvom istoriografskih istraživanja, on pokušava da stupi u empatični odnos sa Dorom, ali mu u ovom pokušaju smetaju njegova lična iskustva, emocije i sećanja. Umesto potpunog uživljavanja i rekreiranja Dorinog iskustva, autor svesno zadržava distancu, ne želeći da prisvoji tuđu traumu.

LITERATURA

- Aarons, V. & Berger, L. A. eds. 2017. *Third-Generation Holocaust Representation: Trauma, History and Memory*, Illinois, Northwestern University Press.
- Birnbaum, Pierre. 1996. “Grégoire, Dreyfus, Drancy, and the Rue Copernic: Jews at the Heart of French History”. In: Nora, P. and Kritzman, D. L. eds. *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, I, New York, Columbia University Press, 379–423.
- Golsan, J. Richard. 2006. “The Legacy of World War II in France: Mapping the Discourses of Memory”. In: Lebow, N. E. et al. eds. *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Durham and London, Duke University Press: 73–101.
- Green, Mary Jean. 2007. “People Who Leave No Trace: Dora Bruder and the French Immigrant Community”, *Studies in 20th & 21st Century Literature* 31(2): 434–449.
- Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Karpf, Anne. 2013. “Chain of Testimony: The Holocaust Researcher as Surrogate Witness”. In: Chare N. and Williams D. eds. *Representing Auschwitz: At the Margins of Testimony*, London, Palgrave MacMillan: 85–103.
- La Capra, Dominick. 2014. *Writing History, writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Modijano, Patrik. 2014. *Dora Bruder*, Novi Sad, Akademska knjiga. (prevela sa francuskog Mirjana Uaknin).
- Sanyal, Debaranti. 2009. “The French War” In: MacKay, M. ed. *The Cambridge Companion to the Literature of the World War II*, Cambridge, Cambridge University Press: 83–97.

Vojislav M. Martinov

THE SEARCH FOR DORA BRUDER AND PATRICK MODIANO'S „EMPHATIC
DISTANCE“

Summary

In this paper, we analyze the novel *Dora Bruder* by the French novelist Patrick Modiano, with the emphasis on contemporary theories on the cultural memory of World War Two and Holocaust, as well as taking into account the politics of memory in postwar France. Based on the analysis of the novel, we identify author's/narrator's two opposing tendencies that developed during his search for archival remains of Dora Bruder, a Jewish girl killed in the Holocaust. On the one hand, there is a strong need for the author to relate to Dora's experiences, but on the other, his inability to approach the trauma of the Other. This literary procedure of building up „emphatic distance“ corresponds with broader tendencies of the „second generation“ in artistic representations of the Holocaust.

Key words: Holocaust, cultural memory, French literature, WWII, Patrick Modiano, Dora Bruder

Ana M. Stojanović
Università degli Studi di Bari
Dipartimento Lelia
marebluetranslations@gmail.com

UDK: 811.163.41: 811.131.1'255.4
DOI: 10.19090/ZJIK.2021.71-84
originalni naučni rad

INTERLINGVISTIČKO PREVOĐENJE METAFORA U IDIOMATSKIM IZRAZIMA SA ITALIJANSKOG NA SRPSKI JEZIK¹

SAŽETAK: Naučnici i istraživači koji se bave semiotikom prevođenja složni su u zapažanjima da semioza nikada ne može biti prekinuta i da je, stoga, prevođenje uvek moguće. Međutim, i pored njihovih stavova, metafore ali i idiomatski izrazi koje one čine, a koje karakterišu svaki kulturni kontekst, jedan su od najvećih izazova kako za semiotičare tako i za prevodiocce. U ovom radu našu pažnju ćemo posvetiti prevodu metafora u idiomatskim izrazima, ali i ambivalentnim metaforama i njihovom ispravnom prevodu. Cilj će svakako biti doprinos radu prevodioca u susretu sa ovakvim jezičkim elementima. Metodologija će se zasnivati na semiotičkoj analizi korpusa koji je sakupljen na osnovu dva kriterijuma: po prvom kriterijumu sakupljeni su oni izrazi koji se ne pominju u frazeološkim rečnicima i oni izrazi za koje rečnici ne beleže sve moguće prevode. Drugi kriterijum je formiran na osnovu same metafore u izrazu, koja je semantički morala biti potpuno drugačija u srpskom i italijanskom jeziku, ali ne i sintaktički (u smislu enuncijatuma²).

Ključne reči: metafore, idiomatski izrazi, ambivalentnost, italijanski, srpski

1. UVOD

Idiomatski izrazi, koji karakterišu svaki kulturni kontekst, jedan su od najvećih izazova za prevodiocce. Oni ne predstavljaju samo skup metafora, semiotičkih znakova (dakle, i značenja), već na neuobičajen način izražavaju metaforički smisao izraza. Metafore su „semantička pomeranja pri kojima se u

¹ Rad je prevod IV poglavlja doktorske disertacije pod nazivom *Interpretazione e traduzione interlinguistica: ai confini dell'intraducibile*, pripremljene pod mentorstvom prof. Augusta Poncija (Augusto Ponzio) i Susan Petrili (Susan Petrilli) sa Univerziteta u Bariju, na smeru Semiotika prevođenja i filosofija jezika. Doktorska disertacija je odbranjena u maju 2017. god. na Univerzitetu u Bariju.

² U lingvistici enuncijatum je iskaz sačinjen od znakova i zvukova koji dobijaju značenje u određenom kontekstu. U tom smislu se razlikuje od fraze (rečenice), koja je kao jedinica jezičkog sistema apstraktno shvaćena, ali koja, za razliku od enuncijatuma, ne mora zavisiti od konteksta.

dodiru semantički heterogenih termina generiše semantički sudar“ (Cacciari 1991: 6). Prevesti taj „semantički sudar“ ponekad je izuzetno teško, naročito kada se susretnemo sa semantičkom međujezičkom nesaglasnošću. Činjenica da se ovakvi izrazi u dvojezičnim rečnicima (kada postoji njihov prevod) često objašnjavaju pomoću drugih rečenica ili nekih drugih idiomatskih izraza, predstavlja problem za prevodioce. Tek kada počnemo da ih analiziramo ili razmatramo u sintaksičkom i leksičkom smislu, shvatamo da većini njih ne znamo ni etimologiju ni odgovarajući prevod. Da li semiotičko prepoznavanje znaka, analizom znakovnih elemenata, signifikantata i interpretantata, može rešiti teškoće u prevodenju? Kada su u pitanju metafore iz idiomatskih izraza, zaista se čini da ne može, iako je po Persu u osnovi semiotičkog razmišljanja o prevodenju neprekidna semioza, te stoga on zastupa stav o uvek mogućem, odnosno ostvarivom prevodu (Peirce 2003).

Po čuvenom lingvisti Ferdinandu de Saussure (Saussure 2009), vrednost znaka se krije u njegovoj sposobnosti da postoji kao deo većeg sistema. Ovako „strukturalističko“ razmišljanje nam omogućava da razumemo „tehniku zamene u prevodilačkom procesu“ po interesantnom kriterijumu koji su razvili Vine i Darbelne (u Mounin 2006: 65). Korišćenje „pomoći“ pri prevodenju dokazuje da za semiotiku prevodilački proces nikad ne može biti nemoguć, jer ono što je bitno nije značenje već smisao.

Prvi problem je, svakako, prepoznavanje metafora. Nisu retki slučajevi kada prevodilac prevodi metafore, a samim tim i idiomatske izraze, kao rečenice bez posebnog, odnosno dodatnog značenja jer se one ponekad mogu činiti takvim, iako se na ovaj način gubi njihov metaforički smisao. Zaista je malo primera ovakvih izraza koji prevodiocima ne stvaraju poteškoće, što se može desiti ukoliko je reč o dve obično bliske kulture u kojima je idiomatski izraz zasnovan na istoj metafori.

2. KORPUS

U ovom radu korpus je sakupljen na osnovu dva kriterijuma: po prvom kriterijumu sakupljeni su oni izrazi koji se ne pominju u italijansko-srpskim frazeološkim rečnicima i oni koji, ukoliko se i pominju, kao što je slučaj u malobrojnim primerima koji slede, ne beleže sve moguće prevode. Drugi kriterijum je formiran na osnovu same metafore u izrazu, koja je semantički morala biti potpuno drugačija, ali, naravno, ne i sintaktički (u smislu enuncijatuma). Naime, prevodioci znaju da se njihov optimalni rad u ovakvoj vrsti

prevoda (iako nije uvek moguć) sastoji u pronalaženju drugačije metafore, izgradnji drugog idiomatskog izraza, koji bi, međutim, izazvao isti efekat na nivou enuncijatuma. Problem je zasigurno izraženiji kod simultanih i konsekutivnih prevodilaca iz razumljivih razloga, stoga je nekad i opravdano izostaviti nepoznat frazeologizam, imajući u vidu da je, kako smatra Karlo Čipoli, „za simultanog prevodioca važno preneti poruku, dok je za ostale prevodioce važan način na koji treba preneti poruku” (Cipolli 1981: 67)³. Za potrebe ovog rada konsultovani su rečnici: *Frazeološki srpsko-italijansko-francuski rečnik* (Golović 2010), *Italijansko-srpski rečnik* (Klajn 2005), *Srpske narodne izreke 1* (Stojičić 2006), kao i *Zašto se kaže* (Šipka 2010), *Vocabolario della lingua italiana* (Zingarelli 2004), *Poslovice naroda sveta* (Ristić 1992), *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali* (Schwamenthal, Straniero 1999) i *Dizionario dei modi di dire* (Craici 2001). Našu pažnju ćemo posvetiti i ambivalentnim metaforama i njihovom ispravnom prevodu.

3. ANALIZA KORPUSA

Da bismo uspešno preveli metaforu i idiomatski izraz čiji je ona deo, nekada je važan i stilski i konotativni aspekt kao i sveukupni kontekst. Prevodilac neretko pojednostavljuje ovakve izreke, na primer tako što izostavi metaforu (u nastavku rada predstavimo konkretne primere). Drugo rešenje je formiranje kalka, koji je najčešće neuobičajen za slušaoca ili čitaoca, ali koji omogućava prevodiocu da održi metaforu ili metaforički smisao izraza. Na taj način čitaoci će shvatiti pravo značenje, koje je ponekad lako razumljivo, ponekad zanimljivo, ponekad bizarno, ali ponekad u potpunosti nerazumljivo.

I srpski i italijanski jezik u svojim strukturama imaju idiomatske izreke koji su posledica bogatog jezičkog i kulturnog iskustva, ali i pokazatelj bogate filozofije života.

U nastavku će biti jasno prikazano koji frazeološki izraz ili predlog za prevod već postoji u rečnicima, a koji je naš predlog prevoda. Novost će svakako biti i etimološka objašnjenja frazeologizama, koja se ne pronalaze u rečnicima, kao i određen broj frazeologizama koji nisu zabeleženi u rečnicima, a za koja ćemo pokušati pronaći adekvatan prevod. Cilj će svakako biti doprinos radu prevodilaca oba jezika.

U prvoj koloni tabelarnog prikaza, izdvojili smo izreke iz italijanskog jezika. U drugoj koloni taj izraz je interpretiran na srpskom jeziku, a u trećoj

³ Prevod autora rada.

koloni je ponuđen prevod. Ukoliko pak idiomatski izraz ne postoji, praznina će biti označena crticom (-). Objašnjenje izraza biće napisano na srpskom jeziku. Razlika između idiomatskih izraza i poslovice nije strogo naglašena, stoga će se u određenom broju primera pojaviti i poslovice koje sadrže metaforu karakterističnu za idiomatske izraze jer one delom i jesu idiomatski izrazi ukorenjeni u narodnu tradiciju, koji pri tome sadrže moralnu ili didaktičku poruku. Po rečima Pitana, „one su veoma kratki sažeci elementarnih iskustava“ (Pittano 2009: 5).

Idiomatski izraz na italijanskom jeziku:	Doslovan prevod i interpretacija	Prevod
gettare la spugna	„Baciti sunder“; nekada je za vreme bokserskog meča, trener bacao peškir (u prošlosti sunder) kako bi sprečio loš ishod samog meča, najavljujući predaju svog takmičara.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: 1. Pustiti niz reku. 2. Predati se.
avere l'argento vivo addosso	„Imati živo srebro/živu na sebi“, biti živahan i nemiran; empirijska nauka nam pokazuje da živa na površini ne može biti mirna i da se čak i kap žive izuzetno brzo kreće, odatle i poreklo izraza.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Ponašati se/ biti kao čigra.
chi ha buon marito lo porta in viso (proverbio)	„Dobar muž se nosi na licu.“	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Žena muža nosi na licu, a muž ženu na košulji.
mogli e buoi dei paesi tuoi (proverbio)		Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Kravu i ženu iz istog sela biraj.
piovere sul bagnato	„Kiša pada na mokro tlo.“	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Nesreća nikad ne ide sama.
ad ogni morte di Papa	„Kad god papa umre“; veoma retko.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-)

INTERLINGVISTIČKO PREVOĐENJE METAFORA U IDIOMATSKIM ...

		Predlog za prevod: Na Svetog Živka (međutim, u ovom slučaju značenje je „nikad“).
al dente	„Na zub“, predstavlja način kuvanja testenine i pirinča tako da se jelo ne prekuva i ne bude previše meko već čvrsto pod zubima.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) izraz ne postoji zbog različite kulinarske kulture Predlog za prevod: Do srednje čvrstoće.
andare a naso	Raditi nešto prateći sopstvenu intuiciju	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: Po osećaju
arrampicarsi sui vetri/ sugli specchi	„Penjati se po staklu/ogledalu“; uzaludno pokušavati argumentovano objasniti.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: Pokušavati nemoguće.
canto del cigno	Po legendi, labud peva samo jednom i to pred svoju smrt. Izraz se koristi kao znak poslednje pobede pre poraza. U srpskom jeziku se koristi i za poslednju manifestaciju nekakvog talenta kao i za poslednji nastup kojim se označava kraj umetničke karijere.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Labudova pesma.
dalla padella alla brace	„Iz tiganja u žar.“	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Od zla gore.
dare i numeri	„Ponuditi brojeve“; govoriti stvari bez smisla.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Lupati kao maksim po diviziji.
fare di tutta l'erba un fascio	„Od sve trave praviti isti svežanj“; generalizovati.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Stavljati sve u isti koš.

fare il portoghese	„praviti se Portugalac“; ući krišom a ne platiti kartu	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: Švercovati se.
farina del mio sacco	„Brašno iz mog džaka“; lična misao, ideja.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Mojih ruku delo.
farla sempre franca	Izvući se bez štete ili kazne.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Izvući se kao puvanjak.
metterci una croce sopra	„Staviti krst preko nečega“; završiti sa nečim.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Raskrstiti.
gatta morta (u okviru izraza <i>fare la gatta morta</i>)	„Mrtva mačka“; praviti se naivan.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Biti kao francuska sobarica.
indorare la pillola	„Pozlatiti pilulu“; ulepšati stvari/stvarnost; u prošlosti su farmaceuti imali običaj da pozlaćuju ili posrebljuju pilule kako bi ih učinili manje odbojnim.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: Ulepšavati stvarnost.
nelle braccia di Morfeo	U Morfejevom zagrljaju; Morfej je u grčkoj mitologiji bog snova.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: U svetu snova.
Paganini non ripete	„Paganini ne ponavlja“; kada odbijamo da nešto ponovimo; reč je o navodnom odgovoru Paganinija na zahtev napuljskog kralja da ponovo odsvira dela koja nije čuo, jer je kasno stigao na koncert.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: Kasno Marko na Kosovo stiže (izraz može da se koristi samo u slučaju odbijanja da se nešto ponovi usled nečijeg kašnjenja).

INTERLINGVISTIČKO PREVOĐENJE METAFORA U IDIOMATSKIM ...

Pettinare le bambole	„Češljati lutke“; posvetiti se neproaktivnoj i detinjastoj aktivnosti.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Trla baba lan da joj prođe dan.
Pinco Pallino	Bilo ko; izmišljeno ime i prezime koje se dodeljuje neodređenoj osobi.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: 1. Pera Perić. 2. Osoba x.
tra Scilla e Cariddi	Reč je o legendi o dva čudovišta iz mora u Mesinskom moreuzu koja su predstavljala pravu opasnost za mornare. Danas se koristi kao izraz za nekoga ko se nalazi između dve opasnosti ili dva izbora podjednako neprijatna i opasna.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Predlog za prevod: 1. Od dva zla izabrati manje. 2. Između dve vatre.
a bocca asciutta	„Suvih usta“; ostati bez onoga što smo mislili da nećemo izgubiti.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Praznih ruku/ praznih šaka.
ha un diavolo per capello	„Ima jednog đavola za svaku vlas kose“; biti veoma nervozan,	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Đavo mu ne da mira.
andare a gonfie vele	„Ići punim jedrima“	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: 1. Punom parom. 2. Punim jedrima.
andare a zonzo	„Zonzo“; onomatopeja zvuka insekta.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Kao muva bez glave.
aria fritta	„Ispržen vazduh“; nešto bez smisla i osnove.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Luk i voda.
non tutte le ciambelle escono col buco	„Ne ispadaju sve krofne sa rupom u sredini“; ne ispadaju uvek stvari onako kako bismo želeli.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: 1. Ne ide sve po loju. 2. Nije svaka puška

		ubojita.
palla al piede	„Lopta na nozi“; stvar ili osoba koji sprečavaju realizaciju nečega.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: Kamen spoticanja.
trovare l’America	Pronaći nekog ili nešto apsolutno bolje.	Idiomatski izraz na srpskom jeziku: (-) Neprevodiv element: Pronaći Ameriku (na srpskom ima samo jedno značenje: ne otkriti ništa novo).

3.1. Razlozi ZA POJAVU teškoća u prevodu metafora i idiomatskih izraza

Da bi idiomatski izraz bio uspešno preveden, on mora biti idiomatski izraz i u kulturi jezika na koji se prevodi. Ekvivalent se ne može formirati onda kada postoji potpuni gubitak elemenata na sintaktičkom, konotativnom ili semantičkom nivou.

Po Persu, sve naše senzacije su već selektivne interpretacije i sjedinitelji različitih utisaka koji nastaju u trenutku interpretacije (Peirce 2003). Zahvaljujući njemu, znamo da znak ne predstavlja direktnu spoznaju predmeta/reči/objekta, već da bi interpretator mogao da ih razume, oni moraju biti nešto poznato ili pristupačno. Analiza samih signifikata koji čine ove izraze ovde ne može biti od pomoći. Sledeći problem je taj što su dinamički interpretant, odnosno realan uticaj na um prevodioca ili tumača i logički interpretant (onaj koji je u stanju da zaustavi proces semioze), u ovim primerima međusobno veoma različiti. Treći problem može se takođe povezati za Persovim semiotičkim zapažanjem da znak može imati različite interpretante za različite interpretatore, u zavisnosti od njihovih saznanja ali i istraživanja, bez obzira na sam znak. Svi ovi problemi su evidentni u prevodenju ovakvih izraza.

U prevodu sledeće rečenice na srpski jezik: *Il loro matrimonio è finito sugli scogli*, nemoguće je upotrebiti metaforu „završiti na grebenu“ u istom značenju kao „propasti“. U takvim primerima potrebno je pozvati se na opšta znanja ili na kontekst, da bismo odlučili kako da prevedemo figurativnu sliku sa jednog na drugi jezik (primer: „doživeti brodolom“). Sasvim je jasno zašto je problem metafora naročito izražen kod simultanih prevodilaca. Čipoli objašnjava

da je brzina verbalizacije faktor koji najviše utiče na vernost i izražajnost teksta (Cipolli 1981: 279).

U brojnim slučajevima gde ista metafora u različitim kontekstima može imati i drugačije značenje, ili je pak dvosmislena – interpretativna sposobnost prevodioca će uticati na njegovo shvatanje te dvosmislenosti ili više značenja. Kao da postoji intuitivno očekivanje u razumevanju metafora. Kačari zapaža da izvorni govornici poseduju intuiciju za određivanje doslovnog ili prenesenog značenja kao što znaju da raspoznaju da li je neki govor formalan ili neformalan (Cacciari 1991: 5). U trenucima kada se ne mogu osloniti na kontekst, izvorni govornici intuitivno, ili na osnovu iskustva, razumeju smisao, dok će prevodilac (koji nije izvorni govornik) morati da razmisli:

Onaj ko se služi metaforama izražava se uz pomoć semantičkih kontradiktornosti i upućuje svojim čitaocima poziv da ih razreše. Ako oni to prihvate, i ako pokušaji budu uspešni, ishod je usvajanje pojma koji je, u ekstremno realnom smislu, neizreciv. U tome leži ključna dvosmislenost metafore i njena osnovna snaga: ona izražava normalnim rečima ono što normalne reči same ne bi mogle izraziti, olakšavajući konverziju evidentnih apsurdnosti, u razumljivu istinu⁴ (Basso 1991: 350).

Metafore koje su izvučene iz konteksta najčešće su dvosmislene. Takve metafore nas zapravo stalno navode na izbor, jer u našem tumačenju ne sme ostati nikakva sumnja kako bismo uspeali da ih prevedemo. U tome se krije i sama odgovornost prevodioca, koji mora da odluči, znajući da ambivalentni izraz uvek ima dva ili više značenja. Uzmimo kao primer sledeću rečenicu: *Sembra la predica di un professore*, gde je ambivalentnost očigledna, jer se akter može samo ponašati poput profesora, sa dominantom⁵ na „ponašanju“, ili predstavlja kritiku stvarnog profesora, sa dominantom na „kritici“ – ali ne može biti i jedno i drugo. Ovakva ambivalentnost može biti rešena isključivo uz pomoć konteksta jer je jezik sistem (prema Sosirovom strukturalističkom učenju). Zaključujemo da se ambivalentnost metafora može ticati pojma ili sintagme, ne zaboravljajući da

⁴ „Chi produce la metafora si esprime attraverso contraddizioni semantiche ed estende ai suoi ascoltatori l’invito a risolverle. Se questo viene accettato, e se i tentativi hanno successo, il risultato è l’acquisizione di un concetto che è, in un senso estremamente reale, indicibile. Qui sta l’essenziale ambiguità della metafora e anche la sua forza fondamentale: essa „dice2 con parole normali quello che le parole normali da sole non potrebbero dire, agevolando la conversione di evidenti assurdità in verità comprensibili.“⁴

⁵ „Dominanta“ kao jedan od rečeničnih elementa u teoriji prevođenja često se pojavljuje kod Kavanjoli (Cavagnoli 2012).

ambivalentnost može postojati i na nivou rečenice (nisu retki slučajevi gde ambivalentnost postoji kako na nivou pojma tako i na nivou enuncijatuma). Navodimo nekoliko primera:

1) *Giovanni, i cui occhi brillavano, ha visto Gianni, suo amico prezioso, mentre attraversava la strada.*⁶

Đovani, svetlucahiv očiju, video je Đanija, svog dragocenog prijatelja, dok je prelazio ulicu.

Da li su Đovanijeve oči sijale jer je video Đanija, svog dragocenog prijatelja ili iz nekog drugog razloga koji nije iskazan u ovoj rečenici? Metafora „svog dragocenog prijatelja“ znači da je Đani njegov veliki prijatelj, ili je „prijatelj“ zato što je „dragocen“ za Đovanija, iz nekog drugog razloga? Oči koje sijaju na italijanskom jeziku ne moraju nužno da budu pokazatelj sreće, već upravo suprotno: oči „brillano“ i od plača. Na kraju, na nivou enuncijatuma, ko prelazi ulicu, Đovani ili Đani? U ovom primeru, dakle, pronalazimo pojmovnu ambivalentnost metafora: *occhi che „brillano“*; *amico „prezioso“*, zatim ambivalentnost na nivou sintagme: *Gianni, „i cui occhi brillavano“ ha visto Gianni* i semantičku ambivalentnost enuncijatuma: *„mentre attraversava la strada.“*

2) *Mia moglie, un tesoro, sta già aiutando mia nonna con la febbre.*⁷

Moja zlatna žena, već pomaže mojoj baki sa temperaturom.

Ovde ćemo razmotriti sledeće faktore: da li je moja žena „zlatna“ jer je spremno pomogla baki, ili je moja žena inače „zlatna“? Ovde ne pronalazimo pojmovnu ambivalentnost metafore već samo ambivalentnost na nivou sintagme. Na kraju, pronalazimo i sintaktičku ambivalentnost: ko ima temperaturu? Moja žena ili moja baka?

Interpretirati na ispravan način ovakve delove rečenice, koje samo na prvi pogled nisu od važnosti za prevod, postaje izuzetno zanimljivo, s obzirom na to da ćemo na osnovu našeg prevoda dobiti dva različita značenja: *Moja žena je zlato, (jer) već pomaže baki*. Ili: *Moja žena, koja je zlato, već pomaže baki*.

Zanimljivo je u ovom smislu razmotriti i željenu ambivalentnost. Često nalazimo primere u književnosti gde se autor na neki način „igra“ sa ambivalentnošću i stoga postaje veoma bitno sačuvati takvu ambivalentnost i u

⁶ Prevod autora rada.

⁷ Prevod autora rada.

prevodu. U našem primeru to se može postići na dva načina: *Moja žena je zlato, jer već pomaže mojoj baki sa temperaturom*. Ili *Moja žena je zlato, jer pomaže baki iako ima temperaturu* (u drugom primeru moramo „pretpostaviti“ da moja žena, iz nekih drugih razloga, ne može biti pored nekog ko ima temperaturu).

3) *Marco, che ha la testa tra le nuvole, sta pensando alla vacanza sulla nave.*⁸

Marko, kome je glava u oblacima, razmišlja o odmoru na brodu.

U ovom primeru pronalazimo dve semantičke ambivalentnosti sledećih enuncijatuma: *Marko radi na brodu i tamo razmišlja o svom odmoru*, ili *Marko razmišlja o ideji odmora na nekom brodu*. Ili, još: *Marko, koji živi u oblacima, već razmišlja o odmoru*. Ili, *Marko, koji je trenutno u oblacima iz nekih drugih razloga, razmišlja o odmoru*. Dobra interpretacija je od ključnog značaja za uspešan prevod ovih rečenica na srpski jezik. Kontekst zasigurno može biti od pomoći, ali ne treba zaboraviti da često (naročito u gramatikama) mi ne prevodimo enuncijatum (gde bismo se mogli osloniti na kontekst), već prevodimo rečenice (frazе), kao u gore pomenutim primerima. U slučaju prevoda rečenica (frazа), najbolje rešenje bi bilo zadržati ambivalentnost i u prevodu: *Marko koji je u oblacima, razmišlja o odmoru na brodu*. Ono što je važno jeste razumeti da li je u polaznom tekstu ambivalentnost slučajna ili namerna. Namernu ambivalentnost treba sačuvati i u prevodu, ali problem nastaje kada prevodimo slučajnu ambivalentnost metafora. Nije jednostavno zaključiti da li je takva metafora zaista slučajna. Umetnost prevođenja nas uči da osluškujemo i ono što nije izrečeno, napisano, smišljeno, drugim rečima, uči nas da osluškujemo i tišinu teksta (kada autor navodi čitaoca na razmišljanje i zaključke koji često mogu biti različiti za različite čitaoce).

4. ZAKLJUČAK

Pokazali smo da je najveći problem prevođenja idiomatskih izraza u samoj metafori koja je i sastavni deo komunikacije. Kačari kaže da se prosečno upotrebljavaju četiri stilske figure na svaki sat govora, a tokom prosečnog života se izgovori 21 milion stilskih figura (Cacciari 1991: 6).

⁸ Prevod autora rada.

Možda upravo slučaj metafore može da potvrdi razmišljanja Barta kada kaže da je jezik „fašista“, jer mi mislimo da imamo potpunu jezičku slobodu i živimo u ubeđenju da je imamo, a zapravo nije tako (Barthes 2006).

Mogli bismo da se složimo sa stavom koji iznosi Kačari da se svi problemi u prevođenju metafora tiču ne toliko značenja koliko „upotrebe reči i rečenica od strane govornika“ (Cacciari 1991: 6) i činjenice da se metafora ne može naučiti od drugih, „ona je više dokaz genijalnosti, jer dobra metafora podrazumeva intuitivnu percepciju sličnosti u različitosti“ (Cacciari 1991: 6).

Poseban problem svakako predstavljaju rečenice koje obuhvataju zastarele metafore, takve koje su nekada bile logične, ali danas to više nisu, a naročito one koje su semantički nepodudarne i koje će verovatno u prevodu izgubiti metaforu. Semioza bi, dakle, tada mogla bila „blokirana“ za jednu grupu tumača, a to će zavisi i od njihove kulture, kreativnosti, umešnosti ali i enciklopedijskog i etimološkog znanja koje poseduju. Semioza nikada ne može biti zaista blokirana (kao što smo videli u primerima i u našoj analizi). Tamo gde nije postojao idiomatski izraz, poslužili smo se predlogom prevoda koji, iako najčešće bez metafore, uspeva da približno razjasni značenje, mada ne treba zaboraviti da on tada ipak prestaje da bude idiomatski izraz. U malom broju primera nismo našli adekvatni predlog prevoda, što ne znači da on i ne postoji: drugi tumač/autor/interpretator će, zahvaljujući svojim (sa)znanjima, možda uspeti da pronađe odgovarajuće rešenje.

Autor je preko konkretne analize neistraženih idioma i detaljnog opisa umnog procesa pri tumačenju metafora, kojima se svaki prevodilac nužno bavi, želeo da dâ svoj doprinos u borbi protiv „nevidljivosti“ prevodilaca, iako svestan da je, paradoksalno, njihova nevidljivost zapravo dokaz njihove bravure.

LITERATURA

- Barthes, Roland. 2006. *Il senso della moda*. Torino: Piccola biblioteca Einaudi.
- Basso, H. K. (1991). Le ”parole sagge” degli apache occidentali: Metafora e teoria semantica, *L’acquisizione, la comprensione, e l’uso del linguaggio figurato*: 340–355
- Cacciari, Cristina. 1991. *L’acquisizione, la comprensione e l’uso del linguaggio figurato* (a cura di). Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Cavagnoli, Franca. 2012. *La voce del testo, l’arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Calefato, Patrizia. 2006. *Che nome sei?*, Roma: Meltemi.

