

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
Uredništvo

Recenzenti

dr Ivana Antonić, dr Jelena Marićević Balać, dr Katarina Begović, dr Nikola Bjelić, dr Aleksandra Blatešić, dr Gordana Dragin, dr Jasmina Dražić, dr Zorica Đergović, dr Kristijan Eker, dr Borislava Eraković, dr Radoslav Eraković, dr Vladislava Gordić Petković, dr Zorica Hadžić, dr Mladen Jakovljević, dr Nataša Janjićević, dr Nataša Kiš, dr Ana Margareta Lačok, dr Gordana Lalić Krstin, dr Ana Makišova, dr Maja Medan, dr Milivoj Nenin, dr Natalija Panić Cerovski, dr Diana Popović, dr Tvrtko Prčić, dr Diana Prodanović Stankić, dr Danijela Prošić Santovac, dr Dejan Sredojević, dr Gordana Štrbac, dr Nenad Tomović, dr Nevena Varnica, dr Sonja Veselinović, dr Nebojša Vlaškalić, dr Frano Vrančić, 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. 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 Strsočglavec (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. Ivana Antić, Dr. Jelena Marićević Balać, Dr. Katarina Begović, Dr. Nikola Bjelić, Dr. Aleksandra Blatešić, Dr. Gordana Dragin, Dr. Jasmina Dražić, Dr. Zorica Đergović, Dr. Christian Eccher, Dr. Borislava Eraković, Dr. Radoslav Eraković, Dr. Vladislava Gordić Petković, Dr. Zorica Hadžić, Dr. Mladen Jakovljević, Dr. Nataša Janjićević, Dr. Nataša Kiš, Dr. Anna Margaréta Lačoková, Dr. Gordana Lalić Krstin, Dr. Anna Makišová, Dr. Maja Medan, Dr. Milivoj Nenin, Dr. Natalija Panić Cerovski, Dr. Diana Popović, Dr. Tvrtko Prčić, Dr. Diana Prodanović Stankić, Dr. Danijela Prošić Santovac, Dr. Dejan Sredojević, Dr. Gordana Štrbac, Dr. Nenad Tomović, Dr. Nevena Varnica, Dr. Sonja Veselinović, Dr. Nebojša Vlaškalić, Dr. Frano Vrančić, Dr. Bojana Vujin.

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

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

Broj 12

NOVI SAD, 2022.

UDC 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

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

Volume 12

NOVI SAD, 2022.

REČ UREDNIKA

Redakcija časopisa *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* već drugu godinu radi u novom sastavu koji traži načine da optimizuje i unapredi kvalitet svog delovanja kako bi časopis iz godine u godinu napredovao. Trudimo se da očuvamo karakter i strukturu časopisa, ali da u isto vreme odgovorimo na zahteve koji se stavljaju pred naučne publikacije. Misija časopisa nije samo da predstavi naučna saznanja u oblasti istraživanja jezika i književnosti, već i da ih promoviše, podstiče i inspiriše. Sve to uključuje niz aktivnosti i kriterijuma koji moraju biti jasno definisani, prilagođeni, a zatim i primenjeni. Od ove godine primenjuju se ažurirana pravila za formalno uređivanje tekstova, sadržana u uputstvima za autore i dostupna na veb stranici. Osim toga, veoma važnim smatramo i digitalno izdanje časopisa (<https://zjik.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik/index>) koje ga čini dostupnim najširoj naučnoj javnosti i predstavlja njegovu tradiciju, misiju, kao i vizije daljeg delovanja. 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.

Trinaesti broj sadrži sedamnaest priloga, od kojih je većina posvećena književnim temama. Muško-ženski odnosi predmet su četiri rada: analizira se motiv preljube u romanu Svetolika Rankovića *Gorski car*, tragika muškog u *Koštani*, sinestezijske u sklopu ostvarivanja ženskog principa u romanu Isidore Sekulić *Dakon Bogodoričine crkve*, dok se na kraju ove prve celine, u zbirci *Glava iznad vode* Nađe Lazarević uspostavlja žensko-muški dijalog kao potraga za popunjavanjem praznina nastalih usled odsustva onog drugog.

Sledeću manju celinu predstavljaju lingvističke teme, te su tako čitaocu ponuđeni: pregled razvoja lingvističkog strukturalizma i istaknuti su najveći doprinosi ove naučne metode; u uporednoj analizi priča u delu *Kuća u ulici Mango* Sandre Sisneros na engleskom i u dva srpska prevoda ukazano je na prevodilačke strategije vezane za kulturološke aspekte dela; sintaksički elementi nestandardnog italijanskog jezika proučeni su na primeru dva veoma različita savremena italijanska romana i uočeno je značajno prisustvo ovog nepravilnog jezičkog varijeteta; naposletku je izvršena komparativna analiza slovačke i srpske zoonimske frazeologije u izražavanju ljudskih osobina.

Najdužu celinu predstavljaju radovi iz oblasti srpske, frankofone i anglofone književnosti, pri čemu smo, koliko je to bilo moguće, sledili hronološki princip: *Mali bukvar za veliku decu* (1792) Mihaila Maksimovića analiziran je kao primer humoristično-didaktičke proze; šaljive priče, anegdote i predanja kao

mikrostrukture koje utiču na građenje fabule i stvaranje komike u romanu *Vukadin* Stevana Sremca; analizira se delatnost Sime Pandurovića, strogog književnog kritičara u časopisu *Književna nedelja*; prikazana je mreža koja se u Modijanovom romanu *Ulica mračnih dućana* plete između identiteta, sećanja, prostora i vremena; analizirana je dvostruka revolucionarna – poetička i politička – dimenzija *Beležnice povratka u zavičaj* Emea Sezera; alegorična slika poremećenog sistema prikazana je kroz moralno posrtanje njegovih predstavnika, očeva i sinova porodice Topalović, u drami *Maratonci trče počasni krug*; ponuđena je iscrpna bibliografija dela Dušana Kovačevića, kao i hronologija pozorišnih premijera njegovih komada u Jugoslaviji i Srbiji; poslednji u ovom broju jesu radovi o neodrživosti humanističke ideje čoveka kroz figuru Frankenštajna, “modernog Prometeja” u romanu Meri Šeli, te u filmu *Blejd raner*, kao i analiza uticaja veštačkih jezika na njihove govornike i njihovu percepciju stvarnosti i svakodnevice u romanu *Babel-17* Semjuela Dilejnija.

Časopis koji predstavljamo ima za cilj da bude stabilna i poštovana publikacija koju traže autori i čitaoci, koja će u okviru svojih mogućnosti aktivno učestvovati u podsticanju naučnog podmlatka u zemlji kroz kruženje misli, podataka, mišljenja, stavova, ideja i drugih sazajnih aktivnosti između autora i čitalaca.

Tamara Valčić Bulić i Jasna Uhlarik

SADRŽAJ

РЕЧ УРЕДНИКА	9
Наташа Д. Катих	
МОТИВ ПРЕЉУБЕ У РОМАНУ <i>ГОРСКИ ЦАР</i> СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА	13
Јована М. Копања	
ТРАГИКА МУШКОГ У <i>КОШТАНИ</i>	27
Јована С. Анђелковић	
СИНЕСТЕЗИЈА ТАКТИЛНОГ, ВИЗУЕЛНОГ И АУДИТИВНОГ У РОМАНУ <i>ЂАКОН БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ</i> ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ	45
Милица Б. Мојсиловић	
ЖЕНСКО-МУШКИ ПОЕТСКИ ДИЈАЛОГ: НАЧИНИ КОНСТИТУИСАЊА ИДЕНТИТЕТА У ЗБИРЦИ <i>ГЛАВА ИЗНАД ВОДЕ</i> НАЂЕ ЛАЗАРЕВИЋ.....	59
Марко М. Милошевић	
ПОЈАМ <i>СТРУКТУРЕ</i> И РАЗВОЈ ЛИНГВИСТИЧКОГ СТРУКТУРАЛИЗМА.....	73
Mirna M. Ćurić	
ROMAN <i>KUĆA U ULICI MANGO</i> SANDRE SISNEROS: UPOREDNA ANALIZA PRIČA PREVEDENIH SA ENGLESKOG JEZIKA NA SRPSKI....	89
Marija N. Vujović	
ANALIZA SINTAKSIČKIH ELEMENATA NEOSTANDARDNOG ITALIJANSKOG JEZIKA U DVA SAVREMENA ITALIJANSKA ROMANA: <i>IO E TE</i> , N. AMANITIJA I <i>ESCO A FARE DUE PASSI</i> , F. VOLA	111
Nina J. Chalupová	
VYJADROVANIE ĽUDSKÝCH VLASTNOSTÍ V SLOVENSKEJ A SRBSKEJ ZOONYMICKEJ FRAZEOLÓGII (NA PRÍKLADE FRAZÉM S LEXÉMOU ROMENÚVAJÚCOU DOMÁCE ZVIERA)	133
Ленка С. Настасић	
МИХАИЛО МАКСИМОВИЋ, ПРВИ СРПСКИ САТИРИЧАР.....	147

Александар Б. Чегар

ШАЉИВА ПРИЧА, АНЕГДОТА И ПРЕДАЊЕ КАО МИКРОСТРУКТУРЕ У
ВУКАДИНУ СТЕВАНА СРЕМЦА 159

Јована Ј. Војводић

СИМА ПАНДУРОВИЋ КАО КРИТИЧАР У ЧАСОПИСУ *КЊИЖЕВНА*
НЕДЕЉА..... 175

Nadja Čahovska-Aleksić

PROSTOR KOJI RAMTI. POTRAGA ZA IDENTITETOM U *ULICI MRAČNIH*
DUĆANA PATRIKA MODIJANA 189

Aleksa P. Nikolić

LE CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL : UNE RÉVOLUTION
SURREALISTE DE LA LANGUE OU LA LANGUE SURREALISTE D'UNE
RÉVOLUTION 203

Светозар М. Марчета

СЛИКА ПОРЕМЕЋЕНОГ СИСТЕМА ЈЕДНЕ ДРУШТВЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ –
ОДНОС ОЧЕВА И СИНОВА У ДРАМИ *МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ*
КРУГ..... 217

Jovana N. Randelović

BIBLIOGRAFIJA DUŠANA KOVAČEVIĆA SA HRONOLOŠKI UREĐENIM
PODACIMA O POZORIŠNIM PREMIJERAMA 229

Teodora S. Slijepčević

POSTHUMANI PROMETEJ: *FRANKENŠTAJN* MERI ŠELI I *BLEJD RANER*
RIDLIJA SKOTA..... 255

Tamara M. Fodora

THE INFLUENCE OF LANGUAGE ON THE CHARACTERS' PERCEPTION
OF REALITY IN SAMUEL DELANY'S *BABEL-17* 267

Наташа Д. Катић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
natasa_katic@yahoo.com

УДК: 821.163.41-31.09 Ranković S.
doi: 10.19090/zjik.2022.13-26
оригинални научни рад

МОТИВ ПРЕЉУБЕ У РОМАНУ *ГОРСКИ ЦАР* СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА¹

САЖЕТАК: Овај рад бави се мотивом прељубе у роману *Горски цар* Светолика Ранковића. У роману *Горски цар* Светолик Ранковић тематизује морално посрнуће описане сеоске средине, као и дезинтеграцију патријархалних норми. Дезинтеграцију патријархалних норми Светолик Ранковић приказује успостављањем низа мушких и женских ликова чије се особине, у односу на очекивања патријархалне заједнице, налазе у инверзији. Читањем романа *Горски цар* уочава се да је Ђурица Дражовић као главни мушки лик носилац свих оних особина које се у патријархалној заједници сматрају непожељним за мушкарца, док је Станка Радоњић носилац оних особина које се у патријархалној средини сматрају мушким особинама. Поред тога, у овом роману описано је и неколико, за патријархално друштво, великих преступа, као што је бег девојке од куће, живот у ванбрачној заједници, одбојност жене према концепту мајчинства итд. Сви ови преступи у уској су вези са мотивом моралног посрнућа описаног друштва, као и са мотивом порушених идеала. Овај рад бави се одговором на питање, каква је веза између ових мотива и мотива прељубе у роману *Горски цар* Светолика Ранковића.

Кључне речи: мотив прељубе, патријархат, роман, Светолик Ранковић, *Горски цар*

Роман *Горски цар* објављен је 1897. године и то је уједно и први од три романа Светолика Ранковића. У овом делу аутор тематизује „појаву која је била карактеристична за друштвени и политички живот тога доба: хајдучију“ (Деретић 1981: 172). У тренутку када је аутор писао овај роман, у Чачку се одвијао „велики судски процес хајдуцима и њиховим јатацима“ (Деретић 1981: 172) и Светолик Ранковић је „највероватније, многе

¹ Рад представља једно од поглавља мастер рада *Мотив прељубе у прози Светолика Ранковића* који је настао под менторством проф. др Радослава Ераковића. Мастер рад је одбрањен 24. 8. 2020. године. Ауторка је стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

појединости са овог процеса познавао из ондашње штампе, пре свега из написа Пере Тодоровића“ (Јеремић 1987: 239). Могуће је утврдити многобројне подударности између ових записа Пере Тодоровића и „одређених догађаја и ликова у фабули“ (Јеремић 1987: 239) *Горског цара*. Хајдучија је била велики друштвени и политички проблем, али Светолик Ранковић „је имао и личних разлога да се заинтересује за њу: у једном хајдучком нападу убијен је његов отац а мајка и сестра рањене, сам писац је био сведок породичне трагедије“ (Деретић 1981: 172). Иако „није могуће утврђивати колико је и каквог трага овај доживљај оставио у Ранковићевом роману, извесно је да такав траг не може бити незнатан“ (Јеремић 1987: 239).

Занимљиво је да Светолик Ранковић свој роман *Горски цар* не посвећује жртвама хајдучије (што би, можда, и било очекивано, будући да је и сам био жртва хајдучког напада) већ управо онима који су са друге стране закона. Аутор овом друштвеном проблему не прилази „толико са социјалног колико са индивидуалног, психолошког становишта, њега мање интересују друштвени, економски и политички аспекти хајдучије него питање: зашто човек одлази у хајдуке“ (Деретић 1981: 172). Кроз читав роман *Горски цар* Светолик Ранковић тражи одговор на то питање управо „из перспективе самих хајдука, посебно из перспективе главног јунака Ђурице“ (Деретић 1981: 173). Стварајући лик Ђурице Дражовића аутор чини да по „први пут у српској књижевности негативна личност, злочинац коме нема повратка људској заједници, постаје јунак романа“ (Деретић 1981: 173).

Горски цар је роман чију окосницу „чини релативно једноставан, хронолошки поступан низ догађаја у чијем је средишту лик сеоског момка и потоњег разбојника, Ђурице Дражовића“ (Јеремић 1987: 241). Ђурица Дражовић је комплексан и динамичан књижевни лик, који се пред читаоцем из странице у страницу мења. Створивши лик Ђурице Дражовића, Светолик Ранковић је створио још једног у низу својих књижевних ликова који због својих тежњи и идеала не може да се усагласи са друштвеним нормама и приликама у којима живи. Сам Ђурица је креиран као лик који својим особинама руши идеале традиционалне културе, али исто тако он је и сам трагична личност, будући да су његови лични идеали такође срушени.

Већ након прве реченице романа – „први пут је сврнуо на себе пажњу целога села о крстоношама“ (Ранковић 2017: 1) – јасно је да је аутор свој роман *Горски цар* посветио јунаку који се својим особинама издваја из сеоске средине у коју је смештен. На самом почетку романа Ђурица Дражовић је представљен као јунак који се у односу на друге сеоске момке

издваја својом лепотом и стасом – „Ђурица беше, и стасом и лепотом, надвисио сву момчадију. Беше их и старијих и одевенијих, али гледајући одједном у све њих, он први падаше у очи. Беше као бор, који је израстао у честару, међу првим и једрим церићима“ (Ранковић 2017: 1). Међутим, оно што Ђурицу посебно издваја, а у средини у којој живи обележава као неподобног, јесте његово порекло. Наиме, Ђурица је „из сиромашне породице ситног сеоског лопова“ (Јеремић 1987: 242) и читаво село га управо кроз ту призму посматра и вреднује, подразумевајући да Ђурица, будући да је из такве породице, ни сам не може бити другачији. Треба имати на уму да је село у које је Светолик Ранковић сместио радњу *Горског цара* село „у којем су имућни све мање правични, а све више осииони“ (Јеремић 1987: 242). О каквом колективу је реч јасно је приказано „већ у првом призору романа у којем чак и главне црквене почасте присвајају моћне газде“ (Јеремић 1987: 242) чиме је одмах на почетку срушен хришћански идеал о једнакости свих људи пред Богом. Поред осиионости сеоских моћника, у првом поглављу романа приказано је и „Ђуричино необуздано осећање социјалне неправде“ (Јеремић 1987: 232). То неповерење које окружење отворено исказује према Ђурици доводи до тога да он „аутоматски заузима одбрамбени став и тако почиње сукоб јунака са околином“ (Деретић 1981: 173).

Одузимање почаста да носи барјак Ђурицу је понизило и осрамотило, али то одузимање почаста било је повод да за време црквеног обреда Ђурица размишља о свом оцу, ситном сеоском лопову, и ономе што је од њега научио. У тим редовима пред читаоцем се разоткривају Ђуричини морални назори, чиме се заправо открива да, иако је жртва социјалне неправде, сам Ђурица не поставља питање о моралној исправности очевих поступака. Ђурица се присећа очевих речи да „на невидишу нема кривице“ (Ранковић 2017: 4). У наставку је објашњено да је Ђурица „са таквим појмовима о моралу“ (Ранковић 2017: 4) одрастао и „ступио у свет“ (Ранковић 2017: 4), као и да „је држао, да је то правило, по коме се сви управљају“ (Ранковић 2017: 4). Међутим, Ђуричин отац умро је пре почетка радње романа, тако да је Ђурица у овом поглављу приказан као младић који „не имађаше ни совре ни племена“ (Ранковић 2017: 5) чиме се његова отуђеност од света још више продубљује.

Ово прво поглавље је важно јер нам, поред социјалне неправде и породичног васпитања којима је Ђурица био изложен, разоткривен и Ђуричин карактер. Читалац сазнаје да се Ђурица „родио плах и прек“

(Ранковић 2017: 4). Функција тог истицања да се Ђурица родио као такав јесте да покаже да је то део Ђуричине личности и карактера и да би он био такав и да се родио у другачијој средини или породици. Исто тако део његовог карактера је и то што Ђурица, свестан свог друштвеног положаја и сиромаштва, тражи „неки преки пут“ (Јеремић 1987: 243) да се истих ослободи.

Прво поглавље се завршава сукобом Ђурице и Сретена. Сретен је син једног од сеоских моћника који је у односу на Ђурицу приказан као инфериоран. Та инфериорност приказана је на основу броја играча у Ђуричином и Сретеновом колу, при чему „младеж, чувши ћемане, потрча у Ђуричино коло“ (Ранковић 2017: 5). Сретен је Ђурицу понизио и осрамотио у колу, јер „некако с леђа подметну му ногу, те се овај саплете и падне“ (Ранковић 2017: 6). Ђурица из беса ножем напада Сретена, међутим, сеоски моћници спречавају крвопролиће кривећи за сукоб само Ђурицу, чиме се мотив социјалне и друштвене неправде продубљује. Ђурицу тада „познаде цело село, те се о њему још дуго говорило“ (Ранковић 2017: 6). Такав крај првог поглавља у супротности је са његовим почетком, јер је на почетку остављена могућност да Ђурица да буде примећен по нечему добром, међутим околности, као и његов карактер, допринеле су томе да га село перципира као опасног и проблематичног.

Ово прво поглавље изузетно нам је важно за даљу анализу романа и Ђуричиног лика. У овом поглављу Светолик Ранковић је отворио питања која се односе „на деловање социјалног момента, и васпитања, и урођених индивидуалних склоности, и извесних, у колективној свести укореењених схватања, парадоксално упућених и цркви и хајдучији“ (Јеремић 1987: 252). То су питања на која се аутор враћа током читавог романа, али та питања остају без одговора и у том поступку могуће је уочити „сведочанство пишевог напора да могућа тумачења свог јунака остави у извесној напоредности, и да ни једном не допусти да превлада“ (Јеремић 1987: 251).

Особина која прати Ђурицу Дражовића од самог почетка романа је његова немогућност да самостално доноси одлуке. Та особина огледа се управо у „његовом препуштању вољи других“ (Вукићевић 2003: 147). Како је и у роману наглашено увек „је други за њега мислио, најпре отац му, па после Вујо, а он је умео само извршити оно што му се каже“ (Ранковић 2017: 29). У улози оних чијој се вољи Ђурица потчињава налазе се и ча-Вујо и Станка и јатаци. Чак и када се Ђурица обрачуна са ча-Вујом и убије га, како би се ослободио његовог заповедништва, на ча-Вујино место долази Новица

„који хоће исто што је и Вујо хтео... да живи туђом муком, да се храни туђим знојем; ну он бар неће онако заповедати“ (Ранковић 2017: 186). Ђурица Дражовић је још један у низу ликова Светолика Ранковића који није спреман на самостално делање, коме су увек потребна упутства и савети других ликова који његово делање усмеравају. Сазнање које је поразило Ђурицу је да он „не може без Вуја ништа учинити“ (Ранковић 2017: 96). Та несамосталност и неспремност на акцију, као и непостојање ауторитативног става, постављају Ђурицу као потпуну супротност хајдуку из народне књижевности.

Доминантно осећање које Ђурицу прати кроз читав роман је страх. Као добар пример тог страха је епизода у којој Ђурица показује страх и неодлучност када треба да изврши прву пљачку, као и сваки пут када почини или се спрема да почини убиство. Тај његов страх увиђа и један од чланова хајдучке дружине – Пантовац, који за Ђурицу говори да је „нека бабетина“ (Ранковић 2017: 54). Овакво поређење „горског цара“ са „бабетиним“ јасно истиче све недостатке Ђурице као хајдука, међутим, баш то поређење са бабом указује и на неке Ђуричине особине које су у супротности и са очекиваним особинама мушкарца у патријархалној средини.

Ђурица Дражовић је јунак представљен контрастом. Његове мисли, хтења и идеали често нису у складу са животним ситуацијама у којима се налази. Тако, на пример, када одлучи да се ожени, иако је одметник и изопштен из друштва, он жели благослов свештеника; на венчању које се одвија изван сваког друштвеног и црквеног обичаја он размишља о идиличном брачном животу; након потере размишља о деци. Ђуричине особине нарочито долазе до изражаја „у положају и распореду споредних и другостепених лица око главног јунака“ (Јеремић 1987: 244). У овом поступку илустровања Ђуричиних особина кроз призму других ликова „најважнију улогу има пркосна и својеглава Станка“ (Јеремић 1987: 244). Треба имати да се лик Ђурице Дражовића константно мења. У почетку романа „он је несигуран и плашљив, али га прилике нагоне да буде одважнији и безобзирнији“ (Деретић 1981: 173), а та његова безобзирност највише долази до изражаја у односу према Станки и њиховој љубави.

У роману *Горски цар* „упоредо са историјом Ђуричиног хајдуковања развија се и љубавна прича романа“ (Деретић 1981: 173) између Станке и Ђурице. Већ у првом појављивању Станке Радоњић јасно се истиче њена надмоћ и посебност у односу на друге сеоске момке и девојке. Станка је „важила међу девојкама као стари ратник, о коме се прича да га куршум не

бије“ (Ранковић 2017: 74) – што указује да су се око Станкиног лика у читавом селу исплеле приче које указују на њено самовољу и необичну ћуд. Карактеризација Станкиног лика извршена је преко мотива очију и управо су њене очи те које најављују њено појављивање. Њене очи су описане као „два ока, две љуте гује“ (Ранковић 2017: 9) и Ђурица се пред њима „топио и постајао мекши и питомији од сваке девојке“ (Ранковић 2017: 9). Дакле, већ при првом помињању Станке и Ђурице аутор нас јасно упућује на особине својих ликова који, у односу на традиционално поимање мушко-женских односа, стоје у инверзији. Станка је своје надмоћности била свесна и та самосвест је, такође, приказана преко мотива очију из којих „је севао такав понос и тако јасно сазнање надмоћности, да не беше момка, који би осећао снаге и одважности да их слободно и отворено погледа“ (Ранковић 2017: 9). На овај начин Станка је представљена као лик који је надмоћан, не само у односу на Ђурицу, већ и у односу на све остало сеоске момке. Исто тако, важно је нагласити, Светолик Ранковић је Ђурици доделио исту особину као и мушким ликовима у приповеци *Стари врускавац*, а то је „мекушност према женама“. Како је у роману наглашено, Ђурица се пред девојкама „одједном сав мењао“ (Ранковић 2017: 8). Управо те њихове индивидуалне особине које су у себи носили – Станка надмоћ у односу на мушкарце, а Ђурица слабост према женама, биле су предуслов за стварање већ поменуте инверзије међу њима.

Приповедни поступци којима се додатно истиче Станкина супериорност у односу на друге становнике села приказана је кроз епизоду у којој Станка убија вука и то без ичије помоћи, као и кроз Станкину жељу да се сусретне са демонским бићима из народне традиције – дрекавцем и вампиром. Када сазна да се Ђурица виђа са Станком, поштенем девојком из исто тако поштене куће, ча-Вујо њен поступак објашњава као „женска посла – ђавоља посла“ (Ранковић 2013: 86), чиме се лик Станке приближује управо оном демонском, оностраном. Ове епизоде само потврђују то да је Станка приказана „као делија-девојка, нека врста сеоске амазонке која више од свега ужива у опасностима“ (Деретић 1981: 173) и управо је то „главни разлог зашто се заинтересовала за Ђурицу“ (Деретић 1981: 173).

Да је Станка необична и другачија, а за сеоску средину, и проблематичног понашања, били су свесни и Станкини родитељи, посебно отац Марко. Истакнуто је да се и сам Марко „чудио нарави своје кћери“ (Ранковић 2017: 10). Светолик Ранковић је управо Станкином оцу Милошу доделио речи којима се директно указује на то да је Станка носилац особина

које се у патријархалној култури приписују мушкарцу. Тако читалац сазнаје да је Станку „Бог створио да буде мушко, па га анатеме претвориле у девојку“ (Ранковић 2017: 88).

Кроз читав роман у сусрету са опасностима Станка показује огромну храброст, али и физичку снагу. У потери у којој је и она бегала са Пантовцем и Ђурицом, Станка је трчала „тако брзо, да Пантовац, који трчаше за њом, стаде изостајати“ (Ранковић 2017: 125). Та Станкина храброст приказана је у својој крајности, па је стога Станка приказана не само као особа која је неустрашива у сусрету са опасношћу, већ која се различитим опасностима и радује. Та њена особина приказана је кроз мотив очију, тако да читалац сазнаје да у Станкином оку „засја необична радост“ (Ранковић 2017: 125) када се нађе у опасним ситуацијама.

Станка је своје супериорности у односу на сеоске момке била свесна, и та њена самосвест, необична ћуд, самовоља и жеља да се препусти различитим опасностима учиниле су да се Станка веже „за Ђурицу тек онда када јој се његово одметништво укаже у извесној романтичној светлости, као израз пркоса према скученој сеоској средини“ (Јеремић 1987: 245). Неопходно је имати у виду да Станка у Ђурици „није видела одметника и убицу него човека који је својим одметањем у хајдуке високо одскочио од других сеоских момака и постао прави јунак“ (Деретић 1981: 173). Романтизација Ђуричиног начина живота у Станкиној свести почива на традиционалном поимању хајдука и хајдучког живота. Сматрамо да је Станка, која је и сама била скучена очекивањима сеоске средине које она није ни могла да испуни, у Ђуричином одметништву заиста видела својеврстан бег у слободу. Идеализујући Ђурицу Станка управо њега поима као јединог мушкарца са којим би се она остварила као жена у оном традиционалном коду по ком су жене послушне и покорне. Међутим, као што смо већ показали, та њена идеализација Ђурице је неоснована, а као и у свим делима Светолика Ранковића, то рушење идеала чини извор трагичног расплета.

Особине Станке и Ђурице стоје у међусобном контрасту. О каквом је контрасту реч најбоље илуструје њихов однос са ча-Вујом. За разлику од Ђурице, Станка пред ча-Вујом не показује страх. При првом сусрету Станке и Ђурице, она му ради обичаја и да би исказала поштовање љуби руку, након чега јој ча-Вујо говори да то више не мора да чини. Станкин одговор на то је: „После нећу и да хоћеш“ (Ранковић 2017: 103), чиме аутор додатно истиче Станкину самовољу, насупрот Ђурици који се ча-Вује плашио.

Још једна важна разлика између Ђурице и Станке је та што је Станка имала свест о својим поступцима и последицама истих. За разлику од Ђурице она кривце за своје поступке и одлуке није тражила у другима, већ је за све што је чинила преузимала одговорност. Станка је знала да је Ђурица криминалац, као такав друштвено неподобан и „знала је, да ће и она, чим пође за њим, постати отпадница од куће од родитеља, од целог света; знала је да тога часа закопава своју младост и будућност, да је њен живот био, па прошао“ (Ранковић 2017: 81). Ђурица, као што смо већ нагласили, свест о сопственој одговорности нема и све што му се догодило „било је против његове воље и супротно његовим најдубљим жељама и сновима“ (Деретић 1981: 174). Кроз читав роман Ђурица одаје утисак човека који је увек изненађен приликама у којима се нашао и који дела без икаквог плана, о чему сведочи и епизода у којој Ђурица са собом одводи Станку тек након обрачуна са њеним оцем Марком. До тог тренутка, док се нису нашли у непосредној опасности, Ђурица није имао план, нити је размишљао о њиховој заједничкој будућности. О томе директно сведоче и Ђуричине речи: „Ништа ти ја не знам, нити умем да мислим“ (Ранковић 2017: 89). Станкин мотив да пође са Ђурицом може имати корен у њеној самовољи, али и љубави која је у овом роману још један од идеала који има силазну путању.

Станка је један од женских ликова Светолика Ранковића који руши многе идеале који су се у традиционалној култури, али и књижевности приписивали девојкама. Поред већ наведених, међу те идеале свакако спада и идеал женске чедности. Еротске сцене између Станке и Ђурице одвијају се пре склапања њиховог брака. Треба имати на уму да је Светолик Ранковић „више назначио него обрадио еротске теме“ (Вукићевић 2003: 153), тако да и ово двоје љубавника остају скривени од очију читаоца.

И веридба, као и склапање брака, у роману *Горски цар* одвијају се противно обичајима традиционалне културе. Будући да се у овом роману ради о разбојницима, људима протераним из друштва, овакав поредак ствари није изненађујућ. Техника којом Светолик Ранковић дочарава кршење обичаја везаних за склапање брачне заједнице, истоветна је оној коју је користио у све три приповедне целине приповетке *Стари врускавац*. Наиме, и у овом роману, као и у приповеци, жена је та која предлаже склапање брачне заједнице. Посебно се истиче паралела између Ружице из друге приповедне целине *Старог врускаваца* и Станке, јер обе својим изабраницима предлажу брак након сукоба са укућанима и напуштања родитељског дома. У Станкиној „просидби“ крије се и њена жеља, да без обзира што се одрекла

живота у селу и међу људима, ипак живи по одређеним друштвеним правилима. Станкина жеља да се венча са Ђурицом почива на њеној жељи да може „слободно погледати сваком у очи“ (Ранковић 2017: 100). Чак и када сеоски свештеник одбије Ђуричину молбу да их венча, Станка предлаже да принуде неког свештеника да то учини, при чему је она приказана као много суровији лик од Ђурице – који је од почетка до краја романа у себи носио снажна хришћанска осећања и страх приликом сваког сусрета са свештеником.

Сам чин венчања је, такође, изведен противно свим традицијом утврђеним правилима. Ђурицу и Станку венчао је монах Симеон, ноћу и под принудом. Суштински, њих двоје никада и нису били заиста венчани, јер им је монах Симеон читао „велику молитву светог оца нашега Василија, иже јест на одержимих бјесом“ (Ранковић 2017: 107). Интересантно је да је необичне околности под којима је склопљен овај, неважећи брак, Ђурица много теже прихватио од Станке. Ову његову противречност смо већ наговорили. Наиме, у тренутку венчања Ђурица је већ проглашен за разбојника, удаљен је од људи, од којих попут звери бежи и скрива се у шуми, али управо Ђурица за време венчања машта о идиличном склапању брака, по ведром дану у присуству породице. И сам Ђурица истиче како је „некада лепо сањао о овоме часу“ (Ранковић 2017: 106), тако да се и у самом чину венчања са Станком крије још један срушени идеал Ђурице Дражовића.

Створивши лик Станке Радоњић, Светолик Ранковић је створио још једну у низу јунакиња која је лишена мајчинског инстинкта. Лишавање женских ликова осећаја за децу и мајчинства сматрамо мотивом у опусу Светолика Ранковића који се најрадикалније супротставља идеалу жене у традиционалној култури. Станкин однос према трудноћи аутор романа читаоцу врло директно саопштава, па тако читалац сазнаје да је Станка „мрзела на ово своје стање, и мислила је досада да је и њему [Ђурици] мрско, па неће ни да говори о томе“ (Ранковић 2017: 129). Та трудноћа само продубљује већ успостављени контраст између Станке и Ђурице. Док је Станка за незадовољством примила вест о сопственој трудноћи, насупротив ње се налази Ђурица који пун наде и очекивања ишчекује то дете. Ово је још једна у низу слика у којој Ђуричине мисли и жеље нису у складу са ситуацијом у којој се налази. Ђурица пун наде и задовољства говори о ишчекивању детета у тренутку када се и он и Станка налазе у животној опасности (скривају се од сеоске и полицијске потере). Иако је до трудноће дошло, њен исход је трагичан – то дете се никада није родило. Важно је

истаћи да су прекид трудноће и Станка и Ђурица доживели као олакшање, ослобођење од терета. Станка, иако лишена осећаја за мајчинство, у овом тренутку се поново показује као рационалнији лик од Ђурици – она поново, за разлику од Ђурице има свест о ситуацији у којој се налазе. На овај начин аутор показује да је Станкина емоционална интелигенција на вишем нивоу од Ђуричине.

Мотив прелјубе заузима важно место у фабули романа *Горски цар*. Како се кроз роман мења Ђуричин „однос према хајдучком занату, мења се и његов однос према жени“ (Деретић 1981: 174). Станка је била Ђуричин идеал до тренутка док се (чулна) љубав између њих двоје није остварила. Након тога Станка Ђурици „постаје неподношљив терет који вуче за собом против своје воље“ (Деретић 1981: 174). Како је и у роману наглашено Станка се Ђурици чинила „већа од сунца и даља од самог неба“ (Ранковић 2017: 121), међутим тај однос према Станки се мења, а најдрастичнији одраз те промене види се у чину Ђуричине прелјубе.

Треба имати у виду да се Станка и сама заиста јесте променила оног тренутка када се упустила у љубавну везу са Ђурицем. Станка се и сама чудила „својој необичној послушности“ (Ранковић 2017: 79) коју је испољавала према Ђурици. Одговор на питање зашто се та Станкина послушност (која, суштински, одговара традиционалном стереотипу о женској понизности и послушности) јавља само у односу са Ђурицом лежи управо у Станкином поимању Ђурице као јединог мушкарца у читавом селу који је снажнији, одважнији и храбрији од ње саме. У току анализе ликова Станке и Ђурице, показали смо да се у оном делу романа који се одвија на селу Ђурица формира као мање доминантан лик у односу на Станку и да у односу на традиционално поимање мушко-женских односа њих двоје стоје у инверзији. Како је и у роману наведено Станку је Ђурица на селу слушао „као мало дете“ (Ранковић 2017: 154). Међутим, преласком ликова у градску средину, њихова позиција се мења.

Мотив прелјубе у роману *Горски цар* појављује се када Ђурица и Станка из сеоске пређу у градску средину. Важно је напоменути да се прелјуба јавља као последица драстичне промене друштвених околности у којима су се наши јунаци обрели. Ђурица „тражи забаву код сумњивих девојака у граду, које му се чини много финијим од његове грубе жене, сељанке“ (Деретић 1981: 174). Станка у граду више није доминантна, ни међу мушкарцима, а свакако то није ни међу градским девојкама. Њена лепота и необична природа долазе до изражаја само у средини у којој је

читаво њено биће заиста јединствено и другачије. Сам аутор нам то потврђује кроз сцену у којој, при повратку из града у село, Станку као да „чаробне горе одједном преродише“ (Ранковић 2017: 168). У Београду, где су Ђурица и Станка провели зиму, Станка је везана за простор куће. Њена одлучност и бунт овде не долазе до изражаја, а и прељубу коју Ђурица почињава у граду Станка толерише, јер „и њему је тешко, нек се забавља, само нека њу воли“ (Ранковић 2017: 156). У овом делу романа лик Станке је приказан као лик девојке „која трпељиво и мирно ћутећи корача поред“ (Ранковић 2017: 165) Ђурице. Међутим, Светолик Ранковић је у роману оставио приповедне сигнале којима је указао да промене у његовим ликовима настале као последица промене друштвених околности нису коначне и апсолутне.

Разговор између Станке и Ђурице открива нам да Станка, иако сада у позицији потчињеног, ипак у себи и даље носи нешто од свог бунта. Када јој Ђурица пребаци да га њена замишљеност нервира и да нема о чему да брине – „шта мислиш, кад имаш свега и да поједеш и нако“ (Ранковић 2017: 154) Станка му одговара: „Шта си окупио једнако с тим јелом, као да сам ја код оца гладовала. Зар сам стока, да само једем“ (Ранковић 2017: 154). У те две реченице, Станка заправо истиче да је женама потребно много више од материјалне сигурности и да жене имају и своје емоционалне потребе, које, у њеном случају нису испуњене.

Са друге стране лик Ђурице се, иако се изменио у односу са Станком, суштински не мења у односу са женама. Он је и у односу на своју љубавницу Мацу инфериоран, баш као што је на селу био са Станком. Та инфериорност исказана је приповедним поступком са којим смо се већ сусрели приликом анализе приповедака. Наиме, Ђурица пред Мацом не може да се изрази и његова немоћ пројектована је управо кроз ту немоћ говорења. Светолик Ранковић истакао је у роману да Ђурица у сусрету са Мацом „обично муцаше тек што год у првим тренуцима, не налазећи речи да исказе своја осећања“ (Ранковић 2017: 159). Поред тога, Ђурица пристаје и на предлог своје љубавнице да крене са њим и да „живи само за њега“ (Ранковић 2017: 161). Овде се Ђурица поново разоткрива као лик који нема способност да самостално доноси рационалне одлуке и то је оно што га чини инфериорним у односу на све остале актере романа.

Након зиме проведене у Београду, Ђурица и Станка се на пролеће поново враћају на село, како би се Ђурица вратио свом хајдучком занату. Ђуричин лик, иако суровији и безобзирнији, и даље зависи од воље других –

конкретно од Новице. Под извесним утицајем Новице Ђурица поново чини прељубу, овога пута са Јулом. У једном од разговора који воде Ђурица и Новица, Ђурица се хвали својим неверством. Из тог геста можемо закључити да се у друштвеној средини у којој је смештена радња *Горски цар* мушка превара не сматра преступом. У том разговору Ђурица има потребу да вокализује своју, наводно, надмоћну позицију у браку са Станком. Ту своју, наводну, позицију Ђурица истиче неколико пута тако што наглашава да је он „...горски цар“ (Ранковић 2017: 190). Потребу за оваквим наглашавањем своје позиције тумачимо као траг очигледне Ђуричине несигурности. Ипак, када говори о томе како ће Станку отерати од себе (не можемо рећи „од куће“ – јер њих двоје кућу практично и немају) Ђурица показује очигледни страх и несигурност.

У последњем разговору који су Станка и Ђурица водили, Ђурица је приказан као осيون и безобзиран лик. Ђурица, поново, вербализује своју надмоћну позицију, тиме што Станки наглашава да је све оне који нису радили како је он желео убио. Поред тога, иако је Станка сумњала, овај пут Ђурица експлицитно наглашава своју прељубу, притом и преувеличавајући број својих љубавница. Станка увережена и понижена одлази у ноћ, док Ђурица остаје у кући јатака уверен да ће се Станка вратити „сутра мирнија од овце“ (Ранковић 2017: 197). Међутим, „то што је изневерио Станку било је главни узрок његове пропасти. Она га је издала властима и Ђурица је бачен у тамницу и осуђен на смрт стрељањем“ (Деретић 1981: 174). Интересантно је да Ђурица и у затвору, када размишља о Станки и о томе зашто га је издала, он не увиђа сопствену одговорност. Претњу убиством, као и увреду нанету прељубом Ђурица тумачи на следећи начин: „Ја се само мало обрецнуо, хтедох да јој припретим“ (Ранковић 2017: 217). Станкин поступак пријављивања Ђурице власти, након што јој је признао прељубу, представља непристајање на ћутање пред мушком прељубом, која је, како смо раније утврдили, у патријархатом уређеним друштвом била прихватљива.

Свест о сопственој одговорности поново се јавља као кључна разлика између Станке и Ђурице. Ђурица кроз читав роман за своје поступке и судбину тражи кривца у другима, док је Станка у потпуности свесна своје одговорности. Као што је већ наглашено, када је реч о емоционалној интелигенцији, Станка је, у том смислу, обликована као зрелија и одговорнија личност. На крају романа, остаје могућност да се Станка у заједницу из које је (самовољно) изгнана врати, а њен повратак је могућ због

прихватања одговорности за своје поступке и спремности да се због тога покаје. Ђурица, чак и када је могао да се преда властима, и да се, како му је свештеник објаснио, кроз робију врати слободан (Ранковић 2017) није учинио.

За разумевање мотива прељубе у поетици Светолика Ранковића, потребно је одговорити на питање због чега је Ђурица за сва своја злодела кажњен тек након што је починио и признао прељубу. Мотив прељубе је, баш као и Станка, „најбољи показатељ целог тока пропадања људских вредности у Ђурици“ (Јеремић 1987: 246). У роману *Горски цар*, баш као и у приповеткама Светолика Ранковића, мотив прељубе појављује се као последица моралног пропадања друштва. Ђурица, баш као и Јелица из приповетке *Ђавоља посла* или Ружица из *Старог врускавца*, чини прељубу док покушава да пронађе идеалну сродну душу (ово бисмо, додуше, могли означити као врло непоуздан, па чак и црнохуморан модел психолошког алибија), с тим да у његовом случају тај идеал није отелотворен у лику безазлених сеоских кицоша, већ девојака које одобравају његово одметништво (Станка), варошких девојака сумњивог морала, па чак и проститутки. Баш као и поменуте „посрнуле“ јунакиње, ни Ђурица није успео да своје (скромне) младалачке идеале о спокојном животу усагласи са захтевима лицемерне и стигматизацији склоне сеоске средине, а управо је то, према основној тематској замисли романописца, разлог његовог (заслуженог) страдања.

ИЗВОР

Ранковић, С. (2017). *Горски цар*. Београд: Porta Libris.

ЛИТЕРАТУРА

- Вукићевић, Д. (2003). *Огледи о српском реализму*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- Деретић, Ј. (1981). *Српски роман: 1800 – 1950*. Београд: Нолит.
- Јеремић, Љ. (1987). *Трагички видови старијег српског романа (од Јакова Игњатовића до Светолика Ранковића)*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. Београд: Институт за теорију књижевности и уметности.

Nataša D. Katić

ADULTERY MOTIFS IN THE NOVEL *GORSKI CAR* WRITTEN BY SVETOLIK
RANKOVIC

Summary

This paper deals with the motif of adultery in the novel *Gorski car* by Svetolik Ranković. In the novel *Gorski car*, Svetolik Ranković describes the moral failure of the rural environment described, as well as the disintegration of patriarchal norms. Svetolik Ranković shows the disintegration of patriarchal norms by establishing a series of male and female characters whose characteristics, in relation to the expectations of the patriarchal community, are inverted. By reading the novel *Gorski car*, it is possible to notice that Đurica Dražović, as the main male character, is the bearer of all those traits that are considered undesirable for a man in the patriarchal community, while Stanka Radonjić, as the main female character, is the bearer of those traits that are considered male traits in the patriarchal environment. In addition, this novel describes several major transgressions for a patriarchal society, such as marrying a girl without her father's permission, living in an extramarital union, a woman's aversion to the concept of motherhood, etc. All these transgressions are closely related to the motif of the moral collapse of the described society, as well as to the motif of broken ideals. This paper deals with the answer to the question of what is the connection between these motifs and the motif of adultery in the novel *Gorski car* by Svetolik Ranković.

Key words: motif of adultery, patriarchy, novel, Svetolik Ranković, *Gorski car*

Јована М. Копанја
Висока техничка школа струковних
студија у Новом Саду
kopanja@vtsns.edu.rs

УДК: 821.163.41.09 Stanković B.
doi: 10.19090/zjik.2022.27-44
прегледни научни рад

ТРАГИКА МУШКОГ У КОШТАНИ

САЖЕТАК: У домену родних студија, последњих деценија отвара се питање равноправности полова, где се под утицајем феминистичке теорије углавном истиче обесправљеност жена и њихов подређени друштвени положај. Међутим, уколико се анализира однос патријархалне средине и појединца, губи се представа о родним разликама, због чега се и мушкарци неретко налазе у улози жртве и трпе различите видове насиља. У овом раду анализираће се ликови Митке, хаџи-Томе, Стојана и Арсе са аспекта пробуђеног, оживљеног и потиснутог еротског са циљем да се покаже да без обзира на године и на друштвени статус ни мушкарци у патријархалној култури нису поштеђени. Притисак утемељен на друштвеним улогама и потреба да се потврде у систему доводе до насилних иницијација, због чега они остају у лиминалној фази – „рањиви и жељни“, емоционално окрњени, дубоко несрећни, у раскораку између жеља и могућности. Стављајући у исти амбијент и пред исто искушење јунаке који припадају различитим генерацијама, јунаке са различитим судбинама и са различитим понашањем, Станковић показује неминовност трагичности.

Кључне речи: Коштана, мушко, патријархат, трагика, ерос

„Начин на који бивамо полом“ детерминисан је прописаним друштвеним оквирима насталим крајем XVIII, почетком XIX века, при чему се индивидуа саображава са њима или их одбацује (Захаријевић 2010: 11). Адриана Захаријевић истиче да се почеци феминистичког покрета везују за XIX век, када је положај мушкарца и жене био одређен простором њиховог деловања, при чему је деловање жене уско ограничено простором куће, док мушкарац делује у спољашњем простору.¹ Шери Ортнер, у поглављу „Жена

¹ О везаности жене за простор куће у српској култури пише Љиљана Пешикан-Љуштановић:

Жена је везана за простор куће, мировање и чекање, док мушкарцу припада отворени простор и слободно кретање у њему. Гранични простор куће – *врата, праг, прозор* – постају место сусретања два типа простора, *отвореног* и

спрам мушкарца као природа спрам културе?“ у студији *Антропологија жене* указује на деловање патријархално-империјалне идеологије на доживљај мушког и женског. Наиме, жене су доживљаване као бића блиска природи (сирова, некултивисана, примитивна), док се са друге стране налази мушкарац који преображава природу и прилагођава је својим потребама, због чега је он биће културе (Ортнер 2003: 164–165). Иако се женска подређеност и потчињеност доводе у везу са мушком потребом за поседовањем, његовом потребом за репродукцијом и доживљајем жене као приватне својине најпре свог оца, а онда мужа (Де Бовоар 1983: 112–113), чињеница је да патријархална заједница² и од мушкарца захтева одређене активности – најпре продужење врсте и бригу о друштвеном статусу. „Сваки мушки члан патријархалне заједнице морао је да прихвати оне облике понашања који су били карактеристични за мушку *полну улогу* у поменутој култури“ (Чолак 2008: 497). Пјер Бурдје у студији *Владавина мушкарца* истиче да се смисао мушкости у патријархату налази у репродуктивној функцији, полној улози и друштвеној улози (Бурдје 2001). Две од три улоге које Бурдје приписује мушкарцу у вези су са еросом. Прва је везана за потомство, односно репродукцију, а друга је полна улога која подразумева разлику између мушког и женског принципа, а у вези је са сексуалношћу. Живот бројних Станковићевих јунака сведен је на дате функције, а у његовом обимном опусу готово се ни не може наћи дело које не почива на сукобу индивидуе и патријархалне заједнице, при чему се и мушкарци као и жене неретко налазе у улози жртве.

затвореног, и два типа егзистенције – *мушког* и *женског*. Однос према простору примереном жени може се у песми обликовати и као однос према основном вредносном систему заједнице. Нарушавање скровитости и изолованости куће, сматра се кршењем моралне норме које обезвређују жену упркос њеној лепоти (Пешикан-Љуштановић 2011: 352).

Јеленка Пандуревић наводи да се „излазак жене изван простора дома и дјеловање изван породичног круга перципирају се као инцидент“. Ауторка наводи да се овај динамички мотив „без обзира на сижејна ограничења, махом односи на женску иницијативу и најчешће има везе с недозвољеним истицањем женске сексуалности“ (Пандуревић 2006: 23).

² Александра Вулетић указује на погрешну дефиницију појма патријархата, као и потребу за његовим редефинисањем, уколико се има у виду његова флексибилност и динамичност у погледу редефинисања улога независно од полне разлике у складу са друштвеним приликама (Вулетић 2006: 113).

Станковић у *Коштани* проблематизује различите видове мушке неостварености који постају видљиви тек након њиховог контакта са Коштаном, која се јавља као Другост и која својом лепотом која је „авангарднија од лепоте осталих Станковићевих лепотица“ представља потенцијалну опасност за сваког са ким ступи у контакт (Копача 2022: 257). Анализирајући природу Миткиног незадовољства, што је несумњиво један од главних проблема у драми, поједини тумачи *Коштане* занемарили су остале ликове који заједно са Митком омогућају сагледавање трагике мушког у патријархалном систему у тоталитету.

Иако је критика *Коштане* Владимира Стаменовића негативна јер критичар потенцира уметничку „безначајност и сиромаштво“, анализирајући аспект сексуалности јунака, он износи закључак да су сви јунаци у стању „трајне сексуалне незадовољности“ (Стаменовић 1974: 345). И Митка, и Стојан, и хаџи-Тома и Арса своју сексуалност потискују под притисцима друштвене средине. Егзистирајући у вртлогу страсти, у троуглу између бити, желети и морати сви они су дубоко трагични и сви испољавају бес према сопственој несрећи, о чему пише Јован Скерлић:

Тома, човек домаћин, трговац, *хаџија*, који је представник тога старог деспотског, патријархалног морала, и он јечи што су му родитељи и обзир наметнули ‘стару, мртву, медну, плачну’. Митко, весели Митко, само куне породицу која га закла и зароби. Стојана младост оставља разредерана срца; Коштана са клетвом полази за Асана и улази у живот (Скерлић 1964: 177).

Скерлић једино изоставља газда Арсу који трпеливо ћути, умирује друге, пресуђује им и све време покушава да успостави равнотежу. Иако се стиче утисак да је он ослобођен жеља и да њему ништа није наметнуто, то је само привид. И он је попут других заточен, али у улози чувара реда и поретка. Сви остали испољавају револт који се активира у Коштаниној близини, због чега се може говорити о антагонистичкој природи њеног лика, где се она заправо појављује као претња за успостављени поредак (Пешикан-Љуштановић 2008). Представа о Коштани апсолутно одговара представи о жени-вештици коју даје Лидија Васиљевић у раду „Феминистичке критике питања брака, породице и родитељства“.

Митови су вјековима преносили поруку да жена самој себи није довољна и да може бити опасна ако је сама те, сходно томе, уз њу мора

увијек бити нетко да је укроти, контролира и уразуми. У патријархату та улога прво припада оцу, а потом супругу (Васиљевић 2008: 99).

Истовремено, Коштанина појава представља позив на побуну против свега што је наметнуто, што гуши и притиска јунаке који

егзистирају и у облику самозаточења а и заточењу по диктату других егзистирају жртвујући себе општим циљевима, а и самом себи, али је важно уочити да су све то извесни облици немирења с постојећим или неисказива побуна која има привид пристајања на пораз или слом (Мисаиловић 1983: 173).

„Самозаточење“ и „заточење по диктату других“ одређују сексуални живот појединца – Митка је ожењен против своје воље женом „с тесто умрљаном“; хаџи-Тома је ожењен женом која му може бити мајка; Арса се услед бриге за брата и ред одриче сексуалности; пробуђена еротоманска страст Стојанова двоструко је блокирана очевим супарништвом и Коштаниним одбијањем. Све су ово видови трајне сексуалне неостварености, при чему се Коштана јавља као симбол потенцијалног спаса. Наиме, она у Митки оживљава сећања на старе дане; њена близина оживљава хаџи-Томину угаслу страст; у Стојану покреће младалачку страст; Арсу подсећа да не може све држати трајно под контролом. Иако у драми нису приказани догађаји након Коштанине удаје, несумњиво да ће се сви они вратити свом пређашњем стању – „стању трајне сексуалне незадовољености“.

1. МИТКИН „ЈАЛОВИ БЕКРИЈСКИ БЕС“

Празнично време у које је смештена радња драме наговештава инверзију успостављеног реда и карневализацију стварности. Станин плач као најјава најрадоснијег дана, њено одбијање да учествује у игри и песми и празна хаџијска кућа упућују на кршење ритуала. Уз Станин плач јавља се и Миткин плач, чиме се дестабилизација космичке равнотеже интензивира.³

³ О кршењу ритуала на почетку драме пише Маја Кокић:

На самом почетку можемо, дакле, видети да је закон ритуала прекршен и то не само девојачким плачем уместо песме, већ и чињеницом да никога у кући нема, а из првог чина сазнајемо да је време дешавања ове радње смештено у дане Ускрса, највећег хришћанског празника када се и ‘гора и вода весели’, а једна хаџијска кућа, која би требала бити само језгро традиције је пушта на тај дан (Кокић 2006: 221).

Иза Миткиног „јаловог бекријског беса“ (Пешикан-Љуштановић 2008: 445) стоји прича о промашеном животу, прича о мушкој неостварености. Миткино меланхолично еротско покренуто је Коштаниним деловањем⁴ јер Коштана у њему евоцира сећања на младу Рецеповицу. Анализирајући проблем оживљене прошлости, Предраг Протић наводи да Коштана истовремено интензивира бол у Митки и „изазива гнев над садашњошћу“. „Неко ко стално подстиче на бол и повећава наш гнев, једног тренутка постаје, у нашим сопственим очима, нека врста кривца пред нама“ (Протић 1991: 113). Растрзан између прошлог и садашњег, између Коштане и Салчета, Митка плаче над својим животом. У основи Миткиног незадовољства, као и код већине Станковићевих јунака, стоји нежељена женидба за коју он криви брата Арсу. Митка брак доживљава као највећу несрећу, за њега „највеће је проклетство баш ‘жена засукана и с’ с тесто умрљана““ (Најдановић 2010: 335). Док куне брата и анализира своју физичку пропаст, Митка бекрија баца Коштани новац, а потом испољава агресију према Циганима претећи им јатаганом. Његов бес увек је везан за песму, „његову песму“, коју ни он не зна, али га та песма у сну „походи“:

И ја гу не знајем. Само гу у ноћ чујем и у с’н с’нујем. А песма је моја голема: Како мајка сина имала, чувала, ранила. Дан и ноћ само њега гледала. Што на сина душа заискала, све мајка давала, а син – болан! Пораснаја син. Дошла снага, младост... Дошле башче, цвеће, месечина. – Замирисале девојке!... Син полетеја. Све што искаја, све имаја. Хатови, пушке, сабље, жене... Коју девојку није погледаја, само њојне косе неје замрсија и уста целиваја. Ниједна му не одрече, ниједна га не превари, а он све ги целиваја, све вараја и – болан, болан бија. Болан од како се родија. – Тој сам ја!... Па од т’ј бол, јад дерт ли је, проклетија ли нека – еве на ногу гинем. Идем, пијем, лутам по мејане, дерт да заборавим, с’н да ме увати. А с’н ме не ваћа. Земља ме пије... Ноћ ме пије... Месечина ме пије... Ништа ми неје, здрав сам, а – болан! Болан од самога себе. Болан што сам жив. Од

⁴ Поред Коштанине близине, Миткино осећање усамљености изазвано је и сећањем на умрле, о чему пише Војислав Ђурић у раду „Самотници у Коштани“:

Уз смрт драгих људи, већ при првој појави, наглашена је и старост, своја и туђа, која је знак блиског нестајања и у којој самоћа има – до краја драме – вид непроболне туге за неживљеном и изгубљеном младошћу (Ђурић 2010: 159).

како сам на свет прогледаја, од т'г сам још болан. (Седа. Гледа у Коштану, чочеке, девојнице. Изваљује се, да их боље види): Ех, деца, деца слатка! Појте! Пуштите глас. Али чист глас! Искам да слушам ваш млад, сладак, чист глас. Зашто, моје се је срце искувало, снага раскомтала, остарела... Жално, тешко да ми појет (Станковић 1970: 58).

То је песма Миткиног живота, песма о угушеном еросу – он је жив, а мртав. Узрок Миткине меланхолије налази се у њему самом. Он не успева да угаси неизмерну жудњу која се не гаси „целивањем и варањем жена, него потпуним предавањем једној и под млазевима њене радости“ (Ђурић 2010: 161–162). Митка није имао ту једну и зато је осуђен на лутање и немир. Попут лирског субјекта из Ракићеве *Очајне песме*, Митка очајнички покушава да украде од живота последње „трзаје“, али његово време је прошло због чега се он понаша

као бик погођен зрном посред чела
што у напорима узалудним пада
док из њега бије крв црна и врела...
(Милан Ракић, Очајна песма)⁵

Његова песма симбол је његовог отпора према брату, жени, патријархату, животу.⁶ Када следећи пут затражи песму од Коштана, он јој тражи да му поји „Жал за младост“:

Коштан, зар једна је песма жална? Знаш ли шта је карасевдах? И тој тежак, голем, карасевдах! Туј болест ја болујем (показује на себе). Еве остаре, а још се не најиве, још не напоја' и не нацелива'... Још ми за лепотињу и убавињу срце гине и вене! Аха!... [...] И Коштан, туј песму, тој време да ми појеш... А тој време више не дође. Ете за тој ћу време ја жалан да умрем, с'с отворени очи у гроб ћу да легнем.

⁵ Паралелу међу писцима прави Горана Раичевић у раду „Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички принцип у делу Милана Ракића и Борисава Станковића“ (Раичевић 2013). Исту паралелу, позивајући се на *Очајну песму*, поставља Милорад Најдановић (Најдановић 2010: 336).

⁶ Вера Ценић прави паралелу између Бориног Митке, Раскољникова од Достојевског и Ханса Касторпа Томаса Мана. Ауторка долази до закључка да су сви они обележени побуном против живота (Ценић 2010: 18). Митка своју побуну испољава кроз песму, севдах и дерт.

Пој ‘Жал за младост’... За моју слатку младост, што ми тако у ништо отиде, и брзо остави. Пој и викај гу. Моли гу, нека ми се само још једанпут врне, дође, да гу само још једанпут осетим, помиришем... Ах! (Станковић 1970: 59).

Драгана Вукићевић препознаје две врсте одсутности чежње/жеље, „једне, за особом која је присутна (Химерос – љубљени је ту али ми и даље имагинарно недостаје што ствара осећај фрустрације), и друге, која је жеља за одсутним бићем (Потос)“ (в. Вукићевић 2017: 183–184). У Миткином случају чежња је истовремено и Химерос и Потос, јер се преко лепоте једног бића идентификује друго биће које више не постоји. Митка заправо жуди за лепотом у којој препознаје апсолут, али му чак ни она не доноси срећу. Чежња коју он осећа према присутном бићу указује на то да он у Коштани не препознаје сексуални објекат – она је за њега више идеал него жена. Његов однос према њој је у толикој мери заштитнички да је пожељније говорити о очинској љубави: „Немам ја, бре, лошу премислу на њума. Татко могу да ву биднем“ (Станковић 1970: 33). У том контексту, Љиљана Пешикан-Љуштановић, анализирајући природу страсти коју Митка и хаџи-Тома осећају према Коштани, долази до закључка да се њена непримереност и разорност могу довести у везу са инцестуозном страшћу:

Обојица своју еротску заинтересованост представљају као натчулно дивљење песми и лепоти, али из њиховог односа према Коштани избија страст која се, иако није одиста инцестуозна, по својој непримерености и кобној разорности може поредити са инцестуозном страшћу опеваном у песми о ‘пустом Стојану’, који хоће сестру да узме. Прича о чуми која је морила Куманово и потпуном поремећају нормалног животног ритма због инцестуозне љубави брата према сестри: ‘И три дана цркве затворене, три дана чаршија затворена’ – има паралелу у изокренутом и поремећеном времену збивања Станковићеве драме (Пешикан-Љуштановић 2008: 449).

Приликом њиховог последњег сусрета Митка пророчки одређује Коштанину судбину:

То је, Коштана! Писано! Суђенице ти досудиле. (Показује на кола, сватове.) Ете, дошли ти, да те водив, да се венчаш. И, ће идеш, ће се венчаш. Свирке ће ти свирив, песне ће да ти појев. Сви ће да ти се

радујев. Младожења ће те целива а ти ће плачеш! И прва ноћ плакање, друга ноћ плакање и цел век плакање...

И од работу руке ће ти испуцав, лице ће ти поцрни, очи ће ти се исушив... Ће просиш, па ће се раниш!... Срце ће да ти се искида... (Станковић 1970: 76).

Анализирајући наведену сцену, Вера Ценић упоређује Митку са Хамлетом. Митка, „иако је поникао из мале једне балканске примитивне средине, иако је полупијан, прост Врањанац“, Коштани која се удаје изговара „речи скоро тако очајне и дубоке, као што су Хамлетови стихови Офелији“ (Ценић 2010: 18). И Хамлет и Митка показују суровост у опхођењу, али је природа њиховог деловања различита. Наиме, обраћајући се Коштани, Митка кроз меланхолију испољава све црnilо живота, док Хамлет, говорећи Офелији да иде у манастир,⁷ показује гађење према целом свету, а посебно према женском роду, при чему у се у први план ставља његова мизогинија. Митка је равнодушан према Коштаниној удаји, која му додатно потврђује да је човек увек у власти других, да нема право на властити живот, да је препуштен судбини и на крају увек осуђен на жал. Анализирајући оствареност Миткиног лика, Предраг Протић закључује да је његова трагичност „у томе што се као личност потпуно остварио и што се оно што му је живот, некада, пружао и што је он обилато користио, не може више користити“ (Протић 1991: 111).

2. СТОЈАН ИЗМЕЂУ ЉУБАВИ И СТРАСТИ

Однос Стојана према Циганки Коштани доводи до дестабилизације односа у његовој породици јер не само да га мајка куне, већ и отац „поведен“ њиме „силази“ међу Цигане. Стојан се понаша у складу са својим годинама – он је млад, њиме управљају нагони и страсти, жуди за миловањем и жели „по

⁷ Иван Меденица наведену сцену тумачи као „израз врхунске грубости и цинизма према јадној девојци, али и као исти такав став према женском роду уопште“. Он наводи да је „реч ‘манастир’ у жаргону елизабетанске Енглеске значила ‘јавна кућа’. Имајући у виду да се овај узвик директно надовезује на Хамлетову тврдњу да у женском роду лепота и поштење никада не иду заједно, он се може протумачити као безочно уопштавање у стилу ‘све су жене курве’“ (Меденица 2015: 170). Ово тумачење наводи се искључиво у циљу постављања дистинкције између Хамлетовог и Миткиног виђења света, независно од тога што су оба света „изглобљена“.

праву младости и диктату крви – њену љубав, уста, груди“ (Најдановић 2010: 348). За разлику од осталих мушких ликова који у контакту са Коштаном „краду“ од оног што је остало од живота, Стојан уз њу препознаје силу младости и страсти, што у њему покреће размишљање да убије Коштану са циљем успостављања апсолутне контроле над њом и њеним телом. Иако јој говори да је воли, његово понашање указује на другачији однос. Тиме што баца пред њу „сахат, кесу, ћилибарску муштиклу“ и кроз материјалне ствари покушава да јој докаже љубав, Стојан испољава своју супериорност у односу богати хаџијски син – Циганка. Војислав Ђурић у овој сцени препознаје „тешку иронију против љубави“ (Ђурић 2010: 156). Наиме, Стојан из две перспективе сагледава Коштану – истовремено она је објект његове сексуалне појуде, коју он маскира осећањем љубави, али и предмет презира јер сваки пут када се разочара Стојан истиче њену циганску природу:

СТОЈАН (ђипи): Циганка! Ја њу толико волео, а она?... Циганка! Ко да више (Станковић 1970: 49).

(...)

СТОЈАН (на вратима; бесно, љубоморно Коштани): Циганка! Ко да више! (Одлази). (Станковић 1970: 53).

Једина сцена у којој је наговештено осећање љубави јесте сцена у којој је позива да остави све и пође са њим, али и тада изговорено и тон обраћања обојени су посесивношћу и агресијом услед љубоморе. Након Коштаниног одбијања, Стојанов ерос трансформише се у рушилачку енергију, при чему он добија нагон да уништи предмет своје жеље. Да би се разумела његова потреба да убије Коштану, неопходно је осврнути се на Батајево схватање жеље за убијањем вољеног бића: „Ако љубавник не може да поседује вољено биће, он понекад помишља на то да га убије: често би више волео да га убије него да га изгуби“ (Батај 1981: 15). Страст (НЕ ЉУБАВ) Стојана у толикој мери заслепљује да он за разлику од Коштане не препознаје разлике међу њима. Са друге стране, Коштана увиђа да су између њих непремостиве социјално-статусне разлике због којих истиче своје циганско порекло, говорећи да је за њу Бања, где ће „на мокру земљу, на голи камен да седи, да се суши, да гине, вене!“ (Станковић 1970: 72), а не његова хаџијска кућа. Разочаран због њеног одбијања, Стојан приповеда о својој љубави због које је био спреман да остави и мајку, и оца, и кућу. Њему је потребно само да чује да је и Коштана њега волела, али она му бесно одговара: „Нисам! Никога нисам волела! И никад нећу да волим!“

(Станковић 1970: 73). Одбијањем да побегне са њим Коштана не штити само себе, већ и њега, чиме обезбеђује дугорочну стабилност друштвеног поретка. Са тог аспекта, њена осећања су чистија од његових, јер он у први план ставља себе, док њену, али и перспективу својих родитеља, занемарује. Стојанови поступци искључиво се морају анализирати у контексту младалачке незрелости, али и мушког очекивања од жене да узме улогу његове слушкиње и сапутнице, „да буде његова публика и његов судија, да га потврди у његовом бићу. Она га својом индиферентношћу, ругањима и смехом негира. Он у њој пројектује оно што жели и од чега се плаши, оно што воли и што мрзи“ (Де Бовоар 1983: 257). Његова страст интензивирана је чињеницом да је Коштана предмет жеље и других мушкараца, због чега он испољава агресивност. Коштана негира његово еротско биће и његова енергија чија је природа сексуална бива блокирана. Нема сумње да је Коштана објекат његове жеље, а не вољено биће. Узме ли се у обзир да и поред сличности између љубави и еротике – „‘еротика’ може бити једнострана, посесивна, окрутна, изабљивачка, док срдачна страст не може бити таква а да саму себе не поништи“ (Нели 1981: 143), долази се до закључка да Стојан својим поступцима, чак и да је осећа, негира постојање љубави.

3. ХАЦИ-ТОМА – ГАЗДА И РОБ

У свету мушке хегемоније Коштанина потреба за слободом, која је исказана кроз њену песму и игру делује као отпор против свега што патријархат намеће. Са једне стране се налази она, а са друге стране се налазе сви остали. У основи Коштаниног антагонизма налази се моћ завођења. Чињеница да може завести сваког кога пожели доводи до тога да се она налази „са друге стране“. Жан Бодријар се детаљно бави овим феноменом у студији *О завођењу*, истичући његову комплексност са аспекта полне разлике. Завођење је представљено као тајна женске моћи (Бодријар 2001: 10). Коштанин страх од удаје може се тумачити као страх од губитка моћи завођења с обзиром да она делује фаталистички на све мушкарце са којима дође у контакт.

Коштанина моћ завођења делује истовремено и на Стојана, код којег се буди страст и нагон за поседовањем лепог женског, и код оца му, хаџи-Томе. У њеној близини он се осећа као мушко – буде се нагони и страсти за које је мислио да су угашене, што га тера да мисли о промашености живота. Све до одласка код Цигана хаџи-Томе привидно живот „држи под

контролом“, али у сусрету са Коштаном, под снагом њене песме и заводљивошћу њене игре, он попушта. Хаџи-Тома због очекивања патријархалне средине потискује и гуши своје жудње и ерос „док једног дана – и гнев на сина, а затим песма и лепота Коштани – нису изазвали пуцање дотадашњих личних стега (лична цензура) и обзира (патријархална цензура) и док хаџи-Тома, најзад, није доживео експлозивно ослобађање своје личности као слободно суочавање са животом коме је робовао, иако је, по друштвеној хијерархији, хаџи-Тома другима господарио“ (Мисаиловић 2010: 259). Он има потребу да поврати животну виталност и оживи угаслу страст, што привидно може остварити једино у контакту са Коштаном. Као потенцијална сметња ка остварењу циља налази се Стојан, због чега се јавља потреба да га уклони. Хаџи-Тома љубомору према сину не крије пред другима – он захтева од Коштани да у песми „Три пута ти чукна на пенџер“ Стојаново име замени његовим. Кулминација ривалитета према сину јесте тренутак у којем посеже за оружјем у жељи да га убије.

Хаџи-Томин „случај“ потврђује да мушка патња у Станковићевом делу, исто као и женска патња, није везана за положај у друштву нити за социјални статус. Једноставно, без обзира на место које заузимају у друштвеној хијерархији и без обзира на „доба, род, старост“, многи Станковићеви јунаци принуђени су на мимикрију и на живот који је усклађен са очекивањима других (породице, средине, друштва, колектива...), при чему се спутавају личне жеље, прикривају страхови, маскирају емоције, потискује ерос... Хаџи-Тома се огољава пред Коштаном и скида са себе свој лажни хаџијски понос када јој затражи да му пева песму која осликава његов живот:

Ех, Коштана, кћери! Де! Не песму, глас само и свирку. И то ону свирку, кад се пође на венчање за старо и недраго! Сватови напред, младожења остраг, а Цигани за њим. Певају му и свирају они да га развеселе, а свирка им оштра, оштра те срца кида!... Таква је моја свирка и песма била кад ја пођох да се венчам: – да више у зелену башту не идем, месечину не гледам, драго не чекам и милујем – да младост закопам! И закопах је! Сад? Старо дрво. Да, синко, стар сам, али срце ми је толико младо, толико пуно скриване, неисказиване љубави, неизмилованог миловања... Ох, толико је оно тога било пуно и жељно да ће ми мртвоме земља бити вечито тешка. Де, кћери, де још ону: ‘Насред села шарена чесма, бистра вода’... Ох, камо је сада, да ми она, бистра, росна, свежа капне на ово моје старо, старо већ

самртно чело... (*Хвата се за чело, грца.*) Де, кћери! (Станковић 1970: 51).

Пишући о непожељним моделима везаним за брачни живот Драгана Вукићевић поред наметнутог брака (удаје/ женидбе за недрагог/недрагу) наводи и неприличан брак (удаја младе за старог)⁸ (Вукићевић 2017: 100). Исто је и са браком младог мушкарца са старијом женом. Хаџи-Томина сексуалност угушена је женидбом са женом која му може бити мајка⁹: „Жену? Немам. Никад је нисам ни имао. Имао сам мајку. А мајка за младост није“ (Станковић 1970: 51). Иако хаџи-Тому и Митку повезује промашени породични живот и несрећа поред жена према којима не осећају страст, њихов однос према жени и породици је антиподан. Наиме, Хаџи-Тома је љубоморан на Стојана и жели његову смрт, док Митка не испољава бес и гнев према породици, него терет своје усамљености носи сам. Постављајући паралелу међу њима, Војислав Ђурић закључује да је хаџи-Тома, себичан и са недостатком душе за друге, „дубоко испод Митке, и његова побуна, сведена само на тугу и срџбу због изостале телесне насладе, само је краткотрајна и помало гротескна ватра у тами самоће, у којој ће он наставити да живи и у коју ће без гриже савести угнати јединог сина – све ради хаџијског угледа“ (Ђурић 2010: 159).

У односу према Коштани хаџи-Тома испољава перфидност и манипулативност – ословљава је са „кћери“ и „сине“ у тренуцима док мирише њена прса:

ТОМА: А не... Немој, кћери! Ако те грло боли, узми шербет, росу... Бисер да ти растопим, само да те грло не боли.

КОШТАНА (показујући на прса): Овде, овде ме пробада! Да идем!

ТОМА (убијено): Е кад ту... онда је то тешко... (Коштана полази):

Коштана! (Прилази јој грцајући.) Коштана, кћери, сине... Дај бар...

⁸ Поред наведеног, ауторка наводи и родоскрвнуће, бездетну породицу, као и породицу без мушког детета.

⁹ Женидба младића старијим девојкама у појединим крајевима била је обичајна пракса. Тихомир Ђорђевић наводи два узрока: „прво, јер девојкин отац не даје кћер из куће док неко време и њега не послужи и не исплати хлеб којим ју је хранио, и, друго, јер момков отац тражи јаку и у сваком послу обучену радну снагу“ (Ђорђевић 1930: 21).

(Сагиње се и мирише јој прса.) Коштана! Лепото!... Ооох!
(Станковић 1970: 56).

Хаџи-Тома у Коштани, која је за њега објекат пожуде, не само да види могућност обнове животног витализма, већ и могућност своје самопотврде у новом поретку пошто тенденциозно жели да се одрекне наметнутих улога. Ипак, на путу реинкарнације, хаџи-Тома схвата да је његово време прошло,¹⁰ због чега готово да је поражен пред властитом немоћи. Та немоћ првобитно се испољава кроз агресију према сину, а касније у односу са Коштаном у којем он кроз своје уздахе показује своју колико је слаб пред лепим младим женским телом. Са аспекта раскола између друштвене улоге и унутрашњих нагона, хаџи-Тома је једини који пред очима света „пуца“. Подређујући се очекивањима других, он игра одређену улогу, све док га у једном трену ерос не надвлада, када он губи контролу и препушта се, али тада је већ касно.

Хаџи-Тома потврђује да у Станковићевом делу нема привилегованих – и они који привидно господаре другима, који су на врху друштвене лествице, робови су истог патријархалног система¹¹.

¹⁰ О хаџи-Томиној спознаји да је његово време прошло пише Предраг Протић:

Извесна, мада мала, трагедија настаје тек у тренутку хаџи-Томиног преображаја. Суочен са Коштаном и њеном игром, хаџи-Тома долази до трагичног открића да је његов мир био само привидан, да ни он, као ни Митке, никада није преболео своју младост, али и до открића које је још трагичније, да повратка тој младости неповратно више нема. Ако је ‘жал за младост’ нешто што хаџи-Тому приближава Миткету, сазнање да су неке ствари неповратно прошле, и да хаџи-Томи више не припадају, приближавају хаџи-Тому Арси (Протић 1991: 117).

¹¹ Бора Станковић – преко лика хаџи Томе – осветљава једну друштвену законитост по којој и патријархални облик господарења постоји уз одговарајуће облике робовања и оних који господаре, јер осим господарења над онима који су патријархалном господарењу, подређени, и над онима који то господарење остварују и спроводе – патријархални систем намеће извесне облике робовања и самом хаџи Томи намећући му не само покорност него и разне облике самонегације који су се – потискивани – скупљали и концентрисали у ономе што хаџи Тома зове – ‘срце’: тај појам овде означава и душу као ‘језгру личности’ или суштину личности (Мисаиловић 2010: 260).

4. АРСИНА ДОНКИХОТОВСКА БОРБА

Лик Арсе нашао се на периферији доминантних мушких ликова чији су трагични животи градили тематско-сижејну структуру драме. То ипак не умањује његову трагичност. Анализа Арсиног лика могућа је једино преко Миткиног лика, а у овој корелацији он се јавља као целат који је пресудио свом брату.

За Арсу Ускршњи дани нису свети, него „луди дани“, а он осећа обавезу да ствари врати у равнотежу. Арса тежи ка савршенству, у његовом деловању нема субјективности нити пристрасности – он суди по правди. Та његова особина посебно долази до изражаја у првом чину када хаџи-Тома куди Коштану, а Арса је оправдава:

АРСА (*увређено*): Па шта могу ја? Занат јој је то? А она то с мајком и оцем ради. Свирају – шта друго и могу они, Цигани? А да је она жена, хајде де. Али ово је девојка. И поштена. Што је право, право. Сви душу носимо. Али за то... (Станковић 1970: 18).

(...)