- Cipolli, Carlo. 1981. Meccanismi e processi di memoria nella traduzione simultanea. *Processi traduttivi: Teorie ed applicazioni, Atti del seminario su "La traduzione"*, Brescia: Editrice La Scuola.
- Craici, Laura. 2001. *Dizionario dei modi di dire*. Milano: Vallardi Editore.
- De Saussure, Ferdinand. 2009. *Corso di linguistica generale*. Bari- Roma: Editori Laterza.
- Golović, Branko. 2010. *Frazeološki srpsko-italijansko-francuski rečnik*. Beograd: Albatros plus.
- Hjelmslev, Louis. 1980. *I fondamenti della teoria del linguaggio* (a cura di Giulio C. Lepschy). Torino: Einaudi.
- Klajn, Ivan. 2005. *Italijansko-srpski rečnik*. Beograd: Nolit.
- Mounin, Georges. 2006. *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Piccola Biblioteca.
- Peirce, Charles Sanders. 2003. *Opere*. Milano: Bonfantini Bompiani.
- Pittano, Giuseppe. 2009. *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni di italiano*. Bologna: Zanichelli.
- Ristić, Stojan. 1992. *Poslovice naroda sveta*. Beograd: Rad.
- Schwammenthal, Straniero, M.L. (1999). *Dizionario dei proverbi italiani e dialettali*. Milano: Rizzoli- BUR.
- Stojičić, Đoko. 2006. *Srpske narodne izreke*. Beograd: Kompanija Novosti. 1.
- Šipka, Milan. 2010. *Zašto se kaže*. Zemun: Prometej.
- Traini, Stefano. 2013. *Le basi della semiotica*. Milano: Bompiani.
- Zingarelli, Nicola. 2004. *Vocabolario della lingua italiana*. Milano: Zanichelli.

Ana M. Stojanović

INTERLINGUISTIC TRANSLATION OF METAPHORS IN IDIOMATIC
EXPRESSIONS FROM ITALIAN TO SERBIAN

Summary

Scientists and researchers dealing with the semiotics of translation, agree that the semiosis can never be interrupted and that, therefore, translation is always possible. However, despite their attitudes, the idiomatic expressions or phraseologies that characterize every cultural context, are one of the biggest challenges for both semioticians and translators. All languages in their structure have this kind of "peculiarities". This peculiarity is not only a consequence of rich linguistic practice and centuries-old cultural experience, but is often an indicator of the rich philosophy of life of one nation. The problem is certainly more pronounced with simultaneous and consecutive translators for understandable reasons, so sometimes it is justified to skip the unknown phraseology, bearing in mind that "for a simultaneous interpreter it is important to pass on the message, while for other translators it is important how to pass on the message." In this paper, we will pay attention to idiomatic expressions and their forms of translation from Serbian into Italian, through other phraseologies or equivalents if they exist, and if the expressions do not have an acceptable equivalent, we will offer translation as a possible solution.

In the end, we have paid attention to the ambivalent metaphors and the forms of their correct translation. The goal was certainly to contribute to the work of translators of both languages.

Key words: metaphors, idiomatic expressions, ambivalence, Italian, Serbian

Тања П. Којић

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
tanjakojic2017@gmail.com

УДК: 821.163.41.09-31"19"
821.161.1.09-31
DOI: 10.19090/ZJIK.2021.85-100
оригинални научни рад

БРАЋА КАРАМАЗОВИ У КОНТЕКСТУ СРПСКОГ РОМАНА 20. ВИЈЕКА¹

САЖЕТАК: Овај рад биће у знаку паралела између руске и српске књижевности. Мистичко-аскетски роман Фјодора Михајловича Достојевског *Браћа Карамазови* довешћемо у контекст преко јеванђељске архетипологије са српским романима *Проклета авлија*, *Дервиш и смрт* и *Сеобе*. У овом раду видјећемо однос Андрића, Селимовића, Црњанског и Достојевског према хришћанској антропологији и приказати њихове сличне, али и различите интерпретације јеванђељског подтекста и хришћанских истина.

Кључне ријечи: интертекстуалност, контекст, двојништво, јеванђељски архетип, подтекст

1. БРАЋА КАРАМАЗОВИ И ПРОКЛЕТА АВЛИЈА

Фјодор Михајлович Достојевски својим цјелокупним стваралаштвом оставио је значајан утицај на модерну српску књижевност. У својим дјелима мислио је о човјеку, бавио се проблемом човјека, трагао је за оним што је бесмртно и вјечно у њему. За Достојевског је: „Богочовек смисао и циљ историје; свечовечанство је смисао и циљ човечанства; свечовек је смисао и циљ човека, али не свечовек начињен од отпадака свих религија, већ свечовек=Богочовек“ (Поповић 1923: 1). Човјек је у дјелу Достојевског у средишту: „Он је sunce sveta u tom delu, i Dostojevski se muči oko toga da stvori čoveka koji veruje, snažnog, pozitivnog, ali u tome ne uspeva nikada do kraja“ (Вердајев 1981: 22). Достојевски је сматрао да се сви проблеми свODE на два, централна односно вјечна проблема: проблем егзистенције Бога и бесмртности душе. Ова два проблема вежу за себе све остале проблеме и

¹ Рад представља резултат истраживања у оквиру предмета *Браћа Карамазови у контексту српског романа 20. века*, на докторским студијама на Филозофском факултету у Новом Саду. Ауторка је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

воде ка рјешењу које гласи: „Ако има Бога, душа је бесмртна; ако нема Бога, душа је смртна“ (Поповић 1923: 2). У својој књизи *Филозофија и религија Ф.М. Достојевског* Јустин Поповић пише:

Егзистенција Бога је главно питање, – пише Достојевски Мајкову, – којим сам се ја свесно и несвесно мучио целог свог живота. Хероји Достојевског су оваплоћење те главне муке, тог главног питања. Њихова је животна брига, њихово је неизбежно занимање – решавати то главно, то вечно питање; има ли Бога, има ли бесмртности? Без тих питања они су немогући; ван њих – они су несвоји. (Поповић 1923: 23).

Мистичко-аскетски роман *Браћа Карамазови* посљедњи је роман Фјодора Михајловича Достојевског, који је писао скоро двије године. Роман је објављиван у низу наставака у часопису *Руски вјесник* све до новембра 1880. године. Књига *Браћа Карамазови* представља важан роман који истражује хришћанску етику, слободу воље, отуђеност, супарништво, морал. То је духовна драма о моралним дилемама у вези са вјером, о сумњи и модерној Русији: „Мноштво самосталних и neslivenih glasova i svesti, stvarna polifonija punopravnih glasova doista je osnovna odlika romana Dostojevskog“ (Bahtin 2019: 13). У роману писац исказује критички став према времену и друштву, држави и породици, власти и судству, религији, моралу, племству. Достојевски је писао о томе како му се не свиђа лице овога свијета. У свему види разједињеност и недостатак заједништва. У роману су приказана два свијета: свијет племства и свијет обичног народа, сиромаша. У једнима је обијест, неморал зло, а у другима је људско добро и племенитост.

Достојевски је као писац своје стваралаштво посветио православној филозофији и религији. Једно од подручја којима се бавио доминантно је било бављење проблемом човјека и са тим у вези извршио је подјелу својих јунака на: „богборце и боготражитеље“ (Радуловић 2011: 111). Корпус његових јунака креће се у оквиру демонских и христоликих, што нас одмах доводи и до теме двојништва и једног феномена, а то је феномен подвојене личности:

Од библијских времена она је присутна у светској књижевности и биће у њој присутна све док човек ствара уметност. Зао дух који искушава Христа у пустињи и није ништа друго до његов двојник и посебан израз двојништва као проблема људског постојања (Вулетић 2010: 108).

Руски писац, уједно и један од највећих свјетских писаца, подстицао је имагинацију Андрића преко свете књиге хришћанства, Библије. Између двојице писаца уочљива је кључна разлика: Достојевски у свом стваралаштву долази до идеје препорода човјечанства и то преко Христове жртве као православно хришћанин, док, за разлику од њега, Андрића религија занима као један од универзалних феномена. У хришћанским идеалима љубави, љепоте, доброте и истине огледа се универзалност феномена. Андрић у дјелу слојевитог значења сабира различите приповједачке гласове који траже свој идентитет и воде ка уланчавању и повезивању различитих људских судбина.

2. ДВОЈНИШТВО КАО ПРОБЛЕМ ПОСТОЈАЊА, ХРИСТОЛИКИ ЈУНАЦИ

У компаративном стваралаштву тема двојника долази из старозавјетног топоса борбе јеврејског праоца Јакова са Господом и новозавјетног искушавања Христа у пустињи. Старозавјетни архетип о сукобљеној браћи непријатељима Андрић препознаје у историјској причи о Бајазиту и Џем-султану. Код Достојевског можемо препознати један особен тип двојништва, а то је филозофски-психолошко схватање двојника које можемо видјети у разговору Ивана Карамазова са ђаволом. Сјенка насртљиво прогања јунака Достојевског и нагони га да у себи пронађе оно што је непријатељско у свијету који их окружује. Достојевски роман *Браћа Карамазови* започиње мотом из *Јеванђеља по Јовану*. Овим избором Достојевски одмах на почетку романа упућује на идеју жртвовања за друге, као и васкрсења. Такво промишљање можемо видјети и у дјелима Иве Андрића кроз идеју жртве за велика дјела, служења човјеку, љубави Божјој. Лик Исуса Христа исијава кроз христолике ликове Аљоше и старца Зосиме. Његове христолике личности одликују врлине попут доброте, смирености, милосрђа и правдољубља.

У роману *Проклета авлија* можемо видјети архетип страдалника у лику Турчина Ђамила. Подјељеност у лику Савршеног видимо и кроз његово поријекло будући да му је мајка била грчког поријекла, те у вези са тим се додатно појачава подјељена личност Ђамила, која ће кулминирати у проналаску двојника Џем-султана: „Ђамил је човек »мешане крви«, причао је Хаим, од оца Турчина и мајке Гркиње“ (Андрић 2018: 35). Ђамил је био подијељен на хришћанина и муслимана баш као и његов духовни двојник грчко-турског поријекла Џем-султан. У роману долази до бескрајног уланчавања људских судбина преко Ђамиловог поистовјећивања са Христом

и Џем-султаном, фра Петра са Ђамилом, безименог младића са фра Петром, приповједача и слушаоца. Библијски подтекст романа *Проклета авлија* води нас ка причи о сукобљеној непријатељској браћи. Мотив двојништва започиње причом о Џем-султану и Бајазиту: „То је у новом и свечаном облику древна прича о два брата. Откако је света и века постоје, и непрестано се поново рађају и обнављају у свету – два брата-супарника“ (Андрић 2018: 52). Старији брат је јачи, мудрији, снажнији, док је млађи све супротно од тога. Сукоб између два брата, Бајазита и Џем-султана, за последицу има раскол у личности млађег брата: „Други је сушта противност његова. Човек кратка века, зле среће и погрешног првог корака, човек чије тежње стално иду мимо оног што треба и изнад оног што се може“ (Андрић 2018: 52). Ђамилово поистовјеђивање са Џем-султаном: „Говорило се да је, проучавајући историју турске царевине „преучио“ и, замишљајући да је у њему дух неког несрећног принца, почео да верује да је и сам неки несуђени султан“ (Андрић 2018: 45). Ђамил показује спремност да понесе Џемов крст и прихвати казну намијењену његовом двојнику. На тај начин христолики Ђамил искупљује гријехове несуђеног султана: „Ја сам то! – рекао је још једном тихим али тврдим гласом којим се казују пресудна признања и спустио се на столицу“ (Андрић 2018: 68). Попут Исуса Христа приликом привођења, Ђамил је херојски потврдио свој идентитет.

Удвајање, односно подијељеност личности са филозофско-психолошког схватања видимо у Ивану Карамазову. Иван је до убиства оца сматрао да нема Бога, бесмртности, ђавола. Живио је под троструком догмом атеизма. Али, када Смердјаков у свом животу примјени Иванов императив, код њега долази до драстичне промјене. Иванов тајанствени посјетилац мисли његовим мислима, довршава их, уобличава његово хаотично психичко стање. Тај посјетилац према Ивановом мишљењу је сам ђаво, док је за Достојевског то кошмар-ђаво. Свој први догмат кошмар-ђаво изговара:

Обично се у друштву прима за аксиом да сам ја пали анђео. Бога ми, ја не могу да замислим, како сам ја икада могао бити анђео. Ако сам некада и био, то је било тако давно, да и није грешно заборавити (Достојевски 2019: 511).

У ликовима Аљоше Карамазова и Ђамила можемо видјети хришћанску идеју жртвовања за палог брата. Оно што двојицу ликова додатно спаја јесте генетска повезаност која се огледа у мајкама које су биле нервни болесници. Христолики Аљоша својим животом, својом личношћу,

говори о томе да Бога има као и бесмртности. Кроз његов израз лица можемо разазнати мир и христолику душу:

Он је био у то време и врло леп, витак, средњег раста, тамносмеђ, са правилним, премда мало дугуљастим овалним лицем, сјајним тамносивим, широко размакнутиим очима, веома замишљен и, очигледно, веома спокојан (Достојевски 2019: 17).

Није доказивао да Бог и бесмртност постоје, није вршио притисак, само је показивао. Јустин Поповић у књизи *Филозофија и религија Ф.М. Достојевског* посебно је писао о христоликим херојима Достојевског: „Христолики хероји Достојевскога чувају највећу драгоценост наше планете-Лик Христов, који у потребним моментима показују поколебаним душама у свету“ (Поповић 1923: 7). Аљоша је био очаран христоликим ликом старца Зосиме, који је њему много помогао да пронађе у себи оно што је христочежњиво и богообразно. О томе много говоре ријечи које је старац Зосима упутио Аљоши:

Благосиљам те на велико послушаније у свету. Нека је Христос с тобом. Сачувај Њега и Он ће тебе сачувати...Тугу видећеш велику и у тузи овој срећан бићеш. Ево теби завет: у тузи среће ишти. Ради, немоуморно ради... Много ћеш противника имати, но и сами непријатељи твоји љубиће те. Много ће ти невоља и несрећа донети живот, но њима ћеш и срећан бити, и живот благословити, и учинићеш да и други благослове, што је најважније (Достојевски 2019: 330).

Док је отац Пајсије читао Јеванђеље над сандуком у коме је лежао старац Зосима, Аљоша се тихо молио:

И у трећи дан би свадба у Кани Галилејској“ – читаше отац Пајсиј – „и ондје бјеше мати Исусова. А позван бјеше и Исус и ученици његови на, свадбу. „– Свадба? Шта је то... свадба... – летело је као вихор у Аљошиној свести; – ето, и она је срећна... одвезла се на пир... не, није понела нож, није понела нож... то је била само „жална“ реч... а „жалне“ речи треба праштати, неизоставно; жалне речи теше душу... без њих би мука била сувише тешка људима (Достојевски 2019: 288).

На овом мјесту видјели смо како се тајна људског живота извија у радост, односно како људска душа која је христочежњива завршава свој подвиг небеским браком.

Аљошин однос са Димитријем и Иваном заснива се на привлачењу онога што је у душама његове браће христолико. Он љуби своју браћу, али не и гријехе њихове. Димитрије је говорио: „Брат Иван је сфинга, ћути, само ћути. А мене бог мучи. То ме само и мучи. А шта ћемо ако њега нема?“ (Достојевски 2019: 475). Дио старозавјетне типологије је позив Бога упућен човјеку са намјером службе, коју човјек настоји да избјегне. Димитрије проблем Бога поставља као морални императив. Ако нема Бога, све је дозвољено и његова душа је у двојству између духовног и тјелесног. Однос између браће заснива се на поштовању и уважавању Аљоше од стране Димитрија: „Премда сам рекао да је Иван изнад нас, али ти си ми херувим“ (Достојевски 2019: 477). Мотив удвајања можемо видјети код Ивана Карамазова:

Ниједног тренутка те не примам за реалну истину! – некако бесно викну Иван. – Ти си лаж, ти си болест моја, ти си утвара. Ја само не знам чиме да те уништим, и видим да ћу се неко време морати мучити. Ти си моја халуцинација. Ти си оваплоћење мене самог, уосталом, само једне моје стране... мојих мисли и осећања, и то само најгаднијих и најглупљих. У том погледу ти би за мене могао бити и занимљив, кад бих само имао времена да се с тобом носим (Достојевски 2019: 511).

Ђаво говори у ухо Ивану његове сопствене ријечи, злобно му понавља његове скривене мисли, подругљиво коментарише Иванову одлуку да призна на суду. Разговор који ће након ђавола Иван Карамазов имати са братом Аљошом карактерише: „У овој причи Ivan своје сопствене misli i odluke ostvaruje odmah u dva glasa, prenosi ih u dve razne tonalnosti“ (Bahtin 2019: 286). Код главних јунака протагониста великог дијалога, као што су Иван и Димитрије Карамазов: „Duboka svest o sopstvenoj nezavršenosti i nerazrešivosti realizuje se već na veoma složenim putevima ideološke misli, zločina i podviga“ (Bahtin 2019: 81).

Поема *Велики инквизитор* представља критику Христовог плана спасења свијета. У Шпанији током средњег вијека дешава се имагинарни сусрет Христа са инквизитором. Христова намјера била је вјера која би била ослобођена стега, вјера слободног срца, а не вјера изнуђена чудима:

Филозофска поема Ивана Карамазова је похвала Христовој узвишеној визији људске природе иза које стоји његова жеља да му људи приђу слободно, а не под принудом. Легенда представља похвалу Христовом узвишеном погледу на човека и његове вредносне могућности, али уједно представља и покуду због тога што представа о човеку не одговара стварности (Милошевић 1990: 365).

За Николаја Берђајева легенда је у цјелини једна велика енигма. Аутору није јасно на чијој је страни онај који легенду казује, а на чијој страни је сам аутор легенде: „Himna Hristu se stavlja u usta pobunjenog ateiste „svetlost svetli u tami“ istina o slobodi je neizreciva rečima ljudskog jezika, Hristos je zbog toga sve vreme u senci i neprestano ćuti“ (Berđajev 1981: 32). Овдје видимо поновљену девизу да је у свијету без Христа све дозвољено, што води ка једном виду апокалипсе човјечанства и новом свијету у коме је Антихрист, ђаво нови владар.

Христолики Ђамил обликован је по угледу на христолике јунаке Достојевског, Аљошу и старца Зосиму. Познато је да је Достојевски проучавао живот старца Амвросија и Светог Тихона Заданског и њихови живот су му послужили као модел према којем је обликовао у роману *Браћа Карамазови* лик старца Зосиме. Достојевски кроз старчев лик наговјештава и извјесну нерепресивну, хуманистичку визију хришћанства. Достојевски је имао утицаја на индивидуализацију Андрићевих ликова који су везани за симболику свјетлости, какав је био Ђамил. Јуродиви ликови из романа *Браћа Карамазови* као да се преливају у Андрићево дјело. Ђамил је етимолошки одређен као Савршени. У фигури страдалника препознајемо идеју месијанства. Ђамил је био уздржан, у углу, без покрета. Предосјећао је неминовност свог страдања:

Лице младића, меко, подбуло, бело и бледо оним собним бледилом, друкчије од свега што се могло овде очекивати, обрасло у риђу пахуласту браду од десетак дана и оборене, нешто светлије бркове. Истицали су се велики болеснички и попут убоја тамно колутови, из којих су сјајне од влаге и ватре гледале модре очи (Андрић 2018: 45).

Присјећајући се свог првог сусрета за Ђамилом, фра Петар говори: „Код људи који нам постану блиски ми све те појединости првог додира са њима обично забрављамо; изгледа као да смо их вазда знали и као да су одувек са нама били“ (Андрић 2018: 43). Његове ријечи упућују нас на

православну идеју подобија, позив човјеку који је створен по лику и подобију Божјем.

3. ПОИМАЊЕ ЉЕПОТЕ, ЉУБАВ-МРЖЊА

Љепота и доброта су двије категорије које упућују једна на другу и које су истакнуте путем библијских слика. Код Достојевског и Андрића оне упућују на искупитељску љубав. Ријечи које је Димитрије Карамазов упутио Катарини Ивановној:

Она је била лепа у том тренутку што је племенита, а ја подлац; што је она велика због своје великодушности и жртве за оца, а ја стеница. И ето, од мене, стенице и подлаца, она сва зависи, сва, потпуно сва – и душом и телом (Достојевски 2019: 91).

Овдје је жена оваплоћење биједи и потлачености. Мотив згажене љепоте чест је у стваралаштву Достојевског. Његови јунаци су обузети љепотом, као једном врстом чуда. Љепота прогања Димитрија Карамазова као проклетство: „Љепота је страшна и ужасна ствар!“ (Достојевски 2019: 90). Оно што је страшно и застрашујуће у љепоти јесте њена тајновитост. Димитрије Карамазов говорио је и да је љепота тајна која ће спасити свијет. Поред узвишене, у роману *Браћа Карамазови* имамо и примјере баналне љепоте која представља проституцију. Грушењка је примјер жртве сиромаштва и друштвене потлачености. На тај начин Достојевски показује да љепота и доброта не могу успоставити хармонију у свијету који је несавршен.

Честа тема у дјелима Фјодора Михајловича Достојевског, а која је важна и за овај рад, јесте тема односа љубави и мржње: „Код Достојевског постоји читава галерија ликова носилаца разврата и начела љубави-мржње“ (Вулетић 2010: 114). Љубав-мржња је једна врста пакла у коме је један партнер целат, а други жртва. Достојевски и Андрић коментаришу Прво Христово чудо, које је у вези са заручницом црквом. Прича о браку, тј. о односу у вези између његових ликова, подсећа на однос препун антагонизама. Димитрије Карамазов говори Катарини да ју је волио и кад ју је мрзио. Грушењка говори Димитрију да не зна да ли је вољела Пољака или је вољела мржњу према њему коју је у себи гајила. Када је у питању божанска љубав, она је по својој природи таква да какав год гријех човјек починио, она је бесконачна. У прилог овоме говорио је старац Зосима:

„Важно је покајање јер како се кајеш онако и љубиш“ (Достојевски 2019: 140).

4. БРАЋА КАРАМАЗОВИ И ДЕРВИШ И СМРТ

О видној повезаности Селимовићевог романа са исламском светом књигом, Кураном, много се говорило. Цитате из Курана које можемо видјети на почетку сваког од шеснаест поглавља романа *Дервиш и смрт* отварају текст ка хришћанској како религијској тако и филозофској, књижевној и културној традицији. Сурама из Курана Селимовић отвара дјело исламске традиције ка хришћанској, иако је писац сам тумачио курански текст за потребе умјетничког оквира дјела. Структура романа упућује нас на читатност у дјелу и интертекстуалне релације. У роману се могу препознати алузије и реминисценције које нас упућују на принцип удвајања светих књига Курана и Библије. Меша Селимовић подтекстом се служи ради илуминације неких од древних текстова сада у новом контексту. На роман Достојевског подсећају бројни филозофски дијалози, као онај између Нурудина и Исхака у затвору, али и разговори са Хасаном. Они приказују релативност онога што се сматра исправним и погрешним у животу, али и у дјелу *Дервиш и смрт*.

Одмах на почетку романа Селимовић наглашава да Нурудин пише здесна налијево, што је само још једна алузија на Куран, односно на везаност романа са Кураном. Ахмед сасвим јасно зна да је духовни вођа једне текије и да ће за сваки свој поступак одговорати на Судњем дану, али је и свјестан да полако клизи у гријех. Када Ахмед Нурудин дође у дилему да ли да помогне бјегунцу, он је заправо у дилеми да ли да почне прву побуну: „први праисконски грех“ (Реброња 2010: 47). Шеих текије, Ахмед Нурудин, изложен је непрестаном колебању коме се приклонити – целату или жртви. Они који прогоне су у исто вријеме и потенцијални кривци. Када се први пут приближава бјегунцу, свјестан је да је гријех већ учињен. Нурудин у борби за поробљеног брата доживљава преображај који води до појаве двојника Исхака, отуђеног, издвојеног од свијета који је пун мржње. Јуда и Спаситељ који обитавају у Нурудину доводе га у незавидан положај: „Нисам био ни на једној страни, а мој положај је изузетно важан“ (Селимовић 1969: 39). Ахмед осјећа да више није господар својих поступака. Бјегунац је оличење ђавола који га је придобио за себе. Та два бића, Ахмед и Исхак, дервиш и бјегунац од власти, искушеник и ђаво: „Ахмед верник и Ахмед побуњеник,

испреплетала су се у Нурудиновом уму тако да их он више не разликује и не спознаје као два засебна бића“ (Реброња 2010: 48).

Проблем дезинтеграције личности, проблем идентитета Ахмеда Нурудина, у вези је са темом двојништва које се јавља и код Достојевског као вид биполарности. Име Нурудиновог двојника Исхака представља алузију на хебрејско-исламску легенду, односно на сина јеврејског праоца Аврама, који је предодређен да зарад вјере буде жртвован и након тога спасен. Мотиви мучења, прогона, разапињања помажу нам да у Исхаку препознамо архетип Христа: „сигурно су гониоци питали за онога што стоји разапет на вратима“ (Селимовић 1969: 39). Специфично је Исхаково лице: „Руке су му још разапете, а лице бљешти као фосфор“ (Селимовић 1969: 40). Символика бјелине, сјаја, упућује на просвјетљење недужног. Ова алузија се понавља више пута дајући бјегунцу значење жртве, мученика. Након сваког сусрета са фиктивним Исхаком, Нурудин бива богатији за једну нову спознају о себи и свијету око себе:

Čovek se nalazi u ropstvu, on često ne primećuje svoje ropstvo i ponekad ga voli. Ali, čovek isto tako stremi oslobođenju. Pogrešno je misliti da običan čovek voli slobodu. Još je pogrešnije misliti da je sloboda laka stvar. Sloboda je teška stvar. Lakše je ostati u ropstvu (Berđajev 1991: 222).

Нурудин, пали брат, кроз Исхака постепено јача, послушнује правовјерног. Покушавајући да нечим замијени ослонац без кога је остао, Ахмед у себи гради побуну као нови ослонац. Ахмед је поново научио да воли и осјећа: „Приврженост мртвом брату вратила ми је Хасаново пријатељство“ (Селимовић 1969: 122). Нурудину се враћа љубав према брату Харуну, пријатељу Хасану, заборављеној жени. Ахмед Нурудин се преображава у хришћанског брата. Све док није остао без брата, вјеровало је у бољи и садржајнији свијет због своје посвећености вјери.

Нурудин и Исхак заједно представљају алузију на библијско-кураанску легенду о Исаку и Исмаилу. Аврам и његова жена Сара добили су сина Исмаила захваљујући робињи Агари, зато што је Сара била нероткиња. Касније Аврам и Сара добијају сина Исхака. Оба брата су била вође народа, Исмаил Арабљана, а Исхак Јевреја. Као што посланик Ибрахим добија сина и наследника свог посланства у позним годинама, тако и Ахмед среће Исхака: „у њему се рађа Исхак у годинама у којима се не очекује да се у човеку рађа бунт“ (Реброња 2010: 111). Поред поменуте симболике, значајно

је учити и симболику имена Харун, библијског Арона. Харун је име старохебрејског поријекла и значи ‘предраги’, а то је прави атрибут за брата за кога се Ахмед у цијелом роману бори. Повезницу између Исхака, Арона и Харуна казују ријечи Меше Селимовића: „Претворио се у шибље, израстао у гране, почеће да се њише под вјетром ноћником, што кроз теснац силази низ планине“ (Селимовић 1969: 44). Божји штап у рукама Арона преко ноћи је процвјетао и родио бадеме и на тај начин постао знамење праведника. Исхак у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића расте, листа, претвара се у грање налик палици брата Арона: „Исхак се претвара у шибље, у грм, симболишући тиме јављање истине“ (Реброња 2010: 105).

Као што су библијски постојала два брата – Исхак и Исмаил, тако је Ахмед Нурудин био подијељен, располућен на доброг брата Исхака и грешног брата Исмаила. Нурудиново удвајање чини да се он недослиједно опходи према пријатељу Хасану, али и према братовљевој муци и затворености: „У невољи смо и ти и ја, због браће. Ти свога хоћеш да упропастиш, ја свога да спасем“ (Селимовић 1969: 13). Исхак у Нурудиновом животу није само његово друго Ја, него представља и његовог утамниченог и страдалног брата Харуна, кога Ахмед осјећа након његове смрти.

Мотив раскола, односно двојништва можемо видјети у супротним пријатељима Ахмеду и Хасану:

Везао сам се уз њега (добра ријеч: везао, као у олуји, на лађи, на клисури) зато што је рођен да буде друг људима, и што је изабрао баш мене, али ме непрестано и наново одушевљавао што може да буде такав пријатељ управо он, толико пуст и подруглив наизглед. Увијек сам сматрао да је пријатељ човјек који и сам жели ослонац, полутина која тражи допуну, несигуран у себе, помало смољав, нужно досадан, мада драг. А он је цјелац, увијек свјеж и увијек другачији, паметан, смион, немиран, сигуран у свему што је предузимао (Селимовић 1969: 122).

Ахмед Нурудин након свих животних недаћа и неправди у потпуности се мијења. Роман се завршава крајње песимистичким исказом, а писац до краја не изриче јасно да ли је пакао за Ахмеда сама смрт, да ли је то само наговјештај да је Ахмед кажњен, или муке којима се пријети нијекају његове злотворе, или је Ахмед, заправо, спознао Пакао у себи.

5. БРАЋА КАРАМАЗОВИ И СЕОБЕ

Вук Исакович, главни лик романа *Сеобе* Милоша Црњанског, командант Славонско-понунавског пука, предводио је три стотине Срба у аустријско-француском рату. Током 1744. и 1745. године Вук заједно са српским народом тражи избављење и један бескрајан простор мира. У свом походу лично је на хришћанског светитеља, на некога ко је још за живота кренуо путем легенде. Црњански га је представио као човјека противрјечности, који у себи спаја супротне принципе. Код Вука Исаковича можемо видјети паганство и хришћанство, старозавјетно и новозавјетно, демонско и анђеоско. Пратећи његов лик кроз роман *Сеобе*, учачамо да је Исакович у сталним колебањима између милосрдног поступања и кажњавања, вјере у оно ка чему тежи, али и сумње у то. Ипак, позитивни принцип је јачи од негативног, те тако Исакович показује и пружа разумијевање, помоћ ка својим војницима и настоји да их одведе пут православља и свега оног што је у њима било изгубљено. У роману *Сеобе* Црњански преко главне теме активира мит о избављењу српскога народа, гдје читаоци прате пут и повратак српског народа са жељом да очувају своју вјеру и свој крст. Годину дана Вук Исакович провео је у сеоби, тражећи смисао. Већ на почетку романа можемо видјети мотив удвајања, мјесто на коме он себе посматра као туђина:

Мада је хтео, и требао, да пожури, чинио је бесциљне покрете и прекидао облачење дугим посматрањем себе, у огледалу, какво код куће никад видео није. Велики комади његових груди и ногу, његове подбуле очи, жућкасте, пуне тачкица, а нарочито његов трбух, дођоше му у огледалу и смешни и туђи. Навлачећи своје црвене чохе, њему се потпуно учини да се то облачи неко други, а не он, и да ће то неко други сад изићи, накинђурен, из те собе, а не он (Црњански 2019: 19).