А ја шта да радим? Ко ме да судим? Њима или њој? Ако бих њих од ње силом одвукао, у затвор их метнуо? Не иде. Сви су то наши, моји, твоји. А њу? Једанпут је протерах у Турску. И док се дуван не среди, виногради не обраше – лепо, све мирно! Али чим наступише ови празници, ове славе, ове меснице, чим се напише, одмах пређоше у Турску и доведоше је! Отели је, побивши се с Арнаутима. Читаву буну дигли на граници, док је уграбили. И доведоше је! Сад, шта ћу?! (Станковић 1970: 20).

Када се хаџи-Тома прикључи Циганима, када и њега „игра“ заведе, Арса је једини који остаје изван „карневала“. Он стоји на периферији и делује у складу са својом грађанском, али и људском дужношћу. Предраг Протић наводи да је „тежећи непогрешивости и претварајући себе у оличење дужности, Арса постепено, изгубио своју личност. Он је кмет, глава угледне породице он је несрећан човек којег неуравнотежени брат, под старе дане, брука по граду својим недоличним поступцима, али он није ниједног тренутка личност која се зове Арса“ (Протић 1991: 112). Иако се стиче утисак да је Арса кривац за Миткину несрећу, он је само брижан старији брат који не успева да уразуми млађег брата.

Арсина мушкост у драми је негирана. За разлику од хаџи-Томе код кога контакт са Коштаном буди „еротоманска страст“ услед које запада у

идентитетску кризу; за разлику од Стојана који уз Коштану спознаје сексуалност, животни нагон и младићке страсти; за разлику од Митке који у Коштани налази идеал живљења којим се ревалоризују сећања из младости, Арса све време Коштану држи на дистанци – он иде толико далеко да не жели да зна, мада сигурно зна, њено име. На крају драме он је тај који јој пресуђује. Исто као и у Миткином случају, он се јавља као „крвник“ који одређује судбину. Посматрано у тоталитету, изван аспекта индивидуалних судбина, обе његове одлуке – и да ожени Митку и да уда Коштану, оправдане су јер за циљ имају успостављање првобитне равнотеже. На Миткином примеру види се да Арса није успео да „обузда“ свог брата и да је његов покушај „донкихотовски“, док се Коштанина судбина не зна. Арса, „контролор“ друштвеног реда, запоставља своја осећања и ни у једном трену не мисли о себи због чега постаје жртва друштвене улоге са којом се саживљава у толикој мери да губи индивидуалност.

ЛИТЕРАТУРА

- Батај, Ж. (1981). Шта је еротизам? У Комненић, М. (уред.), *Горопадни ерос (огледи о еротизму)*. Београд: Просвета.
- Бодријар, Ж. (2001). *О завођењу*. Подгорица: Октоих.
- Бурдје, П. (2001). *Владавина мушкарца*. Подгорица: Универзитет Црне Горе.
- Васиљевић, Л. (2008). Феминистичке критике питања брака, породице и родитељства. У Захаријевић, А. (уред), *Неко је рекао феминизам?: како је феминизам утицао на жене XXI века?* (стр. 94–119). Нови Сад: АртПринт.
- Вукићевић, Д. (2017). Еротско криптограмско писмо и патријархални свет. *Romanoslavica*, LI(4), 99–105.
- Вукићевић, Д. (2017). Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 49(162), 179–193.
- Вулетић, А. (2006). Власт мушкараца – покорност жена – између идеологије и праксе. У Столић, А. & Макуљевић, Н. (уред.), *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку од краја осамнаестог века до Првог светског рата* (стр. 112–133). Београд: Слио.
- Де Бовоар, С. (1983). *Други пол I*. Београд: Београдски издавачки завод.
- Ђорђевић, Т. (1930). *Наш народни живот 2*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

- Ђурић, В. (2010). Самоћници у *Коштани*. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 153–168). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Захаријевић, А. (2010). *Постајање женом*. Београд: Реконструкција женски фонд.
- Кокић, М. (2006). Жртвена криза у *Коштани* Борисава Станковића. *Свеске, књижевност, уметност, култура*, 17(80), 220–225.
- Копања, Ј. (2022). Функција цвећа у књижевном опусу Борисава Станковића. У Бубања, Н., Бошковић, Д. & Ковачевић, М. (уред.) *Зборник радова са научног округлог стола [у оквиру XVI међународног научног скупа] Српски језик, књижевност, уметност* (стр. 253–247). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Андрићград: Андрићев институт.
- Меденица, И. (2015). *Трагедија иницијације, или непостојани принц*. Београд: Слио, ФДУ.
- Мисаиловић, М. (2010). Поетика трагике Боре Станковића. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 236–263). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Најдановић, М. (2010). Оријентални колорит у ширем спектру локалне боје у стваралаштву Борисава Станковића, Светозара Ћоровића и Алексе Шантића. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 330–376). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Нели, Р. (1981). Тирезија или метаморфозе страсти. У Комненић, М. (уред.), *Горопадни ерос (огледи о еротизму)* (стр. 140–153). Београд: Просвета.
- Ортнер, Ш. (2003). *Антропологија жене*. Београд: Библиотека XX век.
- Пандуревић, Ј. (2016). Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 48(159), 9–36.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2008). Борисав Станковић – између традиције модерности. У Пешикан-Љуштановић, Љ. (уред.), *Изабрана дела / Борисав Станковић* (стр. 5–49). Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарица Зорана Стојановића.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2011). Сакрални, социјални, историјски и психолошки простори љубавне усмене лирике. У Делић, Ј. & Јовановић, А. (уред.), *Зборник радова Језик, књижевност, култура –*

- Новици Петковићу у спомен* (стр. 339–364). Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет.
- Протић, П. (1991). Унутрашња театаралност *Коштана* Борисава Станковића. У Протић, П. *Из Скерлићевог доба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Раичевић, Г. (2013). Ерос и жртва у српској модерни: колективистички и индивидуалистички принцип у делу Милана Ракића и Борисава Станковића. У Томин, С., Пешикан-Љуштановић, Ј. & Половина, Н. (уред.), *Зборник у част Марији Клеут* (стр. 497–514). Нови Сад: Филозофски факултет.
- Скерлић, Ј. (1964). О *Коштани*. У Скерлић, Ј. *Писци и књиге* (стр. 176–181). Београд: Бранко Ђоновић.
- Стаменковић, В. (1974). Значајна драма или површна скица. У *Драме / Борисав Станковић* (стр. 345–349). Београд: Просвета.
- Ценић, В. (2010). Персонификација старих Врањанаца у делима Боре Станковића. У *Зборник радова Борисав Станковић у Врањанском гласнику* (стр. 17–43). Врање: Књижевна заједница Борисав Станковић.
- Чолак, Б. (2008). Стереотипне представе о мушком идентитету и књижевно дело Борисава Станковића. *Књижевна историја – часопис за науку о књижевности*, 40(136), 485–499.

Jovana M. Koranja

THE TRAGEDY OF THE MALE IN THE DRAMA *KOŠTANA* BY BORA STANKOVIĆ

Summary

In this paper, through the perspective of the male characters Mitka, Stojan, Hadži-Toma and Arsa, it is shown that in the patriarchal system neither men nor women are spared. The pressure based on social roles and the need to confirm themselves in the system lead to violent initiations with different fates, which is why they remain in the liminal phase – “wounded and eager”, emotionally damaged, deeply unhappy, in the gap between desires and possibilities. By placing heroes belonging to different generations in the same environment and facing the same temptation, heroes with and with different behavior, Stanković shows the inevitability of tragedy. Erotological analysis of behavior in relation to the object of desire distinguishes three different layers - awakened eros in Stojan, revived eros in Mitka and Hadži-Toma, and deeply suppressed eroticism in Arsa. Opposite all of them stands Koštana, who is an erotic temptation for everyone except Arsa. As such,

Koštana appears as an antagonist whose appearance threatens the stability of the established order. The carnival atmosphere dominated by dance and song is the opposite of everyday life in which everyone is tied to a specific role.

Key words: *Koštana*, male, patriarchy, tragedy, eros

Јована С. Анђелковић
Универзитет у Крегујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Истраживач-приправник
jovana.andjelkovic@filum.kg.ac.rs

УДК: 821.163.41-31.09 Sekulić I.
doi: 10.19090/zjik.2022.45-57
оригинални научни рад

СИНЕСТЕЗИЈА ТАКТИЛНОГ, ВИЗУЕЛНОГ И АУДИТИВНОГ У РОМАНУ *ЂАКОН БОГОРОДИЧИНЕ ЦРКВЕ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ*

САЖЕТАК: Суштинска инстанца овог истраживања подразумева критичко-аналитички приказ и опис појединих (тактилних, визуелних и аудитивних) мотива романа *Ђакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић, како би се, посредством њих, у делу издвојиле ауторкине представе љубави у религији и религиозног у љубави. Поступци плетења и преплитања издвојени су као основна начела композиције романа, те је и фокус истраживања усмерен ка оним романескним сензацијама произведеним различитим облицима синестетичког прожимања. У том контексту, изнађени су уметнички чворови у тексту из којих се пробија тематизовање другости и другачијости главне јунакиње у односу на друштвену средину којој припада, као и радикалне последице њеног одступања од нормираног и очекиваног. Поред тога, при овој анализи поједини одломци романа доведени су у везу са великим музичким и ликовним остварењима, те је изведена и кратка мотивацијска подлога за такав компаративни приступ.

Кључне речи: црква, музика, калуђерски veo, додир, ђаковање

1. ПРЕЛУДИЈУМ ЗА РОМАН

Можда не бисмо погрешили када бисмо анализу романа *Ђакон Богородичине цркве* Исидоре Секулић, почели исто тако великим његошевским питањем *што је човјек, а мора бит човјек*¹ или пак мало слободнијом интерпретацијом истог: *што је жена, а мора бит жена*. Не само да је Секулићева дала значајан допринос развоју српске литературе и тиме постала једном од најзначајнијих женских аутора, већ је и сама фигура

¹ Стих из Његошевог *Горског вијенца*, у којем се увиђа то да аутор чојство поставља као захтев постојања у херојским временима. У роману Исидоре Секулић, где у први план избија фигура жене, у тај елемент чојства уводи се принцип женскости, који ће се огледати у свим особинама испољеним кроз лик Ане Недићеве.

жене у њеном роману играла неоспорно снажну улогу у развоју прозе у којој доминира, пре свега, фалусна енергија. Управо *Ђакон Богородичине цркве* доноси једну такву женску перспективу у сагледавању и разматрању свих оних егзистенцијалних, епистемолошких и онтолошких питања, која прате људско постојање. Љубав, живот, смрт, религија, уметност истакнуте су теме овог Исидориног прозног остварења, али оно што их овде особито карактерише јесте деловање у садејству, те читањем романа стичемо утисак као да се сва питања везана за ова општа књижевна места преплићу, чинећи једну мелодијску нит. Та мелодија се чује током читавог дела метаморфозирајући се из лаке, флуидне пролећне сонате у тешку, јесењу и меланхоличну симфонију.² То свакако не може бити пука случајност, већ нам сведочи о ванредном Исидорином умећу и осећају за блаженство музике, музике клавира и виолине, музике природе и читаве васељене, која нас нечујно покреће и учествује у нашим животима као сенка постојања. Зашто музика?

2. РЕЛИГИЈСКА ТАЈНА МУЗИКЕ

Сама Исидора Секулић била је музички образована, свирала је клавир, те је и напомињала како јој је музика била помоћник и при литерарном стварању, а то је заиста осетно у овом њеном једином роману. Оно што је и сама о музици наводила у својој аутобиографији или у писму из 1904, развила је у овом делу кроз лик њене главне јунакиње, Ане Недићеве (в. Гароња Радованац 2010: 116). Такво давање места уметности каква је музика било је нешто ново у модерном српском роману, а разлог томе рећи ће нам можда она сама проговарајући гласом госпођице Недићеве: „А музичко дело, међу свим уметничким делима на првом месту, мора носити тајну дубоко у себи. Полифонија је сама по себи тајна“ (Секулић 2019: 56). За јунакињу суштина музике јесте тајна која у њој пребива и даје јој узвишено место на лествици божанског, јер, као таква, музика не може бити скрнављена материјом, нема материјалне окове, што јој омогућава чисту

² Ове мелодиозне карактеристике романа Исидоре Секулић могу се пратити поређењем са првим ставом Бетовенове *Пролећне сонате*, који је испуњен тоновима радости, рађања и устрепталости свих елемената природе, док се у супротној мелодиозној линији романа, која је испуњена страхом, благом меланхолијом и очајањем, могу учитавати елементи композиције Фредерика Шопена *Ноктурно*.

духовност. Иако је човек ствара, она постоји изван њега, а, можда истовремено упућује на пребивање оног изван у музичару при екстатичним тренуцима његова стварања. Настала из чисте душе и духовности, она као дух и као светлост пребива у овоземаљском, а опет није део њега, долази с ону страну материјалног постојања јер „она је сама себи и обред и храм и жртва која се свршава усаглашеним умно срдачним и занатско техничким делањем композитора. Религиозна музика изражава личну религиозност и духовност аутора и у себи носи висок степен апстрактног“ (Маринковић 2012: 62). Овакво тумачење постојања музике у роману Исидоре Секулић иде у корак са тумачењем религије у истом. Тако се из контекста религије, музика овде тумачи као својеврстан завет: „Све више је Ану савлађивало убеђење да цео њен живот треба да буде завет. Завет лепоти и уметности“ (Секулић 2019: 28).

Кроз многобројна Исидорина писма и есеје сазнајемо о њеном односу према музици, који је био толико истакнут да је и сама говорила да све прима слухом, па чак и поезију и прозу (уп. Гароња Радованац 2010: 115). Прихватање детаља из свакодневног живота слухом јесте нешто што је особито у карактерном изграђивању јунакиње каква је Ана Недићева. И сама средина у којој живи, и којој је још на првим страницама дела дат глас пресуде о истакнутим личностима, Ану ће видети као својеврсну композицију. Она не само да производи музику у цркви за време богослужења, већ је и духовност музике део ње саме и изводи њу. Зато није случајно то што доктор Пашковић примећује не само да Ана компонује него и њу нешто компонује. Две су инстанце главне које, такође компонују ову јунакињу, све док не дође до снажног преокрета у њој у последњим поглављима романа, када ће се као трећа увести и ерос оваплоћен у жени. Најпре је то идеална визија цркве, представљена посредством слике Богородичине цркве као основне просторне инстанце Исидориног романа. Друга инстанца обухвата Анино делање у њој, дакле, музику саму, певање као сједињење са принципом божанства као носећим принципом цркве, простора у којем пребива Божја милост. О снажној религијској суштини уметности појања сведоче и одломци овог романа:

Осећала је и све блаженство којим Христос испуњава душе једноставних људи и сав хаос који име Христово у души већине нас увек поново мора да смирује. И пронашла је да Христос и његова црква једино помоћу музике успевају да томе хаосу даду облик и

смирење. И долазила јој је помисао да је Бог дух музике, и да су једино ритам и тон вечито вечни (Секулић 2019: 17).

Смирење које се овде описује, императив је самог боравака обичног човека у простору цркве. Човек, као грешно биће, занесен страстима које пред њим поставља овоземаљско егзистирање, долази у цркву у жељи за покајањем, искупљењем, свестан да су у њега константно упрте Божје очи. Зато није случајно што за Недићеву црква у сједињењу са богослужењем и појањем, као уметношћу која у себе претаче Божју реч и омогућује да слух обичног човека буде отворен за оно онострано, представља смирај. Зато што боравак у цркви и, још више, делање у њој, доводи до смирења хаоса који у нама пребива, тај однос биће основни дуалитет који ће пратити Анину личност надаље у овом роману. Зато ће се у цркви хаос Анина бића, а то је младалачка чежња, која, како истиче Секулићева, с времена на време пада на њену душу, претворити у смирај, а ипак ће је трести наизменично када из ње изађе.

3. ЛЈУБАВ ПОД КАЛУЂЕРСКИМ ВЕЛОМ

У контексту оваквог поимања, Исидора Секулић уводи један од главних мотива овог романа, калуђерски вео, испредан тоновима црквене песме, који ће госпођицу Недићеву наизменично покривати у тренуцима њене религијско-уметничке епифаније. Зар нам се овде сама Исидора Секулић не представља баш као музички композитор у својој прозној делатности? Стичемо утисак стварања готово суматраистичких веза у домену основних претпоставки њеног романа, а преливања из једне сфере суштинског у другу, увек су праћена сличним мотивима развијеним на различите начине: променом годишњих доба праћеном ванредним описима, различитим тактилним доживљајима, ерупцијом осећања које сама слика преноси. Секулићева је на овом плану и сликар и композитор, етериста и суматраиста, писац и психоаналитичар са изванредним даром да продре у дубину доживљаја својих карактера. Уметност Исидориног стваралаштва се у овом роману можда најснажније испољила у теми љубави. Већ нам слика калуђерског вела наговештава начин поимања исте, јер је љубав према ђакону тим велом, као својеврсним заветом, овенчана, али и заштићена. Наиме, улога вела може се читати и тако да га поимамо као једну врсту сигурносног свода мимо брачне љубави према ђакону. Управо због тог, у суштини нехришћанског, прекорачујућег домена љубави која се буди у

јунакињи, у цркви се исказује потреба за још једним нивоом заштите – заштите женске љубави од институционалног у религији, заштите од цркве³ саме скривањем под продуктом уметничког дејствовања, калуђерским велом.

Ни најмање случајно, ђаковање је представљено не само као део деловања у цркви као институцији, већ и у контексту музике, што у овом роману гради својеврсно тројство састављено од Цркве као тела божанског, музике као његова гласа и љубави као највишег израза. Ђаковање Ана доживљава као поезију свештеничког позива. Зато, долазак Иринеја представља долазак једне нове музике са којом ће се Ана сјединити пре него са самим ђаконом, музике која ће у њеном срцу пробудити једну нову димензију љубави. Као да се Ана заљубљује најпре у његов позив који је, необичним гласом и музичком обдареношћу, извршавао попут виртуоза. Тај спој уметничког и религиозног омогућио је нови начин сједињења црквеног, божанског и музичког, који се синтетизују у ново осећање оваплоћено у срцу госпођице Недићеве.

Наиме, при самом сусрету са ђаконом, са уметношћу његова појања, у Ани почиње да пребива дуалитет мира и немира истовремено. У том доживљају сјединили су се елементи ероса као чисте љубави, као стварања, и танатоса с друге стране, који изазива немир и хаос. Међутим, Исидора Секулић у танатосу као рушилачком принципу, осветљава један нови ниво значења. Он не доноси уништење, иако га најављује, а то ће се на крају оваплотити кроз својеврсно развенчавање путем одбацивања калуђерског вела. Он сада, док под тим велом и даље пребива, у себи носи стваралачко начело, јер се у виду трзаја појављује у Аниној души. Као такав, стваралачки, танатос доприноси развоју Анине виртуозности. Глас ђакона, који производи хаос и немир, отвара се за Анин слух, сада толико истанчан да се и њена музика мења, те се у истој јављају нови мотиви, који се у виду надахнућа и инспирације спорадично откривају и нестају.

Немир, ипак, постепено поприма танатолошке обресе разарања, али поставља се питање шта се разара? Можда је то управо вера Анина, јер савладана немиром она почиње да поставља питања, да се обраћа Богу, а та питања имају карактер оних јововских, искушеничких, када се у човеку ковитла производ душе и срца са разумом захтевајући рационално

³ Само у овом контексту под идејом цркве подразумевамо оваплоћење институционалних правила хришћанског живота, оних система који су омогућили „да се религиозни однос трајно усидри“ (Зафрански 2005: 73).

објашњење, одговор. Премда не можемо говорити да је јунакиња својом љубављу постала неверник, или пак нагињала ка томе, оваква питања можемо видети као сублимацију потоњих догађаја у роману, најпре све чешћег напуштања црквеног простора јер „институције допуштају човеку да живи тамо где најбоље може да живи: на пристојној удаљености од тог немира“ (Зафрански 2005: 75). Све ближа немиру, љубави, нагону, ђакону, Ана Недићева бива све дубље обликована као личност модерног романа, као она која зарад остварења одступа.

4. ТАКТИЛНИ ДОЖИВЉАЈ ЉУБАВИ

Љубав између Ане и Иринеја испољава се најпре погледом, а онда и додиром. Додир руку у духу хришћанског учења представља принцип стварања, те је исти послужио Исидори Секулић да своје схватање љубави у овом роману још израженије одреди према божанском и уметничком. Још је на Микеланђеловом платну ова тактилна представа повезана са божанским стварањем, а између прста божанског и прста човечијег може бити само храм, у којем се сустичу и додирују оноземаљска сила и овоземаљски свет. Истакнуто место у роману заузима црква и то Богородичина црква, која као да импликује пребивање божанског у женском принципу. Међутим, иако додир још увек нема плотску димензију, иако је и даље сав садржан у вибрационом пољу религијских домена, он је инициран од стране жене, што је изузетно ретка појава у и даље патријархалној литерарној матрици.⁴

Анине мисли о калуђерској борби повезане су са одрицањем: „У свакој лепоти, видиш, природној или уметничкој, из човечијег или из мрављег живота има моменат одрицања. То одрицање је светитељско, тј. без бола, у животу природе“ (Секулић 2019: 71). Она то види као својеврсну борбу између „јачине и слабости, између духа и материје“ (Секулић 2019: 71). У контексту претходно напоменутог принципа сатреперавања бића, овакво схватање љубави биће карактеристично и за самог игумана: „Она је и мене у цркви и кроз цркву заволела. И ја њу, дакле, треба да волим и смем волети само црквом у себи“ (Секулић 2019: 77). Волети црквом-у-себи за

⁴ У патријархалној култури је „женски еротизам у власти мушкарца као свеопштег поседника Свега, те је – сходно томе! – прихватљив само ако је *пасиван*, тј. оправдан породичном функцијом (репродуктивном или испуњавањем *брачне дужности*) и уопште као одговор на мушку иницијативу“ (Дамјанов 2011: 79).

игумана значи освештану (овенчану) љубав, значи додирнути љубављу у срце настањени апсолут, а напослетку, за нас може значити и (до)дирнути у сопствено биће – онтолошку надградњу себе другим, „незамисливо уцепљење у другог, потпуно другог, као прилаз себи“ (Бошковић 2011: 128). Када литерарно додирне додир у себи, тај тактилни домашај почиње да „подразумева продирање [...] Додирнути у *додир* то можда значи да би требало да исправимо, допунимо, одредимо оно што није довољно виђено. Још одређеније: недовољно мишљено слободе јер је тек виђено (*parce que seulement vu*)“ (Дерида 2000). Само такав додир може истовремено бити у тајни и одлагати тајну (свету тајну брака), одупирати јој се како би, као такав, опстао и објаснио суштину свог литерарног присуства у радњи која се одиграва у цркви. Додир и црква, трептај слободе еротског контакта у телу Христовом, има ли ту парадокса? Уколико дотицај руку поимамо као оваплоћење еротске моћи, одговор нам је јасан, међутим, овенчан велом калуђерским у роману Исидоре Секулић, он то још увек није. Да би таквим постао, ауторка у њему мора пробудити још једну димензију која се оспољава континуираним дејством жеље. Димензију уметности, књижевности?

Љубавна игра додиром и одрицања страственог, јесте игра женскости са забраном. Приснији контакт, испољен у моменту када ђакон пољуби њену руку, као иницијацијско увођење у чулност, десиче се опет у сједињењу са уметношћу. Управо ће овај тренутак потврдити Исидорино поимање везе између стварања света у хришћанском духу и симболике руку. Мелодија, коју је тада Ана Недићева свирала, јесте из Хајдновог *Стварања света*, и то из увода овог ораторијума чији је основни мотив рађање светлости.⁵ Као да се, оваквим избором композиције у моменту пољупца, показује тријумф над хаосом, садржајем немира који је до тада био саставни део љубави главних јунака. Она тада не нарушава завет између Бога и човека већ представља чвориште њихове повезаности. Она ће довести до сједињења са Богом у вечности, те победити смрт. Секулићева је тога свесна, али, истовремено,

⁵ Ораторијум *Стварање света* Јозефа Хајдна представља његово ремек-дело. У њему је посебну пажњу посветио управо овој библијској тематици, али оно што изненађује јесте његов прелазак из хаотичне у хармоничну мелодију када се то стварање посматра из перспективе живота где су Адам и Ева ослобођени греха и где све обасјава појава сунчане светлости. Та симболика била је свакако у свести Исидоре Секулић при описивању развоја љубави, у којој, за сада, док не дође до потпуног ослобађања енергије женскости, влада хармонија катарзичног дејства.

свесна је и људскости, поготово женскости и свега што тај принцип не може да превазиђе када се са смрћу ближњег суочи. Зато је следећи моменат њеног романа везан за Анин сусрет са смрћу очи у очи, при чему долази до новог, модернистичког, књижевноуметничког прелома у *Ђакону Богородичине цркве*, када на љубав одговара смрт, када на оваплоћење апсолута сједињењем у Једно одговара распопућени идентитет књижевности.

5. ЉУБАВ, СМРТ И ЖЕНСКОСТ

Дакле, постоји и у таквој апсолутној љубави својеврсно ограничење, дубока бора – смрт. Она ће бити у овом роману најпре приказана као апстрактна мисао у једном од Аниних унутрашњих монолога: „Али где је та граница? Где је мртвачка крстача између оног што још може и што више не треба да се збуди? Осећам ли ја ту границу у својој монашкој љубави?“ (Секулић 2019: 125).

Такво ограничавајуће дејство јавља се управо онда када љубав полако прети да напусти свој монашки завет, када почиње да постоји као чулна, од момента када је Ана пољубила сопствену руку на којој је још стајао влажан печат ђаконовог пољупца, момента у којем се отвара, први пут у српском модерном роману, самостална улога женскости у домену еротског испољавања. Међутим, питање на које нас нагони даље ишчитавање страница овог романа јесте да ли рађање слободнијег испољавања женске сексуалности последује преовладавањем рушилачког наличја ероса? У потоњим одломцима, који доказују ову тврдњу, можемо видети прве моменте удвајања ероса, при чему постепено долази до испољеније динамике Другог. Друго љубави, њено плотско наличје, задобија своје потпуно оваплоћење у смрти. Нарастање танатичког дејства не заобилази ни музику ни цркву која је сада празна, а то значи да је контакт са божанским изгубљен, те у њој сада влада тишина неживота. То се огледа пре свега у звону цркве, чија мелодија сада задобија једну јесењу, а то ће рећи суморну и меланхоличну модулацију. У новом оквиру бивствовања, где дејство божанског постепено почиње да се гаси, губи се полако и смисао Тајне која је била језгро љубави и Ана то осећа. Пуно дејство танатос у овом делу остварује смрћу њеног оца и у таквој конкретизацији, као сила таме, обузима постепено светлост љубави, као да круни калуђерски вео којим је та љубав овенчана. Култ оца јесте јако битан сегмент овог романа јер нестанком оца као идеалног мушкарца у животу јунакиње, губе се и сви идеали ка којима је стремилa. Смрт тако јесте гранична линија, црна пруга овог романа, јер

мотивише и објашњава неочекиване обрте који се на крају дешавају. Треба најпре напоменути да су односи између Недићеве и њеног оца били јако присни, толико да је он имао разумевања за њен завет уметности и лепоти, па чак и слутио њену љубав према ђакону увидевши све промене које је та љубав донела у животу његове кћери. Зато је његова смрт кључни моменат романа (Гароња Радованац 2010: 118). То није наслућивани нестанак типичне цивилизацијске фигуре *pater familias*-а, који би довео до ишчезнућа свих моралних ограничења. Код Секулићеве опште место смрти оца некако постаје да буде све мање опште, задобијајући специфичније димензије још у домену његова живота. Његово литерарно бивствовање није сведено на слику стациониране књижевне фигуре која ограничава. Динамичност коју је испољавао имала је цивилизацијске размере и огледала се у назираним моментима његова померања од типичног, друштвеним кодексима нормираног односа према на време неударној ћерки. Зато је у овом модерном роману фигура оца мање доживљавана као фигура спутавања, а више као фигура ослонца.

Вртоглавост, нестајање ослонца, слабост, сведоче о понору у коме се Ана налази, о једној трансценденталној мањкавости руке за коју би се могла ухватити да у тај понор не пропадне. Та рука је одувек била очева, као рука подршке, рука Другог који је штити, а експлицитно се наводи у тексту да то не може бити рука Иринејева. Наиме, управо тај монашки завет његов, који је Ана толико заволела, који је омогућио сједињење њихово у Тајни, на крају само дотле и опстаје, од Тајне се даље не може, она је гранична тачка. Његов је монашки завет пре свега завет народу. Тада долази до контакта са Пашковићевом руком. Оваквим прелазима Исидора Секулић мотивише крај свог романа, који се постепено припрема кроз слике напуштања калуђерског вела и стреми ка другој врсти окова, ка испуњењу друштвених конвенција. Зашто се одбија ђаконова рука? Да га монашки чин заветује на то да припада другима, а пре свега Другом, Ана је то знала и пре, те се питамо зашто се тај калуђерски вео апсолутне љубави није до краја остварио? Наиме, њена љубав према Иринеју тежила је да буде заокружена, а то се могло омогућити или потпуним остварењем еротског доживљаја или растанком (Гароња Радованац 2010: 105). Ауторка нас не оставља без могућности да јасно увидимо разрешење њиховог односа, није се задржала само на неприпадању. Њихов одлазак у цркву уводи нас у жижну тачку романа, јер је црква управо место и Анине финалне трансформације. Онтолошку празнину навестиће трансцендентална празнина цркве. У њој, мрачној без и једног упаљеног

кандила, што сведочи о надвладавању таме еротског и плотског наспрам светлости монашке љубави, Ана се исповеда Иринеју не дозвољавајући да је дотакне руком. Нестанак тог додира као принципа стварања, који је био основа сједињења њиховог, али и сама исповест која њихову Тајну љубави трансформише у однос исповедника као човека божијег и оне која се исповеда, сведочи о њиховој крајњој раздвојености. У Ани се сада буди оно људско, надасве женско које вапи за остварењем еротског као тријумфа њене младости, док монах у себи задржава оно божанско, монашко, остаје део идеје свога завета, те ће се отргнути од њеног пољупца. Тада настаје немир, онај који је катарзично дејство апсолутне љубави под калуђерским велом примирило, а који се сада, Аниним развенчањем, поново јавља у свој својој еротској бујности. Њен тријумф огледа се сада у остварењу себе као жене и она се тој реализацији приклања и то остварујући себе под велом друштвених конвенција – удајом. Она прихвата брачну понуду доктора Пашковића, очевог пријатеља и вршњака, у коме је потражила даљу подршку и заштиту мушкарца, замену за несталог оца, те је њена одлука свакако и архетипски мотивисана (Гароња Радованац 2010: 119). У немогућности остварења сопственог идеала и завета, она бира удају као једини могући пут у остварењу себе као жене, женскости која се огледа у принципима еротског, чулног. Тада се у њој буди демонска природа кроз принцип освете Иринеју. јер није био до краја са њом, онемогућио јој је тријумф младости.

Оваква демонска природа мења и Анин однос према цркви и музици, те поглед на Богородичину цркву у њој сад буди подсмех и чак изазивачки поглед, у коме као да своју демонску природу супротставља божанском дејству храма. Њен грех ће у том самеравању однети превагу над заветом монашкој љубави. Она више не свира рајску мелодију *Стварања света*, већ распусне, чулне акорде љубавних песама које изазивају смех и буђење страсти. Смех јој изазива и писмо ђакона Иринеја поводом њиховог последњег сусрета, и доказ је еротске надмоћи: „Ана се смејала. Јер се жена увек смеје кад позна моћ своју да над човеком влада“ (Секулић 2019: 202).

Саопштење Иринеју о удаји није само освета њему, већ и разрешење личне егзистенцијалне ситуације (Гароња Радованац 2010: 120). Тако Ана Недићева на крају удајом налази своју руку ослонца, која ће заменити очеву, али и потврђује себе као, макар на тренутак, жену са обновљеним религиозним искуством брака – свете Тајне. Међутим, сам роман се, наиме, завршава њиховим пољупцем са Иринејем, као доказом сједињења у чулном

и доказом надмоћи женског плотског принципа, али и разрешењем оног почетног питања: што је жена, а мора бит жена, онда када њена еротоманија надвлада и усели се, попут паразита, у норму патријархалног кодекса. Брак не опстаје ни у овом роману као доминантно и прихватљиво разрешење побуда јунакиње, он је ту, али увек пренебрегнут, увек одсутан у своме присуству, јер је књижевност овенчана велом неке друге љубави, оне која је жеља и „којом романи упорно остварују свој отпор према лицемерју грађанске институције брака“ (Бошкових 2011: 126). Да ли тиме Ана Недићева нарушава Тајну, раскида са њеном светошћу и посматра је изоловано, заувек одлажући тајновитост и селећи је из дискурса друштвених норми у дискурс ничим омеђеног, игривог? Да ли је Исидора Секулић оваквом динамиком донекле назирала непостојаност присиле бивствовања у бинарности само доброг и само лошег? Да ли је ауторка постструктуралиста? Иако не можемо изричито стати иза овако велике тврдње, ми слутимо да су ови моменти у њеном роману изражавали осећања за модерно, које је прецизно, постепено и непретенциозно пробијала новом светлошћу из пукотине откривене у преовлађујућем систему мишљења и бивања. Њен нови, тада још увек неприхваћени, језик женске еротоманије избијао је из познатих и прихватљивих мелодраматичних заплета у контекстима романескног тематизовања забрањене љубави, и управо је њиме отворила раван на којој ће се женски еротизам показати као „аутентичан и самосталан колико и мушки: управо разлике и Другост на том плану јесу оно што води даље, ка Новом и Непознатом, изван граница нормираног, допуштеног, официјелног“ (Дамјанов 2011: 85). Уз притајене звуке свог романа *Ђакон Богородичине цркве*, Секулићева нам је шапатам испевала увертуру за дискурс о Другости.

6. ЗАКЉУЧАК

У свом једином романескном остварењу Исидора Секулић нам пружа могућност да пратимо иницијацијски период живота женске фигуре, који је праћен њеним развојем, љубављу, тежњама и склоностима све док не дође до потпуне реализације женског принципа кроз удају, као остварење оних норми које задаје друштвена средина и кроз доживљај еротског и бујања чулног као оног ка коме женски принцип стреми. Можемо га пратити као женски одговор на велике витешке романе у којима се даје преглед развоја мушке фигуре, иницијацијски домен његовог живота све до остварења принципа мушког као јуначког. Исидора зато своју фикцију разрешава

крајње мотивисано као причу о женском – због немогућности да се као жена оствари у љубави са ђаконом, она се удаје за другог не би ли ту жељу довела до испуњења (уп. Гароња Радованац 2010: 102). Тријумф женскости јесте новина у тадашњем нашем прозном стваралаштву, те представља један корак ближе литерарном оваплоћењу другости,⁶ посредством тематизовања љубави као жеље, као књижевности, а саме књижевности као иницијалног дискурса за раскривање Другога.

ИЗВОР

Секулић, И. (2019). *Ђакон Богородичине цркве*. Београд: Лагуна.

ЛИТЕРАТУРА

- Бошковић, Д. (2011). Зашто у књижевности брак није могућ: зашто књижевност није могућа у браку. У Бошковић, Д. (уред.), *Жене, род, идентитет, књижевност* (стр. 125–130). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Гароња Радованац, С. (2010). *Жена у српској књижевности*. Нови Сад: Дневник.
- Гароња Радованац, С. (2019). Један век од објављивања романа *Ђакон Богородичине цркве*. У Гароња, С. (уред.), *Ђакон Богородичине цркве* (стр. 207–225) Београд: Лагуна.
- Дамјанов, С. (2011). Женски еротизам у српским народним причама. У Бошковић, Д. (уред.), *Жене: род, идентитет, књижевност* (стр. 72–85). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Derrida, J. (2000). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Преузето 23. 7. 2022, са http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh_7-web.pdf.html
- Зафрански, Р. (2005). *Зло или драма слободе*. Београд: Службени лист.
- Маринковић, М. (2012). Религиозна, духовна, црквена музика – три Богонадахнута лица музике. У Ковачевић, М. (уред.), *Српски језик*,

⁶ „Самосвесна и еманципована девојка, што је била реткост у књижевности до Првог светског рата, у овом случају интелектуалка, опире се захтевима малограђанске средине и браку по сваку цену да би се посветила позиву музичарке. Она је успешна у свом плану све док јој се не догоди љубав“ (Гароња Радованац 2019: 205).

књижевност, уметност (стр. 61–73). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Jovana S. Anđelković

TACTILE, VISUAL AND AUDITORY SYNESTHESIA IN THE NOVEL *THE DEACON OF THE CHURCH OF THE VIRGIN MARY* BY ISIDORA SEKULIĆ

Summary

The essential instance of this research involves a critical-analytical presentation and description of certain (tactile, visual and auditory) motifs in the novel *The Deacon of the Church of the Virgin Mary* by Isidora Sekulić, in order to distinguish, through them, the author's representations of love in religion and the religious in love. The processes of knitting and interweaving are singled out as the basic principles of novel composition, and the focus of the research is directed towards those novel sensations produced by different forms of synesthetic permeation. In this context, artistic knots were found in the text, from which the thematization of otherness and otherness of the main character in relation to the social environment she belongs to, as well as the radical consequences of her deviation from the norm and expected, break through. In addition, during this analysis, certain passages of the novel were brought into connection with great musical and artistic achievements, and a short motivational basis for such a comparative approach was derived.

Key words: church, music, monk's veil, touch, diaconate

Милица Б. Мојсиловић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
milica.mojsilovic@filum.kg.ac.rs

УДК: 821.163.41.09 Lazarević N.
doi: 10.19090/zjik.2022.59-71
оригинални научни рад

**ЖЕНСКО-МУШКИ ПОЕТСКИ ДИЈАЛОГ: НАЧИНИ
КОНСТИТУИСАЊА ИДЕНТИТЕТА У ЗБИРЦИ *ГЛАВА ИЗНАД ВОДЕ*
НАЂЕ ЛАЗАРЕВИЋ***

САЖЕТАК: Основна намера рада јесте анализа специфичног поетског дијалога ученог у збирци песама *Глава изнад воде* Нађе Лазаревић. Након маркирања иницијалне тачке из које дијалог израста, фокус истраживања биће усмерен ка праћењу динамике којом се он одвија. Истовремено пажња ће бити посвећена и учесницима, лирским јунацима, као и начинима помоћу којих се разоткривају њихове идентитетске особености. Неопходност комуникације, исказана посредством принципа дијалогичности, долази у додир са неопходношћу интроспекције, повезаности са самим собом подједнако добро као и са спољним светом. Из овог споја пројављује се једна од централних тема читаве збирке.

Кључне речи: Нађа Лазаревић, *Глава изнад воде*, поетски дијалог, интроспекција, идентитет

Имаш стас напуштене провалије
И сва на одсутност миришеш
Родила си себе сама

Вртиш се у пламеним траљама
Разбијаш себи главу за главом
Скачеш себи из уста у уста
И стару грешку подмлађујеш...

(В. Попа, *Сирота одсутност*)

* Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/200198).

1. УВОД

Песимистички тон закључка изнетог у тексту „Поезија Десанке Максимовић и Ане Ристовић – облици аутохтоног песничког развоја“ ауторке Светлане Шеатовић, наводи на промишљање о томе колико је заправо савременим песникињама (а и њиховим претходницама!) било потребно труда да пусте свој глас тако да он буде запажен и прихваћен од стране читалачке публике и истакнут од стране критике. У поменутом тексту, Светлана Шеатовић (2018: 67) напомиње да се позиција српских песникиња, гледано уопште, умногоме поклапа са местом и положајем жене на Балкану. Стога би женској поезији и аспектима које она отвара требало поклањати много више пажње, и читалачке и критичке. „И мада историја српске женске књижевности почиње поезијом, статус овог жанра касније је прилично ослабљен“ (Дојчиновић 2018: 180). На плану практичног, ова тврдња Биљане Дојчиновић потврђује се постојањем само *једног* зборника под називом *Српске песникиње*. Садашњи тренутак, у коме стварају Нађа Лазаревић и друге младе српске песникиње, јесте тренутак искупљења за ову песничку „неправду. Дискурс о поезији Нађе Лазаревић треба отпочети с искреном радосћу што се на српској књижевној сцени појавио несвакидашњи таленат са посебним језичким осећањем, које се несебично дарује читаоцима. Млада песникиња рођена је у Ужицу 1996. године, завршила је студије српске књижевности и језика и ауторка је две збирке песама: *Глава изнад воде* (2019) и *Ту око пупка* (2021). Живи и ствара у Београду. Због свог нарочитог песничког сензибилитета, Нађа Лазаревић се може сматрати наследницом и настављачем традиције коју су утемељиле Радмила Лазих,¹ Гордана Ђилас,² Милена Марковић³ и друге.

¹ Говорећи о *Причама и другим песмама* Радмиле Лазих, Бојана Стојановић Пантовић издваја упечатљиву употребу сталног обраћања замишљеном или стварном „ти“ адресату, као и чињеницу да је обликовање двополне нарације и из мушке и из женске перспективе редак пример у савременој српској поезији (уп. Стојановић Пантовић 2019: 158–159).

² Разматрајући основне постичке постулате песникиње Гордане Ђилас, Бојана Стојановић Пантовић наводи тежњу ка формулацији измаштаног дијалога или својеврсног, исповедно интонираног самоговора (уп. Стојановић Пантовић 2019: 228–229).

³ „Њена слободна рукописна интерпретација правописа условљава минималну употребу интерпункцијских знакова, те су читаве песме испеване као једна реченица

Збирку *Глава изнад воде* чини 28 песама, повезаних специфичним видом песничког дијалога у коме се распознају два гласа: женски и мушки. Гласови се јављају наизменично, смењују се са сваком или сваком другом песмом. Основни циљ овог рада биће разоткривање одлика песничког дијалога који се води између два лирска субјекта. У фокусу истраживања наћи ће се и формирање специфичних црта њихових идентитета, повезано са проблемом усамљености и одсутности. Пре него што се започне са анализом, занимљиво је осврнути се на сам назив збирке, који је вишесмислен и интригантан, а у контексту свих 28 песама, и као целине и појединачно, има лајтмотивски карактер.

Једне вечери, док смо брат и ја били са пријатељем у кафани, на питање шта је најважније у животу, пријатељ је рекао – да држиш главу изнад воде. Дуго сам у себи носила тај стих и размишљала о њему. Песме које пишем никада немају наслове, па када смо уредник и ја причали о потенцијалним насловима прве збирке, био је низ стихова који су долазили у обзир. Један од тих стихова био је 'глава изнад воде'. [...] Учим да пливам на леђима, да роним како бих испитала дубине, али са циљем враћања на површину – са циљем да глава изнад воде продужи живот и пружи стабилност.⁴

Поезија је, дакле, за ауторку један од видова интроспекције – *зараћање* у себе саму у потрази за одговорима, што као крајњи исход омогућује пуноћу самоспознаје. То је принцип на коме почива прва песничка збирка Н. Лазаревић, симболично названа *Глава изнад воде*. Како је сама ауторка истакла, њене песме никада немају наслове – улогу наслова преузима први стих. Неко другачије решење, које би подразумевало давање конкретног наслова песмама, само би нарушило поетички концепт збирке. На овај начин читаоцу је омогућена неограничена слобода читавања

или остављене без обележавања краја. [...] Наиме, наслов је врло често неоделит од почетка *лирског казивања*, тј. он сам већ значи почетак лирске нарације. Оваквим поступцима текстовност песме М. Марковић отвара се у лику *илузионистичког брзописа*. Њен песнички говор нема времена за подужа увођења, у њему је мера исписаног једнака мери *изговорљивог овде и сада...*" (Пауновић 2018: 222).

⁴ Наведен је део интервјуа Нађе Лазаревић под називом „Поезија може бити врло еротична и стимулативна“, преузет 6. 6. 2022.

разнородних значења и тумачења са различитих аспеката.⁵ Први стих као импровизовани наслов не спутава ту слободу, већ спонтано *увлачи* читаоца у полемички вртлог који формирају гласови двоје лирских субјеката. Да је ово песништво у сваком смислу поштеђено било каквих правила, сведочи и то што у њему скоро да и нема интерпункције, која би неминовно упућивала само на одређене начине читања и разумевања.

2. ГЛАВА ИЗНАД ВОДЕ ИЛИ КРОЗ ПОЕЗИЈУ ДО САМОСПОЗНАЈЕ

Песничка збирка *Глава изнад воде* Нађе Лазаревић отвара се песмом Васка Попе *Сирота одсутност*. Како тумачити чињеницу да је баш тој песми поверена ова значајна, уводна позиција? Двоструко. На првом месту, *Сирота одсутност* позива читаоца да се најпре сроди са поетиком Васка Попе, са његовим језичким изразом, са карактеристичним модификацијама фразеологизама и другим лексичким преобликовањима, којима се у својој поезији он неретко служио. Овакво иницијално упућивање може се разумети као својеврсна нужност, ако се има у виду (што ће се надаље показати) да је поезија Нађе Лазаревић у метафизичком дослуху са поезијом Васка Попе. Дакле, Попа је један од песничких узора Лазаревићеве, што се показује и на плану експлицитног (његовом песмом која отвара читаву збирку), али и на плану имплицитног, кроз језичку и стилску вештину младе песникиње која је поникла из Попиног песничког гласа. Друго, *Сирота одсутност* одабрана је као уводна врло луцидно – она је сажетак *Глава изнад воде*, а уједно и њена предисторија. *Глава изнад воде* тематски, идејно и садржајно происходи из *Сироте одсутности*. Стихови: „Имаш стас напуштене провалије / И сва на одсутност миришеш / Родила си себе сама“ могу бити схваћени у аутопоетичком кључу. Песма настаје из одсутности и у њој, са намером да је најзад испуни одређеним смислом, али и кад настане, песма је у целости обележена сећањем на одсутност. Овакво аутопоетичко одређење могло би се одразити и на *Главу изнад воде* – она је збирка песама о одсутности. Горе већ поменути фразеологизми, који код Попе добијају другачији облик, али и значење, имају веома важну улогу у процесу разумевања односа између

⁵ Према запажању Тање Крагујевић (2016: 29), моћ поезије да превазилази време лежи како у доживљају песника, тако и у специфичној поетској парадигми, похрањеној у нама самима, док носимо улогу читалаца.

лирских субјеката присутних у збирци Нађе Лазаревић. Фразеологизам „лупати (разбијати) главу“ користи се у значењу „превише размишљасти, мучити себе размишљањем“. У *Сиротој одсутности* он се уочава у стиху „Разбијаш себи главу за главом“, чиме је означен један од главних проблема с којима се лирски субјекти у поезији Н. Лазаревић суочавају – проблем претераног размишљања, анализирања, мисаоног враћања у прошлост. Тај хамлетовски мотив с разлогом се нашао у збирци *Глава изнад воде*. Склоност ка детаљном анализирању сваке ситуације и изговорене речи и њиховог потенцијалног значења један је од чешћих изазова савременог човека који га касније води у много сложеније психолошке проблеме, као што је анксиозност, о којој се данас можда и највише говори, а опет недовољно зна. „Скочити себи у уста“ значило би „бити ухваћен у замку сопствених лажи“, а модификацијом: „Скачеш себи из уста у уста“, то значење бива умногостручено, као да нема краја низу свесно изговорених лажи, у којима ће њихов творац пре или касније бити ухваћен. Слично претходно објашњеном фразеологизму, и овај ће упућивати на несклад у релацијама два лирска субјекта о којима пева Нађа Лазаревић: мучење самог себе разматрањем давно изреченог, неповољан положај оба субјекта изазван одсутношћу оног другог, њихова осећања у „напуштеној провалији“, све су то аспекти чијим проучавањем се могу сагледати специфични идентитети учесника у женско-мушком поетском дијалогу Нађе Лазаревић.

Питање одсутности издвојено је као једно од кључних за разумевање песничког циља с којим је испевана *Глава изнад воде*, па стога оно мора бити осветљено из перспектива какве су психолошка и онтолошка. Како у свом делу *Умијеће љубави* наводи Ерих Фром (1985: 20), човекова свест о себи као одвојеном бићу кратког века, беспомоћног према силама природе, чини да он своју отуђену егзистенцију сагледава као једну врсту „затвора“, из кога је могуће „изаћи“ само повезивањем са другима. Дакле, сједињавање са другим бићем у љубави последица је човекове најдубље потребе – да превазиђе усамљеност, да уклони *одсутност*. Фромовом схватању љубави као нагона за самоодржањем и слободом, може се придружити дискурс Владете Јеротића о идентитету и проблему самоће. Како истиче Јеротић (2016: 3–4), човеков идентитет чинило би језгро личности које остаје исто и поред свих спољних или унутрашњих промена и утицаја. То језгро омогућава човеку сигурност и стабилност. Самоћа, усамљеност и одсутност су карактером сродна стања. Самоћа се ипак издваја као позиција која се свесно бира и жели, док усамљеност и одсутност носе са собом негативни предзнак

празнине и готово увек долазе заједно: нема истинске, дубоке усамљености човека без одсутности онога према коме је његова љубав усмерена. Самоћа је уметницима драгоцене јер им доноси тренутке надахнућа и стваралачке посвећености, па се стога сматра плодотворним стањем. Али, као што је већ наговештено, уметност може проистећи и из усамљености и одсутности такође. У својој узрочно-последичној повезаности, онаквој каква је дата у збирци *Глава изнад воде*, наведена стања омогућују настанак поетског дијалога чији актери покушавају да, како Фром каже, изађу из затвора своје отуђене егзистенције. На том путу заједничке индивидуације препреке су неминовне.

3. ЛИРСКИ ЈУНАЦИ У НАПУШТЕНОЈ ПРОВАЛИЈИ

Како наводи Ерих Фром у свом *Умијећу љубави*, жеља за интерперсоналним спајањем, сједињењем, представља најмоћнију човекову тежњу, која се отелотворује у љубави; са друге стране, превладавање одвојености остварује се и самим говором о интимном животу, па макар и кроз показивање разочарања и љутње. Према Фрому, чак се и то може сматрати начином успостављања заједничког интереса са светом (уп. Фром 1985: 73). На темељу управо таквих амбивалентних осећања започиње прва песничка збирка Нађе Лазаревић. Прва песма у збирци, *Ти и ја*, има тон ироничне здравице: „Ти и ја / vis-à-vis / уздравље / за твој / кукавичлук“ (2019: 9). Глас који се у њој чује је глас женског лирског субјекта.⁶ Недоумица која се по читању ове песме јавља тиче се броја лица о којима се говори, иако би то требало да буде разрешено „насловом“ – ти и ја, дакле двоје. Дилема настаје као последица учестале употребе заменице *она* и *ја*, па је стога тешко закључити да ли лирски субјекат говори о двома супротстављеним странама своје личности или о потпуно другој особи. Контексту ове песме блиска су оба тумачења. У првом случају, женски лирски субјекат кроз процес самоспознаје („зна ли она за мене“) освестио је постојање једне стране своје личности која „није довољно добра“, која је „нема, крхка, без става“ и партнеру је служила као утеха и бег од сопствених

⁶ Према запажању Дубравке Ђурић (2016: 10), српске песникиње неретко користе различите женске стратегије писања, у циљу истицања женствености лирских јунакиња, при чему су феминистичке идеје експлицитно изражене, а чешће су имплицитно подразумеване.

проблема. О томе проговара са извесне временске дистанце која јој је омогућила да у себи открије и другу страну, ону која је спремна да другој држи *главу изнад воде* и спасава га од дављења, али не по цену сопствене пропасти. Промена у карактеру лирске јунакиње метафорично је наговештена сликама стене, односно камена и песка. Уколико се пажња задржи на завршним, кључним стиховима: „јер она зна / да сам ја стена / а она *ситан песак* / јер ти знаш / да се / *камен* не разбија / али се *песак* / *фино расипа* / кроз све пукотине / које је / *камен* разбио.“ (Лазаревић 2019: 11), може се уочити правац којим је текла индивидуација женског лирског субјекта. Она као да победоносно поручује: сада сам издржљива као стена, а била сам слична ситном песку, коме је у природи да се, услед недостатка сопствене форме, прилагођава и попуњава шупљине и напрслине. Претходна фаза индивидуације изискивала је од лирске јунакиње да буде као песак, да другом омогући подршку и стабилност, док би она сама и даље била неусредиштена, неутемељена и подложна расипању. Као што је већ назначено, тумачење се може преусмерити и ка другој могућности, да женски лирски субјект и не говори о себи – већ о супарничкој фигури. У том случају, њено поистовећивање са стеном, каменом било би у опозицији у односу на мотив расипања песка, који би се могао повезати са фигуром супарнице, па би стога овакво тумачење укључивало и проблем неверства. Финална слика у којој се „песак / *фино расипа* / кроз све пукотине / које је / *камен* разбио“, нуди перспективу из које се могу ишчитати осећања лирске јунакиње поводом њеног тренутног односа са лирским јунаком. Идентификовање са каменом разоткрива њену непоколебљивост у одлуци да се достојанствено повуче, остављајући за собом „пукотине“ свог одсуства, које би неко други требало да испуни присуством, онако како то чини песак. Поетски дијалог инициран је низом (реторичких) питања: „зна ли она – знам ли ја – знаш ли ти“, а свако од њих усмерено је ка истом адресату – лирском јунаку.

Његов глас ће се зачути у другој и трећој песми. Заједничка прошлост два лирска субјекта биће доведена у везу са мотивом позоришног комада који је у садашњем тренутку попримио одлике трагедије. Гледано са тог становишта, дијалогска концепција *Глава изнад воде* налази своје оправдање. Дијалог се показује као најпогоднија форма јер ће учеснике поставити на имагинарну позорницу и на њој их суочити. Дакле, ова песничка збирка има потенцијал сценарија. Ипак наведено схватање доводи до питања које се тиче суштине некадашњег односа између лирских јунака:

зашто је он упоређен са представом, са глумачком вештином? Као највероватнији разлог томе издваја се разочарање услед кога се сва сећања трансформишу у фикцију и добијају предзнак лажног, одглумљеног. Тежиште друге песме лежи у њеним завршним стиховима: „зар / овако / да завршимо / или да почнемо / комад / са новом поделом?“ (Лазаревић 2019: 15), где се мотив позоришног комада трансформише, превреднује, губи своја негативна својства и кроз њега се даље разоткрива нада мушког лирског субјекта у могућност новог почетка. Лирска јунакиња нашла се у неповољној позицији, изазваној опречним осећањима. Победоносно ликовање са почетка као да је устукнуло пред њеним сећањима на заједничке тренутке, а такво комешање различитих емоција изазвало је љутњу. Одлука да напусти однос у коме није била задовољна требало је да јој омогући олакшање, а десило се супротно. Обоје су се нашли у „напуштеној провалији“, у процепу сопствених мисли и осећања без могућности да пронађу излаз. Та психолошка тамница сликовито је представљена у петој песми: „и стављам / све у једно / у једну кутију / затварам / заварим / себе заварам“ (2019: 19). Подударност и понављање појединих слогова и гласова у наведеним стиховима, фонетска сличност речи *затварам / заварим / себе заварам*, доприноси јачем читалачком утиску и у спречи је са немогућношћу женског лирског субјекта да превазиђе проблематичне моменте из прошлости, већ се изнова и изнова мисаоним процесима враћа на старо, на почетак. То интензивно размишљање након ког се ипак не проналазе тражени одговори, представља сигнал, знак да је било неопходно укључивање друге стране. Стога дијалог израста између двоје лирских јунака као средство заједничке потраге за делићима којима ће надоместити пукотине одсуства оног другог, а истовремено и открити много о себи самима. Гледано из визуре лирског јунака, то непрестано мисаоно враћање на почетак представља иманентну одлику његове партнерке, јер она „сама себе једе / саму себе рађа“, ⁷ чиме је доспела у ситуацију да буде „сама без себе / сама са собом“ (2019: 21–22). Понирање у мисаоне токове показало се недовољним, па је лирска јунакиња била приморана да држи *главу изнад воде* и да у директном сучељавању са извором свог немира достигне наредну фазу своје индивидуације. До истог закључка долази и лирски јунак – задржавањем неизговорених речи у себи неће ништа конструктивно постићи, што је и експлицитно исказано

⁷ Наведени стих се може схватити као једна од многих спона између *Главе изнад воде* и Попине *Сироте одсутности*: „саму себе рађа“/„родила си себе сама“.

стиховима: „ја сам меланхоличан / несрећан / обичан / док те не назовем / и не чујем твој глас [...] онда осећам живот“ (2019: 24–25). Одсуство партнерке показало се као кључно за разоткривање праве природе осећања лирског јунака. Пукотине, „напуштене провалије“ које је она створила својим одласком не могу се затворити, али јесу стимулативне у погледу субјектове интроспекције, истраживања његових властитих емоција, ставова према љубави, солидарности и заједништву.

4. У ПОТРАЗИ ЗА ПРЕЧИЦОМ ДО ИСКРЕНОСТИ

Занимљиво је обратити пажњу на песме *Пропали смо*, *Ја нисам* и *Изнајмићемо хотелску собу*, са фокусом на морфолошка обележја презента, као доминантног глаголског облика. Његово појављивање је веома значајно ако се у обзир узме чињеница да презент скрива род оног ко говори, па је стога он веома домишљато употребљен како би се створила илузија истовременог двогласја у поетском дијалогу – као да оба гласа, и мушки и женски, проговарају у истом тренутку. Песма *Пропали смо* дата је у форми признања двају лирских субјеката, а нарочито су истакнута поређења према којима су њих двоје „изгажени / као / кеса из маркета“ и „прецењени / као / редак дијамант“ (2019: 29). Иако ова поређења стоје у супротности, њихов врхунац је у истој тачки – у прихватању сопствене кривице за пропаст љубави, заједништва и емотивне повезаности. Ту се може рашчитати тежишно место унутар поетског дијалога, управо ту се испуњава једна од његових важних функција. Развојна нит дијалогичности разгранала се до нивоа на ком су појединачни процеси интроспекције лирских јунака напредовали и срасли један са другим, а као резултат тог срастања проистекло је искрено признање сопствене одговорности за неуспех. Ово место у дијалогу је кључно, због тога што оно представља његову унутрашњу границу, промену у комуникацији која се огледа у томе што учесници дијалога више неће пребацивати кривицу на оног другог, већ ће зрело истаћи сопствени удео у сплету догађаја који су довели до раздора међу њима. Тиме је један од главних циљева дијалога остварен, лирски јунаци су превазишли осећање поноса и проговорили о својим манама, грешкама и (не)спремности да их убудуће понављају. Двогласје се може чути и у песми *Ја нисам*, где у духу Попине песничке традиције, лирски субјекти једно другом поручују: „нисам сламка спаса / куда ћеш за сламку / када тонеш у океану“ (2019: 30). Посреди је унутрашње колебање које наводи јунаке да сагледавају своју тренутну позицију као безизлазну. И даље

несвесни чињенице да су обоје издигли главу изнад воде, они, парадоксално, исказују страх од потенцијалне заједничке будућности иако је прижељкују, пројектујући на ту будућност обресе свог некадашњег односа, „камена“ који их је одвукао у дубину. Тај страх од понављања старих образаца онемогућава бег из „напуштене провалије“ и истакнутији је код лирске јунакиње: „више ме не интересује / што стојиш на провалији / гледаш моје ломове / па желиш да их лепиш“ (2019: 37). Овакав вид бојазни, која се јавља као последица изгубљеног поверења у партнера, може се тумачити као механизам одбране којем лирска јунакиња прибегава како би се заштитила пред могућношћу да сва разочарања поново доживи. Као што је већ напоменуто, *Глава изнад воде* посвећена је проблему одсутности и његовом разрешењу. Међутим, сада се разоткрива и још једна могућа перспектива – шта ако се попуњавање празног места истовремено жели и не жели? Таква врста контрадикторности показује се у песми *Изнајмићемо хотелску собу*, трећој песми у којој се јавља двогласје лирских субјеката: „и правићемо се / да нас је лудост довела овде / не сопствени избор / не жеља“ (2019: 36). Ова песма је једна од неколико у збирци у којима се уочава имагинативни принцип посредством ког лирски јунаци успевају да макар на нивоу измаштаног задовоље чежњу једног за другим. Обоје се одлучују за фантазмагорију у којој им страх не поставља границе и препреке као у реалности. Лирска јунакиња исказује још једну здравицу, али за разлику од оне којом је збирка започета, иронични тон је овог пута изостао, а на његовом месту истакнута је искрена нада у партнерово индивидуално сазревање. Наставак поетског дијалога биће обележен суздржаношћу са њене стране, потребом да се након исказаног повуче, док се са његове стране све више осећају жеља и напор да се комуникација настави. Као следећи у низу кључних сегмената у оквиру дијалога могу се маркирати стихови из песме *Окачићу*: „речи / као веш на жицу / смрвићу / твоје / `волим те` / [...] / закључаћу твоје / речи / као / празан стан / [...] / ти си човек / од крви и меса / ниси вечан / и веруј ми / себи сам преча / [...] / док не нађеш / пречицу до искренности“ (2019: 43–44). Посреди је пуноћа искренности – ту је дијалог остварио свој циљ с којим је и покренут. Настао је у тренутку када се све чинило лажним, отуда и учестало понављање мотива позоришног комада, драме, да би се на овом месту стигло до одбацивања сваке лажности и свега вештачког између двоје субјеката. Почетна ситуација дијалога формулисана је као изговарање сценарија на бини од стране глумаца, тако да сваки од њих верно дочара своју улогу. Комуникациона нит одвела их је обоје далеко од те

иницијалне позиције, а са читаве ситуације збацила маску глуме и позоришне представе. Лирска јунакиња не говори више са љућом као на почетку, већ са смиреношћу онога ко даје опроштај. Са њене тачке гледишта, проблем је тиме разрешен, док су патња и кајање лирског јунака продубљени у завршном делу поетског дијалога. Он још увек није успео да пронађе излаз из провалије у коју га је гурнуло сопствено неверство. Стиховима „нећеш ни ти назад / а нећу ни ја / напред“ (2019: 55), индиректно је исказано јунаково изненађење поводом одлуке његове партнерке да се први пут „не врати на старо“, већ да за себе изабере другачије решење. Све док и у њему самом не сазри одређење за „напред“, осећаће се као заробљеник своје кривице. У том погледу, финални део поетског дијалога у збирци *Глава изнад воде* доноси наговештај спремности лирског јунака да покрене нову фазу своје индивидуације.

Завршетак је дат у знаку сећања лирских јунака на заједничке планове и жеље из прошлости које нису успели да остваре.⁸ Њихова сећања преплићу се са бројним алузијама на дела из области уметности, највише књижевности и филма. Посредством тих алузија лирска јунакиња исказује своју сумњу, сматрајући да је партнер у прошлости није разумео и није подржавао њену љубав према уметности. Глас лирског субјекта последњи се чује, он затвара збирку песмом *Када ме већ питаш* и означава крај песничког дијалога. Ова песма се може сматрати мушким панданом песме *Окачићу*, како су се обе у својој искрености показале као кључне у процесу самоспознаје лирских јунака и означиле преломни тренутак у коме се указало разрешење њихових дилема. У њима је скривено оно „напред“ које их води из „напуштене провалије“, води их једно ка другом. Посредством јунаковог признања да нема „ни став / ни животне погледе / неку филозофију“ (2019: 78), могуће је сагледати трансформацију коју доживљава – она је његов одговор на позив лирске јунакиње да пронађе „пречицу до искренности“. Прихватањем и разматрањем сопствених слабих страна и грешака, он се нашао на добром путу ка надградњи своје личности, чиме је испуњен предуслов за достизање фромовске зреле љубави.

⁸ „Други је вид сентименталне љубави издвајање љубави у временском смислу. Љубавни пар може бити дубоко дирнут сјећањем на своју прошлу љубав, иако кад је та прошлост била садашњост – никакве љубави није било, или фантазирати о будућој љубави“ (Фром 1985: 127).

5. ЗАКЉУЧАК

За Нађу Лазаревић поезија представља специфичан вид интроспекције, која као крајњи резултат доноси самоспознају. Водећи се тим принципом, ауторка је пронашла надахнуће за своју прву песничку збирку, која носи симболичан назив *Глава изнад воде*. Збирка својим женско-мушким двогласјем проговара о човековој највећој жељи и најмоћнијој тежњи – о спајању са другим бићем кроз разумевање и љубав како би се превладао осећај одвојености. Двоје лирских јунака нашло се у „напуштеној провалији“, у процепу сопствених мисли и осећања без могућности да пронађу излаз. Стога се женско-мушки поетски дијалог, путем ког је остварена концепција читавог дела, показао као најпогоднија форма лирске наратије, јер је своје учеснике поставио на имагинарну позорницу и на њој их суочио. Он се образовао између лирских јунака као средство њихове заједничке потраге за делићима којима би надоместили пукотине одсуства оног другог, а истовремено и открили много о себи самима. Дакле, значај поетског дијалога опредмећен је у виду обостране интроспекције, истраживања сопствених емоција, ставова према љубави, солидарности и заједништву.

ИЗВОР

Лазаревић, Н. (2019). *Глава изнад воде*. Шабац: Суматра издаваштво.

ЛИТЕРАТУРА

- Дојчиновић, Б. (2018). Српске песникиње у Књиженству – часопис, зборник, база. У Вранеш, А. (уред.), *Српске песникиње: зборник радова* (стр. 171–208). Вишеград: Андрићев институт. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.
- Ђурић, Д. (2016). Субјект који пише и субјект који се конструише у српској женској поезији након 1970. године. *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*, 6(6). Преузето 6. 6. 2022, са <http://www.knjizenstvo.rs/uploads/files/tekstovi/2016/1.%20DDjuric.pdf>
- Јеротић, В. *Човек и његов идентитет*. Преузето 6. 6. 2022, са http://irka.org.rs/wp-content/uploads/2016/02/Covek_i_njegov_identitet-1.pdf
- Крагујевић, Т. (2016). Поезија будућности. *Летопис Матице српске*, 498(1/2), 29–37.

- Пауновић, А. (2018). Интимне (и друге) историје у лирици Милене Марковић. У Вранеш, А. (уред.), *Српске песникиње: зборник радова* (стр. 209–235). Вишеград: Андрићев институт. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.
- Радић, Ј. (2022). Поезија може бити врло еротска и стимулативна (интервју са Нађом Лазаревић). Преузето 6. 6. 2022, са <https://redportal.rs/vesti/15174/ljudi-govore-na%C4%91a-lazarevic-poezija-moze-biti-vrlo-erotska-i-stimulativna>
- Стојановић Пантовић, Б. (2019). *Чист облик екстазе: студије и есеји о модерној српској поезији*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.
- From, Е. (1985). *Umijeće ljubavi*. Zagreb: Naprijed.
- Шеатовић, С. (2018). Поезија Десанке Максимовић и Ане Ристовић – облици аутохтоног песничког развоја. У Вранеш, А. (уред.), *Српске песникиње: зборник радова* (стр. 67–88). Вишеград: Андрићев институт. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“.

Milica B. Mojsilović

FEMALE-MALE POETIC DIALOGUE: WAYS OF CONSTITUTION OF IDENTITY
IN THE *HEAD ABOVE WATER* BY NADJA LAZAREVIĆ

Summary

The main purpose of the work is the analysis of the specific poetic dialogue observed in the collection of poems *Head above water* by Nadja Lazarević. After marking the initial point from which the dialogue grows, the focus of the research will be directed towards monitoring the dynamics by which it unfolds. At the same time, attention will be paid to the participants, the lyrical heroes, as well as the ways in which their identity peculiarities are revealed. The necessity of communication, expressed through the principle of dialogicity, comes into contact with the necessity of introspection, connection with oneself as well as with the outside world. One of the central themes of the entire paper emerges from this combination.

Key words: Nadja Lazarević, *Head above water*, poetic dialogue, introspection, identity

Марко М. Милошевић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
Истраживач-приправник
markomilosevicnp97@gmail.com

УДК: 81-116.2/.6
doi: 10.19090/zjik.2022.73-87
прегледни научни рад

ПОЈАМ СТРУКТУРЕ И РАЗВОЈ ЛИНГВИСТИЧКОГ СТРУКТУРАЛИЗМА¹

САЖЕТАК: Предмет овог рада јесте представљање појма *структуре* и приказ развоја лингвистичког структурализма, почевши од Аристотеловог поимања *суштине* и Платоновог тумачења *система знакова*. Главни део текста посвећен је лингвистичком структурализму и најзначајнијим доприносима његовог утемељивача Фердинанда де Сосира, као и развоју европског (Женевска, Прашка и Копенхашка лингвистичка школа) и америчког структурализма (антрополошка лингвистика и епоха дистрибуционализма). У раду је језгровито описан и однос између структуралне лингвистике и генетског структурализма, чији је главни представник Лисјен Голдман. На крају су изнети и основни постулати на којима почива генеративна граматика Ноама Чомског, који, према мишљењу великог броја лингвиста, радикално раскида са првобитним структуралистичким периодом.

Кључне речи: структура, структурализам, Фердинанд де Сосир, Лисјен Голдман, Ноам Чомски

1. УВОД

Да би се уопште могло говорити о *структури* (лат. *structura*) неопходно је направити кратак осврт на Аристотелово тумачење појма *суштине*. Наиме, о овом великом уму античког периода неретко се говори као о оцу структуралног начина размишљања, будући да даје прецизно одређење једне форме и издваја три кључне одлике које је могу дефинисати: 1) *morfe* – схема, тј. спољна, физичка компонента предмета, 2) *eidos* – идеја која је унутар самог предмета, 3) *ousia* – суштина која настаје удруживањем

¹ Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

идеје и материје. С обзиром на то да се *eidōs* тешко може одвојити од материје чије остварење представља, односно од *ousia* која је његова суштина, Аристотел уочава нераскидиву везу између ових трију поменутих термина (Еко 1973: 274–278). Такође, значење *структуре* се још детаљније може описати преко *система знакова* о којем промишља Платон. Изучавање неког таквог система, према мишљењу овог филозофа, подразумева одређен број услова: уочавање минималних јединица, њихов коначан број, чињеницу да се могу комбиновати и да нису све комбинације могуће (Дос 2016б: 15).

Након сажетог приказа термина који још у античком периоду најављују интересовање за *структуру*, укратко ће бити представљен развој самог појма *структуре* кроз векове. Полазну основу за његово тумачење може представљати чињеница да се поменути концепт „обично веома двосмислено употребљава и покрива најразнородније методолошке и филозофске појмове“ (Еко 1973: 273). У почетку се везује за архитектуру и осликава начин на који је нека грађевина саграђена, а у XVII и XVIII веку његово значење преноси се и на жива бића. Од XIX века, са Спенсером, Морганом и Марксом, структурни поступак осваја поље хуманистичких наука, а реч *структура*, које још увек нема код Хегела, а ретка је и код Маркса, крајем века јавља се у Диркемовом делу *Правила социолошке методе* из 1895. године (Дос 2016а: 16). Данас све друштвене науке обилно прибегавају овом појму (Барт 1971: 181), а крајем педесетих година XX века, тачније од јануара 1959. године и Бастидове велике конференције у вези са поменутих термином, референца на *структуру* постаје још присутнија у хуманистичким наукама, доживљавајући, притом, потпуну револуцију (Дос 2016а: 16, 239–240). Међутим, да би се нешто уопште могло назвати *структуром*, оно мора имати следеће карактеристике: 1) *тоталитет* – систем елемената подређених целини, 2) *трансформације* – различите, што одговара различитим типовима структура, 3) *ауторегулацију* – структуре живе сопственим животом, конзервирају се, затварају се у себе (Пијаже 1978: 7).

Дефинисање структурализма као тока у развоју научне мисли предмет је сукоба многих научника, јер свако од њих заговара различито становиште у погледу јединственог одређења поменутог правца. Тако је у *Структуралистичкој делатности* одбачена тврдња да је структурализам школа или покрет, будући да већина аутора које повезује ова реч не осећају да их спаја солидарност учења или борбе (Барт 1971: 181). Са друге стране, о структурализму се проговара као о извесној интелектуалној моди, као што је

био француски егзистенцијализам педесетих година XX века (Пијаже 1978: 7), а неки аутори га дефинишу као разуђен феномен који је више од методе, а мање од филозофије (Дос 2016а: 75). Стога, „[н]азивати себе структуралистом био је одувек полемички гест, начин да се привуче пажња и властито биће повеже са другима чији је рад био ствар тренутка“ (Калер 1990: 15). Они који себе називају тим именом о свом послу и својим настојањима не говоре јасно да би се у потпуности могло утврдити о чему је ту реч, али ипак се може навести понека тврдња која одаје високе амбиције (Пијаже 1978: 8).

Жил Делез тако наводи седам формалних критеријума на основу којих се структуралисти могу препознати, али и који олакшавају разумевање самог структурализма: 1) *симболика*, 2) *локалитет или позиција*, 3) *диференцијално и сингуларно*, 4) *диференцирајуће, диференција*, 5) *серијално*, 6) *празно место*, 7) *од субјекта ка пракси* (Пијаже 1978: 10–12). С обзиром на то да постоје неслагања у вези са одређењем структурализма, предлаже се да се о њему говори искључиво у множини, што за собом повлачи прављење нужне диференцијације између структуралиста у различитим наукама. Тако се може говорити о математичким, логичким, физичким, биолошким и психолошким структурама, али и о лингвистичком структурализму (Пијаже 1978: 6–7). Иако се сматра да је структурализам настао у психологији као реакција на атомизам и око психологије форме, за праву полазну тачку тог поступка у његовом модерном смислу, на нивоу свих друштвених наука, узима се лингвистика (Дос 2016а: 16, 240), па ће, стога, акценат у овом раду бити на опису развоја лингвистичког структурализма.

2. ЛИНГВИСТИЧКИ СТРУКТУРАЛИЗАМ

„Језик (*langage*) је колективна институција чија су правила нужна [...] носилац миленијумске традиције [...] привилегована категорија људске стварности“ (Пијаже 1987: 83–84). Из овакве дефиниције произилази да је језик исходште свих могућих структура, због чега се одређује као „вишеслојна, хијерархијски устројена структура у којој јединице нижег реда својим комбиновањем образују јединице вишег реда“ (Бугарски 1991: 12). Структурализам и лингвистика тако стоје у нераскидивој вези, при чему се лингвистика неретко посматра и као наука о структури, па се, стога, о *лингвистичком структурализму* говори као о засебном типу структурализма. У вези са тим треба нагласити да структурализам лингвистици доноси нове погледе на знана факта, а ти погледи су засновани на проучавању језичких

чињеница у систему, на истицању друштвене функције самог језика и на одвајању историјске од актуелне језичке проблематике (Барт 1971: 181), о чему ће бити више речи у даљем тексту.

2.1. Фердинанд де Сосир – утемељивач структурализма

Структурализам представља нов начин постављања и коришћења проблема у наукама које промишљају о знаку – начин који своје порекло има у Де Сосировој лингвистици (Пијаже 1978: 7). С обзиром на то да се о Фердинанду де Сосиру говори као о зачетнику модерне лингвистике и утемељивачу структурализма, његов утицај је приметан и у раду многих каснијих лингвиста, који полазе од исте теоријске базе присутне у основама његове лингвистичке мисли (Ивић 1963; 1969; 2001: 153–154). Рађање модерне лингвистике почиње објављивањем *Курса опште лингвистике*. Реч је о Сосировом усменом делу које настаје на основу његових предавања одржаних између 1907. и 1911. године,² а 1916. године објављују га Шарл Баји и Албер Сеше (Дос 2016а: 76, Новаков 2006: 64). Овај подухват Сосирових ученика био је вредан дивљења, али постоје одређени разлози због којих је њихов рад имао мање успеха него што би се то желело: 1) редослед презентовања који они дају, највероватније, није онај за који би се и сам Сосир одлучио, 2) идеја о произвољности (арбитрарности) језичког знака покрива мање дискусије него у Сосировим белешкама, 3) приређивачи су, донекле, били небрижљиви у употреби термина приликом расправљања о гласовној равни језика, што код Сосира није био случај (Калер 1980: 18).

Када се говори о Сосиру, неопходно је истаћи да он, углавном, не помиње појам *структура*, али језик посматра као *систем*, што алудира на

² Прецизније посматрано, 1906. године, након одласка једног професора у пензију, Универзитет у Женеви Сосиру даје задатак да предаје општу лингвистику и он од тог тренутка, сваке друге године (1907, 1908–1909, 1910–1911), држи предавања из ове области (Калер 1980: 16). У „Предговору за прво издање“ *Опште лингвистике* може се пронаћи исти податак о годинама одржавања Сосирових предавања: „[о]н је одржао три курса о општој лингвистици, 1906–1907, 1908–1909 и 1910–1911.“ (Де Сосир 1977: 51). Притом, Тулио де Мауро истиче да до коначног уобличења своје концепције Сосир „стиже у последњим годинама живота, а оцртава га у уводима, у закључцима и кључним моментима другог и трећег курса опште лингвистике (1908–1909, 1910–1911) у Женеви“ (Де Сосир 1996: 8).