Дуго је осјећао да има свог двојника:

Све то прошло је тако бесмислено да се Вуку Исаковичу чинило једнако као да постоје два Вука Исаковича: један који јаше, урла, маше сабљом, гази реке, трчи по гунгули и пуца из пиштоља, идући према Мајнцу, или зидинама Лујевих утврђења, која су се јасно оцртавала над водом, док убијени падају и остају на земљи; и други

који мирно, као сенка, корача крај њега и гледа и ћути (Црњански 2019: 80).

Мотив огледала у значењу симбола спознаје – јавља се у Посланици Коринћанима апостола Павла посвећеној љубави. Појављивањем мотива огледала добија се утисак да се Вук непрестано колеба између земаљског и небеског царства. Овај мотив открива наличје бића и варљивост свих наших сазнања и искустава. Отвара се питање да ли вјеровати у историјску правичност и смисао живљења? Вук и Аранђел представљају антиподе. Вук је оличење вјере, духовности, идеализма, док је Аранђел окренут ка материјалној сфери.

У роману *Сеобе* Милоша Црњанског доминантан је сукоб међу браћом због жене. Однос два брата повезан је причом о госпожи Дафини. Супротности између браће јачају у односу према жени. Вуку Исаковичу Дафина је већ одавно досадила:

Њен загрљај, њени безумни напади, њени дуги, неуморни прсти. Њена лепота, крај ватре, надземаљска, њен поглед и њен плач. Огромних груди и огромног трбуха, клонуо, забринут за децу, он се њеном лудилу и крстио и чудило, па и грохотом смејао (Црњански 2019: 5).

За Аранђела Дафина је била попут анђела. Ова прича у роману која чини сижејни ток, сагледана је из више перспектива. Дату ситуацију можемо посматрати са психолошке, филозофске, етичке па и историјске тачке. Љубавни троугао, односно унутрашњи сижејни ток романа може се довести у везу са искуством Проповједника. Исти сукоб међу браћом због жене можемо видјети код Димитрија и Ивана Карамазова. Као Вук и Аранђел, тако Иван и Димитрије представљају антиподе. Уколико их посматрамо, већ од најмлађе доби јасне су разлике:

О старијем, Ивану, саопштићу само то да је растао као неки суморан и сам у себе затворен дечак. Не би се могло рећи да је био бојажљив; али некако као да је још од десет година био прозрео да они расту ипак у туђој породици, и од туђе милости, и да имају таквог оца да је о њему зазорно и говорити, и тако даље. Тај дечак је врло брзо, малтене још као мало дете (бар тако се причало), почео показивати некакве необичне и сјајне способности за учење (Достојевски 2019: 12).

За разлику од Ивана, Димитрије:

Дечаштво и младост његова прођоше неуредно: гимназију није довршио; после ступи у неку војну школу; затим се нађе на Кавказу, доби чин; тукао се у двобоју, био ражалован, поново добио чин, много банчио и потрошио сразмерно много новаца. Почео их је добијати од оца тек као пунолетан, а дотле је направио много дугова (Достојевски 2019: 10).

Госпожа Дафина у расцјепљености између Вука и Аранђела представља жртвовану жену. Она је била затворена у свој свијет, живјећи једним начином живота који је довео до њене трагичности. У својој патњи и сеоби Исакович је видио зрно наде и вјеру у позитиван исход:

Из магловитих испаравања баруштина и блата, из једне неизмерне патње, која се понављала сваки дан, при сеобама, при дављењу стоке, при орању у блашти и по слатинама, чинило му се да ће одјихати на неки висок брег, у пролетно, топло јутро, где ће добити нешто што ће им свима помоћи, што ће их све развеселити (Црњански 2019: 89).

У свом привиђењу летења Вук подсјећа на Мојсија на Синају. Николај Берђајев у својој књизи *Carstvo duha i carstvo cesara* писао је о човјековој слободи и привременом ропству: „Sloboda čoveka je u tome da sem carstva cesara pronalazi i carstvo Duha u sebi“ (Berđajev 1992: 20). „Негде је морало бити нешто светло, значајно, па треба отићи тамо“ (Црњански 2019: 59). Његова вјера у позитиван принцип однијела је побједу: „Дно дна, међутим, у себи, осећао је да је немогуће да све то тако прође, и како га вуче глас неки, у њему, обећавајући му нешто ванредно, при свршетку“ (Црњански 2019: 62). Глас који је Исакович осјетио је истовјетан Божјем гласу који се јавио Мојсију у књизи Изласка.

6. ЗАКЉУЧАК

У овом раду настојала сам да прикажем како и на који начин је Достојевски у свом роману врхунског домета *Браћа Карамазови* подстицао имагинацију Андрића, Селимовића и Црњанског. Сродни традицијски миљеи којима поменути аутори припадају доводе до тога да можемо говорити о узорима и утицајима које је руски писац имао на српске писце. Заједништво аутора можемо видјети и у подтексту којим се служе приликом писања својих дјела, гдје *Јеванђеље по Јовану* има значајну улогу. Мото из

Јеванђеља по Јовану као да наткрива све поменуте романе, истичући идеју васкрсења и жртвовања за друге као примарну. У овом раду кроз паралелну анализу настојала сам да покажем и разлике које аутори имају према хришћанској антропологији. Достојевски је као православни хришћанин његовао идеју препорода човјечанства кроз Христову жртву. Андрића је религија занимала као универзални феномен, у коме је посматрао и приступао идеалима истине, доброте, љепоте, љубави. Селимовић је имао нешто другачији приступ канону, те је у њему видио стегу која чини човјека спутаним и због тога врши отклон од њега. Црњански је имао другачији однос према православној традицији – подијељен, будући да је глорификује, али и пародира у контексту патње, страдања и избављења српског народа.

Можемо рећи да оно што је заједничко ауторима чија су дјела предмет овог рада свакако јесте проблем човјека у расколу, који је дио борбе добра и зла, као и архетип сукобљене браће. Проблем жртвовања жена, идеја апостолске мисије одабраних, присутна је кроз идеју васкрсења и жртвовања за друге. Доминантно је и схватање јунака да споразума између различитих, зараћених свјетова, царства Духа и царства Ћесара – нема. Осјећање понижености и увријеђености неминовно је у тренуцима када схвате да им суде, одлучују за њих, третирају их као кривце, недолични људи. Ликови поменутих дијела служе човјеку и човјечности и жртвују се за нека већа дјела и циљеве. Овај рад је примјер да је могуће повући паралелу и аргументовати премису да је Фјодор Михајлович Достојевски романом *Браћа Карамазови* подстакао имагинацију Андрића, Селимовића и Црњанског.

ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. 2018. *Проклета авлија*. Београд: Sezam Book.
Достојевски, М. Фјодор. 2019. *Браћа Карамазови I, II*. Београд: Лагуна.
Селимовић, Меша. 1969. *Дервиш и смрт*. Београд: Српска књижевна задруга.
Црњански, Милош. 2019. *Сеобе*. Београд: Лагуна.

ЛИТЕРАТУРА

- Вулетић, Витомир. 2010. *Руски класици*. Нови Сад: Орфеус.
Милошевић, Никола. 1990. *Достојевски као мислилац*. Београд: Белетра.
Поповић, Јустин. 1923. *Филозофија и религија Ф.М. Достојевског*. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија.

- Реброља, Надија. 2010. *Дервиш или човек, живот или смрт*. Београд: Службени гласник.
- Bahtin, Mihail. 2019. *Problemi poetike Dostojevskog*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Berđajev, Nikolaj. 1981. *Duh Dostojevskog*. Beograd: Književne novine.
- Berđajev, Nikolaj. 1992. *Carstvo duha i carstvo cesara*. Novi Sad: Svetovi.
- Berđajev, Nikolaj. 1991. *O čovekovom ropstvu i slobodi: ogled o personalističkoj filozofiji*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Tanja P. Kojić

THE KARAMAZOV BROTHERS IN THE CONTEXT OF THE SERBIAN NOVEL OF
THE 20TH CENTURY

Summary

This work will be a sign of parallels between Russian and Serbian literature. We will bring the mystical-ascetic novel by Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, into context through evangelical archetypology with the Serbian novels *The Cursed Courtier*, *The Dervish and Death and Migration*. In this paper, we will observe the relationship of Andrić, Selimović, Crnjanski and Dostoevski towards Christian anthropology and present their similar, but also different interpretations of the Gospel subtext and Christian truths.

Key words: intertextuality, context, duality, evangelical archetype, subtext

Eleonóra L. Zvalená

Univerzita v Novom Sade

Filozofická fakulta

Lektorka slovenského jazyka a literatúry

eleonora.zvalena@ff.uns.ac.rs

UDC: 811.162.4:27-236.5

DOI: 10.19090/ZJIK.2021.101-112

originalni naučni rad

ŽÁNROVÁ CHARAKTERISTIKA BIBLICKEJ SÁGY V PRIESTORE SLOVENSKEJ LINGVOŠTYLISTIKY

ABSTRAKT: Problematika žánrovej charakteristiky biblických textov nebola v slovenskej jazykovede doteraz komplexne spracovaná. V našom príspevku skúmame ságu Starej zmluvy ako žánrovú jednotku, ktorú možno charakterizovať na základe viacerých kritérií uplatňujúcich sa v komplexnosti a vo vzájomnej podmienenosti. Ságu charakterizujeme ako synchronný žáner, ktorý má invariantné znaky a vlastnosti vyplývajúce z biblického textu ako špecifického náboženského komunikátu. Zameriame sa na tie vlastnosti biblickej ságy, cez ktoré nadobúda parametre jedinečnosti a odlišnosti vo vzťahu k iným biblickým textom. V práci vychádzame z doterajších teoreticko-metodologických koncepcií slovenskej štylistiky a z jazykovedných sond do problematiky biblických textov.

Kľúčové slová: sága, žáner, štylistika, biblický text, Stará zmluva

ŽÁNER AKO LINGVOŠTYLISTICKÝ POJEM

Pojem žáner sa pôvodne spájal s oblasťou literárnej teórie¹, dnes sa jeho používanie rozšírilo aj na oblasť lingvistiky, hlavne štylistiky, pretože zo žánrového hľadiska sa klasifikujú rozličné, nielen umelecké texty. Začína sa preto uvažovať o jeho modelovej podstate, o jeho vzťahu k slohovému postupu a funkčnému jazykovému štýlu. Pri charakteristike žánru ako lingvoštylistického pojmu sa opierame o kategóriu textu, ktorý patrí medzi základné jednotky komunikácie.

J. Mistrík (1985: 273) konštatuje, že „text je jazykovo-tematická štruktúra so zámerným usporiadaním výpovedí, ktorým sa vyjadruje relatívne uzavretý myšlienkový komplex“. J. Findra hodnotí text ako lineárnu jednotku predstavujúcu „funkčnú následnosť (zviazanosť) obsahovo-tematických a jazykovo-

¹ V literárnej teórii sa žánre členia na lyrické, epické a dramatické. Žáner je označenie pre skupiny literárnych diel, ktoré sa vyznačujú spoločnými kompozičnými, tematickými, jazykovými alebo formálnymi znakmi.

kompozičných zložiek a prvkov“ (2004: 126). Text je teda bilaterálna jednotka majúca obsah a formu – teda hĺbkovú a povrchovú štruktúru. F. Ruščák charakterizuje text ako „jazykovo-tematický a systémovo-štruktúrne generovaný útvar, obsahujúci všeobecné a jedinečné prvky, ktorý vzniká v konkrétnom časopriestore a situácii a vyjadruje potenciálne uzavretý komplex myšlienok“ (1992: 5). Žáner vnímame ako abstraktnú jednotku, ktorú charakterizujeme na základe kritérií uplatňujúcich sa v komplexnosti a vo vzájomnej podmienenosti. Vychádzame pritom z teórií, ktoré v slovenskej štylistike reprezentujú práce J. Findru a D. Slančovej. Teoretickou bázou sú pre nás práce J. Mistríka, F. Ruščáka a J. Mlacka.

D. Slančová definuje žáner ako zovšeobecnenú jednotku, ktorá vzniká „generalizáciou vlastností tematicky, funkčne, kompozične a výrazovo príbuzných komunikátov“ a tiež hovorí, že „žáner ako abstrakcia sa realizuje konkrétnym komunikátom², útvarom, textom, ktorý sa produkuje a vníma v konkrétnom komunikačnom procese, v konkrétnej komunikačnej situácii“ (Slančová 2001: 44). J. Findra vo svojej monografii *Štylistika slovenčiny* pokladá žáner „za priestor, kde dochádza k vzájomnej modifikácii obsahu a formy“ (Findra 2004: 210). Pri klasifikácii vychádza z formálnych modelových štruktúr (štýl, štýlotvorné činitele) a tiež aj z obsahových modelových štruktúr (slohové postupy). Žáner teda funguje na priesečníku formy a obsahu. Zároveň je podmienený jazykovým, spoločenským, kultúrnym a sociálnym životom konkrétneho spoločenstva, takže žánrové formy majú svoje spoločné, ale aj odlišné znaky. Podľa autora je „modelovým priestorom, kde dochádza k vzájomnej modifikácii obsahu a formy a v rámci obojsmernej interferencie aj k ich vzájomnému spolupôsobeniu pri tvorbe konkrétneho jazykového prejavu“ (Findra 2013: 288). J. Mlackovi sa žáner javí ako „výsledok povrchovej a hĺbkovej štruktúry“, pričom žáner podľa neho vzniká aj hybridizáciou medzi štýlmi a postupmi navzájom (Mlacek 2007: 22).

Žáner teda možno komplexne hodnotiť ako zovšeobecnenú kategóriu, ktorá sa prezentuje prostredníctvom témy a jej slohovopostupových realizácií. Za dôležitú pokladáme aj žánrovú konvenciu, t. j. predstavu komunikanta o výslednej podobe konkrétneho žánru (Hoffmanová 1997). Svoju úlohu tu zohráva schopnosť človeka vyberať intuitívne z podvedomia hotové schémy, ktoré sú ovplyvnené

² J. Mistrík (1985: 370) definuje komunikát ako „obsahovo a formálne uzavretú textovú jednotku“, J. Findra (2004: 130) hovorí, že je to „formálne a obsahovo uzavretá jednotka reči, ktorá vznikla v konkrétnej komunikačnej situácii“. Takže každý súvislý komunikát má charakter textu, čiže podobu organizovanej štruktúry.

komunikačnou normou a kultúrou a tiež zaužívanými sociálnymi pravidlami spoločnosti.

SÁGA AKO ŽÁNER PODĽA LITERÁRNEJ KRITIKY BIBLICKÝCH TEXTOV

Pojem ságy sa väčšine čitateľov literatúry spája so staroseverskou literatúrou. V tom prípade ide o prozaický žáner starej islandskej literatúry z 12. a 13. storočia. Sága stvárňovala príbehy bojovníkov, Vikingov a iných príslušníkov severských kultúr, takže možno hovoriť o epickom útvare vo forme povesti, eposu alebo hrdinského príbehu. V modernej literatúre termínom sága označujeme rozsiahlu románovú skladbu o osudoch viacerých generácií jednej rodiny. Takou je napríklad kniha anglického spisovateľa Johna Galsworthyho Sága rodu Forsytovcov.³

Avšak aj niektoré texty Biblie sa označujú termínom sága. Tie sa vyskytujú v Starej zmluve. Bibliu tvorí súbor textov, ktoré majú predovšetkým poznávaciu a vzdelávaciu funkciu. Je to literatúra homogénna (tvorí jeden celok s rovnakou funkciou) a heterogénna (obsahuje rozličné typy textov) zároveň. Bibliu tvoria texty, ktoré sú obsahovo i formálne veľmi rozličné, takže v nej nájdeme naračné, opisné a výkladové texty. Podľa Fabiana je práve rozprávačstvo „jazykovo-štylistickou podstatou Biblie“ (Fabian 1997: 146).

Na skúmanie biblických textov používa biblická exegéza jednu zo svojich pomocných vied – literárnu kritiku. Literárna kritika rozoznáva literárne druhy, literárne žánre, literárnu formu a žánrovú formu. Pre naše potreby si všimneme, ako literárna kritika definuje literárne druhy a literárny žáner. Literárne druhy považuje za útvary, ktoré sa v istom období používajú ako účinné vyjadrovacie prostriedky slovesného umenia (Heriban 1998: 643). Žáner definuje ako kategóriu, ktorá zoskupuje tematicky príbuzné texty s podobnou literárnou formou (Tyrol 1999: 50), pričom pojmom literárna forma označuje formálnu stránku textov.

Podľa Príručného lexikóna biblických vied je sága „žáner prozaickej epiky s nevelkým rozsahom; najčastejšie spracúva historickú tematiku. Historické fakty sa však v ságe či povesti spracúvajú dosť voľne. Autor si nekladie za cieľ pravdivo informovať čitateľa o histórii. Historické udalosti podriaďuje tendenčným predstavám doby a pritom vytvára pútavý a pre čitateľa príťažlivý dej“ (Heriban 1992: 903). Ságou si izraelský národ oživuje svoju minulosť, pripomína si svoj

³ Tieto dva významy slova sága uvádza Slovník slovenského jazyka.

pôvod a svoje začiatky. V pozadí historických faktov je konštantne prítomná spásanosná činnosť Boha v prospech vyvoleného národa. Mnohé príbehy vysvetľujú príčinu a pôvod určitých javov. Z najznámejších príbehov Biblie sa ako sága klasifikuje osud Sodomy a Gomory (kniha Genesis 19).

V pravoslávnom svete sa literárnym žánrom Starého zákona venovalo a venuje niekoľko biblistov. Najväčší prínos do ich skúmania priniesol v minulosti I. S. Jakimov (1847 – 1885), ktorý pôsobil ako profesor na Sankt-Petersburskej Duchovnej Akadémii. V súčasnosti je to biblista Alexander Cap, profesor Pravoslávnej bohosloveckej fakulty v Prešove. Cap vyčleňuje ságu ako osobitný žánr Starého zákona. Delenie Biblie na žánre odôvodňuje tým, že Bibliu písali ľudia inšpirovaní Duchom Svätým, a tak je ona nielen Božím, ale aj ľudským výtvorom, teda literárnym dielom, ktoré môžeme skúmať ako pamiatku starobylej literatúry. Okrem ságy vyčleňuje ako žánre Starého zákona rodokmene, letopisy, príbehy, mýty, eposy, zvestovania, kroniky panovníkov, rozprávky, hádanky, plače – horekovania, satiru, poéziu, básne, aforizmy, filozofické traktáty, kázne, modlitby, hymny, piesne, pravidlá, závet, pracovno-právne či zákonodarné dokumenty (Cap 2011: 28).

Pri porovnaní prístupu k definovaniu a charakteristike žánru zo strany literárnej kritiky biblických textov a slovenskej štylistiky si možno všimnúť, že jeden aj druhý prístup pokladá žánr za abstraktnú jednotku, ktorá vzniká zovšeobecnením vlastností podobných textov. Literárna kritika biblických textov pokladá za rozhodujúci faktor tému, žánre sú teda tematicky príbuzné texty s podobnou formálnou stránkou; štylistika pokladá žánr za fenomén, ktorý vzniká prienikom obsahu a formy, teda je to komplexná jednotka vymedzená témou, funkciou, kompozíciou a jazykovými prostriedkami.

SÁGA V PRIESTORE SLOVENSKEJ ŠTYLISTIKY

V príspevku sa zameriame na tie vlastnosti biblickej ságy, cez ktoré nadobúda parametre jedinečnosti a odlišnosti vo vzťahu k iným biblickým textom. Pri žánrovej charakteristike ságy vychádzame z teoreticko-metodologických koncepcií slovenskej štylistiky, ako aj z doterajších jazykovedných sond do problematiky biblických textov, zároveň prihliadame na východiská teologického charakteru. Pri spracúvaní používame deskriptívnu a explanačnú metódu, ktoré sú založené na postupoch analýzy, syntézy, interpretácie, aplikácie a exemplifikácie.

Pri našom výskume si uvedomujeme, že pracujeme s preloženým (meta)textom. V súvislosti s prekladom biblického textu do slovenčiny

upozorňujeme na zborník štúdií *O prekladoch Biblie do slovenčiny a do iných slovanských jazykov* (Doruľa 1997), ktorých autori pokladajú preklady Biblie do slovenčiny za texty spĺňajúce náročné teologické a jazykovo-štylistické kritériá. Biblické texty preložené do slovenčiny sú akceptovateľné a ich kvalita ich dovoľuje žánrovo diagnostikovať, typologicky systemizovať a komplexne charakterizovať.

V slovenčine existujú viaceré preklady Biblie, ktoré závisia od pôvodnej prekladanej verzie a od vydavateľa. V našej štúdiu analyzujeme texty Staršej zmluvy podľa vydania Slovenskej evanjelickej cirkvi augsburského vyznania v ČSSR v Spojených biblických spoločnostiach (Londýn) z roku 1979, reedícia z roku 2015. Budeme pracovať s textom o Sodome a Gomore, *Prvá kniha Mojžišova 19. Zánik Sodomy a Gomory. Zachránenie Lóta. Lótove dcéry*.

V našej charakteristike budeme ságu hodnotiť ako osobitnú koncovú modelovú štruktúru. Ságu radíme do systému katechetických náboženských žánrov⁴ a do podsystému biblických žánrov.⁵ Je to nevelký písomne realizovaný komunikát zaoberajúci sa historickou tematikou. Sága zobrazuje historické udalosti súvisiace s národom alebo vysvetľuje príčiny existencie nejakého javu. Ide o jedinečné a neopakovateľné príbehy zaznamenávajúce významné dejinné udalosti zo života konkrétneho národa, ktoré predznamenal jeho budúcnosť a smerovanie. Tie sú vždy prepojené s božským riadením osudu a s božskou prozreteľnosťou. V týchto príbehoch expedient sleduje rozvíjanie udalosti v jej priebehu v čase a priestore od začiatku až po jej ukončenie. Naratívne rozmeru ságy zodpovedá jeho hĺbkové podložie, ktoré je vybudované na báze rozprávacieho slohového postupu.⁶ Ten navrstvuje epické motívy, ktoré sú viazané

⁴ Katechetické žánre vzdelávajú vo veciach viery a náboženstva. Okrem katechetických sú ešte aj konfesijné žánre, ktorými veriaci manifestujú svoju vieru, napr. osobné modlitby a bohoslužby.

⁵ O náboženskom štýle, jeho vlastnostiach a o jeho rozdelení na jednotlivé žánre písal v roku 1991 J. Mistrík v štúdiu *Náboženský štýl*. Podľa funkcie a formy delí náboženské žánre na katechetické a konfesijné. Texty Biblie radí ku katechetickým žánrom ako osobitnú skupinu – biblické žánre. Náboženský štýl vyčleňuje ako osobitný funkčný štýl. Za najvýraznejšie znaky tohto štýlu pokladá: hymnickosť, emocionálnosť, patetickosť, úprimnosť, intímnosť. Za dôležité štýlotvorné činitele tohto štýlu pokladá: knižnosť, rétorickosť, dialogickosť, uplatňovanie mimojazykových výrazových prostriedkov a rekvizít, predmet náboženských prejavov. Náboženský štýl radí k subjektívnym heterogénnym štýlom. Napriek vyčleneniu znakov tohto štýlu a jeho charakteristike do svojej monografie *Štylistika* už autor (Mistrík 1997) tento štýl nezahrnul.

⁶ Rozprávací slohový postup je postup, „v ktorom sa rozvíjajú myšlienky so zreteľom na plynutie javu v čase. Rozprávaním sa sleduje proces“ (Mistrík 1985: 345).

časovou a logickou následnosťou, ide teda o lineárne rozprávanie, pričom výber obsahovo-tematických segmentov sa podriaďuje čiastkovej téme biblického textu a tiež primárnej téme biblického makrotextu, ktorou je zobrazenie Boha a božskej prozreteľnosti. Princíp chronologickej väzby je základný, aj príčinné súvislosti sa odvíjajú na pozadí časovej následnosti. Naše výklady o takejto slohovopostupovej línii biblickej ságy podporuje aj Fabianova teória o naratívnom rozmeri Biblie (Fabian 1997: 146–153).

Rozprávanie ságy charakterizujú vlastnosti⁷ kohézności, sukcesívności, explikatívności, a do istej miery aktualizovanosti a subjektívności. Kohéznosť, ktorá vyplýva z časovopostupovej následnosti motívov, sa odohráva sa na osi najprv – potom. Táto vlastnosť sa posilňuje pomocou rôznych druhov konektorov, hlavne lexikálnych a gramatických, napr. **Koho tu ešte máš: zaťa, synov, dcéry? Kohokoľvek máš v meste, vyveď ho z tohto miesta, lebo zničíme toto miesto, pretože je naň veľká ponosa pred Hospodinom a Hospodin nás poslal zničiť ho.** Sukcesívnosť rozprávania ságy je zviazaná s kohéznosťou. Chronologická následnosť je posilnená lineárnou následnosťou, čo vytvára prirodzenú časovopostupovú líniu. Svoju úlohu tu zohráva aj rozprávač a nositelia príbehu (o nich ešte budeme hovoriť v ďalšej časti nášho príspevku). Vlastnosť explikatívności sa uplatňuje zároveň s lineárnou zviazanosťou motívov a je prvotne podmienená chronologicky, no zároveň sa medzi motívmi uplatňuje príčinný vzťah. Text ságy odpovedá na základnú otázku: Čo sa stalo? Prečo sa to stalo? V našom prípade: Sodoma a Gomora boli zničené. Prečo boli zničené? Na základe príčinného vzťahu nadväzujú na seba navzájom aj jednotlivé odseky. V ságe preto možno hovoriť aj o výkladovom slohovom postupe⁸, ktorý sa uplatňuje v pasážach objasňujúcich príčinu a následok konania postáv. Taký je napríklad prehovor anjelov k Lótovi: *Kohokoľvek máš v meste, vyveď ho z tohto miesta, lebo zničíme toto miesto, pretože je naň priveľká ponosa pred Hospodinom a Hospodin nás poslal zničiť ho.* Opozícia objektívnosť – subjektívnosť nie je

⁷ Ide o makrokompozičné vlastnosti. V odbornej literatúre (Findra 2013: 194–195) „sa slohové postupy charakterizujú piatimi vlastnosťami, ktoré sú v binárnej opozícii. Sú to: kohéznosť (súdržnosť) – inkohéznosť (nesúdržnosť); explikatívnosť (výkladovosť) – enumeratívnosť (vypočítavanosť); komutabilnosť (zameniteľnosť) – sukcesívnosť (následnosť); aktualizovanosť – gnómicnosť (všeobecnosť); subjektívnosť – objektívnosť. Jednotlivé slohové postupy sa od seba odlišujú nielen tým, že ich charakterizuje istý súbor vlastností, ale aj tým, že tá istá vlastnosť, ktorá je príznačná pre dva slohové postupy, sa pri nich neuplatňuje rovnako.“ Najdôležitejšie sú prvé tri vlastnosti.

⁸ Výkladový slohový postup si všima kauzálne vzťahy medzi pozorovanými javmi (porov. Mistrík 1985: 356).

v texte ságy (ani v ďalších biblických textoch) jednoznačná. Na jednej strane sága zaznamenáva historické udalosti, na druhej strane ich zaznamenáva voľne, dobovo tendenčne, s cieľom vytvoriť pútavý dej a čitateľsky príťažlivý príbeh. Podobne je to aj pri opozícii aktualizovanosť – gnómickosť. Sága rozpráva príbeh zaradený do konkrétneho času a priestoru, na druhej strane sú tieto udalosti podávané ako všeobecné pravdy.

Z komplexnej funkcie biblického textu sa do popredia vysúva poznávacia, vzdelávacia a persuzívna funkcia. Expedient rozpráva príbeh a udalosti s ním spojené s cieľom oboznámiť percipienta s históriou národa (alebo javu) a zároveň podať svedectvo o Bohu a božskej prozreteľnosti. Jeho zámerom je vyvolať v čitateľovi úctu, bázeň a poslušnosť voči Bohu, získať ho pre vieru a utvrdiť ho v nej.

Na povrchovej úrovni sa sága realizuje cez modelovú štruktúru umeleckých textov.⁹ Túto modelovú štruktúru charakterizujú tieto mimojazykové faktory: písomnosť, verejnosť, neprítomnosť adresáta, kontaminácia komunikatívnej a umeleckej funkcie.

Základnú slovnú vrstvu tohto žánru tvoria nociónálne a neutrálne slová z jadra slovnej zásoby, ktoré majú pomenovacia funkciu a súvisia s témou. Ide o substantíva ako *muž, syn, dcéra, dom, mesto*. Pri upresňovaní výrazu a opise situácie sa využívajú adjektíva, ktoré v niektorých prípadoch spolu so substantívami vytvárajú združené pomenovania a možno ich zaradiť do mikroparadigmy príznakových štýlém, napr. *nekvasené chleby; ranná zora, sírový a ohnivý dážď; solný stĺp*.

Keďže sága je naračný text, dôležitú úlohu v ňom plnia plnovýznamové slovesá, ktoré pomenúvajú deje ako nositeľa výpovede (*prišli, sedel, vstal, uchýlili sa, vošli, napiekol, najedli sa, obkolesili, zavrel, nechali, zničil*).

Z makroparadigmy štylisticky zafarbených slov tu nájdeme slová z mikroparadigmy biblizmov (*Hospodin, anjel, hriech*) a knižných slov (*ponosa, zahubiť, uchýliť sa, zahynúť, počať dieťa, zachovať potomstvo*).

S väzbou medzi komunikatívnou a umeleckou funkciou sú späté textové vlastnosti, a to hlavne sémantická mnohoznačnosť výrazu. Početnú skupinu slov tvoria obrazné pomenovania fungujúce na princípe metafory a metonymie. Predstavujú zdroj citovosti a zážitkovosti (*Abrahám sa stane veľkým a mocným národom; aby prikazoval svojim synom a svojmu domu zachovať po jeho smrti*

⁹Ako jeden z funkčných štýlov sa v slovenskej lingvistike vyčleňuje aj umelecký štýl. Podľa Findru (2013: 276) „existuje samostatná formálna modelová štruktúra, na základe ktorej autor koncipuje svoj umelecký text“.

cestu Hospodinovu; som prach a popol; dcéry, ktoré nepoznali muža; vošli do tône môjho prístrešia; ranili slepotou; aby si nezahynul pre vinu mesta; tvoj služobník našiel priazeň v tvojich očiach; mohla by ma postihnúť pohroma; slnko vyšlo nad zemou; sírový a ohnivý dážď z neba; v krajine nieto muža, ktorý by vošiel k nám; v Okolí jordánskom). V jednom prípade sa v texte o Sodome a Gomore objavuje aj prirovnanie (zo zeme vystupuje dym ako z huty).

Veta ságy je syntakticky pestrá. Nachádzame tu jednoduché vety, tiež súvetia v parataktickom aj hypotaktickom vzťahu, častý je príčinný vzťah (*Vstaňte, vyjdite z tohto miesta, lebo Hospodin zničí mesto.*).

Emocionálnu rovinu textu ságy umocňuje vetná modalita. Silný citový náboj v prehovoroch postáv majú opytovacie a zvolacie vety: *Vystríhaj sa toho! Zachráň sa, ide ti o život! Ach nie, Pane!*

Kompozičná stavba ságy korešponduje s jej témou, funkciou a s dominanciou rozprávacieho slohového postupu, preto možno jej text rozčleniť na úvod (príchod anjelov do Lótovho domu), zápletku (obyvatelia mesta chcú sprziť hostí Lótovho domu), zauzlenie (útok obyvateľov mesta na Lótov dom), vyvrcholenie (anjeli zachraňujú Lóta pred útokom ľudí, odchod Lóta, jeho ženy a dcér z mesta pred skazou) a rozuzlenie (zničenie mesta, ďalší osud Lóta a jeho dcér). Toto vnútorné členenie sa odráža aj na vonkajšej výstavbe ságy členením na jednotlivé odseky. Samotný príbeh Sodomy a Gomory je v Knihe Genézis označený číslicou 19 a nadpisom, dej a smerovanie príbehu sú naznačené a rozčlenené aj pomocou dvoch podnadpisov.

V ságe ako naratívnom žánri sa využívajú nadvetné kontextové jednotky: pásmo rozprávača a pásmo postáv. Rozprávač oboznamuje čitateľa s udalosťami, postavami, prostredím. Pásmo postáv je charakterizačným prostriedkom postáv, dáva možnosť účastníkom deja vyjadriť svoj vzťah a svoje city k zobrazovanej skutočnosti. Rozprávač sa vyjadruje nezainteresovane, presne, zrozumiteľne, zároveň je vo vyjadrovaní stručný a hutný. Zobrazí a opíše iba to najdôležitejšie a najpodstatnejšie pre príbeh. Pri charakteristike postáv využíva nepriamu charakteristiku, napr. Lótova pohostinnosť a úctivosť je opísaná takto: *Keď ich Lót uzrel, vstal a šiel im v ústrety; poklonil sa tvárou k zemi a povedal: Prosím vás, páni moji, uchýľte sa do domu svojho služobníka a prenocujte tam;* Celkovo možno konštatovať, že pre rozprávača ságy je príznačná úspornosť výrazu, jeho reč je nocionálna, štylistiky neutrálna, ide teda o objektivizovanú autorskú reč. Reč postáv je sémanticky jasná, syntakticky variabilná (časté sú zložené súvetia), modálne pestrá a má výrazne operatívny charakter. Využíva hlavne rozkazovací

spôsob, ktorý indikuje konanie postáv a vyžaduje od nich aktívnu reakciu. Napr. *Neobzeraj sa a nezastavuj sa v Okolí jordánskom, uteč na pohorie, aby si nezahynul.*

Uvádzacie vety priamej reči sú na jej začiatku, sú tvorené slovesami hovorenia a majú neutrálny charakter. Napr. *tu si pomyslel, tu riekol, povedal, odpovedal.* Čo sa týka slovesnej kategórie času, rozprávač používa minulé čas, prehovory postáv sa realizujú v prítomnom čase.

Ságu Starej zmluvy pokladáme za biblický žáner ovplyvnený dominantnou archetypálnou témou referujúcou o Bohu a božskej prozreteľnosti. Zobrazuje významné udalosti viažuce sa k dejinám konkrétneho národa alebo k histórii určitého javu. Tento žáner sa konštituoval na priesečníku rozprávacieho slohového postupu a umeleckého štýlu. Na štýle ságy sa podieľajú všetky štýlotvorné činitele, za dominantné činitele pokladáme tému a funkciu.

LITERATÚRA

- Biblia. Písmo sväté Starej a Novej zmluvy.* 2015. Liptovský Mikuláš: Tranoscius.
- Cap, Alexander. 2011. „Literárne žánre Starého Zákona a hebrejská poézia“. Husár, J. ed. In: *Pravoslávny biblický zborník III/2011* [elektronický zdroj]: *Zborník katedry biblických náuk Pravoslávnej bohosloveckej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove.* Gorlice: Diecezjalny osrodek kultury prawoslawnej ELPIS w Gorlicach. http://www.okp-elpis.pl/book,open,1772,0,PRAVOSL%C3%81VNY_BIBLICK%C3%9D_ZBORN%C3%84DK_III_2011.html (25.08.2021)
- Doruľa, Ján. ed. 1997. *O prekladoch Biblie do slovenčiny a do iných slovanských jazykov.* Bratislava: Slavistický kabinet SAV.
- Fabian, Anton. 1997. „Rozprávačstvo – Jazykovo-štylistická podstata Biblie“. In: *Verbum. Časopis pre kresťanskú kultúru*, roč. 9, č. 3: 146–153.
- Findra, Ján. 2004. *Štylistika slovenčiny.* Martin: Osveta.
- Findra, Ján. 2013. *Štylistika súčasnej slovenčiny.* Martin: Osveta.
- Heriban, Jozef. 1992. *Príručný lexikón biblických vied.* Rím: Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda.
- Hoffmanová, Jana. 1997. *Stylistika a... Současná situace stylistiky.* Praha: Trizonia 1997.
- Mistrík, Jozef. 1991. „Náboženský štýl“. In: Mistrík, J. ed. *Studia Academica Slovaca. Prednášky XXVII. letného seminára slovenského jazyka a literatúry.* 20. Bratislava, Alfa: 163–175.
- Mistrík, Jozef. 1985. *Štylistika.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.

- Mistrík, Jozef. 1997. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Mlacek, Jozef. 1998. „K štylistike náboženskej komunikačnej sféry a k jazyku súčasnej duchovnej piesne“. In: Mlacek, J. ed. *Studia Academica Slovaca. Prednášky XXXIV. letného seminára slovenského jazyka a literatúry*. 27. Bratislava, Stimul: 102–117.
- Ruččák, František. 1993. „Zvest' o Kristovom narodení ako žánr a text“. In: Ruščák, F. ed. *Text a kontext. Zborník z medzinárodnej konferencie v Prešove 18. – 19. novembra 1993*. Prešov, Pedagogická fakulta Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach: 140–144.
- Slančová, Dana. 2001. *Základy praktickej rétoriky*. Prešov: Náuka.
- Slovník slovenského jazyka*. Online. Dostupné na internete <<https://slovník.aktuality.sk/pravopis/slovník-sj/?q=s%C3%A1ga>> (15.08. 2021)
- Tyrol, Anton. 1999. *Poznámky k štúdiu biblickej exegézy*. Svit: Katolícke biblické dielo.

Eleonóra L. Zvalená

GENRE CHARACTERISTICS OF THE BIBLICAL SAGA IN THE AREA OF SLOVAK
LINGUISTIC STYLISTICS

Summary

In our paper, we characterized the biblical saga as a synchronous genre unit based on the criteria applied in Slovak Stylistics. We leaned on the existing theoretical and methodological concepts of Stylistics, especially the concept of J. Findra, which perceives the genre at the intersection of content model structure (stylistic procedure) and formal model structure (functional style, stylistic creating factors) and also the concept of D. Slančová, who demarcates the genre on the basis of thematic, functional, compositional, formal and linguistic criteria. The saga is a small written text in its range, that depicts events in history of a particular nation or explains the reasons for the existence of a certain phenomenon. Like all biblical communicates, the saga is influenced by a dominant reference in the form of an archetypal theme referring to God. The saga is built at the intersection of narrative stylistic procedure and artistic style. We consider the most important function of this text to be cognitive, educational and persuasive. The language of the saga is characterized by its simplicity, comprehensibility, modesty in expression, and figurative names. The syntax of the saga is diverse, with the presence of simple sentences and the compound ones. The dominant narrative dimension of the saga corresponds to its composition, which applies superscript contextual units for the segmentation and gradation of the text, mainly the narrator's section and the character's section. The narrator's discourse can be evaluated as an objectified author's discourse, the section of characters is a means of characterization, which is defined by the emotionality of the expression, that is manifested mainly by a varied sentence modality. We consider the theme (which is represented by narration) and function to be the dominant stylistic creating factor of the saga. It should be recalled that an important role in the formation of individual biblical genres (and thus also sagas) is played by the connection with the respective civilization, i. e. taking into account the historical, social, cultural and religious aspects that influenced their final form.

Key words: saga, genre, stylistics, biblical text, Old Testament

Eleonora L. Zvalena

ŽANROVSKE KARAKTERISTIKE BIBLIJSKE SAGE U PROSTORU SLOVAČKE
LINGVOSTILISTIKE

Rezime

U našem radu smo biblijsku sagu okarakterisali kao sinhronu žanrovsku jedinicu na osnovu kriterija koji se koriste u slovačkoj stilistici. Oslanjali smo se na dosadašnje teorijsko-metodološke koncepcije stilistike, pre svega na koncepciju J. Findre, koji žanr poima kroz presek sadržajne modelske strukture (književna tehnika) i formalne modelske strukture (funkcionalni stil, stilski činiooci), kao i na koncepciju D. Slančove, koja žanr izdvaja na osnovu tematskih, funkcionalnih, kompozicionih, formalnih i jezičkih kriterijuma. Saga je po obimu manji pismeno realizovani tekst koji predstavlja istorijske događaje vezane za istoriju konkretnog naroda i objašnjava uzroke egzistencije neke pojave. Kao i na ostale biblijske tekstove, i na sagu utiče dominantna referenca u obliku arhetipske teme koja referiše o Bogu. Saga se gradi na preseku govornog stilskog postupka i umetničkog stila. Smatramo da su saznajna, obrazovna i persuazivna funkcija najvažnije funkcije ovog teksta. Jezik sage odlikuje jednostavnost, razumljivost, ekonomičnost izraza, a prisutna su i prenesena značenja. Sintaksa sage je raznovrsna, javljaju se tu jednostavne, ali i složene rečenice. Dominantnoj narativnoj dimenziji sage odgovara njena kompozicija, koja koristi iznadrečenične kategorije za raščlanjavanje i hijerarhizaciju teksta, uglavnom delove teksta pripovedača i delove teksta likova. Govor pripovedača se može vrednovati kao objektivizovani autorski govor; delovi teksta likova predstavljaju sredstvo karakterizacije likova za koji je tipična emocionalnost izraza i ispoljava se pretežno šarolikim rečeničnim modalitetom. Za izražajno dominantnu osobenost sage smatramo temu (koja se uobličava naracijom) i funkciju. Treba napomenuti da nezanemarljivu ulogu prilikom formiranja pojedinih biblijskih žanrova (a to znači i sage) igra povezanost sa određenom civilizacijom uzimajući u obzir istorijske, socijalne, kulturne i religijske aspekte koji su uticali na njihov konačan oblik.

Ključne reči: saga, žanr, stilistika, biblijski tekst, Stari zavet

Marija V. Nešić
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
Studentkinja masterskih studija
marijanesic1105@gmail.com

UDK: 811.133.1.09
DOI: 10.19090/ZJIK.2021.113-124
originalni naučni rad

PRIČA NA VAŠ NAČIN REMONA KENO: JEDNA KNJIŽEVNA IGRA¹

SAŽETAK: Francuski pisac Remon Keno (Raymond Queneau, 1903–1976), jedan od osnivača književne grupe Ulipo, te samim tim i popularizator potencijalne književnosti, nakon *Stilskih vežbi* (*Exercices de style*, 1947) i romana *Caca u metrou* (*Zazie dans le métro*, 1959), koji su ga proslavili, godine 1967. objavljuje još jedno atipično delo koje može biti smatrano začetnikom novog književnog žanra ili samo smelim eksperimentom: *Priču na Vaš način* (*Un conte à votre façon*). U ovom radu pokušaćemo da rasvetlimo specifičnosti tog dela podvlačeći njegov ludički potencijal, i to najpre polazeći od sličnosti i razlika sa tradicionalnom bajkom, da bismo zatim, oslanjajući se na njegovu razgranatu strukturu, uočili vezu sa interaktivnom književnošću, ali i izdvojili elemente kojima ovo delo odstupa od prave interaktivnosti; tako će nam zaključak odgovoriti na pitanje kakva je zapravo književna igra pred nama.

Ključne reči: Keno, bajka, interaktivna književnost, igra, parodija

1. RAZGRANATA PRIČA I NETRADICIONALNA BAJKA

Francuski pisac Remon Keno (Raymond Queneau, 1903–1976), jedan od osnivača književne grupe Ulipo (*OuLiPo*), te samim tim i popularizator potencijalne književnosti, nakon *Stilskih vežbi* (*Exercices de style*, 1947) i romana *Caca u metrou* (*Zazie dans le métro*, 1959), koji su ga proslavili, godine 1967. objavljuje još jedno atipično delo koje može biti smatrano začetnikom novog književnog žanra ili samo smelim eksperimentom: *Priču na Vaš način* (*Un conte à votre façon*).

Ovo kratko prozno delo, koje je nazvao *priča* (*conte*), već po samoj formi dovodi u pitanje takvu klasifikaciju: sa stanovišta forme, preciznije bi bilo reći da se radi o *razgranatom pripovednom tekstu* (*écrit arborescent, récit bifurquant*): tekstu koji ima strukturu drveta, grane (*branches*) i čvorove (*nœuds*). Svaki „čvor“

¹ Deo rada pisan je u svojstvu seminarskog rada u okviru predmeta *Istorijska poetika novele i priče u francuskoj književnosti* masterskih akademskih studija Romanistike, pod mentorstvom dr Tamare Valčić Bulić.

tako nudi mogućnost da se priča nastavi u različitim pravcima, tj. različitim „granama“, što svakako nije revolucionaran fenomen u književnosti², ali ga Keno dovodi do krajnje doslovnosti, o čemu će biti reči kasnije. No, ako bismo želeli da klasifikujemo ovo delo i u odnosu na sadržaj, javlja se još jedan terminološki problem, koji je posebno izražen u prevodu na srpski³. Naime, francuski termin *conte*, premda se može prevesti i srpskom rečju *priča* (nedovoljno precizno definisanom kao književni žanr, uostalom), po definiciji⁴ mnogo više, mada ne u potpunosti, odgovara pojmu *bajka*⁵ (za koji je, opet, uobičajeno koristiti francuski ekvivalent *conte de fées*), što i sam tekst potvrđuje.⁶ Osim naslova (*Un Conte à votre façon*), koji upućuje i na naslove originala, odnosno francuskih verzija poznatih zbirki bajki Šarla Peroa (*Les Contes de ma mère l'Oye*) i braće Grim (*Les Contes de Grimm*), književni prostor bajke u ovom delu obuhvaćen je i evociranjem „dečjeg sveta“ (*monde puéril*, Campaignolle-Catel 2006: 151), odabirom likova – biljaka koje govore, ali i tonom i načinom pripovedanja.

² Godinu dana ranije Rolan Bart u svom *Uvodu u strukturalnu analizu pripovednih tekstova* (*Introduction à l'analyse structurale du récit*, 1966) govori upravo o tome da se svaki pripovedni tekst (posebno bajka) sastoji iz određenog broja takvih «čvorova», odnosno *kardinalnih funkcija* (*fonctions cardinales*), *rizičnih momenata* (*moments de risque*): «ako u jednom fragmentu priče *zazvoni telefon*, podjednako je moguće da se na taj poziv odgovori ili ne odgovori, što će zasigurno usmeriti priču na dva različita puta» ([...] si, dans un fragment de récit, le téléphone sonne, il est également possible qu'on y réponde ou qu'on n'y réponde pas, ce qui ne manquera pas d'entraîner l'histoire dans deux voies différentes). (Barthes, 1966: 9; prevod M.N.)

³ Za potrebe ovog rada korišćen je prevod Bojana Savića Ostojića objavljen u književnom časopisu *Polja*, br. 464, jul–avgust 2010, str. 58–60. Svi citirani delovi *Priče na Vaš način* navođeni su iz ovog izvora.

⁴ 1. Priča o izmišljenim avanturama namenjena zabavi, podučavanju kroz zabavu; 2. Neverovatne priče u koje nije razumno verovati. (1. Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant; 2. Récit, propos invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire). *Le trésor de la langue française informatisé*, 20.05.2021. Prevod M.N.

⁵ Poznata knjiga sovjetskog istraživača ovog žanra, Vladimira Propa, *Морфологија волшебной сказки* (1928), na srpski je prevedena kao *Morfologija bajke*, a na francuski kao *Morphologie du conte*, što takođe svedoči o podudarnom shvatanju ova dva termina u teoriji književnosti.

⁶ Prema Jovanu Janićijeviću, razlog za „osobitu pojmovnu zbrku“ (Janićijević, 1982: 315) koja nastaje u komparativnom pregledu ovog književnog žanra i koja se svakako odnosi i na druge evropske jezike, verovatno leži u činjenici da su ovi termini u različitim nacionalnim književnostima najpre označavali usmenu narodnu književnost, te su se kao takvi razvijali uglavnom samostalno i u različitim uslovima, što je dovelo do njihove nepodudarnosti „po osobenostima i obuhvatnosti pojmova koje izražavaju“. (Janićijević, 1982: 315)

Eksplicitna asocijacija na bajku, sa formalne tačke gledišta, leži i u tradicionalnom incipitu (*Il était une fois...*) koji se ovde, s obzirom na specifičnu formu, javlja čak dva puta:

4. *Bila jednom* tri mala graščića u zelenim odorama koji su nežno spavali u svojoj mahuni. [...]
9. *Bila jednom* tri mala graščića koji su se stalno seljakali po velikim putevima.⁷

Ostale elemente „tradicionalne” bajke (Campaignolle-Catel 2006: 151) mogli bismo da pročitamo i u činjenici da se radi o *tri* junaka (u svakoj od ponuđenih opcija) – strukturi karakterističnoj za bajke (tri brata, tri kraljevića, tri praseta...), i da se, u jednoj od *mogućih* priča, radi o grašku, već viđenom *junaku* bajki („Princeza na zrnju graška“, „Petoro iz mahune graška“, itd.). Konačno, prema shvatanju francuskih teoretičara iz XVIII veka⁸, u bajci (*conte*), za razliku od basne (*fable*) u odnosu na koju su je definisali, nema jedinstva vremena, radnje i mesta, a njen cilj je *više da zabavi nego da poduč*i. Taj „zabavni“ karakter je nesumnjivo jedna od odlika i kenoovske priče: jedna neobična bajka postaje igra, čitaoci dobijaju uloge igrača, a književnost proširuje svoje granice.

2. INTERAKTIVNA KNJIZEVNOST: DIJALOG I IGRA

Razvoj savremene tehnologije, posebno računara i internetske mreže, imao je svoj uticaj i na promene u književnosti, i to ne samo po pitanju sadržaja – koji je oduvek bio ogledalo „spoljnog sveta“, odnosno okruženja autora ali i čitalaca književnog dela – već i po pitanju forme književnog dela, čiji je zatim uticaj i na druge činioce dela, u stvari, iznenađujuće velik. Osamdesetih godina XX veka stoga se javlja i od tada sve više razvija i širi tzv. interaktivna književnost, romani koji se čitaju preko računara, pohranjeni na kompaktnim diskovima, a koji se, osim po načinu distribucije i recepcije, razlikuju od „klasične“ književnosti po ulozi koju daju čitaocu u procesu stvaranja dela: čitalac svojim izborom određuje tok priče, glavne junake, žanr itd.

Posredstvom pomenutih tehničkih pomagala, interaktivna književnost proširila je svoje kapacitete i otvorila se za gotovo nesagledive mogućnosti, i na

⁷ Kurziv M.N.

⁸ Definicija koja se javlja u *Francuskoj enciklopediji (Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1751–1780)* Didroa i D’Alamberra (Campaignolle-Catel 2006: 134).

neki način stopila sa hipertekstom (premda, na osnovu definicije⁹, hipertekst možemo smatrati podvrstom ili jednim od oblika interaktivne književnosti), međutim, ona je svoje korene (možda prototipe) i te kako imala u neelektronskim, papirnim izdanjima koja nisu bez uspeha bila prihvatana u književnim krugovima. Ako ostavimo po strani svaki buntovnički pokušaj odbacivanja linearnosti naracije ili dijaloga sa čitaocem, kojih je u istoriji književnosti do druge polovine XX veka svakako bilo¹⁰, i koje, posmatrajući iz opšte perspektive možemo (čak moramo) smatrati pretečama interaktivne književnosti, i ako se ograničimo samo na proučavanje eksplicitne interaktivnosti¹¹, kao njen neosporni začetnik javlja se Remon Keno sa svojom *Pričom na Vaš način*.

Kao jednu od glavnih tačaka razlikovanja interaktivne priče (*récit interactif*) i klasične priče (*récit classique*), pojedini autori (Bouchardon 2009) navode činjenicu da interaktivna priča predstavlja naraciju koja uključuje i određeno delovanje čitaoca, koji time utiče na oblik i sadržaj dela koje mu je dato na čitanje. Sa druge pak strane, klasična priča, čak i onda kada dopušta delovanje čitaoca u smislu različitih tumačenja, više ili manje izraženih interpretativnih postupaka, ipak nije interaktivna u pravom smislu te reči jer čitalac nema stvarnog sagovornika ispred sebe – tekst će se, bez obzira na tumačenja čitaoca, odvijati u pravcu koji je autor odredio (Debeaux). Rečju, neće biti pravog *dijaloga*.

⁹ Prema definiciji Filipa Butsa, hipertekst u književnosti (*l'hypertexte de fiction*) jeste „posebna organizaciona struktura tekstualnih informacija u kojoj su blokovi tekstualnih informacija (čvorovi) međusobno povezani *linkovima* (vezama), tako da njihova konsultacija omogućava korisniku (čitaocu) prelazak sa jednog čvora na ekranu na drugi, aktiviranjem *linka* koji ih povezuje.“ („Une structure particulière d'organisation d'une information textuelle [dans laquelle] des blocs d'information textuelle (les nœuds) sont liés les uns aux autres par des liens de sorte que leur consultation (la navigation) permet à l'utilisateur de passer d'un nœud à l'autre à l'écran par l'activation du lien qui les unit“) Bootz, 2007. Prevod M.N.

¹⁰ Pomenimo, između ostalih, Didroa (Denis Diderot, 1713–1784), kao preteču iz iste nacionalne književnosti, koji u svom romanu *Fatalista Žak i njegov gospodar* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1796) veoma često koristi upravo račvanje (*bifurcation*, Campaignolle-Catel 2006: 135) kao jednu od spisateljskih figura.

¹¹ Prema podeli Erika Zimmermana, osim *eksplicitne interaktivnosti*, koju je osmislio sam autor dela i koja je jasno uočljiva po tome što se nakon izvršenih odabira tekst menja, postoji i *kognitivna interaktivnost*, koja predstavlja interpretaciju i koja je uključena sama po sebi u bilo koji čin čitanja; *funkcionalna interaktivnost*, koja traži od čitaoca da reaguje na tekst, ali to ne utiče, odnosno ne menja sam tekst, i *meta-interaktivnost*, koja se sastoji u tome da čitalac deluje na tekst ali izvan njega, na primer, smišljanjem nastavaka (Zimmerman 2004: 158).

No, kao što se već na prvi pogled, po samoj njenoj formi i prezentaciji, vidi, narativni izraz *Priče na Vaš način* jasno se bazira na dve strane u dijalogu: naratora i čitaoca, odnosno na dva tekstualna sloja, od kojih je prvi naracija u pravom smislu reči, dok drugi predstavlja deo u kome se odvija komunikacija (Campaignolle-Catel 2006: 142), upravo ono što nas navodi na zaključak da je u pitanju interaktivno delo.

7. Njihove slatke nožice su bile u toplim čarapama, a u krevetu su nosili rukavice od crnog velura.

- a. Ako vam se boja rukavica ne sviđa, skočite na 8
- b. Ako vam ova boja odgovara, skočite na 10

Osim dijalogičnosti, interaktivna književnost ističe i ludičku stranu književnosti, odnosno podvlači crte koje *igra* i književnost, u većoj ili manjoj meri, ali neosporno, dele. Ako uzmemo definiciju koju daje Johan Huizinga u svojoj knjizi *Homo ludens* (1938), igra je

slobodna aktivnost koja svesno stoji izvan običnog života kao „fiktivna”, a istovremeno apsorbira igrača intenzivno i potpuno. To je aktivnost lišena bilo kakvog materijalnog interesa, i utilitarnosti. Ona se odvija unutar sopstvenih granica vremena i prostora prema fiksnim i uređenim pravilima.¹²

Tako prva tačka susreta između književnosti i igre izranja iz pojma „fikcije“, odnosno „fiktivnog“, što bi u širem značenju predstavljalo svako izmišljanje nečega što nije stvarno, i to na način da se nestvarno sugerise kao stvarno (Živković i dr., 1986: 217). Čitajući neko beletrističko delo, bajku ili priču, čitalac je potpuno svestan da svet koji mu se tu nudi nije stvarni svet, ali prihvata da, dok čita, učestvuje u toj *igr* pretvaranja (*un jeu de faire-semblant*), da u njega veruje (Debeaux). Time stupa na snagu čitalački pakt (*le pacte de lecture*), nepisani dogovor između čitaoca i dela, sličan onom koji postoji među učesnicima u nekoj igri, što nas dovodi i do druge zajedničke tačke: i igra, kao i književnost, uključuje zakonitosti koje treba poštovati. Pa ipak, u nekim delima će ta ludička strana biti izraženija nego u drugim, što je posebno slučaj sa delima grupe Ulipo budući da se ona i baziraju na poštovanju

¹² “Une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d’absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s’accomplit dans un temps et un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s’entourant volontiers de mystère.” Johan Huizinga, *Homo ludens*, citirano u: *La littérature interactive : aux frontières du jeu video*, <https://acolitnum.hypotheses.org/351> (7. 6. 2021)

pravila i dogovorenih propozicija, a ponekad se čak, kao što je slučaj u *Priči na Vaš način*, od čitaoca zahteva da i sam poštuje određena pravila igre kako bi delo imalo smisla: čitalac treba da bude spreman da se poigra, u suprotnom nema priče (Debeaux).

Po svojoj formi, po grafičkom prikazu teksta, po svojoj nelinearnosti i hipertekstualnom potencijalu, *Priča na Vaš način*, dakle, neosporno pripada interaktivnoj književnosti, stoga nijedno istraživanje, analiza ili kritičko tumačenje ovog žanra ne može biti potpuno bez osvrta na ovu možda eksperimentalnu priču autora u stalnoj potrazi za novom formom.

3. PRIČA PO TVOM?

No, da li se Keno ograničio samo na osmišljavanje pravila jedne nove literarne igre koju će, kao pravi ulipista, darovati književnosti, ili je, oslanjajući se na iste ulipističke principe, i sam rešio da se poigra, svojim čitaocima, možda? Do odgovora možemo doći ako sa forme pređemo na sadržaj, odnosno ako se pozabavimo samim odnosom i usaglašenošću ova dva entiteta.

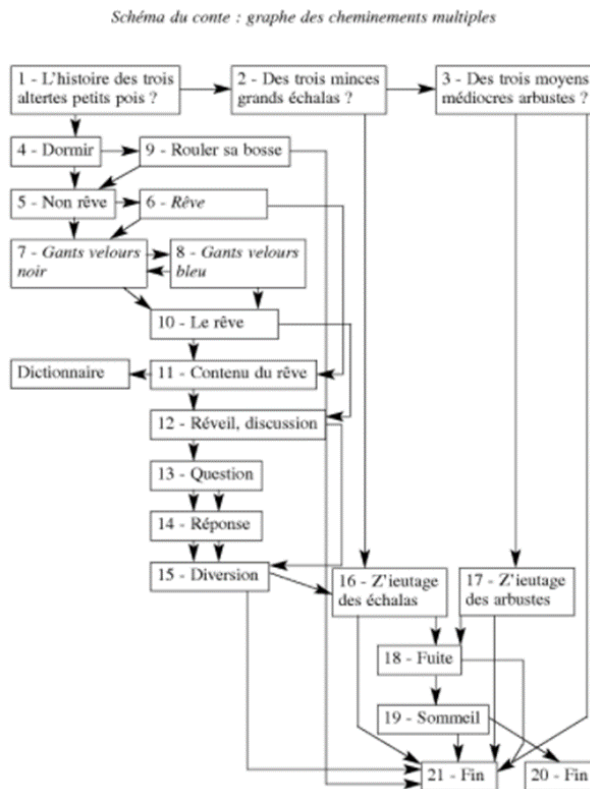
Kao jedna od osnovnih karakteristika Kenoove *Priče* kao preteče podvrste književnih dela koja su danas u Francuskoj poznata i pod nazovom *Knjige u kojima ste vi junak* (*Un livre dont vous êtes le héros*), a čiji i sam naziv sugeriše slobodu i stvaralačku moć čitaoca, jeste upravo razgranatost, mnogostrukost puteva kojima narativ potencijalno može da krene. „Pluralna“ forma vidljiva je već u prvim redovima: autor, naime, nudi tri moguća početka priče, čime je čitaocu data sloboda da na osnovu ličnih preferencija odabere ono o čemu bi želeo da čita u nastavku.

1. Hoćete li da čujete priču o tri spretna mala graška?
 - a. Ako hoćete, skočite na 4
 - b. Ako nećete, skočite na 2

2. Da li bi vam se više svidela priča o tri vitke i visoke dugajlije?
 - a. Ako bi, skočite na 16
 - b. Ako ne bi, skočite na 3

3. Da li bi vam se više svidela priča o tri osrednja minorna žbunića?
 - a. Ako bi, skočite na 17
 - b. Ako ne bi, skočite na 21

Pa ipak, ubrzo postaje jasno da je samo prva od tri ponuđene opcije početak prave, razvijene priče, čije jezgro, prema Žan-Mišelu Adamu, čine zaplet, radnja i rasplet (*complication, action, résolution*) (Adam 1996: 185). Čak i letimičnim pogledom na shemu priče (slika 1) postaje očito da sva tri pravca nisu jednako razgranata, odnosno da se radi o *lažnoj višestrukosti*: priča poseduje samo jednu glavnu narativnu liniju (Campaignolle-Catel 2006: 140). Čitalac koji bi se odlučio za bilo koju od druge dve mogućnosti ubrzo bi bio razočaran jer ne samo da ne bi dobio priču „po svom“ već uopšte ne bi dobio *priču* u očekivanom smislu te reči.