латентно присуство појма *структуре* у појму *система* (Еко 1973: 280).³ Из поменуте тезе настаје први аксиом Сосирове структуралне лингвистике: језик је *систем* и тако га треба сагледавати (Ивић 1963; 1969; 2001: 154). Овај принцип добија још потпуније значење уколико се лексеми *систем* дода лексема *знак*: језик је *систем знакова* и тако га треба сагледавати. Битност поменутог феномена – *знака* – огледа се у томе што тај појам, као спој *означеног* (*signifié*) и *ознаке* (*signifiant*), представља кључну чињеницу језика (Калер 1980: 20–21). Првим термином (*означено*) исказује се значењски садржај или значење елемената, а другим (*ознака*) гласовни израз за неко конкретно значење (Митић & Јанић 2017: 133). Однос између та два појма јесте произвољан и они су чисто релациони или диференцијални ентитети (Калер 1980: 26). Арбитрарност вербалног знака тако не допушта трајан однос са значењем: то је принцип према коме фоничко својство означитеља не упућује на садржај и вредност његовог означеног (Пијаже 1978: 85–86). Заправо, то значи да не постоји никакво суштинско језгро значења које би оно требало да садржи како би се рачунало као право *означено* те *ознаке* (Калер 1980: 25–26). Са друге стране, иако арбитрарност језичког знака подразумева одсуство природне везе између знака и појма који он означава, постоје две категорије које представљају изузетак од тога: 1) ономотопеја (Новаков 2006: 64) и 2) примери код којих су знакови делимично мотивисани (*секундарна мотивација*), нпр. у енглеском језику то је лексема *typewriter* – „писаћа машина“ (*type* – „дирка“, *writer* – „писач“) (Калер 1980: 22). Из оваквог специфичног односа *ознаке* и *означеног* развија се нова лингвистичка грана – *семиологија* (Митић & Јанић 2017: 133), која се дефинише као наука о знацима, а семиолошке перспективе постају кључне за свако проучавање језика (Калер 1980: 109). Према Сосиру, приликом сагледавања језика као система знакова, мора се поћи од јединствене целине (од самог система, односно од саме структуре), чијом се анализом долази до елемената које она садржи и тако се постепено откривају диференцијације у самом систему (Еко 1973: 281). Ићи од општег ка појединачном, а не обрнутим смером, у овом случају представља основу Сосировог промишљања о појму *система*.

Термин *langue* означава „благо смештено праксом речи у субјекте који припадају истој заједници, у граматички систем који виртуелно постоји

³ Сосир у *Општој лингвистици* чак на 138 места помиње термин *систем*, а појам *структура* употребљава само у три наврата (Дос 2016а: 16, 77).

у сваком мозгу, или, тачније, у мозговима једног скупа индивидуа“ (Де Сосир 1977: 73). Наиме, *langue* представља систем језика, језик као систем форми, а *parole* стварни говор, говорне чинове који су омогућени језиком (Калер 1980: 33–34). Аугуст Ковачец језик дефинише као „производ друштва који појединац пасивно прима, а говор је индивидуална и тренутна реализација индивидуалне воље и интелигенције“ (Гловацки Бернарди 2007: 109–110). Управо из ове опозиције проистиче други постулат Сосирове структуралне лингвистике: језик је првенствено друштвени феномен који служи за споразумевање (Ивић 1963; 1969; 2001: 154).

Најзад, ако се, поред горенаведених парова (*ознака/означено* и *langue/parole*), окренемо и пару *синхронија/дијахронија*, можемо се у потпуности приближити ономе по чему се структурализам као правац разликује од осталих облика мишљења (Барт 1971: 181). У поменутом пару предност је дата синхронијском проучавању језика, приликом чега се, наизглед, запоставља чињеница да је језик у основи историјски и зависан ентитет у сталном развоју. Међутим, спознајом корените историчности језика, Сосир уочава одређене разлике између чињеница о језичком систему и чињеница о језичком развоју (Калер 1980: 40–41), из чега произилази и трећа премиса структуралне лингвистике Фердинанда де Сосира: језичка еволуција и актуелно језичко стање две су различите појаве (Ивић 1963; 1969; 2001: 154). Тако се Сосиров тип лингвистичког структурализма може одредити као *синхронијски структурализам*, будући да код њега долази до одбацивања становишта да су структуре зависне од историје, тј. од дијахроније. За оправдање те тврдње, поред поменутих ставова, наводи се и настојање система да се ослободи елемената страних лингвистици (Пијаже 1978: 84–85). Такође, сматра се да главни отпор структурализму пружа марксизам и то, првенствено, због различитог поимања историје. Многи аутори верују да структурализам не лишава свет историје, већ тежи ка томе да је повеже са садржинама и материјалним, смисленим, идеолошким и естетичким формама (Барт 1971: 181–182, 188), јер само „старо и ново у језику творе одређено јединство“ (Гловацки Бернарди 2007: 120).

Поред наведених аксиома, за разумевање Сосирове лингвистике неопходно је навести још неке његове доприносе значајне за језичка изучавања. Један од њих јесте и специфичан начин дефинисања неког појма и то преко онога што други појмови тог система нису: „[п]одразумева се да су ти појмови чисто диференцијални, дефинисани не позитивно, својим садржајем, већ негативно, својим односима са другим терминима система.

Њихова најтачнија карактеристика јесте да су оно што други нису“ (Де Сосир 1977: 191). Такође, одређивање односа *парадигматске и синтагматске осе* битно је за разумевање језичке мисли Фердинанда де Сосира. Прва оса представља опозиције између елемената који су међусобно замењиви, а на другој се врши комбинаторност језичких јединица, тј. успостављање веза међу елементима чијом би се комбинацијом могао добити неки низ (Калер 1980: 57). Сосир парадигматске односе назива асоцијативним односима, а први назив устаљују Пражани и глосематичари који издвајају „само један прецизно дефиниран тип: парадигматске односе (односе између ефективно употребљених елемената – фонема, морфема, ријечи итд. – и сваког другог елемента који би могао бити на њихову месту да је избор другачији)“ (Гловацки Бернарди 2007: 116). На језичкој равни парадигматски односи се приказују вертикално, јер представљају могућности замене сваког члана синтагматског низа, а синтагматски односи хоризонтално, јер представљају јединице које чине низ (Митић & Јанић 2017: 136).

2.2. Развој европског и америчког структурализма

Године 1928. у Хагу одржан је први Међународни конгрес лингвиста на коме је склопљен савез са блиставом будућношћу: ставовима Женевљана Бајија и Сешеа и ставовима Руса Јакобсона, Карцевског и Трубецког било је заједничко упућивање на доприносе Фердинанда де Сосира како би описали језик као систем. То значи да су, управо, Женева и Москва били у основи дефиниције структуралистичког програма, а том приликом Роман Јакобсон и Николај Трубецки проширују и употребу појмова *структура* и *структурализам* (Дос 2016а: 16, 76–77). Европски структурализам своје главне токове заснива на познавању Сосирових идеја и обухвата три школе: Женевска школа, Прашка школа (Прашки лингвистички кружок) и Копенхашка школа (школа глосематичара, неососиријанство) (Ивић 1963; 1969; 2001: 155–156).⁴

Прва школа европског структурализма – *Женевска школа* – одређује се као класични, сосировски тип структурализма, који се касније, под окриљем Шарла Бајија, развија у специфичном правцу (Ивић 1963; 1969; 2001: 155–156). Ученик Фердинанда де Сосира бави се оним што назива

⁴ Значај ових школа описан је и у Новаков 2006.

афективни језик, чија је функција да појача експресивност која се стално троши у употребном језику. Стилистика Шарла Бајија, на тај начин, указује на дезинтеграцију нормалних језичких структура у афективном језику (Пијаже 1978: 93).

Много већи значај придаје се *Прашком лингвистичком кружоку*, чији су најпознатији и најзначајнији представници Роман Јакобсон и Николај Трубецки. Ипак, главним оснивачем ове школе сматра се Вилем Матезијус (Митић & Јанић 2017: 136) који се залаже за „приступ граматици који је сам назвао *функцијском перспективом реченице* (енгл. *Functional Sentence Perspective*). Овај приступ посматра исказ са тачке гледишта информације која се њоме преноси“ (Халупка Решетар 2011: 31). Поменути Пражани описују оно што Леви Строс назива *фонолошком револуцијом* и тако структуралистима дају најјаснији модел лингвистичког метода. Значај фонологије за структуралисте огледа се у томе што ова лингвистичка дисциплина указује на систематичну природу феномена који је нама најближи и прави диференцијацију између система и његовог осмишљавања. Следећи Сосира у погледу разликовања термина *langue* и *parole* (Калер 1990: 20), Трубецки језички систем назива *језичким обрасцем*, а конкретан исказ *говорним актом*. Сваки говорни акт подразумева реализацију језичког обрасца и тако означава конкретно испољавање једне норме или групе норми (Малмберг 1979: 90). Иако се на основу изнетих теза може закључити да постоје одређени елементи који повезују Де Сосира и Пражане, не може се пренебрегнути чињеница да их нека виђења и аспекти одвајају (Митић & Јанић 2017). Између осталог, Пражани дају и сопствене значајне доприносе на пољу лингвистике, па се тако увођење дистинкције *тема–рема* у синтакси приписује оснивачу Матезијусу. *Тема* се везује за део реченице који је познат или дат у контексту, а *рема* за део реченице који носи неку нову информацију. Постављање програмске дефиниције семиотичког структурализма и усвајање модела неутрализације и теорије маркираности, коју касније наслеђује генеративизам, такође се везује за ову школу европског структурализма (Хертег 2003: 374–375).

За разлику од Пражана који највећу пажњу поклањају истраживању гласовних јединица и њиховим дистинктивним обележјима, Хјелмслев и *Копенхашка лингвистичка школа* не проучавају материјалну страну језика, већ одређују карактер апстрактног односа језичких јединица (Ивић 1963;

1969; 2001: 157).⁵ Међутим, оно што је од пресудног значаја за структурализам јесте Хјелмслевљево дефинисање нове дисциплине коју он назива *глосематиком*⁶ и коју уписује у сосировску традицију, а дефинише је 1943. године у *Прологомени теорији језика*. Као три принципа зависности у глосематици издвајају се: *интердепенденција*, *детерминација*, *констелација*: „[на] тој подлози можемо дефинирати *интердепенденцију* као функцију међу двјема константама, *детерминацију* као функцију међу константом и варијаблом, и *констелацију* као функцију међу двјема варијаблама“ (Хјелмслев 1980: 40). Централну улогу у трагању за научношћу код Хјелмслева има математички метод (Дос 2016а: 109):

[п]редмет глосематике је систематско поређење структура постојећих језика са основним структурама свих семиотичких система, тј. свих (и језичких) средстава помоћу којих се остварује комуникација. Те основне структуре су утврђене логичком анализом која се спроводи математичким методом (Ивић 2001: 252).

Управо на таквом уверењу почива тврдња „да његова *глосематика* пружа теоријски оквир који све друштвене дисциплине треба да усвоје уколико желе да буду научне“ (Калер 1990: 21). Хјелмслев ће посебно бити познат у Француској у којој ће тзв. *лингвистичка фатаморгана* и научна амбиција бити нарочито живе у друштвеним истраживањима током шездесетих година двадесетог века (Дос 2016а: 110).

Епоха структуралне лингвистике почиње око 1930. године не само у Европи већ паралелно и у Америци и то без њиховог ближег међусобног контакта (Ивић 1963; 1969; 2001: 155). Наиме, америчка лингвистика развијала се у другачијем смеру и то, првенствено, захваљујући раду Франца Боаса, „јер је он први уочио да се индијански језици у Америци морају описивати на нов начин, будући да се њихови системи не уклапају у структуре класичне граматичке традиције“ (Шкиљан 1980: 74). Боас овакав закључак изводи из чињенице да поменути језици немају традицију писмености, као ни праву историју, те због тога у центар лингвистичке

⁵ *Копенхашка школа* назива се и *Неососиријанска школа* и то због изразите оријентисаности ка апстракцијама, што је у складу са Сосировим схватањем језичког знака (Ивић 1963; 1969; 2001: 156).

⁶ Овакав Хјелмслевљев концепт довешће до тога да *Копенхашка школа* често буде називана и *Школа глосематичара* (Ивић 1963; 1969; 2001: 156).

пажње ставља *синхронију*, која постаје предмет интересовања америчке лингвистике. Ипак, пионир америчког структурализма био је Боасов ученик Едвард Сапир, који је класификацијом индијанских језика унапредио праксу њиховог проучавања (Ивић 1963; 1969; 2001: 214–216). „Као антрополог и лингвист, он тежи за тим да језик објасни у оквиру цјелокупна човјекова универзума и, посебно, културолошких детерминанти одређене цивилизације“ (Шкиљан 1980: 75). Највећи значај двојице поменутих лингвиста огледа се управо у томе што са њима почиње период америчке лингвистике који се неретко означава као *антрополошка лингвистика*. Искрпно се испитују индијански језици, при чему се инсистира на типолошким студијама, а уз језичке податке прикупљају се и подаци о народној психологији и фолклору. Тако се од језичких стручњака захтева и познавање психолошких појмова и етнографских проблема. Такође, велики допринос развоју антрополошких идеја у лингвистици даје и Сапиров ученик Бенџамин Ли Ворф. Наиме, проучавајући индијанске језике, Ворф долази до закључка да је идејни свет човека тесно повезан са језичком структуром и да су психолошки оквири човека у које су смештени утисци спољног света обликовани његовим језиком (Ивић 1963; 1969; 2001: 235–236).

Један од представника структурализма у Америци, Леонард Блумфилд, са Сосиром се делимично слагао само у основним идејама које представљају аксиоме структуралне лингвистике (Ивић 1963; 1969; 2001: 155–156, 218). Од великог значаја за ово раздобље јесте и Блумфилдова лингвистичка терминологија која се односи, првенствено, на преглед морфолошких и синтаксичких термина и дефиниција. Блумфилд језик сагледава као структуру и бави се елементима и функцијама елемената у тој структури (Новаков 2006: 93–94), што га, у извесној мери, повезује са оснивачем модерне лингвистике, Фердинандом де Сосиром, који језик посматра као систем знакова. Међутим, оно што га одваја од Сосирових лингвистичких тумачења јесте посматрање језика као конкретног, емпиричног факта, а не као апстрактне количине која као таква постоји у нама. Тако Леонард Блумфилд постаје главни представник *епохе дистрибуционализма*, под којом се подразумева лингвистички правац заснован на разрађивању горепомеутог методолошког начела (Ивић 1963; 1969; 2001: 155, 221).

На крају овог поглавља може се закључити да са једне стране стоје представници *антрополошке лингвистике*, који се залажу за типично амерички структурализам, а са друге стране Леонард Блумфилд, представник

епохе дистрибуционализма, који прати проблеме европске лингвистике, али који, притом, не усваја директно европске језичке принципе, већ тражи своје сопствене путеве (Ивић 1963; 1969; 2001: 218–219).

2.3. Однос лингвистичког и генетског структурализма

Клод Леви Строс наглашава да се на чињенице друштвеног живота и на ствари из уметности примењују правила трансформације, при чему не долази до удаљавања од правила структуралне лингвистике, за коју се верује да је стекла природан и објективан статус са откривањем и дешифровањем генетског кода. Тај феномен одређује се као универзални језик којим се служе сви облици живота (Пијаже 1978: 8). Управо се због тога лингвистички структурализам доводи у везу са тзв. *генетским структурализмом*. Значај поменутог типа структурализма подвлачи Лисјен Голдман⁷, истичући, притом, да се он први пут јавља као темељна идеја у филозофији са Хегелом и Марксом (Дос 2016а: 241). Генетски структурализам полази од хипотезе да је свако људско понашање покушај да се да значењски одговор на појединачну ситуацију и он тежи ка стварању равнотеже између субјекта акције и околног света, тј. предмета на коме се та акција врши (Голдман 1981: 63). Голдман тако заступа следећу тезу:

прогрес генетске структуралистичке анализе зависи од издвајања група емпиријских чињеница које представљају структуре, дефинитивне целине, и од њиховог каснијег уклапања, као елемената, у друге, шире, али истородне структуре, итд. [...] Расветљавање неке значењске структуре представља процес *разумевања*, док је њено уклапање у неку ширу структуру, у односу на њу, процес *објашњавања* (Еко 1973: 284).

Наиме, структура се затвара у себе, али то затварање не значи да она не може бити уметнута, у својству под-структуре, у неку много ширу структуру (Пијаже 1978: 26). Представник генетског структурализма јесте и Жан Пијаже, који на основу својих радова из дечје психологије проговара о

⁷ Иако говори о генетском структурализму, Лисјен Голдман никада себе није називао структуралистом (Еко 1973: 284).

нераздвојивости појмова *генеза* и *структура*,⁸ а уз Голдмана и Пијажеа значајан допринос овом типу структурализма даје и Морис де Гандијак (Дос 2016а: 241–242).

2.4. Генеративизам (трансформациони структурализам) Ноама Чомског

Већ од Хариса, а нарочито са Чомским, структурализам на пољу синтаксе поприма јасну генеративну оријентацију, при чему долази до формирања новог типа структурализма, тзв. *трансформационог структурализма*. Комбинацијом логичко-математичке формализације, опште лингвистике и психолингвистике, Ноам Чомски испуњава своју замисао *генеративне граматике* (Пијаже 1978: 88–92). Наиме, он полази од тога да свако људско биће поседује урођене менталне структуре које представљају јединице биогенетичких способности детета и које му тако помажу да се социјализује (Шуваковић 2012: 464). Дете у свом разуму поседује „одређени схематизам који одређује врсту језика које оно може да научи... А онда, са искуством, оно врло брзо учи језик, који је део искуства, или у које је сâмо дете укључено. Ово је нормалан чин; то јест, то је чин нормалне интелигенције, али је и високо креативан чин“ (Чомски & Фуко 2011: 37).

У центру интересовања генеративне граматике стоји наше језичко знање (*језичка компетенција*) схваћено као апстрактни систем правила који омогућава генерисање реченица у природним језицима. Појам *језичке компетенције* треба разликовати од говорне делатности (*језичке перформансе*), која представља ефективно испољавање језичке способности. У њој се може осетити присуство нелингвистичких фактора, нпр. ограничена меморија отежава процесуирање предугих реченица (Ашић 2011: 75).

Иако између структурализма и чомскизма постоји континуитет, Никола Риве их одваја и предност даје генеративизму. У својој докторској дисертацији *Увод у генеративну граматiku* излаже чомскијанске принципе, који представљају радикални раскид са првобитним структуралистичким периодом, а у Чомском види могућност да се више ради на синтакси коју су Сосир и Јакобсон запостављали (Дос 2016б: 13–15). Без обзира на то што је неколицина структуралиста у својим познијим делима прихватила неке

⁸ О односу *генезе* и *структуре* расправљало се 1959. године у замку из XVI века у Серизи-ла-Салу (Дос 2016а: 241).

појмове Ноама Чомског, многи лингвисти сматрају да генеративна граматика није играла никакву улогу у развоју структурализма (Калер 1990: 21).

3. ЗАКЉУЧАК

Овај рад тежио је ка систематичном приказивању развоја лингвистичког структурализма, са претходним освртом на појам *структуре* кроз векове и на формална обележја по којима се сви типови структурализма и припадници тог правца најбоље могу препознати (*симболика, локалитет или позиција, диференцијално и сингуларно, диференцирајуће, диференција, серијално, празно место, од субјекта ка пракси*). Поред језгровитог приказивања најважнијих општепознатих постулата лингвистичке мисли Фердинанда де Сосира (парови *ознака/означено, langue/parole* и *синхронија/дијахронија*) и увида у досадашња теоријска разматрања у вези са њима, циљ нашег рада било је и указивање на постепени развој теорија каснијих лингвистичких школа и лингвиста, који своја даља истраживања темеље на Сосировим аксиомима модерне лингвистике. На тај начин могуће је пратити низ од Сосира, преко европског (Женевска, Прашка и Копенхашка лингвистичка школа) и америчког структурализма (антрополошка лингвистика и епоха дистрибуционализма), па све до Голдмановог генетског структурализма, који ступа у тесну везу са структуралном лингвистиком. На крају ове целине налазе се Ноам Чомски и његова генеративна граматика (трансформациони структурализам), која, према мишљењу многих лингвиста, представља револуционарни прекид са првобитним структуралистичким периодом и отвара један другачији приступ даљим језичким проучавањима.

ЛИТЕРАТУРА

- Ašić, T. (2011). *Nauka o jeziku*. Beograd: Beobook.
- Bart, R. (1971). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- Bugarski, R. (1991). *Uvod u opštu lingvistiku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Glovacki-Bernardi, Z. (2007). *Uvod u lingvistiku*. Zagreb: Školska knjiga.
- De Sosir, F. (1977). *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- De Sosir, F. (1996). *Kurs opšte lingvistike*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Дос, Ф. (2016а). *Историја структурализма I*. Београд: Карпос.

- Дос, Ф. (20166). *Историја структурализма 2*. Београд: Карпос.
- Goldman, L. (1981). Genetičkostrukturalistička metoda u istoriji književnosti. *Novim putevima francuske lingvistike*, 63–82.
- Еко, У. (1973). *Култура, информација, комуникација*. Београд: Nolit.
- Ivić, M. (1963). *Pravci u lingvistici*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ivić, M. (1969) (na koricama 1970). *Pravci u lingvistici*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Ivić, M. (2001). *Pravci u lingvistici I*. Београд: Библиотека XX век.
- Калер, Џ. (1980). *Сосир, оснивач модерне лингвистике*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Калер, Џ. (1990). *Структуралистичка поетика*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Malmberg, B. (1979). *Moderna lingvistika*. Београд: Slovo ljubve.
- Митић, И. & Јанић, А. (2017). Де Сосир и Прашки лингвистички кружок: кратак преглед истраживања. *Годишњак за српски језик*, 131–144.
- Novakov, P. (2006). *Pojmovnik strukturalne lingvistike*. Novi Sad: Zmaj.
- Ријаже, Ж. (1978). *Структурализам*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Halupka-Rešetar, S. (2011). *Rečenični fokus u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu.
- Herteg, C. (2003). The contributions of the Prague school to the study of language. *Annales universitatis apulensis. Philologica*, 3, 371–375.
- Њелмслев, Л. (1980). *Prolegomena teoriji jezika*. Zagreb: Библиотека Тека.
- Џомски, Н. & Фуко, М. (2011). *О људској природи: правда против моћи*. Loznica: Карпос.
- Škiljan, D. (1980). *Pogledi u lingvistiku*. Zagreb: Školska knjiga.
- Шуваковић, У. (2012). Правда против моћи у разматрању Ноама Чомског и Мишела Фукоа. У Јовановић, Б. (уред.), *Зборник радова Филозофског факултета – Универзитет у Приштини* (стр. 465–470). Приштина: Филозофски факултет.

Marko M. Milošević

THE CONCEPT OF *STRUCTURE* AND THE DEVELOPMENT OF STRUCTURAL LINGUISTICS

Summary

This paper aims to represent the concept of *structure* and the development of structural linguistics, starting from Aristotle's concept of *essence* and Plato's interpretation of the *system of signs*. The main part of the text is dedicated to structural linguistics, concentrating upon the most significant contributions of its founder, Ferdinand de Saussure, as well as the development of European Structuralism (the Prague Linguistic Circle, the Geneva School of Linguistics, and the Copenhagen School) and American Structuralism (Anthropological Linguistics and the epoch of Distributionalism). Furthermore, a minute description of the relationship between structural linguistics and genetic structuralism is provided, focusing on the scholarly achievements of Lucien Goldmann. Finally, the basic postulates of Noam Chomsky's generative grammar are presented, which, according to many linguists, radically departs from the fundamental structuralist considerations.

Key words: structure, structuralism, Ferdinand de Saussure, Lucien Goldmann, Noam Chomsky

ROMAN *KUĆA U ULICI MANGO* SANDRE SISNEROS: UPOREDNA ANALIZA PRIČA PREVEDENIH SA ENGLLESKOG JEZIKA NA SRPSKI¹

SAŽETAK: Rad se bavi analizom prevoda priča iz romana *Kuća u ulici Mango* američke spisateljice meksičkog porijekla Sandre Sisneros². Roman je na srpski jezik prevela Marija Stamenković 2003. godine, a dvije godine kasnije Mirjana Radovanov Matarić prevela je pet priča iz romana, te su one objavljene u domaćem književnom časopisu *Polja*. Na osnovu uporedne analize priča za koje postoje dva prevoda na srpski jezik, u radu se razmatraju prevodilačke strategije i tehnike koje su prevodioci koristili, kao i rješenja za pojedine prevodilačke nedoumice, poput transkripcije stranih imena i naziva, te upotrebe anglicizama u prevodu. S obzirom na to da se prevodi odnose na djelo iz domena multikulture književnosti, u radu se razmatra i način na koji prevodioci uspijevaju čitaocima prevoda prenijeti kulturološke aspekte originalnog teksta. Oba prevodioca postižu zavidan nivo jezičke, semantičke i stilske ekvivalencije u prevodima, ali se zbog činjenice da Sisnerosina književnost odražava svijest o multikulturalnom ambijentu prevod Mirjane Radovanov Matarić ovdje smatra adekvatnijim, za šta je zaslužna upravo strategija postranjanja, kojom se češće služi.

Ključne riječi: studije prevođenja, književni prevod, multikulturalna književnost, Sandra Sisneros

¹ Rad je nastao u sklopu istraživanja na doktorskim studijama na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Novom Sadu, u okviru kursa *Translatologija*, pod mentorstvom prof. dr Nenada Krstića, 2016. godine.

² Sandra Sisneros je rođena 1954. godine u Čikagu. Popularnost i šire priznanje za književnost stekla je objavom romana *Kuća u ulici Mango*, u čijem se tematskom središtu nalazi život meksičkih Amerikanaca, a posebno životi čikanskih žena u Americi. Napisala je još nekoliko romana i autor je više zbirki poezije i kratkih priča.

1. UVOD

Tradicija prevođenja seže i do preistorijskih vremena, kada se ova aktivnost uglavnom odvijala u okviru usmenog prenošenja poruka, legendi i predanja između različitih plemenskih zajednica. Studije prevođenja ili translatologija su, međutim, relativno mlada naučna disciplina čiji se počeci vežu za kraj XIX vijeka, a intenzivniji razvoj za sedamdesete i osamdesete godine prošloga vijeka (Mason & Laver 2020: 147). Pored toga što su studije prevođenja doživjele značajan uspon i razvoj, i dalje postoje nerazriješena prevodilačka pitanja sa kojima se i teorija i praksa suočavaju, a prvenstveno su vezana za činjenicu da je prevođenje proces koji suštinski sadrži lingvističku aktivnost, ali se nikako ne može svesti isključivo na nju, jer se prevođenje veže i za semiotiku – nauku koja proučava znakove, tačnije njihove sisteme ili strukture, kao i funkcije u određenim lingvističkim i logičkim sistemima. Uprkos ovoj činjenici, sve do pedesetih i šezdesetih godina prošloga vijeka prevođenje je predstavljalo aktivnost koja je uglavnom bila usmjerena na lingvistiku. Tek početkom sedamdesetih godina, intenzivnijim razvojem kulturoloških studija, aspekti i elementi kultura počinju zauzimati važno mjesto u nauci o prevođenju (Yang 2010: 77). Zbog činjenice da prevodilaštvo ne podrazumijeva isključivo prenošenje riječi, rečenica i njihovih značenja iz jednog jezičkog sistema u drugi, već i prenošenje kulturoloških i društvenih implikacija, savremena prevodilačka teorija razmatra i vanjezičke aspekte teksta, tj. sve elemente koji su relevantni da bi jedan prevod bio jezički adekvatan i smisljeno ekvivalentan, što je posebno važno kada su u pitanju književni tekstovi. Međutim, budući da gotovo nikada ne možemo govoriti o potpunoj jezičkoj i značenjskoj ekvivalenciji prevoda književnih djela, zadatak prevodilaca sadržan je u nastojanju da što bliže prenesu izvornu poruku iz jednog jezičkog sistema u drugi.

Oslanjajući se na teorije prevođenja, u ovome radu analiziraju se priče iz romana *Kuća u ulici Mango* koje su prevedene na srpski jezik, a to su sljedeće: *Crveni klovnovi*, *Keti*, *kraljica mačaka*, *Prelepa i okrutna*, *Moje ime i Lui*, *njegova rođaka i još jedan njegov rođak*.³ Da bi analiza prevoda koja je data u drugom dijelu rada bila jasnija, prvi dio se bavi aspektima iz oblasti teorije prevođenja, s akcentom na književno prevođenje kao praksu koja ne zahtijeva samo dobro poznavanje i vještine upotrebe jezika već se od prevodilaca očekuje i da poznaju

³ Orig. nazivi priča: *Red Clowns*, *Cathy Queen of Cats*, *Beautiful & Cruel*, *My Name, Louie*, *His Cousin & His Other Cousin*.

književne kanone, imaju izvjestan estetski osjećaj, te da su upoznati sa kulturološkim okvirima u koje književno djelo spada. U drugom dijelu rada analiziraju se prevodi na leksičkom, gramatičkom, sintaksičkom, semantičkom i stilističkom nivou, uključujući upotrebu anglicizama i stranih riječi u prevodima, prevod idiomatskih izraza, fraznih glagola i kulturološki specifičnih riječi, transkripciju meksičkih i američkih imena, te tretman pojedinih gramatičkih kategorija, poput broja, glagolskog vremena ili glagolskog vida.

S obzirom na to da tematska struktura romana obuhvata kulturne i društvene odnose između pripadnika angloameričke i čikanske zajednice⁴ u SAD, prevođenje romana *Kuća u ulici Mango* predstavlja poseban izazov jer se radi o djelu koje pripada multikulturnoj književnosti, što znači da roman odražava i niz kulturnih obrazaca i aspekata vezanih za razlike u jezicima, kulturnim tradicijama i sistemima promišljanja uopšte. Stoga, da bi ovakvo djelo bilo adekvatno prevedeno, prevodioci treba da budu upoznati sa kulturološkim elementima koje će utkati u prevod onako kako su ti elementi dati u originalu – nekada transparentno, a češće skriveno. Ovo je ujedno i glavni razlog zašto prevod multikulturnih tekstova, poput romana Sandre Sisneros, nadilazi pojednostavljene obrasce preslikavanja lingvističkih struktura i primarnih značenja, zahtijevajući od prevodilaca da prevedu i različite kulturne koncepte, promišljanja i ideje, te čitave kulturne tradicije za koje je djelo vezano. Takođe, razumije se da je pri prevodu multikulturnih tekstova ponekad teže pronaći jezičke ekvivalente, jer se u njima često pokazuju kulturološke ili kognitivne praznine. U tom smislu, prevodioci imaju još jedan važan zadatak, a to je da iznađu adekvatna prevodilačka rješenja za praznine koje se u tekstu pojavljuju kako bi prevod na kraju ipak bio jednako smislen za čitaoca.

2. TEORIJSKI ASPEKTI PREVOĐENJA

Prevođenje je proces u kom se poruka, odnosno sadržaj iz izvornog jezika prevodi u ciljni jezik, pri čemu prevodilac nastoji da zadrži semantičke vrijednosti originalnog teksta, te u potrebnoj mjeri sačuva jezičke strukture izvornog jezika,

⁴ Termin se koristi za stanovnike SAD meksičkog porijekla. U širu upotrebu ušao je osnaživanjem Čikanskog pokreta u Americi tokom šezdesetih godina prošlog veka i kasnije, te jačanjem identiteta meksičkih Amerikanaca. U radu se koristi i termin „Hispano“ kada se misli na širu hispano zajednicu, tj. na sve pripadnike južnoameričkog španskog govornog područja.

ne narušavajući pri tome strukture i norme ciljnog jezika. Prema vrsti, prevođenje možemo podijeliti na usmeno i pismeno, te dalje usmeno na simultano i konsekutivno, a pismeno na književno i neknjiževno. Kako tvrdi Nenad Krstić, još preciznija podjela je na pismeno-pismeno, usmeno-usmeno, pismeno-usmeno i usmeno-pismeno prevođenje (Krstić 2008: 124). Kada govorimo o lingvističkim aspektima prevođenja, istaknuti lingvisti i teoretičar Roman Jakobson je još 1959. godine, u eseju „O lingvističkim aspektima prevođenja“, predložio trojnu podjelu na unutarjezičko, međujezičko i međusemantičko prevođenje (Jakobson 1959: 233). Kako je tada istakao, unutarjezičko prevođenje se odvija unutar istog jezika i predstavlja interpretaciju verbalnih znakova drugim znakovima u datom jeziku. Međujezičko prevođenje se odvija između dva jezika, što znači da se znakovi jednog jezika interpretiraju pomoću znakova drugoga jezika, dok se međusemantičko prevođenje odnosi na tumačenje verbalnih znakova preko sistema neverbalnih znakova (ibid.).

Iako se prevođenje, s jedne strane, posmatra kao proces nalaženja jezičkih ekvivalenata na nivou leksike, gramatike, sintakse i semantike, apsolutna ekvivalencija između dva jezika je praktično nemoguća. To je primijetio i Jakobson, koji dalje objašnjava da čak i očita sinonimija ne produkuje potpunu ekvivalenciju pošto svaka jezička jedinica može da sadrži i čitav niz asocijacija koje ponekad nije moguće prevesti (Jakobson 1959: 233). Ovo je posebno vidljivo prilikom prevođenja književnih tekstova, jer su prevodioci često primorani da odstupe od kombinacije jezičkih jedinica izraženih u izvornom tekstu kako bi određeno značenje na odgovarajući način prenijeli u ciljnom jeziku. U tom slučaju, kako tvrdi Jakobson, možemo govoriti o kreativnoj transpoziciji ili interpretaciji stranih kodova, tačnije jezičkih jedinica (Jakobson 1959: 238). Shodno tome, da bi se književni prevod smatrao adekvatnim, potrebno je da prevodilac dobro vlada lingvističkim aspektima jezika između kojih se prevod odvija, ali i da uvaži vanjezičke aspekte teksta u prevodu jer, kako Vladimir Ivir smatra

doslovno preslikavanje izvorne rečenice u prijevodu može rezultirati strukturama u jeziku-cilju koje su neovjerene, ili čije je značenje drugačije od značenja paralelnih struktura izvornoga jezika, ili pak koje nisu tako prirodan izraz obavijesti koja se prenosi kao što su to bile formalno korespondentne strukture u izvornom jeziku (Ivir 1978: 73).

Kada je u pitanju princip ekvivalentnosti između originalnog i prevedenog teksta, teoretičari najčešće razlikuju formalnu i prevodnu ekvivalenciju. Vladimir Ivir kaže da formalna ekvivalencija podrazumijeva jednakovrijednost na nivou

jezičkih sistema, dok se prevodna ekvivalencija odvija na nivou komunikacijskih situacija (Ivir 1978: 13). Osim formalne ekvivalencije, ova druga je veoma značajna za prevod književnih tekstova jer prevodilac treba da bude „svjestan svih društvenih, kulturnih i drugih implikacija od kojih zavisi i izbor ekvivalenata na jeziku cilju“ (Lazović 2010: 857). Slično kao i Ivir, lingvista Judžin Najda smatra da je za prevod važna tzv. dinamička ekvivalencija, kojom se nastoji proizvesti isti ili sličan efekat koji originalni tekst stvara kod čitalaca (Nida 1964: 159). Na primjer, ako je originalni tekst komične prirode, onda i tekst prevoda treba biti komičan, tj. treba proizvoditi isti ili sličan efekat, ostavljajući podjednak utisak na čitaoca prevoda. Dakle, za adekvatan prevod potrebno je voditi računa o oba nivoa ekvivalencije, tačnije da se u prevodu što vjernije prenese i formalni i funkcionalni izraz originalnog teksta jer su i jedan i drugi podjednako važni za razumijevanje onoga što se u izvornom tekstu iznosi.

U postizanju formalno-funkcionalne ekvivalencije između tekstova prevodioci se služe prevodilačkim strategijama, postupcima i pristupima. Kao što Stoilkov tvrdi, postoji izvjesna nedosljednost u prevodilačkoj teoriji po pitanju terminološkog određenja, razumijevanja i definisanja termina metod, postupak i pristup. Stoilkov navodi da se u literaturi na engleskom jeziku najčešće koristi termin prevodilačka strategija, te da se sve češće prevodilačka tehnika i prevodilački postupak koriste kao sinonim za prevodilačku strategiju, dok se od nje razlikuje prevodilački metod (Stoilkov 2018: 45). Kada su u pitanju domaća prevodilačka teorija i praksa, Boris Hlebec razlikuje prevodilačke tehnike i postupke od prevodilačkog metoda. Prema Hlebecu, prevodilačka tehnika je način na koji se dio izvorne poruke zamjenjuje u prevedenoj poruci, dok prevodilački postupak obuhvata prevodilačke tehnike, ali i prevodilačke metode, koje, po mišljenju Hlebeca, predstavljaju način provjere prevoda (Hlebec 2009: 7). Budući da postoji evidentna teorijska raznolikost u pogledu terminologije, ali i same taksonomije metoda, pristupa i tehnika prevodenja, važno je spomenuti klasifikaciju koju daju Žan Pol Vine i Žan Darbelne, a koja je možda i najjednostavnija. Naime, Vine i Darbelne razlikuju dva prevodilačka metoda – bukvalni i posrednički metod, unutar kojih se izdvajaju prevodilačke tehnike – pozajmljivanje, kalkiranje, doslovni prevod, transpozicija, modulacija, ekvivalencija i adaptacija (Vinay & Darbelnet 1995: 31–40). S druge strane, pošto se ovaj rad bavi prevodima sa engleskog na srpski jezik, značajna je i taksonomija domaćeg lingviste Borisa Hlebeca, posebno u pogledu književnog prevodenja, pa kod ovoga autora nalazimo i sljedeće prevodilačke tehnike: transkripciju i transliteraciju, prevodilačku transformaciju (permutaciju, zamjenu, dodavanje i

oduzimanje), preslikavanje, zamjenu stranim izrazom, bukvalni prevod, tj. kalk, prevod definisanjem, neutralizaciju, izostavljanje, neologizam i analogiju (Hlebec 2008: 114).

2.1. Prevođenje književnih tekstova

Za razliku od neknjiževnih i stručnih tekstova, u kojima se iznose egzaktни podaci, u književnim tekstovima obično postoji i niz različitih konotacija koje prevodioci prenose u ciljni tekst. Zbog toga je bitno da se književni tekst najprije sagleda kao strukturalna i sadržajna cjelina, posebno ako se ima u vidu da svaka književna cjelina ima i vanjezičke aspekte, jer ovi tekstovi konotiraju na više nivoa – kulturološki, društveni, politički, prostorno-vremenski i dr. Jezik, čija je uloga komunikativnog karaktera, također konotira na više nivoa. Ono što je važno da imamo na umu kada su u pitanju književni tekstovi, posebno oni koji nose snažne kulturološke implikacije, jeste Sapirova tvrdnja da jezik uvijek odražava neku stvarnost, te predstavlja vodič za tu društvenu stvarnost na koju se odnosi (Sapir 1949: 68). Stoga, kada je riječ o prevođenju književnih tekstova, važno je znati da jezik originala ne prenosi samo piščeve riječi, misli, poruku već predstavlja i čitavu stvarnost jednog društva, vremena, kulture, naciona i dr.

Polazeći od stava da prevodilac ima medijatorsku ulogu između različitih jezičkih sistema i kultura (Hatim & Mason 1990; Katan 2004), možemo zaključiti da je posrednička funkcija u prevodima tekstova iz domena postkolonijalne književnosti⁵ za evropsku publiku posebno otežana. Hornbi objašnjava da fundamentalni problem u prevodu hibridnog engleskog postkolonijalnog teksta za evropsku ciljnu kulturu, npr. njemačku, jeste nedostatak uporedive kolonijalne prošlosti sa odgovarajućim pluralitetom asocijacija, upotrebe jezika i kulturnog odnosa u djelu. Osim toga, kako Hornbi dalje tvrdi, jezička višeslojnost izvornog teksta ponekad dodatno predstavlja nepremostiv problem u prevodima multikulturnih tekstova (Snell-Hornby 2006: 97). Upravo zbog ovoga i književna

⁵ Postkolonijalna književnost obuhvata književne korpuse pisaca koji potiču iz nekadašnjih kolonizovanih zemalja ili zemalja Trećeg svijeta. Razvila se kao odgovor na savremene kolonijalne i imperijalističke tendencije koje su se u različitim oblicima širom svijeta zadržale i nakon dugog razdoblja kolonizacije u svjetskoj istoriji. Iako su djela Sandre Sisneros prvenstveno dio korpusa migrantske književnosti, ona se često klasifikuju i kao postkolonijalna, što je posljedica tematskog i drugog preklapanja između postkolonijalne i migrantske književnosti.

djela Sandre Sisneros predstavljaju izazov za prevodioce, a posebno za one koji dolaze iz zapadnih evropskih kultura.

Kada su u pitanju prevodi kulturološki ustrojenih književnih tekstova, na raspolaganju su dvije prevodilačke strategije: odomaćivanje i postranjivanje. Ovu podjelu je uveo Lorens Venuti nadovezujući se na Šlajermaherovo stanovište prema kome prevodioci imaju dvije mogućnosti, a to je da svojim prevodom približe pisca čitaocu, ili pak obrnuto – čitaoca piscu (Schleiermacher [1813]1992: 42). Kako primjećuje Venuti, još je Šlajermaher dozvolio prevodiocima da biraju između strategije odomaćivanja – koja približava pisca čitaocu, i postranjivanja, kojom se čitalac približava piscu (Venuti 1995: 20). Shodno tome, možemo reći da je odomaćivanje više orijentisano na kulturu koja se veže za ciljni jezik, dok je postranjivanje usmjereno na kulturu povezanu s izvornim jezikom. Drugim riječima, odomaćivanje je strategija kojom se nastoje očuvati vrijednosti ciljne kulture, i to je proces prilagođavanja izvornog jezika i kulture ciljnom jeziku i kulturi. Kako Aleksandra Izgarjan i Diana Prodanović Stankić tvrde, cilj odomaćivanja kao prevodilačke strategije jeste da se dobije produkt koji kod čitalaca ne stvara svijest da se radi o prevodu, jer on po svemu nalikuje na književne tekstove iz ciljne kulture (Izgarjan & Prodanović Stankić 2015: 106). Ovo je naročito važno u slučajevima kada se pri prevodenju vrši zamjena kulturoloških slika iz izvorne kulture slikama iz ciljne kulture, tako da se kod čitalaca održava osjećaj upoznatosti sa svim aspektima izraženim unutar teksta. Neke od tipičnih prevodilačkih transformacija koje su svojstvene strategiji odomaćivanja jesu: generalizacija, zamjena, izostavljanje riječi/fraza i parafraziranje (Klaudy & Heltai 2020: 58). Međutim, kao obrnut proces imamo i postranjivanje, u kom se kod čitalaca nastoji sačuvati svijest o prevodu, te nema prilagođavanja ciljnom jeziku i kulturi, već se sve razlike između jezika i kulture izvora i cilja mogu jasno identifikovati. S ciljem da zadrži aspekte izvornog jezika i kulture u ciljnom jeziku, u okviru postranjivanja prevodilac može zadržati riječ, bliže je odrediti ili opisati, tj. dodati ili bukvalno prevesti riječ, odnosno neku višu jezičku cjelinu, ali da pri tome vodi računa da to u jeziku cilju ima smisla kako bi se ispoštovali principi ekvivalentnosti i adekvatnosti prevoda. Lorens Venuti smatra da je postranjivanje poželjna prevodilačka strategija jer se njome djelimično sprečava etnocentrično nasilje u prevodu (Venuti 1995: 20). Ako se ponovo osvrnemo na multikulturnu književnost, može se reći da je postranjivanje posebno važna prevodilačka strategija kada su u pitanju ovakva kulturološki označena književna djela. Multikulturni pisci uglavnom nastoje izbjeći „brisanje kultura etničkih grupa od strane dominantne kulture“ (Izgarjan & Prodanović

Stankić 2015: 107), a to postižu integriranjem priča manjinskih etničkih grupa u dominantnu kulturu i jezik, dovodeći ih u dijaloški odnos. Sandra Sisneros u svojim djelima suprotstavlja angloameričku i latinoameričku kulturu, pa su njena književna djela ujedno i prostori kulturnog kontakta. Stoga bi se postranjivanjem multikulturalni aspekti teksta mogli prenijeti istinski, a to bi kod prevođenja ove vrste književnosti morao biti i primarni cilj prevodilaca, jer je suština multikulturalne književnosti da prikaže kulturološke odnose između dvije ili više kultura.

Govoreći o prevodima tekstova koji nose kulturološke, socijalne i političke implikacije, translatalog Piter Njumark predstavlja komunikativni i semantički prevod. Njumark smatra da se od komunikativnog prevoda može očekivati „značajan prenos stranih elemenata u svoju kulturu kao i jezičkih elemenata, kada je to potrebno“ (Newmark 1982: 39). Prema Njumarkovom mišljenju, komunikativni prevod je razumljiviji, direktniji i jasniji, i on funkcionira na nivou Najdine dinamičke ekvivalencije. S druge strane, semantički prevod je dosta složeniji i detaljniji, pa često u takvim prevodima nailazimo na slučajeve hipersemantizacije (engl. *overtranslation*), koju Tvrтко Prčić definiše kao višak deskriptivnih ili asocijativnih obilježja u prevodu (Prčić 2011: 171). Međutim, bez obzira na razlike, teoretičari uglavnom zastupaju stav da komunikativni i semantički prevodi nisu isključivi i da se oni najčešće preklapaju, što je posebno izraženo u prevodima kulturološki obilježenih tekstova. Govoreći o specifičnoj vezi jezika, kulture i prevoda, Meri Vordl uzima za primjer tabuirane riječi i ističe da takve riječi u jednoj kulturnoj tradiciji ne moraju nužno biti tabu i u drugoj (Wardle 2010: 813). Razlog tome jeste to što su tabu riječi isključivo proizvod pojedinačnog kulturnog nasljeđa, te onoga što je u okviru svakog pojedinačnog društva prihvatljivo ili neprihvatljivo, a slična je situacija i sa pejorativnim riječima, npr. psovka. Shodno tome, prevodilac treba da bude upoznat sa kulturološki uslovljenim značenjima kako bi našao adekvatan ekvivalent u prevodu, te je neophodno i da se vodi računa o registru jezičkih sistema podjednako.

Ako govorimo u kontekstu multikulturalne književnosti pisane na engleskom jeziku, obično se angloamerička kultura, zbog svoje snažne kolonijalne pozadine, postavlja kao dominantna, a ostale se određuju u odnosu na nju. Takav međukulturalni odnos pronalazimo u književnim opusima raznih čikanskih spisateljica, poput Sandre Sisneros, Hulije Alvares, Ane Kastiljo, Glorije Ansaldo ili Helene Marije Viramontes. Konkretno, u romanu *Kuća u ulici Mango* spisateljica Sandra Sisneros služi se engleskim jezikom i piše o životu djevojčice

meksičkog porijekla u SAD, pri čemu se poziva na aspekte meksičke kulturne tradicije, te na razlike u odnosu na dominantnu angloameričku kulturu. Kako vidimo iz Sisnerosinog književnog primjera, kada je u pitanju prevođenje djela iz domena multikulturne književnosti, ne prevodi se samo jedna kulturološka i društvena pozadina i stvarnost, već dvije, a ponekad i više njih.

3. ROMAN *KUĆA U ULICI MANGO*: ANALIZA DVA PREVODA

Roman *Kuća u ulici Mango* objavljen je 1984. godine. U literarnoj hronici razvoja glavne junakinje Esperanse Kordero autorka romana daje prikaz života na granici između dvije kulture u SAD – dominantne američke i čikanske. Roman je na srpski prevela Marija Stamenković 2003. godine, dok je Mirjana Radovanov Matarić prevela pet priča iz romana, te su one, dvije godine kasnije, objavljene u književnom časopisu *Polja*. Čitajući prevode, a uzimajući u obzir prethodno objašnjene probleme književnog prevođenja, dolazimo do zaključka da su Marija Stamenković, a kasnije i Mirjana Radovanov Matarić, imale zahtijevan prevodilački zadatak, posebno iz razloga što je original napisan u specifičnoj književnoj formi – u obliku fragmentisanih i vrlo kratkih priča, sa izlomljenom sintaksom, jezičkim izrazom koji odražava stvarnost čikanske populacije u Americi. Ukoliko imamo u vidu i ranije pomenutu Sapirovu tvrdnju da se jezik uvijek odnosi na određenu društvenu stvarnost, kao i Katanov argument da je jezik uvijek u bliskoj vezi sa kulturom (Katan 2004: 99–100), jasno je da prevodioci Sisnerosine književnosti imaju zadatak da čitaocima približe stvarnost čikanske zajednice u SAD, dakle njihovu kulturu, običaje i način života. Na osnovu fragmenata originala i prevoda priča iz romana *Kuća u ulici Mango*, koji su dati u nastavku rada, razmotriće se pojedinačni primjeri prevoda na srpski jezik, tačnije razlike koje se javljaju na nivou gramatike, sintakse, semantike i stilistike, te pokušati prikazati način na koji prevodioci uspijevaju ispuniti zadatak da svoje prevode na srpski jezik učine ekvivalentnim izrazom originala.

Analiza primjera u prvoj priči odnosi se na gramatičke aspekte broja i glagolskog vida, transkripciju engleskih imena, semantičke i sintaksičke aspekte prevoda sintagme. Analizom u drugoj priči razmatra se upotreba anglicizama, prevod fraznih glagola, kao i primjer upotrebe upravnog/neupravnog govora u prevodima. U trećoj priči razmatraju se razlike u prevodima idiomatskih izraza, dok se u četvrtoj razmatraju primjeri prevoda engleskih složenih imenica (i. e. *compoundnouns*), transkripcije meksičkih imena, te različiti prevodi idiomatske sintagme. U petoj priči analizira se, između ostalog, i prevod stiha i upotreba neologizama. Struktura analitičkog dijela rada usaglašena je sa strukturom

originalnog teksta, tj. primjeri se razmatraju onim redoslijedom kojim se u originalnom tekstu i prevodima pojavljuju.

3.1. Priča Crveni klovnovi

Na samom početku priče *Crveni klovnovi* opažamo različit odnos prema *gramatičkoj kategoriji broja* u naslovima priče na srpskom. Marija Stamenković koristi oblik množine imenice *klovn*, dok Mirjana Radovanov Matarić prevodi imenicom u jednini iako je u originalnom naslovu imenica data u obliku množine. Zamjena oblika riječi nije rijedak slučaj u prevođenju, te spada u jednu od prevodilačkih transformacija, tzv. morfološku zamjenu, koja, po mišljenju Borisa Hlebca, predstavlja promjenu morfološkog oblika riječi do koje dolazi onda kada se upotrebi korespondentna riječ, ali u drugoj gramatičkoj kategoriji (Hlebec 2009: 28). Mada nema izričitih indikacija da prevod imenice u našem slučaju bude u jednini, jer je riječ o brojivoj imenici koja ima oblik za množinu u srpskom jeziku, oba prevoda mogu biti prihvatljiva, posebno ako se uzme u obzir činjenica da samo jedan dječak napastvuje Esperansu, iz čega najvjerojatnije i proizilazi prevod u obliku jednine *crveni klovn*. S druge strane, pošto su drugi dječaci bodrili napadača, te na taj način učestvovali u činu napada, prevod *crveni klovnovi* zvuči adekvatnije i prirodnije, jer odgovara širem kontekstu priče i originalnom naslovu.

Nadalje, u prvom pasusu originalnog teksta, osim razlike na planu ekonomičnosti jezika, u prevodima Marije Stamenković i Mirjane Radovanov Matarić uočićemo i razlike u *transkripciji* stranih imena.

Sally, you lied. It wasn't what you said at all. What he did. Where he touched me. I didn't want it Sally. The way they said it, the way it's supposed to be, all the storybooks and movies, why did you lie to me? (Cisneros 1991: 99).

Sali, slagala si me. Uopšte nije bilo onako kako si rekla. To što je uradio. Gde me je dirao. Nisam to htela, Sali. Kako su pričali, kako bi trebalo da bude, prema svim pričama i filmovima, zašto si me lagala? (Stamenković 2003: 97).

Seli, lagala si. Nije bilo kako si pričala. To što je uradio. I gde me dodirivao. Nisam to želela, Seli. Ono što kažu, kako treba da bude, knjige i filmovi, zašto si mi lagala? (Radovanov Matarić 2005: 95).

U datim prevodima imamo podjednak broj rečenica, ali je zbog kraćih rečeničnih konstrukcija prevod Mirjane Radovanov Matarić ekonomičniji. Takođe, uočljiva je i razlika u transkripciji vlastite imenice, tj. engleskog imena *Sally*. Marija Stamenković ime prevodi *Sali*, dok Mirjana Radovanov Matarić prevodi kao *Seli*. Transkribovanje stranih imena u srpskom jeziku često je predmet rasprave, a mnogi lingvisti se suprotstavljaju bilo kakvoj proizvoljnosti kada je u pitanju ova adaptacija, tj. transkripcija stranih imena. Pitanje da li anglofona imena treba transkribovati u srpskom jeziku i na koji način razriješio je srpski lingvista Tvrtko Prčić u *Novom transkripcionom rečniku engleskih imena*, u kojem je detaljno objasnio potrebu za transkripcijom i dao jedinstven prikaz čestih engleskih imena, kao i način njihove transkripcije. Prčić objašnjava da se svako strano ime, kako bi se upotrebilo u drugom jeziku, treba prilagoditi, tj. „adaptirati glasovnom i slovnom sistemu tog jezika, odnosno približiti njegovim izgovornim i pravopisnim normama“ (Prčić 1998: 17). Za englesko ime *Sally* Prčić kaže da je u srpskom adekvatnije transkribovati ga kao *Sali*, a izgovarati sa kratkim naglašenim samoglasnikom *a* (Prčić 1998: 119).

Pored već pomenutih razlika na gramatičkom planu, prevodioci su u navedenim primjerima koristili i različit *glagolski vid*. Kod Marije Stamenković postoji upotreba svršenih glagola: *slagala, rekla*, dok Mirjana Radovanov Matarić prevodi nesvršenim vidom: *lagala, pričala*. U originalu se, međutim, koristi prosto prošlo glagolsko vrijeme – *you lied, you said*, koje označava bilo koju radnju započetu i završenu u prošlosti, bez naglaska na ponavljanju radnje. Ako dalje uporedimo prevode, zanimljive su i sintaksičko-stilske razlike, kao na primjer prevod hiperbolički oblikovane sintagme: *Sally Sally a hundred times* (Cisneros 1991: 100), upotrebljene kada Esperansa pokušava izreći koliko puta je dozivala Sali u pomoć. Samom hiperbolom naglašena je višestrukost ponavljanja radnje dozivanja, a prevodioci su različito preveli, pa kod Mirjane Radovanov Matarić imamo doslovan prevod: *Seli, Seli po sto puta* (2005: 95), dok kod Marije Stamenković imamo: *Sali, hiljadu puta Sali* (2003: 97). Osim što su ovdje takođe evidentne i razlike na leksičkom nivou, budući da za riječ *hundred* Marija Stamenković upotrebljava riječ *hiljadu*, vidimo i razliku na sintaksičkom planu jer se ona služi jednom od četiri prevodilačke transformacije, tj. redistribucijom ili preraspodjelom jezičkih jedinica. Ova transformacija utiče na promjenu unutar same strukture rečenice, budući da se raspored njenih jedinica mijenja u odnosu na original, a kako Krstić objašnjava, redistribucija ne mora da se odnosi samo na zamjenu rasporeda riječi, već i rečenica u okviru jedne složene rečenice (Krstić 2008: 140).

Što se tiče prevoda *kulturoloških referenci*, u ovoj priči nailazimo na zanimljiv primjer kada jedan od Esperansinih napadača koristi imeničku frazu *Spanish girl* u rečenici *I love you, I love you Spanish girl, and pressed his sour mouth to mine* (Cisneros 1991: 100). Mirjana Radovanov Matarić daje sljedeći prevod: *Rekao je, ja te volim Španjolko, ja te volim, i pritisnuo njegova kisela usta na moja* (2005: 95). S druge strane, Marija Stamenković prevodi: *Volim te Špankinjo, volim te i pritisnuo je svoja kisela usta o moja* (2003: 97). U ovom primjeru, osim različitog rasporeda riječi, prevodioci se nisu usaglasili ni po pitanju morfologije riječi, te su koristili različite tvorbene sufikse za imenicu ženskog roda koja označava nacionalnu pripadnost *Španjol-ka/Špan-kinja*. Prema unosima u *Pravopisnom rečniku srpskog jezika* Milana Šipke, upotreba imenice *Španjolka/Špankinja* u srpskom jeziku je posve izjednačena (Šipka 2010: 1317). Međutim, prema *Pravopisu srpskoga jezika* iz 2020. godine, prednost se daje obliku *Špankinja* (Pešikan i dr. 2020: 506), pa je u skladu s tim prevod Marije Stamenković prihvatljiviji. Međutim, ovdje je značajnije napomenuti da upotrebljeni izraz *Špankinja* ima važne konotativne i šire *semantičke vrijednosti* jer odražava snažan kulturološki stereotip vezan za hispano žene kao izrazito egzotična, senzualna i seksualna bića. Unutar iscrpnog diskursa verbalnog i fizičkog nasilja nad čikanskim ženama u samom romanu, upotrebom riječi *Špankinja* Sandra Cisneros skreće pažnju na prisustvo zapadnjačkih stereotipa koji postoje o hispano ženama. Koristeći upravo ovu riječ za osobu porijeklom iz Meksika, autorka skreće pažnju i na činjenicu da zapadnjačka kultura rijetko pravi razlike između različitih hispano grupa. Ipak, ni ova, a ni slične kulturološke reference u romanu nisu objašnjene u prevodima iako prevodioci ponekad mogu, u vidu prevodilačkih bilješki, dati dodatna objašnjenja.

Na samom kraju priče *Crveni klovnovi* nailazimo na zanimljive primjere prevodilačkih rješenja za rečenicu: *The red clowns laughing their thick-tongue laugh* (Cisneros 1991: 100). Mirjana Radovanov Matarić je rečenicu prevela: *Crveni klovnovi koji se smeju svojim debelim jezicima* (2005: 95), a Marija Stamenković: *Crveni klovnovi koji su se smejali grlenim smehom* (2003: 98). U pogledu sintakse engleskog jezika, sintagma *laugh thick-tongue laugh* se sastoji od neprelaznog glagola *laugh*, a on može biti dopunjen objektom (i. e. cognate object) koji u srpskom jeziku odgovara tzv. tautološkom ili unutrašnjem objektu. Kako Krstić objašnjava, unutrašnji objekat je objekat označen imenom koji ima zajednički opšti dio s glagolom koji dopunjava, npr. *živjeti svoj život* (Krstić 2008: 39). Za razliku od engleskog glagola *laugh*, koji može biti dopunjen unutrašnjim objektom, glagol *smejati se* je nepravilni povratni glagol, koji je neprelazan, pa

njegove dopune objektom u instrumentalu, poput *debelim jezicima* ili *grlenim smehom*, zvuče neobično u srpskom jeziku. Zbog toga bi ovakvu dopunu objektom u srpskom trebalo izbjegavati, te u ovom slučaju možda dati i nešto slobodniji prevod, poput: *Crveni klovnovi koji su se grohotom smejali*.

3.2 Priča *Keti, kraljica mačaka*

Na početku priče nailazimo na primjer doslovnog prevođenja kod Mirjane Radovanov Matarić, koja rečenicu *He is full of danger* (Cisneros 1991: 12) prevodi *On je pun opasnosti* (2005: 95), dok kod Marije Stamenković nalazimo prevod *Veoma je opasan* (2003: 13). Kada je u pitanju ova rečenica, prevod Mirjane Radovanov Matarić možemo svrstati u grupu *pragmatičkih anglicizama*. Prema objašnjenju Biljane Mišić Ilić, pragmatički anglicizmi u širem smislu obuhvataju riječi, sintagme ili rečenice koje se kalkiraju, tj. prenose ili preslikavaju iz engleskog jezika, te predstavljaju „upotrebu diskursnih formula iz engleskog jezika u situacijama kada za njih postoje odgovarajuće i ustaljene formule u srpskom jeziku, kao i uvođenje diskursnih formula iz engleskog jezika tamo gdje postoji izvesna diskursna praznina“ (Mišić i dr. 2011: 263). Međutim, u konkretnom primjeru pojavljuje se nedoumica o tome koliko je uopšte u duhu srpskog jezika kazati da je neka osoba *puna opasnosti*, jer uobičajeno kažemo *on/ona je opasna*. Kada je dalje riječ o anglicizmima, kod Mirjane Radovanov Matarić nailazimo na češću upotrebu stranih riječi u prevodu. Na primjer, u priči *Keti, kraljica mačaka*, ona koristi anglicizam *Ok* (2005: 95), dok Marija Stamenković nastoji izbjeći uvođenje stranih riječi, te prilog prevodi kao *U redu* (2003: 14). I ovdje je riječ o skupini pragmatičkih anglicizama, koji po tipu mogu biti očigledni, sirovi i skriveni (Mišić i dr. 2011: 265). U konkretnom slučaju, anglicizam *Ok* je očigledni, dok se u prethodno navedenom primjeru radi o skrivenom anglicizmu. Ako u obzir uzmemo navedene primjere – *On je pun opasnosti/On je opasan* i *Ok/U redu*, te se ponovo vratimo na prevodilačke strategije odomaćivanja i postranjivanja, onda možemo kazati da anglicizmi u prevodu Mirjane Radovanov Matarić predstavljaju primjer postranjivanja, dok Marija Stamenković uglavnom pribjegava odomaćivanju, dakle prilagođavanju prevoda jeziku-cilju.

Takođe, u ovoj priči nailazimo i na različite prevode engleskih *fraznih glagola* i upotrebe *arhaičnih riječi*. Na primjer, u rečenici *Alicia is stuck up ever since she went to college* (Cisneros 1991: 12) nailazimo na različit prevod glagola *stuck up*. Marija Stamenković ovaj glagol prevodi: *[Ališa] se uobrazila [...]* (2003: 14), a Mirjana Radovanov Matarić koristi izraz *dići nos*, pa je njen prevod: *[Ališa]*

je digla nos [...] (2005: 95). Prema *Frazeološkom rečniku srpskog jezika*, izraz *dići nos* ima značenje *uobraziti se* (Otašević 2012), tako da su oba prevoda u ovom slučaju prihvatljiva. Međutim, u sljedećoj rečenici, u prevodu kod Mirjane Radovanov Matarić nailazimo na upotrebu arhaične riječi *utornik* (2005: 96). Uopšteno govoreći, *arhaični izrazi* se u savremenom kontekstu upotrebljavaju iz stilskih razloga ili kada pisac želi da probudi duh nekog prošlog vremena. S obzirom na to da je originalni tekst napisan u drugoj polovini XX vijeka, arhaični izraz *utornik* ne predstavlja adekvatan jezičko-stilski ekvivalent u srpskom jeziku.

Na samom kraju priče imamo primjer prevodilačkog dodavanja, i to u prevodu rečenice: *Then as she forgot I just moved in, she said the neighbourhood is getting bad* (Cisneros 1991: 13). Prevod Marije Stamenković glasi: *Zatim, kao da je zaboravila da sam se tek doselila, rekla je da se komšiluk pogoršao* (2003: 14). Kod Mirjane Radovanov Matarić nailazimo na dopunu, gdje se dodaje rečenica više, koja ne postoji u originalu: *Tad je zaboravila da sam se ja upravo doselila, pa kaže – ovaj kraj postaje sve gori. Doseljava se sve makar ko* (2005: 96). Dodavanje je oblik prevodilačke transformacije kojom se, između ostalog, prevodilac služi i kada želi da učini svoj prevod jasnijim (Krstić 2008: 144). Međutim, u gotovo svim slučajevima može se iscrpno raspravljati o opravdanosti prevodilačkog dodavanja. Takođe, za razliku od prevoda Marije Stamenković, uočavamo i to da se Mirjana Radovanov Matarić u ovom primjeru služi i oblikom upravnog govora: [...] *pa kaže – ovaj kraj postaje sve gori* iako je originalna rečenica izražena neupravnim govorom: [...] *she said the neighbourhood is getting bad* ili, kako Marija Stamenković prevodi: [...] *rekla je da se komšiluk pogoršao*. Nije sasvim jasno zbog čega se Mirjana Radovanov Matarić opredjeljuje za formu upravnog govora, a budući da je originalna rečenica data u trećem licu, promjenu u konkretnom slučaju ne možemo smatrati potrebnom.

3.3 Priča *Prelepa i okrutna*

Prelepa i okrutna je jedna od najkraćih priča u romanu i zauzima svega četiri pasusa. Poređenjem prevoda ove priče, uočavamo slična prevodilačka rješenja za engleski idiom *pick and choose* (Cisneros 1991: 88), koji Marija Stamenković prevodi kao *bira i odabira* (2003: 25), a Mirjana Radovanov Matarić *bira i izbira* (2005: 97). U Oksfordovom rječniku idioma značenje pomenutog *idioma* objašnjeno je kao „pažljivo biranje samo najboljeg/najpoželjnijeg iz grupe mogućih alternativa“ (Siefiring 2004: 217). Stoga nije teško zaključiti da su se prevodioci u ovom slučaju poslužili tzv. direktnim prevodom, koji, prema definiciji Tvrтка Prčića, podrazumijeva neposredno prevođenje doslovnog ili

prenesenog značenja u jezik cilja, uz preuzimanje i eventualnih dodatnih semantičkih obilježja sadržanih u monomorfemskoj ili polimorfemskoj riječi izvornog jezika (Prčić: 2001).

Takođe, u ovoj priči nailazimo na interesantne primjere prevoda *fraznog glagola* u rečenici *She laughs them [men] all away* (Cisneros 1991: 89). Prevodi glagola *laugh away* se kod Marije Stamenković i Mirjane Radovanov Matarić razlikuju. U prvom slučaju nalazimo prevod *ismejavati*, tačnije *Sve vreme ih [muškarce] ismejava* (Stamenković 2003: 25), dok u drugom slučaju imamo *Smeje im se u brk da ih [muškarce] otera* (Radovanov 2005: 97). Inače, glagol *laugh away* ima značenje *otjerati*, a u konkretnom slučaju žena ismijava muškarce i time ih tjera od sebe. Kao što vidimo, Marija Stamenković u prevodu potpuno izostavlja semantički aspekt *tjerati od* i služi se glagolom *ismejavati*, što bi u engleskom jeziku bolje odgovaralo glagolu *laugh at*. S druge strane, Mirjana Radovanov Matarić koristi srpski idiom *smejati se u brk* i u nastavku dodaje *da ih otera* kako bi zadovoljila značenjske aspekte fraznog glagola *laugh away* u prevodu na srpski.

3.4 Priča *Moje ime*

Na početku priče *Moje ime* nailazimo na specifične prevode za imenicu *horse woman* u rečenici: *She is a horse woman too, born like me in the Chinese year of the horse* (Cisneros, 1991: 10). Riječ je o *odredbenoj imenici* koja predstavlja dvosloženicu, gdje prva imenica određuje drugu. U prevodu, Marija Stamenković se služi izostavljanjem, tj. izbacuje imenicu *žena*, a Mirjana Radovanov Matarić imenicu prevodi doslovno, tj. dvosloženicom *konj-žena*. Tako kod Marije Stamenković imamo prevod: *Rodila se u znaku konja prema kineskom horoskopu, kao i ja* (2003: 12), a kod Mirjane Radovanov Matarić: *I ona je bila konj-žena, rođena kao i ja u kineskoj godini konja* (2005: 97). Budući da se semantička vrijednost dvosloženice uspostavlja na osnovu relacijskih odnosa među njenim djelovima i njihovih pojedinačnih značenja, ispuštanje bilo kog dijela dvosloženice rezultuje sužavanjem njenoga značenja. To je razlog zašto se u ovom slučaju prevod Mirjane Radovanov Matarić smatra adekvatnijim, jer imenica *konj-žena* označava žensku snagu, te u okviru Sisnerosinog feminističkog diskursa ovakve riječi imaju posebnu vrijednost i značaj. Ako pogledamo originalnu rečenicu: *She is a horse woman too, born like me in the Chinese year of the horse* (Cisneros 1991: 10), uočićemo i to da sintagmu *Chinese year of the horse* Marija Stamenković prevodi kao *kineski horoskop*, dok se Mirjana

Radovanov Matarić ponovo služi doslovnim prevodom, prenosi konstrukciju kao što je data u originalu – u kineskoj godini konja.

Nadalje, špansko ime *Esperanza* je kod Mirjane Radovanov Matarić ostavljeno kao što je i dato u originalu, *Esperanza* (2005: 98), a Marija Stamenković ga transkribuje kao *Esperansa* (2003: 12). Uzmemo li u obzir ono što je prethodno rečeno o transkripciji imena u prevodima, jasno je da teorija preporučuje da se imena transkribuju, ali isključivo na osnovu pravila transkripcije. Kako je ovdje riječ o meksičkom imenu, te je u pitanju djelo iz domena multikulturene književnosti, neophodno je slijediti pravila transkripcije imena španskog porijekla u srpskom jeziku, prema kojima *z* prenosimo kao *s* (Beljić 2013: 32). Naime, Marija Stamenković ovdje zauzima sličan stav kao i Beljić, po kome izvorni izgovor, odnosno transkripcija po fonetskom principu, predstavlja osnovno načelo za transkripciju španskih imena, dok Mirjana Radovanov Matarić u ovom slučaju nije pratila fonetski princip, pa na njeno rješenje možemo gledati kao na još jedan primjer postranjanja. Potom, iako prevodioci na isti način transkribuju špansko ime *Maritza* i u prevodu daju ime *Marica*, do ponovnog mimoilaženja vezanog za transkripciju nailazimo kod imena *ZeZe the X* (Cisneros 1991: 11), koje Marija Stamenković transkribuje kao *Zizi X* (2003: 13), a Mirjana Radovanov Matarić grafem *X* transkribuje kao *Iks* pa kod nje imamo *Zizi Iks* (2005: 98). U ovom slučaju, u prevodu Marije Stamenković uočavamo samo djelimičnu transkripciju, gdje prvi dio imena transkribuje (*Zizi*), dok drugi ostavlja kao što je napisano u originalu (*X*).

Osim specifične transkripcije imena, u prevodima priče *Moje ime* nailazimo i na interesantna prevodilačka rješenja za sintagmu: *Sit their sadness on an elbow* (Cisneros 1991: 11), za koji prevodioci nude različite prevode, pa kod Mirjane Radovanov Matarić žene, o kojima je u priči riječ, *podupiru svoju tugu na jedan lakat* (2005: 98), dok kod Marije Stamenković *sede oslonjene o lakat i tuguju* (2003: 12). Specifičnost susrećemo i kod prevoda izraza *thick name* (Cisneros 1991: 11), koje Mirjana Radovanov Matarić prevodi kao *debelo ime* (2005: 98), a Marija Stamenković kao *gusto ime* (2003: 13). Ovdje se doslovan prevod ne čini optimalnim rješenjem jer glavna junakinja i naratorica Esperansa Kordero koristi izraz *thick name* kada opisuje razliku između svoga imena i imena svoje sestre. S obzirom na to da ona ovdje objašnjava da za govornike engleskog jezika njeno ime zvuči smiješno ili, u najmanju ruku, „kao da su slogovi napravljeni od limova i grebu nepca“ (Radovanov Matarić 2005: 98), izraz *thick name* moguće je alternativno prevesti i kao *ime koje zvuči grubo* ili samo *grubo ime*, ili pak kao *ime sa isuviše slogova*.

3.5 Priča *Lui*, njegova rođaka i još jedan njegov rođak

Na početku priče *Lui, njegova rođaka i još jedan njegov rođak* uočavamo razlike u prevodu naslova i, upravo kao u prethodnim pričama, u kojima je već bilo riječi o transkripciji, i u ovoj priči imamo različita prevodilačka rješenja za englesko ime *Louie*. Naime, Mirjana Radovanov Matarić koristi ime *Luj* (2005: 96), dok Marija Stamenković ime prevodi kao *Lui* (2003: 24). Ako unos potražimo u rječniku Tvrтка Prčića, ovo ime nećemo pronaći. Naime, kod Prčića pronalazimo ime *Lou*, čija je transkripcija u srpskom *Lu*, i ime *Louis* sa transkripcijom *Luj* ili *Luis* (1998: 82) Međutim, ako uzmemo da dvoglasnik *ie* odgovara glasu *i*, onda analogno Prčićevoj transkripciji *Lu*, uz dodavanje glasa *i*, dobijamo transkripciju imena *Louie*, pa u konačnici imamo transkripciju *Lui*, i u tom slučaju transkripciono rješenje Marije Stamenković možemo smatrati adekvatnim.

Pored razlike u transkripciji imena ljudi, u ovoj priči nailazimo i na razliku u prevodu naziva poznate američke kozmetičke kompanije *Avon*. Dok Marija Stamenković transkribuje i stavlja pod znake navodnika ime kompanije „*Ejvon*” (2003: 24), Mirjana Radovanov Matarić ostavlja originalni naziv bez znaka navodnika: *Avon* (2005: 96), što opet skreće pažnju na učestalost postranjivanja u njenom prevodu. U praksi, pri prevodu naziva fabrika, kompanija ili preduzeća, nailazimo na veliki broj nedosljednosti jer se pojedini srpski prevodioci odlučuju za upotrebu originalnih naziva, dok se drugi služe transkripcijom, što je i kod Marije Stamenković slučaj. Međutim, *Pravopis srpskoga jezika* iz 2010. godine nalaže da se nazivi preduzeća u prevodima tretiraju kao vlastita imena, te da se na isti način adaptiraju (Pešikan i dr. 2010: 225).

Jedna od specifičnosti kod prevoda ove priče je i ta što se prevodioci susreću sa prevodom stiha. U pitanju su dva stiha koja Sisnerosova umeće u priču:

Apples, peaches, pumpkin pah-ay,
you are in love so am ah-ay (Cisneros 1991: 24).

Marija Stamenković u prevodu djelimično zadržava posljednje riječi stiha *pah-ay* i *ah-ay*, što vjerovatno čini radi postizanja ritmike i rime zadate originalom:

Jabuke, breskve, bundeve pah-ej
Ti si zaljubljen kao i ja ah-ej (Stamenković 2003: 24).

S druge strane, čuvajući ritmiku originala, a istovremeno izbjegavajući upotrebu originalnih riječi i služeći se obgrljenom rimom, Mirjana Radovanov

Matarić prevod daje u tri stiha. Pri tome, ona mijenja dužinu naglasaka u riječima *ti* i *ja*:

Jabuke, kajsije, bundevara
zaljubljen si ti-i
zaljubljena ja-a (Radovanov Matarić 2005: 96).

Zbog specifične uslovljenosti ritmikom i rimom unutar jedne pjesme, oba prevoda mogu biti prihvatljiva, posebno kada se ima u vidu da prevod stiha ponajviše zavisi od kreativnosti prevodilaca i nastojanja da se zadovolji formalni, semantički, ali i poetski aspekt stihovnog prevoda.

Nadalje, u priči *Lui, njegova rođaka i još jedan njegov rođak* uočavamo i to da prevodioci koriste različito *gramatičko vrijeme* za radnju koja je iskazana prostim prošlim vremenom. U prevodu rečenice *Louie's cousin had his arm out the window* (Cisneros 1991: 24), kod Mirjane Radovanov Matarić nalazimo upotrebu pluskvamperfekta: *Lujev rođak je bio izbacio ruku kroz otvoren prozor* (2005: 96), dok Marija Stamenković rečenicu prevodi služeći se perfektom u srpskom: *Luijev rođak je izbacio ruku kroz prozor* (2003: 25). Ovdje su oba prevoda prihvatljiva pošto se „anteriornost u srpskom ne iskazuje tako strogo kao u jezicima koji nemaju glagolskog vida, pa perfekt često označava prošlu radnju pre druge prošle radnje, umesto pluskvamperfekta“ (Klajn 2005: 122).

Različita rješenja prevodioci nalaze i za prevod naziva uređaja, npr. uređaj *FM radio* Mirjana Radovanov Matarić prevodi dvosloženicom *Radio-aparat* (2005: 96), dok Marija Stamenković zadržava originalnu riječ *FM radio* (2003: 25). Kada su u pitanju prevodi terminoloških izraza ili riječi iz domena tehnologije, Prčić kaže da takve riječi „teže ka zadržavanju svog stranog identiteta, pa stoga naginju adaptaciji pozajmljivanjem“ (Prčić, 2001). Kako vidimo iz primjera, Marija Stamenković uređaj *FM radio* adaptira pozajmljivanjem. Budući da je prevod neologizama specifičan po tome što riječi iz jednog jezičkog sistema nedostaju u onom drugom, a to je posebno vidljivo kada je u pitanju tehnološka terminologija, oba prevoda su u konkretnom primjeru adekvatna.