Slika 1. Grafički prikaz razgranatosti priče (Campaignolle-Catel 2006: 137)

Sa druge strane, „strategija obmane“ (Campaignolle-Catel 2006: 149) koju Keno koristi ne završava se samo na prividnoj mnogostrukosti, na lažnom obećanju pluralnosti, već upliva i u domen same priče, one jedine prave naracije koja se nudi čitaocu, kršeći i tu jedno od osnovnih, možda nepisanih i ničim

zvanično kodifikovanih, ali očekivanih i podrazumevanih pravila čitanja – pravila igre. Naime, čak i čitalac koji bi prihvatio da krene kroz narativni lavirant sa najviše raskršća, gde mu se na svakom skretanju nudi mogućnost izbora, čime mu autor tako velikodušno daje da okusi moć stvaranja priče, tradicionalno rezervisane za pisce, postaje, nesvesno ili svesno, ali bez ikakve mogućnosti da na to utiče, još jedna figura u rukama autora: izbor koji se stavlja pred čitaoca, u stvari, ni na koji način neće moći da izmeni tok priče, autor će reći ili prećutati upravo ono što je i nameravao da iskaže ili da prećuti, priča će bez obzira na putanju koju čitalac bira, na kraju stići do iste tačke, i imaće, globalno gledano, gotovo jednak tok. Komunikacijska, upravo interaktivna ravan priče, iluzorna je u onoj meri u kojoj je izbor koji čitalac ima (kao što je pitanje boje rukavica iz citiranog primera¹³) potpuno sekundaran u razvoju priče. Čitalac tako postaje „žrtva“ teksta lažno oslobođenog linearnosti, dok sam tekst postaje ironična demonstracija neusaglašene igre između očekivanja proizišlih iz retorike izbora i realizacije koja nudi u stvari samo jednu mogućnost (Campaignolle-Catel 2006: 146). Kratka forma *Priče na Vaš način* upravo omogućava autoru da održi razgranatu strukturu u granicama koje može potpuno da kontroliše, te stoga nema nikakve *slučajnosti, arbitrarnosti*, u njenom narativnom toku (Campaignolle-Catel 2006: 147).

I najzad, ako ironični ton već nije izražen dovoljno jasno sukobom forme i sadržaja, razmetljivim ignorisanjem očekivanja na planu višestrukosti i interaktivnosti, autor ga konačno potvrđuje i na najdubljem nivou, na nivou smisla teksta. Ne samo da čitalac nema mogućnost da izabere jednu od tri prave priče, i da u jedinoj priči koju dobija nema moć da menja njen tok, već pišćeva igra ide dotle da i od same priče, jedine i nametnute, čitalac u stvari ne dobija *ništa*. Na pragu razrešenja, otkrivanja značenja sna¹⁴ od kog je stvoren (opet) privid centralnog motiva (onirička tematika zasigurno nije bila slučajni izbor), autor, odbijajući da ga rasvetli, konačno razočarava čitaoca u potrazi za smislom:

¹³ Da bi se stekao pravi utisak beskrajnog i besmislenog kruga (možda vrteške?) u koji autor pušta svog čitaoca, dopunićemo citat nastavkom priče:

8. Nosili su u krevetu rukavice od plavog velura.
 - a. Ako vam se boja rukavica ne sviđa, skočite na 7
 - b. Ako vam ova boja odgovara, skočite na 10

¹⁴ Od „čvora“ broj 10 do broja 15:

10. Sva trojica su sanjala isti san, naime, oni su se jako voleli međusobno, a kao i sva ponosna ogledala nad kaminom, uvek su sanjali isti san.
 - a. Ako želite da saznate šta su sanjali, skočite na 11
 - b. Ako ne, skočite na 12

15. Hajde i to da vidimo, rekoše njegova braća. Vaša ironija mi se ne dopada, odgovori ovaj, *i nećete ništa saznati*. Uostalom, zar za vreme ovog žustrog razgovora vaš strah nije popustio, pa čak i nestao? Zašto bismo onda remetili mir vaše podsvesti tim leptirnjačama? Bolje da odemo da se okupamo na česmi i pozdravimo ovo veselo jutro u čistoći i svetoj euforiji! Rečeno – učinjeno: grašćići se već izvlače iz mahunica, kotrljaju se po tlu i lakim korakom dolaze do poprišta svog umivanja.

a. Ako hoćete da saznate šta se dešava na poprištu njihovog umivanja, skočite na 16

b. Ako nećete, skočite na 21¹⁵

Kao da je sam cilj teksta od početka bio da se ne kaže *ništa*, da se potpuno izbriše smisao, a sa njim i mogućnost bilo kakve interpretacije, možda samo zato da bi se fokus sa smisla i sadržaja opet vratio na formu. Cikličnost, beskrajni krug ili hipnotizerska spirala, ispoljavaju se time i na strukturalno-značenjskom nivou, obuhvatajući tako čitav tekst, ali i nadilazeći ga. Konačno, sve vodi zaključku da cilj teksta i nije bio *davanje smisla (donner du sens)*, već *zavaravanje (donner le change*, Campaignolle-Catel H 2006: 149), navođenje na pogrešan trag, a taj cilj je, priznaće i „razočarani čitalac“, ipak ostvaren.

4. ZAKLJUČAK: RAĐANJE I PREPOROD JEDNOG KNJIŽEVNOG ŽANRA

Isprva viđen kao začetnik nove forme, a kroz nju i novog književnog žanra, sa potpuno osvešćenim ciljem da to bude, da bi se zatim (ili istovremeno) transformisao u parodiju istog tog žanra i te forme, kršeći pravila koja je sam postavio, ovaj kratki tekst Remona Kenoa upravo zbog toga poseduje nesrazmerno veliku snagu i značaj, na kraju, i umetničku vrednost, u kontekstu celokupnog književnog stvaralaštva.

Pojava nije nova – setimo se Servantesovog *Don Kihota*, koji se smatra jednim od prvih modernih romana, a koji je, istovremeno i antiroman, parodija viteških romana (Debeaux) – ali je veština, ton i, iznad svega, slojevitost pisanja *Priče na Vaš način*, ono što je zaslužno izdvaja.

Autorka jednog od analitičkih članaka o ovom delu, Helena Kampenjol Katel, s pravom se na kraju pita možemo li Kenoovu *Priču* svesti na parodijsku realizaciju tek rođenog „pluralnog“ i interaktivnog teksta, na „lomaču“ koja je tu da spali i uništi ono što je izmislila i stvorila (Campaignolle-Catel H, 2006 : 150). Rečju, da li je *novo* ostvareno da bi se dekonstruisalo i sa lakoćom srušilo kako bi

¹⁵ Kurziv M.N.

se time demonstrirala demijurška nadmoć? Malo je verovatno. Kao što je i roman, nakon antiromana, nastavio da postoji i da se razvija, tako i parodija interaktivne priče svakako nije označila kraj tog žanra. Ruski formalista Boris Ejhenbaum u svom eseju iz 1925. godine, *O. Henri i teorija novele*, iznosi zapažanje, koje tretira kao zakonitost, da parodiranje ne znači poništavanje i urušavanje žanra, već njegov preporod:

U istoriji evolucije svakog žanra mogu se uočiti momenti kada se žanr preporuča, kada se iskorišćen kao sasvim ozbiljan ili „visok“ pojavljuje u komičnoj ili parodijskoj formi. [...] Lokalni i istorijski uslovi stvaraju, naravno, najraznovrsnije varijacije, ali proces sam po sebi, kao svojevrsni evolutivni zakon, uvek deluje: prvobitno ozbiljno tretiranje fabule, sa brižljivom i detaljnom motivacijom, ustupa mesto ironiji, šali, parodiji, veze motivacije slabe ili se pokazuju kao uslovne, u prvi plan istupa sam autor, koji uništava iluziju originalnosti i ozbiljnosti; sižejna konstrukcija dobija karakter *igre* sa fabulom, a fabula se pretvara u zagonetku ili anegdodu. *Tako nastaje preporodaj žanra – prelazak od jednih mogućnosti i formi ka drugima.* (Ejhenbaum 1972: 76 (kurziv M.N.))

Keno je u jednom svom delu, čini se, uspeo da pređe čitav taj evolutivni put i time zatvori *krug*, geometrijski savršeni oblik bez početka i, što je važnije, bez kraja. *Priča na Vaš način* stoga ostaje začetnik interaktivnog žanra i razgranate forme, istovremeno se realizujući i kao prva njihova parodija, i upravo na toj mutnoj granici tumačenja rađa se, uvek iznova, u matematičkoj cikličnosti, kenoovska literarna igra.

LITERATURA

- Adam, Jean-Michel. 1996 (1994). *Le texte narratif : traité d'analyse pragmatique et textuelle.* Nathan.
- Bootz, Philippe. 2007. *Les basiques : la littérature numérique.* Leonardo/OLATS
- Bouchardon, Serge. 2009. *Littérature numérique : le récit interactif.* Paris: Hermès science publication.
- Campaignolle-Catel, Hélène. 2006. *Un Conte à votre façon de Queneau : délinquance ou insignifiance?* ; « Revue d'histoire littéraire de la France » 2006/1 Vol. 106, pp. 133–156.
- Debeaux, Gaëlle. *La littérature interactive : aux frontières du jeu video.* <https://acolitnum.hypotheses.org/351> (7. 6. 2021).

- Debeaux, Gaëlle. *L'hypertexte de fiction : le nouveau Nouveau roman ?* <https://acolitnum.hypotheses.org/306> (8. 6. 2021).
- Ejhenbaum, Boris. 1972. *Književnost*. Beograd: Nolit.
- Janićijević, Jovan. 1982. „Prop, oko njega i posle njega“. U: Prop, Vladimir. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.
- Keno, Remon. 2010. „Priča na Vaš način“. *Polja*, br. 464, str. 58–60.
- Popović, Tanja. 2007. *Rečnik književnih termina*. Beograd: LogosArt.
- Queneau, Raymond. *Un Conte à votre façon*. <https://www.ouliipo.net/fr/contraintes/conte-a-votre-facon> (7. 6. 2021).
- Zimmerman, Eric. 2004. «Narrative, Interactivity, Play, and Games : Four Naughty Concepts in Need of Discipline». *First Person : New Media as Story, Performance, and Game*. MIT Press, Cambridge, pp.154–164.
- Živković, Dragiša i dr. 1985. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Marija V. Nešić

A STORY OF YOUR OWN BY RAYMOND QUENEAU: A LITERARY GAME

Summary

French writer Raymond Queneau (Raymond Queneau, 1903-1976) is one of the founders of the literary group Oulipo, and thus popularizer of potential literature. After the *Exercices in Style* (*Exercices de style*, 1947) and the novel *Zazie in the Metro* (*Zazie dans le métro*, 1959), which made him famous, he published in 1967 another atypical work, which can be considered a potential originator of a new literary genre or just a bold experiment: *A story of your own* (*Un conte à votre façon*). In this paper, we will try to shed light on the specifics of this work by underlining its ludic potential, starting from the similarities and differences with the traditional fairy tale, and then, relying on its branched structure, we will notice the connection with interactive literature, but also highlight elements in which this work deviates from true interactivity; so the conclusion will answer the question of what literary game is actually before us.

Key words: Queneau, tale, interactive literature, game, parody

Milica M. Lukić
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja doktorskih studija
milkenzi@gmail.com

UDK: 811.111'373.612.2:811.163.41'373.612.2
DOI: 10.19090/ZJIK.2021.125-142
originalni naučni rad

POJMOVNA METAFORA LJUBAVI U TEKSTOVIMA POP PESAMA NA SRPSKOM I ENGLESKOM

SAŽETAK: U ovom radu izučava se metaforička konceptualizacija LJUBAVI u tekstovima pesama četiri izvođača pop muzike (po jednog muškog i ženskog izvođača na srpskom i engleskom jeziku). Kao što ističu Lejkof i Džonson (Lakoff & Johnson 1980/2003), pojmovne metafore odražavaju način na koji poimamo svet i izražavamo svoja mišljenja i osećanja. Cilj rada je da se istraži da li se pojmovna metafora LJUBAVI razlikuje u pesmama na srpskom i engleskom, kao i da li postoje razlike između tekstova ispevanih od strane ženskih i muških izvođača. Pokazalo se da su najfrekventniji izvorni domeni BOL/BOLEST, IGRA/KOCKA, LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ i PUTOVANJE. Rezultati istraživanja takođe otkrivaju da, iako nisu preterano izražene, određene razlike u konceptualizaciji LJUBAVI između dva pomenuta jezika i dva pola ipak postoje.

Ključne reči: kognitivna lingvistika, pojmovna metafora, srpski jezik, engleski jezik, konceptualizacija ljubavi

1. UVOD

Predmet ovog rada jeste metaforička konceptualizacija LJUBAVI u tekstovima pesama četiri izvođača pop muzike – po jednog muškog i ženskog izvođača na srpskom i engleskom jeziku. Jezik je jedan od načina za izražavanje osećanja, što često uključuje i upotrebu metafore. Prema kognitivnolingvističkom shvatanju (Lakoff & Johnson 1980/2003), metafora nije samo stilska figura u poeziji, nego i česta pojava u svakodnevnoj komunikaciji. Ona je sredstvo konceptualizacije – način na koji shvatamo svet i izražavamo se. U poslednjih nekoliko decenija, istraživanja u okviru kognitivne lingvistike bavila su se ovakvim temama, najčešće zasnovana na okvirima koje su postavili Lejkof i Džonson.

1.1 Ciljevi i hipoteze

Prvi cilj ovog rada je poređenje metaforičke konceptualizacije LJUBAVI u tekstovima pesama srpskih i američkih izvođača na njihovim maternjim jezicima (po 37 pesama Tejlor Svift, Džona Ledženda, Aleksandre Radović i Željka Joksimovića). Poznato je da su mnoge pojmovne metafore univerzalne širom sveta, te je korisno uporediti ova dva jezika i kulture. Drugi cilj jeste poređenje iste pojave na osnovu pola izvođača jer ova varijabla ume biti relevantna u jezičkim istraživanjima. Bavimo se pojmom (romantične) LJUBAVI zato što se ona pripisuje gotovo svakom ljudskom biću, a kako su razlike između ljudi potencijalno beskonačne, zanimljivo je istražiti da li uprkos tome postoje tendencije ka istim metaforama – još više kad se uzmu u obzir kulturološke i razlike između polova. Odabrani korpus je pop muzika pošto je ljubav vrlo česta tema u tom žanru, što je slučaj i sa diskografijom odabranih pevača.

Glavna hipoteza, zasnovana na prethodnim istraživanjima na ovu temu, jeste da će izvorni domeni uočeni u dva jezika biti slični, kao i da će to najčešće biti PUTOVANJE, VATRA, RAT, BOL. Pretpostavka je da će biti blagih razlika između dva pola, kako u smislu učestalosti izvornih domena tako i u smislu konvencionalnosti metafore.

1.2 Prethodna istraživanja

Pojmovna metafora predmet je mnogih istraživanja, uglavnom sa korpusom vezanim za određenu oblast. Kako se ovaj rad bavi metaforom LJUBAVI u pop muzici, mnoga od prikazanih prethodnih istraživanja odnose se upravo na muziku.

Tisari (Tissari 2001) nudi dijahronu analizu pojmovne metafore LJUBAVI u tekstovima pisanim od 15. veka naovamo, zaključivši da ima promena (recimo, u modernom engleskom ima manje metafora povezanih sa poljoprivredom), ali metafore su uglavnom ostale postojane, odražavajući ljudska iskustva na osnovu vremenskih, mesnih i senzornih domena. Gavelin (2015) piše o metafori LJUBAVI uočenoj na dva albuma pevačice Maraje Keri. To je dijahrono proučavanje koje utvrđuje da li se upotreba pomenute metafore promenila 24 godine nakon početka karijere ove pevačice. Rezultati pokazuju da vremenska razlika nije imala velik uticaj – izvorni domeni uglavnom su ostali nepromenjeni; jedino je učestalost metafore veća, što može biti rezultat raznih faktora. Najčešći domeni su PREDMET i PUTOVANJE. Džohanson (Johansson 2016) analizira pojmovne metafore LJUBAVI, ŽIVOTA i SMRTI u tekstovima pesama Lenarda Koena, a uočeni izvorni domeni kad

je u pitanju LJUBAV jesu FIZIČKA SILA, PACIJENT, LUDILO, MAGIJA, RAT i PUTOVANJE.

Istraživanja pojmovne metafore LJUBAVI kod nas nisu naročito brojna. Klikovac (2004) proučava čoveka kao metaforičkog SADRŽATELJA emocija, između ostalog i ljubavi. Rezultati pokazuju da LJUBAV, kao i druga osećanja, može biti prototipičan SADRŽANI OBJEKAT emocionalnog prostora. Ista autorka (Klikovac 2007) izučava rečničke definicije ljubavi i primere iz elektronskog korpusa, navodeći niz uočenih izvornih domena: VATRA, SKRIVENI PREDMET, SADRŽATELJ, SVETLOST, BOLEST i dr. Prodanović-Stankić (2009) razmatra pojmovnu metaforu i metonimiju lekseme *srce* u srpskom jeziku, što je često povezano sa LJUBAVI jer, kako autorka navodi, SRCE je najčešće konceptualizovano kao POSUDA EMOCIJA I RASPOLOŽENJA, što obuhvata i ljubav. S tim u vezi, česta je metafora LJUBAV JE VATRA, OBJEKAT, BILJKA KOJA JE NIKLA U NAŠEM SRCU i druge metafore zasnovane na metonimiji. Dragičević (2010) analizira pojmovne metafore LJUBAVI kroz asocijativnu metodu, a neki od odgovora ispitanika na stimulus ljubav jesu MUZIKA, CVET, POEZIJA, VATRA, NEBO. Šulović & Drobnjak (2013) porede ovu metaforu na srpskom, španskom i francuskom, a rezultati pokazuju da je konceptualizacija LJUBAVI realizovana vrlo slično u datim jezicima (najčešće preko domena PUTOVANJE, VATRA, BOLEST, LUDILO, ZAVISNOST i dr.). Predmet rada čiji su autori Đurić & Ćirić (2014) je metaforička i metonimijska konceptualizacija LJUBAVI u tekstovima srpskih turbo-folk pesama ženskih izvođača. Rezultati otkrivaju upotrebu izvornih domena koji su česti, prvenstveno u anglosaksonskoj literaturi (VATRA, HRANA, FIZIČKA SILA, LUDILO, MAGIJA i dr.), ali uočeni su i neki manje česti domeni. Zaključeno je da ubedljivo preovlađuju domeni VIŠA SILA i FIZIČKA/SOCIJALNA PODREĐENOST OBJEKTU LJUBAVI. Izgarjan & Prodanović-Stankić (2015) analiziraju način na koji studenti anglistike na drugoj i četvrtoj godini studija razumeju metaforu LJUBAVI u poeziji i popularnim pesmama. Rezultati pokazuju da pol studenata nije značajno uticao na rezultate koliko je to bio slučaj s njihovim godinama. Naime, stariji učesnici zabeležili su bolje rezultate, a veruje se da je to zato što su imali više časova književnosti od mlađih učesnika. Perović & Vuković-Stamatović (2021) izučavaju konceptualizaciju LJUBAVI kod crnogorskih studenata, čiji je zadatak bio da dopune rečenicu „Ljubav je...“. Neki od najčešćih odgovora su POVEZANOST, FIZIČKA BOL, HRANA, ELEMENT IZ PRIRODE i dr. Primećeno je da su ženski ispitanici ponudili raznovrsnije metafore, kao i da su njihovi primeri sadržali više pozitivnih aspekata ljubavi u poređenju sa muškim ispitanicima.

1.3 Korpus i metodologija

U ovom radu izučavamo tekstove pesama pop muzike na engleskom i srpskom jeziku čija je tema ljubav, i koji, pretpostavljamo, sadrže leksičke realizacije metafore LJUBAVI. Njih potom povezujemo sa pojmovnim metaforama. To nisu samo stihovi sa samom rečju *ljubav* nego i svi oni gde se peva o romantičnoj ljubavi, povezanim elementima i ljubavnoj vezi.

Korpus čini 148 pesama: po 37 pesama Tejlora Svift, Džona Ledženda, Aleksandre Radović i Željka Joksimovića. Ovi pevači odabrani su zbog opažanja da je ljubav dominantna tema u njihovoj muzici. Nakon pažljivog čitanja tekstova, svi relevantni primeri izdvojeni su i klasifikovani prema izvornim domenima. Izračunat je ukupan broj različitih izvornih domena kod svakog pevača i broj primera unutar svakog domena, te se putem jednostavne matematičke formule (broj primera unutar domena podeljen ukupnim brojem primera i pomnožen sa 100) dolazi do procentualne zastupljenosti određenog domena u tekstovima svakog izvođača.

U analizi, najpre je prikazana lista domena kod svakog izvođača ponaosob, od najčešćeg ka najmanje čestom. Sledi poređenje konceptualizacije LJUBAVI u pesmama na dva jezika, a zatim i na osnovu pola. Primeri uočeni u engleskom praćeni su prevodom na srpski. Uz svaki primer dati su inicijali izvođača, kao i broj pesme prema spisku priloženom na kraju rada. Kako je broj primera previše velik da bi se svi naveli, odabrano je nekoliko reprezentativnih stihova za svaku kategoriju. Nazivi domena sa udelom manjim od 5% nisu praćeni primerima.

2. TEORIJSKI OKVIR

Temelj od kog treba krenuti je kognitivna semantika, odnosno pogled na jezik kao sastavni deo ljudskih kognitivnih sposobnosti. Ovaj pristup nastao je sedamdesetih godina prošlog veka, a doživeo je veće interesovanje i razvoj deceniju kasnije. Naš fokus je jedan od glavnih elemenata kognitivne semantike – pojmovna metafora. Pojam su uveli lingvista Džordž Lejkof i filozof Mark Džonson u knjizi *Metaphors We Live By* (1980). Autori su opisali pojmovnu metaforu kao sastavni deo umnog procesa u kojem čovek sebi predstavlja stvarnost. Oni su приметili da se metafore ne koriste samo za isticanje sličnosti između dva elementa već čitava dva pojmovna domena i to na osnovu određenih znanja i iskustava. Kako Kevečeš (Kövecses 2010: 4) objašnjava, jedan pojam se preslikava iz konkretnijeg, tzv. izvornog domena na manje poznat, apstraktniji,

tzv. ciljni domen. Pojmovna metafora najčešće se predstavlja na sledeći način: CILJNI DOMEN JE IZVORNI DOMEN. Na primer, metafora LJUBAV JE PUTOVANJE (LOVE IS A JOURNEY) vrlo je česta, pri čemu se ciljni domen LJUBAVI konceptualizuje koristeći pojam PUTOVANJA, koji je bliži našem iskustvu. Po toj logici, ljubavna veza je prevozno sredstvo, osobe u vezi su putnici, njihovi zajednički ciljevi su odredište, pređeni put je postignut napredak, a neslaganja su prepreke na putu. Kada je u pitanju ljubav kao ciljni domen, Lejkof i Džonson navode nekoliko potencijalnih izvornih domena: PUTOVANJE, FIZIČKA SILA, MAGIJA, PACIJENT, LUDILO, RAT. To su konvencionalne metafore, sa visokim stepenom ustaljenosti, a postoje i one nekonvencionalne, koje nisu ustaljene i nude novo viđenje pojmova. Evans (2007) dodaje da su ovakva preslikavanja uvek jednosmerna – od izvornog domena ka ciljnom, od pojmova iz svakodnevnog iskustva (često čulno-motorni pojmovi) ka apstraktnom.

Kako ističu prethodno pomenuti autori (Lakoff & Johnson 1980/2003, Kövecses 2010, prema Filipović-Kovačević (2013), koja navodi i dodatne primere), treba naglasiti da pojmovne metafore uključuju samo neke aspekte dva domena, a koji od aspekata se upotrebljava, zavisi od toga šta govornik želi da istakne. Na taj način u ciljnom domenu dolazi do tzv. metaforičkog isticanja, a u izvornom domenu do metaforičkog iskorišćavanja, pri čemu se neaktivirani aspekti potiskuju. Važno je reći i da se određene, ali ne sve, pojmovne metafore smatraju univerzalnim, što potvrđuje njihovo prisustvo u jezicima koji nisu srodni (v. Wierzbicka & Jamrozik 1988, Kövecses 1988, 2006, Šulović & Drobnjak 2013).

U literaturi se spominje i pojmovna metonimija, pojava kad se deo jednog domena koristi da se uputi na čitav domen (Barcelona 1997) – na primer, INSTITUCIJA UMEŠTO OSOBE (recimo, Bela kuća u značenju predsednika SAD-a). Dakle, i pojmovna metonimija uključuje dva pojma – jedan konkretniji (sredstvo), koji obezbeđuje pojmovni/mentalni pristup drugom, apstraktnijem (ciljnom) pojmu, ali, u ovom slučaju, oba pojma su u jednom pojmovnom domenu.

Kako je doživljavanje osećanja često praćeno određenim fizičkim reakcijama organizma, čovek može konceptualizovati ta osećanja pomoću takvih propratnih reakcija. Kao što su приметili Đurić & Ćirić (2014), takva veza je metonimijska. Tako se, na primer, za pojmovnu metaforu LJUBAV JE SMANJENA SPOSOBNOST DISANJA može reći da je metonimijski motivisana.

Na osnovu ovih definicija, jasno je da pojmovna metafora i metonimija dele dosta sličnosti kao kognitivni mehanizmi koji uključuju proces preslikavanja. Katkad ih je teško razgraničiti jer nije lako odrediti da li se preslikavanje odigralo

unutar jednog domena ili sa izvornog na ciljni. Tejlor (Taylor 1995) tvrdi da je u osnovi svake pojmovne metafore metonimija, dok Raden (Radden 2003) vidi ove dve pojave kao dva kraja jednog kontinuuma, te su slučajevi kad su metonimija i metafora isprepletene u zoni između ta dva kraja. U literaturi se može naći i termin metaftonimija (Goossens 1990), pojava kad su metafora i metonimija združene. Dakle, za precizno razgraničavanje ova dva načina razmišljanja potreban je kontekst koji pruža dovoljno podataka.

3. ANALIZA KORPUSA

Analiza ranije opisanog korpusa organizovana je na sledeći način: metafore u jezičkom obliku koje opisuju ljubavnu emociju i druge elemente tog pojma povezane su sa pojmovnim metaforama kod svakog izvođača ponaosob. Izvorni domeni sa zastupljenošću manjom od 5% jesu navedeni, ali nisu praćeni primerima. Nakon prikaza reprezentativnih primera, sledi analiza metafore LJUBAVI na osnovu dva jezika, a potom i na osnovu dva pola.

3.1 Konceptualizacija ljubavi u odabranim pesmama

3.1.1 Konceptualizacija ljubavi u pesmama Tejlor Svift

U odabranim stihovima pevačice Tejlor Svift pronađene su 123 leksikalizovane metafore LJUBAVI povezane sa 26 različitih pojmovnih domena.

Najfrekventniji domeni jesu BOL/BOLEST i (PISANA) PRIČA, svaki sa po 10 primera. Za početak, možemo primetiti da domen BOL/BOLEST (primeri 1–4) najčešće podrazumeva metonimijski motivisanu metaforu LJUBAV JE SMANJENA SPOSOBNOST DISANJA, što se tipično javlja kao rezultat odsustva objekta ljubavi. Kod metafore LJUBAV JE (PISANA) PRIČA (5–8), OSOBE U VEZI uglavnom se vide kao AUTORI/KNJIŽEVNI LIKOVI, DEŠAVANJA U VEZI kao ISPISIVANJE STRANICA i RASKID VEZE kao KRAJ PRIČE.

- 1) It'll leave you *breathless* or with a nasty scar (TS5)
(Ostaviće te *bez daha* ili sa gadnim ožiljkom)
- 2) If I *bleed* you'll be the last to know (TS10)
(Ako budem *krvarila*, ti ćeš poslednji saznati)
- 3) *Can't breathe* whenever you're gone (TS18)
(*Ne mogu da dišem* kad god nisi tu)
- 4) We fall in love 'til it *hurts* or *bleeds* (TS32)
(Zaljubljujemo se dok ne počne da *boli* ili *krvari*)

- 5) We were a *fresh page on the desk, filling in the blanks* as we go (TS9)
(Bili smo *nova stranica na stolu, popunjavajući praznine* usput)
- 6) If *the story's* over, why am I still *writing pages?* (TS13)
(Ako je *priča* gotova, zašto i dalje *ispisujem stranice?*)
- 7) *The story of us* looks a lot like a tragedy now (TS35)
(*Priča o nama* čini se kao tragedija sada)
- 8) Lately I don't even know what *page* you're on (TS35)
(U posljednje vreme ne znam ni na kojoj si *stranici*)

Sledeći domen je IGRA/KOCKA, sa 9 primera. Ovaj pojam uglavnom sa sobom nosi negativno viđenje da je ljubav neiskrena ili se pak igra posmatra kao pokušaj osvajanja objekta ljubavi.

- 9) 'Cause you know I love the *players* / And you love the *game* (TS5)
(Jer znaš da volim *igrače* / A ti voliš *igru*)
- 10) Back when we were *card sharks, playing games* (TS9)
(Ranije kad smo bili *varalice, igrali igre*)
- 11) I lived in your *chess game* / But you changed the *rules* every day (TS12)
(Živela sam u tvojoj *igri šaha* / Ali ti si menjao *pravila* svaki dan)
- 12) It's *poker*, he can't see it in my face / But I'm about to *play my Ace* (TS28)
(To je *poker*, on ne vidi to na mom licu / Ali spremam se da *bacim asa*)

Izvorni domen PUTOVANJE/VOŽNJA sledeći je sa 8 primera. Kao što je očekivano, OSOBE U VEZI vide se kao PUTNICI, PROBLEMI U VEZI kao NEZGODE NA PUTU ili GUBITAK ORIJENTACIJE, a ZAJEDNIČKI CILJEVI kao ODREDIŠTE.