Uz sve što je ranije navedeno, kao zanimljiv primjer prevoda je i engleski glagol *floor it*, koji se često susreće u automobilskom jezičkom registru. U priči *Lui, njegova rođaka i još jedan njegov rođak*, glagol je upotrebljen u rečenici *Then he took off flooring that car into a yellow blur* (Cisneros 1991: 24). Imajući u vidu da frazni glagol *take off* ima značenje *otići/odletjeti*, a izraz *floor the car* označava pritiskanje papučice gasa automobila kako bi se postigla maksimalna brzina u najkraćem roku, oba prevodioca koriste srpski glagol *odjuriti*, te Marija

Stamenković prevodi: *Zatim je odjurio u žučkastu maglu* (2003: 25), dok Mirjana Radovanov Matarić daje prevod: *A onda je odjurio kao munja* (2005: 97). Za razliku od Marije Stamenković, Mirjana Radovanov Matarić na kraju rečenice dodaje prilošku odredbu *kao munja* kako bi potpuno obuhvatila semantička svojstva glagola *floor it*. Međutim, prevod ove rečenice je interesantan i zbog prevodilačkog oduzimanja, gdje prevodilac potpuno izostavlja adverbijal *into a yellow blur*. Kao što je ranije rečeno, izostavljanje je tipično za prevođenje odomaćivanjem i predstavlja jedan od oblika prevodilačke transformacije koja podrazumijeva izostavljanje riječi ili izraza koji nisu naročito neophodni za razumijevanje originalnog teksta. Izostavljanje se, takođe, često susreće i kada jedna ili više riječi nemaju ekvivalent u jeziku prevoda, no u tom slučaju prevodilac obično daje opisni prevod ukoliko je to potrebno za razumijevanje same poruke (Krstić 2008: 145–146). Stoga je ovo jedan od rijetkih primjera kada se Mirjana Radovanov Matarić služi transformacijom, koja je svojstvena odomaćivanju. Marija Stamenković engleski adverbijal *into a yellow blur* prevodi priloškom odredbom za mjesto *u žučkastu maglu*, čime ostaje dosljedna sintaksičkoj strukturi originalne rečenice.

4. ZAKLJUČCI

Analizom priča iz romana *Kuća u ulici Mango* koje su prevedene na srpski jezik uviđamo da se prevodioci uglavnom služe ustaljenim prevodilačkim pristupima, nastojeći da ispoštuju jezički, semantički i stilistički okvir originalnog teksta, te na sličan način nalaze rješenja za uobičajene prevodilačke nedoumice. Oba prevodioca uspijevaju da postignu ekvivalenciju na nivou jezika, ali i značenjskog aspekta priča, zadržavajući fragmentisanu narativnu formu u prevodima – kratke i isprekidane rečenice. Na taj način oba prevodioca uspijevaju da domaćim čitaocima prenesu i vanjezičke aspekte teksta – izdijeljenu i fragmentisanu realnost pripadnika čikanske zajednice u SAD. Određene razlike u prevodima se, međutim, uočavaju na leksičkom, sintaksičkom i gramatičkom planu. One se uglavnom ispoljavaju kod upotrebe anglicizama, transkripcije imena i naziva, prevoda sintagmi, idioma i izraza, kao i u samim strukturama rečenice, tačnije rasporedu njenih dijelova.

Na osnovu onoga što je u analitičkom dijelu rada predočeno, prevod koji je priredila Marija Stamenković uglavnom je vjeran prevodilačkim pravilima, npr. transkripcija se vrši prema srpskom fonetskom sistemu ili prevod stranih termina pozajmljivanjem, dok se u prevodu Mirjane Radovanov Matarić uočavaju određena odstupanja od teorijskih preporuka, što se naročito vidi u primjerima

prevoda imena, koja vrlo rijetko transkribuje. Kao važno opažanje u ovom radu izdvaja se i činjenica da se Marija Stamenković u većem stepenu služi strategijom odomaćivanja, dok prevod koji je dala Mirjana Radovanov Matarić, zbog učestalosti doslovnog prevođenja i šire upotrebe anglicizama, možemo posmatrati kao primjer postranjivanja. S obzirom na to da je multikulturalna književnost upravo značajna zbog suprotstavljanja kulturoloških obrazaca i preplitanja kultura, a postranjivanje je prevodilačka strategija koja omogućava integrisanje kulturnih specifičnosti i elemenata u prevodu, možemo zaključiti da je upravo postranjivanjem Mirjana Radovanov Matarić uspjela da prenese Sisnerosinu prvobitnu zamisao, a to je da kroz slike života glavne junakinje održi svijest o postojanju različitih kultura – a nikako o njihovom brisanju.

LITERATURA

- Beljić, I. (2013). Najčešći problemi u izgovoru i transkripciji imena iz španskog jezika. U Vučo, J. & Polovina, V. (ured.), *Savremeni tokovi u lingvističkim istraživanjima 2* (str. 25–39). Beograd: Edicija Filološka istraživanja danas.
- Cisneros, S. (1991). *The House on Mango Street*. New York: Vintage Book.
- Hatim, B. & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Harlow, Essex: Longman.
- Hlebec, B. (2009). *Prevodilačke tehnike i postupci*. Beograd: EBG.
- Ivir, V. (1978). *Teorija i tehnika prevođenja*. Sremski Karlovci: Centar Karlovačka gimnazija.
- Izgarjan, A. & Prodanović Stankić, D. (2015). *Approaches to Metaphor: Cognitive, Translation and Literature Studies Perspective*. Novi Sad: Filozofski fakultet Novi Sad.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. U Brower, R. A. (ured.). *On Translation* (str. 232–239). Cambridge: Harvard University Press.
- Katan, D. (2003). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators* [2. izd.]. London and New York: Routledge.
- Klajn, I. (2005). *Gramatika srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kludy, K. & Heltai, P. (2020). Re-domestication, Repatriation and Additional Domestication in Cultural Back-translation. *Across Languages and Cultures*, 21(1), 43–65.

- Krstić, N. (2008). *Francuski i srpski u kontaktu: struktura proste rečenice i prevođenje*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Lazović, V. (2010). Identitet prevodioca u našoj prevodilačkoj praksi. U Subotić, J. & Živanšević Sekeruš, I. (ured.), *Susret kultura (knjiga II)* (str. 855–861). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Mason, I. & Laver, J. (2020). *A Dictionary of Translation and Interpreting*. Edinburgh: Unpublished. Preuzeto 24. 11. 2021, sa https://www.academia.edu/44164279/A_DICTIONARY_OF_TRANSLATION_AND_INTERPRETING
- Mišić-Ilić, B. & Lopičić, V. (2011). Pragmatični anglicizmi u srpskom jeziku. *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*, LIV(1), 261–273.
- Newmark, P. (1982). *Approaches to translation*. Oxford: Pergamon Press.
- Nida, E. (1964). *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Otašević, Đ. (1992). *Frazeološki rečnik srpskog jezika*. Novi Sad: Prometej.
- Pešikan, M., Jerković, J. & Pižurica, M. (2010). *Pravopis srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska.
- Pešikan, M., Jerković, J. & Pižurica, M. (2020). *Pravopis srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska.
- Prčić, T. (1998). *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*. Novi Sad: Prometej.
- Prčić, T. (2001). Adaptacija novih reči iz engleskog jezika prevođenjem. U VII simpozijum Društva za primenjenu lingvistiku: *Kontrastivna, teorijska i primenjena jezička istraživanja* (rukopis). Novi Sad: Filozofski fakultet. Preuzeto 12. 2. 2016, sa <https://drive.google.com/file/d/0B9BaNR1G9L3Ea2RkMnFHeXBnNjQyTWo0bHJNamlSMVd4Qk1F/edit?pref=2&pli=1>
- Prčić, T. (2011). *Engleski u srpskom*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Radovanov Matarić, M. (2005). Sandra Sisneros: Moje ime. *Polja*, L(431), 95–98.
- Schleiermacher, F. ([1813]1992). On the Different Methods of Translating. U Shulte, R. & Biguenet, J. (Eds.). *Theories of Translation* (str. 36–54). Chicago: University of Chicago Press.
- Siefring, J. (2004). *The Oxford Dictionary of Idioms*. Oxford – New York: Oxford UP.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms of Shifting Viewpoints*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Stamenković, M. (2003). *Kuća u ulici Mango*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Stoilkov, A. V. (2018). *Prenos društveno-istorijski obeleženih elemenata kulture u engleskom prevodu proze postjugoslovenskih autora sa bivšeg srpsko-hrvatskog govornog područja*. Doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet.
- Šipka, M. (2010). *Pravopisni rečnik srpskog jezika*. Novi Sad: Prometej.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London – New York: Routledge.
- Vinay, J. P. & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for translation*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Wardle, M. (2010). Noodles Rock Style: Translation and Culture. U Subotić, J. & Živanšević Sekeruš, I. (ured.), *Susret kultura (knjiga II)* (str. 813–820). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Yang, W. (2010). Brief study of Domestication and Forenization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(1), 77–80.

Mirna M. Ćurić

THE HOUSE ON MANGO STREET – A COMPARATIVE ANALYSIS OF STORIES
TRANSLATED FROM ENGLISH TO SERBIAN

Summary

The paper looks at the translation of stories from Sandra Cisneros's novel *The House on Mango Street*. Marija Stamenković translated the novel into Serbian in 2003, and Mirjana Radovanov Matarić translated five stories from the book two years later, which were published in Serbian literary magazine *Polja*. Based on a comparative analysis, the paper explores translation strategies and techniques employed by translators, as well as translation solutions for particular translation issues. Given that Cisneros's work represents a piece of multicultural literature, the study also addresses how translators manage to impart cultural aspects of the original text. The paper demonstrates that both translators achieve an enviable level of grammatical, semantic, and stylistic equivalence in their translations; however, Mirjana Radovanov Matarić's translation is slightly more suitable due to the use of a foreignization strategy that better conveys cultural meanings and messages.

Key words: translation studies, literary translation, multicultural literature, Sandra Cisneros

Marija N. Vujović
Škola stranih jezika Logos
skolalogosbeograd@gmail.com

УДК: 811.133.1'367:821.131.1.09-3
doi: 10.19090/zjik.2022.111-131
оригинални научни рад

**ANALIZA SINTAKSIČKIH ELEMENATA NEOSTANDARDNOG
ITALIJANSKOG JEZIKA U DVA SAVREMENA ITALIJANSKA
ROMANA: IO E TE, N. AMANTIJA I ESCO A FARE DUE PASSI, F.
VOLA**

SAŽETAK: Ako standardni italijanski predstavlja referentni model za ispravno korišćenje jezika, budući da podleže normativnoj kodifikaciji, onda neostandard predstavlja nov i neformalan varijetet italijanskog jezika, decenijama prisutan u govornom jeziku, ali cenzurisani u gramatikama. Predmet rada je analiza dva savremena italijanska romana u cilju pronalaženja osnovnih sintaksičkih karakteristika neostandarda. Izabrana su dva autora koji, premda su u trenutku objavljivanja romana pripadali mlađoj generaciji italijanskih pisaca, predstavljaju svojevrsne antipode, te njihovi tekstovi pružaju idealan okvir za istraživanje. Bez obzira na činjenicu da se radi o dva potpuno različita književna ostvarenja, analiza tekstova pokazuje učestalo prisustvo sintaksičkih elemenata neostandarda u oba dela, što govori u prilog tvrdnji da je neostandard toliko prisutan u savremenom italijanskom književnom jeziku, da se više ne može ignorisati kao nepravilni jezički varijetet koji odstupa od gramatičke norme.

Ključne reči: italijanski jezik, neostandard, sintaksa, Nikolo Amaniti, Fabio Volo

1. FENOMEN NEOSTANDARDA

Pod pojmom „standard“ podrazumeva se „varijetet jezika koji podleže normativnoj kodifikaciji i koji služi kao referentni model za pravilnu upotrebu jezika i školsku nastavu“ (Berruto 2010). Osnovna karakteristika standarda je ta da je on „fiksni i priznat na najvišem institucionalnom nivou“ (Sabatini 1985: 177). D'Agostino (2007) govori o dva kriterijuma standardnog jezika: deskriptivnom i sociolingvističkom. Prema prvom, standard je varijetet nemarkiran u dijastratiji, dijafaziji i dijatopiji. Prema drugom, standard je varijetet opisan u gramatikama i rečnicima, jezik koji se uči u školama. Sličnu podelu ovoj nudi i Beruto (2012) identifikujući funkcionalni i strukturni aspekt standarda.

Kada je u pitanju današnji standardni italijanski jezik, on se zasniva na firentinskom dijalektu. „Pitanje jezika“ (ital. *questione della lingua*), odnosno rasprava o tome koji jezički model treba usvojiti kao standardni, bar kada je

književnost u pitanju, bilo je aktuelno vekovima. Među prvim traktatima na ovu temu, nalazimo Danteov „O narodnom jeziku“ (lat. *De vulgari eloquentia*) s početka XIV veka. Premda je delo napisano na latinskom, u to vreme jezikom učene elite, Dante se zalagao da se književnost piše na narodnom jeziku, kako bi postala dostupna i manje obrazovanim slojevima društva. U XVI veku pitanje jezika je i dalje bilo otvoreno. Bembo je u delu *Prose della volgar lingua* kodifikovao toskanski dijalekat iz četrnaestog veka kao model za književni jezik, jer su na ovom jeziku pisale „tri krune“ italijanske književnosti: Dante, Petrarca i Bokačo. U XIX veku, Manconi se u romanu *Verenici* (ital. *I promessi sposi*), odlučio za jezik koji će razumeti šira čitalačka publika – govorni firentinski, budući da mu se Bembov pisani firentinski činio kao zastareo i malo razumljiv.

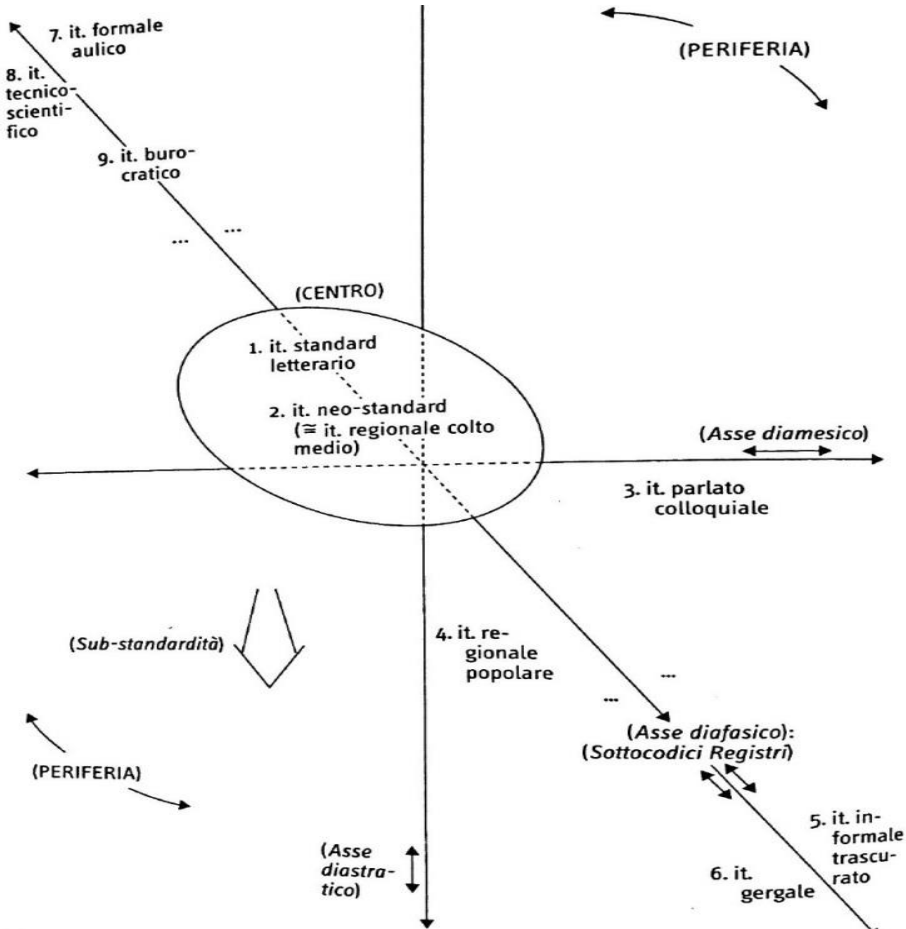
Ovaj jezik je postao nacionalni jezik u vreme ujedinjenja Italije 1861. godine. Problem nacionalnog jezika pokazao se kao jedan od krupnijih u tek oformljenoj državi, budući da je do trenutka ujedinjenja stanovništvo poluostrva govorilo lokalnim dijalektima. Različiti faktori su uticali na širenje nacionalnog jezika: učenje standardnog italijanskog jezika u školama, unutrašnja migracija sa juga u industrijalizovane gradove severa, obavezno služenje vojnog roka, svetska emigracija posle dva svetska rata i konačno, nakon pedesetih godina, širenje i uticaj televizije (Marazzini 2004, Grassi et al. 2012). Zahvaljujući navedenim faktorima, italijanski jezik, za svega nekoliko decenija, transformisao se iz elitnog, pisanog i formalnog u svakodnevni jezik kojim govore sve društvene klase u svim delovima Italije (De Renzo 2008).

Ipak, ispostavilo se da je standardni jezik, kodifikovan u gramatikama i u tradicionalnim školskim udžbenicima i lišen bilo kakvog regionalnog uticaja, udaljen od jezika u stvarnoj upotrebi. Različite socio-kulturne transformacije, ali i kompleksnost i raznolikost sistema komunikacije, u različitim evropskim jezicima, pa samim tim i u italijanskom, doveli su do selekcije i promocije specifičnih osobina jezičke norme, što je uslovalo koegzistenciju više različitih normi, umesto dotada prevlasti jedne jedine kodifikovane norme (Sabatini 1985). Radi se, naime, o neostandardu, novom varijetetu italijanskog, koji neminovno utiče na izgled savremenog italijanskog.

Jezički repertoar italijanskog jezika sastoji se od bezbroj varijeteta. Različite varijetete italijanskog jezika (dijalekti, regionalni italijanski, neostandard itd.) opisao je Beruto (2012) koji govori o njihovim razlikama u smislu dijastratije, dijafazije, dijatopije i dijamezije. Kod dijastratskih varijeteta, koji se nazivaju i socijalni, u obzir se uzimaju starosne razlike govornika ili njihov socijalni status, dok se dijafazni varijeteti odnose na kontekstualne razlike, tj. razlike u načinu

izražavanja govornika shodno komunikacijskim situacijama u kojima se nalaze, na tip odnosa i nivo formalnosti koji postoji između govornika, kao i na komunikativnu nameru. Pod dijatopskim varijetetom podrazumevaju se geografski varijeteti jezika (dijalekti), dok se dijamedijalni varijeteti odnose na sredstva koja se koriste u komunikaciji (pisana ili govorna).

Kada je u pitanju neostandardni italijanski, u Berutovoj shemi njegov položaj je blizu centra sistema varijeteta italijanskog i duž dijafazne ose, dok se standardni italijanski jezik nalazi malo iznad neostandarda. Drugim rečima, standardni italijanski i neostandard se zajedno smatraju referentnim varijetetom, s tim što je neostandard neznatno izmenjen u dijatopiji, bliži govornom registru u dijameziji i udaljeniji od učenog i birokratskog stila u dijafaziji (Berruto 2012). Ova dva jezička varijeteta imaju još jednu zajedničku osobinu: pripadaju varijetetu pisanja, s tom razlikom što standardni italijanski podrazumeva književni i tradicionalni jezik, kodifikovan gramatikama na firentinskom dijalektu, što mu daje dijatopsku markiranost.



Slika 1. Osa varijeteta italijanskog jezika (Berruto 2012: 24)

Dakle, neostandardni italijanski jezik predstavlja postojanje neformalnijeg jezičkog varijeteta u komunikativnim navikama (govornim i pisanim), prosečnih govornika koji je nastao iz govornog jezika (Sabatini 1985), odnosno predstavlja difuziju i prihvatanje fonoloških, leksičkih, morfoloških i sintaksičkih karakteristika jezika, decenijama prisutnih u govornom jeziku, ali cenzuriranih u gramatikama koje su insistirale na kodifikovanoj jezičkoj normi. Radi se o panitalijanskom fenomenu, koji je svojstven svim društvenim slojevima nezavisno od stepena njihovog obrazovanja, ne vezuju se za isključivo govornu produkciju veći i za pisanu, pod uslovom da nije suviše formalna (ibid.).

Počev od šezdesetih godina, a posebno osamdesetih godina prošlog veka, studije koje su se bavile italijanskim jezikom pomerile su fokus sa izučavanja

propisane norme na onaj jezik koji se razlikuje od kodifikovanog i književnog standardnog italijanskog, a koji je prisutan u realnim komunikacijskim situacijama.

2. SINTAKSIČKE KARAKTERISTIKE NEOSTANDARDA

Taksonomijom karakteristika neostandarda bavili su se brojni autori. Među prvima Frančesko Sabatini je u radu „L’italiano dell’uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane“ analizirao osnovne specifičnosti fonologije, morfologije, sintakse i leksike neostandardnog italijanskog jezika. Među karakteristikama sintaksičkog aspekta neostandarda izdvajaju se (Sabatini 1985):

Fenomeni „isticanja“ (*fenomeni di „enfasi“*) – autor deli na četiri vrste fenomene koje norma standardnog italijanskog jezika smatra pogrešnim:

Postavljanje subjekta na mesto predikata, odnosno na naglašen umesto na neutralan položaj (*posposizione del soggetto al predicato*) – *Canta Mario* (‘Peva Mario’) umesto standardnog *Mario canta* (‘Mario peva’). U rečenici *Mario canta* – nova informacija u rečenici je „canta“, dok je u rečenici *Canta Mario* to „Mario“.

Segmentirana rečenica (*frase segmentata*) – odnosno izmeštanje teme (ili poznate informacije) udesno ili ulevo i njeno ponavljanje kroz zamenicu u rečenici koja uvodi novu informaciju (remu): *i soldi te li ho dati* (‘novac dao sam ti ga’), *il libro non l’ho letto* (‘knjigu nisam je pročitao’), *lo so che non è vero* (‘to znam da nije istinito’), *vorrei conoscerli, i tuoi figli* (‘želim da ih upoznam, tvoju decu’).

Anakolut (*anacoluta*) – struktura u kojoj je tema, koja se naziva i „nominativus pendens“ povezana samo semantički, ali ne i sintaksički sa remom: *Giorgio, non gli ho detto nulla* (‘Đorđo, nisam mu rekao ništa’) umesto *A Giorgio non gli ho detto nulla* (‘Đorđu nisam mu rekao ništa’). U prvoj rečenici upotrebljen je akuzativ, umesto dativa, kao u drugoj.

Rascepljena, podeljena rečenica (*frase „scissa“/„spezzata“*) – struktura sačinjena od dve rečenice, prva sa glagolom *essere* (‘biti’) koja ističe novu informaciju i druga koja sadrži poznatu informaciju. Ova vrsta rečenice maksimalno naglašava novu informaciju i ujedno produžava trajanje iskaza, te na taj način olakšava prijem informacije koju donosi (ibid.): *è lui che me l’ha detto* (‘on je taj koji mi je to rekao’), što predstavlja markiranu verziju neutralne rečenice *lui me l’ha detto* (‘on mi je to rekao’).

Pomeranje klitičke zamenice uz pojedine glagole (*risalita del pronome clítico in presenza di un verbo „servile“*) – klitika prelazi iz enklitike semantički važnijeg glagola u proklitiku pomoćnog glagola. Ovo je posebno česta pojava u

sledećim slučajevima: kod pasivnog *si*, uz modalne glagole, uz strukture: *stare* + gerundij (*stare* + *gerundio*), *stare a/per* ('biti'), *cominciare a* ('početi'), *finire di* ('završiti'), i negativni imperativ: *non ti posso aiutare* ('tebi ne mogu da pomognem') umesto *non posso aiutarti* ('ne mogu tebi da pomognem'). Ni u jednom od navedenih slučajeva značenje iskaza se ne menja.

Vrste veznika u uzročnim, namernim i upitnim rečenicama – za izražavanje uzroka u neostandardu se češće koriste veznici *siccome* ('pošto, budući da') i *dato che* ('pošto, budući da') nego *poiché* ('pošto, budući da'). Pored toga, za izražavanje uzroka koristi se i parataksa gde se u potpunosti izostavlja veznik (*fa molto freddo e preferisco non uscire* ('veoma je hladno i radije neću izaći'), umesto *siccome fa molto freddo preferisco non uscire* ('budući da je veoma hladno, radije neću izaći'). U namernim rečenicama retko se koristi veznik *affinché* ('da bi', 'kako bi'), češća je upotreba *perché* ('da bi', 'kako bi'), ili *per* ('da bi') sa infinitivom u implicitnim. U upitnim se koristi *come mai* ('otud to', 'kako to') radije nego *perché* ('zašto'). Ni u jednom od navedenih slučajeva značenje rečenice se ne menja

Slaganje po smislu (*concordanza a senso*) – kada je subjekat kolektivna imenica, glagol je često u množini: *un centinaio partono domani* ('stotina kreću sutra').

Značajan doprinos je dao i autor Beruto (Berruto 2012), koji u knjizi *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* razvrstava karakteristike neostandarda u četiri grupe: morfosintaksa, leksika i građenje reči, tekstualnost i pragmatika i fonologija. Izdvajaju se sledeće karakteristike sintakse neostandarda:

Segmentirane rečenice (*frasi topicalizzate e segmentate*) – u ovoj kategoriji se izdvajaju četiri vrste rečenice kojima je zajedničko to što imaju drugačiju strukturu u odnosu na nemarkirane, standardne rečenice u kojima je subjekat tema i zauzima prvo mesto, a slede mu predikat i objekat:

Izmeštanje ulevo (*dislocazione a sinistra*) – konstrukcija u kojoj se na mesto teme postavlja element rečenice koji prema normi standarda ne bi bio u tematskom položaju, što je čini markiranom. Element pomeren ulevo se ponavlja u rečenici sa klitičkom zamenicom. Beruto izdvaja dve podvrste: pravo izmeštanje ulevo (*a Gianni non gli ho detto niente* – 'Đaniju ništa mu nisam rekao') i Sabatinijev anakolut (*Gianni non gli ho detto niente* – 'Đani ništa mu nisam rekao').

Izmeštanje udesno (*dislocazione a destra*) – reč je o markiranoj konstrukciji gde imenička sintagma čija sintaksička uloga zavisi od glagola u rečenici biva ponovljena, odnosno anticipirana klitikom: *le mangio le mele*

(‘jedem ih jabuke’). Upravo isticanjem klitike u početni položaj postiže se markiranost iskaza.

Prezentativno *c'è* (*c'è presentativo*) – struktura sačinjena od uvodnog *c'è/ci sono* i imeničke sintagme kojoj sledi (pseudo)relativna rečenica: *c'è un gatto che gioca nel giardino* (‘ima jedan mačak koji se igra u dvorištu’). Neutralna rečenica sa istim značenjem glasila bi *un gatto gioca nel giardino* (‘jedan mačak se igra u dvorištu’).

Rascepljena rečenica (*frase scissa*) – struktura koja dopušta da se informacija prelomi u dva bloka, gde se jedan element izdvaja i suprotstavlja ostalim elementima u izrazu: *è Mario che ha tirato la coda al gatto* (‘Mario je taj koji je povukao mačka za rep’), *non è che sia malato, è che non sto bene* (‘nije da sam bolestan, već se ne osećam dobro’).

Fenomen uproščavanja u zavisnim rečenicama: *perché* (‘da bi’, ‘kako bi’), menja *affinché* (‘da bi’, ‘kako bi’), u namernim rečenicama, *siccome* (‘pošto, budući da’) i *dato che* (‘pošto, budući da’) češći su od *perché* (‘zato što’) i *poiché* (‘pošto, budući da’) u uzročnim, upotreba *così* (‘tako da’) sa konsekutivno-finalnom vrednošću, korišćenje *perché* (‘zato što’) umesto *infatti* (‘naime’), upotreba konstrukcije *per* (‘jer’) + *infinitiv* sa uzročnom vrednošću itd. Ni u jednom slučaju značenje iskaza se ne menja, a alternativna rešenja potiču iz govornog jezika.

Slaganje po smislu (*concordanza ad sensum*) – slaganje predikata po smislu kada je subjekat kolektivna imenica kojoj sledi partitivna dopuna (*un gruppo di ragazzi si sono affacciati* (‘grupa mladića su se približili’)). Rečenica u kojoj je izvršeno gramatičko slaganje predikata glasila bi: *un gruppo di ragazzi si è affacciato* (‘grupa mladića se približila’).

Izostanak slaganja predikata i subjekta u pluralu, u slučajevima kada se subjekat nalazi iza predikata (*ce n'è di misteri in questa storia* – ‘ima misterija u ovoj priči’). Gramatičko slaganje predikata i subjekta bi dalo sledeću rečenicu: *ce ne sono di misteri in questa storia* (‘ima misterija u ovoj priči’).

3. ANALIZA KORPUSA

Korpus čine dva savremena italijanska romana: *Io e te* (IET) iz 2010. godine, čiji je autor Nikolo Amaniti, i *Esco a fare due passi* (EFDP) iz 2001. godine, čiji je autor Fabio Volo. Premda bi se na prvi pogled moglo zaključiti da analizirani romani dele više zajedničkih karakteristika (oba pripovedaju iz prvog lica, objavljeni su prve decenije XXI veka, autori su u trenutku objavljivanja pripadali grupi mlađih pisaca i obojica su dostigli zavidne tiraže), radi se o

potpuno drugačijim delima. S jedne strane, analiziran je šesti po redu roman afirmisanog pisca i scenariste (Amaniti), dobitnika prestižnih književnih nagrada (*premio Strega*), za dela koja predstavljaju svojevrsni otklon od dotadašnje književne paradigme i koje karakteriše specifična pripovedna tehnika. Ovaj autor je prodao preko jedanaest miliona knjiga u celom svetu, prevedenih na preko 50 jezika, među kojima je i srpski, a na osnovu nekih od njih su snimljeni filmovi. Savremenici ga smatraju jednim od najbriljantnijih savremenih italijanskih pisaca koji je snažno obeležio italijansku književnu scenu i čiji je značaj za modernu prozu neprocenjiv. Antonio D'Oriko, književni kritičar i esejista ga čak poredi sa Manconijem¹. Amanitijev jezik je standardni italijanski koji oscilira između tradicionalnijih formi koje odražavaju srednje visok registar obrazovane osobe i oblika usmenog izražavanja sastavljenih od žargonskih reči, psovki, vulgarnih izraza (koje mlađe generacije više ne doživljavaju kao takve), reči stranog porekla ili tipičnih za masovne medije, reklame i rijaliti program, od najvulgarnijih formi do jezika nauke, sektorijalnih jezika (medicina, muzika, zoologija), kolokvijalizama, idioma i mladalačkog žargona (Adamo 2007). Sa druge strane analiziran je debitantski roman *Di-džeja* i radijskog voditelja (*Volo*), koji se obično i spominje u kontekstu ovog romana, namenjen mlađoj čitalačkoj publici koji, uprkos tiražu od 300.000 prodatih primeraka i postignutom velikom uspehu kod publike, italijanska književna kritika nije blagonaklono dočekala. Na srpski jezik su prevedena samo dva romana ovog autora: *Il giorno in più* (*Još jedan dan*) i *Il tempo che vorrei* (*Kad bi juče bilo sutra*).

Oslanjajući se na taksonomiju Sabatinija i Beruta (ali i drugih autora: Cortelazzo 2000, Fioretto 2011, D'Achille 2016), premda se njihove klasifikacije vrlo često ne podudaraju, u analizi korpusa pronađeni su sledeći primeri sintaksičkih elemenata neostandarda, koji se najčešće tiču markiranog redosleda rečeničnih konstituenata, onog gde je redosled komponenata drugačiji od ustaljenog subjekat – predikat – objekat, i koji kao komunikativni cilj ima različitu distribuciju informacija:²

¹ Izvor: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2010/11/27/nella-rete-della-stroncatura/79001/>

² Zbog ograničenog prostora na raspolaganju u radu nisu analizirani svi sintaksički aspekti neostandarda, a takođe nisu navedeni svi primeri, već samo oni koji na najupečatljiviji način ilustruju analizirani fenomen. Izostavljeni su i primeri koji sadrže vulgarizme.

3.1 *Izmeštanje ulevo*

U ovakvoj vrsti rečenice tipičnoj za neostandard redosled rečeničnih konstituenata se razlikuje od standardnog koji podrazumeva sledeći shemu: subjekat – predikat – objekat. Izmeštanje ulevo anticipira temu (poznati element) na taj način što pomera jedan rečenični element, koji nije subjekat, na početak rečenice, premda prema kodifikovanom gramatičkom pravilu on ne bi stajao na tom mestu. Taj rečenični element se ponavlja klitičkom zamenicom. Izmešten red rečeničnih delova dozvoljava govorniku da uvede ili naglasi novu temu. Iako se ovakva konstrukcija dugo smatrala gramatički neispravnom, Sabatini (1985) podseća da nije reč o novom fenomenu, već o pojavi koja je postojala i ranije.

Izmeštanje ulevo objekta (akuzativa) smatra se manje markiranom konstrukcijom u odnosu na izmeštanje ostalih rečeničnih konstituenata. Ova vrsta konstrukcije zahteva reorganizaciju ustaljenog reda reči: subjekat – predikat – objekat, pri čemu se objekat (tema) pomeren u inicijalni položaj mora ponoviti nenaglašenom akuzativnom zamenicom (*Il libro, l'ho letto due volte* umesto *Ho letto il libro due volte*). Ukoliko se izmešta ulevo dativ ili neki drugi rečenični element, ponavljanje u vidu klitike (dativna zamenica, rečice *ci* i *ne*) je fakultativno i smatra se pleonastičnim (*A Luisa (le) ho regalato un libro, A Roma (ci) vado ogni estate, Di questo non (ne) voglio sapere*).

U romanu *Io e te* su identifikovani sledeći primeri: a) La borsa con le medicine l'hai presa? (Da li si poneo torbu s lekovima?, 14³); b) Il resto mi pare che lo abbiamo controllato...(Ostalo mi se čini da samo proverili, 15); c) Questa cosa dell'umorismo l'aveva detta mio padre... (To o humoru je rekao moj otac, 19); d)...tutti gli altri li considera non del suo livello (za sve ostale smatra da nisu na njegovom nivou, 26); e) Tu questi problemi non li hai (Ti te probleme nemaš, 48); f) Un paio di estati le avevamo passate insieme a Capri...(Nekoliko leta smo proveli zajedno na Kapriju, 55); g) Tutte queste cose le avevo capite...(Sve sam to shvatio..., 55); h) Questa cosa delle visite proprio non la capivo (To oko poseta nisam baš razumeo, 87); i) Una storia, in effetti, ce l'avevo (Jednu priču sam, naime, imao, 92); j) Il motoscafo l'ho visto nelle foto (Gliser sam video na slikama, 106), itd.

U romanu *Esco a fare due passi* su izdvojeni sledeći primeri: a)... e magari la tua metà l'hai trovata (...a možda si svoju polovinu pronašao, 10); b) Io invece la mia strada non l'ho ancora decisa (Ja međutim svoj put još uvek nisam

³ Prevod svih primera u radu je autorkin.

odlučio, 11); c) Forse un piccolo dubbio l'ho avuto quando sono stato a casa sua (Možda sam malu nedoumicu imao kada sam bio u njenoj kući, 32); d) Ma il vero motivo l'ho capito solo da qualche mese (Pravi razlog sam shvatio tek pre nekoliko meseci, 35); e) Lucia l'ho conosciuta qualche anno fa (Lučiju sam upoznao pre nekoliko godina, 35); f) Io un'ideologia politica non ce l'ho (Ja političku ideologiju nemam, 50); g) Anche questo, giuro, non l'ho mai fatto (I to, kunem se, nikad nisam uradio, 60); h) Tante cose lei non le vedeva (Toliko stvari ona nije videla, 97); i) Denise non la conoscevo (Deniz nisam poznavao, 101); j) Il film lo guarderò domani (Film ću pogledati sutra, 107); k) Tu questo lo hai capito adesso? (Ti si to sad shvatio?, 112); l) Questa del salvadanaio l'ho già sentita mille volte (Priču o kasici sam čuo hiljadu puta, 124); lj) Il primo anno l'ho passato vivendo con un mio amico (Prvu godinu sam proveo živeći sa jednim prijateljem, 145); m) Ancora adesso i mestieri in casa li faccio io (I sada kućne poslove ja radim, 146); n) L'olio non ce l'hanno (Ulje nemaju, 153); nj) La prolunga del telefono l'ho comprata (Produžni kabal za telefon sam kupio, 154); o) Questa frase me l'ha detta un ragazzo canadese (Ovu rečenicu mi je rekao jedan Kanađanin, 166); p) I miei questo problema non l'hanno mai avuto (Moji ovaj problem nikad nisu imali, 167), itd.

U posebni grupu izmeštanja ulevo grupisani su primeri u kojima su rečice *ci* i *ne* redundantno upotrebljene, i čija je vrednost desemantizovana: a) Ma qui ci si mettono tutti quelli che hanno problemi? (Jel ovde ležu svi oni koji imaju probleme?, 25); b) Io a Cortina ci andavo da quando ero nato (Ja sam u Kortinu odlazio od rođenja, 35); c) Di questo ne sono certa (U to sam sigurna, 64); d) Qui ci devo stare solo io (Ovde treba da budem samo ja, 74); e) capivo che lì ci stava un bell'«anch'io» (Shvatao sam da je tu postojalo i jedno „i ja“, 26); f) Di giorni così ne ho visti un po' (Ovakvih dana sam već imao, 89); g)... in quel dolore, io c'ho trovato un sacco di vita (u tom bolu pronašao sam mnogo života, 115), itd.

U oba analizirana romana uočava se izmeštanje ulevo objekta (akuzativa) i njegovo ponavljanje u obliku odgovarajuće nenaglašene akuzativne zamenice, kao i njegovo slaganje u rodu i broju sa participom prošlim u složenim vremenima. Ni u jednom romanu nije zabeležen slučaj ponavljanja dativa, dok postoje primeri u kojima su klitike *ci* i *ne* redundantno upotrebljene. Ponavljanje objekta nije fakultativno, već obavezno kako bi se izbegla eventualna zabuna vezana za značenje iskaza. Nepostojanje padeža u italijanskom jeziku iziskuje ustaljeni red reči u rečenici: subjekat – predikat – objekat: *Anna ama Paolo* ('Ana voli Paola'). Ukoliko bi se, u cilju isticanja, objekat stavio na mesto subjekta bez ponavljanja u vidu nenaglašene objektivne zamenice došlo bi do zabune, jer bi slušalac/čitalac

doživeo objekat kao subjekat: *Paolo ama Anna* ('Paolo voli Anu'). Iz tog razloga je nužno izvršiti ponavljanje objekta *Paolo lo ama Anna* ('Paola voli Ana'). Kod jezika koji imaju padeže, uključujući i srpski, red reči je slobodniji jer ne postoji mogućnost zabune budući da je subjekat izražen nominativom, a objekat akuzativom ('Ana voli Pavla' i 'Pavla voli Ana' imaju isto značenje bez obzira na redosled reči). Budući da izmeštanje ulevo predstavlja konstrukciju u kojoj nominalni konstituent biva pomeren ispred glagola (na poziciju koja je inače rezervisana za subjekat), i u kojoj dolazi do njegovog ponavljanja putem klitičke zamenice, sa stanovišta sintakse ova pojava jeste pleonazam, jer se drugi put upotrebljava konstituent koji je već prisutan u istoj rečenici. Ipak, izmeštanje ulevo predstavlja efikasan način isticanja jednog dela rečenice, koja postaje centar komunikativnog interesovanja (Berruto 2012).

3.2 Izmeštanje udesno

Ova vrsta konstrukcije nije tako učestala kao prethodna. Kod ovakve vrste strukture rečenični element koji se ističe smešten je desno, čime se postiže shema: rema – tema, za razliku od standardnog i kodifikovanog reda: tema – rema. Dakle, anticipira se i ističe, putem zamenice koja stoji ispred glagola, konstituent koji zadržava svoju post-glagolsku poziciju. Beruto (2012) objašnjava da se na ovakav način dva puta ponavlja isti konstituent, jednom pleonastično u obliku zamenice (kataforička anticipacija), a drugi put imenicom ili sintagmom koja je izmeštena udesno (*lo compro io, il pane* – 'kupiću ga ja, hleb').

Slede primeri iz korpusa IET: a) Arianna dovresti lavarla questa macchina (Ariana, trebalo bi da opereš ova kola, 14); b) Lo sai che non lo sopporto (Znaš da to ne podnosim, 17); c) Tesoro, lo sai cosa sei? (Dušo, da li znaš šta si ti?, 50); d) Tua madre la conosce questa signora? (Da li tvoja majka poznaje tu gospođu?, 77); e) Io lo sapevo che li avevi (Znala sam da ih imaš, 84); f) Lo sai chi ho incontrato...? (Da li znaš koga sam sreo ...?, 103); g) La odio la piscina (Bazen mrzim, 108), itd.

Iz korpusa EFDP selektovani su sledeći primeri: a)...negli ultimi cinque anni della mia vita ne sono cambiate di cose (...poslednjih pet godina mog života promenilo se dosta stvari, 10); b)... io lo avrei guardato Mister Tuffo (ja bih gledao Mister Tufa, 16); c) lo so che adesso tu non mi crederai (znam da mi sad nećeš poverovati, 28); d) L'avevo detto all'inizio che il campanello aveva un suono diverso (Rekao sam na početku da je zvonce imalo drugačiji zvuk, 104); e) Lo so già da casa cosa voglio (Znam još kod kuće šta želim, 105); f) una donna lo sente che sta diventando mamma (žena oseća da postaje mama, 109); g) Lo sai che non

posso vedere il sangue (Znaš da ne mogu da gledam krv, 113); h) Tu ce l'hai una famiglia? (Jel imaš porodicu?, 130); i) Allora ce l'hai il moroso? (Pa jel imaš momka?, 161); j) Io lo so che c'è gente (Znam da ima ljudi, 166).

Najviše primera za fenomen izmeštanja udesno primećeno je u strukturi koju čine zamenica *lo* sa neutralnom vrednošću ('to') i glagol *sapere* ('znati'). Zamenica *lo*, osim što predstavlja nenaglašenu akuzativnu zamenicu muškog roda 3.lica jednine ('ga') ima i vrednost neutruma, tada je nepromenljiva, i kao takva menja sadržaj čitavog iskaza ili predikativnu dopunu subjekta ili objekta (Sabatini 1985). Zbog toga je njena upotreba tako česta.

3.3 Konstrukcija prezentativno c'è

Ova konstrukcija, česta u govornom jeziku, u neostandardu se pojavljuje i u pisanim tekstovima. Reč je o segmentiranju rečenice na dva dela. Prvi deo, na kome je fokus, sadrži glagol *esserci* u značenju „postojati, nalaziti se“, a drugi (pseudo)relativnu rečenicu. U ovakvoj vrsti strukture (*c'è tuo zio che ti aspetta* umesto *tuo zio ti aspetta*) informacija je podeljena u dva monorematska bloka, gde se u prvom delu nalazi rema koja postaje tema relativne rečenice koja sledi (Berruto 2012).

Izdvojeni su sledeći primeri u romanu IET: a)...c'era un camion della spazzatura che ci rallentava (...kamion sa đubretom nas je usporavao, 15); b) C'era una che diceva che aveva un vestito discinto (Jedna je govorila da ima haljinu bez pojasa, 45); c)... c'era un numero che non conoscevo (...bio je broj koji nisam znao, 53); d)...c'era Olivia che mi faceva segno di aprire (...Olivia mi je davala znak da otvorim, 65), itd.

Primeri u romanu EFDP nešto su brojniji: a) Ci sono giorni che mi sveglio e vorrei cambiare ogni cosa (Ima dana da se probudim i želim da sve promenim, 12); b)...ci sono giorni che affido le mie decisioni a dei giochetti (...ima dana kada svoje odluke prepuštam igricama, 13); c) Ci sono persone che da quando le conosci non smetti mai di volergli bene (Neke ljude, kada ih upoznaš, nikad ne prestaneš da voliš, 28); d)...ci sono miei coetanei che hanno già una buona carriera (neki moji vršnjaci već imaju dobru karijeru, 49); e) Ci sono ragazze che quando gli suona il telefonino prendono le ferie per cercarlo nella borsa (Neke devojke, kada im pozvoni mobilni, uzmu godišnji odmor da bi ga našle u torbi, 55); f) ...c'è un'unica domanda che uno dovrebbe porsi nella vita (...postoji samo jedno pitanje koje svako treba da postavi sebi u životu, 129).

U navedenim primerima konstrukcija je rasepljena na dva dela: u prvom delu glagol *esserci* u 3.licu jednine ili množine uvodi novi element (imenicu ili

zamenicu), koje je izolovan od ostatka rečenice, i na koji je pomeren fokus, čime je taj element predstavljen kao relevantan za iskaz i posebno naglašen. U analiziranom korpusu novi element bio je neodređen (npr. IET, b) ili određen (npr. IET, d). U drugom delu sledi pseudo(relativna) rečenica koja nosi sa sobom temu. Sa stanovišta pragmatike raspoređivanje sadržaja iskaza u dva segmenta, olakšava prijem poruke, jer je izbegnuto koncentrisanje previše informacija u jednoj rečenici.

3.4 Rascepljena rečenica

Ova konstrukcija formirana je od dve rečenice od kojih jedna sadrži glagol *essere* ('biti') i novu informaciju koja postaje markirana, a druga uvodi (pseudo) relativnu eksplicitnu ili implicitnu rečenicu (*è lui che deve decidere* – 'on je taj koji treba da odluči', *è la prima volta che lo sento* – 'to čijem prvi put', *a dirlo è stato lui* – 'on je to rekao') sa već poznatom informacijom. Sabatini (1985) ističe da je rascepljena rečenica posebno česta kod upitnih rečenica (*dov'è che sei andato?* – 'gde si to otišao?').

Fenomen ilustruju sledeći primeri iz romana *Io e te*: a) *Sei tu che mi tratti come un...* (Ti si ta koja me tretira kao..., 17); b) *È per questo che ho i problemi* (Zbog toga i imam probleme, 17); c) *È la prima volta che mi invitano* (Ovo je prvi put da su me pozvali, 17); d) *Guardi che è lei che mi è venuto addosso* (Vidite, Vi ste naleteli na mene, 49); e) *...sono i sensi di colpa o l'amore che provi per me che ti spinge a farlo* (osećaj krivice ili ljubav koju osećaš prema meni te navodi da to uradiš, 63); f) *...era Olivia che non lo voleva vedere* (Olivia nije htela da ga vidi, 64), itd.

U romanu *Esco a fare due passi* izdvajaju se sledeći primeri: a) *... non è che ho deciso che fuori piove* (nije da sam odlučio da napolju pada kiša, 9); b) *Sono già io il primo che non si capisce* (Ja sam prvi koji sam sebe ne razume, 13); c) *è la fantasia a penalizzarmi in amore* (mašta je ta koja me kažnjava u ljubavi, 24); d) *Credo che siano loro a trovarla troppo facilmente* (Mislim da su oni ti koji je prelako nalaze, 24); e) *Non è che puoi andare via subito* (Ne možeš odmah da odeš, 27); f) *Era un periodo della mia vita che volevo una ragazza brava* (U tom periodu svog života sam želeo dobru devojku, 39); g) *Forse è questo che non mi succede da un po'* (Možda je baš to ono što mi se ne dešava već neko vreme, 48); h) *sono già quattro volte che non voto* (već četiri puta ne glasam, 50); i) *È lei che lo fa* (Ona to radi, 109); j) *è il nostro talento che ci penalizza* (naš talenat nas kažnjava, 119); k) *È lei che mi ha raccontato questa storia* (Ona mi je ispričala tu

priču, 131); l) poi non è che trovi tutto pronto, devi cucinare, lavare (onda, nije da ćeš naći sve spremno, moraš da kuvaš, pereš, 137).

U svim pobrojanim primerima rečenica je izgrađena prema shemi: kopulativni glagol – naglašeni konsituent – che – ostatak rečenice, koji je mogao biti implicitan (EFDP, c) ili eksplicitan (svi ostali primeri). Na ovaj način je postignuta jaka markiranost rečenice. Identično kao u slučaju prezentativnog *c'è*, rascepljena rečenica je podeljna na dva različita rečenična bloka, s ciljem da se nova informacija izoluje od ostatka iskaza, kako bi se lakše identifikovala u sklopu složene rečenice.

3.5 Pomeranje klitičke zamenice

Pod klitikama se u italijanskom jeziku podrazumevaju jednosložni nenaglašeni oblici zamenica ili priloške reče koje ne stoje samostalno, već se nalaze ispred ili iza glagola, a u govoru se oslanjaju na njega. U sintaksi neostandarda nenaglašene dativne, akuzativne, povratne i združene zamenice zauzimaju položaj ispred glagola. Patota (2006) ističe da upotreba nenaglašenih zamenica u proklitičkom položaju nije pogrešna, ali je svojstvenija kolokvijalnom registru, dok je za formalni ili književni jezik adekvatniji položaj zamenice posle glagola.

U nastavku su dati primeri pronađeni u romanu IET: a) Se vuole altro caffè lo può prendere da solo... (ako želite još kafe, možete je uzeti sami, 7); b) ti devi far pregare per uscire dal letto? (da li treba da te molim da se dignoš iz kreveta, 13); c) Me lo puoi prestare? (Možeš li da mi ga pozajmiš?, 13); d) Vedi che non ci dobbiamo preoccupare... (Vidiš da ne treba da brinemo, 26); e) Forse ci dovremmo spostare...(Možda bi trebalo da se pomerimo...,47); f) Non lo voglio sapere (Ne želim to da znam, 63, 67); g) Che cosa le dovevo dire? (Šta je trebalo da joj kažem, 66); h) Ti stavo per chiamare (Baš sam hteo da te pozovem, 75); i) ...la vado a chiamare (...idem da je pozovem,75); j) Tu mi devi lasciare in pace (Moraš da me ostaviš na miru, 83); k) Qualcuno la deve aiutare (Neko mora da joj pomogne, 85); l) Mi vuoi aiutare veramente? (Jel hoćeš stvarno da mi pomogneš, 86); m) Ci possono sentire (Mogu da nas čuju, 106), itd.

Brojni primeri su identifikovani i u romanu EFDP: a) Non mi posso lamentare (Ne mogu da se žalim, 17); b) Qui te lo devo chiedere (Ovde treba da te to pitam, 20); c)... e la devi riaccompagnare (...i treba da je ispratiš, 27); d) mi sai dire cosa fa di un uomo un uomo? (da li znaš da mi kažeš šta muškarca čini muškarcem, 52); e)...e mi potevo buttare sulle sperimentazioni (...i mogao sam da se bacim na eksperimentisanje, 60); f) Ti vuole lasciare ... (Želi da te ostavi...,

65); g) Non ti muovere (Nemoj da se pomeraš, 75); h) ci deve sempre essere qualcuno (uvek tu mora da bude neko, 90); i) la fai scrivere a lui (pusti da je on napiše, 93); j) Un'altra cosa che ti volevo dire su Mario è ... (Još nešto što sam hteo da ti kažem o Mariu je..., 111); k) quindi mi devo arrangiare (dakle moram da se snalazim, 147); l) Non mi dovrei giustificare (Ne bi trebalo da se pravdam, 148); m) ti puoi ancora stupire (još uvek možeš da se začudiš, 171), itd.

Analizom korpusa ustanovljeno je da je zamenica pozicionirana ispred glagola, možda zbog prozodije, u slučaju modalnih gladola kojima sledi infinitiv (IET, a-g, j- m; EFDP, a-f, h, j-m), uz perifrastičnu konjugaciju *stare + per + infinitiv* (IET, h), uz negativni imperativ 2. lica jednine (EFDP, g), uz kauzativno *fare* (EFDP; i) i namernu rečenicu iskazanu glagolom *andare* i infinitivom (IET, i). Takođe su upotrebljene gotovo sve vrste nenaglašenih zamenica: akuzativne (IET, a, b, h- m; EFDP, c, f, i), sa neutralnim *lo* (IET, f), dativne (IET, g; EFDP, d, j), združene (IET, c, EFDP, b), povratne (IET, d, e; EFDP, a, e, g, k – m), te rečca *ci* (EFDP, h).

3.6 Slaganje po smislu

Često se uz kolektivne imenice koje imaju oblik jednine iako označavaju množinu, glagol koristi u množini, iako gramatičko pravilo u tom slučaju nameće upotrebu glagola u jednini. Ređe postoje i slučajevi neslaganja predikata sa imenicom koja sledi (*Gli piace i libri* 'Sviđa mu se knjige').

U korpusu nije bilo mnogo primera za ovaj fenomen, a uočeni su u romanu IET: a) Un paio di estati le avevamo passate insieme a Capri...(Nekoliko leta smo proveli na Kapriju, 55); b) Ci sarà meno cinque qua fuori (Napolju mora da je minus pet, 66).

3.7 Veznici *ma* i *e*

Upotreba veznika *ma* i *e* na početku rečenice česta je pojava u neostandardu. Sabatini (2004) podseća da veznik *ma* ima adverzativnu vrednost (ali, već, nego) i spaja dve rečenice, prvu koja je uvek negativna i drugu koja se po značenju suprotstavlja prvoj (*oggi non è lunedì, ma martedì* – 'danas nije ponedeljak, već utorak'). Isti veznik ima i limitativnu vrednost (ipak) u rečenicama u kojima upoređuje dva različita gledišta (*oggi è freddo, ma è una bellissima giornata* – 'danas je hladno, a ipak je prelep dan').

U neostandardu veznik *ma* ne spaja dve rečenice, već se nalazi na početku iskaza i ima emfatičku vrednost (pa, ma), odnosno daje rečenici jednu notu nestrpljenja ili čuđenja.

Iz romana IET izdvojeni su naredni primeri: a) Ma che è questa novità che ti lavi? (Kakva je to novost da se ti kupaš?, 13); b) Ma che stupidaggine... (Ma kakva glupost, 16); c) Ma lo fanno venire...? (Hoće li mu dati da dođe...?, 33); d) Ma possiamo andare tutti? (A jel možemo svi da idemo?, 33); e) Ma dove vai? (Ma kuda ideš?, 38); f) Ma che sta succedendo? (Ma šta se to dešava?, 44); g) Ma sai che vuol dire? (Pa jel znaš šta to znači?, 46); h) Ma com'è successo? (Pa kako se to desilo?, 48); i) Ma tu che ne sai? (Šta ti znaš o tome?, 48); j) Ma che domande faceva? (Kakva je to pitanja postavljala?, 54); k) Ma che cavolo voleva da me? (Koji je đavo htela od mene?, 74); l) Ma mai nella vita (Ma nikad u životu, 76); lj) Ma che la conosci? (Da je ne poznaješ?, 78); m) Ma che razza di malattia aveva? (Kakvu li je bolest imala?, 78); n) Ma che hai? (Ma šta ti je, 78); nj) Ma tu, mamma, le vuoi bene? (Mama, jel je ti voliš?, 104); o) Ma ti ricordi quando andavamo l'estate a Capri? (Jel se sećaš kada smo leti odlazili na Kapri?, 105); p) Ma ora nuoti? (A jel sada plivaš?, 108), itd.

Slede primeri iz romana EFDP: a) Ma questo è veramente il lago dove mi voglio tuffare? (Jel ovo zaista jezero u koje želim da skočim?, 17); b) Ma vuoi sapere cosa mi infastidiva di più? (Jel hoćeš da znaš šta mi je najviše smetalo?, 45); c) Ma tu ti diverti? (Pa jel se zabavljaš?, 69); d) Ma è possibile che ogni volta che parlo di un'ambizione...(Ma jel moguće da svaki put kada pričam o ambiciji..., 90); e) Ma si vede che ho fatto la lampada? (Jel se vidi da sam se kvarcovala?, 92); f) Ma io che merito ho? (Ma kakva je moja zasluga?, 117); g) Ma perché io e te non facciamo mai l'amore? (Zašto ja i ti nikad ne vodimo ljubav, 119); h) Ma la vita è veramente come il gelato...? (Pa jel život stvarno kao sladoled...?, 161); i) Ma sinceramente mi piace anche molto starmene in casa (Iskreno, volim i da ostajem kod kuće, 173), itd.

Analognu tendenciju ima i sastavni veznik *e* (Sabatini 2004), koji, upotrebljen na početku rečenice, služi da se, stilski, iskaz posebno naglasi.

Fenomen je izrazito učestao u romanu *Io e te*: a) E non ringrazio neanche i genitori di Alessia? (Da se ni ne zahvalim Alesijinim roditeljima?, 16); b) E a questa domanda non c'erano risposte (Na ovo pitanje nije bilo odgovora, 37); c) E se la comprassimo a Komodo? (A da je kupimo na Komodu?, 45); d) E perchè dovremmo andare a vivere lì? (A zašto bi trebalo da živimo tamo?, 45); e) E allora scendi da quella macchina e vieni a vedere (E pa izađi iz kola i dođi da vidiš, 47); f) E invece la porta si è spalancata (Međutim, vrata su se širom otvorila, 58); g) E

ora che vuoi? (Pa šta sad hoćeš?, 66); h) E come mai? (Otkud to?, 72); i) E che mi proponi di buono? (Pa šta mi dobro predlažeš?, 105); j) E niente, ti hanno buttato in acqua (Ništa, bacili su te u vodu, 107); k) E mia madre non ha fatto niente? (A moja majka nije ništa učinila?, 107); l) E poi che è successo? (A šta se zatim dogodilo?, 107), itd.

U Romanu EFDP identifikovano je nešto manje primera: a) E anche stavolta io non c'entro (Ni ovog puta nije imalo veze sa mnom, 10); b) E non ti sto parlando di lavoro (Ne pričam ti o poslu, 14); c) E io impazzisco (A ja ludim, 40); d) E poi un figlio costa (Osim toga dete košta, 43); e) E faccio degli errori anche in questo (Pravim greške i u ovome, 50); f) E sottolineo please (Podvlačim please, 59); g) E a volte non si trovava nemmeno il posto (A ponekad i nije bilo mesta, 68); h) E quante volte nella vita ne avrei avuto bisogno (Koliko mi je samo puta u životu to trebalo, 136); E poi chi pulisce? (A ko će da čisti?, 153), itd.

Roman *Io e te* je preveden za srpski jezik 2011. godine, pod naslovom *Ja i ti* i objavila ga je izdavačka kuća Plato Books. Želeli smo da proverimo na koji način su prevodioci Mirela Radosavljević i Aleksandar Levi rešili problem prevođenja veznika *ma* imajući u vidu da je reč o neostandardnom italijanskom jeziku.

Navodimo prevod primera rečenica sa veznikom *ma*: a) Sad ćeš ti odjednom toliko da se ti kupiš?, 19; b) Kakva budalaština, 23; c) Hoće li ga pustiti...?, 49; d) A možemo svi da dođemo?, 49; e) A kuda ćeš ti?, 57; f) Šta se ovo dešava?, 65; g) A znaš li šta to znači?, 66; h) A kako se to desilo?, 70; i) Ma, šta ti znaš o tome?, 71; j) Kakve gluposti ova pita!, 79; k) Ma šta, kog vraga, ona hoće od mene?, 107; l) Ma ni za živu glavu, 111; lj) Da je slučajno ne poznaješ?, 114; m) nema prevoda, 114; n) Ma šta je s tobom?, 115; nj) A ti, mama, da li je voliš?, 152; o) Sećaš li se kada smo leti odlazili na Kapri?, 105; p) Da li sada plivaš?, 158.

Veznik *ma* je preveden ili kao 'a' (d, e, g, h, nj.), ili kao 'ma' (i, k, l, n), a najčešće nije uopšte preveden (a, b, f, j, lj, o, p). Ni u jednom slučaju nije preveden kao veznik koji ima adverbativnu ili limitativnu vrednost ('ali, već, nego', odnosno 'ipak'). Najčešće je korišćen u upitnim rečenicama u kojima je imao jaku emfatičku funkciju. Navedena funkcija je u srpskom prevodu često bila izgubljena jer veznik nije preveden ni na koji način.

Na isti način smo testirali i prevod veznika *e*: a) Zar ni Alesijinim roditeljima da se ne zahvalim?, 22; b) Na to pitanje nisam znao odgovor, 55; c) A da je kupimo na Komodu?, 65; d) A zašto bismo otišli da živimo baš tamo?, 65; e) Pa izađi iz tih kola i dođi da vidiš, 69; f) Međutim, vrata su se širom otvorila, 85;

g) Šta sad hoćeš?, 96; h) Kako to?, 104; i) Kakav meni predlažeš?, 154; j) I ništa, bacili su te u vodu, 157; k) A moja majka nije reagovala?, 157; l) A šta se potom dogodilo?, 157.

Veznik *e* preveden je na različite načine, kao: ‘zar ni’ (a), ‘a’ (c, d, k, l), ‘pa’ (e), ‘međutim’ (f), ‘i’ (j), ili nije preveden (b, g, h, i). Ni u jednom primeru nije preveden sastavnim veznikom *i*. Iako je u italijanskom tekstu ovaj veznik uvek upotrebljavan u cilju isticanja i naglašavanja, u srpskom prevodu uočavamo da je, usled neprevođenja veznika, njegova emfatička funkcija zanemarena, čime su se dobili potpuno neutralni iskazi.

3.8 Parataksa

U neostandardu je česta pojava paratakse, odnosno povezivanje rečenica bez veznika koji uvode zavisne rečenice (Sabatini 1985, Sobrero 1993). Premda autori koriste i hipotaksu, u oba romana uočljivo je prisustvo struktura u kojoj se nižu nezavisne rečenice unutar sintaksičke celine.

Navodimo nekoliko primera iz romana IET: a) *Le mostro la chiave. – Centodiciannove. Si segna il numero. – Se vuole altro caffè lo può prendere da solo al buffet. – Grazie. – Dovere. (Pokazujem joj ključ. – Sto devetnaest. Beleži broj. – Ako želite još kafe, možete je uzeti i sami za šankom. – Hvala. – Dužnost.,7); b) Papà ha detto che devo essere indipendente. Che devo avere la mia vita. Che mi devo staccare da te. (Tata je rekao da treba da se osamostalim. Da treba da imam svoj život. Da treba da se odvojim od tebe,17); c) Ho guardato l’orologio. Le sette e cinquanta. Troppo presto per tornare a casa. (Pogledao sam na sat. Deset do osam. Suvviše rano da se vratim kući, 20); d) E quando esci? – Più tardi andrò da nonna. – Papà? – È appena uscito. (Kada izlaziš? – Kasnije ću otići kod bake. – Tata? – Upravo je izašao, 20); e) Ma sai che vuol dire? – Certo, – ho detto io. – Che fa vedere troppo. – Non mi pare che quel vestito fa vedere troppo. – Forse no. – Lo provo? – Va bene. (Da li znaš šta to znači? – Naravno, – rekao sam. – Da previše otkriva. – Ne izgleda mi kao da ta haljina previše otkriva. – Možda ne. – Da je probam? – U redu, 46); f) Allora, come va? – Tutto bene. – Non chiami mai. Se non ti chiamo io... Ti diverti? – Molto. – Sei triste che domani devi tornare? – Sí. Un po’... – A che ora partite? – Presto. Ci svegliamo e partiamo. – E oggi che fate? – Sciamo. (Pa kako je? – Sve ok. – Ne zoveš nikad. Da te ja ne zovem... Jel se zabavljaš? – Veoma. – Da li si tužan što se sutra vraćaš? – Da. Malo.. – U koliko sati krećete? – Rano. Budimo se i krećemo. – A šta ćete danas da radite? Skijamo se, 103).*

Izdvojili smo nekoliko primera iz EFDP: a) *Bevo il mio caffè pago ed esco. I poliziotti sono andati via. (Ispijam svoju kafu plaćam i izlazim. Policajci su otišli, 88)*; b) *Concerti. Cinema. Serate in casa. Viaggi. (Koncerti. Bioskop. Večeri kod kuće. Putovanja, 121)*; c) *... mia madre mi sente, si alza dal letto, viene in bagno e mi mette una mano sulla fronte (moja majka me čuje, ustaje iz kreveta, dolazi u kupatilo i stavlja mi ruku na čelo, 136)*; d) *Oggi ho tempo e ho anche fame. Molta fame. Starving. Succo di frutta, caffè macchiato, biscotti, tè, spremuta d'arance, fette biscottate, burro, marmellata. (Danas imam vremena i gladan sam. Veoma gladan. Starving. Voćni sok, kafa s mlekom, keks, čaj, sveže ceđena pomorandža, dvopek, puter, džem, 151)*; e) *Mi siedo, mangio e ascolto la musica. (Sedam, jedem, slušam muziku, 152)*; f) *Caffé, sigaretta, qualche clic al computer ed è tutto pronto. Posso navigare. Posso mandare le mie e-mail. (Kafa, cigareta, par klikova na kompjuteru i sve je spremno. Mogu da surfujem. Mogu da šaljem moje mejlove, 155).*

Zajednička karakteristika primera iz oba romana jeste da je niz gramatički nezavisnih rečenica povezan u tekst sadržajno. Iako su neretko rečenice samo nanizane jedna na drugu, svaka naredna rečenica donosi novu informaciju koja se oslanja na sadržaj prethodne rečenice.

4. ZAKLJUČAK

Fenomen neostandardnog italijanskog jezika dugo je bio cenzurisano u gramatikama jer je odstupao od standardnog referentnog modela koji je podlegao normativnoj kodifikaciji. Rad se bavio analizom dva moderna italijanska romana: *Io e te* (N. Ammaniti) i *Esco a fare due passi* (F. Volo), s ciljem da dokaže koliko su sintaksički elementi neostandarda prisutni u književnom jeziku. Analiza tekstova je pokazala da najučestalije sintaksičke karakteristike neostandarda predstavljaju: izmeštanje ulevo, izmeštanje udesno, prezentativno *c'è*, rascepljena rečenica, pomeranje klitičke zamenice, upotreba veznika *ma* i *e*, i parataksa. Ni u jednom od dva romana ne preovladavaju primeri neostandarda u odnosu na kanonsku sintaksu standarda. Pored toga, primeri neostandarda se pojavljuju najčešće u dijalozima protagonista (mladih osoba), u kontekstu u kojem autori pokušavaju da postignu komunikativnu neposrednost, tj. da tekstu daju karakter svakodnevnog govora. Ipak, sintaksički elementi neostandarda su toliko brojni i podjednako prisutni u dva potpuno različita književna ostvarenja, da se ovaj fenomen više ne može posmatrati kao pogrešan, već kao proširenje standarda bez koga bi on bio nepotpun, i kao neizbežna stvarnost koja pretenduje da uđe u gramatike kao buduća norma.

IZVORI

- Ammaniti, N. (2010). *Io e te*. Torino: Einaudi.
Volo, F. (2001). *Esco a fare due passi*. Milano: Mondadori.

LITERATURA

- Adamo, G. (2007). Riflessioni sulle opere di due scrittori italiani contemporanei: Niccolò Ammaniti e Diego De Silva. *The italianist*, 27, 166–184.
- Berruto, G. (2010). Italiano standard. In Simone, R. (Ed.), *Enciclopedia dell'Italiano*. Roma: Istituto della. Enciclopedia Italiana Treccani. Preuzeto 26. 11. 2010, sa
[http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/italiano-standard_(Enciclopedia_dell'Italiano))
- Berruto, G. (2012). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci editore.
- Cortelazzo, M. (2000). *Italiano d'oggi*. Padova: Esedra.
- D'Achille, P. (2016). Architettura dell'italiano di oggi e linee di tendenza. In Lubello, S. (Ed.), *Manuale di linguistica italiana* (pp. 165–189). Berlin: De Gruyter.
- D'Agostino, M. (2007). *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- De Renzo, F. (2008). Per un'analisi della situazione sociolinguistica dell'Italia contemporanea. Italiano, dialetti e altre lingue. *Italica*, 85(1), 44–62.
- Fioretto, N. (2011). *Italiano. Appunti e disappunti*. Perugia: Graphe.it.
- Grassi, C. et al. (2012). *Fondamenti di dialettologia italiana*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Marazzini, C. (2004). *Breve storia della lingua italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Patota, G. (2006). *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*. Milano: Garzanti Linguistica.
- Sabatini, F. (1985). L' "Italiano dell'uso medio": una realtà tra le varietà linguistiche italiane. In Holtus, G. & Radtke, E. (Eds.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart* (pp. 154–184). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Sabatini, F. (2004). Lettera sul "ritorno alla grammatica". Preuzeto 16. 9. 2004, sa
<http://www.liceomascalucia.it/nuova%20caddella/sabatini%20grammatica.pdf>
- Sobrero, A. A. (Ed.) (1993). *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*. Bari: Laterza.

Marija N. Vujović

ANALYSIS OF THE SYNTAX ELEMENTS OF THE NEO-STANDARD ITALIAN
LANGUAGE IN TWO CONTEMPORARY ITALIAN NOVELS: *IO E TE* BY N.
AMMANITI AND *ESCO A FARE DUE PASSI* BY F. VOLO

Summary

If the Italian standard is a reference model for the correct use of language, since it is subject to normative codification, then the neostandard is a new and informal variety of the Italian language, present in the spoken language for decades, but censored in grammars. Despite that, it is noticeable how much this linguistic variety is an integral part of contemporary Italian literature. This paper analyzes two contemporary Italian novels (*Io e te* by Niccolò Ammaniti and *Esco a fare due passi* by Fabio Volo) in order to find the basic syntactic characteristics of neostandard. The selected authors represent a kind of antipodes, and hereof their texts provide an ideal framework for research. The analysis of the novels showed that the most common syntactic characteristics of the neostandard are: left-dislocation, right-dislocation, construction: presentative *c'è*, cleft sentence, displacement of the clitic pronoun, use of the conjunctions *ma* and *e* and parataxis. In the novels the examples of neostandard don't predominate over the canonical syntax of standard. In addition, the examples of neostandard appear most often in the protagonist's dialogues, in the context in which the authors try to achieve communicative immediacy and make the dialogues closer to the readers, in order to give the text the character of everyday speech. However, the syntactic elements of the neostandard are so numerous and equally present in two completely different literary works, that this phenomenon can no longer be considered wrong, nor ignored as a linguistic variety that deviates from the codified grammatical norm.

Key words: Italian language, neostandard, syntax, Niccolò Ammaniti, Fabio Volo

Nina J. Chalupová
Univerzita v Novom Sade
Filozofická fakulta
Študentka doktorandského štúdia
ninahalupa@gmail.com

UDC: 811.162.4'373.7:811.163.41'373.7
doi: 10.19090/zjik.2022.133-146
saopštenje sa naučnog skupa

VYJADROVANIE ĽUDSKÝCH VLASTNOSTÍ V SLOVENSKEJ A SRBSKEJ ZOONYMICKEJ FRAZEOLÓGII (NA PRÍKLADE FRAZÉM S LEXÉMOU POMENÚVAJÚCOU DOMÁCE ZVIERA)

ABSTRAKT: Predmetom výskumu opísaného v tomto príspevku sú slovenské a srbské frazémy s lexémou pomenúvajúcou domáce zviera. Cieľom príspevku je uplatnením opisnej metódy a kontrastívnej analýzy zoonymických frazém zistiť tak podobnosti, ako i rozdiely vyskytujúce sa v tejto skupine frazém v slovenčine a srbčine. Zoonymická frazeológia predstavuje tú časť frazeológie, v ktorej motivačným základom je zoonymické podstatné meno (zoopelatívum). Vychádzame z predpokladu, že sa domácim zvieratám častejšie pripisujú negatívne vlastnosti, ktoré možno vnímať aj ako stereotypy. Cieľom práce je poukázať aj na častý výskyt frazém porovnávacej štruktúry tak v slovenskej, ako i v srbskej frazeológii. Frazémy so zoonymickým komponentom klasifikujeme do sémantickej makroskupiny: o mentálnych/charakterových vlastnostiach človeka, v rámci ktorej vyčleňujeme ďalšie sémantické mikroskupiny. Vychádzame z tvrdení lingvistky I. Vidovićovej Boltovej o dvojitej metaforizácii vo frazeológii pri pripisovaní ľudských vlastností zvieratám, ktoré sa používajú na charakterizáciu človeka. Budeme rozlišovať konkrétne motívy, asociatívne motívy, nelogické alebo absurdné motívy, nereálne motívy, biblické motívy a národno-kulturologické motívy. Východiskovou literatúrou boli aj vedecké príspevky A. Bunkovej a M. Opašićovej, R. Hansenovej-Kokorušovej atď.

Kľúčové slová: zoonymická frazeológia, slovenské a srbské zoonymické frazémy, domáce zvieratá, kontrastívna analýza, ľudské vlastnosti

1. ÚVOD

Predmetom tohto výskumu¹ je analýza slovenských a srbských frazém² s lexémou pomenúvajúcou domáce zviera. Cieľom príspevku je získanie

¹ Príspevok vznikol na základe seminárnej práce pod názvom Vyjadrovanie ľudských vlastností v slovenskej a srbskej zoonymickej frazeológii (na príklade frazém s lexémou pomenúvajúcou domáce zviera) z predmetu Textika pod vedením prof. Dr. Jasny Uhlárikovej v rámci doktorandských štúdií na Filozofickej fakulte Univerzity v Novom

poznatkov o zoonymickej frazeológii na základe kontrastívnej analýzy a deskripcie frazém. Excerpovali sme slovníkové tvary frazém a to takým spôsobom, že sme brali do úvahy samca, samicu a mláďa. Sú to nasledujúce lexémy v slovenčine: *baran, ovca; krava, teľa; cap; hus; holub; kohút, kura, kurča; kôň; moriak; pes; somár; mulica; zajac*. Do úvahy sme brali aj deminutíva týchto zvierat: *koník, kobylka; včelička*. Keď ide o srbské lexémy, do analýzy sme zaradili tieto zooapelatíva: *овца; во, вол, теле; jare, козлић; голуб, голубица; кокош; бедевуја; псето; магарца, магаре; мазгов, мазга; пчела; зеу* a deminutívum: *овчица*. Frazémy so zoonymickým komponentom sme excerpovali z jednojazyčných výkladových slovníkov: *Slovník slovenského jazyka I – VI (1959 – 1968), Krátky slovník slovenského jazyka (2003), Slovník súčasného slovenského jazyka. A – G (2006), Slovník súčasného slovenského jazyka. H – L (2011), Rečnik srpskoga jezika (2011), Slovník súčasného slovenského jazyka. M – N (2015)*; ako i frazeologických slovníkov: *Malý frazeologický slovník (1977), Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika (1982), Frazeološki rečnik srpskohrvatskog jezika (srpskohrvatsko-slovački) (1984), Frazeološki rečnik slovačko-srpskohrvatski (1989), Frazeologický slovník: člověk a příroda vo frazeológii (1996), Frazeološki rečnik srpskog jezika (2012)*.

Podľa J. Mlacek, frazeológiu možno definovať ako: „[...] a) súhrn, množina všetkých frazeologických jednotiek, b) náuka o frazeologických jednotkách [...], c) spôsob vyjadrovania istého, najmä známejšieho jednotlivca [...] al. spôsob vyjadrovania v istom vednom, resp. pracovnom odvetví [...]“ (Mlacek 1977: 7). V knihe *Frazeologická terminológia* (1995) sa uvádza, že je frazeológia: „1. Lingvistická disciplína skúmajúca všetky stránky frazém. [...] 2. Súhrn všetkých frazém [...] 3. V neterminologickom [...] vyjadrení spôsob vyjadrovania sa nejakého jednotlivca [...] al. spôsob vyjadrovania sa, ktorý je typický pre nejaký odbor [...]“ (Mlacek et al. 1995: 31–32). Termín frazeológia môže mať dva významy: 1. súbor frazém národného jazyka (možno použiť aj termín frazeologický fond) a 2. lingvistická disciplína, ktorá skúma tento súbor (Ološtiak & Ivanová 2013: 148).

Sade (študijný program Jazyk a literatúra), ktoré navštevujem ako držiteľka štipendia Ministerstva osvety, vedy a technologického rozvoja Republiky Srbsko.

² Príspevok bol prezentovaný na Šiestej medzinárodnej interdisciplinárnej konferencii mladých výskumníkov spoločenských a humanitných vied Kontexty. Resumé príspevku bolo publikované v knihe abstraktov *Contexts 2021*. Konferencia sa konala 1. decembra 2021.

J. Glovňa frazémy vymedzuje ako ustálené spojenia slov, ktoré vyjadrujú skúsenosť, múdrosť, tradície a názory tak našich predkov, ako aj súčasníkov. Sú expresívnymi jazykovými prostriedkami a nimi sa rozširuje slovná zásoba (Glovňa 2015: 9). Podľa *Encyklopédie jazykovedy* je frazéma definovaná ako: jazyková jednotka, ktorá vzniká významovým prehodnotením, ustálením voľného slovného spojenia, ako aj prehodnotením ustáleného nefrazeologického výrazu či odvodzovaním od už existujúcich frazém (Augustinská et al. 1993: 147).

Zoonymickú frazeológiu tvoria frazémy, ktoré v lexikálnom zložení obsahujú zooapelatíva. V rámci zoonymickej frazeológie treba odlišovať tieto slová: 1. zoonymum, podľa *Slovníka cudzích slov*, označuje vlastné meno zvieratá (Buchtelová et al. 2008: 1036); 2. zooapelatívum, respektíve zoonymické podstatné meno, je všeobecné meno, čo pomenúva zviera.

Zoonymické frazémy sa vyskytujú vo veľkom počte v rôznych jazykoch. Bunková a Opašicová to vysvetľujú takto: „[...] Razlog tomu je činjenica da je životinja još od pradavnih vremena najbliži čovjekov saputnik. [...]“ (Bunk & Opašić 2010: 238). Zvieratám sa pripisujú symbolické významy, ako aj vlastnosti človeka (Hansen-Kokoruš 1996: 44), ale častejšie tie negatívne, na čo chceme poukázať aj v tomto príspevku. Zoonymická frazeológia je pejoratívneho charakteru a pre zvieratá je príznačné, že im ľudia pripisujú rôzne stereotypy. Napríklad také, že baran, teľa, somár a hus sú hlúpe zvieratá. Bunková a Opašicová tvrdia, že: „[...] Vjerojatno je razlog tomu čovjekova težnja da ljudski svijet prikaže pozitivnijim od životinjskoga. [...]“ (Bunk & Opašić 2010: 238).

„I. Vidović Bolt [...] smatra da u frazeologiji u pripisivanju ljudskih osobina životinjama dolazi do dvostruke metaforizacije jer se osobine koje se njima pripisuju potom rabe u opisu čovjeka. [...]“ (Bunk & Opašić 2010: 238). Rozlišujeme: *konkrétne motívy* – sú výsledkami skúseností a života so zvieratami, *asociatívne motívy* – sú predvídateľné pri zohľadnení správania sa zvieratá za okolností, ktoré frazéma vyjadruje alebo opisuje, alebo sú dôsledkom ustálených predstáv o správaní sa zvierat, *nelogické alebo absurdné motívy* – nemajú logické vysvetlenie, *nereálne motívy* – ťažko dosiahnuteľné, *biblické motívy* – prevzaté z biblických podobenstiev a *národno-kulturologické motívy* – špecifické pre jednotlivé národy a kultúry (Bunk & Opašić 2010: 238–239).

Analyzovaných bolo približne 65 slovenských a 75 srbských frazém, spolu okolo 140 frazém. V príspevku sa venujeme aj ekvivalentnosti slovenských a srbských zoonymických frazém. Na základe analyzovaných frazém sme sa dostali k nasledujúcim výsledkom: ekvivalentné frazémy: 5, čiastočne ekvivalentné frazémy: 463, neekvivalentné frazémy – slovenské: 26, srbské: 7.

„Jedna frazéma môže mať v druhom jazyku dve alebo viac [...] čiastočne ekvivalentných frazém. [...]“ (Uhláriková 2021: 52). Napríklad slovenská frazéma <byť> *hlúpy (sprostý) ako baran* nemá v srbskom jazyku ekvivalentnú frazému motivovanú lexémou *baran*, ale má významové ekvivalenty, v ktorých slová *кoкoш*, *во*, *вол*, *магаре* majú rovnakú funkciu a význam: *глуп као кокош*, *глуп као во (вол)*, *глуп као магаре*. Pomocou všetkých uvedených frazém sa charakterizuje človek, ktorý je veľmi hlúpy. Z toho dôvodu sa v analyzovanom korpuse vyskytuje veľký počet čiastočne ekvivalentných frazém. Najväčší počet zoonymických frazém je čiastočne ekvivalentných, ide o sémantické ekvivalenty frazém so zoonymickou lexémou (Uhláriková 2021: 51) s lexikálnymi, morfológickými a ortografickými, syntaktickými a štruktúrnymi odlišnosťami (Čagalj & Svítková 2014: 35). Väčšina frazém zobrazuje hlúpeho a jednoduchého človeka. Napr.: <byť> *hlúpy (sprostý) ako baran* – *глуп као магаре*. Dôkazom toho je 298 čiastočne ekvivalentných frazém, ktoré vyjadrujú túto ľudskú vlastnosť. Frazémy sme klasifikovali do sémantickej makroskupiny „o mentálnych/charakterových vlastnostiach človeka“, potom sme ich triedili do ďalších, špecifických sémantických mikroskupín.

2. ELABORÁCIA

Frazémy so zoonymickým komponentom boli zaradené do jednej sémantickej makroskupiny a v rámci nej boli triedené do ďalších mikroskupín.

2.1 O MENTÁLNYCH/CHARAKTEROVÝCH VLASTNOSTIACH ČLOVEKA

2.1.1 O hlúpom a jednoduchom človeku

V slovenskej zoonymickej frazeológii si možno všimnúť, že sa veľmi hlúpy a sprostý človek porovnáva s baranom: <byť> *hlúpy (sprostý) ako baran*. Negatívna konotácia v súvislosti s ľudskou hlúposťou sa pridružuje aj somárovi: <byť> *hlúpy ako somár*. V slovenčine sa hlúpa a nechápavá žena porovnáva s husou: <byť> *hlúpa (sprostá) ako hus*, kým sa v srbskom jazyku veľmi hlúpy človek porovnáva s volom: *глуп као во (вол)*, so sliepku: *глуп као кокош* a so somárom: *глуп као магаре*. V oboch jazykoch sa hlúpy človek porovnáva s teľaťom: <byť> *hlúpy (sprostý) ako teľa* – *глуп као теле*. Spoločnou črtou týchto frazém je to, že človek pridal týmto zvieratám vlastnosť intelektuálnych schopností, ktoré sú obmedzené. Bunková a Opašićová explikujú tieto frazémy takto: „[...] motivirani su nelogičnim motivima s obzirom na to da je nelogična

veza između sastavnice koja se uspoređuje i sastavnice s kojom se uspoređuje. [...]“ (Bunk & Opašić 2010: 240). Aj keď nedisponujeme dôkazmi o tom, že sú tieto zvieratá hlúpe, ba práve naopak, domnievame sa, že im človek túto vlastnosť pridelil na základe ich správania alebo fyzického vzhľadu. Pre barana sú príznačné rohy, ale aj nezastaviteľnosť pri chôdzi, kým somár má dlhé uši, spomalene sa pohybuje a niekedy sa vôbec nechce pohnúť. Teľa, hus a sliepka slúžia človeku ako strava a človek ich musí kŕmiť a starať sa o ne, aby získal nevyhnutné potraviny. Nemajú inú funkciu, a preto im je pridelená negatívna vlastnosť. Ich naivný výzor tváre túto vlastnosť intenzifikuje. Vôl je mohutné zviera a človek ho využíval na ťažké práce. Toto možno dať do súvislosti s človekom, ktorý je nevzdelaný a odkázaný často na práce, ktoré si vyžadujú viac fyzickej sily, než intelektuálnych schopností a vzdelania. Na opísanie inteligencie a ľudskej hlúposti používajú sa aj ďalšie frazémy: *мазгоб*³ (hlupák), *маť IQ hoјdаcиeгo коња (коңика)* (mať nízky intelligenčný kvocient, byť hlúpy). V tejto frazéme hoјdаcи kôň motivuje negatívny význam, lebo ide o hračku vyrobenú z dreva, ktoré sa v kolektívnom vedomí tiež spája s nevedomosťou. Aj tieto frazémy sú nelogicky motivované.

2.1.2 O tvrdohlavom človeku

Veľmi tvrdohlavý človek sa v slovenskom jazyku porovnáva s baranom: <byť> *tvrdohlavý (zaťatý) ako baran* a s mulicou: <byť> *tvrdohlavý (zaťatý, zanovitý) ako (ani) mulica*, kým sa v srbčine veľmi tvrdohlavý a svojhlavý človek porovnáva so somárom, somárikom a mulicou: *тврдоглав као магаруц (магаре, мазга)*. V srbskom jazyku sa tiež stretávame aj s jednoslovnou frazémou *мазгоб*, v ktorej sa hovorí o tvrdohlavom a svojhlavom človeku. Treba podotknúť, že sú tieto frazémy asociatívne motivované na základe správania sa týchto zvierat – nezastaviteľnosť barana pri chôdzi, alebo keď sa somár a mulica nechcú pohybovať. V slovenčine existuje aj frazéma, ktorá opisuje človeka na vtipný spôsob, ktorý veľmi ťažko upúšťa od svojho postoja: *tvrdá hus (ovca) na šklbanie*. O asociatívnej motivovanosti tejto frazémy môžeme hovoriť vo vzťahu k obrazu vytrhávania peria z tela zvierat'a, čo vnímame ako náročnú prácu.

³ Táto frazéma má niekoľko významov: a) hlupák, b) nerozumný človek, blázon, c) tvrdohlavý, svojhlavý človek, d) lenivý, nečinný človek.

2.1.3 O neposednom človeku

Slovenská frazéma *skákať* (*poskakovať*) *ako cap* opisuje neposedného človeka prostredníctvom aktivity tohto zvierat'a, čiže na základe hyperaktívneho správania sa capa, kým srbská frazéma *миран као јапе* ironickým spôsobom opisuje neposlušného či dynamického človeka. Obe frazémy sú konkrétne motivované, čiže na základe správania sa tohto zvierat'a.

2.1.4 O nespoľahlivom a nezodpovednom človeku

O ľudskej nespoľahlivosti a nezodpovednosti sa hovorí tak v slovenčine, ako aj v srbčine: *pustiť vlka medzi ovce* (zveriť niečo na nespoľahlivého človeka) – *даму вуку козљуће нацму* (*чуваму*) (ľahkomyselne niečo zveriť niekomu, dať nespoľahlivej osobe, aby niečím spravovala). Na základe týchto frazém možno vyvodiť, že sú domáce zvieratá predstavené ako bezmocné. Vlk ako divé zviera je nadradený domácim zvieratám a preň je príznačné, že patrí medzi dravé zvieratá. Preto spoľahlivosť a zodpovednosť v súvislosti s vlkom možno chápať iba ironicky. Frazémy sú asociatívne motivované, čo možno explikovať tým, že v prípade, keď sa vlk ocitne pri nich, ovce, kozľatá či iné domáce zvieratá usmrť, čiže stávajú sa jeho obeťou.

2.1.5 O dobrom človeku

V slovenčine sa frazémou *<ten by> ani kur(č)at'u neublíži(l)* opisuje dobrý človek na základe obrazu malého bezmocného zvierat'a, ktoré nikomu nemôže ublížiť. V tomto prípade ide o asociatívnu motivovanosť. Ďalšia frazéma v slovenskom jazyku, ktorá opisuje dobrého človeka je: *dobrá krava dobré mlieko dáva*. Krave ako zvierat'u, z ktorého má človek priamu a viacnásobnú korisť, sa pripisuje pozitívna konotácia. Frazéma je konkrétne motivovaná. V používaných srbských slovníkoch sme sa nestretli s frazémami s lexémou pomenúvajúcou domáce zviera, ktoré hovoria o dobrom človeku.

2.1.6 O bojzlivom a zbabelom človeku

Bojzlivý, nesmelý a vyľakaný človek sa v slovenskej zoonymickej frazeológii porovnáva so zajacom: *<byť> bojzlivý ako zajac*. Aj v srbčine sa veľmi plachý človek porovnáva so zajacom: *плашљив (страшљив) као зец*. Pre zajaca je príznačné, že je veľmi plaché zviera, z čoho vyplýva, že sú tieto frazémy

konkrétne motivované. Význam vyľakanej osoby má aj biblicky motivovaná frazéma *божја овчица*⁴. Ovca je symbolom plachosti, ale aj bezmocnosti (Bunk & Opašić 2010: 244). V srbsčine ako príklad uvádzame aj frazému: *голуб (голубица) из враниног (врањева, врањега, врањина, вранина) гнезда*, ktorá sa vzťahuje na zbabelého človeka a má ironické zafarbenie. O konkrétnej motivovanosti tejto frazémy možno hovoriť na základe toho, že holub pred vranou prejavuje strach.

2.1.7 O vernom a oddanom človeku

Verného a oddaného človeka v slovenskej a srbskej zoonymickej frazeológii porovnávame so psom: <byť> *verný ako pes* (nezvyčajne) – *вјеран као немо* (slepo, otrocky verný, poslušný). Psovi v tomto prípade patria pozitívne konotácie, lebo je takým zvieratkom, ktoré má potrebu nielen mať svojho gazdu, ale mu vždy byť aj svojím spôsobom nápomocný, a preto v súvislosti s ním možno hovoriť o vernosti a oddanosti. Tieto frazémy sú asociatívne motivované.

2.1.8 O flegmatickom človeku

Medzi slovenskými zoonymickými frazémami evidujeme aj také, ktorými kvalifikujeme človeka, ktorého sa nič nedotkne: *strasie to zo seba ako hus (pes) vodu al. spadne to z neho ako z husi dážd', niečo (to) sprýchlo (opadalo a pod.) z neho ako z husi voda*; ktorý nedbá na výčitky svedomia: *strasie to ako pes vodu, niečo (to) sprýchlo (opadalo a pod.) z neho ako z husi voda*, ako i človeka, ktorý si nevezme na vedomie a nepripustí si žiadnu nepríjemnosť, krivdu, urážku a pod. a rýchlo sa zbaví nejakej zvyčajne nepríjemnej myšlienky: *otriast' sa ako pes*. Všetky tieto frazémy sú asociatívne motivované a to na základe obrazov reakcií týchto zvierat, keď zmoknú, alebo keď sú za istých okolností mokré. V srbských slovníkoch sme nenašli významové ekvivalenty týchto frazém, ktoré sú motivované lexémou pomenúvajúcou domáce zviera.

⁴ Frazéma má dva významy: a) vystrašená osoba, b) pokojná osoba.

2.1.9 O nenásytnom, chamtivom a lakomom človeku

Tieto vlastnosti človeka vyjadruje frazéma: *brať si (naberat' si, vešať si) ako baran na rohy*⁵ (byť nenásytný; chcieť všetko mať, pobrať). Asociatívna motivovanosť frazémy spočíva v obraze barana, keď s ohnutou hlavou, rohami útočí na svoju obeť. Ďalšia frazéma <byť> *pažravý ako kobyľka* (byť nenásytný) je konkrétne motivovaná správaním sa tohto zvieratá. Táto frazéma je aj biblicky motivovaná, čiže vznik tejto frazémy motivoval biblický príbeh o desiatich egyptských ranách. Ôsmu ranu predstavujú kobyľky, ktoré v obrovskom počte zaplavili krajinu Egypta, ohlodali všetky rastliny a spustošili krajinu. Tieto frazémy poukazujú na skutočnosť, že sa človek nedostatočne zamýšľa nad tým, že je mnohokrát nenásytný, chamtivý a lakomý a že nie všetko mu nevyhnutne patrí. Keď ide o srbskú zoonymickú frazeológiu, ako príklad uvádzame frazému: *u ovce u novce* <*xmjemu (жельету u сл.)*> (chcieť, všetko hľadať, byť nenásytný, lakomý). Frazéma je asociatívne motivovaná, čo možno explikovať na základe obrazu vyplývajúceho z okolností javiacich sa pri predaji nejakého tovaru, čiže ide o človeka, ktorý by chcel niečo získať, ale nič nedať.

2.1.10 O pyšnom človeku

Pyšný človek sa v slovenskej zoonymickej frazeológii porovnáva s holubom: *nafukovať sa (nadúvať sa) ako holub*. Táto frazéma je konkrétne motivovaná fyzickým vzhľadom holuba. Pyšného, namysleného a povýšeného človeka porovnáваме aj s moriakom: <byť> *nadutý ako moriak*⁶. Človek, ktorý sa správa príliš sebavedome a vyzývavo, porovnáva sa s kohútom: *nadúvať sa (naparovať sa) ako kohút*. Tieto frazémy sú motivované na základe správania sa týchto zvierat, pre ktoré je charakteristické, že sa túľajú po dvore, a to najmä moriak (Bunk & Opašić 2010: 242), čiže ide o zvieratá, pre ktoré je charakteristická ich vzpriamená chôdza, vysoko zdvihnutá hlava a vypnuté prsia. Možno tu preto hovoriť o konkrétnej motivovanosti frazém. Frazémou *sedieť na <vysokom> koni*⁷ sa opisuje hrdý a namyslený človek. Odhadujeme, že je táto

⁵ Táto frazéma má dva významy: a) byť nenásytný; chcieť všetko mať, pobrať, b) prijímať, brať si povinnosti, záväzky a prácu neprimerane svojimi možnosťami.

⁶ Frazéma má dva významy: a) pyšný, namyslený, povýšený, b) prejavujúci hnev, urazenosť.

⁷ Táto frazéma má nasledovné významy: a) byť hrdý, namyslený, b) mať dobré postavenie, moc, majetok.

frazéma asociatívne motivovaná, na základe obrazu človeka sediaceho na koni, čiže na zvierati, ktoré sa okrem veľkosti vyznačuje aj svojou krásou a vznešenosťou. V srbských slovníkoch, ktoré sme používali, sme sa nestretli s frazémami o pyšnom človeku.

2.1.11 O usilovnom a pracovitom človeku

V rámci tejto sémantickej skupiny uvádzame nasledujúce príklady frazém v slovenčine a srbcine: <byt> *usilovný (pilný) ako <tá> včelička* (o usilovnom a pracovitom človeku) – *вредан (марљив, радун) као пчела* (veľmi usilovný, pracovitý). Pre včelu je príznačné, že jej patria pozitívne konotácie a môžeme vyvodiť, že ide o konkrétnu motivovanosť frazém na základe skutočného správania sa tohto zvieratá (Bunk & Opašić 2010: 243).

2.1.12 O lenivom človeku

V slovenskej zoonymickej frazeológii sa lenivý človek porovnáva so psom: <byt> *lenivý ako pes*. Predpokladáme, že je frazéma o lenivom človeku asociatívne motivovaná, lebo je pre psa príznačné, že často leží (Bunk & Opašić 2010: 243). O lenivom človeku sa v srbskom jazyku hovorí prostredníctvom jednoslovných frazém: *бедевуја*⁸ (lenivá žena), *маззов* (lenivý, nečinný človek). Obe frazémy sú absurdne motivované, lebo ide o zvieratá, ktoré sa vyznačujú pracovitosťou.

3. ZÁVER

Záverom možno konštatovať, že sa potvrdil predpoklad o pridávaní negatívnych konotácií zvieratám. „[...] Te se negativne konotacije odražavaju i u frazemima koji su utemeljeni na stereotipima o životinjama koji su uglavnom zajednički većini naroda i kultura europskoga kulturnoga kruga [...]“ (Bunk & Opašić 2010: 247). Domácim zvieratám sa väčšinou pridelujú negatívne vlastnosti, avšak na základe analyzovaných frazém zisťujeme, že sa niektorým zvieratám pridávajú tak negatívne, ako aj pozitívne konotácie (napr. na jednej strane psa pozorujeme ako dravca (pochádzajúci z vlka), kým na druhej strane máme odpradávná zdomácnené zviera, ktoré je verné svojmu gazdovi), alebo len pozitívne vlastnosti (napr. včela je symbolom usilovnosti a pracovitosti).

⁸ Frazéma má tieto významy: a) lenivá žena, b) veľká žena, c) nemotorná žena.

Domácim zvieratám človek prideluje svoje negatívne vlastnosti, najčastejšie nedostatky a slabosti, a týmto spôsob prejavuje silu a moc nad nimi, nad zvieratami, ktoré sú mu podradené, na rozdiel od divých zvierat (napr. vlk). V skutočnosti človek nemôže bez zvierat a často ani zvieratá bez človeka. Zviera je človeku nielen zdrojom potravy a oblečenia, ale aj ochrancom či priateľom a v rámci rôznych zamestnaní je mu nápomocný (Vidović Bolt 2014: 497). Hlavným rozdielom medzi zvieratom a človekom je to, že je človek intelektuálna, kultivovaná a socializovaná bytosť. Človek má schopnosť vnímať a komunikovať prostredníctvom reči, kým živočíchy tieto schopnosti nemajú. Ľuďom sa podarilo mnohé živočíchy skrotiť a naučiť ich vnímať isté povely, ale iba na úrovni zvierat. Prostredníctvom zvierat sa zobrazujú ľudské vlastnosti a to priamym, ale aj humorným, ironickým, ba aj satirickým spôsobom.

V príspevku sú zahrnuté konkrétne motivované⁹ frazémy, napr.: *skákať (poskakovať) ako sap, миран као јапе, добра крава добро млијеко дава*, <byt> *bojazlivý ako zajac, плашљив (страшљив) као зец*, <byt> *nadutý ako moriak*, <byt> *usilovný (pilný) ako <tá> včelička, вредан (марљив, радин) као пчела* atď., asociatívne motivované frazémy: <byt> *tvrdohlavý (zaťatý) ako baran, мазгов, пустић влка међи овце, даму вуку козлиће пасту (чувати)*, <byt> *verný ako pes, вјеран као псецо, отриаст' са као пес, и овце и новце <хтјети (жељети и сл.)>*, <byt> *lenivý ako pes* a pod., frazémy motivované nelogickými alebo absurdnými motívmi: <byt> *hlúpy ako somár, мазгов* atď. Zachytili sme aj biblicky motivované frazémy: *божја овчица*, <byt> *pažravý ako kobyľka*.

V práci sa vo veľkom počte vyskytujú frazémy porovnávacej štruktúry. Prostredníctvom analýzy slovenských a srbských zoonymických frazém sme zistili, že najväčší počet frazém tvoria čiastočne ekvivalentné. Najpočetnejšia je sémantická mikroskupina, v ktorej sa hovorí o hlúpom a jednoduchom človeku.

ZDROJE

- Buzássyová, K., & Jarošová, A. (Eds.) (2006). *Slovník súčasného slovenského jazyka. A – G*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Buzássyová, K., & Jarošová, A. (Eds.) (2011). *Slovník súčasného slovenského jazyka. H – L*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

⁹ Treba brať do úvahy, že frazéma môže byť motivovaná aj viacerými spôsobmi, lebo má viac významov (napr. frazéma *мазгов* je motivovaná asociatívne a nelogicky al. absurdne).

- Habovštiaková, K., & Krošláková, E. (1996). *Frazeologický slovník: člověk a příroda vo frazeológii*. Bratislava: Veda.
- Jarošová, A. (Ed.) (2015). *Slovník súčasného slovenského jazyka. M – N*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Kačala, J., & Pisárčiková, M. (Eds.) (2003). *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Matešić, J. (1982). *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: IRO „Školska knjiga“.
- Nikolić, M. (Ed.) (2011). *Rečnik srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska.
- Otašević, Đ. (2012). *Frazeološki rečnik srpskog jezika*. Novi Sad: Prometej.
- Peciar, Š. (Ed.) (1959 – 1968). *Slovník slovenského jazyka I – VI*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Smiešková, E. (1977). *Malý frazeologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Spasić, Ž. (1984). *Frazeološki rečnik srpskohrvatskog jezika (srpskohrvatsko-slovački)*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Institut za južnoslovenske jezike [etc.].
- Spasić, Ž. (1989). *Frazeološki rečnik slovačko-srpskohrvatski*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Institut za južnoslovenske jezike [etc.].

LITERATÚRA

- Augustinská, D., Bajzíkova, E., Baláž, P., Blanár, V., Bosák, J., Buffa, F., Buzássyová, K., Čejka, M., Darovec, M., Drozdík, L., Dvonč, L., Dvončová, J., Fazekašová, M., Ferenčíková, A., Findra, J., Furdík, J., Gašinec, E., Genzor, J., Gotthardová, G., Habovštiak, A., Habovštiaková, K., Hegerová, K., Horák, E., Horák, G., Horecký, J., Jančovičová, E., Kačala, J., Košecký, S., Krajčovič, R., Kráľ, Á., Krošláková, E., Krupa, V., Kučerová, E., Kutlík-Garudo I. E., Lamprecht, A., Majtán, M., Majtánová, M., Marko, E., Masár, I., Michalus, Š., Míko, F., Mistrík, J., Mlacek, J., Nemcová, E., Nižníková, J., Ondrejovič, S., Oravec, J., Patáková, M., Pavlovič, J., Peciar, Š., Pícha, E., Pisárčiková, M., Považaj, M., Rácová, A., Ripka, I., Rísová, E., Ruščák, F., Ružička, J., Rybár, L., Sabol, J., Sekaninová, E., Servátka, M., Slivková, V., Smiešková, E., Škvareninová, O., Štec, M., Štibraný, J., Švagrovský, Š., & Žigo, P. (Eds.) (1993). *Encyklopédia jazykovedy*. Bratislava: Obzor.
- Buchtelová, R., Confortiová, H., Červená, V., Holubová, V., Hovorková, M., Churavý, M., Kraus, J., Kroupová, L., Ludvíková, M., Machač, J.,

- Mejstřík, V., Petráčková, V., Poštolková, B., Roudný, M., Schmiedtová, V., Šroufková, M., & Ungermann, V. (Eds.) (2008). *Slovník cudzích slov*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Bunk, A., & Opašić, M. (2010). Prilog kontrastivnoj analizi frazema sa zoonimskom sastavnicom u hrvatskome i češkome jeziku. *Rasprave, časopis instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 36(2), 237–250. Prevezaté 01. 02. 2021, zo <https://hrcak.srce.hr/67907>
- Čagalj, I., & Svítková, M. (2014). Tipologija frazeološke ekvivalencije na primjeru hrvatskih i slovačkih frazema s ihtionimskom sastavnicom. In Vidović Bolt, I. (Ed.), *Životinje u frazeološkom ruhu: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Animalistički frazemi u slavenskim jezicima* (str. 33–47). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF-press. Prevezaté 20. 06. 2022, zo <https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/view/115/190/8680>
- Glovňa, J. (2015). *Frazeológia*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- Hansen-Kokoruš, R. (1996). Magarac i konj u svjetlu njihovih frazeoloških osobina (Na materijalu ruskoga, hrvatskoga i njemačkoga jezika). *Filologija*, 27, 43–52. Prevezaté 01. 03. 2022, zo <https://hrcak.srce.hr/157403>
- Mlacek, J. (1977). *Slovenská frazeológia*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Mlacek, J., Đurčo, P., Skladaná, J., Miko, F., Krošlákova, E., Jankovičová, M., & Dobříková, M. (1995). *Frazeologická terminológia*. Bratislava: Stimul.
- Ološtiak, M., & Ivanová, M. (2013). *Kapitoly z lexikológie*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Uhláriková, J. (2021). *Somatická frazeológia v slovenčine a srbčine*. Nový Sad: Filozofická fakulta v Novom Sade.
- Vidović Bolt, I. (2014). Životinja kao (ne)inteligentan čovjekov prijatelj. In Vidović Bolt, I. (Ed.), *Životinje u frazeološkom ruhu: zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Animalistički frazemi u slavenskim jezicima* (str. 489–500). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, FF-press. Prevezaté 20. 06. 2022, zo <https://openbooks.ffzg.unizg.hr/index.php/FFpress/catalog/view/115/190/8711>

Nina J. Halupa

EXPRESSING OF HUMAN TRAITS IN SLOVAK AND SERBIAN ZOONYMIC
PHRASEOLOGY (ON THE EXAMPLE OF PHRASES WITH A LEXEME NAMING
DOMESTIC ANIMAL)

Summary

The subject of the research described in this paper are Slovak and Serbian phrases with a lexeme naming domestic animal. The goal of the paper is to apply a descriptive method and contrastive analysis of zoonymic phrases, to find out both the similarities and differences appearing in this group of phrases in Slovak and Serbian language. Zoonymic phraseology is a part of phraseology in which the motivational basis is a zoonymic noun (zooapelative). We assume that negative characteristics are more often attributed to domestic animals, which can also be perceived as stereotypes. The goal of the paper is to point out the frequent occurrence of phrases of a comparative structure, both in Slovak and Serbian zoonymic phraseology. Phrases with a zoonymic component are classified into semantic macro-group: human mental/character traits, within which we single out other semantic micro-groups. We are basing on the statements of linguist I. Vidović Bolt about double metaphorization in phraseology in attributing human characteristics to animals, which are used to describe humans. We will distinguish specific motives, associative motives, illogical or absurd motives, unrealistic motives, biblical motives and national-cultural motives. The initial literature was also the scientific contributions of A. Bunk and M. Opašić, R. Hansen-Kokoruš etc.

Key words: zoonymic phraseology, Slovak and Serbian zoonymic phrases, domestic animals, contrastive analysis, human traits

Nina J. Halupa

ISKAZIVANJE LJUDSKIH OSOBINA U SLOVAČKOJ I SRPSKOJ ZONIMSKOJ
FRAZELOGIJI (NA PRIMERU FRAZEMA SA ZONIMSKOM SASTAVNICOM
KOJA OZNAČAVA DOMAĆU ŽIVOTINJU)

Rezime

Predmet istraživanja opisanog u ovom radu su slovački i srpski frazemi s leksemom koja označava domaće životinje. Cilj rada je primena deskriptivne metode i kontrastivne analize zoonimskih frazema, kao i otkrivanje sličnosti i razlika koje se javljaju u ovoj grupi frazema u slovačkom i srpskom jeziku. Zoonimska frazeologija predstavlja onaj deo frazeologije u kojoj sa kao motivaciona osnova javlja zoonimska imenica (zooapelativ). Pretpostavljamo da se domaćim životinjama češće pripisuju negativne osobine, koje možemo posmatrati i kao stereotipe. Cilj rada je da se ukaže na čestu pojavu frazema komparativne strukture kako u slovačkoj, tako i u srpskoj zoonimskoj frazeologiji.

Frazeme sa zoonimskom komponentom svrstavamo u semantičku makrogrupu: o mentalnim/karakternim osobinama čoveka u okviru koje izdvajamo druge semantičke mikrogrupe. Oslanjamo se na tvrdnje lingvistkinje I. Vidović Bolt o dvostrukoj metaforizaciji u frazeologiji prilikom pripisivanja ljudskih osobina životinjama, a koje se koriste za opisivanje čoveka. Razlikujemo konkretne motive, asocijativne motive, nelogične ili apsurdne motive, nerealne motive, biblijske motive i nacionalno-kulturološke motive. Inicijalnu literaturu su činili i naučni radovi A. Bunk i M. Opašić, R. Hansen-Kokoruš itd.

Ključne reči: zoonimska frazeologija, slovački i srpski zoonimski frazemi, domaće životinje, kontrastivna analiza, ljudske osobine

Ленка С. Настасић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
lenanastasic@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Maksimović M.
doi: 10.19090/zjik.2022.147-158
оригинални научни рад

МИХАИЛО МАКСИМОВИЋ, ПРВИ СРПСКИ САТИРИЧАР **(Мали буквар за велику децу)**

САЖЕТАК: Рад ће се бавити делом *Мали буквар за велику децу* Михаила Максимовића као примером хумористично-дидактичке прозе. Посматрајући Максимовића најпре као првог сатиричара, а потом и као једног од просветитеља, тежићемо да сместимо његов рад у контекст епохе. На тај начин сагледаваћемо значење његовог стваралаштва двојако, подразумевајући при томе поспешивање развоја критичке свести и обликовање грађанског друштва у настајању. Имајући у виду целовитост просветитељске идеје у српској књижевности осамнаестог века, тежићемо да протумачимо дело већински са становишта утилитарности. На тај начин показаћемо да и књижевност са конкретизованом друштвеном функцијом може остати на високом естетском нивоу. Сатирични аспект *Малог буквара за велику децу* тумачићемо такође у светлу поучности коју нуди, будући да се та димензија чини елементарном последицом критичког дела. Учење на туђим, стилски уобличеним манама даје сатири на додатном значају, а Максимовићевом делу могућност припадности српској и европској просветитељској сувремености.

Кључне речи: просветитељство, критика, свештенство, жена, грађанство

Епоха просветитељства српској књижевности дала је ствараоце који по својим вредносним, историјским и уметничким донетима лако могу да парирају европским писцима и мислиоцима. Посматрајући оновремену књижевну продукцију, од великих имена попут Захарије Орфелина и Доситеја Обрадовића, све до аутора који су нешто мање заступљени у истраживачким оквирима, попут Алексија Везилића и Емануила Јанковића, увиђамо јасну везивну покретачку мисао. Наиме, идеал светлости коју уноси знање постаје тежња коју стварање треба да достигне, како би то Доситеј Обрадовић рекао, на „општу ползу народу“. На тој идеји конципирају се књижевна дела читаве епохе, имајући притом једнако у виду епистоларно изражавање, часописе, поезију и прозу. Чини се да су нова теоријска знања и промене у ставовима људи уопште допринеле формирању погодног тла за интроспективна проматрања сопственог народа. Увиђањем и разумевањем

неповољне позиције у којој се налази народ, сваки од писаца делује на себи својствен начин те добијамо прилично широк дијапазон, на најбољи могући начин, социјално ангажованих књижевних дела. Управо из наведеног разлога, приликом посматрања засебних остварења треба имати у виду свест о припадности целини, као општем маниру стварања. На тај начин, смештањем дела у одговарајућу историјску перспективу, можемо боље разумети значај који су она имала за људе свог времена, али и за накнадно књижевно стваралаштво. Следствено томе, рад ће тежити да подробније прикаже значај Михаила Максимовића као првог српског сатиричара, сагледавајући притом његове синхроне и дијахроне аспекте деловања у светлу националне књижевности којој припада. На тај начин добићемо комплетнију слику овог, за књижевну историју, и те како значајног писца.

По своме сензибилитету који укршта хумористично и критичко сагледавање стварносног, Михаило Максимовић није наизглед учинио нешто ново нити специфично. Када посматрамо развој нама познатог књижевног стваралаштва кроз векове видимо да су још у доба антике аутори прибегавали сличним, ако не и готово идентичним техникама. Дакле, пратећи развојну линију од античких стваралаца, за које знамо да су били један од извора надахнућа писцима просветитељства, све до доситејевских тенденција, видимо појединце и читаве правце који теже да у народ унесу културне творевине и просуђивање које би допринело развијању друштва. На тај начин, књижевност је неретко задобијала важну друштвено-образовну улогу коју и данас има, иако је проналазимо у нешто другачијој форми институционализованог образовања. Када говоримо о епоси просветитељства, треба најпре рећи да се у балканским народима, као и широм Европе, буди свест о неопходности постојања што бројнијег образованог становништва. Књижевност тежи да напусти домен елите и да се приближи ширим народним масама, те долази до „редукције високог у ниски стил“ као „израза стремљења ка потпуној грађанској еманципацији“ (Стефановић 2009: 106). Услед наведеног, форме изражавања имају једноставније и краће облике ради олакшане и адекватније употребе, док фокус дела постаје информативно-образовног карактера.

На темељу стварања индивидуалног и колективног идентитета као једне од главних одредница коју везујемо за просветитељске тенденције успевамо да пронађемо и корене сатире. Будући да се одлике сатиричког изражавања могу често поимати као негативне, можемо се запитати како дела такве конотације могу бити пожељна за друштво „у настајању“. Ипак,

одговор је сасвим логичан, што је књижевна историја и показала. Наиме, оно што као императив истичу готово сви аутори јесте неопходност стварања критичког мишљења и уздања у сопствени разум. Имајући реално сагледавање свог времена као један од узуса стваралаштва, писци теже глорификацији разумског и уношењу јасне дидактичке ноте при писању својих дела. На том плану, сатирички формулисана критика друштва у делу *Мали буквар за велику децу* Михаила Максимовића представља још једно у низу дела посвећених управо публици коју критикује. Исто истиче и Мита Костић, говорећи о својству друштва да „лакше прима спољне, негативне стране аустријско-мађарске материјалне културе и цивилизације, него унутарње, духовне“ (Костић 1953: 68). Сагледавајући дело на поменути начин, уочавамо да нису у питању грубе шале на рачун неуког становништва, него хумористични укази на ситуације у којима се лако могу наћи (и не снаћи се) многи грађани сувремени Максимовићу. Критичким освртом на мане које су условљене недоследно спроведеним образовањем ширег дела становништва, Михаило Максимовић изналази не само недостатке појединих слојева друштва, него и суптилније назнаке како је до сувременог стања уопште дошло. Како то истиче Боривоје Маринковић, аутор ствара своје дело „згранут, с једне стране, над раскошним животом у царској престоници и, с друге, под мучним утисцима о условима за рад и опстанак сународника под управом аустријске администрације“ (Маринковић 2008: 32). Будући да су тесно повезани, биографски и историографски подаци на овом месту доприносе потпунијем разумевању природе самог дела.

Читајући хумористичне опаске о људима осамнаестог века најпре нам до свести долази идеја да се они не разликују много од савремених тенденција невештог прилагођавања промени средине и(ли) уверења. То је општељудски чинилац, оксиморонски речено – охولة неснађености, који је кроз литерарну продукцију можда и највише проблематизован. Када посматрамо *Мали буквар за велику децу* у целости, увиђамо најпре критички осврт упућен женама, свештенству и грађанству уопште. Усмереност према гордим појединцима који су постали типска одлика готово сваког друштва наводи нас на утисак да се читаво дело може свести под општепознату народну изреку „кад се тиква покондири“, односно „кад се опанак попапучи“. Гордост и лицемерје тако постају најгоре особине које одликују особу – представника конкретног друштвеног слоја. Жаоке које Михаило Максимовић упућује својим сународницима представљају одраз колективне,

неизречене свести и просветитељске норме која тежи да те исте недостатке изговори на сав глас. На тај начин Максимовић преузима на себе одговорност оцењивача и судије људским лакомостима. На језгровитим опаскама у виду лексикографских одредница аутор креира комичну подлогу којом указује на мане друштва. Имајући у виду ниво уметничке и социјалне свести који је потребан да се развије овако рафинисан, иако често подоста груб вид хумора, морамо разумети дело Михаила Максимовића као својеврстан преседан у српској књижевној историји. Ако томе додамо схватање да је комично у делу „рачунало на етичко и друштвено дејство“ (Стефановић 2009: 86), увиђамо да до сада изнете тврдње одговарају контексту српског просветитељства.

Треба имати у виду да се за први „прави“ рукописни буквар сматра дело Кипријана Рачанина из 1717. године, док се за први „прави“ српски узима онај ког је отиснуо Захарија Орфелин 1767. године. Када затим схватимо да је *Мали буквар за велику децу* објављен већ 1792. лако можемо да увидимо брзину развоја друштвене свести. Књижевност, дакле, за релативно кратко време свесним и упорним радом појединаца напредује у складу са развојем читаве заједнице. Ударање темеља путем конципирања првих буквара који би помогли лакшем и бржем описмењавању становништва дало је могућност да се на тим основама гради свест о неопходности промене. Када сагледамо постојање шире распрострањености „сатиричких књига букварског типа“ (Стефановић 2009: 105) у седамнаестом и осамнаестом веку, можемо да говоримо о постојању одређене врсте шаблона за дела комичне и критичке садржине. Абецедаријуми тако задобијају улогу друге врсте „описмењавања“ и то на семантички врло занимљивом плану. Ако знамо да буквари служе за учење основа писања и читања као основних вештина потребних за даље образовање, буквар у овом новом значењу постаје основна литература за развој критичког мишљења. Са тим у вези, можемо истаћи поигравање у домишљатости самог наслова као оличења садржаја и његове намене. Будући да као одреднице проналазимо најчешће наивне термине попут „штаке“ или „зејтина“, и то одговара одликама буквара у коме се наводе најпре једноставне речи свакодневне употребе. Комика и сатира долазе на сцену у оквиру очекиваног лексикографског објашњења, јер су одреднице тек база за анегдотске, карикиране приче. На овом месту не би било згорег повући паралелу и са *Српским рјечником* Вука Стефановића Карацића који ће бити објављен двадесет и шест година касније. Карацић користи исту матрицу

лексикографске одреднице за уметање фрагмената народних веровања, предања, пословица или песама. Употребом и, можемо слободно рећи, поигравањем формом речника, односно буквара, ова дела превазилазе хоризонт очекивања читалаца и тиме богате могућности стилског израза уопште. Ако наведеном придодемо и значај који уметничко-документарна проза, попут мемоара, путописа и биографија, има у епоси просветитељства видимо да се идеал стваралаштва може подвести под хорацијевске норме *dulce et utile*, односно *prodesse et delectare*. Сагледавајући корпус утилитарних дела која немају само естетску, већ и практичну улогу, разумевамо неопходност применљивости дела као манир епохе.

Будући да знамо да је *Мали буквар за велику децу* Михаила Максимовића настао по угледу на немачке корене истоименог дела Теодора Думхофа (*Buchstaben-Büchel für große Kinder*), односно Јозефа Рихтера (*ABC-Buch für große Kinder*),¹ можемо га посматрати са аспекта прилагођавања других европских књижевности српском говорном и културном подручју. Имајући у виду да је Максимовић „развирио исте идеје у склопу проблема који су извирали са нашег тла и живота наших предака, сувременика и сапатника“ (Маринковић 2008: 34), можемо схватити ово дело као репрезентативан избор прилагођен за конкретно подручје српског живља. Ова чињеница не ниподаштава књижевно историјски значај дела, напротив, она изнова потврђује тежње писаца да иду у корак са временом и тенденцијама које оно налаже. Михаило Максимовић конципира своје дело готово афористички обликованим мислима које се нижу редоследом слова славеносербске азбуке. Садржински посматрано, као што је већ речено, одреднице *Малог речника за велику децу* у највећем броју случаја односе се

¹ Са једне стране, ранија литература (М. Костић и М. Лазаревић) умногоме предлаже дело Теодора Думхофа као идејно порекло из кога је преузета свега једна одредница („Анатомија“), будући да је његова књижица врло брзо стала са објављивањем. Са друге стране, Мирјана Д. Стефановић предлаже решење у виду Јозефа Рихтера и његовог буквара из 1782. године, доводећи га у везу са псеудонимом Теодора Думхофа. Оно око чега се слажу сви истраживачи јесте утицај ранијег Раб(е)неровог буквара (*Versuch eines deutschen Wörterbuches*) као „можда и најочигледније аналогије“ (Максимовић 2003: 45) са делом Михаила Максимовића. За потребе овог рада задржаћемо се на ономе што знамо засигурно, а то је постојање извесног постотка преводне литературе унутар Максимовићевог дела, што ћемо посматрати са становишта прилагођавања прототекста српској културној средини.

на критички однос према трима категоријама: женама, свештенству и грађанству. Тежићемо да подробније прикажемо сваку од ових опсежних тема.

Занимљиво је приметити да су у фокусу осуде хришћанска црквена лица искључиво православне вере, што се да објаснити моментом у коме је дело писано. Наиме, услед постојања цензора који контролише шта се и на који начин може издавати у оквиру Монархије, делу је омогућено издавање због чињенице да критике „нису биле уперене против државно-царске власти и католичке вере него против разних видова отуђења српског грађанског друштва и православне хришћанске идеологије“ (Маринковић 2008: 37). Другим речима, православна вера могла је бити предмет критичког посматрања, док католичанство није смело да се доводи у питање. Сасвим је логичан овакав след околности када се у обзир узме функционисање строгог државног апарата. Саодносно томе, штампању овог дела допринела је и чињеница да је „државни цензор Атанасије Димитријевић-Секереш и сам јозефиниста по уверењу“, као и Максимовић (Костић 1953: 66). Дакле, већ на првом слову речника увиђамо појавност разматрања неопходности обиља хране и новца коју уживају манастири. Сходно томе, у наставку дела се карактер свештених лица надограђује особинама лакомости, себичности, лицемерја и сујете. Тако, на примеру одреднице „Калуђер“ видимо оштрицу уперену ка манастирима као просторима нечовечног опхођења према другима насупрот начелима која прописује религија, односно хришћанска црква. На примеру поменуте одреднице, Максимовић истиче да калуђери „не разумевају грчку реч за доброту – *καλος*“ (Максимовић 2009: 23), што се може тумачити као поруга уједно и необразовању и одступању од сваке врлине. Ову тенденцију можемо првенствено разумети као артикулацију промене односа друштва према религији уопште. Преиспитујући однос речи и дела која црквена лица (не) спроводе, људи су на нивоу целокупног друштва направили отклон према безусловном усвајању свега што је од цркве прописано. То не значи да су људи нужно мање религиозни, него да примењују нова, просветитељска и рационална сазнања на све домene живота, па тиме и на религију. Услед поменутог, свештена лица су приказана као оличење супротно ономе што треба представљати, чиме се алудира на неморалност људског фактора у религији као области живота која мора да важи за неискварену и недирнуту спољашњим утицајима. Дobar пример би представљала одредница „Проповедник“, у којој читамо да: „Кажу да се проповедници и фервалтери међу собом само [се] у том разликују, гди први

што другима казују – сами не твору; а други, што год твору – ником не казују“ (Максимовић 2009: 35).

Као што можемо да видимо на поменутом примеру, аутор неретко успева да „опече“ више групација једном уобличеном причом, унутар свега неколико реченица. Комика подсмешљивог карактера на овом месту упућена је једнако онима који су мета опасности, колико и друштву које допушта такве видове понашања. Управо на овим местима спознајемо хумор сатире који нужно оставља горак укус и запитаност. Посматрајући за секунд ове секвенце кроз призму народног поимања света, оне би биле ближе афоризму и грађанској поезији, него вицу као елементу смеховног. На тај начин, сагледавамо Михаила Максимовића више као човека-мислиоца него као хумористу у раздраганом, можда основнијем смислу речи. Повезујући поменути појаву са онима које јој претходе, изналазимо просветитељску сатиру на међи смеховног у традиционалној култури и идеала трезвене дворске луде која кроз хумор указује на реалне, стварносне ситуације. Притом су из народне семантике преузете негативне премисе о женама као лакшој „мети“ за осећања попут сујете и грамзивости, а уз то и мишљења о (иако често оправданом) неповерењу према ауторитетима. Саодносно томе, од средњовековног дворског хумора преузет је спој озбиљног и комичног, који одговара дидактичкој и пријемчивој ноти књижевности. Када бисмо покушали да у наведени план сместимо и личност аутора, увидели бисмо да, иако постоји свест о ауторству насупрот средњовековним узусима, просветитељски аутор чешће се чини као један у низу „доносилаца светлости“ него као узвишена и недодирљива ауторска природа. Ипак, због природе просвећења као доношења сазнања неукима, тешко је одредити те границе топоса афектиране скромности. На примеру самог Михаила Максимовића можемо приметити да се по (не)величању сопствене личности налази нешто ближе Захарији Орфелину него Доситеју Обрадовићу. Исто видимо и у принципу преузимања тековина европске књижевности у виду абецедаријума, будући да се преузимање туђег рада доживљава као легитимно средство стварања.

Када посматрамо обраду мотива жене у *Малом буквару за велику децу*, треба да узмемо у обзир схватања Иполита Тена о раси, средини и моменту као могуће разјашњење, условно речено мизогиних ставова аутора. Наиме, иако просветитељство важи за епоху нових могућности и проширених слобода, чини се да поменуте вредности нису на свим просторима једнако подразумевале повећано занимање за интересе женског

пола. Наведена тема, дакле, не долази до изражаја услед ускраћивања одређених права супротном полу, него се више фокусира на стереотипизирану представу жене. Исто истиче и Јелена Марићевић Балаћ, која објашњава критику као сведочење „о промени свести традиционалне српске жене, било боље или нагоре“ (Марићевић Балаћ 2020: 209). На том плану, дело неретко проблематизује девојке које, залуђене помодним новотаријама, заборављају своје, за конкретан временски период, предодређено место у друштву. Поменута критика се односи најпре на губитак моралних вредности и окретање од очекиваних норми понашања. То видимо и на примеру одреднице „Посрнути“, где читамо да „док су наше девојке сниске папуче носиле, нису посртале. А сад, откако високе штикле носити почеше, сваки час посрћу“ (Максимовић 2009: 34). Поменута одредница може се двојачко схватити као дословно и морално посртање, што се одражава кроз спољашњи аспект изгледа. Аутор и на овом месту остаје праведан, увиђајући у наредној реченици да „ако ћемо право рећи, сваки човек посрнути може“ (Максимовић 2009: 34). Ово ублажавање изреченог потврђује раније изнету тезу о сатири као могућем „леку“ за људске мане. Једнако понесене сувременошћу су и старије жене којима се пребацује неморал, нерад и владање непримерено својим годинама, а нису поштеђени ни момци који се окрећу помодном облачењу и кићењу, иако су те одреднице мање фреквентне. Увиђамо да су и на овом месту сатиром изобличене крупније и ситније мане које остају готово свевремена категорија, од представе жене као лукаве и помпезне, до занесене и доконе. Зар на примеру одреднице насловљене „Несвестица“ не увиђамо исту тему лакомости коју ће само неколико деценија касније обрађивати Јован Стерија Поповић? Чини се, дакле, да су ауторски ставови о женама најпре устаљена, типизирана представа жене у ма ком времену и простору, да би се на ту слику само додала обележја конкретног историјског периода.

Будући да смо раније поменули и присуство критичког осврта на грађанство као сталез у настајању, тежићемо да на овом месту тему подробније изложимо. Могли бисмо рећи да Михаило Максимовић сваком одредницом *Малог буквара за велику децу* посвећује пажњу одређеној појави на нивоу читавог друштва, а то подразумева и грађанство. Узимајући у обзир да су еманципација жена, промена односа према свештенству, па и позиција интелектуалаца саставни делови тековина грађанског друштва, који ако и нису у њему потекли, свакако јесу добили конкретизован облик, можемо схватити потребу за писањем о овим темама као детаљан (п)опис засебних

ситуација које онемогућавају успешан развој. На том плану увиђамо да појаве које аутор замера појединцима из сфера световног или духовног деловања имају удела у функционисању читавог друштва. Треба се посебно осврнути на букварске одреднице „Цензор“ и „Списатељ“, будући да оне најверније представљају узак круг живота и деловања писца. Тако сазнајемо да су „цензори бабице сваког писменог сочињенија. Али, много пути дете сакато кроз њих остане“ (Максимовић 2009: 48). Готово афористичким поигравањем терминима и идејом мајеутичког сазнавања, аутор сатирички представља некоректност и неуспешност уредничких интервенција у делима писаца. Књижевно дело је готово песнички представљено чедо стваралаца, које страда под притиском онога што се не сме рећи нити написати. Друштвене конвенције, дакле, неретко стоје на путу успешног књижевно-уметничког израза те једнако онеспособљавају и литерарни и колективни напредак. Са тим у вези ваља тумачити и појаву да писци, као личности којима се народ поноси „у својој старости оскудно живу“ (Максимовић 2009: 39). Нажалост, ова појава (п)остала је мана коју препознајемо и у савременим друштвима. Пребацујући људима разлику између речи и дела, Максимовић креира критику коју можемо доживети и као одбрану сопственог неповољног положаја. Овим примером оштрица не остаје искључиво на домену књижевног стваралаштва, него се преноси и на немогућност успешног функционисања друштва које не води рачуна о својим великанима. Чини се да се сваком одредницом приближавамо идеалу који аутор тежи да постави на ниво аксиома.

Посебно је интересантно пратити одреднице *Малог буквара за велику децу* које се односе на улогу интелекта и хуманистичких вредности у друштву. На овим местима Максимовића видимо као „правог“ просветитеља који тежи да подробно опише појаве које коче развој новог друштва са новим вредностима. Ове пасусе могли бисмо лако да повежемо и са другим ствараоцима епохе српског просветитељства, будући да су попримили карактер размишљања својствен читавом корпусу. На примеру одреднице „Богатство“, читамо да „човек на различни начин обогатити се може. Гди који – својим трудом, гди који – наследствијем, гди који – случајно, а гди који – самим остроумијем“ (Максимовић 2009: 9). Постављајући оштроумље као један од могућих начина да се дође до богатства, он категорију богаћења чини двојаком. Са једне стране, дословним смислом може се рећи да поступци вођени разумом могу да воде ка материјалном добитку, што има смисла када посматрамо појединце који прорачунатим деловањем успевају у

остваривању својих циљева. Са друге стране, појам богатства можемо тумачити као напредовање на духовном, интелектуалном плану које исходи из промућурности и рационалног сагледавања своје сувремености. Тиме се сазнање и труд, виђени из перспективе рада на себи, сучељавају са другим начинима остваривања дословног и метафоричког богатства као што су наследство и случајност. Знајући да тим димензијама препуштамо свој живот пуком случају, аутор антитетичким излагањем прави темељ за наставак одреднице, да би коначну предност дао категорији мудрости. Конципирајући одреднице тако да из анализе иду ка синтези, аутор се обраћа једнако појединцу и друштву, тако да свако може да увиди и шири значај изреченог. Исту функцију имају и одреднице у спрези са људским особинама. Готово пословички изреченим ставовима попут идеје да „права чест не може нигди, кроме у нама самима лежати“ (Максимовић 2009: 49) читаоцу се сервирају промишљени ставови аутора. На тај начин, аутор задобија улогу учитеља који тежи да јасно и концизно предочи основне вредности које ваља неговати. То остају исте оне вредности из народних идеала части, чојства и јунаштва, али премештене у контекст који могуће животне ситуације налажу својим актерима. По истом принципу, затичемо аутора који за уображеност у одредници „Фантазија“ узвикује: „Боже! Сачувај сваког од ове болести“ (Максимовић 2009: 44). Наведено потврђује да се гордост показује као једна од највећих мана које човеку могу да се замере. Чини се да то стоји у вези са премисом да човек који о себи има (пре)високо мишљење не може да буде просвећен просветитељским идејама. Иронија лежи управо у чињеници да величањем себе самог ускраћујемо себи могућност напретка, што су писци овог времена одлично препознали.

Мали буквар за велику децу ударио је темеље постојању отворене хумористичко-критичке књижевности, која би за циљ имала преобликовање друштва. Ранији проучаваоци су дело окарактерисали као нешто грубље и подсмешљивије, него што је то учињено у овом раду. Наведено произилази из различитог сагледавања природе саме сатире, будући да смо се претежно фокусирали на дидактички аспект који ово дело нуди, него на критику ради критике саме. Чини се да су вишеструке могућности тумачења из наведених разлога оправдане, посебно услед поимања сатире као поступка који двојако, и осуђујуће и поучно, делује. На том плану, Михаило Максимовић својим освртима на недостатке грађанског друштва, једнако на духовном и телесном плану, обликује дело које завређује књижевно-историјску, али и књижевно-уметничку пажњу. Аутор кроз одреднице букварског типа осликава друштво

у настајању, са свим својим манама. Само се на тај начин, освешћујући недостатке, може доћи и до њиховог превазилажења и културног развика и сазревања.

ИЗВОР

Максимовић, М. (2009). *Мали буквар за велику децу*. Београд: Службени гласник.

ЛИТЕРАТУРА

Костић, М. (1953). Михаило Максимовић. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 1, 62–71.

Максимовић, Г. (2003). Дидактичко-сентиментална проза (Доситеј Обрадовић, Михаило Максимовић, Милован Видаковић). У Максимовић, Г. *Тријумф смијеха* (стр. 35–52). Ниш: Просвета.

Маринковић, Б. (2008). Друштвено-политичка ангажованост првог нашег сатиричара XVIII столећа. У Маринковић, Б. *Заборављени братственици по перу* (стр. 31–38). Београд: Службени гласник.

Марићевић Балаћ, Ј. (2020). Сатирични аспекти српског грађанског песништва и Малог буквара за велику децу (1792) Михаила Максимовића. У Иванић, Д., Јелић, В. & Ристовић, Н. (уред.), *Век просветитељства у српској култури: зборник радова* (стр. 197–212). Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“.

Стефановић, Д. М. (2009). Прва сатира у српској књижевности. У Максимовић, М. *Мали буквар за велику децу* (стр. 85–118). Београд: Службени гласник.

Lenka S. Nastasić

MIHAILO MAKSIMOVIĆ, THE FIRST SERBIAN SATIRIST

(Mali bukvar za veliku decu)

Summary

The paper will deal with Mihailo Maksimović's piece *Mali bukvar za veliku decu*, as an example of humorous and didactic prose. Firstly we will focus on observing Maksimović as the first satirist, and secondly as one of the educators of wider population. This will be done with an intention to place his work in the context of the Enlightenment era. In this way,

we will contemplate the meaning of his creativity in two ways, such as promotion of the development of critical consciousness as well as the shaping of the emerging civil society. Bearing in mind the completeness of the Enlightenment idea in the Serbian literature of the eighteenth century, we will try to interpret the work mostly from the point of view of utilitarianism. In this way, we will show that literature with a concrete social function can remain at a high aesthetic level. We will also interpret the satirical aspect of *Mali bukvar za veliku decu* in the light of the edification it offers, since that dimension seems to be an elementary consequence of the critical work. Learning from other people's, stylistically shaped, flaws gives satire additional importance, and Maksimović's work the possibility of belonging to both Serbian and European enlightened modernity.

Key words: Enlightenment, criticism, citizenship, clergy, women

Александар Б. Чегар
Дневник Војводина прес Доо, Нови Сад
Мастер професор српске књижевности и
језика
aleksandarcegar@yahoo.com

УДК: 821.163.41.09 Sremac S.
doi: 10.19090/zjik.2022.159-173
прегледни научни рад

ШАЉИВА ПРИЧА, АНЕГДОТА И ПРЕДАЊЕ КАО МИКРОСТРУКТУРЕ У ВУКАДИНУ СТЕВАНА СРЕМЦА

САЖЕТАК: Рад се бави функцијама приповедне микроструктуре или најједноставнијих облика у роману *Вукадин* Стевана Сремца. У роману су нарочито присутни жанрови усмене књижевности као што су шаљива прича, анегдота и предање. Овакви жанрови углавном чине основу Сремчевог дела, а поготово такву улогу имају анегдоте из стварног живота док су шаљиве приче у *Вукадину* уметнуте у комични дискурс и у блиској су повезаности са анегдотом. Предање као микроструктура је посебно значајна због самог начина приповедања Стевана Сремца и који кроз главног јунака не слика само једну комичну и крајње гротескну личност у многобројним анегдотама, него представља Вукадина као носиоца једне традиције, а једино кроз предање главни јунак истиче свој идентитет. Овај рад има задатак да докаже да је овакав тип јунака и даље могућ, јер се његова актуелност огледа у непрекидном сукобу модерног и традиционалног, моралног и неморалног, али и урбаног и руралног. Кроз анализу одређених микроструктура које потичу из усмене књижевности потребно је одредити функцију коју оне врше и како утичу на грађење фабуле, стварање комике и дигресивних момената у роману. Поред овога потребно је истражити присуство кратких усмених жанрова током описивања паланачког простора, али и коју улогу имају у одређивању типова јунака у *Вукадину*.

Кључне речи: усмена књижевност, предање, анегдота, шаљива прича, српски реализам

Рефлекси усмене књижевности приметни су у читавом књижевном опусу Стевана Сремца. Са једне стране, ако се сагледа живот аутора и његово одрастање, па и каснија политичка оријентација, може се увидети један традиционалистички приступ, како на идеолошком, тако и на историјском и књижевном плану.¹ С друге стране, рефлекс усменог

¹ Потребно је нагласити да је Јован Скерлић похвалио „најмодерније методе“, што знатно истиче приповедачку моћ у књижевности Стевана Сремца. Ипак, по његовом

стваралаштва проналази се у самом пишчевом делу. Доминација говорног језика и присуство различитих дијалеката доводи књижевну критику до специфичног закључка да аутор не пише већ казује, па је Сремчева књижевност окарактерисана више као „усмено казивање но књижевно писање и више духовита анегдота но уметничка проза“ (Кашанин 1968: 245). Усмено казивање постаје доминантније, првенствено јер се наслања на духовно и историјско наслеђе, аутор преузима типичне обрасце и жанрове из усмене књижевности и на тај начин оно чини основу у већини Сремчевих приповедака и романа. Меша Селимовић наводи неколико анегдота које су биле основа Стевану Сремцу у стварању књижевног дела. Говори да је на такав начин настала приповетка *Лимунација на селу*, али и романи *Ивкова слава*, *Зона Замфирова* и *Поп Ђира и поп Спира* (Селимовић 2007: 27–28). За сваки роман је карактеристична нека анегдота или шаљива прича, која се везује или за централни догађај, или за епизодне сцене. Када говоримо о шаљивој причи која у роману држи централно место, а анегдота је поткрепљује, најупечатљивији је роман *Поп Ђира и поп Спира*. Заснива се на причи о два попа, тј. тематизује се њихов сукоб и самим тим „асоцира на усмену причу, и то шаљиву, која се заснива на општеприхваћеној представи о свештенству“ (Пешикан-Љуштановић 2009: 51–52). Међутим, аутор као типичан представник реализма, није само писао приповетке и романе, који се искључиво заснивају на једном истинитом догађају. Његов предмет истраживања били су обични људи са периферије града, или како Скерлић каже: „цео један свет *малог нука* и *бивших људи*“ (Скерлић 1964: 299). Његови књижевни јунаци, такође настају из анегдоте, занимљивих догађаја или необичних прича. Сремац бележи и прати стање у друштву, па је на

мишљењу, писац оскудева у песничком таленту, његово дело је једнострано, са уским идејама. Неповољно је окарактерисао његов „политички антидемократизам“, оличен у подршци краљу Милану: „Сремац је само по имену био либерал, ако се узме реч либерал у етимолошком смислу саме речи и шта она значи у Европи. У ствари, он нимало није марио за слободу и уставност, и његов политички идеал је била она велика, никада неостварена утопија о ‘просвећеном деспотизму’“ (Скерлић 1964: 284). О политичком опредељењу и моралним ставовима Стевана Сремца, говори и Меша Селимовић. Раздваја пишчево делање у политичкој партији и рад на књижевним делима: „Иако је припадао Либералној странци, Сремац није бранио њене интересе у својим књижевним дјелима нити се његов поглед на свијет исцрпљивао њеним програмом“ (Селимовић 2007: 24).

такав начин настао и роман *Вукадин*, као својеврсна критика целокупног друштва, прожета хумористичким и сатиричким односом према једном типу личности:

У *Вукадину* је превасходно реализован тип романа личности, у којем је техником преувеличавања (карикатурално, хиперболично, гротескно) и у препознатљивој степенасто (епизодијској) композиционој схеми, хипертрофиран девијантни карактер главнога јунака Вукадина Кркљића (Максимовић 1998: 89).

Дакле, Вукадин као носилац једног таквог карактера, морао је бити прво примећен у стварности. Скерлић говори често о Сремчевим запажањима и приручној бележници, па је пишчево праћење једног практиканта у Нишу подсетило на самог практиканта Вукадина из истоименог романа. Тај практикант се својим понашањем просто наметнуо, па је Сремац на основу упечатљивих анегдота поседовао извесну књижевну грађу у намери да створи одређеног књижевног јунака: „Док је практикант галамио и разметао се, дотле је Сремац бележио све речи и гестове свога јунака, који није ни слутио шта професор за другим столом пише у својем ‘нотесу’“ (Скерлић 1964: 305).² Али само Вукадиново занимање практиканта у Сремчевом роману у ствари потиче из личног пишчевог искуства, јер је и он сам радио сличан посао у Министарству финансија, што бележи Јован Младеновић. На том радном месту се задржао привремено (око три месеца) и „касније је из тог свог искуства портретисао бирократију и ликове

² Јован Скерлић наводи неке Сремчеве белешке које се тичу практиканта, а чији се садржај подудара са Вукадиновом променом презимена (Вујадиновић-Кркљић):

Практикант мења презиме у званичним новинама, јер мисли да је баксуз због тога – Штрајкује (као члан певачке дружине). Добија црне панталоне. – јури за аконто и туторе црквене. – кад поручује капут, тражи *резервни* тур и дугмета. – Практикант носи лагиране ципеле, прслук од црвене кадифе и са седефским дугметима, па просто унесрећује девојке. – Нов шешир да пркоси. – Практикант малерозан. Кад хоће да запали на сокаку цигару, развије му се папир. – Хоће у магационере да стече кућу. – Практикант неће да руча без костгебера. Свакога костгебера окуми, некога остаросвати, некога за девера изабере. – Практикант курише кроз шобер. – Практикант поручује куварици: кажите за г. Мику. Она псује. – Кад практикант прође поред келнера, а он само псује: бог да прости мојих 50 гроша (Скерлић 1964: 306).

практиканата у приповеци *Вукадин*“ (Младеновић 2005: 7). Јован Младеновић такође сматра, да је боравак у Пироту инспирисао Сремаца у писању романа *Вукадин*, а овакво схватање се потврђује у тексту „Стеван Сремац и Пирот“ Бошка Новаковића, где је пишчев живот, у тада недавно ослобођеном Пироту, окарактерисан као најпразнији део његове биографије (Новаковић 1966: 376–378). Онда је уследила молба Министарству просвете и потражња премештаја (Новаковић 1966: 377–378), а томе су претходиле не баш најсрећније околности по писца, у виду неостварене љубави:

За пиротске дане Сремаца везана је и једна романтична епизода; једина стварна љубав пишчева била је Јелена Панчић, кћер Пантелије Панчића, свештеника и учитеља. Али после једног политичко-сатиричног чланка у либералној *Српској застави* у коме је „поткачио“ и њеног оца напредњака, Јелена се по жељи оца удала за Јосифа Костића, такође напредњака (Младеновић 2005: 10).

Вероватно је и ова епизода из пишчевог живота у Пироту утицала на потражњу премештаја. Овај не баш срећан догађај, писац претвара у својеврсну анегдоту у роману *Вукадин* у којем главни јунак такође тражи премештај, али и промену презимена: „две молбенице; једну г. Министру финансија за премештај у унутрашњост Србије, а другу г. Министру унутрашњих дела, у којој моли да му г. Министар дозволи да може своје дојакошње презиме Вујадиновић да замени старим породичним презименом Кркљивић“ (Сремац 1981: 120). Све је то уследило након несрећног заљубљивања у Малвину, ћерку једног каменоресца. Малвина је у том тренутку већ удата за очевог калфу, па се и у овој сцени рефлектује одраз стварности, кроз коју је прошао Стеван Сремац, где је његова несуђена љубав венчана за човека идеолошки блиског њеном оцу. Комика је настала у овој епизоди, када је Вукадин током преписивања једног акта записивао име *Малвина*, уместо имена *Маринко*: „ослобађамо речену Малвину, стараоца деветоро унучића, од даљег плаћања пореза“ (Сремац 1981: 118). У овој комичној сцени, нарочито је присутна микроструктура шаљиве приче, у којој долази до неразумног поступка главног јунака, а сам његов поступак изазива код свих осталих смех. Описана је једна комична ситуација, а она је изведена кроз одређену игру речи (Малвина-Маринко) и према општој подели, ова шаљива прича би се нашла, у усменој књижевности, међу једноепизодичним причама, а према класификацији Вука Врчевића, оваква врста једностране приче, припала би групи – *народне опће с најширим пространством*

(Милошевић-Ђорђевић 2006: 169). Међутим, овакву врсту шаљиве приче, која је приказана у делу Стевана Сремца, могуће је сврстати међу анегдоте, јер је сама анегдота, пре свега, „оштроумна прича са поентом“, а у роману *Вукадин* она се најчешће користи у комичном контексту. Поред комичног, анегдота представља и „сопствено сећање о личном доживљају и тада је веома блиска меморати, или од тренутка када се доживљај почне преносити и приписивати као аутентичан неким другим личностима – подудар се са одређеним врстама предања“ (Милошевић-Ђорђевић 2006: 170).

Анегдота о несрећној љубави, није једина анегдота која је пренета из Сремчевог живота у роману *Вукадин*. Уколико се упореде поједини делови романа или кратке епизоде, са анегдотама сачуваним из стварног живота аутора, могу се пронаћи велике сличности између стварних догађаја (анегдота) и фикције у каснијој пишчевој интерпретацији. Битна је анегдота која описује тадашњи однос професора и родитеља ђака, у којој Стеван Сремац управо преноси своја искуства из професорске каријере. Занимљив догађај у роману описује незаинтересоване и попустљиве професоре, али и упорне, наметљиве и привидно љубазне родитеље. Њихов однос је једино видљив током ђачких испита, па у том периоду настају многа познанства. Тако једном реченицом приповедач у ироничном контексту спомиње српску гостољубивост: „Тих дана не могу професори да се спасу од оног још из српске историје за основну школу тако добро познатог и хваљеног српског гостољубља“ (Сремац 1981: 93–94). Није се много другачије догађало ни у Сремчевом животу,³ а као професор имао је право да критикује овакву друштвену појаву, нарочито када је у том времену професорски углед на ниској лествици. Такође, говори о малим професорским платама, које су исте још од владавине кнеза Милоша Обреновића. Читава критика је упућена кроз апсурдне и краткотрајне дијалоге професора и родитеља у којима родитељи траже изговор за неуспех њихове деце, приступају по истом принципу и

³ У књизи *Знаменити Срби у анегдотама* Дејана Томића, налази се неколико анегдота о Стевану Сремцу, а једна од њих односи се на његову професорску каријеру:

- Господине, како мој син у школи? – пита Сремца један нишки грађанин прве године његовог службовања.
- Бога ми, право да вам кажем, неће да учи, рђаво је...
- Тако је! Несрећа је то: да је добар ја би га даја на занат, али рђа, није пристао за никуд, па га накара' у школу. Фала ти! (Томић 1999: 163).

њихов говор је углавном шаблонски. Дакле, таква деца су углавном добра и посебно талентована, али помало жива и несташна (Сремац 1981: 92–93).

Шаљива прича као микроструктура, уметнута је у ток приче на више места. Поред главног и централног места, у чијем је средишту комични и карикатурални јунак Вукадин, обликовање кроз шаљиву причу не нестаје ни на споредним местима, тј. у оним сценама и епизодама у којима Вукадин није у центру приповедачеве пажње. И сам Стеван Сремац започиње поједина поглавља у таквом маниру, свесно одређује који ток радње прати главног јунака, а шта је у роману споредна ствар. На тај начин започиње „глава трећа“ у роману, кратким описом: „У којој има о свачему више него баш о самоме јунаку ове приповетке, то јест о Вукадину“ (Сремац 1981: 31). Овакав почетак заиста упућује читаоца на који начин да прати фабулу. Наиме, требало би да искључи свест о главном јунаку и да испрати разне догодовштине и анегдоте из паланачког живота. Међутим, ни сам Стеван Сремац није испратио своју тежњу до краја поглавља, јер и Вукадин постаје активан чинилац овог поглавља као жртва насиља. Додуше, Вукадин се појављује као пасивизирана фигура у сцени у којој добија шамар, па је донекле аутор остао доследан у казивању, јер више обраћа пажњу на колективни дух паланачког становништва и на богатог и мудрог сељака Петра. Газда Петар је прозрео Вукадина у намери да га поткрада, давањем тек купљене робе у Вукадинове руке, како би му овај ударио шамар. О шамару читалац сазнаје тек када се Милисав, Вукадинов газда, умеша у расправу:

- Па... велиш, да *понесем* ја сад ово?!
- Понеси – вели Вукадин – ама ником не казуј да си по те паре купио!
- Немој – вели му сељак – него ти си млађи, па *понеси ти* ово, па га казуј, вала, ком 'оћеш!
- Шта је, шта је! – умеша се газда Милисав, који се трже кад чу како у дућану ужасно пуче шамар.

У овом поглављу, Сремац се окреће мноштву, људима који живе обичан живот, међусобно се забављају, друже, свађају и мире. Аутор пре свега представља, у овом поглављу, „репрезентативне типове паланке“: „У Вукадину, Стеван Сремац није – како се то обично мисли – дао искључиво портрет једног репрезентативног брђанина; у исто време с њим, Сремац је, у

позадини и напоредо, дао и репрезентативне типове паланке“ (Кашанин 1968: 226).

Паланачки свет у роману је приказан као свет пун смеха, међусобног задиркивања и сплеткарења, као свет који се радо шали на туђ рачун, али и свет на чији рачун се често шале: „Јер се таке шале увек свршавале смехом, било на рачун туђина било свога“ (Сремац 1981: 45). На самом почетку трећег поглавља, аутор романа подробније говори о међусобном односу паланчана и њиховом забављању, игри и суровим шалама на туђ рачун. Кратак опис фигуре једног пелтека дочарава веселу и сурову нарав таквог света: „А свака наша паланка има тако по једнога, обично пелтека, за кога хоће радо да му кажу „фали једна“ или, да се њиховим техничким термином изразим, „дугује, веле, ћир-Мики“, а са тим сваки добија и има право да се спрда с њим“ (Сремац 1981: 33). У оваквим случајевима, у делу Стевана Сремца отвара се низ анегдота, оштроумних реакција паланчана, али не и усмерених на прави начин. Наиме, шаљиво је могуће и пожељно у надмудривању другог, али у овом случају ради се о особи неугледној, којој, како аутор каже, „фали једна“. У таквим тренуцима, хумор иде у потпуно другачијем правцу и претвара се у подсмевање на основу физичких или психичких недостатака.

„Е, што ми сад поцепа капу?!“ пита овај. – „Море, капу ћу ти ласно да ти купим, ама памет не могу!“ вели онај, па се на том сврши. Дигне се онај, узима капу, па врти главом. „Е, а сад како би теби било да ја твоју шубару тако треснем?!“ В пита га пелтек. „Мени не знам“, вели насилник, „него теби би лепо ишло!“ (Сремац 1981: 33).

Шаљиви моменат је доминантан, оличен многим микрожанровима усмене књижевности. На челу са шаљивом причом и анегдотом, такав вид комуникације међу Сремчевим представницима паланачког живота, знатно је обogaћен пословицама,⁴ разним пошалицама, локализмима, али и оштроумном игром речи. Када се говори о игри речи у *Вукадину*, мисли се на поступак конструисања једне врсте шаљиве приче, у којој игра речи служи

⁴ О функцији пословица и изрека у *Вукадину* пише Александра Соврлић у тексту „Пословице и изреке у Сремчевом Вукадину – заступљеност и функција“: „...можемо закључити да се фреквентност пословица и изрека у *Вукадину* директно везује за динамику радње, постојање већег броја ликова који говоре у глас, али и за средину у којој се главни јунак налази“ (Соврлић 2018: 85).

као помоћно средство. Игра речи као микроструктура допуњује шaljиву причу и чини је ефектнијом и јачом, нпр. шала или пошалица која је међу паланчанима била најомиљенија је она под називом *Каскалов дућан*. У самом називу шaljиве приче о имагинарном Каскаловом дућану, примећује се да је то један иронични каламбур, који у овом случају, у интерпретацији Горана Максимовића, настаје „као намјерна мисаона игра (досјетка)“ која је „произашла из подсмјешљиве ‘игре’ с глаголом ‘каскаати’“ (Максимовић 1998: 150). На такав начин смишљена шала проналази и своју поенту, када наивни сељак после целодневне потраге за Каскаловим дућаном схвата да је узалудно трагао за нечим што не постоји. Поента је изнета од стране раније превареног сељака који са јасним наговештајем открива да је шала успела и да је сељак насамарен: „Нема ти туна, брате, никаквог дућанције Каскала, а има *каскала муштерије*, ка' и сам што си данас, кукавац сињи!“ (Сремац 1981: 51). Шала је постала успешна када је наивни сељак кренуо од дућана до дућана да се распитује за Каскалов дућан, али много је успешније функционисала када није успео да примети сарказам дућанција и превејаних чаршилија: „Него имаш да *касаиш* добро, подаље је, чак на другом крају“ (Сремац 1981: 49), а поред тога наивни сељак постаје предмет подсмеха и наглашава му се да је муштерија спремна да пазари сурову шалу: „Има тамо свега и свачега, веле му из дућана, што ти само душа пожели; само имаш ли пара доста и јеси ли *мајстор* да пазариш“ (Сремац 1981: 50).

Вукадинов други шамар, који овога пута не добија као шегрт већ као калфа, везан је управо за шалу о Каскаловом дућану. Покушавајући да насамари једног пролазника сељака на већ уобичајен начин, бива понижен још једним шамаром. Моменат који је на први поглед шaljивог карактера прераста у озбиљан друштвени проблем. У оквиру тог проблема сукобљени су беспосличари, углавном паланчани, са несланим шалама и честим исмејавањем другог, а са друге стране налази се један уморан и угњетаван свет оличен у фигури мудрог сељака коме живот не представља игру и забаву: „Зар мене сковитљала невоља, чељаде ми болесно дома, а њему до спрдње!“ (Сремац 1981: 53). Међутим, озбиљност сељачког живота не заузима већи простор јер се озбиљан свет склања од лакрдије, па је простор додељен поново неозбиљним паланчанима стварајући од једне комичне ситуације трагикомичну реакцију мноштва: „И бездушна гомила поче формално да *лицитира* добивени шамар“ (Сремац 1981: 54). Наравно, функција шaljиве приче овде не изостаје, али она функционише на потпуно другачији начин. Сведоци немилостиво догађаја су дубоко несрећни људи,

несвесни у својим поступцима и делима. Представљајући себе на најбољи начин постају карикатуралне фигуре једног нестабилног друштва, чији су носиоци Тасица и Васица. Они су најбучнији у анализи добијеног шамара и на тај начин превазилазе комично, тј. комичну ситуацију где би шаљива прича као микроструктура функционисала у изворном облику. Милан Кашанин ова два књижевна лика ставља у „висок дOMET трагикомичности“: „хвалисаве приче Тасице и Васице с каквим задовољством и с којом би вештином они шамарали оног ко би им дошао под руку – фантастична гротеска кепеца који не могу да буду цинови и слабића који сањају како су јунаци“ (Кашанин 1968: 228).