- 13) Every little *bump in the road* I tried to swerve (TS6)
(Svaku malu *neravninu na putu* pokušala sam da zaobiđem)
- 14) We wait for *trains* that just aren't coming (TS28)
(Čekamo *vozove* koji neće doći)
- 15) I watch us go *'round and 'round* each time (TS34)
(Gledam nas kako *idemo ukrug* svaki put)

Po 7 primera uočeno je kod domena VATRA/PLAMEN (16–18) i RAT/BORBA (19–21). LJUBAV se uglavnom vidi kao VREDNA NAGRADA, ali i

IZGUBLJENI RAT kad je neuspešna. Dok se u različitim korpusima domen VATRA/PLAMEN često pokazao i kao simbol STRASTI I SNAŽNIH OSEĆANJA, u ovom radu taj pojam tipično predstavlja KRAJ LJUBAVI.

- 16) I'm the one who *burned us down* (TS1)
(Ja sam ta koja nas je *spalila*)
- 17) I took your *matches* before *fire* could catch me (TS12)
(Oduzela sam ti *šibice* pre nego što je *vatra* stigla da me zahvati)
- 18) Love's a fragile little *flame* / It could *burn out* (TS22)
Ljubav je krhki, mali *plamen* / Mogla bi da *se ugasi*)
- 19) Hung my head as I *lost the war* (TS7)
(Pognula sam glavu jer sam *izgubila rat*)
- 20) I wish we could go back and remember what we were *fighting* for (TS24)
(Volela bih da možemo da se vratimo i setimo se za šta smo se *borili*)
- 21) This is the worthwhile *fight* (TS32)
(Ovo je *borba* vredna truda)

Posmatranje LJUBAVI kao BOGA/RELIGIJE (22–25) otkriveno je u 6 primera, od kojih su čak 4 iz pesme *False God (Lažni bog)*. Isti broj primera ima izvorni domen VREMENSKE PRILIKE (25–27) i svi oni PROBLEME U VEZI prikazuju kao KIŠU i OLUJU.

- 22) Even if it's a false *god* / We'd still *worship* this love (TS16)
(Čak i da je lažni *bog* / Mi bismo *obožavali* ovu ljubav)
- 23) *Religion's* in your lips (TS16)
(*Religija* je na tvojim usnama)
- 24) No rules in breakable *heaven* (TS10)
(Nema pravila u lomljivom *raju*)
- 25) Screaming, crying, perfect *storms* (TS5)
(Vriska, plakanje, savršene *oluje*)
- 26) What a *rainy* ending given to a perfect day (TS8)
(Kakav *kišovit* kraj posle savršenog dana)
- 27) It *rains* when you're here and it *rains* when you're gone (TS17)
(*Pada kiša* i kad si tu i kad odeš)

Domeni sa udelom manjim od 5% jesu: DROGA/ZAVISNOST, GRAĐEVINA, LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ, MAGIJA, PREDMET (po 5 primera),

GREŠKA/NEUSPEH, OSOBA, SVETLOST, UBICA, VODA (po 4 primera), POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME, SRAM/PONIŽENJE, TAJNA (po 3 primera), SAN (2 primera), BILJKA, IZLEČITELJ, OSEĆAJ KRIVICE, PIĆE (po 1 primer). Očigledno je da su tekstovi pesama pevačice Tejlor Svift bogati metaforama LJUBAVI.

3.1.2 Konceptualizacija ljubavi u pesmama Džona Ledženda

U odabranim tekstovima pesama Džona Ledženda uočena su 23 izvorna domena sa 81 primerom leksikalizovane metafore LJUBAVI. Njihova frekventnost varira, te je broj primera u daljem tekstu prilagođen tome.

Izvorni domen sa najvećim brojem primera (10) jeste PUTOVANJE/VOŽNJA. Preslikavanja su vrlo tipična – OSOBE U VEZI SU PUTNICI, ZAJEDNIČKI CILJEVI SU ODREDIŠTE i sl.

- 28) Let me *sail away* with you (JL8)
(Pusti me da *otplovim* s tobom)
- 29) I don't know *where the road leads* (JL29)
(Ne znam *kud vodi ovaj put*)
- 30) *Wherever you're going / I'm going too* (JL34)
(*Kud god ti ideš / Idem i ja*)
- 31) I swear you're the only one I'd *take on this ride* (JL37)
(Kunem se, ti si jedina koju bih *poveo u ovu vožnju*)

Sledeći izvorni domeni beleže po 9 primera. Kod domena IGRA/KOCKA (32–35), česti motivi su kartaške igre, pravila i okušavanje sreće. Metafora LJUBAV JE LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ (36–39) u najvećem broju slučajeva sadrži samu reč *crazy* (*lud*).

- 32) *Cards on the table*, we're both showing *hearts* (JL2)
(*Karte na sto*, oboje pokazujemo *srca*)
- 33) *Imma break the rules*, gonna change *the game* (JL14)
(*Prekršiću pravila*, promeniću *igru*)
- 34) Now they *bet on our game* (JL23)
(Sad se *klade na našu igru*)
- 35) You got me talking *crazy* (JL1)
(Zbog tebe pričam *ludosti*)
- 36) *To the edge of reason / Go lose your mind* with me (JL2)
(Do *granice razuma / Izgubi razum* sa mnom)
- 37) Our love's an *asylum / Where we go, go, go, go crazy*... (JL2)
(Naša ljubav je *umobolnica / U kojoj postajemo ludi*...)

Treći najčešći domen je BOL/BOLEST, sa 7 primera. Pri tome, česta su metonimijski motivisana preslikavanja. To su uglavnom SMANJENA SPOSOBNOST DISANJA, VRTOGLAVICA, KRVARENJE.

- 38) *Can't breathe* when you're moving like that (JL1)
(*Ne mogu da dišem kad se krećeš tako*)
- 39) My heart *bleeding* (JL6)
(*Moje srce krvari*)
- 40) There'll be *heartaches and pain* (JL30)
(*Biće bola u srcu i patnje*)

Kod domena PLAMEN/VATRA uočeno je 6 primera. Pri tome, VATRA i OPEKOTINE uglavnom predstavljaju SNAŽNA OSEĆANJA, ali i POVREĐENA OSEĆANJA.

- 41) Though you've been *burned* / You still return (JL12)
(*Iako si bivala opečena / I dalje se vraćaš*)
- 42) No, I won't let the blue *flame* die (JL31)
(*Ne, neću dopustiti da se plavi plamen ugasi*)
- 43) You *set me on fire* (JL37)
(*Ti si me zapalila*)

Ukupno 5 primera uočeno je kod metafore LJUBAV JE PREDMET. Pri tome, LJUBAV se konceptualizuje kao nešto lomljivo ili nešto što može da se dâ/pokloni.

- 44) *Fragile* is my love (JL7)
(*Krhka je moja ljubav*)
- 45) *Give me your emotion, your heart's devotion* (JL12)
(*Daj mi svoju emociju, posvećenost svog srca*)

Ostali izvorni domeni imaju udeo manji od 5%: GRAĐEVINA, MUZIKA, (PISANA) PRIČA, RAT/BORBA, VODA i VREMENSKE PRILIKE (po 3 primera), BOG/RELIGIJA, DROGA/ZAVISNOST, GUBITAK KONTROLE, MIR, SVETLOST i UBICA (po 2 primera) i MAGIJA, OSOBA, POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME, SAN i TAJNA (po 1 primer). Može se reći da je prisutnost metafore LJUBAVI kod ovog izvođača visoka, ali mnogi domeni bili su prilično nezastupljeni.

3.1.3 Konceptualizacija ljubavi u pesmama Aleksandre Radović

U odabranim stihovima Aleksandre Radović uočen je 21 izvorni domen sa 75 primera metafore LJUBAVI. Posle onog najdominantnijeg, brojnost primera kod ostalih domena ne oscilira mnogo.

Daleko najčešća metafora, sa 13 primera, jeste LJUBAV JE BOL/BOLEST/FIZIČKI POREMEĆAJ. Većina stihova sadrži reč *bol*, čiji je izvor sama emocija ljubavi ili objekat ljubavi. Metafora LJUBAV JE SMANJENA SPOSOBNOST DISANJA, koja se uglavnom pokazala čestom u ovoj kategoriji, nije uočena.

- 46) Ostaćeš zauvek moje mesto za *bol* (AR3)
- 47) Podsetnik za *bol* je uvek tu (AR9)
- 48) Opet *rani* me u stare *rane* (AR13)
- 49) *Hronično sam umorna* / Od tebe, mene, nje i ko zna čega (AR17)

Drugi najprisutniji domen je SRAM/PONIŽENJE sa 7 primera. U tom smislu, LJUBAV se često vidi KAO GUBITAK PONOSA i PODREĐENOST OBJEKTU LJUBAVI.

- 50) Odavno ja sam *na brodu budala otplovila* (AR7)
- 51) *Gde mi je ponos*, pitam se... (AR23)
- 52) Čekam u redu za mrvu ljubavi *ponizno...* (AR34)

Treći po frekventnosti je domen RAT/BORBA sa 6 primera, od čega su čak 4 uočena u pesmi *Bori se*. Stihovi najčešće prikazuju OSOBE U VEZI kao RATNIKE, a KRAJ VEZE kao IZGUBLJENU BITKU.

- 53) Ova *bitka* samo je za dvoje / *Žrtve* dve u *ratu* ljubavi (AR6)
- 54) Bićeš iz mog srca jedini *dezertar* (AR13)

Ukupno 5 primera uočeno je kod izvornog domena (PISANA) PRIČA. Pri tome, česta je sama reč *priča*. Najprisutnija je metafora KRAJ LJUBAVNE VEZE JE KRAJ PRIČE.

- 55) Na svakoj ljubavi ja *napišem* „ne” (AR4)
- 56) Ja iz ove *priče* izlazim (AR19)

Izvorni domeni sa udelom manjim od 5% su: GREŠKA/NEUSPEH, LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ, OSOBA, PUTOVANJE/VOŽNJA, RAZLOG ZA ŽIVOT, VREMENSKE PRILIKE (po 4 primera), IGRA/KOCKA, POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME, SAN (po 3 primera), GRAĐEVINA, PLAMEN/VATRA, TAJNA (po 2 primera), i

DROGA/ZAVISNOST, IZLEČITELJ, OSEĆAJ KRIVICE, PIĆE (po 1 primer). Evidentno je da je lista domena raznovrsna, ali neki od njih imaju značajno veću zastupljenost.

3.1.4 Konceptualizacija ljubavi u pesmama Željka Joksimovića

U tekstovima pesama Željka Joksimovića otkriven je 21 izvorni domen i 55 relevantnih primera. Nakon najčešćeg domena, učestalost prilično naglo opada i velik je broj domena sa vrlo malim brojem primera.

Daleko najzastupljeniji je domen BOL/BOLEST, koji je reprezentovan sa 13 primera. Najčešće se određeni postupak objekta ljubavi ocenjen kao negativan konceptualizuje kao izvor bola. Metafora LJUBAV JE SMANJENA SPOSOBNOST DISANJA, koja se uglavnom pokazala čestom, nije primećena.

- 57) *Bolujem* kad smo zajedno (ŽJ15)
- 58) Samo moja ti jedina si *bol* (ŽJ19)
- 59) Zbog tebe ću skroz da *se razbolim* / A ljubav je danas *bolest* retka (ŽJ23)
- 60) *Grudi mi tesne*, želje mi pobesne / Treba mi *anestezija* (ŽJ34)

Sa 7 primera, izvorni domen LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ drugi je najzastupljeniji. U ovim stihovima, najčešće se LJUBAVNI ZANOS konceptualizuje kao GUBITAK RAZUMA.

- 61) Drska ženo plava, *poludela mi glava* (ŽJ9)
- 62) I toliko *pamet pomera* (ŽJ10)
- 63) Hoću da ljubim, skroz da *poludim* (ŽJ30)

Domen PLAMEN/VATRA ima 4 primera. Pri tome, PLAMEN i VATRA uglavnom se vide kao POTENCIJALNA OPASNOST. Takođe, ovaj domen može da predstavlja i SNAŽNA OSEĆANJA.

- 64) Nisam te terao *vatru* da diraš (ŽJ3)
- 65) *Zapali se srce* (ŽJ20)

Metafora LJUBAV JE PUTOVANJE/VOŽNJA, sa 3 primera, ponovo uključuje očekivana preslikavanja – OSOBE U VEZI SU PUTNICI, NESLAGANJA U VEZI SU NEZGODE NA PUTU/GUBITAK ORIJENTACIJE i sl.

- 66) Ova ljubav samo moj je *brodolom* (ŽJ22)

Izvorni domeni sa udelom manjim od 5% jesu: GRAĐEVINA, IZLEČITELJ, PREDMET, UBICA, VODA, VREMENSKE PRILIKE (po 2 primera) i DROGA/ZAVISNOST, MIR, MUZIKA, OSOBA, POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME, (PISANA) PRIČA, RAT/BORBA, RAZLOG ZA ŽIVOT, TAJNA (po 1 primer). Iako je i kod ovog izvođača broj domena velik, primeri su značajno manje brojni.

3.2 Englesko-srpska i rodno zasnovana kontrastivna analiza

Ukupan broj primera na oba jezika u ovoj analizi pojmovne metafore LJUBAVI je 334: 123 kod Tejlor Swift, 81 kod Džona Ledženda, 75 kod Aleksandre Radović i 55 kod Željka Joksimovića.

Potvrđeno je očekivanje da se metafora LJUBAVI javlja u sličnim/istim oblicima unutar različitih kultura i jezika jer je veliki broj identičnih izvornih domena uočen u pesmama na engleskom i srpskom. Među najzastupljenijim domenima u korpusu na oba jezika jesu BOL/BOLEST, IGRA/KOCKA, LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ, PUTOVANJE, pri čemu su preslikavanja između domena takođe vrlo slična. Dakle, uočene pojmovne metafore su konvencionalne. Neke od metafora nisu primećene ni u jednom od prethodnih istraživanja ni na engleskom ni na srpskom jeziku, zbog čega ih možemo smatrati nekonvencionalnim. Takve su metafore LJUBAV JE POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME (vreme koje teče usporeno/ubrzano, vraćanje vremena unazad i sl), KRIVICA i MIR. Zanimljivo je primetiti i da se kod metafore LJUBAV JE BOL/BOLEST u engleskom vrlo često pojavljivala metonimijska konceptualizacija LJUBAVI kao SMANJENE SPOSOBNOSTI DISANJA, što u srpskom nije bio slučaj. I drugi oblici ove metafore mogu se smatrati metonimijski motivisanim, kao što su na primer: PATNJA USLED LJUBAVNOG NEUSPEHA JE FIZIČKA BOL.

U pesmama na engleskom zabeležen je daleko veći broj primera metafore LJUBAVI nego u srpskom (204 naspram 130). Od ukupnog broja izvornih domena (30), u tekstovima na engleskom jeziku pronađena su 4 domena koja nisu otkrivena na srpskom – BILJKA, BOG/RELIGIJA, MAGIJA i SVETLOST. Ovi domeni nisu se pokazali kao česti ni u pesmama američkih pevača (svi sa udelom manjim od 4%), ali ipak su prisutni. Izvorni domeni sa primetno većom zastupljenošću u pesmama na engleskom spram onih na srpskom jesu i DROGA/ZAVISNOST i PREDMET. To bi mogao biti pokazatelj da se u anglofonoj kulturi ljubav ponekad vidi kao nešto prolazno (biljke imaju ograničenu životnu dob, predmeti se lome/gube itd.) ili pak nešto potencijalno neuhvatljivo/neobjašnjivo (božanstvo, čarolija, svetlost). Metafora uočena samo u pesmama na srpskom je LJUBAV JE RAZLOG ZA ŽIVOT. Metafora LJUBAV JE IZLEČITELJ zastupljenija je u tekstovima

na srpskom nego na engleskom, iako nije preterano prisutna ni u srpskim pesmama.

Dakle, pojmovna metafora LJUBAVI u tekstovima pop muzike na srpskom i engleskom široko je rasprostranjena i preslikavanja iz raznih izvornih domena u ciljni domen dele mnogo više sličnosti nego razlika. Time je potvrđena jedna od hipoteza navedenih u uvodu ovog rada, kao i rezultati prethodnih istraživanja na sličnu temu.

Što se tiče pola izvođača, najzastupljeniji izvorni domen kod oba pola jeste BOL/BOLEST. Kod žena, sledeći najčešći domen je (PISANA) PRIČA, kao i IGRA/KOCKA i VREMENSKE PRILIKE. Kod muških izvođača, drugi najzastupljeniji domen je LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ, kao i IGRA/KOCKA, a sa nešto nižim udelom i PLAMEN/VATRA i PREDMET. Preslikavanja iz određenog izvornog domena u ciljni domen LJUBAVI dele mnoge sličnosti. Određeni domeni (iako neki od njih imaju izuzetno mali udeo) zapaženi su samo kod žena – BILJKA, GREŠKA/NEUSPEH, KRIVICA, PIĆE, SRAM/PONIŽENJE. S druge strane, izvorni domeni uočeni samo kod muškaraca jesu GUBITAK KONTROLE, MIR, MUZIKA. Domeni primetno zastupljeniji kod žena su i (PISANA) PRIČA i RAT/BORBA, ali i OSOBA, POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME, SAN. Domeni koji su mnogo češći kod muških izvođača su IGRA/KOCKA, LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ i PUTOVANJE/VOŽNJA. To bi mogao biti znak da žene ponekad imaju ozbiljnije i tragičnije viđenje LJUBAVI, naročito kada je ona neuspešna. Ovakav zaključak podržavaju i rezultati istraživanja Ćirić & Đurić (2014), u kom se pokazalo da su izvorni domeni VIŠA SILA (LUDILO, BOLEST, PRIRODNA SILA) i SOCIJALNA/DRUŠTVENA PODREĐENOST OBJEKTU LJUBAVI najčešći domeni u turbo-folk pesmama srpskih pevačica. Takođe, naši rezultati idu u prilog istraživanju Perović & Vuković-Stamatović (2021), čiji nalazi govore da su crnogorske studentkinje koristile raznovrsnije metafore LJUBAVI nego što su to činili studenti, kao i da su ženski ispitanici videli ljubav na pozitivniji način.

Od ukupnog broja primera u ovom radu, 198 se odnosi na ženske i 136 na muške izvođače, ali, kao što je već istaknuto, najveći broj primera sadrže pesme Tejlor Swift (čak 123). Iako Džon Ledžend i Aleksandra Radović imaju sličan rezultat u tom smislu, primećujemo da u tekstovima srpske pevačice ima više slučajeva pomenute metafore nego kod srpskog pevača (75 naspram 55), te se može reći da je pojmovna metafora LJUBAVI češća pojava kod pevačica. Svi ovi nalazi potvrđuju i pretpostavku da će biti blagih razlika u odnosu na pol izvođača. Naravno, potrebna su dodatna istraživanja šireg obima kako bismo mogli sa većom sigurnošću donositi zaključke.

4. ZAKLJUČAK

Predmet ovog rada jeste metaforička konceptualizacija LJUBAVI u tekstovima pesama dva američka i dva srpska muzička izvođača na engleskom i srpskom. Jedan od izvođača unutar obe jezičke grupe je ženskog a jedan muškog pola. Kako se smatra da su pojmovne metafore kao sredstvo poimanja sveta oko nas jednim delom univerzalne širom kultura i jezika, ovo istraživanje usredsređuje se na razlike koje proističu iz dva jezika na kojima se peva kao i iz pola izvođača.

Rezultati pokazuju da se LJUBAV zaista konceptualizuje na sličan način u američkoj i srpskoj pop muzici, ali postoje i određene razlike. Broj primera bio je veći u pesmama na engleskom, a tu su otkrivena i četiri izvorna domena koja nisu uočena u srpskom (BILJKA, BOG/RELIGIJA, MAGIJA, SVETLOST), dok je svega jedan domen (RAZLOG ZA ŽIVOT) prisutan samo u srpskom delu korpusa. Iako je u oba jezika najčešći domen bio BOL/BOLEST, metonimijski motivisana konceptualizacija LJUBAVI kao SMANJENE SPOSOBNOSTI DISANJA nije zabeležena u srpskim pesama.

Što se tiče analize na osnovu pola, najznačajniji nalaz je da su izvorni domeni (PISANA) PRIČA, RAT/BORBA, OSOBA, POREMEĆAJ OSEĆAJA ZA VREME, SAN zabeležili više primera kod ženskih nego muških izvođača. Domeni IGRA/KOCKA, LUDILO/MENTALNI POREMEĆAJ, PUTOVANJE/VOŽNJA pokazali su se mnogo češćim kod muškaraca. Domeni uočeni jedino kod žena su BILJKA, GREŠKA/NEUSPEH, KRIVICA, PIĆE, SRAM/PONIŽENJE, a samo kod muškaraca GUBITAK KONTROLE, MIR, MUZIKA.

Rezultati potvrđuju hipotezu da nema brojnih razlika između tekstova na engleskom i srpskom. Rezultati takođe potvrđuju da su razlike na osnovu pola izvođača vrlo blage. Dodatna istraživanja koja uključuju konzumente pop muzike bila bi korisna kako bi se stekao bolji uvid u konceptualizaciju LJUBAVI u tekstovima pesama jer pojmovne metafore mogu biti donekle subjektivne.

IZVORI – SPISAK PESAMA

Dostupno putem linka: <https://rb.gy/jowzju>

LITERATURA

Barcelona, Antonio. 1997. "Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics". *Atlantis* 19: 121–48.

- Dragičević, Rajna. 2010. *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Đurić, Ljubica & Ćirić, Mladen. 2014. „Metaforička i metonimijska konceptualizacija ljubavi u tekstovima turbofolk pesama ženskih izvođača”. U: Snežana Gudurić i Marija Stefanović (ur.), *Jezici i kulture u vremenu i prostoru* IV/1. Novi Sad: Filozofski fakultet: 55–67.
- Evans, Vyvyan. 2007. *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Filipović-Kovačević, Sonja. 2013. *Implicirana značenja u reklamama na engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet. <https://bit.ly/382BEOA> (23.6.2020)
- Gavelin, Emma. 2015. *Conceptual metaphors: a diachronic study of LOVE metaphors in Mariah Carey's song lyrics*. Umea: Umea University.
- Goossens, Louis. 1990. “Metaphonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action”. *Cognitive Linguistics* 1(3): 323–342.
- Izgarjan, Aleksandra & Prodanović-Stankić, Diana. 2015. *Approaches to Metaphor: Cognitive, Translation and Literature Studies Perspective*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Johansson, Anna. 2016. *Conceptual Metaphors in Lyrics by Leonard Cohen*. Umea: Umea University.
- Klikovac, Duška. 2004. *Metafore u mišljenju i jeziku*. Beograd: Biblioteka XX vek / Knjižara Krug.
- Klikovac, Duška. 2006. *Semantika predloga: studija iz kognitivne lingvistike*. Beograd: Filološki fakultet.
- Kövecses, Zoltan. 1988. *The language of love: The semantics of passion in conversational English*. Bucknell University Press.
- Kövecses, Zoltan. 2006. *Language, Mind and Culture. A Practical Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltan. 2010. “A new look at metaphorical creativity in cognitive linguistics”. *Cognitive Linguistics* 21(4): 663–697.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. 1980/2003. *Metaphors We Live by*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Perović, Slavica & Vuković-Stamatović, Milica. 2021. “Universality and Cultural Variation in the Conceptualisation of Love via Metaphors, Metonymies and Cultural Scripts: The Case of Montenegrin”. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* (85): 45–61.

- Prodanović-Stankić, Diana. 2009. „Pojmovna metonimija i metafora u značenjima lekseme srce u srpskom jeziku”. *Godišnjak Filozofskog fakulteta* 34. Novi Sad, Filozofski fakultet: 77–87.
- Radden, Günter. 2003. “How Metonymic are Metaphors?”. In: R. Dirven & R. Pörings eds. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin, New York, Mouton de Gruyter: 407–434.
- Šulović, Ksenija, Drobnjak, Dragana. 2013. „Koncept ljubavi u srpskom, francuskom i španskom jeziku”. U: S. Gudurić i M. Stefanović (Ur.), *Jezici i kulture u vremenu i prostoru II/2*. Novi Sad, Filozofski fakultet: 139–147.
- Taylor, John R. 1995. *Linguistic Categorization*. Oxford: Oxford University Press.
- Tissari, Heli. 2001. “Metaphors we love by: on the cognitive metaphors of love from the 15th century to the present”. *Studia Anglica Posnaniensia* 36: 217–242.
- Wierzbicka, Anna & Jamrozik, Elżbieta. 1988. “L’amour, la colère, la joie, l’ennui. La sémantique des émotions dans une perspective transculturelle.” *Langages* 89: 97–107.

Milica M. Lukić

CONCEPTUAL METAPHOR OF LOVE IN POP MUSIC LYRICS IN SERBIAN AND ENGLISH

Summary

This paper examines the conceptual metaphor of LOVE in the lyrics found in the songs of four pop singers (one female and one male singer each in Serbian and English). As noted by Lakoff & Johnson (1980/2003), conceptual metaphors reflect the way in which we see the world and express our opinions and emotions. The aim of this paper is to investigate if the conceptual metaphor of LOVE differs in songs in Serbian and English and if there are differences based on the singers' gender. We discovered that the most frequent source domains are PAIN/ILLNESS, GAME/GAMBLE, INSANITY/MENTAL DISORDER, and JOURNEY. The results also show that, although they are not too pronounced, there are certain differences in the conceptualization of LOVE based on the two languages mentioned and the two genders.

Key words: cognitive linguistics, conceptual metaphor, Serbian language, English language, conceptualization of love

Јована Г. Тодоровић

Сара Ж. Матин

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Студенткиње докторских студија

t.jovana.todorovic@gmail.com

sara.matin124@gmail.com

УДК: 821.163.41.09

DOI: 10.19090/ZJLK.2021.143-154

оригинални научни рад

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ РОДНОГ У ПЕСНИЧКОЈ ЗБИРЦИ *МОЈА МАМА* *ЗНА ШТА СЕ ДЕШАВА У ГРАДОВИМА* РАДМИЛЕ ПЕТРОВИЋ

САЖЕТАК: У раду се истражује песничка збирка *Моја мама зна шта се дешава у градовима* младе песникиње Радмиле Петровић, односно начин на који се у њој обликује родно. Трећа збирка Радмиле Петровић нашла се у центру пажње српске читалачке публике почетком треће деценије 21. века и у савремену поезију унела је извесне новине на тематско-мотивском плану. Битан одмак у односу на претходне збирке могуће је пронаћи у покретању питања пола и рода, а све то у контексту опозиције село–град. Појмови пола и рода у спреси су са односом према традицији, патријархату, моди, шминкању, али и политици. Као такви они функционишу као неки од основних појмова за разумевање песничког света који Радмила Петровић гради у овој збирци, те их је циљ научно осветлити и ударити темеље даљем књижевно-теоријском истраживању поезије значајних представника млађе генерације савремених песника.

Кључне речи: савремена поезија, лезбејство, мотив шминке, патријархат, фигура мајке

Почетак треће деценије 21. века на домаћој књижевној сцени обележила је појава неколико аутентичних женских песничких збирки. Као једно од најзначајнијих и најзапаженијих песничких остварења, истиче се трећа збирка поезије Радмиле Петровић, *Моја мама зна шта се дешава у градовима*, у издању издавачке куће РРМ Enklava, примарно фокусиране на објављивање поезије млађе генерације савремених српских песника. Збирка Радмиле Петровић унела је у савремену поезију извесне новине на тематско-мотивском плану. Песникиња је у њој начинила битан одмак у односу на своје две претходне збирке, *Мирис земље* (2015) и *Целулозни рокенрол* (2016), тематизујући питања пола и рода, а све то у контексту опозиције село–град, која чини окосницу песничког света Петровићеве. Појмови пола и рода, као основни имениоци којима можемо дефинисати сексуални

идентитет лирског субјекта, у спрези су са односом према традицији, патријархату, моди, шминкању, али и политици.

1. МАНИПУЛАЦИЈА РОДНИМ ОЗНАЧИТЕЉИМА

Према теорији перформативности рода, о којој говори Џудит Батлер, родне одлике не претходе језику, већ је језик тај који их конструише и утврђује (Buttler 1990: 24–25). Занимљивим се у том смислу чини језик поезије Радмиле Петровић. Када год се лирски субјекат идентитетски одређује, или пак када покушава друге идентитетски да означи, долази до употребе полусложеница. Отуда је важно поставити питање како се тај избор одражава на значењском плану. Полусложеница има својства обе речи које је сачињавају, при чему сам полусложенички спој генерише ново заједничко значење. На пример, наилазимо на именичке полусложенице неологизме¹ *мушкарац-дама* или *шмекер-девојка*. И у једном и у другом случају једна реч је полни означитељ (мушкарац, девојка), а друга је друштвени конструкт (дама, шмекер). Лирски субјекат репрезентује се увек као подељен између биолошког пола и улоге која му је приписана од стране породице и друштва. Отуда се јавља свест која у себи истовремено сабира феминино и маскулино, а кроз чију призму он посматра себе и друге људе, друштвене појаве, културне феномене, итд.

Тако је позиција *шмекер-девојке* позиција из које се ова поезија исписује. Лирски субјекат настоји да заузме позицију моћи, а она у овом случају омогућава слободно изражавање и критичко-субверзивни став. Такву позицију заузима манипулацијом особинама маскулиног и фемининог, узимајући и из једне и из друге сфере оно што даје легитимитет пробуђеном гласу. Стога је могуће говорити о две тенденције. Прва се односи на приписивање мушких атрибута сопству да би се на тај начин супротставило оном што се опажа као култивисана женскост, као и да би се, с обзиром на то да мушки принцип важи за активистички, стало у одбрану женске позиције у патријархалном друштву. Контрадикторна, али у својој суштини

¹ У случају споја *мушкарац-дама*, али и *девојка-хајдучка трава*, поставља се питање да ли се оне уопште могу одредити као полусложенице. Да би се нешто одредило као полусложенице, прва саставница мора бити индеклинабилна, а то овде није случај. Такође, у полусложеницама прва саставница одређује другу. Погледамо ли спојеве *мушкарац-дама* и *девојка-хајдучка трава*, јасно нам је да је ситуација обрнута – друга саставница одређује прву. Управо због тога ови спојеви могу се схватити као врста неологизма.

предвидљива, друга тенденција односи се на употребу *женског језика*, која је уско везана за фигуру мајке и матерински принцип.