У истом, трагикомичном контексту, Милан Кашанин представља и последњу сцену у *Вукадину*, а она је окарактерисана као „највећа похвала глупости која је у српској књижевности написана“ (Кашанин 1968: 228). Последња сцена је састављена као поента једног великог вица о смешном, похлепном и лажљивом човеку као што је Вукадин. Та сцена је анегдота, није грандиозни завршетак и аутор је успео да избегне хоризонт очекивања. Комика и гротеска Вукадинова, у последњој сцени, доживљава свој врхунац, а тај врхунац је достигнут када главни јунак успева да укроти неукротивог магарца Буцефалоса и дође до жељене позиције и остварења великог сна, те постаје ђумругџија (цариник). У тексту Младена Лесковца „Порекло и смисао завршне сцене Сремчева *Вукадина*“ (Лесковац 1966: 81–86), управо се говори о функцији анегдоте на самом крају романа. Лесковац утврђује веродостојност анегдоте, коју је Стеван Сремац вероватно чуо током школовања у Београду, или је читао у београдској штампи о чувеном Суровом циркусу. Овакав тип анегдоте као завршетак приповетке или романа није био општеприхваћен у књижевној критици, те је Стеван Сремац осуђиван да роман није успео јер је лакрдијом завршио свој роман. Међутим, код Младена Лесковца стоји другачије тумачење последње сцене: „Та сцена је гротеска и лакрдија, дабогме, али је Сремац лакрдију и хтео. Није то, лакрдија ради лакрдије: њену могућну – и моћну – функцију он је ваљано проучио већ код свога Гогоља, па је ту невероватну сцену сасвим умесно оставио за крај своје ваљане књиге“ (Лесковац 1966: 85).

Поред шаљиве приче и анегдоте, појављује се предање са својим приповедним функцијама у роману *Вукадин*. У оквиру усмене књижевности, предање представља усмену форму у којој се казује о одређеној појави или се препричава чудесан догађај, или је приказан субјективан доживљај приповедача. Поврх свега, предање има у усменој традицији пророчанску

улогу, чији је основни елеменат веровање.⁵ Веровање, поред предања, чини основу „легендама, обредној и обичајној лирици“, а у оквиру „народне, усмене књижевности долази само уметничко-вербална интерпретација веровања“ (Пешић & Милошевић-Ђорђевић 1997: 46). Управо је такав начин предвиђања судбине присутан у *Вукадину*, нарочито у првом и другом поглављу, где аутор указује читаоцу да прича о Вукадину креће од предања и народне традиције. И сам аутор започиње роман, кроз опис првог поглавља, у маниру веровања народној традицији и благог потирања науке и учених људи, што је извесни сарказам и према једном и према другом:

У којој се биографским начином почиње баш од почетка, то јест од рођења самога јунака ове приче. Препоручујемо је пажњи поштованих читалаца, молећи их да је прочитају и добро запамте, јер ће се тек на крају ове приповетке видети да је имало места и смисла овој првој глави. А после још из ње ће се најбоље видети како су врло често праве будале ови садашњи бајаги учени људи – који мисле, ако су нешто од науке прочитали и штрпнули, да су сву мудрост кашиком попили – па не верују у Рожданике и у причања старих људи (Сремац 1981: 7).

У овом опису се јасно види и назире сукоб урбаног и руралног у стваралаштву Стевана Сремца. Такав сукоб огледа се у схватању предања као нераскидивог елемента једне народне традиције. У Сремчевом *Вукадину* издвајају се две групације током тумачења Рожданика, књиге која предвиђа будућност тек рођеног Вукадина. Прва група представља учене људе, али у истом тренутку покварене и похлепне. Тата је један од таквих, који користи своје знање углавном због личног задовољства, да би себи угоднио, нешто

⁵ Нада Милошевић-Ђорђевић се бави предањем, али и приповеткама чија је основна тема одређивање судбине при рођењу. Иако су раније предање и приповетка сматране за исту форму, већ је од Вука Караџића сматрано да се те две форме битно раздвајају у строгом праћењу фабуле које прати предање, а приповетка инсистира на занимљивости фабуле и самим тим „уклања строгост једног веродостојног казивања“ (Милошевић-Ђорђевић 2007: 61). Схема коју је пратила Милошевић-Ђорђевић, током истраживања прорицања судбине у предањима, чинила је неколико фаза кроз које се гради једно предање и ствара једну чврсту структуру: 1) Прорицање, 2а) Контраакција 2б) Управна акција, 3) Остваривање прорицања (Милошевић-Ђорђевић 2006: 57–59).

више зарадио или био добро почашћен. Средство које користи како би добро наплатио своје знање је Рожданик, стара књига од вредног значаја за народ:

А ћата најбоље зна шта му вреди та старинска књига, и он је не би дао не знам за које паре, јер му је доносила прихода доста; а да вас не слажем, доносила му је, вала, више прихода него сви остали споредни приходи његови, а то, богами (ко познаје ћату), није мало речено. Наплаћивао би се кад год би је отворио, а ћата није био избирач или кицош; примао је и у натури кад не би у парама. Какво пиле, или кокош, или котарицу с јаји' или прасенце, а уз то што попије ракије пре или после читања (Сремац 1981: 13).

Управо кроз форму предања, позивајући се на старину, ћата убира плодове својег школовања и вара неуки и неписмени народ. Вукадинов отац Вујадин, на почетку ћатиног читања из Рожданика, не верује да је његовом тринаестом детету записана повољна будућност. Незадовољство поводом рођења тринаестог детета трајало је све док ћата није почео да говори из Рожданика и прихватљиве и неприхватљиве ствари за сиромашног Вујадина. Ни претходни пород није био онакав каквим би домаћин био задовољан, тако да га је обухватио песимизам, што због броја деце,⁶ што због све већег сиромаштва. Дакле, ћата је увидео да народ с којим живи верује у старинске приче, па је осмислио концепт старе књиге како би орасположио сиромашни свет и заузврат добио пригодну награду. Користи се језиком који личи на црквени, а тим жели да докаже уверљивост садржаја из Рожданика. Па тако ћата говори прво неповољно о новорођенчету читајући Рожданик: „лежати будет от бољезни в третом годишти живота својего“ (Сремац 1981: 14). Вујадин је већ поверовао у тако нешто, јер је и сам сматрао да је добар живот његовом детету немогућ. Међутим, после овога, из Рожданика су прочитане информације повољније по домаћина. Користећи градацију у овој сцени, Сремац је приказао ћату као врсног приповедача, неког ко врло добро

⁶ Да је Вујадин на децу гледао само као на количину и на терет који треба отхранити, доказују и његова поређења у *Вукадину*: „А је л' право, побогу брате, да ми је кућа од тог силног благослова ка' нека касарна“ (Сремац 1981: 12); „Па куд ћу с њима, нема ни мјеста у кући, мањ' да им поградим гњезда лијепо у стрехе ка' ластавица пилићима својим“ (Сремац 1981: 12); „Па како мислиш, куме, какво име да дамо овом магарету?“ (Сремац 1981: 10).

познаје људску нарав и начин живота једног народа који верује предањима, али и народа који још више верује старим књигама.

Рурални свет у делу Стевана Сремца одгајан је кроз народну традицију, као што је и сам аутор веровао, током свог одрастања, да је правилно живети у духу народне традиције.⁷ Међутим, у *Вукадину* пародира кроз форму предања, и једне и друге, образован и необразован свет, урбано и рурално, модерно и традиционалистичко. Показује какав ауторитет поседује предање у нашем народу и како може да функционише у једном реалистичком делу као што је *Вукадин*, чија је основа да представи свет и људе који у њему живе онаквим какви заиста јесу. На крају крајева, прорицање на почетку романа испратило је форму народног предања, те се радња одвијала у дослуху са тим предвиђањима. Поред ћатиног, споменуто је још једно пророчанство, које је супростављено ћатином књишком предвиђању, а то је пророчанство бабе Ђурисаве. Причала је о Усуду, чије је присуство одредило будућност Вукадинову:

А Усуд – причаше баба Ђурисава – узедо неке листове хартије, књиге без јазије, и опет неке силне листове с јазијом, и силна зарезана и незарезана гушчија пера, и још сврх тога силне свежњеве хартије – па стаде све то бацати и разбацивати на све стране по дворима својим, а (вели баба Ђурисава) једнако виче:

– „Како мени данас – тако њима довјека!“ (Сремац 1981: 18).

Испоставило се да је пророчанство тачно, каријера практиканта Вукадина постала је неминовна, а помоћу пишчевог изражавања кроз народна предања припремљена је „девијантна предодређеност у Вукадиновом менталном склопу и његово искакање ‘са нормалне линије живота’“ (Максимовић 1998: 99). На тај начин, није само појачан карактер Вукадинов, већ је доказана моћ предања и њен утицај кроз генерације. Усуд бабе Ђурисаве управо представља пишчеву напомену о пажљивом читању у опису првог поглавља, да добро запамте шта ће прочитати јер ће прочитано

⁷ „Идеје Сремчеве нису одјек туђих мисли из новина и брошура, него плод наслеђа, које чини саставни део његовог бића, Сремчеве љубави и мржње рођене су и расле с њиме од његова детињства. Он је одрастао у кући и крају где су се етичке и верске традиције, донесене при сеоби из Метохије и с Косова, сјединиле са осећањима и схватањима просвећеног европског света – за њега су колико интелект и искуство толико морално чуло и сензибилитет мерило културе“ (Кашанин 1968: 221–222).

бити смислено тек на самом крају романа. У усменој књижевности, како наводи Нада Милошевић-Ђорђевић: „Све врсте предања имају тенденцију разјашњавања, али увек помоћу већ усвојених мотивских схема у народном веровању и традицији“ (Милошевић-Ђорђевић 2006: 177), што значи да је и сам роман *Вукадин* постао роман идеје једног предања, које се на крају остварује. У међувремену, пратећи структуру предања прати се само прорицање судбине и њено остваривање у виду Вукадиновог занимања практиканта. Међутим, Стеван Сремац не завршава роман на месту остваривања прорицања, већ продужује нарацију и смешта главног јунака у оквиру лакрдијашког и анегдотског. Поготово је ток радње промењен на самом крају када Вукадин остварује своје снове на потпуно необичан начин – укроћивањем магарца, и на тај начин стиче славу. Крај романа излази из домена усменог предања, али у пишневој замисли остаје доследан приказ једног реалистичног јунака који жели све, и то по сваку цену. Међутим, Вукадинове могућности нису толико велике, те је свакако препуштен судбини. Иако се роман завршава срећним крајем за главног јунака, читаоцу је јасно да такав крај представља једино сензацију, краткотрајно одушевљење публике, а пре свега трагикомичност новонасталог ђумругције Вукадина.

Обликовањем текста различитим приповедним микроструктурама, аутор је у *Вукадину* читаоцима приближио просте усмене форме. Шаљиве приче, анегдоте и предања искоришћени су као средство казивања, али и да служе реалистичном и модерном приповедачу да јасније прикаже простор и време у којем се он тренутно налази. Вукадин као трагикомичан лик постаје карикатура једног необразованог и нецивилизованог друштва. Усмене форме у овом роману представљају један кодекс или правилник, који се непрекидно заобилази или се тумачи на погрешан начин. Тако да Стеван Сремац нема само за задатак да прикаже и критикује друштво којем припада, а да сам остане на тој критици. Његово решење састоји се од могућег и правилнијег сагледавања ствари, међу које спада правилно тумачење и коришћење шаљивих прича, предања или анегдоте. Таквим приказивањем усмених форми Сремац отворено ради на ангажованости литературе и жели на тај начин да побољша национални дух. Међутим, тако нешто није изводљиво уколико се народ окрене само предањима као једином релевантном извору података. За тако нешто потребно је шире образовање, тачније комбинација учености и традиције, да не би дошло до веровања која су усвојили ликови у *Вукадину*. Међутим, показало се немогућим и у савременом добу избећи

последњу сцену из *Вукадина*, где се човеку намећу једино решења у виду циркуског магарца, па су данас на сличан начин, кроз велики утицај мас-медија, најзаступљеније лакрдијашке и искривљене вредности у популарној култури.

ИЗВОРИ

Сремац, С. (1981). *Вукадин*. Београд: Нолит.

ЛИТЕРАТУРА

- Кашанин, М. (1968). *Судбине и људи*. Београд: Просвета.
- Лесковац, М. (1966). Порекло и смисао завршне сцене Сремчева „Вукадина“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 14(1), 61–66.
- Максимовић, Г. (1998). *Магија Сремчевог смијеха*. Ниш: Просвета.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (2006). *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- Младеновић, Ј. (2005). *Заоставштина Стевана Сремца: каталог збирке*. Ниш: Народни музеј.
- Новаковић, Б. (1966). Стеван Сремац и Пирот. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 14(2), 376–378.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2009). Усмена књижевност и традиционална култура у роману „Поп Ђира и поп Спира“ – заступљеност и комичка функција. У Пешикан-Љуштановић, Љ. (уред.), *Усмено у писаном* (стр. 51–64). Београд: Београдска књига.
- Пешић, Р. & Милошевић-Ђорђевић, Н. (1997). *Народна књижевност*. Београд: Требник.
- Селимовић, М. (2007). *Писци, мишљења и разговори*. Подгорица: Јумедиа монт: Октоих.
- Скерлић, Ј. (1964). *Књиге и писци III*. Београд: Просвета.
- Соврлић, А. (2018). Пословице и изреке у Сремчевом Вукадину – заступљеност и функција. *Зборник радова Филозофског факултета у Приштини*, XLVIII(1), 81–93.
- Томић, Д. (1999). Стеван Сремац. У Томић, Д. & Андрић, Љ. (уред.), *Знаменити Срби у анегдотама* (стр. 161–163). Нови Сад: Прометеј.

Aleksandar B. Čegar

FUNNY STORY, ANECDOTE AND LEGEND AS MICROSTRUCTURES IN
VUKADIN BY STEVAN SREMAC

Summary

The paper deals with the functions of narrative microstructure or the simplest forms in Stevan Sremac's novel *Vukadin*. Genres of oral literature, such as a funny story, anecdote and legend, are especially present in the novel. Such genres mostly form the basis of his work, and especially anecdotes from real life have such a role, while funny stories in *Vukadin* are inserted into comic discourse and are closely related to anecdotes. Legend as a microstructure is especially important because of the way Stevan Sremac narrates. Through the main character, he does not portray only one comic and extremely grotesque person in numerous anecdotes, but presents Vukadin as the bearer of one tradition, and only through the legend the main character emphasizes his identity. This paper has the task of proving that this type of hero is still possible, because its relevance is reflected in the constant conflict of modern and traditional, moral and immoral, but also urban and rural. Through the analysis of certain microstructures that originate from oral literature, it is necessary to determine the function they perform and how they influence the construction of the plot, the creation of comedy and digressive moments in the novel. In addition to this, it is necessary to investigate the presence of short oral genres during the description of the provincial place, but also what role they play in determining the types of heroes in *Vukadin*.

Key words: oral literature, legend, anecdote, funny story, Serbian realism

Јована Ј. Војводић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
jovanav997@gmail.com

УДК: 821.163.41.09 Pandurović S.
doi: 10.19090/zjik.2022.175-187
прегледни научни рад

СИМА ПАНДУРОВИЋ КАО КРИТИЧАР У ЧАСОПИСУ *КЊИЖЕВНА НЕДЕЉА*

САЖЕТАК: Од почетка излажења часописа *Књижевна недеља*, Сима Пандуровић редовно се јављао чланцима из области књижевне и, у мањој мери, позоришне критике, као и својим поетским саставима. Присутност Пандуровића у часопису, међутим, подразумевала је три важна одређења, од којих је прво, улога уредника, вероватно мање познато у односу на његов песнички и критичарски рад. Та су поља деловања својим садејством заправо учинила да његова књижевна делатност буде проширена и додатно сложенија, чиме је и Пандуровићев лик у историји српске књижевности могуће сагледати целовитије, а радом ће се оно покушати осветлети.

Кључне речи: Сима Пандуровић, *Књижевна недеља*, критика, уредништво, поезија

Познато је да је крај деветнаестог и почетак двадесетог века у српској књижевности обележила појава модернистичких тенденција. Уколико бисмо били у потпуности привржени прецизности, рекли бисмо да је то заправо период када се модерно помала и почиње да живи напоредо са оним што се већ тада сматрало традиционалним. У таквим, такорећи, околностима, настао је часопис *Књижевна недеља*, у чијој је садржини видан траг тог двојства. Њу је покренула група младих писаца незадовољних традиционалним токовима у српској књижевности и схватањем модерне књижевности чији су заговорници били окупљени око *Српског књижевног гласника* (Протић 1991: 253).

Књижевна недеља значила је као простор који је везао два имена српске модерне, и то безмало највећа. Само прегледом садржаја листа, може се лако закључити о коме је реч. Како се у Протићевом раду наводи (1991: 258) да се Дисови песнички почеци могу везати за *Књижевну недељу*, тако се може рећи да је Пандуровићево бављење књижевном критиком започето у поменутом часопису. Да је постигла само ово, *Књижевна недеља* имала би довољно повода да јој се призна да је учинила много. Лист је објединио два

песника на начин другачији од онога по којем их познајемо, иако су обојица објављивали своју поезију на овом месту. Дужност уредника припала је обојици (од 19. броја) и то међусобно садејство остало је као лепа особеност не само *Књижевне недеље*, већ и са становишта књижевне историје гледано.

Пандуровићу ово није било прво нити једино искуство уредништва, будући да је, тада као млади студент филозофије, радио на часопису *Покрет*, покренувши га 1902. године са неколицином интелектуалаца међу којима су били Светислав Предић, Милан Димовић, Раша Здравковић и др. Након Првог светског рата покренуо је часопис *Мисао*, истовремено га уређујући са Велимиром Живојиновићем Масуком. Њихова заједничка сарадња, кроз седам штампаних бројева, трајала је до 1922. године. У годинама које су уследиле, и Живојиновић и Пандуровић наставили су да обављају исти посао, али сада независно један од другог.

Премда испод уводног текста *Књижевне недеље* стоји потпис „Уредништво“, јасно је, према изнетим ставовима, да се иза њега понајвише крије сам уредник, Сима Пандуровић. *Наша реч*, како гласи наслов, програмско је образложење часописа чији је први број изашао 10. октобра 1904. године у Београду на чијем је почетку дато објашњење разлога његовог покретања. Наиме, оно је последица осећања потребе да се то учини будући да се многи књижевни листови недуго након покретања, гасе, и то не због својих извесних слабости, већ због чињенице да, нажалост, већина читалаца није писмена, а није ни обавезана да чита, те тако нестаје основна сврха штампања. Осим тога, проблем који настаје са књижевним часописима потиче од тога што се природа књижевности битно разликује од особина карактеристичних за науку, па самим тим има и другачију природу. У том смислу, *Књижевна недеља* одређује себе као чисто књижевну. У тексту се унапред даје на знање да неће бити (као што је то у неким другим часописима) повлађивања ауторитетима који би се могли снисходљивошћу умолити од стране аутора слабих квалитета за штампање својих прилога, јер таква пракса у књижевности твори двоструку и прилично велику грешку. Са једне стране, читаоцима се нуди материјал који не поседује никакву или врло оскудну уметничку вредност (те се проблем образованости проширује јер нема могућности да се заснива и развија на квалитетном штиву), а са друге, штива квалитетнијих писаца се запостављају (јер писци остају по страни, сматрајући да њихова реч треба да буде искључиво на папиру, а не додворичка). Дакле, императивно се залаже за разграничавање научног од књижевног, јер интересовање за једну науку, не повлачи за собом нужно

склоност ка другој. Уреднички се програм првенствено опредељује за квалитетну књижевност, била она оригиналног или преводног карактера, не дајући предност чак ни домаћој уколико је лошија од стране. Најважнија одредба тицала се онога што је поменуто на почетку овога рада, а то је однос између модерног и традиционалног, односно настојања да се старо не потцењује нити прецењује и да будући одабир прилога буде искључиво утемељен на књижевним мерилима.

У истом броју, у рубрици „Критике“,¹ која ће иначе постати стална, Пандуровић (потписан С. Пан.) се представио критиком, и то не књижевном, већ позоришном,² где негативно оцењује Чеховљево, данас мање познату драму *Лабудова песма*. Он, наиме, критикује сентименталност теме мизерије глумачког позива, али и незанимљивост самог комада који је то постао „неоригиналном пишчевом тежњом за оригиналношћу“ (Пан. 1904а: 11–12). Исто тако ни о Тургењеву нема нарочито повољан суд, и оцењује његов *О туђем хлебу* као комад који није донео ништа ново. Видљиво је, према овоме, да је оригиналност, пре свега тематска, неопходна да би дело за Пандуровића могло бити оцењено као ваљано.

Прва у низу књижевних критика штампана на насловној страни трећег броја *Књижевне недеље* је текст о Милораду М. Петровићу Селјанцици. Пандуровић је, као у претходној, прилично оштар и своје жустре речи не користи само да би њима указао на одређене песничке слабости, које би могле сасвим извесно да се пронађу, већ на безвредност његове целокупне поезије: „Без талента, без знања шта је то поезија, без осећања, без маркантних импресија“ (Пандуровић, 1904в: 25). У оквиру ове критике, Пандуровић је нашао за сходно да помене какво стање влада по питању читалачког укуса, нарочито када се зна да велика већина није образована на начин да спозна квалитетну књижевност и као такву је разликује и одваја од оне која то није, и управо у томе види се сличност са гледиштем из програмског увода часописа према којем можемо рећи да је

¹ На њој су радили, сем Пандуровића, Павле Нешић, Димитрије Фртунић.

² Познато је, иначе, да је Сима Пандуровић написао три књиге критика: *Огледи из естетике* (1920), *Разговори о књижевности* (1927), *Богдан Поповић* (1931), али је мање познато да се критичким радом почео бавити много раније, пишући критике у часописима. После Првог светског рата, када су зачете авангардне тенденције у нашој књижевности, Пандуровић се критички постављао према њеним представницима (в. Тешић 1991: 68–83).

највећи ауторски удео текста имао управо Пандуровић. Он, наиме, осећа одговорност према томе и сматра да је читалачка публика та која подржава и чини да књижевност опстаје, и из тог разлога се не сме обмањивати, што конкретно у случају Милорада Петровића значи да га сматра добрим песником. Највише му, чини се, замера на томе што је код њега све народно и то на начин да је унижено, сувише банално и лишено високих естетских вредности. На неки начин се Пандуровић кроз Сељанчицу полемише са традиционализмом, као темељу из ког је поникла народна песма, коју издваја у односу на уметничку (песму), наглашавајући да Петровићеви стихови не могу да пореде са народном књижевношћу која поседује вредност, за разлику од његових. Ако погледамо овакве ставове, постаје јасно да је Витошевић био у праву када је записао да се у оцењивању писаца лист везао за зазирање Љубомира Недића од свега што је народно (Витошевић 1985: 331) и тако му, метафорички речено, постао привржен у осуди те особености. Ово, међутим, није био једини пут када је Пандуровић такорећи негирао вредност овог песника. У 15. броју, у оквиру подуже критике под насловом *О представницима данашње српске књижевности*, потврдиће свој, и више него афимативни став поводом безначајности Петровићевог рада у књижевности, наводећи истоветан разлог као у првом тексту. Док је Пандуровић и више него снажно спочитао рад овог песника, *Босанска вила* је у првом броју 1907. године на насловној страни штампала текст о Петровићу у којем стоје похвале његовом песничком сензибилитету тоpline и изражајности (Вл. 1907: 1), уопште један позитиван утисак о раду на књижевном пољу.

Делом се ова критика може сматрати и Пандуровићевим изношењем става поводом односа традиционалног и модерног, при чему треба имати на уму да он нипошто не оспорава значај прошлости, већ говори о томе да је садашња уметност другачија и да као таква има засебне критеријуме.

Настављајући да пише у критичарском духу, Пандуровић се јавио недуго потом, у децембарском броју часописа, али не у духу књижевне, већ поново позоришне критике где је говорио о чувеном глумцу Милораду Гавриловићу. Сима Пандуровић иначе сматра да се, прилично обилно писана, позоришна критика углавном свела на препричавање драмских комада или оцењивање глумца на основу личних симпатија, тј. несимпатија, уместо на важност улоге, лепоту њене одиграности (Пандуровић 1904г: 97). За Гавриловића каже да је један од најистакнутијих глумаца београдског позоришта који је то постигао захваљујући тежини својих улога,

разноврсности репертоара, а највише захваљујући своме темпераменту. Уз то, хвали се његова способност да истински разуме јунака, па према томе и успе да прикаже лик. Истина, замера му извештан број особина, што критику у некој мери чини објективнијом. Успешност његовог играња на позорници одраз је талента и то у оном смислу да Пандуровић полази од основаног становишта који подразумева суштину глумца, а то је пре свега његова урођена склоност ка тој уметности.

Обиман и објављиван у наставцима, међу критичким текстовима, као најважнији издваја се *О представницима данашње српске књижевности*, будући да је у њему првенствено Пандуровићев став поводом смисла критике, која није сврсисходна искључиво књижевности, већ поседује шири значај, пре свега национални: „представници једне књижевности престављају, у исто доба, културни ниво онога народа у коме су, и донекле, вредност егзистенције тога народа“ (Пандуровић 1905а: 134). Супротно увреженом мишљењу, да се о савременицима не може изрећи објективан суд, Пандуровић то чини. Иако не залази дубље у тематику, он сматра да такав став имају они који су присталице тога да се за меродавну критику дела писца мора познавати и биографска страна, контекст и време у којем је стварао, и јасно себе ставља на супротну страну, оних који се усредсређују искључиво на дело писца, те тако заступају чисто књижевно гледиште. Упознат са програмима књижевности у различитим образовним установама (гимназије, Велика школа) где се књижевност проучава само до одређених граница, без проучавања савремених аутора, утисак Пандуровићевог незадовољства чини се да је и оправдан и лично мотивисан. Стављајући себе у позицију онога чија је дужност да о књижевности говори тако да је учини бољом, односно што бољом, каже:

Кад би развитак једне књижевности био спонтан, зависио само од оних који пишу, онда би свака књижевна појава била само појава, без нарочите зависности од спољних околности у којима се књижевност развија; онда, у строгом смислу, не би ни требало о њој критички говорити, јер се на њој ништа не би могло поправити (Пандуровић 1905а: 1).

Писац је свестан да је српској књижевности критичко сагледавање неопходно јер су историјске и друштвене околности условиле њен отежали развој који је управо због тих чинилаца видно спутан. Књижевности се, зато, мора поставити правац. Читалачка публика не познаје критеријуме на основу

којих би могла да процењује вредност дела, а писци без материјалне потпоре и „помоћи савесне критике“ (Пандуровић 1905а: 2) напосто бивају препуштени самосналажењу, не дајући предност естетским начелима уметничког дела, већ пишу стихијски и без претендовања да штиво буде квалитетно. Искористићемо прилику да споменемо текст Артура Шопенхауера који је у преводу Петра Нешића штампан у истом броју *Књижевне недеље* (број 13, 2. јануар 1905, 10–11) у којем се говори о сличној дихотомији писаца. На једној страни су они који пишу „ради саме ствари“, а на супрот њима они „који пишу ради писања“ (Шопенхауер 1905: 10). О овој другој скубини Шопенхауер говори тако што наводи карактеристике по којима се одликују и препознају, док су у првој, они чија дела у књижевности значе као вредност.

Позивајући се на имена која су од поменутог манира одступила, на првом је месту поменут Лаза Лазаревић и то у својству истинског приповедача у српској књижевности са запаженом маном у томе што је био прилично неплодан писац. После њега, каже Пандуровић, српска приповетка добила је два главна правца, од којих је један био окретање сеоском приповедању, а други провинцијалном, односно урбаном, градском. Кад је реч о сеоској приповеци, једини који се помиње јесте Јанко Веселиновић за којег се држи да је и једини њен представник, али не и истински најбољи (Пандуровић 1905а: 2).³ Оно што му Пандуровић на неки начин спочитава јесте писање о средини према којој се не гаји истинско одушевљење, а то је оно што очигледно мора да постоји како би дело било вредно. Нужно је, другим речима, осећање које не представља само главнину лирике, већ и прозних радова који се, уколико то осећање поседују, могу позитивно вредновати: „Објективизам је у уметности, ако не немогуће оно, свакако, врло узан. Субјективизам, а њега нема без симпатија или антипатија, владао је увек и данас влада у правим уметничким делима“ (Пандуровић 1905а: 2). Повољнији, али једнако кратак суд, ако се тако може назвати, изнесен је поводом Светолика Ранковића и Боре Станковића који су, за разлику од Веселиновића и Глишића, унели у сеоске ликове извесну дубину и занимљивост (Пандуровић 1905а: 13). Приповетке са градском тематиком на челу са Симом Матавуљем, Бором Станковићем, Петром Кочићем, Ивом

³ Помиње се и Милован Глишић, нажалост не у бољем положају од Веселиновића. Обојици се замера на површности и непродубљености ликова које су према Пандуровићевим критеријумима важна одлика доброг дела.

Типиком у извесној мери су успешније, али далеко од беспрекорног. Сваком понаособ Пандуровић посвећује један омањи пасус, што већ довољно говори како је то прилично штуро за ваљано тумачење и давање оцене. Најоштрија критика тицала се дела Светозара Ђоровића јер је он: „писац који оно начело *писања ради писања* у највећој мери експлоатише“ (Пандуровић 1905а: 14). У наставку следи појашњење изнетог: „Ђоровићеви радови су, већином, безначајни, без идеје, без колорита којег, иначе, у приповеткама Станковићевим, Типиковим, Матавуљевим и Будисављевићевим има“ (Пандуровић 1905а: 14). Ипак, мора се рећи да је Пандуровић увидео и неколицину добрих страна поменутих писаца. У првом реду је скретање пажње на подручја које су у књижевности остали прилично запостављени: Босна и Херцеговина, приморје и „уметнички необрађени крајеви Српства“ (Пандуровић 1905а: 14), а приповетке писаца тих крајева представљају само обресе истинског приказа тих места, менталитета људи, уопште атмосфере која је присутна у тим срединама. Поред приповедака одређених тако да стоје једне наспрам друге (сеоске и градске), Пандуровић помиње ону врсту која се читалаштву, према његовом утиску, допада највише и која је заправо без икаквих изгледа да постане књижевно релевантна. Реч је о хумористичној и сатиричној приповеци чији су представници Стеван Сремац, Бранислав Нушић и Радоје Домановић.⁴ Врло је оштар Пандуровић поводом Сремца и Домановића:

за њих се може рећи да су један жанр који, сам по себи, није права уметност, спустили на ниво обичне лакрдије, уличне духовитости и баналних рефлексива. Сремац и Домановић нису приповедачи, то су више људи који имају ману да причају, да су својим расположењем, као и својим нерасположењем, досадни (Пандуровић 1905а: 14).

На крају дат осврт на стање драмске књижевности је такав да не предочава светлу прошлост, и што је горе, ни бољу будућност. Видљиво је да Пандуровић има искуство читања драма судећи према ауторима које помиње, али нам делује да није до краја у праву са мишљењем да се готово истоветне ствари налазе код Јоакима Вујића (као творца драме српске

⁴ Радоје Домановић страдао је, такорећи, и под пером Димитрија Фртунића (Витошевић 1985: 331).

књижевности) и Бранислава Нушића⁵ (творца модерне драме) (Пандуровић 1905а: 15), тиме сугеришући да у књижевности није дошло до нарочитог развоја. Само делимично похвалне речи намењене су Иву Војновићу, конкретно његовој *Дубровачкој трилогији*: „поетско дело, импресивно, и епско у својој приличној скучености, писано отменим стилем“ (Пандуровић 1905а: 25). Међутим, Војновић поред утиска лепог који оставља својим писаним делима, сувише се посвећује томе да импресионира чула читаоца, а мање да оствари „емотивни елеменат правих уметничких дела“ (Пандуровић 1905а: 25) и то је оно што доприноси мањем квалитету његовог стварања.

Када пише о драмској књижевности, Пандуровић инсистира на оригиналности, онеме што је пресудно (како за прозу, тако и поезију) за добро уметничко дело. Тако увиђа да је највећи проблем драмских писаца изостанак идеја, па следствено томе превелико ослањање на постојеће изворе попут историје (догађаји, личности) чиме се у првом реду одликују драме Драгутина Илића и Милоша Цветића. Њихов слаб квалитет сличан је оном који проналазимо и код Нушића, Глишића, Љубомира Петровића Љубинка за чије се драме додаје да су лакрдије о којима не треба нарочито говорити (Пандуровић 1905а: 25).

Након врло песимистичких погледа на стање српске књижевности, Пандуровић ипак види светлу тачку, и то у поезији. Права поезија, према његовом мишљењу, започиње са Војиславом Илићем после којег се наставио плодан и успешан период захваљујући раду и радовима Милорада Митровића, Алексе Шантића, Стевана П. Бешевића, Јелене Димитријевић, Петра Протића Сокољанина, Авде Карабеговића. Међутим, тек од двадесетих година XX века поезија постаје оно што Пандуровић сматра истинском уметношћу, а то значи да субјективност постаје њено главно својство, па настаје такозвана „лирика унутрашњег живота“ (Пандуровић 1905а: 26). Тако се коначно наводе имена Милана Ракића, Светислава Стефановића, Јована Дучића, што је очекивано, и два имена која су заслужила своја места поред главних представника модерне. То што је

⁵ Нушићу је упућен приговор на рачун његове неинвентивности или мање оригиналности примећених у данас мање познатим драмама *Тако је морало бити* и *Пучина* (Пандуровић 1905а: 15). Ово је још један доказ о Пандуровићевом инсистирању на потреби нечега новог у делу.

Пандуровић поменуо Стевана Луковића и Даницу Марковић⁶ (конкретно њену прву збирку песама *Тренуци* објављену 1904. године) значи да у улози критичара није пристрасан и наклоњен искључиво канонском, већ да је, пре свега, окренут вишестраном и темељном читању. Нарочито то важи када се има на уму да је Даница Марковић поменути збирку објавила непуних годину дана пре него што је критика о њој написана. Крајње је занимљиво колико је Пандуровић благонаклон према књижевном раду Луковића, данас готово заборављеног песника који је преминуо врло рано, не стигавши да своје песме, обједињене у књизи, објави. То су учинили постхумно, његови пријатељи и Јован Скерлић 1903. године. Иако Пандуровић тврди да та поезија има потенцијала, он је искрен када каже да није могуће приписати му велики значај с обзиром на више него скроман опус од двадесет и девет песама колико их се нашло у поменутом издању (*Песме Стевана Луковића*, 1903, Београд: Штампарија Светозара Николића). Када је Скерлић 1914. штампао *Историју нове српске књижевности* у њој су се нашли сви ови аутори. У време када Пандуровић делује као критичар и када, уосталом, пише овај текст, Ракић, Даница Марковић, Светислав Стефановић, практично сви сем Шантића, млади су аутори и представљају новину тадашње књижевне сцене, па им се може разумети манир почетника и извесне мањкавости, и тога је Пандуровић био свестан јер је осетио да се иза свега тога крије леп потенцијал који може и тек треба да се развије. Но, управо у тој тачки налази се још један проблем српске књижевности. Први, већ познати, материјална условљеност која одређује природу (не)квалитетне књижевности, и други, „морални утицај критике“ (Пандуровић 1905а: 37) која суштински и не постоји. За Пандуровића је критика, као и писање, више посао који се обавља из практичних разлога, а не из виших побуда које би подразумевале поменути морал. Први књижевни критичар којег је поменуо јесте Љубомир Недић, који се уједно сматра зачетником модерне српске критике, прилично фасциниран његовом способношћу да обједини импресију са логиком, а то је оно без чега се критика не може замислити (Пандуровић 1905а: 38). Такав спој, испољио се кроз садржај његове критике и стил којим је писао, а подразумевао је јасну и прецизну структуру текста који није био одраз личних утисака, већ научношћу и аргументима поткрепљена анализа чија релевантност и јесте проистекла из тог оквира.

⁶ Иначе, Даница Марковић је објављивала поезију и прозу у часопису *Покрет* који је, подсећамо, између осталих, покренуо и Сима Пандуровић.

Заправо је његова научност оно најбоље што одликује његово бављење књижевношћу, а то је увидео и Сима Пандуровић. Стил који он хвали заправо је тај чувени београдски стил, а одушевљење које је владало у ондашњим књижевним круговима није заобишло ни нашег песника. После Недића, Пандуровић није осећао одушевљење поводом критике која је, истина, у то време настајала, пре свега због великог удела личног, управо онога што се код Недића није могло наћи. Према ономе како се кроз свега пар реченица осврнуо на рад Богдана Поповића, са не тако позитивним настројством, делује да Пандуровић корене свога подозрења има у ономе где је његов отклон и више него очигледан, у личном. Није било лако стајати поред човека који је већ тада на челу *Српског књижевног гласника* значао ауторитет у ондашњој критичкој мисли. Разумљиво или не, оно остаје као чињеница поред оне да о Јовану Скерлићу нема ни гласа.

У самом закључку подуже критике збуњује то што се у њему, условно речено, Пандуровић обраћа младим писцима, сугеришући потребу да се њихова слобода и самопоуздање покрену, због тога што праве критике нема, па нема ни могућности да их научи доброме и усмери на прави пут, а све време остаје заговорник идеје о потреби квалитетне књижевности која тешко може да се одликује том особином без ауторитета и сугестија темељених на знању и искуству.

Чини нам се да је читава критика заправо траг онога што се могло из ње развити, али није. У целисти, остаје утисак незадовољства, па чак и суптилног бунта против владајућег књижевног расположења. Згодно је поменути, због тога, заједнички текст чланова уредничког одбора *Књижевне недеље* у претпоследњем броју. Наслов *Status quo* сугестивно је већ одредио природу тог текста. Наиме, бунт који је осетан код Пандуровића заправо је жеља за радикалним променама која стоји насупротив тренутној тежњи да стање остане непромењено, иако је проблематично и претеће по бољу будућност српске књижевности. Дистинктивно разликујући велике и мале књижевности, јасно је у коју од ове две је сврстана српска. Онима који би желели да утичу на промене смета то што је, нажалост, покретач радњи већином материјалне природе, то што писци нису дорасли ономе што захтева квалитетна литература, и свакако политичност. Када се узму у обзир ови, свакако незанемарљиви фактори, постаје јасно да књижевност не може да напредује у правцу уредничке замисли. Има претеране оштрине у гледишту да у српској књижевности „нема ниједног слободног и јачег талента“ (Уредништво 1905: 98), те верујемо да се таквим мишљењем желело уствари

подстаћи отварање свести о неопходности преобликовања општег статуса књижевности.

Драгиша Витошевић (1985: 332) је у оквиру своје студије „Модернистичка ‘Књижевна недеља’“ захваљујући ставу и препознатљивом стилу главног уредника, закључио да се Сима Пандуровић крије иза псеудонима Ј. Лазаревић. У рубрици „Критике“, постоји текст о Светиславу Стефановићу потписан тим именом где се крајње похвално говори о његовом преводном раду, као и његовој збирци *Песме, оригиналне и преведене* (књига I из 1903. године и књига II из 1904.) која поседује све поетске елементе. Наводе се стихови којима се поткрепљује оно што је теоријски изнето. Текст је важан зато што ће Пандуровић поновити своје две важне мисли, раније уобличена убеђења. Једно, да је песницима потребна што већа слобода, односно тренутака када ће током писања бити „под утицајем самих себе“ (Лазаревић 1905: 59), и друго, да је потребно имати идеју у делу (којом српска књижевност оскудева). Доследност према тим начелима указивала се као Пандуровићев својеврстан програмски став. Стефановић, судећи према ономе што се каже у критици, и те како је умео да унесе новине у поетско стваралаштво, чиме је очигледно и задовољио друго начело. Осим тога, писање под сопственим утицајем који је заправо добро познати појам субјективизма, осетан у његовим песмама, такође је заслужан за његов квалитет. Зато је он за аутора критике добар песник.

*

Премда није реч о опширним аналитичким судовима, ипак су критике Симе Пандуровића објављене у *Књижевној недељи* разумни судови, сасвим солидно поткрепљени. Тумачења, примедбе, па и похвале дотакле су многе прозаисте и песнике, као и драмске писце, тако да је Пандуровић у тој врсти обраћања смео, али не и бескрупулозан. Те су критике плод тежњи ка објективном сагледавању, уз свесност о потреби бирања речи, тако да се не остане само на њима, већ да темељ постоји на чињеницама.

Чини нам се оправданим рећи да се Сима Пандуровић водио начелима Богдана Поповића, његовим настојањем да се поставе естетска начела као основно мерило вредности дела, на неки начин запостављајући контекст и социјални карактер написаног, уверен да је књижевност вредна само онда када постоји ради себе, односно када писац нема други разлог и повод за писање, осим књижевни.

Улога Пандуровића као критичара постављена је са врло јасним циљем: да прикаже истинско стање књижевности, а оно је врло неповољно, и да указивањем на то, утиче на промену ствари. Изнад свега, иако обимом невелики, критички текстови Симе Пандуровића износе нове појединости у вези са његовим радом на пољу књижевности, разоткривајући ону мање познату страну која је остала потиснута под његовом поезијом, а коју не би ваљало запоставити.

ЛИТЕРАТУРА

- Витошевић, Д. (1985). Модернистичка 'Књижевна недеља'. У Палавестра, П. (уред.), *Српски симболизам: типолошка проучавања* (стр. 327–337). Београд: Српска академија наука и уметности.
- Вл. (1907). Милорад М. Петровић, српски пјесник. *Босанска вила: лист за забаву, поуку и књижевност*, XXI(1), 15. 1. 1907, 1–2.
- Лазаревић, Ј. [Пандуровић, Сима]. (1905). Светислав Стефановић. *Песме, оригиналне и преведене. Књижевна недеља*, I(16), 23. 1. 1905, 44–46; I(17), 30. 1. 1905, 58–60; I(20), 20. 2. 1905, 95.
- Пан. С. (1904а). Лабудова песма – О туђем хлебу. *Књижевна недеља*, I(1), 10. 10. 1904, 11–12.
- Пандуровић, С. (1904б). Крај алковна. *Књижевна недеља*, I(2), 17. 10. 1904, 15.
- Пандуровић, С. (1904в). Милорад М. Петровић. *Књижевна недеља*, I(3), 24. 10. 1904, 25–26.
- Пандуровић, С. (1904г). Милорад Гавриловић. *Књижевна недеља*, I(9), 5. 12. 1904, 97–99.
- Пандуровић, С. (1904д). Мртви Пламенови. *Књижевна недеља*, I(12), 26. 12. 1904, 134–136.
- Пандуровић, С. (1905а). О представницима данашње српске књижевности. *Књижевна недеља*, I(13), 2. 1. 1905, 1–2; I(14), 9. 1. 1905, 13–15; I(15), 16. 1. 1905, 25–26; I(16), 23. 1. 1905, 37–38.
- Протић, П. (1991). 'Књижевна недеља'. *Зборник Матице српске за књижевности језик*, XXXIX(2), 253–261.
- Уредништво. (1904). Наша реч. *Књижевна недеља*, 1, 10. 10. 1904, 1–2.
- Уредништво. (1905). Status quo. *Књижевна недеља*, I(21), 6. 3. 1905, 97–98.
- Шопенхауер, А. (1905). О писању и стилу. *Књижевна недеља*, I(13), 2. 1. 1905, 10–11; I(14), 9. 1. 1905, 21–22; I(15), 16. 1. 1905, 35–36.

Tešić, G. (1991). Avangarda kao kompromitovanje književnosti (Kritički stavovi Sime Pandurovića). U Tešić, G. *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu: (dvadesete godine)* (str. 61–83). Novi Sad: Svetovi, Beograd: Institut za književnost.

Jovana L. Vojvodić

SIMA PANDUROVIĆ AS A CRITIC IN THE MAGAZINE *KNJIŽEVNA NEDELJA*

Summary

From the beginning of publication of the magazine *Književna nedelja*, Sima Pandurović ordinarily published articles in the field of literary and, to a lesser extent, theater criticism, as well as his poetic compositions. Pandurović's presence in the magazine, however, implied three important designations, the first of which, the role of editor, is probably less well known in relation to his poetic and critical work. These fields of action, with their cooperation, actually made his literary activity to be expanded and additionally more complex, which makes it possible to see Pandurović's character in the history of Serbian literature more fully, and the work will try to shed light on it.

Key words: Sima Pandurović, *Književna nedelja*, criticism, editing, poetry

Nadja Čahovska-Aleksić
Univerzitet Adama Mickieviča u Poznanju,
Poljska
Studentkinja doktorskih studija
nadia.aleksic@gmail.com

UDK: 821.133.1-31.09 Modiano P.
doi: 10.19090/zjik.2022.189-201
originalni naučni rad

PROSTOR KOJI PAMTI. POTRAGA ZA IDENTITETOM U ULICI MRAČNIH DUĆANA PATRIKA MODIJANA¹

SAŽETAK: U ovom radu analiziram način prikazivanja drugogeneracijskog sećanja na Holokaust u Francuskoj kao i pitanje sećanja u korelaciji s prostorom u romanu *Ulica mračnih dućana* Patrika Modijana. Metodološke osnove rada u okviru kulture sećanja čine dela Marijen Hirš, Morisa Albvaksa i Todora Kuljića, a u okviru istraživanja prostora radovi Valtera Benjamina i Mišela de Sertoa. Povezanost problematike identiteta, sećanja, vremena i prostora u romanu čini mrežu neodvojivih tačaka u kojoj se jedni pojmovi određuju i tumače uz pomoć drugih.

Ključne reči: Patrik Modijano, francuska književnost, Holokaust, kultura sećanja, prostor

1. OBRAČUN SA FRANCUSKOM ISTORIJOM

Dinamika sećanja u Francuskoj posle Drugog svetskog rata obuhvatala je dve različite struje. Vlasti Slobodne Francuske su posle oslobođenja najavile procesuiranje kolaboracionista i izdajnika koji su pripadali višijevskom režimu. Neki aktivni političari i intelektualci koji su podržavali režim procesuirani su, međutim značajan deo je bio pošteđen bilo koje kazne. Članovi administracije, policije, pravosuđa, vojske i profesionalci iz raznih oblasti privrede, kulture i nauke nisu odgovarali zbog saučesništva u Holokaustu i ubijanja pripadnika Francuskog pokreta otpora (*Résistance*). Ograničeni obim krivičnog gonjenja francuskih ratnih zločinaca doveo je do toga da su Francuzi delimično izbrisali iz sećanja višijevsku vladavinu i zločine sa kojima se francuska javnost nije suočila. Slika prošlosti koja je bila prisutna krajem pedesetih godina bila je iskrivljena, herojstvo i žrtva francuskog naroda izneseni su u prvi plan a kolaboracija sa nacistima pala je u kolektivni zaborav. Bilo je to moguće zahvaljujući kulturnoj

¹ Rad je nastao u okviru predmeta „Rat i književni diskurs u Francuskoj“ kod prof. dr Tamare Valčić Bulić, na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, tokom boravka na Erazmus razmeni na doktorskim studijama.

politici, jer kao što tvrdi Todor Kuljić, „čak i kada događaj ostaje u svesti pojedinca, može ga potpuno neutralisati institucionalna amnezija“ (Kuljić 2006: 55). Slika prošlosti zavisi od potreba grupe i ne mora da se podudara s istinom. Pamćenje je rekonstruktivno i služi učvršćivanju identiteta grupe (Kuljić 2006:82), zato je i podležno manipulacijama i preradama.

Ovakvom narativu opšteprihvaćenih slika sećanja suprotstavio se mladi pisac jevrejskog porekla Patrik Modijano, koji je 1968. godine izdao knjigu *La place de l'Étoile*. Njegovo je delo napravilo prvu pukotinu u tabu temi, kao što je bila dotadašnja preinačena istorijska stvarnost: pravo lice višijevskog režima i sudbina francuskih Jevreja. Godine 1972, za knjigu *Les Boulevards de ceinture* nagrađen je Velikom nagradom za roman koju dodeljuje *Académie française*. Šest godina kasnije, 1978. dobio je *Prix Goncourt* za roman *Rue des boutiques obscures* (*Ulica mračnih dućana*, izdat na srpskom 2021. godine u prevodu Mirjane Uaknin). Stekao je veću popularnost 2014. godine, kada je dobio Nobelovu nagradu za književnost i postao četrnaesti francuski nobelovac. Napisao je preko četrdeset knjiga, a njegova dela su prevedena na trideset svetskih jezika.

Patrik Modijano rođen je 1945. godine u predgrađu Pariza. Njegova majka Lujza Kolpejn bila je glumica belgijskog (flamanskog) porekla, a otac Albert Modijano, sefardski Jevrejin poreklom iz Italije. Njegov otac se tokom okupacije sakrivao u francuskom glavnom gradu koristeći lažni identitet i falsifikovana dokumenta. Na taj način je uspeo da pobegne policiji i izbegne deportaciju u koncentracioni logor. Sledeće godine rata je preživljavao trgujući na crnom tržištu sa Gestapoom. Rođen neposredno posle Drugog svetskog rata, Modijano je pripadnik druge generacije onih koji su preživeli Holokaust, što je izrazito bitna crta njegovog stvaralaštva. Modijanove knjige ispunjene su atmosferom njegovog nesrećnog detinjstva. Odrastao je bez roditelja, vaspitavali su ga baba i deda s majčine strane, koji su govorili flamanski. Francuski mu je bio drugi jezik. Od početka svog života bio je uskraćen ne samo za fizički kontakt s roditeljima, nego i za blisku emocionalnu vezu sa njima, koja detetu daje osećaj sigurnosti, pripadanja i bitan je faktor izgradnje dečjeg identiteta. Jezička dvojnost je takođe otežavala taj proces. Bio je lišen prtljaga porodičnih priča i iskustava, a njegovo odrastanje i celi život obeležavala je potraga za istinom i prošlošću. Njegove knjige karakteriše povezanost tema i likovi, koje čitalac može da sretne u više romana. Govori se čak da Patrik Modijano ceo svoj život piše jednu te istu knjigu, samo u različitim oblicima.

2. POTRAGA ZA IDENTITETOM

U psihologiji, od nastanka teorije Erika H. Eriksona, pojam identiteta se javlja u kontekstu dva, za čoveka najvažnija odnosa: prema sebi i prema drugim ljudima, a samim tim i prema kulturi i tradiciji u isto vreme. U knjizi *Rodoslov (Livret de famille)* iz 1977. Modijano prepričava živote svojih roditelja kao i svoj, a čitalac stiče utisak da je za njega teret ratne prošlosti – iako je nije lično doživeo – toliko velik da bi želeo da dobije amneziju kako bi se nje oslobodio. Upravo je ideja totalne amnezije glavni motiv romana *Ulica mračnih dućana*. U fokusu je problem glavnog junaka Gi Rolana oko određivanja ravnoteže između ličnog identiteta, koji označava „svest pojedinca o sopstvenom kontinuitetu u vremenu i o određenoj koherentnosti vlastite ličnosti (E. Erikson)“ (Kuljić 2006: 155) i između „kolektivnog identiteta koji, tome nasuprot, traži poistovećivanja pojedinaca među sobom“ (Kuljić 2006: 155). Nekompatibilnost ta dva elementa stvara teret koji autor pokušava da reši u toku detektivske potrage za junakovim stvarnim identitetom. Gi Rolan je čovek koji je doživeo potpunu amneziju 1945. godine. Ne zna ništa o svom prethodnom životu, poreklu, ne zna ni svoje ime i prezime. Gi je 10 godina radio u privatnoj detektivskoj agenciji, sve do njenog zatvaranja. Nakon toga odlučuje sprovesti istragu o sebi – naći odgovor na pitanje ko je i odakle zapravo dolazi.

Koncept postsećanja koji je razvila Merijen Hirš, američka istoričarka književnosti i umetnosti, naglašava pojam distance (u vremenu i prostoru) koja deli potomke preživelih od traumatskih doživljaja koje su njihovi preci lično doživeli. Drugim rečima, postsećanje opisuje vezu koju „generacija posle ima sa ličnom, kolektivnom i kulturološkom traumom onih koji su došli pre njih – sa iskustvima koja oni ‘pamte’ jedino u obliku priča, prizora i ponašanja onih s kojima su rasli“ (Vervae 2020: 176; Hirsch 2012: 5). Loši odnosi Patrika Modijana s ocem verovatno su razlog pokušaja rekonstrukcije njegovog života, kako bi autor saznao nešto o očevom, ali i svom identitetu. Svest o tome da je njegov život mogao da izgleda potpuno drugačije da se rodio par meseci ranije uzrokuje osećaj dužnosti i potrebu da žrtvama Holokausta dâ glas u svojim knjigama. Sudbina njegovih likova, izgubljenih negde između stvarnosti i zablude, između sadašnjosti i prošlosti, gotovo uvek povezana je sa autorovim sopstvenim identitetskim dilemama uzrokovanim drugogeneracijskom traumom Holokausta. Iako posleratno društvo radi stvaranja dominantne politike pamćenja proizvodi pritisak za preoblikovanjem prošlosti (Vervae 2020: 85), glavni junak to ne dozvoljava, nego kao iskusni detektiv, pokušava da otkrije istinu o sebi.

Kao i većina Modijanovih dela, roman je napisan po modelu istrage, koja se završava neuspelom (Uaknin 2022: para 2). Autor zbunjuje čitaoca, potpuno ga dezinformiše dajući mu na svakom koraku oprečne signale o glavnom liku. Menjaju se podaci o tome kako izgleda, odakle dolazi. Glavni likovi svih romana francuskog nobelovca, iako uspevaju da dođu do određenog dela podataka, nikad ne saznaju celu istinu. Modijano ne daje jednostavne odgovore na postavljena pitanja, a čitalac se gubi u lavirintu uznemirujuće nedorečenosti. Večna sumnja, neizvesnost, jesu karakteristike proze francuskog pisca kao i njegovog jezika pisanja, kroz koji izražava svoj neoblikovani identitet. Nijedan razgovor u romanu koji se tiče stradanja civila tokom Drugog svetskog rata, nije završen. Rečenice su prekinute na pola, likovi ih ne izgovaraju do kraja:

- Radio je u Gruzijском konzulatu u Parizu sve dok...
- Nije dovršio svoju rečenicu (Modijano 2021: 43).
- Pitam se zbog čega smo otišli iz ovog stana – rekao sam joj.
- Pitam se i ja... (Modijano 2021: 115).
- Napustili ste hotel Kastilja kad se tamo niste više osećali sigurnim... Je l' tako?
- Jeste.
- Bilo je to vrlo čudnovato vreme...
- Koje vreme?

Nije odgovorila, samo je zapalila cigaretu. (Modijano 2021: 116).

Viši. [...] U holu, imaju muke da prokrče put do recepcije. Moraju da zaobilaze fotelje i poljske krevete na kojima leže drugi spavači, pojedini u uniformama. [...] Ne, nema nijedne slobodne hotelske sobe u čitavom Višiju, „s obzirom na okolnosti“ (Modijano 2021: 203).

Koristeći nedovršene rečenice ili izraze poput „s obzirom na okolnosti“ u opisu grada Višija, Modijano skreće pažnju na autoritarnu vlast ćutanja koja obavlja sve teme vezane za stradanje. Ljudi koje Gi sreće tokom svoje istrage ne žele o tome da pričaju, povlače se uvek u trenutku kad treba izgovoriti reč, koja bi se jasno nadovezivala na Holokaust ili kolaboraciju. Iako se reči kao što su „Jevreji“, „Holokaust“, „stradanje“ uopšte ne pojavljuju u romanu, autor svojim načinom pripovedanja uspeva da ukaže na prisutnu odsutnost nestalih. Ovo je „jedan od najtiših romana o Holokaustu“ (Jergović 2022: para. 11).

Prisutan je takođe osećaj opasnosti koji je upisan u Gijev život. Dvostruki ili čak trostruki lažni identiteti, falsifikovani dokumenti, bekstvo, u prvom trenutku sugerišu da je on zločinac koji je zbog nedela počinjenih u prošlosti (a za koje sad ne zna), morao da traži spas van Pariza. Ipak, to nije doslovno rečeno, pa postoji mogućnost da je junak pripadnik jevrejske zajednice koja je, da bi preživela, morala da se sakriva. Ili pak oba – kao u slučaju njegovog oca?

Sigurno je da sam silazio Ulicom Mirabo, tako pravom, mračnom i pustom da sam požurivao korak strahujući da ne budem primećen pošto jedini njom prolazim (Modijano 2021: 171).

– Sve ređe se usuđujem i da izađem, na ulicu... [...] Ima dana kada me je toliko strah da ne ustajem iz kreveta... (Modijano 2021: 176).

[...] nalazila se na prvom spratu jedne zgrade, tačno iznad bara Sintra. Toga se vrlo dobro sećam zato što smo taj bar posećivali zbog sale u suterenu iz koje se moglo pobeći na sporedan izlaz. Mislim da su mi bila poznata sva javna mesta i sve zgrade u Parizu koje su posedovale pomoćne izlaze (Modijano 2021: 215).

Ni sam ne znam zbog čega, sigurnije sam se osećao u mraku (Modijano 2021: 220).

Konstantan strah i potreba glavnog junaka za sakrivanjem, takođe ukazuju na paralelu s očevim životom, koji je uspeo da preživi rat boraveći u Parizu. Iako je roman detektivskog karaktera, nema u njemu brze akcije, ali zbog stalnog osećaja ugroženosti kod Gija, do samog kraja radnja drži čitaoca (i autora?) u neizvesnosti oko identiteta junaka. Gi, uprkos ogromnom trudu otkrivanja prošlosti, ne uspeva da u potpunosti otkrije svoj identitet. Postavlja se pitanje, da li uopšte može da postoji sadašnjost bez poznavanja prošlosti? Da li je čovek bez sećanja, čovek bez prošlosti? Ako čovek nema prošlosti, da li može da postoji? Knjiga počinje rečima: „Nema me. Nema ništa sem blede senke, u bašti kafea ove večeri“ (Modijano 2021: 7). Izgubljenost, rasejanost junakovog identiteta odnosi se takođe na identitet jevrejske zajednice koje više nema, koja se više ne spominje u javnom životu, koja je u dominantnom sećanju jednostavno nestala. Na taj način se pisac suprotstavlja kategorizaciji ljudskih identiteta. Pojavljuje se pitanje: ako zbog gubitka pamćenja glavnog junaka ni Gi, ni ljudi u njegovom okruženju 10 godina kasnije nisu znali da je on Jevrejin, zar to nije dovoljan dokaz da nacionalni

identitet nemamo u krvi, da nas on ne čini drugačijim, nego da je to kompleksan konstrukt tradicije, ideja i stereotipa? Da naše poreklo nije nešto što bi na bilo koji način trebalo da utiče na naš život? Situacija Gija dovodi ga do sumnje u sopstveno postojanje: „Da li se stvarno radi o mom životu? Ili o životu nekog drugog u čiju sam se kožu zavukao?“ (Modijano 2021: 244). *Ulica mračnih dućana* je na engleski prevedena pod naslovom *Missing person*, što se nadovezuje na prve reči knjige. „Nestali“ su takođe posebna kategorija u ratu – niti mrtvi, niti preživeli, ljudi između života i smrti. Da li je Gi zapravo živ, iako se ne seća? I on je bio nestao, a sada obitava u limbu između neotkrivene prošlosti i nedorečene sadašnjosti.

Neizvestan identitet pisca odsečenog od međugeneracijske tradicije, od spoznaje karaktera i prošlosti sopstvenih roditelja javlja se kroz nekoliko autobiografskih momenata. Neke od njih pak nisu karakteristika glavnog lika romana, iako mu se u tom trenutku tako čini:

- A Fredijevi roditelji?
- Mislim da su umrli rano. Njega su podigli baba i deda. Tako znači, podigli su me očevi roditelji (Modijano 2021: 88).

Pojavljuje se takođe restoran u koji dolaze ljudi koji govore flamanski. Lik svoje majke je Patrik Modijano predstavio u silueti junakove svekrve koja je isto tako rođena u Antverpenu. Događaji iz života njegovog oca povezani su takođe sa temom lažnih dokumenata ili preprodajom nakita na crnom tržištu. Takvih sitnih tragova stvarne Modijanove prošlosti ima u romanu još mnogo.

3. PROSTOR KOJI PAMTI

Sem povezanosti dva temporalna sloja – sadašnjosti i prošlosti, u romanu izuzetno bitnu funkciju vrši i prostor. Prostorni okvir radnje smešten je uglavnom u Parizu, gde počinje detektivska istraga. Gi šeta ulicama glavnog grada Francuske, obilazeći brojna mesta, na kojima pokušava da otkrije delove identitetske slagalice. Prema antropologiji prostora francuskog mislioca Mišela de Sertoa, istorija „započinje na razini tla, s koracima [...], a pješačka kretanja tvore jedan od onih stvarnih sustava čije postojanje uistinu čini grad“ (De Certeau 2002: 161). Neizbežna je ovde referenca na dela Valtera Benjamina, koji u fokus svog dugogodišnjeg istraživanja stavlja grad kao materijalno-vremenski model stvarnosti (Kusiak 2013: 312). Kod Benjamina, ali i kod Modijana, samo je jedan način doživljavanja metropole: potrebno je da se grad istražuje pešice lično.

U opisu ne postoji široka perspektiva bulevara i prostranih aleja, nema panorame grada, pejzaža otvorenog prostora (Sendyka 2007: 156). U fokusu su jedino scene izbliza, uske ulice, „raskrsnice stisnute zgradama“ (Modijano 2021: 45), male prostorije:

Plafon je previše nizak. Gušimo se u uspravnom položaju. [...] Čak i kad sedimo, čini nam se da smo u pretesnom kavezu (Modijano 2021: 39).

Gi Rolan obilazi brojne kuće i stanove, koji u romanu imaju zajedničke karakteristike: prostorije su uglavnom mračne, tihe, poluprazne, zavese su spuštene, vrata zaključana. Takav opis odaje atmosferu sramotnih događaja u Parizu u Drugom svetskom ratu ali takođe ukazuje na prepreke u rekreiranju prošlosti (vrata zapečaćena katancima kao simbol nemogućnosti otkrića svake tajne minulih vremena). Trenuci kada se Gi priseća prošlosti, dešavaju se uvek na graničnim mestima. To su prozori, stepeništa, kapije, vrata, mesta koja označavaju „prelaz između privatnog i javnog, otvorenog i zatvorenog“ (Uaknin 2022: para 7).

Zastao sam na pragu. [...] S obe strane prozora visile su zavese boje vinskog taloga. Zidovi su bili prekriveni tapetama sa svetloplavim šarama.

– Prepoznajete li je – pitala je.

– Da. (Modijano 2021: 123)

Ustao sam i otišao do prozora. Pogledao sam dole. [...] Iznenada, sinula mi je jedna misao. Pogled iz te sobe dozvao mi je osećaj zabrinutosti i straha koji mi je davno bio poznat. Lica tih zgrada, pustoš te ulice, one siluete na straži u sumrak prouzrokovale su mi mutni nespokoj [...] (Modijano 2021: 124).

Različite prostorije, određeni uglovi, nameštaj i okolina kuće, bašta ili ulica, poseduju emocionalnu vrednost (Halbwachs 1969: 148), pa iako mesta sadrže tek delimične i „uvraćene povijesti o prošlostima“ (De Certeau 2002: 174), upravo zbog emocija omogućavaju glavnom junaku prisećanje. Sećanja se bude zahvaljujući konvergenciji prostora i ponovog odigravanja konkretnih pokreta tela glavnog junaka (Vervaeet 2020: 179; Hirsch 2012: 82–83). Položaj tela u datom prostoru evocira junakove uspomene, a intuitivni pokreti postavljaju referentni okvir za dalje opštenje sa prošlošću. Momenat zaslepljenja svetlom, bleskom, često je trenutak prepoznavanja. Trenuci iluminacije su poput buđenja iz dubokog sna-amnezije:

Okrenuo sam prekidač, ali umesto da napustim Huteovu kancelariju, ostao sam u mraku. Potom sam ponovo upalio svetlo i još jednom ga ugasio.

Upalio sam i treći put. I ugasio. To je probudilo jedno moje sećanje (Modijano 2021: 169).

Samo što sam odgurnuo ona druga vrata, sa četvrtastim staklenim oknima, da uđem u predvorje zgrade, kad mi je najednom sinula nova misao slična onoj što mi se javila dok sam stajao pored prozora u sobi. Ulaz je osvetljavala bela kugla sa tavanice koja je bacala oštro svetlo. Potrajalo je dok se nisam privikao na njen blesak (Modijano 2021: 125–126).

Iza staklenih vrata nazirao se početak onog stepeništa koje me je pozivalo da se polagano njime popnem, ponovim sviknute pokrete i predam se pređašnjim navikama (Modijano 2021: 126).

Špartao sam više dana Šesnaestim arondismanom pošto je tiha ulica sa drvoredom, koju sam video u svom sećanju, ličila na sve druge u toj četvrti. [...] Zaustavljao sam se na početku svake ulice, nadajući se da će mi stabla ili zgrade u njoj izazvati drhtanje. Kad mi se to dogodilo na raskrsnici ulica Molitor i Mirabo, najednom sam razumeo da sam se svake večeri, izlazeći iz poslanstva, nalazio u blizini (Modijano 2021: 170).

Taj trenutak iznenadne spoznaje Benjamin upoređuje sa kratkim spojem, iskrom koja generiše dijalektičku sliku (Kusiak 2013: 318). Modijano koristi benjaminovsko komentarisanje stvarnosti i u očiglednoj, dominantnoj kulturi traži one elemente koji su potisnuti na podređeni položaj, sa ciljem da se izbrišu iz kolektivnog sećanja. Glavni je zadatak dijalektike, da „traži pukotine na površini grada koje simuliraju njegovu sopstvenu monolitnost, a zatim da odlučnim udarcem razbije lažnu koherentnu sliku“ (Kusiak 2013: 314). Spoj dva različita vremenska trenutka – prošlog i sadašnjeg – poput je palimpsesta (Vervaeet 2020: 231), koji sadrži u sebi više različitih priča. Sećanje se vraća u trenutku kada se pojave iz različitih vremenskih poredaka sudaraju u jednom prostoru. Kako tvrdi Benjamin, upravo je zahvaljujući montažama prošlosti i sadašnjosti lakše pronaći diskontinuitet i pukotine u svim istorijskim narativima (Kusiak 2013: 320; Benjamin 2005: 522 (N 9a, 5)). Te pukotine, ono čega nedostaje dominantnoj slici prošlosti su upravo sva ta mesta, koja asociraju na neku prazninu, mesta gde tišina ispunjava prostor koji su nekada naseljavali Jevreji. To su mesta koja treba da podsećaju na hiljade stanovnika Pariza koji su deportovani u logore smrti zbog svog porekla. Grad je svedok prošlosti, a opustela mesta su jedini očevici nekadašnjeg života danas već nestale jevrejske zajednice:

Verujem da u ulazima zgrada još odjekuju koraci onih koji su često njima prolazili i otada nestali. Nešto zaostane da treperi nakon njihovog prolaska, neki talasi koji sve više slabe, ali koje možemo čuti ako dobro oslušnemo (Modijano 2021: 126–127).

Dokumentarni stil romana se javlja kroz lavirint ulica i opsjednutost pisca topografijom grada (stvarne ulice, brojevi kuća) kao i kroz mnoge predmete koje otkrivaju deliće prošlosti. U toj funkciji se pojavljuju brojne fotografije, kutije², dokumenti, stare knjige sa telefonskim brojevima, isečci iz novina. To su glavni tragovi, putokazi, zahvaljujući kojima istraga može da napreduje:

Imam mnoštvo fotografija... Zapisao sam imena i datume na poledini zato što sve zaboravljamo... (Modijano 2021: 41).

Tu su poređani godišnjaci i razni imenici iz proteklih 50 godina. Hute mi je često govorio kako su oni nezamenljivo sredstvo za rad, od kojeg se nikada nije odvajao. Kao i da ti godišnjaci, i imenici, sačinjavaju najdragoceniju i najdirljiviju biblioteku koja se može posedovati jer su upravo na njihovim stranicama popisana sva ljudska bića, stvari i iščezli svetovi o kojima još jedino oni svedoče (Modijano 2021: 8).

Modijano često ističe da je materijalno sećanje na one kojih više nema sačuvano još jedino u knjigama u kojima su ispisana njihova imena, adrese, brojevi telefona. Da bi uspomena na njih što duže trajala, Hute, Gijev poslodavac, nastaviće plaćanje zakupa prostora iako ga više neće koristiti, kako bi imenici sa podacima tih ljudi ostali. U svim tim predmetima spava prošlost (De Certeau 2002: 173), ali kao što podseća Hirš: „veza postsećanja sa prošlošću je zapravo posredovana ne kroz prisećanje već kroz imaginativno investiranje, projekciju i stvaranje“ (Vervaeet 2020: 176; Hirsch 2012: 5). Modijano pripada drugoj generaciji onih koji su preživeli Holokaust, ali je njegovog junaka teško smestiti u tu klasifikaciju, jer je on zapravo nešto između. Gi je lično doživeo rat, ali to iskustvo u njemu postoji samo u tragovima, dok se priseća nekih stvari. Međutim većinu podataka dobija iz druge ruke, što ga čini samo primaocem pripovedanja o ratu. Čak i kada mašta rekreira prošlost, na nju utiče sadašnje društveno okruženje

² Zanimljivu interpretaciju i primere iskorišćavanja kutija u suočavanju s prošlošću opisuje Vojislav M. Martinov u radu *Potruga za Dorom Bruder i „empatična distanca“ Patrika Modijana* (Martinov 2021: 67–70).

(Halbwachs 1969: 165) i zato je postsećajno svedočenje prisutno u romanu zapravo kolaž „naknadnog sećanja“ drugih ljudi (*rememory*) i njegovog sopstvenog sećanja.

Dominantnu sliku prošlosti narušava u romanu samo jedan lik – fotograf Žan-Mišel Mansur. On je poput fotografije koja daje uvid u minule događaje, pošto sam i dalje živi u prošlosti. Ne znamo da li je i on pripadnik pariske jevrejske zajednice, možemo jedino pretpostavljati da je tokom rata doživio strahote od kojih danas ima traumu:

Hodao je žurno, bacajući brze poglede na jeftine barove na trotoaru s leve strane, a kad smo stigli do velike garaže, gotovo je trčao. Zaustavio se tek na uglu sa Ulicom Lepik.

– Oprostite – kazao mi je zadihan – ali ova ulica mi budi čudna sećanja... oprostite...

Stvarno je bio uplašen. Mislim da je čak i drhtao (Modijano 2021: 141).

[...] primetio sam kako baca užasnite poglede u pravcu te uske ulice s niskim i mračnim kućama koja se strmo spuštala ka bulevaru. Čvrsto mi je stegao ruku. Zgrabio me je kao da je želeo da mu pomognem da ne gleda tu ulicu (Modijano 2021: 141–142).

Žan-Mišel mnogo je uplašen, čak i dalje iz predostrožnosti prve sastanke dogovara napolju, a tek posle poziva gosta kod sebe. Vrata svog stana zaključava uvek na tri brave. Stalno je uznemiren, bleđ, čini mu se da ga neko prati. Iako je preživio rat, i dalje se boji. On je međutim jedini, koji glasno izgovara činjenice:

– Ričard Val... jedan prijatelj, Amerikanac... i on ubijen... Stajao je nepomično pokraj mene, povijenih leđa.

– A bilo je i drugih, šapnuo mi je... mnogo drugih... ne smem ni da izračunam... svi su mrtvi... (Modijano 2021: 153).

– Gadan mali nitkov... poslednji put sam ga video za vreme okupacije u nekom suterenskom restoranu u Ulici Kambon... Bio je sa jednim Nemcem... (Modijano 2021: 148).

Iako neprestano živi u strahu, fotograf nije kao većina ljudi koje susreće Gi. Njegov odnos prema prošlosti razlikuje se od opšteprihvaćenog diskursa koji podrazumeva zaborav. Žan-Mišel govori o stradanju velike količine ljudi i saradnji Francuza s Nemcima. Zbog svega što je doživio, ne može da zaboravi prošlost, ona mu ne daje mira. Možda je razlog tome njegovo zanimanje, zbog kojeg od

samog početka svog rada drži u stanu kopije svih fotografija, koje je ikada napravio. Među njima ima i fotografije onih kojih više nema.

4. ŠTAFETA SEĆANJA

Iako se kolektivno pamćenje može preraditi (preakcentovati ili relativisati) (Kuljić 2006: 39), postoje oni koji se celim svojim životom zalažu za očuvanje istine.

- Stvarno nećete da zadržite ove uspomene – pitao sam.
- Neću. Sada su vaše. Predao sam vam baklju (Modijano 2021: 47).

Modijano svestan prošlosti svoje zemlje, prihvata baklju sećanja ne samo na ljude koji više ne postoje, nego i na činjenice koje su to prouzrokovale. Pisac oseća unutrašnju obavezu da glasno o tome govori. Njegov glas je istovremeno i glas protesta protiv hegemonog diskursa tišine (Vervaeet 2020: 214). Težnja za nečim nepovratno izgubljenim prisutna je u svim njegovim delima.

Kod Modijana osovine koje određuju pravu trodimenzionalnu prirodu grada su prostor, vreme i sećanje, poput Bendžaminove trijade vreme-prostor-fantazija (Kusiak 2013: 314). Glavna tema romana je potraga za identitetom, a glavni junak, otkako je počeo da se priseća, može da rekonstruiše minule događaje i polako odmotavajući klupko svoje prošlosti, počinje da govori o njoj. Ipak, sumnja u apsolutno svaki deo stvarnosti je toliko velika, da se pojavljuje pitanje, je li prošlost zaista toliko važna?

- Oduvek sam verovao da ćete jednoga dana doći do saznanja o svojoj prošlosti. Ovoga puta bio je ozbiljan i to me je dirnulo.
- Međutim, vidite, Gi, pitam se ipak da li je to vredno truda... (Modijano 2021: 11).
- Dragi moj „Gi Rolan“, počevši od ovog časa, ne gledajte više u prošlost i počnite da mislite o budućnosti (Modijano 2021: 12).

Da li su ove rečenice Modijanova poruka samom sebi? Opčinjenost prošlošću je istovremeno i duhovni teret koji ne daje mira. Prošlost je prisutna ne samo na javi nego i u snu. Pisac se ne može otarasiti teme nedefinisanog jevrejstva, sakrivenih podataka, činjenica i nestalih ljudi. Ipak, čini se da je poruka „ne gledajte više u prošlost“ upravo suština dominantne naracije, koja ne želi da se suoči sa minulim vremenima. Iako to radi na diskretan način, Modijano se bavi univerzalnim pitanjima. Sem optuživanja kolaboranata tokom rata u Francuskoj, pisac se takođe veoma suptilno obraća čitaocu. Dovodeći u pitanje činjenice o

sadašnjosti i prošlosti koje smo čvrsto prihvatili kao apsolutno istinite, Modijano nas provocira da odgovorimo na pitanje da li reagujemo na zlo koje se dešava oko nas ili sklanjamo pogled i ćutimo?

LITERATURA

- Benjamin, W. (2005). *Pasaže (Das Passagen-Werk, 1999)*. Tiedemann, R. (ured.) (prev. Kania I.). Kraków: Wydaw.
- De Certeau, M. (2002). *Invencija svakodnevnice* (prev. Popović, G.). Zagreb: Naklada MD.
- Halbwachs, M. (1969). *Spoleczne ramy pamięci (Les Cadres sociaux de la memoire, 1925)* (prev. Król, M.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jergović, M. (2022). *Patrick Modijano: Tihi čarobnjak*. Preuzeto 20. 05. 2022, sa <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/patrick-modiano-tihi-carobnjak/>
- Kuljić, T. (2006). *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Beograd: Čigoja.
- Kusiak, J. (2013). Walter Benjamin i metodologija antropologicznog materializmu. Krzesanie dialektycznych iskier na metalowej głowie Ernsta Thälmana. *Praktyka teoretyczna*, 2(8), 309–332.
- Martinov, V. (2021). Potraga za Dorom Bruder i „empatična distanca“ Patrika Modijana. *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 11(11), 57–70. Preuzeto 15. 05. 2022, sa <https://zjik.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik/article/view/2244/2259>
- Modijano, P. (2021). *Ulica mračnih dućana* (prev. Mirjana Uaknin). Novi Sad: Akademska knjiga.
- Sendyka, R. (2007). Montaż rzeczywistości – o Pasażach Waltera Benjamina, *Wielogłos*, 1(1), 149–157.
- Uaknin, M. (2022). Ulica mračnih dućana, *Politika*. Preuzeto 10. 05. 2022, sa <https://www.politika.rs/articles/details/501854?fbclid=IwAR0KXQy2wHm4zmgL2a2Ehie-8Zu7pCNqM3ej3bMdz3vBsm2tW2orD0k0JPU>.
- Vervaeet, S. (2020). *Holokaust, rat i transnacionalno sećanje. Svedočanstvo iz jugoslovenske i postjugoslovenske književnosti* (prev. Adriana Zahrijević & Aleksandar Pavović). Novi Sad: Akademska knjiga.

Nadia Czachowska-Aleksić

A SPACE THAT REMEMBERS. THE SEARCH FOR IDENTITY
IN THE *MISSING PERSON* OF PATRICK MODIANO

Summary

In this paper, I analyze the way in which the second-generation memory of the Holocaust in France is presented, as well as the issue of memory in correlation with space in Patrick Modiano's novel *Missing Person*. The methodological bases of the work within the memory studies are the works of Marianne Hirsch, Maurice Halbwachs and Todor Kuljić, and within the research of space the works of Walter Benjamin and Michel de Certeau. Patrick Modiano opposes the generally accepted narrative of remembering the time of World War II in France. He uses Benjamin's commentary on reality and, in an obvious, dominant culture, seeks out those elements that have been pushed into a subordinate position, with the aim of erasing them from the collective memory. Modiano is aware of his country's past, and his oeuvre is also a voice of protest against the hegemonic discourse of silence related to the Holocaust. The documentary style of the novel and the writer's obsession with the topography of the city contrasts with the uncertainty felt by the protagonist due to his amnesia. His memories are awakened thanks to the convergence of space and the re-enactment of specific body movements. This connection between the problems of identity, memory, time and space in the novel forms a network of inseparable points in which some concepts are determined and interpreted with the help of others.

Key words: Patrick Modiano, French literature, Holocaust, memory studies, space

Aleksa P. Nikolić
Samostalni istraživač
asurbanipal33@gmail.com

UDC: 821.133.1-1.09 Césaire A.
doi: 10.19090/zjik.2022.203-215
originalni naučni rad

LE CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL : UNE RÉVOLUTION SURREALISTE DE LA LANGUE OU LA LANGUE SURREALISTE D'UNE RÉVOLUTION¹

SOMMAIRE : Cet article porte sur la dimension révolutionnaire du poème *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, poète francophone d'origine martiniquaise. Vu que cette dimension révolutionnaire est double, poétique et politique, l'analyse du texte est historique autant que linguistique. Pour analyser l'aspect politique, l'article donne d'abord un aperçu du contexte historique colonial de la Martinique, tandis que pour l'interprétation de l'aspect poétique l'on explique l'inspiration de l'auteur par le surréalisme européen et par son rapport avant-gardiste et révolutionnaire avec la langue. En s'appuyant sur les différents extraits du poème, l'article montre dans quelle mesure l'auteur est proche des notions marxistes de la révolution (décoloniale) et comment les stratégies littéraires du surréalisme sont matérialisées dans le texte. À la suite de l'analyse de ces deux aspects de la dimension révolutionnaire du poème, l'article démontre, en s'appuyant sur les concepts de Jacques Derrida, que la question d'identité et d'altérité est le point où se croisent et fusionnent ces deux aspects en faisant du *Cahier d'un retour au pays natal* à la fois une révolution surréaliste de la langue et une langue surréaliste de la révolution.

Mots-clés : révolution, surréalisme, décolonisation, Aimé Césaire, langue littéraire

La poésie d'Aimé Césaire (1913–2008) est marquée par deux phénomènes assez importants pour le 20^e siècle. Un de ces deux phénomènes est surtout politique, alors que l'autre est prioritairement artistique. Il s'agit bien de l'anticolonialisme et du surréalisme. Dans l'œuvre d'A. Césaire, ces deux axes se croisent en donnant à l'anticolonialisme son expression poétique et au surréalisme sa dimension politique. Même si les auteurs surréalistes tentaient toujours de donner à leurs créations artistiques une dimension politique, la manière d'A. Césaire reste assez unique. C'est ce que, d'ailleurs, constate André Breton lui-

¹ Cet article est rédigé sous la direction de professeure Tania Collani, maître des conférences et spécialiste du surréalisme, dans le cadre du cours « Littérature du 20^e siècle » en Master « Cultures littéraires européennes », à l'Université de Haute-Alsace.

même après avoir lu la poésie d'A. Césaire publiée dans la revue *Tropiques*, sur laquelle Breton tomba dans une boucherie (quelle coïncidence surréaliste !) lors de sa visite à l'île de Martinique (Breton 1983 : 79). En se focalisant sur le poème *Cahier d'un retour au pays natal*² et en suivant la constatation et l'observation de Breton, on peut se poser certaines questions. Quel est le but de cette fusion particulière de l'esthétique et du politique qui est présente dans l'œuvre d'A. Césaire ? Quels sont les aspects du réel qu'elle vise à révolutionner et par quels moyens ? Ou pour aller plus loin : est-ce que la littérature et la langue sont les moyens d'une telle révolution, ou c'est la révolution qui est au service de la littérature ? Pour pouvoir répondre à ces questions et définir la position « *Cahier d'un retour au pays natal* dans le contexte de ces problématiques, il d'abord nécessaire de mieux préciser les termes « révolution » et « surréalisme(s) », ainsi que d'expliquer les notions différentes de ces termes dans les différents contextes de l'époque.

1. LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE : « LE NAVIRE LUSTRAL S'AVANCER IMPAVIDE SUR LES EAUX ÉCROULÉES³ »

Cet article emploie le terme « révolutionnaire » dans deux sens : l'un métaphorique (littéraire) et l'autre littéral (politique). Métaphoriquement, la révolution est un détour radical par rapport à la tradition artistique précédente et ses idées sur le statut, les limites et le pouvoir de l'art. Une telle révolution littéraire est typique pour les avant-gardes, surtout pour le futurisme et le surréalisme. De l'autre côté, politiquement, la révolution est un changement profond des institutions, des relations sociales et des valeurs principales d'une société. Les luttes anticoloniales eurent sans aucun doute un caractère révolutionnaire.

Quant à un détour radical artistique, c'est une idée par laquelle étaient obsédés les premiers modernistes. Les avant-gardes suivent cette impulsion en allant même plus loin dans la déconstruction des médiums et les conventions artistiques ou dans la sacralisation de la nouveauté, comme le veut C. Baudelaire : « Plonger [nous] au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau » (Baudelaire 1982 : 335). Il est possible de distinguer, dans les deux siècles précédents, plusieurs moments déclenchant les

² Ci-après dénommé le *Cahier*.

³ (Césaire 1983 : 62).

changements radicaux dans la théorie et la pratique artistique. Par exemple, après qu'Albert Einstein eut proposé une vision relativiste de la réalité en rejetant les lois physiques, universellement valables jusqu'à ce moment-là, la capacité humaine d'entendre et d'expliquer le monde fut profondément relativisée. Après la boucherie humaine apportée par la Première Guerre mondiale, il fallut remplacer les modèles éthiques et politiques illusoire d'une civilisation échouée. La sensibilité de l'art d'avant-garde fut marquée par l'envie de mettre en question, relativiser et simplement rompre avec tout ce qui avait précédé. Une tradition entière de la pensée qu'on pourrait situer entre Aristote et Descartes, avec ses concepts tels que la rationalité, la logique, la méthode, la mimesis ou bien la perspective de la renaissance, fut remplacée par les alternatives. Même si les différents courants d'avant-gardes trouvent les alternatives diverses, nous pouvons indiquer quelques sources principales : le concept freudien de l'inconscience, le nihilisme nietzschéen, le marxisme, le vitalisme bergsonien et l'antimimétisme de l'art traditionnel africain. Les surréalistes furent inspirés surtout par les idées marxistes et par les théories freudiennes de l'inconscient et des rêves⁴. Ils cherchèrent à neutraliser la rationalité afin de donner la parole à l'inconscient et aux aspects irrationnels de l'homme. Dans le premier manifeste du surréalisme déjà, le rêve joue un rôle essentiel puisque l'irrationalité des rêves est une expérience humaine commune. Pour exprimer l'inconscient, les surréalistes ont recours à l'écriture automatique. Afin d'échapper à la rationalité du lecteur et de toucher son irrationalité lors de la réception, ils utilisent une langue composée des images et métaphores étonnantes et insolites⁵, une langue qui néglige les règles syntaxiques, qui se moque des registres littéraires traditionnels et qui se fonde sur le lexique inhabituel. Voici un extrait du *Cahier* illustrant ces caractéristiques :

Au bout du petit matin, l'extrême, trompeuse désolée eschare sur la blessure des eaux ; les martyrs qui ne témoignent pas ; les fleurs du sang qui se fanent et s'éparpillent dans le vent inutile comme des cris de perroquets babillards ; une vieille vie menteusement souriante, ses lèvres ouvertes d'angoisses désaffectées ; une vieille misère pourrissant sous le

⁴ Voir par exemple : Vailland, R. (2007). *Le surréalisme contre la révolution*. Paris : Delga.

⁵ Les débats surréalistes sur la fonction et l'esthétique de l'image littéraire furent particulièrement animés dans la revue *Nord-Sud* créée en 1917 par Pierre Reverdy, un auteur très engagé dans les débats et dans la défense de sa poétique surréaliste.

soleil, silencieusement ; un vieux silence crevant de pustules tièdes, l'affreuse inanité de notre raison d'être. (Césaire 1983 : 8)

Le surréalisme s'attaque à la langue puisqu'elle est considérée comme la matérialisation de la raison et la logique, du « logos ». L'image poétique bizarre et l'association libre et alogique furent donc les outils littéraires stratégiques pour cette révolution esthétique. Certes, Arthur Rimbaud avait déjà tracé ce chemin en avançant sa poétique de l'« alchimie des mots », mais l'avant-garde la radicalise en avançant la poétique des « mots-gestes » : l'idée d'une langue littéraire allant au-delà d'être un moyen cognitif et communicatif, pour devenir l'action, un geste vrai.

En ce qui concerne le contexte martiniquais, d'où vient A. Césaire et dans lequel il passe la Seconde Guerre mondiale en démarrant la revue *Tropiques*, les idées poétiques surréalistes furent adaptées au contexte socioculturel et politique en gagnant de nouvelles perspectives et de nouveaux objectifs. Avec une toute première version du *Cahier*, déjà publié en France en 1939, A. Césaire rentra à son île où le régime fasciste de Vichy était au pouvoir. La bourgeoisie martiniquaise fut loyale au colonisateur et servile comme au cours des trois siècles précédents. Le poète se sent responsable d'agir et de donner l'envie au peuple martiniquais de rompre avec la servitude esclavagiste, l'intériorisation du regard méprisant de colonisateur, l'assimilation et l'hypocrisie de la classe bourgeoise proche de colonisateur. Pour s'engager et faire face au régime colonial fasciste de l'époque, A. Césaire crée une revue littéraire avec son épouse, Suzanne Césaire, avec plusieurs auteurs martiniquais revenus de la métropole à la même époque, et dont René Ménil est le plus actif. Les opinions des critiques et historiens de la littérature sont assez mitigées à l'égard de l'influence que le surréalisme exerça sur le cercle des auteurs autour des *Tropiques*. D'un côté, une des pionnières et des majeures critiques de la littérature francophone négro-africaine, Lilyan Kesteloot, trouve que l'équipe des auteurs martiniquais fut fortement inspirée par le surréalisme français et qu'ils crurent en son potentiel révolutionnaire (Kesteloot 2001 : 57). De l'autre côté, un des spécialistes de l'œuvre d'André Breton insiste sur l'authenticité de la poétique des auteurs martiniquais en élaborant même une idée de leur influence sur le surréalisme français (Blachère 2006 : 82). Au-delà de la question des influences littéraires et de la domination dans le champ littéraire de l'époque, il est clair que l'opacité et l'hermétisme du style surréaliste furent pour les auteurs des *Tropiques* un moyen extraordinaire d'échapper à la censure des autorités coloniales. Ainsi, la particularité du surréalisme martiniquais consiste dans sa dimension identitaire.

Les surréalistes européens, déçus et désespérés par la civilisation occidentale, avaient tendance à lire et interpréter l'identité créole et africaine comme la représentation de la civilisation et de la culture ancienne négro-africaine, tout en appropriant et célébrant le primitivisme et le symbolisme comme des alternatives à la civilisation occidentale échouée. Après une longue histoire coloniale de l'oppression et de la dévalorisation des identités et des cultures négro-africaines (le terme emprunté à Lilyan Kesteloot), les auteurs martiniquais comprirent que le moment était venu et que le surréalisme portait en soi le potentiel révolutionnaire. Bien que s'appuyant sur l'exotisme des surréalistes européens, la révolution surréaliste martiniquaise fut poétiquement et politiquement conçue pour réveiller et rétablir sa propre identité, contrairement à l'envie du surréalisme européen visant de rompre avec son identité ancienne. Voilà la particularité la plus importante du surréalisme martiniquais, dont A. Césaire fut une des voix les plus fortes et les plus originales. Pour mieux comprendre la dimension pragmatique et politique de cette révolution, il faut prendre en compte également ses essais. Quoique l'anticolonialisme d'A. Césaire fût initialement proche des idées marxistes et exprimées dans un style militant et acerbe du *Discours sur le colonialisme*, dans les écrits des années cinquante l'on remarque déjà un écart qui s'installe entre la révolution prolétaire et celle anticoloniale. Le poète ne fait plus confiance à l'anticolonialisme ni au Parti communiste français, ni au communisme soviétique, puisque leurs politiques d'après-guerre ne promettaient pas, selon le poète, de résoudre véritablement la question des races opprimées par la révolution prolétaire (Césaire 1956 : 24).

Reprenons le texte du *Cahier*⁶ pour voir comment cette dimension révolutionnaire se traduit dans l'écriture d'A. Césaire. La structure complexe du texte ne permet pas une segmentation⁷ précise, mais il est possible de distinguer au moins cinq mouvements principaux du poème : la frustration par la passivité et servilité de son peuple ; l'échec de l'identification avec les souffrances de son peuple et de sa race ; l'épisode du malaise dans le tramway métropolitain et le

⁶ Avant la mort d'A. Césaire (1994), le *Cahier* a paru en onze éditions différentes. Même si les différences entre les éditions des années quarante et celles postérieures sont nombreuses, cet article s'appuie sur celle de « Présence africaine » de 1983.

⁷ Dans son étude *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal*, L. Kesteloot suggère une segmentation beaucoup plus détaillée (neuf mouvements principaux), tandis que P. Guberina, un des préfaciers du *Cahier*, trouve que ce texte est en effet un drame composé de trois actes principaux (Guberina 1956 : 13).

moment critique de la reconnaissance de l'appartenance à sa race ; la douleur de l'identification absolue ; le chant de la révolution universelle. Donc, il est évident que la voix lyrique dans le poème suit la trajectoire typique d'un sujet colonisé — une (recon)quête révolutionnaire de soi, de son corps, de son passé. Elle commence par le mépris de ses origines infériorisées par la colonisation, puis elle continue par la tentative échouée de sentir la compassion, qui ne réussira qu'au moment du tramway, c'est-à-dire du mépris ressenti envers soi-même. Ce mépris est le déclencheur de l'identification, de la douleur dans la reconnaissance et finalement de la révolte.

La critique acerbe de la société martiniquaise colonisée et endormie dans sa passivité commence dès le début. Déjà dans le premier mouvement du poème, l'énonciateur s'attaque aux classes sociales élevées qui protègent leurs intérêts privés en collaborant avec le régime colonial.

Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillon. Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien. (Césaire 1983 : 7)

Cet extrait, tiré du tout début du poème, représente assez bien la fureur avec laquelle l'énonciateur critique la position politique de ceux qui participent à la production coloniale de la désespérance sur l'île colonisée. Vers la fin du poème, le caractère de cette critique devient visiblement plus marxiste et universel en s'adressant à l'humanité entière et en s'attaquant au conservatisme.

Il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie
que nous n'avons rien à faire au monde
que nous parasitons le monde.
(Césaire 1983 : 57)

Ici, il est clair que le « nous » représente plutôt l'espèce humaine que le peuple martiniquais. Suite à une longue identification avec son peuple et sa race à travers tous les mouvements du poème, la voix lyrique atteint le point où il

s'adresse à l'humanité en soulignant que tous les évènements et phénomènes sociaux ont leurs raisons dans l'histoire. De plus, il souligne que cette histoire et ses conditions sont créées et changées par l'homme et non par une autre quelconque force. Il n'y a pas de phénomènes sociaux qui sont naturels, qui proviennent d'eux-mêmes, inexplicablement. Autrement dit, cette idée traduite dans les vers cités rappelle que la condition et l'image dévalorisante des colonisés ne sont point « naturelles » ou « normales », mais socialement et historiquement produites et construites par la colonisation européenne. Ce qui reste à faire est de chercher à prendre conscience de ces constructions essentialistes et de se battre contre elles en rejetant la notion de la réalité donnée comme le seul possible, fini et inchangeable.

Du point de vue narratologique, le pronom « nous » ne symbolise pas uniquement l'objectivation d'une voix lyrique révolutionnaire, mais également un moment de fusion énonciative de cette voix avec le peuple, ou bien, si l'on tient compte de la poésie engagée d'A. Césaire, c'est un « nous » intégrant en soi le lecteur aussi. Cette particularité de la poésie surréaliste césairienne a pour le but de fusionner l'auteur réel et l'auteur implicite, l'histoire et la fiction. C'est l'élément où se rencontrent la poésie et la vie, l'élément qui fait toujours penser à A. Rimbaud et sa vision de la poésie : s'il y a un écart entre la vie et la poésie, entre la voix fictionnelle et la voix réelle, il vaut mieux ne pas écrire. C'est un pacte d'écriture qui oblige pourtant le lecteur, plus que les autres textes, à veiller à l'historicité d'une énonciation poétique.

Dès que l'identité décolonisée resurgit et dès que le chant lyrique d'un visionnaire révolutionnaire débute, l'avertissement est lancé :

Il y a encore une mer à traverser
oh encore une mer à traverser
pour que j'invente mes poumons
pour que le prince se taise
pour que la reine me baise
encore un vieillard à assassiner
un fou à délivrer.

(Césaire 1983 : 63)

Bien qu'allusif et métaphorique, ce message est clairement politique. L'invention des poumons, n'est qu'une allusion à la nécessité de créer les conditions pour la vie indépendante et les modèles socioculturels et politiques authentiques et non imposées par l'autre. En suivant cette logique de lecture, le

prince qui se taira serait la France comme le colonisateur, alors que le baiser de la reine est le symbole médiéval chevaleresque du prix qu'un chevalier remporte après la victoire (Kesteloot 2008 : 101). Le vieillard à assassiner, c'est bien celui qui ne peut pas se débarrasser de la servilité et du mépris intériorisé pour soi-même et qui doit être sacrifié pour la liberté de l'avenir. À la fin, « un fou à délivrer » se réfère à la révolte décoloniale, interprétée par le colonisateur en tant que folie, un acte irrationnel et suicidaire, alors qu'elle est la seule force capable de casser et de détruire le mensonge et l'idéologie coloniale. C'est la dimension antirationnelle du surréalisme qui trouve ici sa place en servant à rompre avec la rationalité exclusiviste du discours colonial occidental. La tradition littéraire occidentale est riche des exemples d'une telle folie lucide. Prenons l'exemple d'Érasme de Rotterdam ou bien d'Hamlet de Shakespeare dont la folie sert à rompre un ordre ou l'illusion d'un complot. On pourrait aussi interpréter « un fou à délivrer » du point de vue foucaldien, en entendant la « folie » lucide de la révolte décoloniale comme discréditée, sanctionnée et contrôlée par le pouvoir colonial qui impose le cogito occidental et son ordre comme la seule normalité.

2. LA LANGUE : « VOUM ROOH OH⁸ »

Le surréalisme vise à rompre avec la tradition littéraire en réinterprétant la langue littéraire, ainsi que les actes de l'écriture et de la lecture, « son projet est de *subvertir la langue*, d'introduire une espèce de révolution dans les mots, la phrase et [...] le plan. Ou plus exactement de faire avec les mots une révolution qu'il ne peut pas réaliser dans la vie concrète, politique et sociale » (Kesteloot 2008 : 39). Cependant, les surréalistes ne furent pas les seuls avant-gardistes qui cherchèrent à révolutionner la tradition par la langue. Prenons par exemple le cas des futuristes, Velimir Khlebnikov et Alexeï Kroutchenykh. Ils inventèrent le « zaoum » (rus. заумь), une langue universelle et « transmentale », sans règles grammaticales ou sémantiques. De l'autre côté, les futuristes italiens proclamèrent leurs « mots en liberté » (Marinetti 1996 : 22), une idée assez élaborée dans les manifestes futuristes, mais très peu matérialisée dans leurs textes. Si l'on veut aborder la problématique en un sens plus vaste et sémiotique, on peut évoquer les textes théoriques de Vassily Kandinsky qui décoda la langue de la peinture traditionnelle, pour introduire les règles nouvelles de l'expression et de la réception. En tout cas,

⁸ (Césaire 1983 : 30).

toutes ces idées partagent la conviction que c'est nécessaire de révolutionner et délivrer d'abord la langue si l'on veut révolutionner les autres éléments du monde.

Aimé Césaire, à son tour, mélange l'idée surréaliste des mots libérés du conscient avec son idée de la recréation poétique du mot magique et envouté, ancré dans les rites d'origine africaine ou créole. Dans la littérature classique européenne, les oracles représentent la même sorte des énoncés hermétiques ayant l'impact sur les protagonistes. Selon Peter Bürger, qui reconnaît trois types historiques de l'art avant l'avant-garde (Bürger 1984 : 63), un certain nombre des artistes d'avant-garde voulait revitaliser une telle importance de l'art de sa phase d'« art sacré », où l'art fut complètement intégré dans les pratiques sociales, rituelles et religieuses. Certes, il est impossible, selon P. Bürger, de recréer dans l'époque moderniste une telle puissance sociale et politique des mots littéraires qu'ils eurent dans la phase d'« art sacré ». Toutefois, A. Césaire et les surréalistes cherchèrent au moins à se rapprocher de cette phase sacrée en rendant l'art irrationnel et inconscient, en tirant l'impulsion créatrice des sources qu'ils considèrent les sources des actes humaines : l'inconscient. Or, la langue surréaliste n'est pas celle qui trie et met en ordre la réalité pour que la réalité soit raisonnable, logique et compréhensible. La langue surréaliste est celle qui tente de pénétrer dans la réalité et qui fait sentir la réalité dans son désordre et sa dimension irrationnelle sans aucune distance critique rationnelle. Cet élément-ci est essentiel également pour les rites magiques et spirituels, d'où l'énonciateur lance : « Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées » (Césaire 1983 : 21). Ce sont les « mots-gestes » d'avant-garde, les mots allant au-delà de leur fonction référentielle et sémantique pour matérialiser les phénomènes évoqués et non seulement s'y référer. Ces « mots-gestes » ressemblent à ceux du Dieu chrétien, surtout si l'on suit l'Évangile de Jésus-Christ selon saint Jean affirmant qu'« au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu » (Jean 1: 1). Ces mots et cette langue sont bien ancrés dans le contexte colonial martiniquais et à chaque fois que l'énonciateur en parle, son expression est marquée par une syntaxe « accumulative » qui s'accélère furieusement.

Je roulerais comme du sang frénétique sur le courant lent de l'œil des mots en chevaux fous en enfants frais en caillots en couvre-feu en vestiges de temple en pierres précieuses assez loin pour décourager les mineurs. Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre. (Césaire 1983 : 21)

Cette syntaxe « accumulative », fréquente dans le *Cahier*, rappelle l'exécration des colonisés révoltés dont la réponse historique est en train de naître. Bien qu'au niveau sémantique l'énoncé reste poétiquement opaque, l'enchaînement des syntagmes traduit parfaitement l'intensité du sentiment de l'énonciateur. Lilyan Kesteloot cherche souvent à expliquer schématiquement et à reconstruire un ordre syntaxique de ces moments « accumulatifs » du *Cahier* qui serait plus clair, mais est-ce vraiment nécessaire ? Chaque reconstruction et clarification de l'opacité originale du texte se fait au détriment de ses effets surréalistes. Le moment où l'enragement traduit dans l'accumulation syntaxique devient un oracle et une formule magique est le « chant de sorcier » (Kesteloot 2008 : 61).

Voum rooh oh
voum rooh oh
à charmer les serpents à conjurer les morts
voum rooh oh
à contraindre la pluie à contrarier les raz de marée
voum rooh oh
à empêcher que ne tourne l'ombre
voum rooh oh
que mes cieux à moi s'ouvrent.
(Césaire 1983 : 30)

Le caractère rituel de ces mots est renforcé par leur répétitivité, ainsi que l'invocation des effets désirés. C'est le point où l'énonciateur va le plus loin dans le *Cahier* puisque ce ne sont que l'aspect phonétique et le contexte rituel qui restent interprétables.

Des mots ?
Ah oui, des mots !
Raison, je te sacre vent du soir.
Bouche de l'ordre ton nom ?
[...]
Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, nous nous réclamons de la démence précoce de la folie flambante du cannibalisme tenace.
(Césaire 1983 : 27)

L'extrait est assez direct : la quête d'une langue nouvelle et délivrée débute par la désacralisation et subversion de la langue du colonisateur. Ce qui est essentiel à subvertir, c'est son fondement sur la rationalité dont le colonisé est

privé dans le discours colonial. Il s'agit donc d'une subversion déjà entamée par les avant-gardes européennes, une subversion obtenant la dimension politique dans le contexte décolonial. En ironisant sur les défauts des colonisés, l'énonciateur les transforme en armes avec le potentiel révolutionnaire où la folie déjouera la raison, la démence effacera le grand héritage de la Raison et le cannibalisme rituel dévorera l'homicide historique colonial.

3. UNE RÉVOLUTION ET UNE LANGUE : UN POINT POSSIBLE DE L'AMALGAMATION

Pour comprendre où se croisent le *Cahier* en tant que révolution d'une langue et le *Cahier* en tant que langue d'une révolution, il faut toucher à sa dimension décoloniale et à son rapport avec l'altérité. L'analyse s'appuie sur des concepts de Jacques Derrida, non pour avancer une interprétation derridienne ou déconstructiviste du *Cahier*, mais expliquer son rapport avec l'altérité à travers les ressemblances entre l'œuvre d'A. Césaire et les idées de J. Derrida sur logocentrisme, l'altérité et la pensée « quasi-transcendantale ».

J. Derrida critique la tradition logocentrique de la pensée européenne où le « logos » joue le rôle d'une source omniprésente et omnipotente de la signification (Derrida 1972 : 109). Dans cette tradition, il existe toujours un pôle positif qui fabrique son négatif adéquat en constituant et définissant la réalité à travers les oppositions binaires est une impasse selon le philosophe. Prenant compte du fait qu'un tel logocentrisme est inscrit dans la langue, l'on comprend, d'un point de vue nouveau, à quoi s'attaque la révolution avant-gardiste. L'idée derridienne de la « différence » et sa pensée « quasi-transcendantale » sont les alternatives à la « métaphysique de la présence »⁹. Penser de manière quasi-transcendantale suppose un rejet de la binarité des oppositions construites à travers lesquelles on pense. Cette binarité oppositionnelle cède sa place au principe de la complémentarité des oppositions. Autrement dit, la nature quasi-transcendantale de n'importe quel phénomène implique qu'il n'est pas tel qu'il s'il ne se trahit pas en même temps. Or, l'identité est possible uniquement grâce à l'existence de l'altérité qui est forcément inscrite dans cette même identité. L'identité ne peut pas se construire en dehors de cette complémentarité. L'énonciateur du *Cahier* en est l'exemple parfait puisqu'il cherche son identité colonisée qui s'oppose à l'identité coloniale tout en utilisant sa langue, d'où l'envie de subvertir et révolutionner cette

⁹ Voir le chapitre « Différence » (Derrida 1972 : 1–31).

langue afin de trouver le passage (quasi-transcendantal) vers soi-même. Dès lors, selon la logique derridienne, cette tension identitaire n'est pas un obstacle, mais tout au contraire — la condition préalable d'une identité. L'identité est donc une catégorie plutôt processuelle et dynamique, toujours en cours de réalisation, irréductible à une notion (dans le sens socratique) figée. Une telle processualité, l'« événementialité » (Derrida 1972 : 388) est inhérent à la réalité, ainsi qu'aux actes de l'écriture et de la lecture. C'est lors de ces activités que notre individualité s'engage en produisant une interprétation, instable et non définitive, mais originale. Cette « signature » (Derrida 1972 : 391) qu'on met sur l'éphémérité du monde et du texte est une sorte de la preuve de l'existence. Le *Cahier* est une telle interprétation de la réalité et de l'identité coloniales, une « signature » représentant l'état quasi-transcendantal de l'identité coloniale qui tient à révolutionner son rapport avec soi et avec l'autrui à travers la langue. Le *Cahier* est donc simultanément la langue de cette révolution et la révolution de cette langue.

BIBLIOGRAPHIE

- Baudelaire, C. (1982). *Les fleurs du mal*. Boston: David R.
- Blachère, J.-C. (2006). Breton, ascendant Césaire. *Itinéraires et Contacts de cultures*, 25, 61–92.
- Breton, A. (1983). Un grand poète noir. Dans : Césaire, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 77–89.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Césaire, A. (1956). *Lettre à Maurice Thorez*. Paris : Présence Africaine.
- Césaire, A. (1983). *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine.
- Césaire, A. (2004). *Discours sur le colonialisme ; suivi du Discours sur la négritude*. Paris : Présence africaine.
- Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Guberina, P. (1956). Préface. Dans : Césaire, A. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine, 3–8.
- Kestellot, L. (2001). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala – AUF.
- Kestellot, L. (2008). *Comprendre le "Cahier d'un retour au pays natal" d'Aimé Césaire*. Paris : Harmattan.
- La Sainte Bible*, traduite par Louis Segond. (2020). Paris : Éditions Ducourt.
- Marinetti, F. T. (1996). *Manifestes du futurisme*. Paris : Séguier.
- Vailland, R. (2007). *Le surréalisme contre la révolution*. Paris : Delga.

Aleksa P. Nikolić

BELEŽNICA POVRATKA U ZAVIČAJ: NADREALISTIČKA REVOLUCIJA JEZIKA ILI
NADREALISTIČKI JEZIK REVOLUCIJE

Sažetak

Ovaj rad se bavi revolucionarnom dimenzijom poeme *Beležnica povratka u zavičaj* Emea Sezera, frankofonog pesnika poreklom sa Martinika. Budući da je ta revolucionarna dimenzija poeme dvostruka, poetička i politička, analiza teksta dotiče se kako njegovog istorijskog konteksta, tako i njegovih jezičkih aspekata. Rad pruža uvid u istorijski i kolonijalni kontekst Martinika koji je neophodan za bavljenje političkim aspektom poeme, dok su za potrebe interpretacije poetičkog aspekta u radu objašnjena autorova inspiracija evropskim nadrealizmom i njegovim revolucionarnim i avangardističkim odnosom prema jeziku. Oslanjajući se na različite odlomke iz poeme, rad pokazuje u kojoj je meri autor blizak marksističkom poimanju (dekolonijalne) revolucije i kako su nadrealističke književne strategije i shvatanja jezika primenjeni u tekstu. Nakon analize tih dvaju aspekata poeme rad nastoji da, oslanjajući se na koncepte Žaka Deride, dokaže kako se oni – politički i poetički aspekt – stapaju kroz pitanja identiteta i drugosti u kolonijalnom kontekstu kojima se poema bavi. Kroz spajanje tih dvaju aspekata, ona postaje istovremeno jedna nadrealistička revolucija jezika i nadrealistički jezik jedne revolucije.

Ključne reči : revolucija, nadrealizam, dekolonizacija, Eme Sezer, književni jezik

Светозар М. Марчета
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент мастер студија
svetozar021@hotmail.com

УДК: 821.163.41.09 Kovačević D.
doi: 10.19090/zjik.2022.217-227
оригинални научни рад

СЛИКА ПОРЕМЕЋЕНОГ СИСТЕМА ЈЕДНЕ ДРУШТВЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ – ОДНОС ОЧЕВА И СИНОВА У ДРАМИ *МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ*¹

САЖЕТАК: У овом раду представимо алегоричну слику поремећеног система једне друштвене заједнице кроз односе очева у синова у породици Топаловић, главних ликова у драми *Маратонци трче почасни круг* Душана Ковачевића. Специфични односи шест генерација ове породице обележени су гротескном дуговечношћу, која произилази из арилизма, себичности и злобе свих њених чланова. Нико од њих није позитивна личност, нити би се могло рећи да је било који однос у овој драми недвосмислено позитиван. Трагедија драме не заснива се на физичком страдању, већ на моралном посртању и потпуној негативној трансформацији најмлађег члана породице (Мирка), који није пронашао начин да се избори са затрованим и изопаченим друштвом које га окружује.

Кључне речи: Душан Ковачевић, *Маратонци трче почасни круг*, комична парабола, неморална друштвена средина, комични апсурд, савремена српска драма

1. ИЗОПАЧЕНИ ЛИКОВИ У ПОРЕМЕЋЕНОМ СВЕТУ

Душан Ковачевић рођен је 1948. године у селу Мрђеновац код Шапца и један је од најистакнутијих српских драматурга и сценариста друге половине 20. и почетка 21. века. Ковачевић је редовни члан САНУ. Аутор је врских драмских дела, која су убрзо по објављивању постала и култна позоришна или филмска остварења, попут драма *Маратонци трче почасни круг* (1972), *Радован III* (1973), *Сабирни центар* (1982), *Балкански шпијун*

¹ Рад је настао приликом израде мастер рада „Породични односи као тема у драмама Душана Ковачевића“ на Одсеку за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду под менторством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић, 2020. године.

(1983), *Професионалац* (1990),² те филмског сценарија *Ко то тамо пева* (1980) и многих других. У свет позоришта Душан Ковачевић улази веома млад, драмом *Маратонци трче почасни круг* (изведеном у позоришту „Атеље 212“, 1972. године),³ која представља својеврсни манифест и наговештава начела његовог будућег рада. Од *Маратонаца...* надаље он негује и гради свој особени књижевни стил, састављен од сталног коезистирања трагедије⁴ и комедије,⁵ те од алегорично-сатиричне критике друштва, власти, или људи и њихових карактера.⁶

Тешко је сетити се макар једног Ковачевићевог драмског лика који је недвосмислено позитивно описан – његови ликови су лудаци, манијаци, параноици, пропалице, послушници, себични, зли, неморални људи, или, генерално, несрећом обележени људи који су доживели велико разочарење у живот или у средину у којој живе. Њиховим пренаглашено лошим или опасним особинама, Душан Ковачевић гради комедију која често прелази у фарсични апсурд, док су њихове судбине, заправо, дубоко трагичне. Такође, веома ретко наилазимо на позитивно приказан породични однос, те су Ковачевићеви ликови по својем неуспеху на свим животним пољима, ближи ликовима трагедије него комедије. Друштвена критика представља важан фактор у стваралаштву Душана Ковачевића. С двадесет и четири године (исто онолико колико има и Мирко Топаловић), он је представио гробаре

² Према драмама *Сабирни центар* (1982), *Балкански ипијун* (1983), *Професионалац* (1990), Душан Ковачевић је написао и сценарије за истоимене филмове.

³ У једном отвореном писму, Душан Ковачевић наглашава да му је драма *Маратонци трче почасни круг* била завршни рад треће године на Позоришној академији.

⁴ Једна од његових драма насловљена је *Урнебесна трагедија* (1995).

⁵ Драгана Басара у свом раду „Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића“ наглашава амбивалентност и константну присутност трагедије у Ковачевићевим драмама: „У исто време таква пригушена трагичност омогућава упостављање неупадљиве и природније везе са својим контрапунктом, стварајући тип драме чија упечатљивост лежи управо у њеном амбивалентном карактеру, а коју ћемо, у недостатку бољег термина, назвати црном комедијом“ (Басара 2003: 300).

⁶ Сличну дефиницију Ковачевићевог опуса дао је и Филип Давид: „Ковачевић је писац особитог дара који мане, заблуде и глупости једне средине излаже разорном смеху, али то ипак није хумор ограниченог локалног домета. Озбиљно и опасно постаје апсурдно и смешно, а реалистичко се претвара у ирационално“ (Давид 2018: 302).

свих генерација,⁷ који зарад свог себичлука и арилизма уништавају младост једне земље. Млади људи су у таквој средини осуђени на пропаст – било да је то средина злих Топаловића (гробара свих генерација), полицијских послушника или балканских шпијуна: „ЂЕНКА ЂАВО: ...Мало сам ја срања направио колико је ово друштво заслужило“ (Ковачевић 2018: 64).

Поред несналажења, неуспеха или неприхватања које Ковачевићеви драмски ликови доживљавају од стране средине или државе – њихови односи са члановима породице су, по правилу, дубоко проблематични, тако да можемо рећи да се трагични аспект Ковачевићевих драма дешава управо унутар породице. Честе су слике породичних свађа, разведених и пропалих бракова или дубоке међусобне разочараности унутар породице. На тај начин, унутрашњи и спољашњи свет ликова у Ковачевићевим драмама у сталном је контакту.

Ковачевића, очевидно, посебно занима однос између појединца и власти, индивидуалне и тоталитарне свести, свето у оквиру породице, јер породица је огледало друштва са свим његовим противуречностима и изопаченостима (Давид 1985: 301).

У Ковачевићевим драмама породица је огледало друштва – па тако у њој драмски ликови не проналазе одговарајућу утеху, очекивану подршку или било шта што би их спасило од угрожавајуће средине која их окружује. Чини се да је колективна несрећа друштва само једним делом изазвана несрећним избором (или наметнутошћу) власти, док је за други део задужен управо људски карактер – због тога су Ковачевићеве драме уједно и критика власти и критика својих читалаца/гледалаца.

2. ОДНОС ОЧЕВА И СИНОВА У ДРАМИ *МАРАТОНЦИ ТРЧЕ ПОЧАСНИ КРУГ*

Прву драму Душана Ковачевића, *Маратонци трче почасни круг*, најкраће можемо описати као комичну параболу о животу у неморалној и затрованој друштвеној средини. Главни ликови су пет генерација породице Топаловић, не рачунајући покојног и најстаријег Пантелију, који живе у истој кући и обављају исти посао – те стога читаву породицу Топаловић у више наврата можемо сматрати једним ликом или бар једним симболом.

⁷ „То су личности под опсесијом чији су корени у моралном распадању средине“ (Давид 1985: 301).

Специфични односи унутар ове породице обележени су гротескном дуговечношћу, која произлази из аривизма, себичности и злобе свих њених чланова. С обзиром на то да је најстарији живи Топаловић – Максимилијан, старији од најмлађег Мирка више од сто година, оваква ситуација је биолошки немогућа⁸ и представља добар пример комичког апсурда, једне од главних одлика Ковачевићевих драма уопште. Апсурд је, такође, један од разлога због којих у овој драми не срећемо разнолике породичне односе: сви Топаловићи су јединци зато што су њихове жене умирале⁹ непосредно након рађања детета, и то искључиво мушког,¹⁰ па тако о њиховим брачним односима не знамо ништа сем овог бизарног податка. Због одсуства било каквих других родбинских односа, проблематику можемо сагледавати у јединој релацији која је приказана у драми – отац : син.

Већина ликова у драмама Душана Ковачевића је, заправо, негативно приказана, али управо драма *Маратонци трче почасни круг* посебно се издваја по упечатљиво негативној галерији ликова. У уводном списку ликова, сваком од њих је иронично додат придев „добар“, иако су сви они заправо приказани апсолутно негативно, с мноштвом лоших особина. Јасно је да ни њихов међусобни однос никако не може бити добар. Они константно вређају и омаловажавају једни друге, истичући властиту надмоћ. Аксентије је параноични старац, који се боји свега па чак и промаје, те тако у неколико наврата оптужује чланове своје породице да желе да га убију:

⁸ Филип Давид овакве Ковачевићеве поступке назива „онеобичавањем“: „Занимљив је и Ковачевићев поступак ‘онеобичавања’, којим реалистичко помера ка фантастичном и апсурдном. Најстарији Топаловић има 126 година, Георгина је већ пет година у благословеном стању, Радован и остали искачу кроз прозор са дванаестог спрата и при томе се уз пут још лепо забављају“ (Давид 1985: 302).

⁹ Ово сазнајемо из Милутиновог говора на Пантелијиној сахрани: „МИЛУТИН: Киша разлила мастило... Бићу кратак: драги наш оче, ти знаш да је наша кућа била несрећна са женама. Ту нас је од памтивека терао неки баксуз. Како коју доведемо, тако иста, чим роди мушко дете, занемоћа, вене и увене – ко цвет. Боже опрости, увену осам жена. А, оче наш, ти знаш да ми нисмо султани“ (Ковачевић 2018: 69).

¹⁰ Ово је гротескно, до апсурда доведено виђење „идеалне жене“ у патријархалној заједници: рађа наследника и ни на који други начин не учествује у породичном животу. Социјална маргинализованост жене у патријархалној породици овде је доведена до трагикомичног апсурда.

АКСЕНТИЈЕ: Доста! Као да не знам шта кријете од мене! Договарате се да ме неко отрује?! Онај би треба оном да да отров, а онда да га вас двојица мени сипате у чај! Је л' тако?! Молим?! (Ковачевић 2018: 51–52).

АКСЕНТИЈЕ: Тишина! Доста!... Вози брже да се охладим! Ви то намерно убацујете гамад у мотор само да мени позли, да ми се смучи живот и да цркнем! Намерно то радите! Вози брже! (Ковачевић 2018: 74).

Његов син Милутин је под старе дане постао сексуално оптерећени, похотни и изопачени старац, те стога често збија неслане шале којима вређа укућане, а нарочито Мирка: „МИЛУТИН: ... Мирко, натерај Кристину да пусти косу, груди је већ пустила. Видо сам је кад се туширала у дворишту. Фина четворка. Ха, ха, ха...“ (Ковачевић 2018: 48).

Такође, у неколико наврата се помињу елементи социјалног инцеста, па можемо закључити да се однос Топаловића према женама заснива искључиво на девијантном полном коришћењу од стране свих чланова и рађању мушког потомства, што се, најзад, окончава убиством. Према речима Петра Марјановића, свест Топаловића је „у високом степену еротизована, па већину њихових поступака покреће јака сексуална похота“ (Марјановић 1985: 209). Жене се у овој драми третирају као нижа врста, потчињена мушкарцима, с којом се може радити било шта (па чак и убити их). Из тог разлога, женским ликовима (Кристину и Ољи) у овој драми није дата готово ни једна дужа реплика, те су оне тако више стереотипне представе бескрупулозних девојака седамдесетих година него индивидуе.¹¹

Сви Топаловићи у више момената показују своју огромну себичност,¹² тврдичлук¹³ и материјалну похлепу.¹⁴ Поред свега тога, њихов

¹¹ Једна од бројних негативних одлика Топаловића је и изразита мизогинија. За Топаловиће, жена не представља равноправно људско биће, а о томе говори и Весна Цидилко у свом раду „Женски ликови у делима Душана Ковачевића“: „Топаловићима се жене ‘не држе’, жену није потребно респектовати, она је примарно објект сексуалног интереса, као таква може се без гриже савести силовати...“ (Цидилко 1996: 463).

¹² У трећој сцени првог чина (под називом „Сећање“), на гробљу се у истом тренутку одржавају две сахране – једна је сахрана Пантелије, а друга је сахрана непознатог младића од двадесет и четири године. У Милутиновом понашању и непоштовању према женама које кукају за младићем, наслућује се пишчева иронија и критика

вишедеценијски посао је, заправо, и нелегалан и неморалан – они продају мртвачке сандуке, који су након сахране откопани, сређени, па продати поново.¹⁵ Свему томе додаје се и убиство које прикривају:

МИЛУТИН: Нећемо, будало! Писмо које напишемо ставићемо му у сако, сако ћемо оставити на мосту, а њега ћемо одвести некуда и закопати. Тражиће га по Дунаву двеста година (Ковачевић 2018: 81).

Ову својеврсну негативну породичну хармонију нарушава Мирко, најмлађи члан породице и син Лакија Топаловића, који након вишедеценијске традиције погребничког породичног бизниса одлучује да своју срећу потражи негде другде и у неком другом послу. Драма започиње свађом готово читаве породице са Мирком, где Топаловићи крајње површно покушавају да разумеју његову одлуку (или његов начин живота). Након те кратке расправе, Лаки избацује Мирка из куће, не желећи више да га „тегли на грбачи“ (Ковачевић 2018: 46). Иако за одбацивање најмлађег Топаловића постоји неколико номиналних разлога, све бисмо их могли повезати са чињеницом да је Мирко, будући да је особа са потпуно различитим интересовањима и погледима на свет од осталих чланова породице, одлучио да не живи њихов живот, односно, да не живи живот који је уместо њега испланирао његов прадеда Аксентије.¹⁶

људске себичности: „МИЛУТИН: (*гађа жену кишобраном, ван сцене*): Завежи! Мораш ли толико да се дереш! Аламуњо матора! Ако ти дођем тамо, кукаће и за тобом! Е, да је она моја жена, однео би је ђаво за две недеље. Увенула би ко попишан цвет...“ (Ковачевић 2018: 70). Из његових речи наслућујемо и то да смрт жена код Топаловића можда и није случајна, а како се драма приближава крају, читаоци све чешће наилазе на реплике о хладнокрвним убиствима жена или љубавница од стране неког Топаловића. На крају – и Мирко убија Кристину.

¹³ „МИЛУТИН: Не можемо да издржавамо оне који не раде. Шта ће нам харем у кући. Доста је једна да поспреми, скува, попегла и то. И сам си говорио да су жене велики, досадан луксуз...“ (Ковачевић 2018: 69).

¹⁴ Најбољи пример огромне жеље за новцем сваког Топаловића јесте свађа око Пантелијиног тестаментa.

¹⁵ „МИЛУТИН: За сто година смо израдили само 50 сандука, а продали 19.842“ (Ковачевић 2018: 95).

¹⁶ „АКСЕНТИЈЕ: Немојте да увлачите њега у те ваше прљаве ствари. Мирко ће се вратити на богословију. То сам ја решио и тако ће бити. Он ће мене да сахрани уз сву пажњу и велико поштовање. То ми је жеља...“ (Ковачевић 2018: 110).

Већ смо рекли да су сви ликови негативно приказани, ипак не и једнако негативно. Док је старијим члановима породице Топаловић негативност толико давно усађена да је постала саставни део личности, па се у њима више не могу пронаћи ни трагови доброте, Миркова негативност почива на трагичној трансформацији. Услед наследних гена, лошег породичног односа, несхваћености, сплета несрећних околности, издаје пријатеља и губитка љубави и наде – Мирко с почетка драме дефинитивно није иста личност као Мирко на крају. У првом чину, Мирко не прихвата породични посао, зато што је, како каже, „сумњива работа“. Препун је самоуверености и жеље да своје циљеве (иако не сасвим јасне) оствари, али и да се огради од нечасних дела своје породице:

МИРКО: ...Провео сам младост чекајући да милиција закуца на врата. Стално ослушкујем кораке и заустављање аутомобила пред кућом. Нећу да сутра људи показују прстом на мене и говоре: то је најмлађи Топаловић, из оне породице лудака... (Ковачевић 2018: 59).

Код чланова породице Мирко не проналази разумевање за своје планове, а поготово не добија ни потребни новац за њихово остваривање. Можемо рећи да његова негативност потиче из фрустрација услед породичне несхваћености, али јесте и последица проблематичног понашања његове девојке Кристине, која га, као и чланови породице, не поштује:

МИРКО: ... Не могу више да поднесем чопор загорелих типова који шетају за нама. И да знаш, морам ти рећи: колико су они криви, толико си и ти. Како се баш само на тебе залећу? Није то без разлога (Ковачевић 2018: 58).

Као одговор на такву ситуацију, ни Мирко не поштује људе који га окружују – покојног Пантелију назива „старим пацовом“, а остале чланове породице „богаљима“ којима би се требало осветити за уништено детињство и ускраћену будућност.

Он је, у ствари, млади човек који доживљава неуспехе на свим животним пољима – и на приватном и на пословном. Тако је његова пословна идеја да реализује неку врсту путописне емисије или репортаже, одбијена. Свог најбољег пријатеља Ђенку сматра криминалцем и разбојником (што овај заиста и јесте) и безуспешно покушава да га опамети. Ђенка има супротан поглед на свет, он убеђује Мирка да је једина могућност за зараду у постојећем систему управо нека врста преваре или прљаве радње:

ЂЕНКА ЂАВО: ... Него, нешто сам размишљао, ти си дебело глуп човек. Баш онако, прописно! Инатиш се с људима уместо да се прихватиш посла. Ко данас има лову ако нешто не мути не ваља. Еј, бре, је л' ти видиш где живиш? Откуд људима куће, кола, викендице, станови, а сви живе од плате која им одлази на кредите. Док сам упадао у станове, проналазио сам гомиле злата и девиза. Одакле то? Мислиш, од шљаке на послу? (Ковачевић 2018: 61).

Мирко не зна да му једини пријатељ (или бар једини који се помиње у драми) ради иза леђа, у договору са осталим Топаловићима,¹⁷ али зна и да је Ђенка заљубљен у његову девојку Кристину, што га наравно додатно депримира и мути му разум:

МИРКО: Видиш, Ђавола опет нема... Доста ми је њега... и људи у овом граду. Улице постају све уже, а људи је све више. Ускоро ће се овде јести, кидати, давити... Ово више није град, ово је џунгла... (Ковачевић 2018: 113).

МИРКО: Њега ћу ноћас убити. (*Из џепа вади велики „скакавац“.* *Оштрица ножа искочи и блесне.*) Неће се више никад поновити она сцена код Оље у стану. Неће Мирко више стајати и гледати док се вас двоје ватате и жвалавите... Никад више. А то сте радили и сто пута раније, само сам се ја правио да не знам (Ковачевић 2018: 114).

Мирко не жали себе у дубокој поражености због Кристининог неверства. Напротив, он управо криви себе и своју породицу за такву одбаченост и мржњу од стране свих, па тако у једном тренутку изједначава Кристину са несрећним псом који је једва дочекао да побегне из њихове куће. У нервном растројству, Мирко убија Кристину и тек тада постаје уважени и прихваћени члан породице – остали чланови му се непосредно након убиства обраћају с поштовањем, пажњом, емпатијом: „АКСЕНТИЈЕ: Наше дете...” (Ковачевић 2018: 117).

Симболичним прихватањем Мирка као свог тек након почињеног великог злочина, Топаловићи постају симбол затроване и искварене средине, која настоји да све увуче у себе и придобије их начинивши их себи сличним. Породица Топаловић подржава негативност и зло као једини пут до успеха и

¹⁷ „ЂЕНКА ЂАВО: [...] Пре месец дана његов ми је отац дао лову да вам ‘помрсим рачуне’“ (Ковачевић 2018: 101).

опште прихваћености, одбацујући све оно што је супротно њиховом нетолерантном и варварском систему вредности.¹⁸ Мирко на крају драме доживљава потпуни преображај – идентификује се са осталим Топаловићима, те чак сматра себе неопходним чланом породице:

МИРКО: (*натегне из флаше, припито обриса уста*): Знате, драги моји, ја сам дуго размишљао и на крају и видео да је нашој породици и нашој радионици потребан образован, школован човек. Ја скромно мислим да сам то ја!

(*Аплауз присутних*) (Ковачевић 2018: 118).

Већ у следећем моменту, Мирко држи мотивациони говор окупљеној породици (која га са одушевљењем слуша), и тако заузима позицију „главе куће“ и сада водеће фигуре у породичном криминалном бизнису. Да је дефинитивно и постао један од њих, он доказује чином силовања кућне помоћнице Оље, што остали наравно прихватају као необориви доказ његове потпуне трансформације и моћи:

АКСЕНТИЈЕ: Господо, овакво убијање одавно нисам видео! Ово је први пут, после великих подвига мога оца, да неко јебе с толико снаге и знања! Мирко је на најбољем путу да наследи чукундеду Максимилијана! Поново ће дрхтати европски дворови и европске госпођице! Ово је чудо! Ово се рађа једном у историји човечанства (Ковачевић 2018: 120).

Слика поремећеног система једне друштвене заједнице, осликана у породици Топаловић, завршава се масакром на улицама Београда. Топаловићи аутомобилом газе људе, симболично газећи све који им се супротставе, прибављајући нове клијенте за породични бизнис, или једноставно газећи *друге* из безбрижне бахатости у коју су ушушкани. Систем који газе све пред собом, на крају драме оставља поруку да су Ковачевићеви погребници своју локалну средину превазишли, те да су „способни да сахране читав свет!“ (Ковачевић 2018: 119). Иако Топаловићи на крају драме не страдају физички, трагедија се огледа у Мирковом моралном суноврату и резигнацији. Услед немоћи да се избори са

¹⁸ „У том смислу, Топаловићи су оличење фашистоидног духа, нетолеранције која навлачи одећу примитивизма и барбарства. Хијерархија власти почива на нетрпељивости и мржњи“ (Давид 1985: 301).

сопственим тешкоћама и проблемима, он одлучује да постане равноправан и признат члан породице које се и сам гадио и од које је покушавао да побегне.

ИЗВОР

Ковачевић, Д. (2018). *Маратонци трче почасни круг. Дrame I*. Београд: Метрополис.

ЛИТЕРАТУРА

Басара, Д. (2003). Елементи фарсе у драмама Душана Ковачевића. *Зборник Матицесрпске за књижевност и језик*, 51(1/2), 299–316.

Давид, Ф. (1985). Поговор. У Ковачевић, Д. *Балкански шпијун и друге драме* (стр. 299–303). Београд: БИГЗ.

Марјановић, П. (1985). Душан Ковачевић: Сабирни центар (1982) и Балкански шпијун (1983). У Марјановић, П. (уред.) *Југословенски драмски писци XX века*. Нови Сад: Академија уметности.

Цидилко, В. (1996). Женски ликови у делима Душана Ковачевића. У *Драма у српској књижевности. Научни састанак слависта у Вукове дане*, 25(1), 461–471.

Svetozar M. Marčeta

PICTURE OF A DISTURBED SYSTEM OF ONE SOCIAL COMMUNITY – THE RELATIONSHIP OF FATHERS AND SONS IN THE PLAY “THE MARATHON FAMILY”

Summary

In this research, we will present an allegorical picture of disturbed and perverted social system, through the relations of fathers and sons in the Topalović family – the main characters in the play “The Marathon Family” by Dušan Kovačević. The specific relationships between six generations of this family are marked by grotesque longevity, which stems from arivism, selfishness and malice. None of them is a positive character, nor could it be said that any relationship in this drama is unequivocally positive. The tragedy of the drama is not based on physical suffering, but on the moral stagnation and complete negative transformation of the youngest member of the family Mirko, who did not find a way to deal with the toxic and perverted society that surrounds him. On the contrary, he transforms in one of them and becomes the head of the Topalovic family.

Mirko becomes what he was afraid of – an equal member of his family and valuable part of disordered social system.

Key words: Dušan Kovačević, *The Marathon family*, comic parable, immoral social environment, comic absurde, contemporary Serbian drama

Jovana N. Randelović¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
jovana.randjelovic@ff.uns.ac.rs

UDK: 012 Kovačević D.
doi: 10.19090/zjik.2022.229-253
pregledni naučni rad

BIBLIOGRAFIJA DUŠANA KOVAČEVIĆA SA HRONOLOŠKI UREĐENIM PODACIMA O POZORIŠNIM PREMIJERAMA

SAŽETAK: Počev od sedamdesetih godina prošlog veka pa do danas teško je zamisliti pozorišni repertoar ijednog srpskog teatra na kome se ne nalaze naslovi Dušana Kovačevića. U pogledu satire i komike njegovo sveprisutno crnohumorno prikazivanje degradiranog društva poprima skoro normativni karakter. Stoga se cilj ovog rada ogleda u tome da ponudi pregled obimnog Kovačevićevog dela uključujući u to i podatke o pozorišnim premijerama do danas. Prvi deo rada biće posvećen bibliografskim podacima, dok će se u drugom delu rada naći pozorišne premijere sa podacima o gradovima i pozorištima u kojima su odigrane, uključujući u to i gradove na teritoriji cele bivše Jugoslavije.

Ključne reči: Dušan Kovačević, bibliografija, pozorišne premijere

1. UVOD

Ovaj rad za intenciju sebi uzima prikaz sveukupnog dela jednog od najpoznatijih modernih srpskih dramaturga, Dušana Kovačevića. U prvom delu rada biće ponuđen hronološki pregled Kovačevićevih dela, uključujući u to i intervju, novinske članke, govore povodom dodeljenih nagrada i dostupne prevode na strane jezike. Uz to, svako od objavljenih Kovačevićevih dela biće navedeno u svim dostupnim izdanjima, a ovaj deo istraživanja biće sproveden uz pomoć *Kooperativnog online bibliografskog sistema i servisa (COBISS)*. Drugi deo rada činiće hronološki uređeni podaci o pozorišnim premijerama Kovačevićevih drama, koji uključuju i podatke o reditelju, gradu i pozorištu prvobitne izvedbe. Drugi deo rada takođe obuhvata sve izvedbe na teritoriji bivše

¹ Ovaj rad predstavlja izmenjenu verziju seminarskog rada pod naslovom „Bibliografija Dušana Kovačevića u okviru predmeta *Književna leksikografija – teorija i praksa* na doktorskim studijama na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, pod mentorstvom prof. dr Ljiljane Pešikan Ljuštanović.

Jugoslavije (od 1973. do 2002.), Srbije i Crne Gore (od 2003. do 2006.) i Srbije (zaključno sa podacima iz 2016. godine).

2. BIBLIOGRAFIJA

1972.

Kovačević, Dušan. (1972). *Maratonci trče počasni krug: u dva čina i deset slika*. Beograd: [s. n.].

1973.

Kovačević, Dušan. (1973). *Maratonci trče počasni krug: desni profil Beograda u dva čina i deset slika*. Beograd: Atelje 212.

Kovačević, Dušan. (1973). *Radovan treći [Pozorišni katalog]*. Beograd: Atelje 212.

1975.

Kovačević, Dušan; Šami, Miloš; Krsmanović, Strajo. (1975). *25 godina Pozorišta za mlade, Sarajevo : 1950 – 1975*. Sarajevo: Pozorište za mlade.

1977.

Kovačević, Dušan. (1977). *Proleće u januaru [Pozorišni katalog]*. Beograd: Atelje 212.

1978.

Kovačević, Dušan. (1978). *Radovan treći [Pozorišni katalog]*. Beograd: Atelje 212.

Kovačević, Dušan. (1978). *Radovan III*. София: Държавно обединение „Театър и музика“.

1979.

Kovačević, Dušan. (1979). *Limunacija: po motivima pripovetke „Limunacija na selu“ Stevana Sremca*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

Kovačević, Dušan. (1979). *Limunacija: po motivima pripovetke „Limunacija na selu“ Stevana Sremca*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

Kovačević, Dušan. (1979). *Limunacija: po motivima pripovetke „Limunacija na selu“ Stevana Sremca*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

1982.

Kovačević, Dušan. (1982). *Balkanski špijun*. Beograd: Tribina.

1983.

Kovačević, Dušan. (1983). *Balkanski špijun*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

Kovačević, Dušan. (1983). *Drame = Maratonci trče počasni krug = Radovan treći = Sabirni centar = Balkanski špijun*. Beograd: BIGZ.

1984.

Kovačević, Dušan. (1984). *Balkanski špijun*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

Kovačević, Dušan. (1984). *Balkanski špijun*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Kovačević, Dušan. (1984). *Drame [Brajevo pismo]: u četiri sveske. Sv. 1.* Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan. (1984). *Drame [Brajevo pismo]: u četiri sveske. Sv. 2.* Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan. (1984). *Drame [Brajevo pismo]: u četiri sveske. Sv. 3.* Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan. (1984). *Drame [Brajevo pismo]: u četiri sveske. Sv. 4.* Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan. (1984). *Zberné stredisko*. Bratislava: Lita.

Lakićević, Ognjen. (1984). *Antologija savremene jugoslovenske drame. Knj. 1.* Beograd: Svetozar Marković.

1985.

Kovačević, Dušan. (1985). *Sabirni centar: komedija*. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište.

Kovačević, Dušan. (1985). *Balkanski špijon*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.

Kovačević, Dušan. (1985). *Balkanski špijun i druge drame*. Beograd: BIGZ.

Kovačević, Dušan. (1985). *Balkanski špijun i druge drame*. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod.

1986.

Kovačević, Dušan. (1986). Pozorište – alternativna govornica. *Književna kritika: časopis za savremenu jugoslovensku književnost*, 17(4), 35–42. Beograd: Književni klub „Obelisk“.

Kovačević, Dušan. (1986). *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Beograd: Srpska književna zadruga.

Kovačević, Dušan. (1986). *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Kovačević, Dušan. (1986). *Sveti Georgije ubiva aždahu: adaptacija nenapisanog romana*. Beograd: Srpska književna zadruga.

1987.

Kovačević, Dušan. (1987). Mi smo uvek neko treći. *Književne novine: organ Saveza književnika Jugoslavije*, 38(741), 18. Beograd: Savez književnika Jugoslavije.

Kovačević, Dušan. (1987). *Izabrane drame*. Beograd: Nolit.

Kovačević, Dušan. (1987). *Klaustrofobična komedija: (pozorište potkazuje život)*. Beograd: Dom kulture „Vuk Karadžić“.

Kovačević, Dušan. (1987). *Klaustrofobična komedija*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Kovačević, Dušan. (1987). *Sveti Georgije ubiva aždahu*. Novi Sad: Sterijino pozorje.

1988.

Kovačević, Dušan. (1988). Ne opslužujem zaustavljeno vreme. *Borba: Organ Komunističke partije Jugoslavije*, 18, 9. Beograd: Komunistička partija Jugoslavije.

Kovačević, Dušan. (1988). Noj u šetnji gradom. *Borba: Organ Komunističke partije Jugoslavije*, 70, 23. Beograd: Komunistička partija Jugoslavije.

Kovačević, Dušan. (1988). *Balkanski špijun i druge drame*. Beograd: Beogradski grafičko-izdavački zavod.

Kovačević, Dušan. (1988). *Balkanski špijun: i druge drame*. Beograd: BIGZ.

Kovačević, Dušan. (1988). *Klaustrofobična komedija: (pozorište potkazuje život)*. Beograd: Dom kulture „Vuk Karadžić“: Zvezdara teatar.

1990.

Kovačević, Dušan. (1990). Knjiga koju smo dugo čekali. *Politika*, 87(27860), 9. Beograd: Vladislav Robnikar.

Kovačević, Dušan. (1990). *Balkanski špijun i druge drame*. Beograd: BIGZ.

Kovačević, Dušan. (1990). *Profesionalac: (tužna komedija, po Luki)*. Beograd: Književne novine.

1991.

Kovačević, Dušan. (1991). Profesionalistul. *Lumina: revistă deliteratura*, 44(9/10), 109–151. Panciova: Libertatea.

Kovačević, Dušan. (1991). Slovo povodom dodele nagrade „Dobričin prsten“ Danilu Bati Stojkoviću: o glumi. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 27(1), 4. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Kovačević, Dušan. (1991). *Balkánsky špión a iné drámy*. Novi Sad: Obzor; Bratislava: Juga.

Kovačević, Dušan. (1991). *Urnebesna tragedija*. Beograd: Kimi.

1992.

Kovačević, Dušan. (1992). *Klaustrofobična komedija; Profesionalac*. Beograd: Beograd.

Kovačević, Dušan. (1992). *Spálená večera*. Bratislava: Juga.

Kovačević, Dušan. (1992). *Urnebesna tragedija [Brajevo pismo]: u dve sveske. Sv. 1*. Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan. (1992). *Urnebesna tragedija [Brajevo pismo]: u dve sveske. Sv. 2*. Beograd: „Filip Višnjić“.

1993.

Kovačević, Dušan; Pašić, Feliks. (1993). Bože, što sam sanjao užasan san!. *Ludus: List Udruženja Dramskih Umetnika Srbije*, 2(5), 10–12. Beograd: Udruženje dramskih umetnika Srbije.

1994.

Kovačević, Dušan. (1994). *Odabrane drame. 1.* Beograd: Vreme knjige.

Kovačević, Dušan. (1994). *Odabrane drame. 2.* Beograd: Vreme knjige.

Kovačević, Dušan. (1994). *Odabrane drame.* Beograd: Vreme kniige.

1995.

Kovačević, Dušan. (1995). A roaring tragedy. *Scena: theatre arts review*, 15, 86–102. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Kovačević, Dušan. (1995). Bila jednom jedna zemlja (1). *NIN: Nedeljne informativne novine*, 2313, 42–44. Beograd: Novinsko preduzeće Nedeljne informativne novine.

Kovačević, Dušan. (1995). Bila jednom jedna zemlja (2). *NIN: Nedeljne informativne novine*, 2313, 44–45. Beograd: Novinsko preduzeće Nedeljne informativne novine.

Kovačević, Dušan. (1995). *Balkanski špijun.* Beograd: Knjiga-komerc.

Kovačević, Dušan. (1995). *Bila jednom jedna zemlja.* Beograd: Vreme knjige.

Kovačević, Dušan; Lekić, Jasmina. (1995). *Otvoreni prelom duše.* *NIN: Nedeljne informativne novine*, 2307, 36–39. Beograd: Nedeljne informativne novine.

Kovačević, Dušan; Radošević, Mirjana. (1995). „Profesionalac“ postigao uspeh. *Politika*, 92(29300), 20. Beograd: Vladislav Ribnikar.

1996.

Kovačević, Dušan. (1996). Larry Thompson, the tragedy of a young man (The show must go on). *Scena: theatre arts review*, 16, 72–100. Novi Sad: Sterijino pozorje.

- Kovačević, Dušan. (1996). Veliki glumci. *Pobjeda: list Narodnooslobodilačkog fronta Crne Gore i Boke*, 52(11024), 7. Nikšić – Cetinje – Titograd: Narodni front Crne Gore.
- Kovačević, Dušan. (1996). *Balkanski špijun*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Kovačević, Dušan. (1996). *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti*. Beograd: Vreme knjige.
- Kovačević, Dušan. (1996). *Sveti Georgije ubiva aždahu [Pozorišni program]: adaptacija nenapisanog romana: premijera 16. septembra 1986. Premijera-obnova 20. januara 1996*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
- Kovačević, Dušan; Cvijović, Dragan. (1996). Naravi su čud umjetnosti. *Pobjeda: List Narodnooslobodilačkog Fronta Crne Gore i Boke*, 52(11021), 8. Nikšić – Cetinje – Titograd: Narodni Front Crne Gore.
- Kovačević, Dušan; Jajić, Svetlana. (1996). Sve je zanat. *Književne novine: Organ Saveza književnika jugoslavije*, 47(933/934), 1 i 7. Beograd: Savez književnika Jugoslavije: Književne novine.
- Kovačević, Dušan; Lekić, Jasmina. (1996). The Show Must Go On. *NIN: Nedeljne Informativne Novine*, 2391, 36–39. Beograd: Nedeljne informativne novine.

1997.

- Kovačević, Dušan. (1997). *Drame*. Budva: Grad teatar.
- Kovačević, Dušan; Cvijović, Dragan. (1997). Moja stranka je pozorište. *Pobjeda: List Narodnooslobodilačkog fronta Crne Gore i Boke*, 53(11336), 11. Nikšić – Cetinje – Titograd: Narodni Front Crne Gore.

1998.

- Danojlić, Milovan; Dimić, Moma; Josić Višnjić, Miroslav; Kovačević, Dušan; Kusturica, Emir; Maširević, Branko; Ognjenović, Vida; Velmar-Janković, Svetlana. (1998). *Light and underground*. Sombor: The Town Library „Karlo Bijelicki“.
- Danojlić, Milovan; Dimić, Moma; Josić Višnjić, Miroslav; Kovačević, Dušan; Kusturica, Emir; Maširević, Branko; Ognjenović, Vida; Velmar-Janković,

Svetlana; Popović, Nebojša. (1998). *Licht und Unterwelt*. Sombor: Stadtbibliothek „Karlo Bijelicki“.

Kovačević, Dušan. (1998). *Kontejner sa pet zvezdica: (neka ostane među nama)*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1998). *Meda peva bluz*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1998). *Odabrane drame 1*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1998). *Odabrane drame 2*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1998). *Odabrane drame 3*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1998). *Odabrane drame. 1*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1998). *Vek: kalendar za godine koje su prošle*. Beograd: Stubovi kulture.

1999.

Kovačević, Dušan. (1999). *Kontejner sa pet zvezdica: (neka ostane među nama)*. Beograd: Stubovi kulture.

Kovačević, Dušan. (1999). *Vek: kalendar za godine koje su prošle*. Beograd: Stubovi kulture.

2000.

Kovačević, Dušan. (2000). *Drame [Brajevo pismo]: u dve sveske. Sv. 1*. Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan. (2000). *Drame: [Radovan III, Klaustrofobična komedija, Lari Tompson]*. Podgorica: Oktoih; Budva: Grad teatar.

Kovačević, Dušan. (2000). *Le professionnel*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

Kovačević, Dušan. (2000). *Sveti Georgije ubiva aždahu [Brajevo pismo]*. Beograd: [s. n.]

Kovačević, Dušan. (2000). *Sveti Georgije ubiva aždahu [Brajevo pismo]: u dve sveske. Sv. 2*. Beograd: „Filip Višnjić“.

Kovačević, Dušan; Novaković, Slobodan. (2000). *Život i Pozorište. Politika*, 97(31294), I. Beograd: Vladislav Ribnikar.

Kovačević, Dušan; Pejčić, Nataša. (2000). *Promena šofera i konduktera. Dnevnik : Organ Narodnog fronta*, 58(19518), 10. Novi Sad: Dnevnik.

2001.

- Kovačević, Dušan. (2001). Nagrada od deset hiljada maraka... *Politika*, 98(31637), 15. Beograd: Vladislav Ribnikar.
- Kovačević, Dušan. (2001). Slatka sutrašnjica. *NIN: Nedeljne Informativne Novine*, 2632, 34–35. Beograd: Nedeljne informativne novine.
- Kovačević, Dušan. (2001). *Doktor Šuster*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2001). *Kontejner sa pet zvezdica: (neka ostane među nama)*. Beograd: Stubovi kulture.

2002.

- Kovačević, Dušan. (2002). *Drame*. Beograd: Srpska književna zadruka.
- Kovačević, Dušan. (2002). *Les marathoniens font leur tour d'honneur: [théâtre]*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

2003.

- Kovačević, Dušan. (2003). *Odabrane drame 4*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2003). *Sabirni centar*. Beograd: Narodno pozorište.
- Kovačević, Dušan; Crnjanski, Vladimir. (2003). Priča od pamtiveka: Dušan Kovačević o filmskom „Profesionalcu“. *Dnevnik : Organ Narodnog fronta*, 61(20226), 15. Novi Sad: Dnevnik.
- Kovačević, Dušan; Lakić, Dubravka. (2003). Diskretni šarm komedije. *Politika*, 99(32047), A17. Beograd: Vladislav Ribnikar.
- Kovačević, Dušan; Lekić, Jasmina. (2003). U potrazi za izgubljenim vremenom. *NIN: Nedeljne informativne novine*, 2718, 44–46. Beograd: Nedeljne informativne novine.
- Kovačević, Dušan; Radošević, Mirjana. (2003). I iluzija traži pare. *Politika*, 100(32243), B4. Beograd: Vladislav Ribnikar.
- Kovačević, Dušan; Stanković, Radmila. (2003). Promašio sam dva veka. *NIN: Nedeljne informativne novine*, 2755, 38–40. Beograd: Nedeljne informativne novine.
- Lotina, Radmila; Kovačević, Dušan. (2003). Vođe me ne zanimaju: Dušan Kovačević i život u crnim hronikama. *Dnevnik : Organ Narodnog fronta*, 61(20100), 6. Novi Sad: Dnevnik.

2004.

- Bobić, Mirjana; Kovačević, Dušan. (2004). Narod se smeje od muke: Dušan Kovačević o „Balkanskom Špijunu“ 1984. kada je dobio Sterijinu nagradu za tekst. *Pozorište*, 72(1/3), 6. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
- Kovačević, Dušan. (2004). *Meda peva bluz*. Beograd: Blic press.
- Kovačević, Dušan. (2004). *Odabrane drame 4*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan; Đedović, Dajana. (2004). Pozorište ponekad liči na priručnu malu ambulantu za lečenje duše. *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, 16(73) (sept. 2004), 285–290. Pančevo: Mali Nemo.
- Ljubenić, Bojan; Rašić, Mirjana; Maksimović, Slađana; Tadić, Ljubomir; Lekić, Bojana; Velmer, Albreht; Kovačević, Dušan. (2004). Video je mnogo dalje od nas. *Metafore Zorana Đinđića*, 162–165. Beograd: Evropski pokret prijateljstva.

2006.

- Kovačević, Dušan. (2006). Maratonci među zvezdama. *Atelje 212: premladi za pedesete = too young for fifties*, 128–130. Beograd: Atelje 212.
- Kovačević, Dušan. (2006). *Bruin Sings the Blues*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2006). *Profesionistul: (comédie tristă)*. București: Teatrul Național I. L. Caragiale.
- Kovačević, Dušan; Джедович, Даяна. (2006). Театр інколи схожий на малу пересувну лікарню для зцілення душі / Душан Ковачевич; розмовляла: Даяна Джедович; з сербської переклала Оксана Микитенко. *Українсько-сербський збірник: історія, культура, мистецтво*, 1(1), 233–241. Київ: Темпора.
- Vučetić, Violeta. (2006). *Bez volje Božije ništa ne biva: razgovori o veri, kulturi i naciji: [Dušan Kovačević... i dr.]*; *Život Srba na Kosovu i Metohiji*. Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“.

2007.

- Kovačević, Dušan. (2007). *Balkanski zmajevi*. Beograd: Stubovi kulture.

2008.

- Kovačević, Dušan. (2008). Sto godina od poslednjeg koraka. *Glas*, 409(24), 1–7. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Kovačević, Dušan. (2008). *Dvadeset srpskih podela (Srba na srbe): ili zašto je teško, skoro nemoguće, ostvariti minimum nacionalnog interesa (MNI) kada je reč o sudbini naroda i države*. Beograd: Novosti.
- Kovačević, Dušan. (2008). *Generalna proba samoubistva: malo gorča komedija o laži*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2008). *Generalna proba samoubistva: malo gorča komedija o laži*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Ljubenić, Bojan; Rašić, Mirjana; Maksimović, Slađana; Tadić, Ljubomir; Lekić, Bojana; Velmer, Albreht; Kovačević, Dušan. (2008). *Metafore Zorana Đinđića*. Beograd: Evropski pokret prijateljstva.

2009.

- Kovačević, Dušan. (2009). „Dobar čovek“. *NIN: Nedeljne informativne novine*, 3073, 19. Beograd: Novinsko preduzeće Nedeljne informativne novine.
- Kovačević, Dušan. (2009). *20 срѣбску поделбу: Срѣбу против Срѣбу*. Софија: Цредо.
- Kovačević, Dušan. (2009). *Dvadeset srpskih podela (Srba na srbe): ili zašto je teško, skoro nemoguće, ostvariti minimum nacionalnog interesa (MNI) kada je reč o sudbini naroda I države*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2009). *Generálka na samovraždu: štiri drámy*. Bratislava: Juga.
- Kovačević, Dušan. (2009). *Meda peva bluz*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2009). *Maratonci trče počasni krug; Profesionalac*. Beograd: Rad.
- Kovačević, Dušan; Đurović, Božidar. (2009). Generalna proba samoubistva. *TFT: teatar, film, televizija*, 2, 134. Beograd: Službeni glasnik.
- Ljubenić, Bojan; Rašić, Mirjana; Maksimović, Slađana; Tadić, Ljubomir; Lekić, Bojana; Velmer, Albreht; Kovačević, Dušan. (2009). Video je mnogo dalje od nas. *Metafore Zorana Đinđića*, 166–169. Beograd: Evropski pokret prijateljstva.

2010.

- Kovačević, Dušan. (2010). O smrti i smehu. *Glas*, 415(26), 1–9. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Kovačević, Dušan. (2010). *Balkanski špijun*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2010). *Dvadeset srpskih podela (Srba na srbe): ili zašto je teško, skoro nemoguće, ostvariti minimum nacionalnog interesa (MNI) kada je reč o sudbini naroda i države*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan. (2010). *Meda peva bluz*. Seoul: Moonji.