Када је реч о првој тенденцији, она се посебно огледа у ономе што бисмо могли одредити као некултивисаност. Та некултивисаност најпре се одражава на нивоу лексике. Затим, могуће ју је пратити кроз изузетно присутан мотив шминке. Лирски субјекат се супротставља свему оном што није природно, истичући тиме сирову, *необрађену* женскост. Лексика која је најфреквентнија односи се на свет предметности села. Тако се често наилази на саму реч *село*, а потом на оруђе и алате (*чекић, плуг, секира*), машине (*трактор, багер*), домаће животиње (*петао, крава, пилићи, прасићи*) и поврће (*грашак, лук, парадајз*). Језик је, дакле, у највећој мери лишен уређености и тежи економичности. То је пре свега уочљиво у реткој употреби придева. Придеви се користе онда када су готово успутни или логични. На пример, *ловачки жути* пси. Међутим, када се описује нешто што је важно за интимни свет лирског субјекта, придеве поново замењују именице у полусложеницама. Примера ради, уместо израза *снажна* девојка, наилазимо на израз девојка *хајдучка-трава*. Како је и језик лишен улепшавања, тако постоји и негација шминке као козметичког² средства. Супротно бодлеровској тврдњи да је шминка оспољавање човековог осећаја за лепо, она се посматра на немодеран начин, односно као сувишност и артифицијелност.

2. ШМИНКА: *ШМЕКЕР-ДЕВОЈКА* И *ДЕВОЈКЕ-ДЕВОЈКЕ*

Један од упечатљивих мотива који се јављају у збирци *Моја мама зна шта се дешава у градовима* јесте мотив шминке. Лирски субјекат, који је експлицитно изједначен са ауторком, спорадично уноси мотив шминке у песме, при чему је његова основна функција успостављање важне дистинкције између лирског субјекта као шмекер-девојке и осталих девојака, не-даме и дама. Мотиви шминке и моде јавили су се и у прве две песничке збирке Радмиле Петровић, у *Мирису земље* и *Целулозном рокенролу*, премда је тада њихова функција била друкчија. Није била толико везана за одређивање себе колико за одређивање социјалног контекста и једног типа девојака са којима се лирски субјекат сусреће. Већ у тој поезији можемо пронаћи став да је шминкање нешто што је вештачко. Артифицијелну

² Реч козметика потиче од грчке речи *kosmētikos*, настале од речи *kosmein* и *kosmos*, које суштински имају значење реда, поретка, уређивања, тј. украшавања.

природу шминкања најбоље ћемо видети на радикалном примеру вештачких трепавица које ће лирски субјекат назвати „пластичним“, али ће тај мотив употребити изузетно домишљато како би боље описала тежину капака у песми „У питању је нешто теже“, истовремено упутивши суптилну критику шминкању тинејџерки (Петровић 2015: 9). Мотив шминке само је део мотива дотеривања или моде, али важно је увидети да око Петровићеве увек примећује оно што је вештачко, те поред пластичних трепавица проналазимо и вештачко крзно и синтетичке чарапе.

Експлицитан став о шминкању песникиња ће изнети тек у трећој збирци. Успоставиће основну опозицију по којој је шминка нешто вештачко, а њено некоришћење нешто природно, која ће се даље трансформисати у то да је шминка симбол женствености и девојке-девојке, док је одсуство шминке карактеристика лирског субјекта као шмекер-девојке.

Негативна оцена шминке и схватање шминке као вида артифицијелности имају изузетно дугу традицију. Осврнемо ли се на прошлост, препознаћемо их у хришћанству, које се као православље, у српској средини показује се као конститутивни елемент патријархата. Свака измена природног изгледа човека, обличја које му је Бог дао, схвата се као непоштовање самог створитељског чина. Негативан став проналазимо и у исказима значајних филозофа, међу којима се посебно истичу Фридрих Ниче и Артур Шопенхауер, али и код одређених феминисткиња (нпр. код Уне Стенард и Симон де Бовоар) које шминку поимају као последицу спољашњих, махом мушких, друштвених притисака на жену (в. Negrin 2020).

Мотив шминке појављује се већ у песми „Девојка која не верује у митове“, која отвара читаву збирку. Девојка-лирски субјекат рођена је као не-мушко, као „опет женско“ биће којем пророчица није добро проценила пол, те за такве девојке говори да: „не користе маску / него масат и француски кључ / возе трактор / цеде чварке / и једу кавурму“ (Петровић 2020: 7). Маскара, као елемент шминке, део је атрибуције женског, док је лирски субјекат не користи и више се идентификује с атрибуцијама и одликама карактеристичним за мушкарца.

Премда ће у песми „Играчке сте куповали за сина“ лирски субјекат признати да су некада постојали покушаји да буде „девојка сензуална / софистицирана / девојка-девојка“, у свим осталим песмама јасно ће се нагласити сопствена природа, која се противи шминки и негује изразито негативан однос према оним девојкама које се шминкају, што се у крајњој инстанци може схватити као манифестација нескривене мизогиније према

одређеној групи припадница женског пола. Песма у којој видимо ту мизогинију јесте „Тај момак је спреман све да остави, само не цигарете“ у стиховима: „има добру грађу, лепа је / вероватно се буди нашминкана / али остариће“ (Petrović 2020 : 27). Мотив женског старења овде је употребљен са дозом цинизма, усмереног против идеала женске безвременске лепоте, управо оног идеала због кога су се шминки противиле и феминисткиње попут Уне Стенард и Симон де Бовоар.

У песми „Четири пољупца да спасемо свет“ лирски субјекат опева мушкарца коме би боље одговарала жена супротног типа него што је она. Основна дистинкција између лирског субјекта и друге жене проналази се у манирима и физичком изгледу. Лирски субјекат дефинисаће се тиме да није дама, те ће за себе рећи следеће: „ја немам скупе хаљине / немам хаљине уопште / често грицнем живац испод нокта / држим лактове на столу“ (Petrović 2020: 22). Другој жени, дами, приписаће се „најлепше хаљине“ и „прикладан мејкап“, као и правилно умеће конзумирања дагњи, које су евидентно овде симбол буржоаског и градског елитизма, у које се она са својим васпитањем не уклапа. Но, у песми „Немам с ким да пљујем у лавабо наизменично пасту за зубе“, када наиђе на незаинтересованост мушкарца до ког јој је стало, лирски субјекат ће ипак ускликнути: „а ја сам ипак девојка / каква-таква / рођена девојка! / не претерано женствена“ (Petrović 2020: 32).

Поред тога што се налази у првој песми, мотив шминке своје место има и у последњој песми, „Само желим неког да расклопимо трактор мог оца у тишини“. Апострофирајући оца, о себи каже следеће: „а знаш каква ћу ја, тата, бити жена / јака као шифре на имејлу / нећу се шминкати, хранићу се здраво / на мом челу писаће органик“ (Petrović 2020: 62). С једне стране је, дакле, шмекер-девојка, коју одликују срчаност, снага и природност, а с друге стране су нашминкане девојке-девојке, које се као даме уклапају у стереотипну слику „слабијег пола“. Као посебно занимљива показује се реч *органик*. Према се њоме истиче природност лирског субјекта, наравно, везана за порекло из сеоске средине, њен иронични призвук може се тумачити и као својеврсни дијалог са трендом присутним у савременом друштву, оспољеном у жељи не само за храном већ и за органском козметиком, тј. за шминком са етикетом *органик*.

Јасно је да је мотив шминке у поетичком систему Радмиле Петровић уско повезан са опозицијом природно–вештачко, која се у даљој инстанци уклапа у опозиције село–град, рурално–урбано, традиционално–модерно. Не

само да је тематизација мотива шминке значајна за песнички опус Петровићеве већ се показује и као особен случај у српској поезији.

3. АНГАЖОВАНОСТ ЛИРИКЕ: СУПРОТСТАВЉАЊЕ ПАТРИЈАРХАТУ И ЛЕЗБЕЈСТВО КАО ПОЛИТИЧКИ АКТ

Идентификовање са особинама маскулиног огледа се у активистичком начелу одбране и борбе. Парадоксално, у овом случају то је глас лирског субјекта као оног ко стаје у одбрану жена и женских предака. У интервјуу са Дејаном Војводићем, Радмила Петровић поезију одређује као место разрачунавања, али оно које не мора да садржи ангажоване усклике и крилатице. Отуда цени „ангажованост на тематски нижим нивоима“ (Voјvodić 2020). Након што је пронађен модус певања из позиције новоформиране улоге шмекер-девојке, који не ствара осећај угрожености, песникиња своју поезију доживљава као простор у ком слободно може да стане у одбрану и оних других, оних који немају апарат кроз који могу да испоље сопствено незадовољство. У истом интервјуу, Петровићева истиче: „Не можете се разрачунати како треба ако гледате само себе, морате то урадити и за оне пре вас који то нису могли/хтели/умели да ураде“ (Voјvodić 2020). Овакав исказ поезију Радмиле Петровић директно смешта у сферу политике књижевности. Према Жаку Рансијеру, „политичка активност прекраја деобу чулног“, односно, „чини видљивим оно што је било невидљиво, омогућава онима који су били сматрани за бучне животиње да се чују као бића која говоре“ (Рансијер 2008: 8).

Тако песма „Шума, плуг, јагорчевина“ започиње стиховима: „осећам душе женских предака / које су настрадале од мушке руке“ (Petrović 2020: 29). Гласови настрадалих жена обраћају се лирском субјекту као неком ко сада има моћ да их освети – „говоре ми сеци их као пихтије!“ (Petrović 2020: 29). Међутим, присутно је аутопоетичко преиспитивање – у којој мери је уопште могуће бити песнички медијум, шта то повлашћено место не успева да предвиди? Отуда стихови: „снаго, не пристај да будеш нечија / изађите из мојих песама! / и ви сте хтеле само синове/ који су вам после разбијали главе“ (Petrović 2020: 30). Патријархат се, дакле, показује као нешто што је дубоко укоренењено у друштву. У песми „Планина у пламену“ лирски субјекат у себи осећа трагове могућности да буде представник мушког поретка: „некад кроз мене проструји крв предака / оних што су убијали своје жене“ или „тата, у овој ћерки имаш помало сина / који се није родио“ (Petrović

2020: 37). Услед захтева патријархата, константно долази до конструкције маскулиног. Песма „Говорили су ми да је Београд град у коме никог не смеш да погледаш у очи“ започиње стиховима: „ја сам шмекер-девојка / имам перорез у цепу / и жице у брусхалтеру (Petrović 2020: 8). У другом стиху строфе требало би маркирати реч *перорез*. Једна од симболичких функција перореза јесте фалусоидна³. Превазилажење фалогоцентричног друштва остварује се усвајањем његових начела, с тим да се њима различито располаже. У песми „Моја лоза има дар да скрати линију живота“, перорез који се носи у цепу има функцију одбрамбеног средства, које лирског субјекта, као девојку, треба да сачува од наслеђене карме од стране мушких чланова породице, обележене насиљем и клетвама. Ова тематика у појединим песмама задобија и емоционалну димензију, као на пример у песми „Пре поласка у школу знала сам шта је одузимање“: „штета што није мушко / мислиле су стрине испод ока“ (Petrović 2020: 19). Завршни стихови сведоче о настојањима да се та очекивања превазиђу: „увек сам успевала / да све урадим како треба / а они ми никад нису опростили / што сам Радмила“ (Petrović 2020: 19). Међутим, не само да се песникиња супротставља мушком и патријархалном у оквиру породичног система и села већ то чини и на плану националног. То потврђује наслов песме „Српкиња сам, ал' ми Косово није у срцу, него ти“. Присутан је субверзиван став према свим великим наративима које патријархат обликује, односно учвршћује. Отуда се у тој песми национални симбол божура своди на домен личног трансформисањем у метафору женске интиме: „побогу човече, наспавајте се // у вези с косовским питањем / генерале, // божури цветају // у мојим гаћицама“ (Petrović 2020: 51).

Иако је одавно прошло време табуа када је у питању хомосексуалност, ово је, такође, тема коју поезија Радмиле Петровић поставља у домен чулног. Тематизација лезбејства присутна је у појединим

³ Суштински, свака врста ножа или бодежа има фалусоидне конотације. Но, занимљивим се чини сетити се романа *Госпођа Даловеј* Вирџиније Вулф, у коме се реч перорез појављује укупно десет пута. Перорез је повезан с ликом Питера Волша, који га непрестано има уз себе и поиграва се њиме. На пример, у сцени на Трафалгар скверу: „Ispravivši se i u potaji igrajući se svojim *perorezom* (подвукле J.T. и С.М.), он пође за тим узбуђењем, за том ženom, која као да га čak i leđima okrenuta obasipa nekom svetlošću i kao da ih ta svetlost vezuje, kao da je odabrala baš njega, kao da ravnodušna buka saobraćaja potajno šapuće njegovo ime, ne Piter, već njegovo intimno ime kojim je sebe nazivao u mislima. »Vas«, rekla je ona, samo »Vas«, izgovarajući to svojim belim rukavicama i ramenima“ (Vulf 1964: 46).

песмама само у сугестији и назнакама, док је у неким врло експлицитно исказана. Песме су писане у исповедном тону и свака од њих је адресована неком члану породице: оцу, мајци, деди и тетки. Јасно је да постоји потреба да се оно што патријархално друштво сматра неприхватљивим, а што је присутно у интимном свету лирског субјекта, разреши кроз чин писања онима од којих се подсвесно увек тражи одобравање.

Однос патријархата према лезбејству тако је приметан већ и у самом наслову песме „Тетка каже то је смрт за православље“. Лезбејство је овде исказано посредством показне заменице „то“, која подразумева други степен алијенације, дистанцу коју тетка поставља и избегавање именована сексуалног опредељења путем именице. Премда у бројним песмама постоји јасно тематизована хетеросексуална љубав, она се временом трансформише у хомосексуалну љубав: „мама, чујем шуштање кукуруза / ноћу у овом граду / откако сам схватила // да тога што сам код њега волела / има у једној девојци / само много, много више“ (Petrović 2020: 44). Такву врсту љубави чланови породице доживљавају као болест од које треба излечити и опасност од које треба спасти лирског субјекта. То видимо на примеру стихова песме „Два минута без поезије“: „а сад, којим ћеш ме травама лечити / од тоpline њених усана“ (Petrović 2020: 49), али и песми „Сањам оца и ножеве, ножеве, ножеве“ путем стиха „обићи ћеш све врачаре да ме спасеш“ (Petrović 2020: 53). Управо та песма показује се као најзначајнија за обликовање мотива лезбејства. У њој лирски субјекат апострофира оца хипокористиком тата и присећа се њиховог заједничког слушања вести, односно тренутка када се појавила вест да је у Црној Гори донет предлог закона о истополним браковима. Отац лезбејство поима као тренд који је дошао из Америке, тј. са Запада, при чему се ослања на схватање Запада као исувише либералног простора са којег на Балкан долазе различити видови помодарства. Патријархални отац, који је желео сина и уместо њега добио трећу кћер, лезбејским опредељењем кћери добиће снају, делију девојку: „та делија девојка зна да пуца из пушке / можеш у небеса да винеш јабуку // да, тата, имаћеш снају иако немаш сина / видиш колико је домишљат Бог“ (Petrović 2020: 53). Док ова песма функционише као обрачун стварности са породичним хтењима уз јасно прихватање сопственог лезбејства, песма „Брда“ знатно је суптилнија и у њој се да приметити порив лирског субјекта да потисне своју лезбејску жељу. Сходно томе, ова кратка песма заснована је на сврси кртичњака у традиционалној култури и на метафори брда: „деда,

реци ми / шта да закопам у кртичњак / да моји прсти мање хитају / у њена брда“ (Petrović 2020: 52).

4. ФИГУРА МАЈКЕ И ФУНКЦИЈА МАТЕРИНСКОГ

Када је реч о имплицитно исказаном лезбејству, оно што се чини посебно занимљивим јесте сам наслов збирке. Из наслова *Моја мама зна шта се дешава у градовима* јасно је да је фигура мајке поетички значајна. Узме ли се у обзир психоаналитичко становиште, долази се до закључка да ово поетско остварење иде у прилог тези да је мајчинство централна тема лезбејске поезике (Sipyinyu Njeng 2007: 28).

Кључан период, у том смислу, јесте прелазни период из преедипалне у едипалну фазу. Тада се и дечаци и девојчице идентификују са мајком, но оно што је карактеристично само за женску децу јесте пролонгирање интимног контакта са мајком, што доводи до већег степена блискости међу припадницама женског пола. У таквој првобитној повезаности са мајком, повезаности са исконским женским, проналази се психоаналитичко утемељење лезбејства – лезбејске везе теже рекреирању емоција и односа карактеристичних за релацију мајка–кћерка (Chodorow 1979: 200).

Управо је мајка једна од централних фигура поетичког система Петровићеве. Из наслова је уочљиво да је мајка неко ко има привилегован положај. Она је та која *зна* шта се дешава у градовима. Начин на који је описана сигнализира много сложеније значење. У песми која је дала наслов читавој збирци, наилазимо на две битне строфе: „сурутка јој тече под прстима / самоћа се разлистава у стабљике купуса“, односно „разуме језик биља / има одговор на питање земље / али ћути“ (Petrović 2020: 40). Мајка овде има нешто од оног исконског материнског, оног што би била *Terra Mater*. У том смислу, важна је њена повезаност са земљом и флореалном симболиком која провоцира женски језик ове поезије. Сличну употребу језика биља, повезану с фигуром мајке, проналазимо у спеву *Роморанка* Ђорђа Марковића Кодера, посвећеном језику „матера наших“. У спеву се тематизује ромор између мајке и умрле кћерке, која у виду птице мајци долази у сан. Ромор подсећа на изворни матерински језик, повезан са женском способношћу рађања, те тако Сава Дамјанов истиче језикотворство, рађање нових речи, као битно својство Кодеровог дела (Дамјанов 2011: 243). У случају Радмиле Петровић, језикотворство препознајемо у карактеристичном креирању и употреби полусложеница. Оне су, као и код Кодера, повезане са сфером флореалног. Дакле, поред полусложеница које се

односе на сферу родног, појављују се, примера ради, и полусложенице *љутић-девојка, девојка-хајдучка трава и реченице-бриљани*.

Управо тај језик карактеристичан је за комуникацију мајке и кћерке у поезији Радмиле Петровић, што се најбоље препознаје у песми „Језик биља“: „да ли да им откријемо, мама? / језик биља / нема везе с тим одакле сте // језиком биља говоре мајка и ћерка / кад не причају довољно“ (Petrović 2020: 57). За Јулију Кристеву фигура мајке има пресимболичку функцију (Widawsky 2014: 61), односно мајка се везује за поредак пре речи и знакова, што одговара времену матријархата. У складу с том пресимболичком функцијом јесте и мотив ћутања мајке присутан у поезији Петровићеве. Занимљиво је споменути и песму „Четири пољупца да спасемо свет“, која се завршава стиховима „одвела бих га у три / пичке материне и тамо љубила“ (Petrović 2020: 23), где је повратак изворном материнском присутан путем псовке.

5. ЗАКЉУЧАК

Аутори рада бавили су се родним аспектом песничке збирке *Моја мама зна шта се дешава у градовима*, који се показује као изузетно значајан за целокупни песнички опус Радмиле Петровић. Конституише се путем језичких иновација отелотворених у бројним полусложеницама, од којих се као најбитнија показује полусложеница *имекер-девојка*. Реч *имекер-девојка* може се схватити као синегдоха родног идентитета лирског субјекта. Све остале феминине и маскулине родне улоге граде се испољавањем односа према традицији, патријархату, моди и шминкању, али и путем теме лезбејства, коју су аутори рада сагледали, с једне стране, као политички чин, односно, с друге стране, као психоаналитички.

Појава збирке *Моја мама зна шта се дешава у градовима* Радмиле Петровић може се схватити као својеврстан књижевни догађај, који је значајно утицао на статус женске савремене српске поезије на почетку треће деценије 21. века. Рецепција читалачке публике поставила је младу песникињу у жижу јавности и препознала је њену поезију као нешто ново, превратничко и провокативно. Управо због тога аутори рада одлучили су да је књижевнотеоријски истраже, што је суштински део шире замисли аутора да популаризују озбиљно и подробно књижевно-теоријско истраживање поезије млађе генерације савремених српских песника 21. века како се на плану историје књижевности не би каскало.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодлер, Шарл. 2013. *Сликар модерног живота*. Београд: Службени гласник.
- Buttler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Vojvodić, Dejan. 2020. „Volim da se poigravam s onim s čime se ne bi smelo igrati“ (razgovor sa Radmilom Petrović). <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/kulturno/story/3158/intervju/4018253/radmila-petrovic-poezija-intervju-rt.html> (21.07.2021).
- Vulf, Virdžinija. 1964. *Gospođa Dalovej*. Београд: Rad.
- Дамјанов, Сава. 2011. *Велики код: Борђе Марковић Кодер*. Београд: Службени гласник.
- Negrin, Llewellyn. 2000. “Cosmetics and the female body: A critical appraisal of poststructuralist theories of masquerade”. *European Journal of Cultural Studies* 3 (1): 83–101.
- Петровић, Радмила. 2015. *Мирис земље*. Прибој: Дом културе „Пиво Караматијевић“.
- Petrović, Radmila. 2020. *Moja mama zna šta se dešava u gradovima*. Београд: PPM Enklava.
- Ransijer, Žak. 2008. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Sipyinyu Njeng, Eric. 2007. “Lesbian poetics and the poetry of Audre Lorde”. *English Academy Review* 24 (1): 23–36.
- Chodorow, Nancy. 1979. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Widawsky, Rachel. 2014. “Julia Kristeva’s psychoanalytic work”. *Journal of the American Psychoanalytic Society* 62 (1): 61–67.

Jovana G. Todorović

Sara Ž. Matin

THE REPRESENTATION OF GENDER IN POEM COLLECTION *MOJA MAMA ZNA ŠTA SE DEŠAVA U GRADOVIMA* BY RADMILA PETROVIĆ

Summary

In this paper, the poem collection “Moja mama zna šta se dešava u gradovima” (*My Mom Knows What's Happening in Cities*) by young poetess Radmila Petrović is being researched through analysing elements which shape gender identity and roles of lyrical subject. The third poem collection by Radmila Petrović was in the center of attention of Serbian readership at the beginning of the third decade of the 21st century because it appeared as innovative in terms of perspective, themes and motifs. There is an important difference between this poem collection and the previous two collections, “Miris zemlje” (*The Scent of Earth*) and “Celulozni rokenrol” (*Cellulose Rock'n'roll*). It can be found in thematization of the issue of gender and sex, determined by the context of the village-city opposition. The concept of gender and sex, as the basic denominators by which we can define the sexual identity of a lyrical subject, are connected with the attitude towards tradition, patriarchy, fashion, make-up, but also politics. As such, they prove to be some of the basic concepts for understanding the poetic world that Radmila Petrović builds in this collection. Therefore, three central segments of the paper examine the motif of cosmetics, the motif of lesbianism and the role of the mother figure. The main aim of the paper is to offer a contribution to the scientific study of the poetry of the younger generation of Serbian 21st century poets.

Key words: contemporary poetry, lesbianism, motif of cosmetics, patriarchy, mother figure

Jelena V. Badovinac
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja doktorskih studija
jelenabadovinac@gmail.com

UDK: 821.131.1.09-31
doi: 10.19090/zjik.2021.155-167
originalni naučni rad

RECEPCIJA ROMANA *MOJA GENIJALNA PRIJATELJICA* ELENE FERANTE KROZ PRIZMU ODNOSA IZMEĐU GLAVNE JUNAKINJE I NJENE MAJKE

SAŽETAK: U radu izdvajamo najvažnije aspekte koji utiču na recepciju romana *Moja genijalna prijateljica* Elene Ferante na teritoriji naše zemlje. Takođe, detaljno ispitujemo kulturološki kontekst pri transferu romana na srpski jezik i određujemo funkciju koju njegov prevod ima u ciljnoj kulturi. Imajući na umu njihovu relevantnost u ocenjivanju i recepciji nekog književnog dela, pravimo osvrt na stavove koje, u pogledu prvog romana napuljske tetralogije, iznosi domaća književna kritika. S obzirom na to da je cilj rada otkrivanje uloge koju protagonistkinja i njena majka imaju u recepciji, posebnu pažnju usmeravamo na kompleksni odnos koji se između njih razvija. Kako bismo odredili uticaj tog odnosa na recepciju ovog dela, analiziramo lik Elene, odlučne na putu ka emancipaciji, i lik majke, koja se ne opire stegama patrijarhata, već ga prihvata kao nužnost. Stavljajući fokus na dinamičan odnos obeležen antagonizmom između dve generacije žena, nastojimo da ukažemo na to da ga čitalačka publika neretko doživljava bliskim ličnom iskustvu.

Ključne reči: Elena Ferante, *Moja genijalna prijateljica*, recepcija, čitalačka publika, odnos majke i ćerke, patrijarhalna kultura, emancipacija

1. UVODNA RAZMATRANJA O ROMANU

Polazeći od činjenice da je „žensko pitanje”, odnosno borba za rodnu ravnopravnost fenomen koji egzistira i danas, nezavisno od stepena razvoja nekog društva, smatramo da književna dela koja tretiraju položaj žene, među koja se ubraja i roman *Moja genijalna prijateljica* (*L'amica geniale*) Elene Ferante¹, aktivno podstiču interesovanje šire javnosti za razmatranje ovog pitanja. Prvi

¹ Italijanska književnica Elena Ferante ovaj prvi, od ukupno četiri dela napuljske sage, objavljuje 2011. godine. Nakon toga pojavljuju se i njegovi nastavci: *Storia del nuovo cognome* (*Priča o drugom prezimenu*) 2012, *Storia di chi fugge e di chi resta* (*Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*) 2013. i *Storia della bambina perduta* (*Priča o izgubljenju devojčici*) 2014.

roman napuljske tetralogije, koji će biti predmet naše analize, podeljen je u tri poglavlja: *Prolog – Brisanje tragova*, *Detinjstvo – Priča o don Akileu* i *Mladost – Priča o cipelama*. Autorka smešta radnju romana u siromašno predgrađe Napulja nakon Drugog svetskog rata. Mesto, vreme, kao i životni uslovi tog perioda u velikoj meri utiču na razumevanje okolnosti u kojima žive junaci ove priče. Ekonomska održivost celog naselja zavisi od dve uticajne porodice koje su bogatstvo stekle zahvaljujući prevashodno kriminalnim aktivnostima. Takav način poslovanja, u koji su direktno ili indirektno uvučeni, nemo prihvataju gotovo svi članovi zajednice, dok otpor pruža tek poneki pojedinac koji ubrzo biva učutkan. Uprkos životu na rubu egzistencije i konstantnom strahu, stanovnici ovog malog naselja ostaju nemoćni pred silom jačeg, te se prepuštaju milosti zelenaških porodica Solara i Karači. Iz takvog ambijenta potiče protagonistkinja Elena Greko, koja, nakon iznenadnog nestanka najbolje prijateljice Lile u poznim godinama, odlučuje da sačuva od zaborava svoja sećanja o događajima koji su obeležili period zajedničkog odrastanja.

Preuzimajući ulogu naratorke u priči koju Ferrara opisuje kao „*priču o preživljavanju, a ne o žrtvi*, u kojoj se razvijaju *kreativni oblici otpora* patrijarhalnim hijerarhijama moći”² (Ferrara 2020: 560), Elena potresno oslikava sudbine ljudi koji žive u svom zatvorenom svetu. Na početku romana autorka kreira identitetske uloge svih likova navodeći precizan spisak na osnovu kojeg se odmah uočava da je položaj članova porodica određen očevim zanimanjem. Tako nam Ferante, pre nego što nas uvede u radnju romana, nedvosmisleno daje do znanja da su njeni likovi predstavnici patrijarhalne kulture. U aktuelnim društveno-ekonomskim prilikama u Napulju polovinom XX veka, naratorka kao centralnu temu izdvaja svoje prijateljstvo sa Rafaelom Čerulo – Linom ili Lilom, koje je protkano konstantnim nadmetanjem, ali i neverovatnom bliskošću.

Postoje tvrdnje da je reč o romanu koji u sebi obuhvata više žanrova, od noara do istorijskog romana (Piazza 2020: 54) ili, drugim rečima, da „on pripada žanru društvenog romana isto koliko i psihološkom ili romanu o razvoju ličnosti i romanu o razvoju umetnice” (Šljukić 2017: 66). S obzirom na to da ćemo u analizi recepcije romana poseban fokus staviti na Elenino odrastanje i pokušaj emancipacije u osetljivom adolescentskom dobu, u ovom radu ćemo ga posmatrati kao *bildungsroman*. *Bildungsroman* predstavlja nemački žanr romana koji govori o procesu stvaranja karaktera (Sirković 2011, para. 1). Kada je reč o ženskom

² [...] it is a tale of "survival, not of victimhood" in which "creative forms of resistance" to patriarchal hierarchies of power are developed. (Svi prevodi citiranih engleskih i italijanskih izvora u ovom radu su autorkini.)

bildungsromanu, on dobija najviše na značaju u književnoj kritici sedamdesetih godina XX veka usled uticaja feminističkog pokreta. Pozivajući se na Elen Morgan i njeno razmatranje ovog žanra, Sirković ističe da *bildungsroman* „opisuje ženski samorazvoj prema sadašnjem i budućem postojanju” (*ibid.* para. 29). Ženski *bildungsroman* predstavlja deo tzv. ženske proze, koja je mahom namenjena ženskoj čitalačkoj publici s obzirom na to da uglavnom obrađuje tradicionalne i savremene aspekte života ženâ. Kao okosnica romana *Moja genijalna prijateljica* izdvajaju se upravo one teme koje zauzimaju centralnu poziciju u okviru ženske proze – položaj žene u društvu, muška dominacija, rodni odnosi, kao i otkrivanje ženskog identiteta kroz proces introspekcije.

2. OSVRT NA RECEPCIJU PRVOG ROMANA IZ NAPULJSKE SAGE

Kada je reč o recepciji nekog književnog dela, pa tako i ovog romana, potrebno je sagledati širi kontekst ciljne kulture, te razne političke, ekonomske i šire kulturološke aspekte (Veselinović 2018: 7). Imajući na umu ove elemente, a pozivajući se na gledišta koja iznosi Šapiro u radu „Prevodilačke norme i društvena ograničenja”, Veselinović objašnjava da u procesu recepcije veliku ulogu mogu imati međusobni odnosi između dve zemlje, ekonomski faktori, te politički sistemi koji u njima vladaju (*ibid.* 12), a koji vrlo često zauzimaju različite pozicije u izvornoj i ciljnoj kulturi. Stoga, u širem smislu gledano, pozitivna kulturološka percepcija zemlje u koju je smeštena radnja romana, umnogome doprinosi afirmativnom stavu koji se prema njemu zapaža na prostoru Srbije.

Govoreći o recepciji italijanske književnosti izvan granica Italije, Skafai navodi da je presudan odnos između kodeksa i referenta, te pod kodeksom podrazumeva jezik, odnosno njegovu prevodljivost na jezik druge kulture, dok referentom smatra istorijski ili društveni kontekst (Scaffai 2018: 41). Prevođenje književnog dela predstavlja izuzetno složen proces, te je pri prevodu neophodno ostvariti „smisaoni, sadržajni i žanrovsko-stilski ekvivalent originala, u kome bi forma i sadržina u jeziku prevoda činila isto dijalektičko jedinstvo koje predstavlja original” (Stojnić 1980: 9–10). Takođe, prevođenje je i neka vrsta književnog aktivizma koji uključuje prevodioce u kulturne rasprave kroz koje se otvaraju novi putevi kulturne komunikacije (Simon 2005: IX). Pri transponovanju na jezik ciljne kulture očigledno je da se prevodilac ovog romana suočio sa autorkinim zahtevnim pristupom koji se uočava kroz složene opise, čak i kada je reč o melodramatičnim temama. Svakom aspektu priče Ferante daje na značaju, te je pri prevođenju bilo neophodno svaki detalj uspešno integrisati u prevod.

Smatramo da je i društveno-ekonomski kontekst, u koji autorka smešta radnju romana, značajan za recepciju romana u Srbiji, s obzirom na to da, pored razlika, postoje izvesne sličnosti između italijanskog i srpskog socijalnog ambijenta karakterističnog za period pedesetih godina prošlog veka. To vreme u Jugoslaviji Holst opisuje kao doba kada su se muškarci vratili iz rata, a žene kućama. „Uloga žene je da bude podsticajna supruga, majka i domaćica. Politika i proizvodnja su bili zadaci muškaraca” (Holst u: Milinkov 2014: 174). Slične okolnosti na globalnom nivou dovode do potrebe za emancipacijom ženâ, te pojave ženske proze u evropskoj i anglo-američkoj književnosti zahvaljujući kojoj se čitalačka publika proširuje i na taj način aktivno uključuje u aktuelne teme.

Kako će kritika i čitalačka publika prihvatiti neko književno delo u ciljnoj kulturi, zavisi i od procesa „transfera književnog teksta iz jedne sredine u drugu, sa jednog jezika na drugi” (Veselinović 2018: 9), dakle, od društvene pozicije teksta, ali i od učesnika u tom procesu (*ibid.*). Na taj proces nesumnjivo utiče i status koje to delo ima u izvornoj kulturi, odnosno od njegove recepcije u drugim kulturama. Prvi roman napuljske tetralogije zajedno sa svojim nastavcima postiže najveći uspeh u SAD-u i Velikoj Britaniji³, dok se njegova recepcija u Italiji smatra ambivalentnom (Schwartz 2020: 123)⁴.

Ferrara zapaža da u ovoj paraboli o emancipaciji upravo ženski likovi, marginalizovani i ograničeni zbog pola, niže klase i ekonomskog statusa, privlače pažnju velikog broja čitalaca širom sveta (Ferrara 2020: 560). Pored toga, u recepciji važnu ulogu igra i činjenica da je u romanu opisana prva generacija žena koja je rođena nakon dobijanja prava glasa u Italiji. Stoga se može pretpostaviti da se kod čitateljki i čitalaca znatijelja budi delimično i zbog otkrivanja početaka višedecenijske borbe za ekonomsku i društvenu ravnopravnost koje žene započinju.

Veliki deo čitalačke publike u Srbiji, koji se rado susreće sa domaćim delima i opusima koji tretiraju različite aspekte žene, svesrdno prihvata ovaj roman. Društvena klima koja je poslednjih decenija počela da prepozna i

³ U renomiranim britanskim i američkim listovima, kao što su *The Independent*, *The Guardian* i *The New Yorker*, izlaze tekstovi koji s oduševljenjem pišu o svim delovima napuljske tetralogije. *The Guardian* objavljuje tekst u kome se navodi da autorkino pisanje obiluje takvom intimnošću da se čini kao da kroz njene likove čitamo sopstvene misli (O'Rourke 2014, para 3).

⁴ Prvobitne reakcije italijanske književne kritike na roman *Moja genijalna prijateljica* prevashodno su bile negativne, budući da ga neretko naziva feljtonom, odnosno romanom lišenim stila (Ricci 2015, para 3/5), a tek nakon internacionalnog uspeha autorkino delo se poredi sa najznačajnijom svetskom literaturom (Schwartz 2020: 135).

podstiče žensku borbu za ravnopravnost, sve češće pokazuje radoznalost prema ženskoj reči. Međutim, treba imati na umu da, usled heterogenosti čitateljske strukture kojoj doprinosi izdavač⁵, može doći do pojednostavljenog razumevanja i prepoznavanja feminističkog angažmana u romanu. U javnom prostoru autorka se opisuje kao plodna i umetnički ostvarena književnica „koja piše pitko i zavodljivo” (Bazdulj 2015, para. 6). Smatrao se feminističkim romanom ili ne, ovaj roman odjeknuo je u feminističkim krugovima i zainteresovao i feministkinje budući da se bavi međusobnim odnosima ženâ, socijalnim položajem žene, kao i društvenom ulogom koja ženi biva dodeljena. Kritika vrednuje ovaj roman ističući sposobnost autorke da aktivno uključi čitateljke i čitaoce, odnosno da „ne šteti ni likove, ni nas” (Bobičić u: Savković 2019, para. 7). Iako povremeno opisuje svet na vrlo okrutan način, autorka iz njega ne isključuje ljubav i međusobno prihvatanje (*ibid.*). Takođe, uz dinamiku pripovedanja kroz građenje napetosti, pa sve do kontrole samog teksta, Ferante u samim čitaocima pobuđuje neku vrstu osnaživanja vešto iznoseći potisnute emocije svojih junaka (Bobičić u: Krtinić 2020, para. 5). Za interesovanje kod publike i kritike umnogome je zaslužna „naracija zasnovana na neprekidnom dovođenju čitateljki i čitalaca u zabludu, a zatim na razaranju tih iluzija” (Lalatović 2017: 45). Najočigledniji primer ovakve naracije jeste nedoumica sa kojom se čitalačka publika suočava pred sam kraj romana kada postavlja pitanje identiteta genijalne prijateljice. Iako se stiče utisak da se epitet „genijalna” pripisuje Lili, neposredno pred venčanje rejonske Džeki Kenedi⁶, jedna rečenica koju izgovara buduća mlada odvlači našu pažnju u potpuno drugom smeru: „[...] ti si moja genijalna prijateljica, moraš da postaneš bolja od svih, i od muškaraca i od žena” (Ferante 2011: 312).

Moglo bi se zaključiti da je funkcija prevoda u ciljnoj kulturi isticanje aktuelnosti centralnih tema koje ovaj roman tretira. Položaj žene, njena emancipacija u svetu u kojem pretežno vladaju maskulini principi, ali i razumevanje njenog najintimnijeg *ja*, relevantna su pitanja i danas u mnogim savremenim društvenim zajednicama. Sa druge strane, nespornu ulogu u recepciji ima i vešto razrađena narativna struktura i autorkino znalacko otkrivanje najdubljih slojeva svojih likova iz kojih, kao iz palimpsesta, nastoji da izvuče i najmračnija osećanja. Budući da se kroz čitanje romana jasno uočava majčin uticaj

⁵ Izdavačka kuća *Booka* profilisala se u objavljivanju savremene literature koja je dodatno popularizovana zahvaljujući promotivnim aktivnostima na društvenim mrežama.

⁶ Ovim imenom Elena naziva Lilu kada se od odrpane obučareve kćeri transformiše u pravu divu rejona („U najdubljoj dubini, bilo je to ono što sam zaista želela: da Lilu vratim bledej Lili: konjski rep, skupljene oči grabljivice, odeća – krpe od dve pare. Ništa od važnosti, ponašanja kao da je rejonska Žaklina Kenedi” (Ferante 2011: 310).

na uobličavanje identiteta protagonistkinje Elene, u nastavku rada pokušaćemo da otkrijemo na koji način odnos koji se između njih dve razvija, doprinosi recepciji ovog književnog dela.

3. LIK ĆERKE I LIK MAJKE – PRIKAZ NJIHOVOG ODNOSA

Premda u recepciji ovog romana važnu ulogu ima centralna tema – prijateljstvo između dve žene – ne treba zanemariti značaj odnosa koji protagonistkinja razvija sa majkom. Autorka detaljno pristupa razotkrivanju veze koja nastaje između majke i ćerke, te se disfunkcionalnost u njihovom odnosu percipira kroz čitanje ne samo ovog već i ostalih delova napuljske tetralogije. U analizi ovog odnosa treba imati na umu da ćerka nosi ulogu pripovedačice, te se događaji nižu i predstavljaju samo iz njene perspektive. Dakle, glas majke nemoguće je direktno čuti, već se njen lik tumači isključivo na osnovu predstava koje o njoj ima Elena. Kod nekih italijanskih kritičara zapaža se strog stav prema ovakvom pripovedanju, pa tako Donaruma navodi da naratorka „ne može ni znati, ni razumeti sve o Lili” (Donnarumma 2016: 142), što bi se moglo zaključiti i kada je reč o predstavljanju lika majke. Međutim, ukoliko se osvrnemo na ostala dela Elene Ferante⁷, možemo primetiti da se te pripovedačke uloge smenjuju – u nekim romanima glas pripovedačice pripada majci, a u drugim ćerci – što upućuje na zaključak da je rasvetljivanje ovog odnosa jedan od glavnih zadataka koje autorka sebi postavlja.

Priroda veze između ćerke i majke igra važnu ulogu u ćerkinom društvenom životu i jedan je od odlučujućih faktora za njeno pozitivno psihološko funkcionisanje, te samopouzdanje (Onayli & Erdur-Baker 2012: 327). U skladu sa tumačenjima koje iznosi Čodorov, Adalđiza Đorđo ističe da, iako se ćerka u procesu stvaranja svog identiteta povezuje sa majkom, ta veza biva obeležena konfliktnim željama za povezivanjem, ali i odvajanjem od majčinog tela. Ćerka odbacuje majku, pogotovo u starijem uzrastu, jer postaje svesna femininosti kao „negativno vrednovane rodne kategorije” (Chodorow u: Giorgio 2020: 21), što je moguće prevazići jednakom raspodelom roditeljskih uloga (*ibid.*). Ova teza nas ponovo dovodi do osnovnog uzroka problema sa kojim se Elena suočava – patrijarhalne matrice kao osnovne paradigme zapadne kulture, čijih stega pokušava da se oslobodi glavna junakinja ovog romana.

⁷ *L'amore molesto (Mučna ljubav)* 1992, *I giorni dell'abbandono (Dani napuštenosti)* 2002, *La figlia oscura (Mračna keći)* 2006, *La vita bugiarda degli adulti (Lažljivi život odraslih)* 2019.

Kroz čitanje romana uočava se autorkina namera da Elenu karakterno prikaže kao suprotnost najboljoj prijateljici⁸ navodeći raznolike situacije u kojima okolina različito percipira njihove karaktere. Elenu celo predgrađe doživljava kao pristojnu, poslušnu, dobronamernu i ljubaznu devojkicu. Uprkos opštem pozitivnom prikazu, možemo se složiti sa zapažanjem koje iznosi Pjaca kada navodi da čitateljska publika sa njom ne želi da se identifikuje (Piazza 2020: 54). U liku Elene prepoznaje se podvojenost u ženskim odnosima – sa majkom i Lilom (a kasnije i ćerkama) – u kojima ona ispituje i gradi sopstveni identitet (*ibid.*). Već u ovom prvom romanu opaža se Elenino osećanje zavisnosti od Lile, ali i ambijenta u kom se nalazi, kao i stalno traženje potvrde, odnosno priznanja za sopstvena dela (Donnarumma 2016: 142). Kroz takav narativ ona čitaocu otkriva svoje slabosti, strahove, stalni osećaj inferiornosti koji će je mučiti do zrelog doba. Upravo zbog tako otvorenog prikaza svog unutrašnjeg bića, Elena izaziva znatiželju kod čitalačke publike koja se možda ne poistovećuje u potpunosti sa njenim likom, ali na mahove prepoznaje njene nedoumice i emocije kao svoje lične.

Kako bismo jasnije sagledali lik protagonistkinje Elene, pokušaćemo da rasvetlimo njene predstave o drugosti. Kada je reč o slici drugog koja se izučava u okviru imagologije, najčešće se misli na predstavu stranca ili odnos književnog dela i kulture u kojoj ono nastaje (Milanović 2012: 89). Ipak, ova istraživanja, započeta u okvirima komparativne književnosti pedesetih godina 20. veka, u novije vreme proširuju pojam *drugog* i na oblast kulture, politike, ekonomskog ili geografskog statusa (*ibid.* 90). Mi ćemo se ovde zadržati na Eleninoj predstavi funkcionisanja društva i kulture iz koje potiče. Na početku drugog poglavlja (*Detinjstvo – Priča o don Akileu*), kroz opsežne opise i živopisne detalje, Elena uvodi čitalačku publiku u turobni ambijent prepun nasilja, kako u kući tako i na ulici. Upečatljiv je način na koji naratorka vidi žene u svom rejonu:

Žene su se međusobno borile žustrije od muškaraca, čupale su se za kosu, povređivale se. Nanositi bol bila je bolest. Kao devojkica, zamišljala sam vrlo male životinje, bezmalo nevidljive, kako noću dolaze u rejon, izlaze iz svojih baruština, iz neupotrebljivih železničkih vagona iza nasipa, iz nečistih trava nazvanih smrdljivak, iz žaba, guštera, muva, kamenja iz prašine i ulaze u vodu i hranu i vazduh, navodeći naše mame, bake da se naljute kao pobesnele kućke. Bile su zagriženije od muškaraca jer su muškarci bili neprekidno besni, ali bi se na kraju smirivali, dok su žene,

⁸ Lila je buntovna i prkosna, obuzeta brojnim sopstvenim demonima.

naizgled tihe, staložene, kad bi se naljutile, išle do krajnjih granica ludila i nisu se zaustavljale (Ferante 2016: 33–34).

U ovakvom prikazu naslućuje se naratorčin očaj i strah od tog kolektivnog atavizma koji pršti na sve strane, kontaminirajući pritom i nove generacije. Ovakvu predstavu neposredne okoline Elena ne uspeva da otkloni tokom odrastanja, ona ostaje duboko urezana u njoj čak i u poznim godinama kada piše svoju priču. Stoga bi i Elenino pripovedanje sa višedecenijskim otklonom moglo da se protumači, ne samo kao vrsta ispovesti, iz potrebe da sebi olakša, već i kao terapijski pokušaj oslobađanja od negativnih emocija i stereotipnih slika. U delu su prisutni i drugi, brojni imagološki elementi, među kojima se izdvaja deo kada naratorka jezgrovito iznosi autodefiniciju mentaliteta i kulture kojoj pripada opisujući atmosferu tokom proslave Lilinog venčanja:

Mi smo bili plebs. Plebs je bilo ono otimanje hrane zajedno s vinom, ono svađanje ko je prvi poslužen i to bolje, onaj štrokavi pod po kojem su prolazili i opet prolazili kelneri, te sve prostije zdravice. Plebs je bila moja majka koja se napila, pa se sada naslonila na očevo rame, a on je bio ozbiljan, i smejala se razjapljenih usta na seksualne natuknice trgovca metalom. Svi su se smejali, a i Lila takođe [...] (Ferante 2016: 325–326).

Ovakvim opisima Elena nam ukazuje koliko za nju postaje nepodnošljiv teret takve drugosti. Osvestivši sliku tog sveta, sveta njene majke, sveta u koji i Lila samovoljno ulazi nakon venčanja, ona odlučuje da to neće biti njen svet.

Prikazana u poziciji objekta naracije, Elenina majka predstavlja tipičan primer majčinskog modela, ne samo u posleratnoj Italiji već i u mnogim drugim ratom razorenim zemljama Evrope. Pošto joj autorka, tj. pripovedačica, ne pominje ime, može se naslutiti da je njoj data samo uloga majke kao prirodne uloge koja joj pripada, dok su njeni drugi aspekti žene potpuno zanemareni. U nameri da analiziramo ovu majčinsku figuru neophodno je da se osvrnemo na činjenicu da su u 19. veku reči „žena” i „majka” smatrane sinonimima. Tek nakon osnivanja ženskog pokreta krajem šezdesetih godina prošlog veka, žene nastoje da razdvoje ova dva identiteta (Snitou 2001: 12). Stoga je sasvim jasno da Elenina majka, odrasla u društvu koje „stvora polnu podelu psihičke organizacije i orijentacije” (Čodorov 2001: 35) između muškaraca i žena, predstavlja ženu-majku koja ima zadatak da vaspita ćerku na isti način na koji je i sama odgojena. U figurativnom smislu, nju bismo mogli posmatrati kao taoca patrijarhalnog društva, ženu naizgled nesvesnu svog položaja, načina života, te nametnutih vrednosti koje ćutke prihvata. Polazeći od pretpostavke da su polovinom XX veka

po sličnom obrascu živele i žene širom naše zemlje, elemente problematičnog odnosa koji se razvija između protagonistkinje i njene majke, ženski deo naše čitalačke publike mogao bi da prepozna na sopstvenom ili primeru najbližih žena iz svoje okoline. Tako ova priča izlazi iz granica malog, siromašnog napuljskog rejona, te sa lokalnog nivoa prelazi na globalni, navodeći nas da preispitamo svoje, ali i životne izbore naših majki i baka.

Sklona suvojoj iskrenosti, bez trunke ulepšavanja, naratorica nas upoznaje sa svojom majkom na sledeći način:

Moja majka je bila problem, s njom stvari nikada nisu bile kako bi trebalo. Činilo mi se već tada, a imala sam nešto više od šest godina, da radi sve kako bi mi stavila do znanja da sam površna. Nisam joj bila simpatična, a ni ona meni nije bila simpatična. Odbijalo me je njeno telo, što je najverovatnije naslućivala. [...] nikad nije bilo jasno gde gleda njeno oko. Ni desna noga joj nije dobro radila [...]. Šepala je, i njen korak me je uznemiravao [...] (Ferante 2016: 41).

Kroz ceo roman, ona se iznova vraća isticanju majčinih fizičkih mana otkrivajući zbog toga stid, ali i golemi strah da će i sama postati takva. Kada promene na telu usled ulaska u adolescentski period postanu očigledne, Elena, očajna zbog svog novog izgleda, biva sve nesigurnija u sebe: „Nisam više znala ko sam. Počeh da sumnjam da ću se sve više menjati, sve dok ne izbije na videlo moja majka, hroma, zrikava, i tada me niko neće voleti” (Ferante 2016: 92). Pridajući veliki značaj jeziku kojim se služe likovi u romanu, pripovedačica im pripisuje različite društveno-kulturološke statuse – dijalekat⁹ je prirodni jezik, ali i jezik nasilja, dok je italijanski jezik obrazovanog sveta. U jednom od opisa majke Elena otkriva još jedan majčin nedostatak, njenu neobrazovanost:

[...] stidela sam se zbog razlike između skladne figure dostojanstveno obučene profesorke, njenog italijanskog koji je pomalo ličio na onaj iz *Ilijade*, i iskrivljene figure moje majke, starih cipela, kose bez sjaja, dijalekta što zavrće na italijanski bez gramatike (Ferante 2016: 88).

Premda se kroz ceo roman čita naratorkin izrazito negativan stav prema majci, tek na nekoliko mesta čitateljka odnosno čitalac upoznaje majčinu nežnu

⁹ Širom Italije u govoru se koriste mnogobrojni dijalekti, dok se standardnim jezikom smatra italijanski jezik čiji je položaj ozvaničen tek nakon ujedinjenja Italije 1861. godine. Iako pribegava upotrebi napuljskog dijalekta u vrlo retkim situacijama, najčešće vulgarnim doskočicama, naratorica jasno ukazuje na to da je on važno obeležje ambijenta u kojem živi.

stranu. Te retke trenutke majčine skromno iskazane naklonosti naratorka nam otkriva prikazujući epizode o srebrnoj narukvici (Ferante 2016: 115), pripremama za letovanje na Iskiji (Ferante 2016: 205), te popravnom iz latinskog kada joj majka grubim tonom govori:

– Časove ne možemo da ti platimo, ali možeš da pokušaš sama da učiš i vidiš možeš li da položiš – Pogledah je nesigurno. Uvek je bila ista: bledunjava kosa, šetajuće oko, mesnati nos, krupno telo. Dodade: – Nigde ne piše da ne možeš da uspeš – (Ferante 2016: 101).

Majčina uloga u Eleninim razvoju je neosporna bez obzira na ćerkinu pokušaje da se od nje distancira. Pozivajući se na De Rogatis i njeno tumačenje njihovog odnosa, Bobičić naglašava da taj odnos neretko biva ograničen patrijarhalnom dominacijom, ali da upravo majka određuje i definiše ćerku (Bobičić 2017: 5). Budući da protogonistkinja živi u vremenu u kojem je obrazovanje izbor samo nekolicine, pre svega muške populacije, savim je prirodno da majka ne razume ćerkinu želju da krene drugačijim putem od njenog. Stoga se može naslutiti da majka, frustrirana sopstvenom nesposobnošću da vaspita ćerku onako kako priliči, Eleni doživljava kao lični neuspeh. Sa druge strane, Elena, usled nedostatka majčine podrške i stalnog osećaja nesigurnosti, smatra majku preprekom, te neprestano traži podstrek od drugih ženskih likova kojima veruje.

4. ZAKLJUČAK

Na osnovu analize koju smo sprovedi mogli bismo da zaključimo da ovaj *bildungsroman*, usled stabilnih političko-ekonomskih odnosa sa zemljom iz koje dolazi izvorni tekst, geografske bliskosti, ali i opšte pozitivne slike o izvornoj kulturi, nailazi na povoljne okolnosti za prijem u Srbiji.

Kao najznačajniji faktor za recepciju ovog romana izdvaja se kulturološki kontekst u kom dolazi do transponovanja teksta. Ciljna kultura prepoznaje značaj tema koji roman tretira – socijalni položaj žene u patrijarhalnom društvu i nametanje određene kulturološke uloge ženi – te ga prihvata na svom putu ka rodno senzibilnom društvu. Izvesno je i da protagonistkinja Elena, kroz odrastanje u tradicionalnom ambijentu te stalnim pokušajima otklona od ideologije muške supremacije, ima važnu ulogu u recepciji romana kako kod kritike tako i kod čitalačke publike. Verujemo da je njen značaj upravo u toj tihoj, ali upornoj borbi za obrazovanjem, u kome vidi izlaz iz siromaštva i primitivizma. Ključna figura za dublje razumevanje Eleninog lika jeste njena majka, koja svojim (ne)delovanjem postaje saučesnik u održanju patrijarhata. Kroz analizu njihovog odnosa uočavamo

da se bivstvovanje mlade Elene pozicionira u okviru struktura koje se međusobno neprestano suprotstavljaju, kroz njene izmešane emocije, odnosno želju da se otrgne od nametnute potčinjenosti patrijarhalnom obrascu i potrebu da naiđe na odobravanje za svoje izbore. Elena prema majci gaji osećaj prezira, te se stiče utisak da u lik majke projektuje sve što žena predstavlja u tom zatvorenom ambijentu. Majka postaje simbol tipične žene iz rejona, prema kojoj Elena izražava animozitet. Stoga se može zaključiti da je Elenin strah od fizičke transformacije u sopstvenu majku moguće tumačiti kao strah od ukalupljanja u turobni život rejona.

Smatramo da autorka, ovako ogoljenim prikazom kompleksnog odnosa ćerke i majke, podstiče čitalačku publiku da i sama preispita svoje odnose sa roditeljskim figurama, koji su u našoj kulturi i danas često obojeni emancipatorskim i antiemancipatorskim stavovima.

LITERATURA

- Bazdulj, Muharem. 2015, Septembar 3. „Videti Napulj i pisati”. *Vreme*. <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1324800> (10.06.2021).
- Bobičić, Nađa. 2017. „Tema majčinstva u ranim romanima Elene Ferrante”. *Genero* 21: 1–18. <http://generojournal.org/genero-21-2017-sr.html> (12.04.2021).
- Čodorov, Nensi. 2001. „Reprodukcija materinske uloge”. *O rađanju*, prir. Biljana Dojčinović. Beograd: Ažin, 30–35.
- Donnarumma, Raffaele. 2016. „Il melodramma, l’antimelodramma, la Storia: sull’*Amica geniale* di Elena Ferrante”. *Allegoria* 73: 138–147.
- Ferrante, Elena. 2016. *Moja genijalna prijateljica* (2. izd.). Beograd: Booka.
- Ferrara, Enrica, Maria. 2020. „Tiziana De Rogatis Elena Ferrante’s key words”. *Annali d’italianistica*, vol. 38: 559–561.
- Giorgio, Adalgisa. 2002. *Writing the Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Oxford: Berghahn.
- Krtinić, Marija. 2020, Septembar 1. „Zašto volimo da čitamo dela Elene Ferrante?”. *Danas*. <https://www.danas.rs/kultura/zasto-volimo-da-citamo-dela-elene-ferrante/> (19.05.2021).
- Lalatović, Jelena. 2017. „Napuljska tetralogija pod lupom feminističke naratologije”. *Genero* 21: 43–59. <http://generojournal.org/genero-21-2017-sr.html> (13.04.2021).
- Milanović, Željko. 2012. „Granice imagologije”. *Pravo i društvo* 3–4: 89–98.

- Milinkov, Smiljana. 2014. „Medijska prezentacija žena pedesetih godina prošlog veka u Jugoslaviji: retradicionalizacija društva vs. Emancipacije na primeru Autonomne pokrajine Vojvodine”. *Narodna umjetnost*, vol. 51, br.2: 173–190. https://www.researchgate.net/publication/290503633_Medijska_prezentacija_zena_pedesetih_godina_proslog_veka_u_Jugoslaviji_retradicionalizacija_drustva_vs_emancipacije_na_primeru_Autonomne_pokrajine_Vojvodine (02.06.2021).
- Onalyi, Selin & Erdur-Baker, Ozgur. 2012. ”Mother-daughter relationship and daughter self-esteem”. *Elselvier*, vol. 84: 327–331. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813016273> (18.05.2021).
- O’Rourke, Meghan. 2014, October 31. ”Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/31/elena-ferrante-literary-sensation-nobody-knows> (29.04.2021).
- Piazza, Isotta. 2020. ”La perfezione della trama, le falle del racconto. Postille a L’amica geniale”. *MediAzioni* 28: 48–65. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> (22.05.2021).
- Ricci, Luca. 2015, Marzo 19. ”Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici”. *Il Messaggero*. https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/libri/elena_ferrante_opinione_critici-930631.html (16.10.2021).
- Savković, Mladen. 2019, Januar 5. „Svi su ludi za Elenom Ferante”. *Ključaonica*. <https://kljucanica.com/2019/01/05/svi-su-ludi-za-elenom-ferante/> (12.04.2021).
- Schwartz, Cecilia. 2020. ”Ferrante Feud: The Italian Reception of the *Neapolitan Novels* before and after their International Success”. *The Italianist*, vol.40, no.1: 122–142.
- Scaffai, Niccolò. 2018. ”Leggere l’Italia. Traduzione e ricezione della letteratura italiana contemporanea all’estero”. *À l’italienne: Narrazioni dell’italianità dagli anni Ottanta a oggi*: 41–57.
- Sirković, Nina. 2011. „Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje Bildungsromana”. *Knjiženstvo-časopis za studije književnosti, roda i kulture*. <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2011/zenska-knjizevnost-i-kultura/zenski-glasovi-u-romanu-razvoj-junakinje-bildungsromana#gsc.tab=0> (11.05.2021).
- Simon, Sherry. 2005. *Gender in translation-Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London&New York: Routledge.

- Snitou, En. 2001. „Feminističke analize materinstva”. *O rađanju*, prir. Biljana Dojčinović. Beograd: Ažin.11–17.
- Stojnić, Mila. 1980. *O prevođenju književnog teksta*. Sarajevo: Svjetlost.
- Šljukić, Dara. 2017. „Kvir čitanje romana Elene Ferante *Moja genijalna prijateljica*”. *Genero* 21: 61-84. <http://generojournal.org/genero-21-2017-sr.html> (12.04.2021).
- Veselinović, Sonja. 2018. *Recepcija, kanon, ciljna kultura. Slika modernog angloameričkog pesništva u savremenoj srpskoj književnosti*. Novi Sad: Akademska knjiga.

Jelena V. Badovinac

RECEPTION OF ELENA FERRANTE’S NOVEL *MY GENIUS FRIEND* THROUGH
THE PRISM OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE FEMALE PROTAGONIST
AND HER MOTHER

Summary

In this paper, we highlight the most important aspects that affect the reception of Elena Ferrante’s novel *My genius friend* in our country. We also examine in detail the cultural context in the transfer of the novel into the Serbian language and determine the function that its translation has in the target culture. Bearing in mind their relevance in the evaluation and reception of a literary work, we analyse the viewpoints expressed by the domestic literary critics regarding the first novel of the Neapolitan tetralogy. Since the aim of the paper is to discover the role that the female protagonist and her mother have in the reception, we pay special attention to the complex relationship that develops between them. In order to determine the impact of their relationship on the reception of this novel, we analyze the character of Elena, determined on her path to emancipation, and the character of the mother who does not resist the discipline of patriarchy, but accepts it as a necessity. Focusing on the dynamic relationship marked by antagonism between two generations of women, we seek to point out that our readers perceive it as a close personal experience.

Key words: Elena Ferrante, *My genius friend*, reception, readership, mother-daughter relationship, patriarchal culture, emancipation

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
Dr Zorana Đinđića 2
21000 Novi Sad
Tel: +381214853900
www.ff.uns.ac.rs

Štampa
Futura, Novi Sad

Tiraž
100

Priprema za štampu i dizajn korica
Igor Lekić

CIP – Каталогизacija u publikaciji
Библиотека Матице српске, Нови Сад

ZBORNİK za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
[Elektronski izvor] / glavni i odgovorni urednik Tamara Valčić Bulić. –
Elektronski časopis. - 2011, br. 1.-Novi Sad : Filozofski fakultet, 2011-

Način pristupa (URL): <http://epub.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