2011.

- Kovačević, Dušan. (2011). *Život u tesnim cipelama: pornografija života i smrti*. Beograd: Stubovi kulture.
- Kovačević, Dušan; Valčić-Lazović, Neda. (2011). Pisac potkazuje život. *Sve što (ne)kažem pogrešno je: savremeni svetski pisci*, 129–143. Beograd: Službeni glasnik.

2012.

- Kovačević, Dušan. (2012). Novosadska priča. *Dnevnik*, 7(23665), 17. Novi Sad: Dnevnik.
- Kovačević, Dušan. (2012). *Genike proba aytoktonias: mia pikre komodia gia to pseydos*. Athena: Bibliopoleion tes „Estias“.
- Kovačević, Dušan. (2012). *Le professionnel*. Lausanne: L'Age d'Homme.

2013.

- Kovačević, Dušan. (2013). *Balkanski špijun*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2013). *Drame 1*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2013). *Drame 2*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2013). *Drame 3*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2013). *Drame 4*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2013). *Drame 5*. Beograd: Zavod za udžbenike.

2014.

- Kovačević, Dušan; Đuričić, Vladimir. (2014). „Maratonci“ su bili lek za dušu: Dušan Kovačević, dramski pisac i akademik o svojim pokušajima da postane pisac. *Dnevnik: Organ Narodnog fronta*, 72(24147), 12–13. Novi Sad: Dnevnik.
- Kovačević, Dušan; Kolundžija, Denis. (2014). Karte su planule, pravimo korak dalje. *Dnevnik: Organ Narodnog fronta*, 72(4203), 12. Novi Sad: Dnevnik.

2015.

- Kovačević, Dušan. (2015). *20 srpskih podela (Srba na Srbe)*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2015). *20 srpskih podela*. Banja Luka: Bibliонер.
- Kovačević, Dušan. (2015). *Bila jednom jedna zemlja*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Kovačević, Dušan. (2015). *Meda peva bluz*. Beograd: Zavod za udžbenike.

2016.

- Kovačević, Dušan. (2016). *Bruin Sings the Blues*. Beograd: Text Publishing House.

2017.

- Kovačević, Dušan. (2017). Govor Dušana Kovačevića povodom dodele nagrade Andrićevog instituta. *Literatura i kultura: časopis za literature i kulturu*, 3(4), 41–45. Višegrad: Andrićev institut.
- Kovačević, Dušan. (2017). Knjiga o danima sreće i vekovima tame. *Politika*, 114(37330), 6. Beograd: Vladislav Ribnikar.
- Kovačević, Dušan. (2017). *Dvadeset srpskih podela: kako se Srbi množe deljenjem*. Beograd: Laguna.
- Kovačević, Dušan. (2017). *Život v tesných topánkach*. Bratislava: Spolok Srbov na Slovensku.

Stanković, Radmila; Kovačević, Dušan. (2017). Vidimo se. *Dragan Gaga Nikolić: gospodin Mangup: [umetnička biografija legendarnog glumca i jugoslovenske kulturne ikone]*, 12–17. Beograd: Laguna.

2018.

Kovačević, Dušan. (2018). Dugo putovanje u svitanje. *Đinđić*, 5–14. Beograd: Vukotić media.

Kovačević, Dušan. (2018). *Đinđić*. Beograd: Vukotić media.

Kovačević, Dušan. (2018). *Drame. Knj. 1, Maratonci trče počasni krug*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2018). *Dvadeset srpskih podela: kako se Srbi množe deljenjem*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan; Krstić, Tamara; Pantić, Mihajlo. (2018). U dobroj drami ništa nije slučajno. *Humor je svetlost: o književnom stvaralaštvu Dušana Kovačevića: zbornik*, 9–59. Beograd: Biblioteka grada Beograda.

2019.

Kovačević, Dušan. (2019). *Drame. Knj. 2. Balkanski špijun; Proleće u januaru; Luminacija; Zvezdana prašina*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2019). *Drame. Knj. 3, Sabirni centar*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2019). *U dobroj drami ništa nije slučajno: (odlomci iz razgovora Dušana Kovačevića sa Tamarom Krstić i Mihajlom Pantićem)*. Beograd: SANU, Odeljenje jezika i književnosti.

2020.

Kovačević, Dušan. (2020). *Drame. Knj. 1. Maratonci trče počasni krug*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2020). *Dvadeset srpskih podela: Kako se Srbi množe deljenjem*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2020). *Ja to tamo pevam*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2020). *O strahu i smehu: izabrana proza, poezija i drame*. Prijedor: Grad Prijedor: Narodna biblioteka „Ćirilo i Metodije“.

Kovačević, Dušan. (2020). *Svemirski zmaj*. Beograd: BIGZ školstvo.

Kovačević, Dušan. (2020). *Svemirski zmaj: uvod u igre odraslih*. Gornji Milanovac: Prima.

Kovačević, Dušan. (2020). *The Professional and Other Plays*. Beograd: Laguna.

2021.

Kovačević, Dušan. (2021). *Ja to tamo pevam*. Beograd: Laguna.

Kovačević, Dušan. (2021). *Ja to tamo pevam*. Beograd: Laguna.

3. POZORIŠNE PREMIJERE

1973.

Radovan III. (1973). Ljubomir Drškić. Beograd: Pozorište „Atelje 212“.

Maratonci trče počasni krug. (1973). Ljubomir Draškić. Beograd: Pozorište „Atelje 212“.

1977.

Proleće u januaru. (1977). Radoslav Dorić. Beograd: Pozorište „Atelje 212“.

1979.

Radovan III. (1979). Slavko M. Tatić. Subotica: Narodno pozorište.

Mehana bez svedoka. (1979). Vladimir Putnik. Šabac: Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“.

Luminacija ili kafana bez svedoka. (1979). Slavko M. Tatić. Vršac: Narodno pozorište „Sterija“.

1980.

Proleće u januaru. (1980). Zoran Ratković. Mostar: Narodno pozorište.

1981.

Svemirski zmaj. (1981). Srboljub Stanković. Beograd: Malo pozorište.

Sabirni centar. (1981). Petar Šarčević. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište.

Maratonci trče počasni krug. (1981). Jovan Gligorijević. Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

1982.

Sabirni centar. (1982). Srboljub Božinović. Leskovac: Narodno pozorište.

Sabirni centar. (1982). Ljubomir Draškić. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište.

Maratoncite go trcaat posledniot krug. (1982). Kole Angelovski. Bitola: Naroden teatar – Bitola.

1983.

Sabirni centar. (1983). Ljuba Milošević. Šabac: Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“.

Sabirni centar. (1983). Jovan Gligorijević. Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

Sabirni centar. (1983). Boško Pištalo. Subotica: Narodno pozorište.

Balkanski špijun. (1983). Slavenko Saletović. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Balkanski špijun. (1983). Petar Veček. Banja Luka: Narodno pozorište Bosanske krajine.

Balkanski špijun. (1983). Nebojša Bradić. Kruševac: Kruševačko pozorište.

Balkanski špijun. (1983). Milorad Berić. Niš: Narodno pozorište.

Balkanski špijun. (1983). Jovan Gligorijević. Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

Balkanski špijun. (1983). Ljupčo Tozija. Skopje: Dramski teatar.

Balkanski špijun. (1983). Kole Angelovski. Bitola: Naroden teatar – Bitola.

Balkanski špijun. (1983). Relja Bašić. Zagreb: Teatar u gostima.

Balkanski špijun. (1983). Milan Bursać. Vršac: Narodno pozorište „Sterija“.

Balkanski špijun. (1983). Ivana Vujić. Priština: Narodno pozorište.

Balkanski špijun. (1983). Dušan Jovanović. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.

A balkáni kém. (1983). Primož Bebler. Subotica: Narodno pozorište.

1984.

Sabirni centar. (1984). Dimitrije Jovanović. Sombor: Narodno pozorište.

Balkanski špijun. (1984). Miloje Milojević. Zrenjanin: Narodno pozorište „Toša Jovanović“.

Balkanski špijun. (1984). Jože Babić. Maribor: Slovensko narodno gledališče.

Balkanski špijun. (1984). Petar Zec. Mostar: Narodno pozorište.

Balkanski špijun. (1984). Milan Duškov. Zaječar: Pozorište Timočke krajine.

1985.

Svemirski zmaj. (1985). Branislav Kravljanac. Banja Luka: Dečije pozorište.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (1986). Egon Savin. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

1986.

Luminacija. (1986). Nenad Urošević. Priština: Narodno pozorište.

1987.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (1987). Ljubomir Draškić. Beograd: Pozorište „Atelje 212“.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (1987). Jovica Pavić. Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

Spiuni ballkanik. (1987). Selami Taraku. Đakovica: Narodno pozorište.

Klaustrofobična komedija. (1987). Egon Savin. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Klaustrofobična komedija. (1987). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

Klaustrofobična komedija. (1987). Ahmet Obradović. Mostar: Narodno pozorište.

1988.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (1988). Milan Karadžić. Zaječar: Narodno pozorište Timočke krajine „Zoran Radmilović“.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (1988). Ljuba Milošević. Šabac: Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (1988). Aleksandar Lukač. Titovo Užice: Narodno pozorište Timočke krajine.

Sabirni centar. (1988). Joško Juvančić. Osijek: Hrvatsko narodno kazalište.

Radovan III. (1988). Dejan Mijač. Zagreb: Satiričko kazalište „Jazovac“.

Radovan III. (1988). Branislav Mićunović. Pirot: Narodno pozorište – Pirot.

Klaustrofobična komedija. (1988). Zlato Sviben. Zagreb: Kazalište Marina Držića.

Klaustrofobična komedija. (1988). Stojan Stojanoski. Prilep: Narodni teatar „Vojdan Černodrinski“.

Klaustrofobična komedija. (1988). Petar Veček. Zenica: Narodno pozorište.

Klaustrofobična komedija. (1988). Nebojša Bradić. Kruševac: Kruševačko pozorište.

Klaustrofobična komedija. (1988). Marislav Radisavljević. Niš: Narodno pozorište.

Klaustrofobična komedija. (1988). Jovica Pavić. Banja Luka: Narodno pozorište Bosanske krajine.

Klaustrofobična komedija. (1988). Dimitar Stankovski. Skopje: Dramski teatar.

Klaustrofobična komedija. (1988). Branko Stavrev. Titograd: Crnogorsko narodno pozorište.

1989.

Sobireni centar. (1989). Kole Angelovski. Skopje: Dramski teatar.

Sabirni centar. (1989). Ljubomir Draškić. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište.

1990.

Profesionalac. (1990). Dimitar Stankovski. Bitola: Narodni teatar – Bitola.

Profesionalac. (1990). Nenad Bojić. Banja Luka: Narodno pozorište Bosanske krajine.

Profesionalac. (1990). Ljubomir Milošević. Niš: Narodno pozorište.

Profesionalac. (1990). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

Profesionalac (1990). Dragoljub Petrović. Titovo Užice: Narodno pozorište.

Profesionalac. (1990). Branislav Mićunović. Vršac: Narodno pozorište „Sterija“.

Profesionalac. (1990). Božidar Đurović. Šabac: Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“.

Profesionalac. (1990). Božidar Dimitrijević. Zaječar: Pozorište „Zoran Radmilović“.

Profesionalac. (1990). Aleksandar Lukač. Leskovac: Narodno pozorište.

1991.

Urnebesna tragedija. (1991). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

Urnebesna tragedija. (1991). Dejan Mijač. Tuzla: Narodno pozorište.

Urnebesna tragedija. (1991). Božidar Đurović. Šabac: Narodno pozorište „Ljubiša Jovanović“.

Profesionalac. (1991). Branislav Mićunović. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište.

Maratonci trče počasni krug. (1991). Zlatko Sviben. Vršac: Narodno pozorište „Sterija“.

1992.

Maratonci trče počasni krug. (1992). Dragan Jakovljević. Kikinda: Narodno pozorište.

1993.

Urnebesna tragedija. (1993). Tatjana Mandić. Vršac: Narodno pozorište „Sterija“.

Maratonci trče počasni krug. (1993). Kokan Mladenović. Sombor: Narodno pozorište.

1994.

Balkanski špijun. (1994). Božidar Đurović. Podgorica: Crnogorsko narodno pozorište.

1995.

Profesionisti. (1995). Aca Kovačević. Đakovica: Narodno pozorište.

Luminacija. (1995). Jovan Gligorijević. Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

1996.

Radovan III. (1996). Miroslav Benka. Kikinda: Narodno pozorište.

Radovan III. (1996). Dejan Mijač. Budva: Grad teatar.

Maratonci trče počasni krug. (1996). Jagoš Marković. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Lari Tompson, tragedija jedne mladosti. (1996). Dušan Kovačević. Zvezdara teatar.

1997.

Sabirni centar. (1997). Jug Radivojević. Priština: Narodno pozorište.

1999.

Sabirni centar. (1999). Ljuboslav Majera. Novi Sad. Srpsko narodno pozorište.
Kontejner sa pet zvezdica. (1999). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

2001.

Šta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću. (2001). Božidar Đurović.
Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

Lari Tompson, tragedija jedne mladosti. (2001). Dragan Marjanović. Vranje:
Pozorište „Bora Stanković“.

Lari Tompson, tragedija jedne mladosti. (2001). Boško Dimitrijević. Pirot:
Narodno pozorište – Pirot.

Doktor Šuster. (2001). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

2002.

Doktor Šuster. (2002). Jovan Gligorijević. Kragujevac: Teatar „Joakim Vujić“.

2003.

Sabirni centar. (2003). Božidar Đurović. Beograd: Narodno pozorište.

2004.

Zborne mesto. (2004). Vladimir Nađ. Ruski Krstur: Rusinski narodni teatar „Petro
Riznić Đađa“.

2005.

Zvezdana prašina. (2005). Vladimir Popadić. Kruševac: Kruševačko pozorište.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (2005). Dušan Petrović. Banja Luka: Narodno
pozorište Republike Srpske.

Balkanski špijun. (2005). Kokan Mladenović. Sombor: Narodno pozorište.

2006.

Sabirni centar. (2006). Kokan Mladenović. Šabac: Šabačko pozorište.

2007.

Sabirni centar. (2007). Jovica Pavić. Niš: Narodno pozorište.

2008.

Maratonci trče počasni krug. (2008). Kokan Mladenović. Beograd: Pozorište na Terazijama.

Generalna proba samoubistva. (2008). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

2011.

Život u tesnim cipelama (pornografija života i smrti). (2011). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

Zvezdarska prašina. (2011). Marko Đurić. Beograd: Ustanova kulture „Vuk Karadžić“.

Urnebesna tragedija. (2011). Maja Grgić. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.

Generalna proba samoubistva. (2011). Nenad Gvozdenović. Kikinda: Narodno pozorište.

2012.

Kumovi. (2012). Ljiljana Todorović. Zrenjanin: Narodno pozorište „Toša Jovanović“.

Kumovi. (2012). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

2013.

Sveti Georgije ubiva aždahu. (2013). Ljubomir Draškić. Beograd: Pozorište „Atelje 212“.

Show must go on. (2013). Gordana Lukić. Sremska Mitrovica: Pozorište „Dobrica Milutinović“.

Profesionalac. (2013). Radiša Grujić. Leskovac: Narodno pozorište.

2014.

Rođendan gospodina Nušića. (2014). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

2015.

Profesionalac. (2015). Milomir Nedeljković. Kraljevo: Kraljevačko pozorište.

Klaustrofobična komedija. (2015). Darko Bajić. Beograd: Zvezdara teatar.

Balkanski špijun. (2015). Miloš Jagodić. Vršac: Narodno pozorište „Sterija“.

2016.

Hipnoza jedne ljubavi. (2016). Dušan Kovačević. Beograd: Zvezdara teatar.

4. ZAKLJUČAK

Fokus ovog rada bio je hronološki prikaz stvaralaštva Dušana Kovačevića. Prvi deo rada činili su bibliografski podaci Kovačevićevog dela, koji se u najvećem delu sastoji iz drama, a prvo dostupno izdanje čini naslov *Maratonci trče počasni krug: u dva čina i deset slika* iz 1972. godine. Već 1984. njegove drame dostupne su i na Brajevom pismu u četiri sveske, a neki od najpoznatijih naslova prevedeni su i na slovenački, slovački, rumunski, grčki, engleski, mađarski i francuski jezik. O uticaju koje su njegove drame ostavile i o nekoj vrsti kanonizacije svedoči i činjenica da 2013. godine veliki broj drama objavljuje i izdavačka kuća *Zavod za udžbenike* i time ga uvrštava u deo obavezne lektire.

Drugi deo rada bio je posvećen hronološkom prikazu premijernih izvođenja Kovačevićevih naslova i u njemu se mogu naći podaci o reditelju, pozorištu i mestu prvobitne izvedbe, uključujući gradove na teritoriji bivše Jugoslavije (od 1973. do 2002), Srbije i Crne Gore (od 2003. do 2006) i Srbije (zaključno sa podacima iz 2016. godine). Tako pažnju skreću drame *Balkanski špijun*, koja je 1983. godine premijerno izvedena ukupno dvanaest puta, i to u Novom Sadu, Banjoj Luci, Kruševcu, Nišu, Kragujevcu, Skoplju, Bitolju, Zagrebu, Vršcu, Prištini, Beogradu i Subotici, i *Profesionalac*, koja 1990. godine broji devet premijernih izvođenja. Takođe, značajno bi bilo pomenuti i 1987. i

1988. godinu kada drame *Sveti Georgije ubiva aždahu* i *Klaustrofobična komedija* doživljavaju posebnu popularnost.

Ovakav hronološki pregled pre svega omogućava stvaranje barem delimične slike o celokupnom delu Dušana Kovačevića, ali, uz to, on otvara i vrata za dalja istraživanja koja bi se mogla sprovesti na njegovoj osnovi. S obzirom na izraženu satiru i crnohumorno prikazivanje sociopsiholoških stanja modernog čoveka, buduća istraživanja mogla bi produbiti ovu temu ograničavajući se na neki od vremenskih perioda u kojima je određena drama (ili više njih) bila posebno popularna, pri čemu bi od važnosti bilo uzeti u obzir i tadašnju recepciju. Na ovaj način bilo bi omogućeno kompletnije razumevanje Kovačevićevog uticaja.

LITERATURA

- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1978/1979.* 1981. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1979/1980.* 1982. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1980/1981.* 1982. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1981/1982.* 1983. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1982/1983.* 1984. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1983/1984.* 1985. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1983/1984.* 1985. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1984/1985.* 1986. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1985/1986.* 1987. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1986/1987.* 1988. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1987/1988.* 1989. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1988/1989.* 1990. Novi Sad: Sterijino pozorje.

- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1989/1990.* 1991. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1990/1991.* 1992. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1991/1992.* 1993. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1992/1993; 1993/1994.* 1995. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1994/1995; 1995/1996.* 1997. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1996/1997.* 1998. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1997/1998.* 1999. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1998/1999.* 2000. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 1999/2000.* 2001. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 2000/2001.* 2002. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak jugoslovenskih pozorišta: dramski repertoar za 2001/2002.* 2003. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije i Crne Gore za 2002/2003.* 2004. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije i Crne Gore za 2003/2004.* 2005. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije i Crne Gore za 2004/2005.* 2006. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije i Crne Gore za 2005/2006.* 2007. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2006/2007.* 2008. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2007/2008.* 2009. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2008/2009.* 2010. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2009/2010.* 2011. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2010/2011.* 2012. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2011/2012.* 2013. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Godišnjak pozorišta Srbije za 2012/2013.* 2014. Novi Sad: Sterijino pozorje.

Godišnjak pozorišta Srbije za 2013/2014. 2015. Novi Sad: Sterijino pozorje.
Godišnjak pozorišta Srbije za 2014/2015. 2016. Novi Sad: Sterijino pozorje.
Godišnjak pozorišta Srbije za 2015/2016. 2017. Novi Sad: Sterijino pozorje.
Godišnjak pozorišta Srbije za 2016/2017. 2018. Novi Sad: Sterijino pozorje.
Godišnjak pozorišta Srbije za 2017/2018. 2019. Novi Sad: Sterijino pozorje.
Kooperativni online bibliografski sistem i servis. (COBISS). Preuzeto 1. 7. 2021,
sa
<https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/search?q=Dusan+Kovacevic&db=cobib&mat=allmaterials>

Jovana N. Ranđelović

BIBLIOGRAPHY OF DUŠAN KOVAČEVIĆ'S WORK WITH AN CHRONOLOGICAL
OVERVIEW OF THE THEATRE PREMIERES

Summary

Dušan Kovačević is considered to be one of the most influential Serbian playwrights. The aim of this study is to give a chronological overview of Kovačević's complete body of work, which mainly consists of theatre plays. The paper has been divided into two parts. The first part deals with chronological outline of Kovačević's work, which includes not only all of the available editions of his literary work but also interviews, acceptance speeches, translations etc. The second part is set out to determine all of the premieres including information about theatre director and time and place the premiere was staged. This body of information then enables further examination of the impact his work has had over the years i.e. which of his plays are considered to be a classic (possibly including them in school required reads) or the mere reception and popularity of certain plays in certain times.

Key words: Dušan Kovačević, bibliography, premiere

Teodora S. Slijepčević
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja komparativne književnosti
slijepcevic.teodora@gmail.com

UDK: 821.111-311.9.09 Shelly M.
791(049.32)
doi: 10.19090/zjik.2022.255-266
originalni naučni rad

POSTHUMANI PROMETEJ: *FRANKENŠTAJN* MERI ŠELI I *BLEJD RANER* RIDLIJA SKOTA

SAŽETAK: U ovom radu biće razmotrena dva uticajna dela naučne fantastike, *Frankenštajn* Meri Šeli i kulturni film Ridlija Skota *Blejd raner*. Film će biti sagledan kao interpretacija priče o Frankenštajnu, smeštena u budućnosti u kojoj se genetičkim inženjeringom proizvode artifičijelna ljudska bića. Kao što podnaslov romana ukazuje, „moderni Prometej“ predstavlja centralnu figuru u *Frankenštajnu*, a samim tim i u *Blejd raneru*. Vremenom figura Prometeja od mitskog titana poprima obličje naučnika, kakvi su Viktor Frankenštajn i Eldon Tajrel, koji se zahvaljujući moći koju im pruža nauka, i sami odvažuju na poduhvat kreiranja ljudskih bića. Ovaj rad ukazaće na to kako ubrzani razvoj nauke i tehnologije utiče na naše razumevanje toga šta je čovek i na koji način likovi Čudovišta i replikanata doprinose podrivanju ograničenog humanističkog viđenja čoveka. Zašto se ova bića smatraju inferiornim, dok istovremeno samim svojim postojanjem predstavljaju opasnost po poredak, biće objašnjeno kroz teoriju posthumanog.

Ključne reči: posthumano, Prometej, naučna fantastika, *Frankenštajn*, *Blejd raner*

Savremena nauka i tehnologija ne samo da drastično utiču na našu planetu, već menjaju i naše razumevanje toga šta je „čovek“ – preispitivanje tog pojma i svega što on (ne) obuhvata predstavlja osnovno polazište posthumanističke misli. Razvoj veštačke inteligencije i genetičkog inženjeringa poljuljao je ustaljeno humanističko shvatanje čoveka, kao i ideju „čoveka kao mere svih stvari“. Posthumano ne označava kraj čovečanstva, već kraj jedne koncepcije čoveka (Brajdoti 2016: 135). U raspravu o tome šta je uopšte čovek i šta je to u njegovoj prirodi što ga čini čovekom, uključuje se početkom XIX veka Meri Šeli sa jednim od prvih naučnofantastičnih romana u istoriji književnosti, a

potom se krajem narednog veka na ideje iznete u *Frankenštajnu* nadovezuje film Ridlija Skota *Blejd raner*.¹

Priča o Frankenštajnu i njegovom čudovištu postala je svojevrsan moderni mit. Pokazala se vrlo inspirativnom za potonje stvaraoce iz različitih oblasti – filma, televizije, pozorišta, stripa, radija. Frankenštajnova tvorevina jedno je od najpoznatijih čudovišta u kinematografiji i zahvaljujući nebrojenim adaptacijama i interpretacijama ova priča postala je integralni deo popularne kulture. Čudovište koje je stvorila Meri Šeli ima brojne „naslednike“, međutim, neretko se dešava da stvorenje koje je prikazano na platnu nema gotovo nikakve sličnosti sa onim iz romana, već je demonizovano i u potpunosti lišeno kompleksnosti lika iz originalnog teksta. Iako su popularne i pretežno zastupljene takve negativne predstave, postoji i izvestan broj dela u kojima je zadržan duh izvornog lika. Takva su često ona dela koja ne predstavljaju direktne adaptacije romana, već interpretiraju priču o Frankenštajnu na inovativne načine, izmeštajući je iz uobičajenih okvira – tu bi spadali filmovi kao što su *Metropolis*, *Eks mašina*, *Edvard Makazoruki* ili serija *Zapadni svet*. U toj heterogenoj grupi mogu se prepoznati dva osnovna pravca u kojima se razvijaju interpretacije mita o Frankenštajnu – one koje se bave genetskim i reproduktivnim tehnologijama, i one čija su tema kiborzi, veštačka inteligencija, roboti (Clayton 2013: 85). Kultni film Ridlija Skota iz 1982. *Blejd raner*,² jedan je od najistaknutijih primera prve grupe jer smešta priču o Frankenštajnu u doba genetičkog inženjeringa. Iako je film adaptacija romana Filipa K. Dika *Da li androidi sanjaju električne ovce?*, u podjednakoj meri je veran *Frankenštajnu* kao i svom izvornom tekstu.

Početni kadrovi filma prikazuju gradski pejzaž kojim dominiraju reklame i dimnjaci fabrika. U pitanju je Los Anđeles 2019. godine, uzavrela distopijska metropola, urbana džungla u kojoj nema ni traga prirode. Svet *Blejd ranera* toliko je artificijelan da su čak i ljudi u njemu dizajnirani i masovno proizvedeni – čovečanstvo je postala još jedna vrsta unosne robe. Primarni proizvod Tajrel korporacije su replikanti, ljudi stvoreni putem bioinženjeringa, proizvedeni da služe kao robovi na vanzemaljskim kolonijama. Nakon krvave pobune u jednoj od kolonija, zabranjen im je povratak na Zemlju i formirane su posebne policijske

¹ Domaćoj publici ovaj film je poznat i pod naslovom *Istrebljivač*. U ovom radu biće korišćen naziv *Blejd raner* s obzirom na to da je nastavak iz 2017. godine preveden kao *Blejd raner 2049*.

² Prva verzija filma izlazi 1982. godine, ali verzija o kojoj će biti reči u ovom radu je *Final Cut* iz 2007. godine.

jedinice zadužene da love odbegle replikante, takozvani „blejd raneri“ (istrebljivači). Radnja filma prati blejd ranera Rika Dekarda i grupu pobunjenika koja dolazi na Zemlju sa ciljem da produži svoj četvorogodišnji životni vek u čemu im može pomoći jedino njihov tvorac Eldon Tajrel, koji predstavlja neku vrstu futurističkog Viktora Frankenštajna.

Iako je i sama postala mit, priča o Frankenštajnu u osnovi počiva na mitu o Prometeju. Ovaj antički mit oživljen je u evropskoj književnosti posebno krajem XVIII i početkom XIX veka, u epohi predromantizma i romantizma (Blanariu 2017: 90). Prometej postaje simbol napretka, sinonim za čovekove kreativne težnje i otpor prema tiranskom autoritetu. Međutim, uprkos tome što su njegov prkos i revolt predstavljali predmet divljenja romantičarskih pesnika poput Bajrona i Šelija, figura Prometeja je u najmanju ruku ambivalentna. Iako postoji više verzija, u osnovi mit prati titana Prometeja, stvoritelja ljudskog roda, koji prenosi korisne veštine i znanja na do tada neprosvetljenog čoveka. Kada Zevs ljudima oduzme vatru koja omogućava obradu metala, pa samim tim i napredovanje civilizacije,³ Prometej krađe vatru sa Olimpa i ponovo je vraća čoveku. Prvu verziju prometejskog mita daje Hesiod u *Poslovima i danima* gde je titan prikazan kao krivac za kraj zlatnog doba čoveka (Raggio 1958: 44). Kao prestupnik u očima bogova, mora biti kažnjen zbog nepokornosti Zevsu i svoje gordosti, hibrisa. S druge strane, Eshilova tragedija *Okovani Prometej* uticala je na formiranje slike Prometeja kao hlabrog dobrotvora koji se suprotstavlja nadređenom kako bi pomogao čoveku da se usavrši kao biće. Ključnu ulogu u transformaciji ovog mita imala je Meri Šeli koja 1818. godine romanom *Frankenštajn ili Moderni Prometej* neraskidivo vezuje ovog titana za figuru naučnika.

Kao i Prometeja, Frankenštajna takođe odlikuje hibris. Njegove ambicije počivale su na idealima koje je izgradio čitajući dela alhemičara Paracelzusa i Alberta Velikog, „gospodara nauke“ koji su tražili besmrtnost i moć. Zbog svojih uzora nailazi na nerazumevanje na univerzitetu, gde se on njega traži da „priviđenje bezgranične uzvišenosti“ zameni „stvarnošću male vrednosti“ (Šeli 2015: 57–58). U Frankenštajnu postoji težnja ka posthumanom, želja da prevaziđe ograničenja ljudskog (Mousley 2016: 161). Saznanje o tome kako da podari život beživotnoj stvari u naučniku budi osećanje moći i vizije slave zbog kojih pada u

³ Zanimljivo je da se otkriće vatre, pored poljoprivrede i parne mašine, smatra jednim od najznačajnih trenutaka koji prethode periodu antropocena (Parikka 2018: 52).

iskušenje da se „igra Boga“. Ne zaustavlja se na ideji da oživi čoveka, već se u njemu javlja misao o stvaranju čitave nove rase:

Novi rod blagosiljaće me kao svog tvorca i kao svoj izvor; mnoga srećna i divna stvorenja dugovaće svoj postanak meni. Nijedan otac ne može polagati pravo na zahvalnost svoga deteta kao što ću ja zasluživati njihovu (Šeli 2015: 65).

Frankenštajn, kao i *Blejd raner* govore o sukobu oca, tvorca i sina, njegove tvorevine. Ova dinamika je kompleksna, nalik na odnos Boga i Satane. Da ova paralela nije slučajna ukazuje i lektira Čudovišta – kada uspe da savlada jezik, Čudovište čita *Izgubljeni raj*, pronalazeći se u Miltonovim stihovima. *Izgubljeni raj* je, kao i mit o Prometeju, značajan za epohu romantizma jer daje kompleksniju postavku figure Satane, kojeg romantičari poput Blejka, Bajrona i Šelija doživljavaju kao istinskog junaka epa (Steadman 1976: 258–259). Kao i Prometej, đavo se suprotstavlja autoritetu, oličenom u Bogu. U predgovoru *Oslobođenom Prometeju* Šeli upoređuje Satanu i junaka svoje lirske drame. Iako oba lika hrabro pružaju otpor prema svemoćnim silama, pali anđeo Lucifer predstavlja nesavršenog Prometeja budući da, pored prometejskog duha, u sebi nosi i pakost, zavist, osvetoljubivost i žudnju za uzdizanjem. Sličnost je uočljiva i u imenu Lucifer (nosilac svetlosti, lučonoša) – u umetnosti Prometej je često prikazan sa bakljom u ruci, koja na simboličkom planu predstavlja prosvetljenje koje je doneo čoveku.

Može se reći da replikant Roj Beti predstavlja sintezu lika Čudovišta i Satane (Lussier & Gowan 2012: 166) – sličnost sa Čudovištem je očigledna, a palom anđelu, kao i Prometeju, nalikuje u svojoj pobuni protiv autoriteta. Satanizam, koji počiva na osećanju protesta i neprihvatanja poniženja, sasvim je odgovarao novoj osećajnosti i literarnim traženjima epohe romantizma (RKT 1986: 693–694). U njegovoj osnovi nalazi se „pobuna bića protiv tvorca, sukob nesavršenog postojanja sa apsolutnim savršenstvom“, sukob koji „ne rezultira veličanjem zla, nego ističe principe vlastitog moralnog uvjerenja — prezir svakog oblika potčinjenosti i herojsko potvrđivanje vlastitog ja“ (RKT 1986: 693). Zanimljivo je da se osobine Prometeja mogu prepoznati ne samo u likovima tvorca, već i bićima koje su stvorili.

Moderni Prometeji Viktor Frankenštajn i Eldon Tajrel naučnici su koji prihvataju moć koju im pruža nauka, ali ne i odgovornost da ispravno postupaju sa njom. Svojim poduhvatom da veštačkim putem stvore čoveka prisvajaju moć kreacije koja ne pripada ljudima. Roman Meri Šeli često se tumači kao vrsta

upozorenja na moguće posledice čovekovog mešanja u zakone prirode. Ne čudi da se mnogobrojni naslednici Viktora Frankenštajna i njegovog Čudovišta mogu sresti u umetnosti i popularnoj kulturi i danas, budući da su dva veka nakon što je objavljen, problemi kojima se roman bavi ne samo i dalje relevantni, već možda i značajniji za čovečanstvo u XXI veku, vremenu koje donosi brojne etičke dileme u oblasti nauke koja se iz dana u dan razvija. Nauka, u obliku u kojem je poznajemo danas, u usponu je od početka modernog doba, a značajan napredak doživljava u doba prosvetiteljstva. Prekretnicu u njenom razvoju predstavlja industrijska revolucija koja je već uveliko u toku u trenutku kada Meri Šeli piše *Frankenštajna*. Dolazi se do revolucionarnih otkrića i izuma, a napredak doživljavaju posebno medicina, kao i prirodne nauke, naročito biologija, hemija, fizika. Čovek je, zahvaljujući nauci i tehnologiji, ne samo u fikciji već i u stvarnosti, uspeo da stekne moć ogromnih razmera da kao nijedna vrsta u istoriji deluje na zemlju i sav živi svet koji je naseljava. Ljudska aktivnost za manje od veka ostavila je neizbrisiv trag na planeti, toliki da se zbog posledica tog delovanja period od polovine XX veka često smatra početkom novog geološkog doba koje po nama nosi naziv antropocen, a koje obeležava kraj holocena, perioda koji je trajao preko deset milenijuma (Parikka 2018: 51). Vrtoglavi napredak na polju nauke otvorio je tada brojna moralna pitanja, slično kao što se pred čovekom danas postavlja problem etičnosti pojava kao što su veštačka inteligencija, kloniranje, deekstinkcija, projekti genetičkog, kao i geoinžinjerina.

Robert Ford, tvorac artificijelnih ljudskih bića iz serije *Zapadni svet*, u jednom od svojih monologa⁴ ističe kako je tehnologija omogućila čoveku da se otrgne od evolucije. Zahvaljujući njoj leće se i održavaju u životu i najslabiji, a zaustavljanje smrti je jedini preostali korak. Za transhumanizam, jedan od pravaca posthumanističke misli, takva ideja nije toliko dalekosežna kao što se na prvi pogled može učiniti. Za razliku od posthumanizma, transhumanizam posthumano vidi kao fazu razvoja čoveka koja treba da usledi nakon transhumanističkog perioda u kojem se čovek trenutno nalazi. Transhumanisti usmereni su ka budućnosti, ka radikalno poboljšanom čoveku, unapređenih fizičkih i mentalnih sposobnosti koje se postižu primenom netradicionalnih sredstava – biomedicine (neuronauke, genetike, farmakologije) i napredne tehnologije (molekularne nanotehnologije, informacione tehnologije, veštačke inteligencije, robotike) (Agatonović 2016: 153). U povelju su različite tehnologije čiji je cilj unapređivanje ljudskih fizičkih ili mentalnih sposobnosti. Već postoje projekti skeniranja i

⁴ U pitanju je monolog iz prve epizode prve sezone.

mapiranja ljudskog mozga (takozvani "mind-uploading") koji bi hipotetički rezultirali učitavanjem ljudske svesti u kompjuter, što bi potencijalno moglo čoveka učiniti besmrtnim.

Budućnost evolucije čoveka više nije ograničena samo na domen biologije (Bertek 2014: 2) jer tehnologija otvara nove mogućnosti za razvoj ljudske vrste. Replikanti predstavljaju sledeću stepenicu u razvoju čoveka, što podseća na Ničeovog natčoveka. Glavnu sličnost između transhumanizma i Ničeove filozofije predstavlja podudarnost shvatanja posthumanog bića, tj. radikalno poboljšanog čoveka sa idejom natčoveka. „Savremena „religija poboljšanja“, odevena ruhom nauke i naučnog napretka poziva se na Ničea kao svog proroka“ (Agatonović 2016: 153). Međutim, transhumanizam, kao i svi pokreti koji teže da promene čoveka, da ga poboljšaju u ime napretka, zapravo dovode do nipodaštavanja čoveka što je u suprotnosti sa Ničeovim nastojanjima (Agatonović 2016: 152).

Slogan „više čovek od čoveka“ ("more human than human") pod kojim korporacija Tajrel reklamira svoj proizvod ukazuje na to da replikanti nisu samo rasa ljudskih kopija, već savršeniji, napredniji model čoveka – snažniji, izdržljiviji, otporniji, neosetljiv na hladnoću i toplotu. Međutim, kako film odmiče, postaje sve jasnije da replikanti nisu superiorni samo u pogledu fizičkih sposobnosti. Neočekivano su elokventni, neretko se služe poetskim i filozofskim jezikom. Roj citira stihove iz *Amerike* Vilijama Blejka, Pris se poziva na Dekarta – „Mislim, Sebastijane, dakle jesam“ ("I think, Sebastian, therefore I am"). Poetsko izražavanje jedan je od elemenata koji povezuje Čudovište sa njegovim „potomcima“. Njihovo poznavanje književnog kanona i filozofije pokazuje da su živa bića koja imaju svest, sposobnost da razmišljaju i osećaju što ih čini ravnim ljudskim bićima. To je jedan od razloga zbog kojih pridobijaju simpatije publike koja, što se više približava kraj filma, sve više saoseća sa replikantima i njihovim ciljem da produže svoje nepravedno skraćene živote. Posebno je upečatljiv Betijev lirski, elegičan monolog koji sledi nakon borbe sa Dekardom tokom koje odlučuje da mu pokaže milost. U tekstualnom uvodu napomenuto je da su replikanti fizički nadmoćniji, jednaki svojim tvorcima po pitanju intelektualnih sposobnosti, a činom spasavanja protivnika Beti pokazuje da su superiorni u odnosu na ljude i u pogledu moralnih vrednosti. To vodi do zaključka da replikanti zaista jesu u svakom smislu „ljudskiji“ od „pravih“ ljudi koje srećemo u filmu.

Dok replikantima izgled omogućava da se asimiluju u ljudsku zajednicu, veličina i nakazan izgled Čudovištu onemogućuju da se uključi u društvo. Čudovište je biće koje spoznaje istinsku samoću – drugo biće nalik njemu ne postoji, vezan je samo za tvorca koji ga sa gađenjem odbacuje. Iako inteligentan,

osećajan i moralan, estetski predstavlja potpuni promašaj. Frankenštajnova tvorevina je „čovjek“, hibridno biće, sastavljeno od komada ljudskih, po svoj prilici i muških i ženskih, kao i životinjskih leševa, nedefinisana mešavina tkiva oživljena zahvaljujući nauci. U pitanju je moćan spoj, koji sadrži do sad u istoriji neviđeni potencijal. Dona Haravej u *Manifestu kiborga*, ključnom posthumanističkom delu, ističe da „mit o kiborgu govori o transgresiji granica, potentnim fuzijama i opasnim mogućnostima“ (Haravej 1991: para. 11). Replikanti predstavljaju pretnju po društvo samim svojim postojanjem koje podriva uspostavljene granice, kao što je ona koja deli prirodno i artificijelno, granice koje čuvaju blejd raneri. Vrativši se sa kolonija na Zemlju, replikanti prekoračuju okvire materijalnog i pojmovnog prostora u koje su ih smestili ljudi, čime remete relacije moći koje omogućavaju da budu definisani kao lako zamenljivi robovi (Bertek 2014: 14).

Svesna opasnosti, oba moderna Prometeja preduzimaju mere kako bi zaštitili ljudsku rasu od svojih kreacija. Eldon Tajrel pobrinuo se da genetski kod Nexus 6 replikanata ograničava njihov životni vek na svega četiri godine i nemoguće ga je ispraviti. Frankenštajn štiti čovečanstvo odbijanjem da napravi partnerku svom čudovištu. Slično replikantu Roju Betiju, Čudovište od svog tvorca traži poboljšanje egzistencijalne situacije. Obećava da će se povući ukoliko mu naučnik načini nekog ko će ga pratiti u izgnanstvu („Nije bilo nikakve Eve da ublaži moj bol i da podeli misli sa mnom; bio sam sasvim sam“ (Šeli 2015: 159)) – ženu koja mora biti istog porekla i imati iste nedostatke kao i on sam. Frankenštajn, zgrožen vizijama „đavolje rase“ koja bi se mogla razmnožiti iz takve zajednice, ne ispunjava njegov zahtev. Zanimljivo je da se razmnožavanjem veštački stvorenih bića i mogućnostima stvaranja nove vrste bavi nastavak *Blejd ranera* koji izlazi nekoliko decenija nakon prvog dela – *Blejd raner 2049*. Da li bi se ta vrsta mogla nazvati ljudskom? Kako bismo nazvali biće koje je Frankenštajn sačinio od ljudskih i životinjskih ostataka – ljudsko, neljudsko, ne-ljudsko, nadljudsko ili posthumano? (Mousley 2016: 164).

Posthumanizam dekonstruiše ideju nadmoći ljudske vrste i preispituje ne samo pojam čoveka, već i njegov status kao „mere svih stvari“. Životinja se tradicionalno posmatra kao drugost u odnosu na čoveka, antroposa (Brajdoti 2016: 100), koji je sebe proglasio superiornim budući da je biće razuma. Antropocentrizam, koji stavlja čoveka u centar istorije sveta, predstavlja jednu od ključnih tekovina humanizma. Drugu polovinu XX veka obeležava razočaranje u humanizam i prosvetiteljske ideje progressa koje nastaje kao posledica nemalog broja neuspelih političkih eksperimenata – fašizma i Holokausta s jedne strane i komunizma i gulaga s druge (Brajdoti 2016: 46). Nakon Drugog svetskog rata

narativi o progresu čovečanstva postaju neodrživi i kritički se pristupa čitavoj tradiciji mišljenja proizašloj iz prosvetiteljstva. Novi društveni pokreti šezdesetih i sedamdesetih godina, feminizam, dekolonizacija, antirasizam, antinuklearni i pacifistički pokret, preispituju osnove i vrednosti na kojima se temelji čitavo zapadno društvo i proizvode nove epistemologije, radikalne političke i društvene teorije (Brajdoti 2016: 46). Sedamdesetih godina antifašistička, postkomunistička, postkolonijalna i posthumana filozofska generacija proglašava „smrt čoveka“ (Brajdoti 2016: 55). Zanimljivo je da se sedamdesetih i osamdesetih godina pojavljuju i nova čitanja *Frankenštajna*. Tadašnja feministička kritika prepoznaje i ukazuje na određene, do tada nedovoljno istražene elemente u delu kao što je saosećanje prema Čudovištu koje postoji u romanu. Njegovo veštačko poreklo kao biološki konstruisanog stvorenja ne gleda se kao nedostatak, već naprotiv kao vrlina (Clayton 2013: 86).

Sedamdesete i osamdesete godine predstavljaju važan period i u filmskoj istoriji jer tada dolazi do značajnih pomaka po pitanju tehničkih mogućnosti filma. Specijalni efekti postaju sve zastupljeniji što dovodi do porasta popularnosti akcionih i naučnofantastičnih filmova. Taj period filmske istorije iznedrio je filmove izuzetnog komercijalnog uspeha kao što su *Ratovi zvezda*, *Povratak u budućnost*, *Indijana Džouns*, *Osmi putnik* ili *E. T. vanzemaljac*. S obzirom na to da nove tehnologije otvaraju vrata stvaranju sve uverljivijih svetova na platnu SF žanr doživljava neku vrstu renesanse u tom periodu.

Međutim, *Blejd Raner* nije tipičan predstavnik ovog žanra jer predstavlja jedinstven hibrid naučne fantastike i film noara. Osim što penzionisani blejd raner Rik Dekard podseća na tipične film noir protagoniste, *Blejd raner* duguje svoj prepoznatljiv vizuelni identitet tradiciji film noara čije tehnike pomažu stvaranje mračne i zagušljive atmosfere retrofuturističkog Los Anđelesa. Skot opisuje svet svog filma kao „mračno romantičarski“ (“darkly romantic”) – atmosfera koju je kreirao u sebi sadrži elemente gotskog i uzvišenog (Lussier & Gowan 2012: 165–166). Uzvišeno, „estetička i stilska kategorija vezana za pojave koje izazivaju estetska osećanja ushićenja, poštovanja, divljenja i utisaka veličine“ (RKT 1986: 859), postaje značajno u epohi romantizma. Kant u *Kritici moći suđenja* ističe da se uzvišenost „ne sme pokazivati na veštačkim proizvodima (na primer na zgradama, stubovima itd.), na kojima neka ljudska svrha određuje ne samo formu već i veličinu“, već samo na sirovoj prirodi koja sadrži veličinu (Kant 1975: 140). Međutim, u svetu *Blejd ranera*, u kojem je tehnologija ostvarila potpunu dominaciju nad prirodom, osećaj uzvišenog ne može nastati pred snagom prirode, već samo pred imponantnim veštačkim tvorevinama čoveka. Mesto susreta tvorca i

njegove kreacije zamenjeno je artificijelnim – Čudovište i Frankenštajn sastaju se na Alpima, tipično romantičarskom mestu, dok Beti odlazi u sedište Tajrel korporacije koje se nalazi na vrhu piramide koja se nadvija nad gradom.

Zbog besprekorne fotografije, scenografije i kostima u *Blejd raneru*, Ridli Skot je kao i mnogi reditelji tog vremena optuživan da daje primat formi, umesto sadržaju i kritikovan zbog esteticizma i zapostavljanja narativa. To nije neobično budući da se osamdesetih godina kod mnogih filmskih umetnika javlja interesovanje za spoljašnje, za površinu (Müller & Haubner 2013: 645). Film, kao medij najpogodniji za stvaranje iluzija, ima sposobnost da testira granice ljudske percepcije. U kinematografiji osamdesetih godina kod umetnika se javlja posebno interesovanje za problem opažanja, njihov cilj postaje „učiniti vid vidljivim“ (“making sight itself visible”) (Müller & Haubner 2013: 643). Oči su specifičan organ i istaknute su kako u *Frankenštajnu* (one su ono što Viktora najviše plaši kod Čudovišta) tako i u *Blejd raneru*. Da su lajtmotiv nagovešteno je na samom početku filma – u nekoj vrsti svevidećeg oka ogledaju se svetla distopijskog Los Anđelesa, a to potvrđuju kasniji primeri – Vojt-Kampf test podrazumeva merenje širenja zenica ispitanika, replikanti odlaze u posetu genetskom tehničaru koji je dizajnirao njihove oči, Roj Beti svom tvorcu iskopava oči. U filmu se javlja i poigravanje sa motivom oka i njegovim varijacijama, što se vidi kroz čestu pojavu kamera. Dok je oko prirodni original, kamera predstavlja najbližu kopiju organa čula vida koju tehnologija može da proizvede (Müller & Haubner 2013: 642).

Zanimljiv je odnos između originala i kopije – zbog svoje autentičnosti original se smatra vrednijim. Kada Dekard navede replikantkinju Rejčel da posumnja u svoje poreklo, ona se poziva na sećanja koja potkrepljuje i materijalnim dokazom, fotografijom iz detinjstva. Rejčel je poljuljana saznanjem da su njena sećanja, osnova njenog identiteta, zapravo implantirani, tuđi doživljaji. Međutim, neautentičnost njenih sećanja ne čini ih manje „stvarnim“ (Bertek 2014: 7). U seriji *Zapadni svet*, koja se takođe bavi problemom artificijelnih ljudskih bića (takozvanih „domaćina“) postavlja se pitanje da li je važno da li su domaćini „stvarni“ ako ne može da se vidi razlika? Spoljašnji izgled replikanata ne otkriva ništa o tome da li su prirodna bića ili ne – Rejčel čak i pita Dekarda da li je ikada ubio čoveka greškom. Na početku *Blejd ranera* od Tajrela saznajemo da je u razvoju nova savršenija generacija replikanata koji čak nisu ni svesni činjenice da nisu ljudi, kojima pripada i Rejčel. Kako film odmiče, granice između ljudi i replikanata sve se više brišu, toliko da se na kraju dovodi u sumnju i Dekardova priroda.

Ipak, uprkos svim sličnostima, biti autentično ljudsko biće je u svetu *Blejd ranera* privilegija. Replikantima je pripisana pozicija robova, a činjenica da se za

njihovo ubistvo umesto naziva „egzekucija“ (“execution”) koristi izraz „penzionisanje“ (“retirement”) pokazuje do koje mere su dehumanizovani u društvu. U *Posthumanom* Rozi Brajdoti govori o:

sistematizovano[m] standard[u] prepoznatljivosti – Istosti – koji omogućava da se svakoj drugosti pristupi, da se drugost reguliše i da joj se dodeli određena društvena lokacija. Humano je normativna konvencija, što ga ne čini neminovno negativnim, tek značajno regulativnim, i prema tome, instrumentom praksi isključivanja i diskriminacije (Brajdoti 2016: 56).

Replikanti su diskriminisani na osnovu podele na artificijelno i prirodno – zbog svog veštačkog porekla smatrani su manje vrednim članovima zajednice.

To ne iznenađuje jer je status čoveka u tradiciji zapadne nauke i politike, koja je „tradicija rasističkog, muškog kapitalizma“ (Haravej 1991: para. 3) rezervisan za određenu grupu, i pre nekoliko vekova nije bio dostupan ni ženama. Vitruvijev čovek, potvrđen u doba renesanse kao univerzalni model, kao standard savršenstva, u posthumanizmu skinut je sa pijedestala (Brajdoti 2016: 53) – čovek humanizma nije ideal, niti objektivni pokazatelj sredine, proseka. Ideali su oblikovani po uzoru na belog muškarca, maskulinitet, normalnost, zdravlje – što isključuje pripadnike drugih kategorija („ne-beli, ne-muški, ne-normalni, ne-mladi, ne-zdravi, lišeni određenih sposobnosti, neispravni, izobličeni ili poboljšani ljudi“ (Brajdoti 2016: 100)). Ograničeno humanističko viđenje čoveka podrazumeva postojanje drugosti koja je inferiorna. Tokom istorije mnogi nisu potpadali pod pojam „čoveka“, a neki time nisu smatrani čak ni danas, ako se pod „čovekom“ misli na biće poznato iz prosvetiteljstva i njegovog nasleđa (Brajdoti 2016: 29).

Frankenštajn Meri Šeli i *Blejd raner* Ridlija Skota primeri su umetničkih dela koja preispituju šta je uopšte čovek. Ne čudi što oba pripadaju žanru naučne fantastike, s obzirom na to da je SF sam po sebi žanr kiborga zbog svoje liminalne i kontradiktorne prirode – u isto vreme govori i ne govori o čoveku, istovremeno odgovara našem iskustvu i radikalno je drugačije (Langer 2013: 101–102). „Do kasnog dvadesetog veka, našeg doba, mitskog doba, mi smo svi postali himere, izteoretizovani i isfabrikovani hibridi mašine i organizma; ukratko, mi smo kiborzi. Kiborg je naša ontologija; on nam daje našu politiku“ (Haravej 1991: para. 3). S obzirom na to da smo, kao što Dona Haravej tvrdi, svi već postali kiborzi, SF predstavlja nama blizak žanr. Iako naučna fantastika često govori o budućnosti, upozoravajući neretko na opasnost koju predstavlja upotreba nauke bez etike, pre svega poručuje nešto o sadašnjosti – moderni Prometeji u *Frankenštajnu* i *Blejd raneru*, kao i njihove kreacije, odraz su sociokulturne dinamike vremena u kojem su

nastali. Ono što ugrožava ljudski kolektiv nije mogućnost da se iza maske humanog krije mašina, već strepnja da je samo humano maska i da je ljudska priroda zabluda (Bertek 2014: 7). Budućnost čoveka je neizvesna – ne toliko zbog toga što nam možda prete apokaliptični scenariji u vidu novih svetskih ratova ili klimatskih katastrofa, već više zato što zahvaljujući nauci i tehnologiji koje su u nezaustavljivom razvoju ustaljena humanistička ideja čoveka više nije održiva.

LITERATURA

- Agatonović, M. (2016). *Ničeova etika i kritika morala*. Doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet. Preuzeto sa <https://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/8265>
- Bertek, T. (2014). The Authenticity of the Replica: A Post-Human Reading of Blade Runner. *SIC – a journal of literature, culture and literary translation*. Preuzeto sa <https://hrcak.srce.hr/file/196272>
- Blanariu, N. (2017). Transmedial Prometheus: from the Greek Myth to Contemporary Interpretations. *Icono* 14, 15(1), 88–107.
- Brajdoti, R. (2016). *Posthumano*. Prevod: Mirjana Stošić. Beograd: FMK knjige.
- Clayton, J. (2013). Frankenstein's Futurity: replicants and robots. In Schor, E. (Ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, (pp. 84–100). Cambridge: Cambridge University Press.
- Haravej, D. (1991). *Manifest kiborga*. Prevod: Branka Arsić. (Iz: *Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature, Routledge, New York 1991*). Preuzeto 14. 8. 2021, sa http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s2/kibor.html
- Kant, I. (1975). *Kritika moći suđenja*. Prevod: Nikola Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Langer, J. (2013). Case Studies in Reading 2: Key Theoretical and Critical Texts in Science Fiction Studies. In Hubble, N. & Mousoutzanis, A. (Eds.), *The Science Fiction Handbook* (pp. 100–125). Bloomsbury.
- Lussier, M. & Gowan, K. (2012). The Romantic Roots of “Blade Runner”. *The Wordsworth Circle*, 43(3), 165–172. Preuzeto 14. 8. 2021, sa <http://www.jstor.org/stable/24043987>
- Mousley, A. (2016). The Posthuman. In Smith, A. (Ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein* (pp. 158–172). Cambridge: Cambridge University Press.

- Müller, J. & Haubner, S. (2013). The 80s: Cinema of Surfaces. In Müller, J. (Ed.), *100 All-Time Favorite Movies, Volume 2: 1960–2000* (pp. 642–654). Köln: Taschen.
- Parikka, J. (2018). Anthropocene. In Braidotti, R. & Hlavajova, M. (Eds.), *The Posthuman Glossary* (pp. 51–53). Bloomsbury.
- Raggio, O. (1958). The Myth of Prometheus: Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21(1/2), 44–62. Preuzeto sa <https://doi.org/10.2307/750486>
- Grupa autora. (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Scott, R. (1982). *Blade Runner*. United States: Warner Bros.
- Steadman, J. M. (1976). The Idea of Satan as the Hero of *Paradise Lost*. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 120(4), 253–94. Preuzeto 20. 3. 2022, sa <http://www.jstor.org/stable/986321>. (20.03. 2022.)
- Šeli, M. (2015). *Frankenštajn*. Prevod: Slavka Stevović. Beograd: Vulkan.

Teodora S. Slijepčević

POSTHUMAN PROMETHEUS:

MARY SHELLEY'S *FRANKENSTEIN* AND RIDLEY SCOTT'S *BLADE RUNNER*

Summary

This paper will examine two influential works of science fiction, Mary Shelley's *Frankenstein* and Ridley Scott's cult film *Blade Runner*. The film will be looked at as an interpretation of the story of Frankenstein, set in a future where artificial human beings are created using genetic engineering. As the novel's subtitle suggests, the "modern Prometheus" is a key figure in *Frankenstein* and subsequently *Blade Runner*. Over time the figure of the mythical Titan Prometheus took on the form of the scientist who, like Victor Frankenstein and Eldon Tyrell, dares to create a human being using the power of science. This paper will analyse how the rapid development of science and technology influences our understanding of what it means to be human and the ways in which the characters of the Monster and the replicants undermine the limited humanistic view of the human. Interestingly, although their mere existence poses a threat to order, these creatures are considered inferior – why that is the case will be explained using posthuman theory.

Key words: posthuman, Prometheus, science fiction, *Frankenstein*, *Blade Runner*

Tamara M. Fodora
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
fodora.tamara@gmail.com

UDC: 821.111(73)-311.9.09 Delany S.
doi: 10.19090/zjik.2022.267-281
originalni naučni rad

THE INFLUENCE OF LANGUAGE ON THE CHARACTERS’ PERCEPTION OF REALITY IN SAMUEL DELANY’S *BABEL-17*¹

ABSTRACT: This paper discusses the importance of artificial languages in Samuel Delany’s novel, *Babel-17*. The analysis will show how an artificial language called Babel-17 affects those who learn it, what it does to their personal identity, and how it makes them behave on a subconscious level. Moreover, other artificial languages in the novel will also be addressed, showing the difficulty of establishing communication between characters who speak different languages, as translating correctly and having the right words for what one wants to express becomes increasingly important. Additionally, in order to establish a certain connection, knowing the language alone is not enough – one must also possess enough self-awareness. Finally, this research is important because artificial languages offer glimpses into fictional characters’ perception of reality, and the conclusion one draws from them can be applied to how one analyses “real” languages as well.

Key words: science fiction, artificial language, connection, perception, communication

1. INTRODUCTION

While language often plays a secondary role in science fiction, a number of science fiction novels emphasize the nature of language and its ability to influence one’s perception of reality. In the 60s and 70s, there was a growth in the interest in soft sciences marked by writers such as J. G. Ballard, Thomas Dish, Brian Aldiss, Samuel R. Delany and more. This movement, called New Wave, is associated with a magazine called *New Worlds*, which aimed to transform science fiction through introducing new authors as well as new themes of older writers, such as Brian Aldiss or James Graham Ballard² (Merrick 2009: 104).

¹ Seminar paper, Professor Biljana Radić-Bojanić, The Influence of Language in Samuel Delany’s *Babel-17*.

² It is important to mention that J. G. Ballard began exploring the inner space even before New Wave began (for example, in *The Crystal World*).

During this period, esthetics and style became more valued aspects of writing, and the content became more focused on the falling apart of subjectivity, self-destruction, and the question of objective reality. Some writers, like Michael Moorcock, were specifically focused on the disintegration of identity, moving from one space to another in search of something stable (Steble 2011: 92). What is also common in the literature of New Wave writers is the theme of hope, seen in the works of Thomas Disch (*The Genocides*, e. g.). The inherent problems of translation are also a common topic, which is best discussed through the Sapir-Whorf hypothesis³. All of these aspects can be found in the novel *Babel-17* by Samuel Delany.

Delany's novel tells a story about the main character's ability to understand different languages and their power, which enables her to invent a new language that is expected to put an end to an intergalactic war. The protagonist, Rydra Wong, is first hired by the Alliance to decipher Babel-17, as it was believed to hide details about military sabotage. After gathering a very unique crew, she starts a journey. Eventually, through following clues, learning more about it, and coming into contact with another speaker of it, she discovers the truth about the language – it is near perfect, and it is capable of controlling one's mind.

However, there are more artificial languages in the novel, and their efficiency, purpose, connection to different, unique perceptions, and the importance of translation are an essential part of the novel's whole. However, in order to understand how those elements work together, one must first get familiar with the basics – the role of languages in science fiction literature.

2. LANGUAGES IN SCIENCE FICTION

Languages in science fiction literature go beyond what is known in real life – there are animal languages, alien languages, telepathic languages, and different types of newly invented languages. According to Jonathan Culler, literature rests on language systems, and it has the necessity for creative

³ According to Edward Sapir, language and thought are connected and affected by each other (Sapir 1921: 14). Meanwhile, according to Benjamin Lee Whorf, words define the concepts we perceive (Whorf 1956: 213). Moreover, as Whorf explains in *Language, Thought, and Reality*, “all observers are not led by the same physical evidence to the same picture of the universe, unless their linguistic backgrounds are similar, or can in some way be calibrated” (Whorf 1956: 214).

interpretation and various differences, which is also why creating a perfect artificial language is a common theme in many science fiction works (Kim 2006: 42).

Moreover, according to Starr Friedman, there are three ways a science fiction novel can approach an artificial language. First, it can allude to a language without actually using it, which is what one can see in *Babel-17*. Second, it can both discuss the language and use it, which is seen in *1984* by George Orwell. Finally, it can be written in the artificial language partially or entirely, and *A Clockwork Orange* is a good example of that (Friedman 2009: 30).

There are also many languages that are made as oppositions to another language. For instance, the female tongue “Laadan” in Suzette Haden Elgin’s *Native Tongue* is created as a response to mainly patriarchal language systems today⁴ and as a counterpart to Klingon, which is considered even more male-oriented than many other natural languages. Or, there is also Newspeak, in *1984*, which serves to replace the type of English used before the establishment of the totalitarian state.

Furthermore, when a language is the focus of a science fiction work of literature, it is often invented for the purpose of defamiliarizing the concept of language itself. So, a writer can talk about the language even without directly using the invented language. They do so by exploiting the fundamental basics of a language, what one knows about it regardless of whether they actually speak it or not (Friedman 2009: 29). For example, while trying to deconstruct the language, Rydra Wong thinks about the things that make a language:

Nominative, genitive, elative, accusative one, accusative two, ablative, partitive, illative, instructive, abessive, adessive, inessive, essive, allative, translative, comitative. Sixteen cases to the Finnish noun. Odd, some languages get by with only singular and plural (Delany 1966: 118).

⁴ As Suzette Haden Elgin describes it: “I saw two major problems – for women – with English and its close linguistic relatives. 1. Those languages lacked vocabulary for many things that are extremely important to women, making it cumbersome and inconvenient to talk about them. 2. They lacked ways to express emotional information conveniently, so that – especially in English – much of that information had to be carried by body language and was almost entirely missing from written language” (Elgin 2019).

Although this can be seen as simply brainstorming, it also shows some differences in languages, and it shows what may come to mind when asked to define a language.

It is also important to mention the Sapir-Whorf hypothesis, as it is the basis for many artificial languages in science fiction. Richard Hudson reformulated Sapir-Whorf's idea that thoughts depend on the native language by stating that "we dissect the universe along lines laid down by nature and by our communicative and cognitive needs, rather than by our language" (Mohr 2009: 232). Additionally, the Sapir-Whorf hypothesis also interacts with Homi Bhabha's postcolonial understanding of language theories. More precisely, Homi Bhabha claims that there is always a gap between what one says and what one hears (Mohr 2009: 240).

Slavoj Žižek agrees with that theory to some extent. He claims that language can dictate one's relationship with their reality and all the people who are a part of that reality. However, he believes that language is more effective in inputting information than it is in expressing thoughts, or outputting information. In other words, he claims that people are shaped by their environment, which includes languages used to describe that environment (Embry 2009: 92). From that, one can conclude that the more similar the environments, the easier it would be for two people to communicate; if they come from entirely different backgrounds, the gaps in communication would be wider and more obvious. In the novel, this is best seen in the example of the Customs Officer who helps Rydra assemble her new crew, Danil D. Appleby. He is uncomfortable around some of Rydra's crew members because of their lifestyle that he does not understand or support, and he also wonders at meeting some of them, since they are unlike anything he had seen before.

While there have been critics contesting the Sapir-Whorf theory, it is still essential to the novel's story. And Rydra seems to agree with it – at some point, she states that "there are certain ideas which have words for them. If you don't know the words, you can't know the ideas" (Delany 1966: 110). This is also visible when Rydra talks about other alien species and says that, besides humans, only one other civilization has families – and thus, understands what that notion means. With other alien species, communication is much more difficult, as their language does not have the words necessary to describe the human lifestyle.

3. UNIQUE LANGUAGE TERMS IN THE NOVEL

When talking about words that are alien and unknown, in *Babel-17*, one can find a number of terms that serve to emphasize the otherness of the fictional world. However, they are also not entirely “new”, since the parts that make the word are logical enough for the reader to guess the approximate meaning (Gallagher 1986: 63). In other words, the basic meaning is hinted at, but the details behind it are what makes the words unique. For instance, an essential part of the crew is the Navigator “triple”, which consists of three people in a romantic, sexual, and professional relationship that help the ship captain navigate through space. To some readers, this may be similar to polyamorous bisexual relationships, which – although not as mainstream – would not be an entirely new concept.

Another group that is necessary for flying a spaceship is the sensory one – Eyes, Nose, and Ears, which scan the area around the ship and report the details to the captain. Their job is described as impossible for any human because “a live human scanning all that goes on in all those hyperstasis frequencies would – well, die first and go crazy second” (Delany 1966: 49). However, what is perhaps more important than their job on the spaceship is the fact that, in the novel, dying is not necessarily always permanent, and one may be “discorporate” – missing their body, but not their consciousness – depending on whether they died naturally, violently, or by suicide⁵. Moreover, by introducing the word “discorporate”, and defining it, the writer also redefined the meaning of “death” as something that can be permanent, but it is not always, and some of the characters are described to be more than 120 years old.

Then, there is “cosmetisurgery”, which is much more than what one would expect from cosmetic surgeries. What first comes to mind is body alterations that change one’s appearance in ways that could be compared to tattoos, piercings, and other, more extreme body changes. In the novel, however, one may have flowers, lights, tails, and even miniature animals attached to the body as decorations. It is most usually associated with the Transport people – those who operate spaceships in a more “artistic” way, which are often misunderstood and even feared by the Customs, the more science-oriented group of people. This can also be compared to social bias that is often present towards people who have too many visible tattoos or piercings.

⁵ Those who die of old age or as a result of extreme violence cannot be “alive” in any way.

How extreme these alterations can be is best seen in the example of the pilot of Rydra's spaceship, Brass, who can no longer pronounce the letter "p" due to the extent of his cosmetisurgeries, which included long fangs, claws, and a mane, making him resemble a lion. In the novel, this is merely something that makes one more unique but not different in any negative way; nobody in the novel seems to have any issues understanding Brass. However, the real importance of understanding one's language in the novel is best demonstrated by Babel-17 and what it does to those who can speak it.

4. THE (IM)PERFECTION OF BABEL-17

In the novel, Babel-17 is a mysterious alien language that Rydra Wong is set to decipher. At first, not much is known about it except that it is used by the Invaders, a group of hostile civilizations, to sabotage the Alliance, the Earth and other friendly civilization. When hired by the government, one of the first conclusions Rydra makes is that it is not a code, as originally thought, but an entire language. Determined to learn more about it, she looks for a crew, and starts a journey to where she believes the next sabotage will happen.

Studying it further and getting into the details of Babel-17, she becomes fascinated by it. According to Rydra, this new language carries more information within fewer words than any other language she knows⁶ (Mohr 2009: 234). At first, she can only describe it as being "small", compact. Eventually, she describes the language as "suddenly seeing the water at the bottom of a well that a moment ago you thought had only gone down a few feet" (Delany 1966: 120). In other words, it opens up a whole new reality to her and allows her to understand the world around her better than ever before.

Also, according to Carl Malmgren, Rydra "moves from a language frame in which reality is constrictive or uncertain or exigent through the language frame of Babel-17 to a new reality in which obstacles are overcome, dangers neutralized, conflicts resolved" (Embry 2009: 90). In other words, the languages Rydra knows are all fragmented in one way or another; they all miss something that another

⁶ Although this information is not given directly, it is said that she speaks seven Earth languages and five alien ones. The languages mentioned in the novel are English, Finnish, Sioux, French, Hungarian, Spanish, Basque, Old Moorish, and Swahili, but whether she speaks all of them fluently or is only familiar with their grammar is not always clear. The only alien languages described are Ciribian and Babel-17.

language has. However, by switching from those languages to Babel-17, she manages to put all those fragments together.

Nevertheless, the most progress she makes happens after her ship gets off track and is rescued by a pirate-type ship called *Jebel Tarik*. On this ship, she meets the Butcher, a crew member who has a very distinct speech pattern; he avoids any use of personal pronouns. He also does not remember his past beyond only a few years back. He seems to lack any critical thinking, too, as he is shown killing people without much thought put into it and listening to Rydra's wishes without questioning her.

Eventually, Rydra realizes that the only other language she knows that has the pattern of not using personal pronouns is exactly the one she is researching – Babel-17. Realizing this enables her to draw more conclusions about it. For instance, another feature of the language she notices is that, besides providing the speaker with more information, “it almost assures you technical mastery of any situation you look at” (Delany 1966: 224).

This is why, when *Jebel Tarik* runs into an Invader's ship with cruisers, which have a strong defensive formation that resembles a web, Rydra's manages to help defeat them by thinking of the words “net” and “web” in Babel-17. Doing so allows her to figure out the essence of their defense – how they move and where their weak points are. (Embry 2009: 104) Therefore, it can be said that this artificial language allows the speaker to fully understand whatever it is that they are thinking about, whether it is an object, an action, or even another person.

Moreover, as Malmgren states, Babel-17 can be seen as a kind of “bridge between fragmented and isolated worlds, as a language system with the potential to make its ‘speakers’ grow,, (Kim 2006: 50). Even though Babel-17 might look perfect in the sense of efficiency, George Slusser disagrees with Malmgren, stating that instead of reuniting men, as languages are supposed to, Babel-17 only divides them (Kim 2006: 49). This can be concluded from the fact that the language inherently turns the person into a weapon against the Alliance. This is best explained by Rydra Wong, when she describes the nature of the language and how it “hijacks” the speaker's consciousness. Once they lose their self-awareness, the language changes their perception of reality and makes them commit acts of sabotage. However, since the language forces the consciousness of the speaker to split, once they return to thinking in their native language, they have no memory of their actions while they were thinking in Babel-17. This also means that while thinking in Babel 17, they are distanced from other characters, whether they are friends or somebody they have just met, since it is not possible for a person to

make a meaningful connection and understand the individuality of another being without having a sense of who they themselves are.

Plus, in order for somebody to be a perfect weapon that will do what is expected without questioning the ethics of their actions, some part of their personality needs to be sacrificed. This is further confirmed by Rydra, when she describes exactly how the language works:

It ‘programs’ a self-contained schizoid personality into the mind of whoever learns it, reinforced by self-hypnosis – which seems the sensible thing to do since everything else in the language is ‘right’, whereas any other tongue seems so clumsy. This ‘personality’ has the general desire to destroy the Alliance at any cost, and at the same time remain hidden from the rest of the consciousness until it’s strong enough to take over (Delany 1966: 225).

This weakness in personality can also be seen in the fact that a person who thinks in Babel-17, but speaks in English, subconsciously knows that they are missing something they need in order to express their thoughts more precisely. For example, when speaking English while thinking in Babel-17, instead of saying “I” or “me”, the Butcher would bang his fist on his chest when referring to himself. More importantly, though – without this subjectivity, the speaker of Babel-17 lacks any morality (Mohr 2009: 235). They do what needs to be done, regardless of whether it is good or bad, and without much thought put into it.

With that in mind, it can be said that the main imperfection of Babel-17 is that it does, quite literally, define the reality of the speaker. As Rydra learns more about the language, she realizes that the language translates the word Alliance into the “one-who-has invaded”, turning the person speaking the language against the Alliance even if they initially belonged to it (Mohr 2009: 235).

In this sense, it can be compared to a programming language, or a virus of a kind, as it programs the person to sabotage anything related to the Alliance, even the spaceship they command. This is best seen in the novel when Rydra discovers that the “saboteur” on her spaceship, the one who threw the ship off the path, was actually she herself when thinking in Babel-17. The language makes this action entirely logical – and then it forces her to block out that piece of information with self-hypnosis, so the language can continue influencing the speaker.

This language can also be compared to Newspeak, the language favored by the ruling force in *1984*, by George Orwell. Both languages are created as tools of enslavement, because they limit one’s thoughts and affect one’s behavior by

omitting the words – and their meanings – from the vocabulary. For example, words like “science” and “freedom” do not exist in Newspeak, as the government does not want the speakers to know what those words represent (Gallagher 1986: 61). By deleting the words, they are deleting entire ideas from the minds of new generations, just like Babel-17 deletes the individuality of the speaker by deleting personal pronouns.

Eventually, Rydra manages to “neutralize” the immoral nature of the language by introducing all the missing pronouns into it. She creates a new language, Babel-18, and sees it as the perfect language for connecting alienated groups and individuals. It does not erase anything but simply adds up to the already existing languages and, thus, allows for more precise, analytical, and successful communication. This new type of communication, as Rydra claims, can end the everlasting war in the novel by reconnecting the opposing sides through this new language.

5. MAKING THE CONNECTION

The key to connecting characters with different perceptions lies in the main character, Rydra Wong. At the beginning of the novel, Rydra is described as having “total verbal recall”, as well as the ability to read body language so perfectly, she is often thought to be a telepath. Through these skills and her vast knowledge of different languages, she is able to write poetry that most characters in the novel can identify with in one way or another. Rydra’s ability to connect people is best described by General Forester, the officer who hires her to decipher Babel-17, when he says – “and on the worlds of five galaxies, now, people delve your imagery and meaning for the answers to the riddles of language, love, and isolation” (Delany 1966: 15).

Additionally, the purpose of her poetry is to show how other people express the emotional isolation they feel when they fail to express their thoughts successfully or fully. Since Rydra is aware of that, she aims to ease this alienation and say what others wanted to but were unable to (Embry 2009: 94). She describes this process as listening to other people and watching them struggle with what they cannot express, which makes her feel emotional pain. She polishes their thoughts, adds rhyme to them, adds style so that it does not “hurt” anymore, and turns it into a poem.

Furthermore, considering that she is both a poet and a linguist (more precisely, a cryptographer with extensive linguistic skills), she bridges the gap between science and art. She understands the connection between language and

the self, and thanks to that, she is able to act as an intermediary between different characters in the novel (Embry 2009: 88). For instance, the skills possessed by the Transport people are, in the novel, described as being artistic skills, while the Customs people possess the skills of science – and Rydra is the one who manages to connect people from both groups by serving as a mediator, since she herself belongs to neither groups but understands both. The best example of this is the change in the perception of Danil D. Appleby. Through Rydra's guidance, he develops a new perception and eventually starts respecting Transport people and enjoying hobbies that were more typical of their subculture.

Interestingly, the characters seem most emotionally close when there is tension and anxiety in the speech itself (Kim 2006: 49). For instance, while gathering the crew for her spaceship, Rydra finds two Navigators that are missing the third one without whom they cannot work. She finds them a third Navigator who matches everything they desire – pretty, whole person, likes to wrestle (their favorite hobby) – but she does not speak English. For Rydra, this seems to be the least important, only a barrier that they can overcome together by bonding through other means of communication.

Next, in the novel, most captains would communicate with their discorporate crew members through a special machine. Rydra explains that this happens because what one hears from the discorporate only exists in their thoughts for a few seconds, and then it is forgotten. However, she manages to overcome this obstacle by translating what they tell her into Basque immediately, so once the original thought is gone, she still has the information in Basque.

Their discorporate crew describes this skill later in the novel, by telling Rydra's friend and psychologist:

Sometimes worlds exist under your eyes and you never see- This room might be filled with phantoms, you'd never know. Even the rest of the crew can't be sure what we're saying now. But Captain Wong, she never used a discorporaphone. She found a way to talk with us without one. She cut through worlds, and joined them – that's the important part – so that both became bigger (Delany 1966: 215).

Therefore, by finding a way to connect with them without the need to use a machine, she metaphorically increased the limits of her reality, as well as the reality of the discorporate members who could finally communicate with somebody quickly and “naturally”.

Finally, through Babel-17 and connection with the Butcher, Rydra realizes that she is, in fact, telepathic. Knowing this about herself, improving her own self-awareness, she is able to telepathically bring memory back to the Butcher – and with the memory, his identity and self-awareness too (Embry 2009: 102).

6. THE IMPORTANCE OF SELF-AWARENESS

Another reason why Rydra is able to connect people of different backgrounds is that her own background is not tied to any group in particular. In regard to her appearance, language, profession, and overall attitude, her crew considered her one of the Customs. However, as she tells one of her Navigators:

I'm public. That's why they look. I write books. Customs people read them, yes, but they look because they want to know who the hell wrote them. Customs didn't write them. I talk to Customs and Customs looks at me and says: 'You're Transport.'...I'm neither (Delany 1966: 102).

Some critics, however, claim that this kind of knowledge, to know somebody perfectly and connect with them, would be impossible, as the other will always be foreign and separate. Žižek, for instance, argues that it is impossible to achieve connection through language alone, as no words can represent our subjectivity adequately – they can only allude to what one really wants to say through the use of stylistic devices like metaphors and similar. That being said, the whole idea of openness could also be understood as a metaphor for complete openness with another person and the world around the speaker (Embry 2009: 107). Nevertheless, what affects this knowledge, to a great extent, is language.

7. THE INFLUENCE OF LANGUAGE ON KNOWLEDGE

In the novel, the language one speaks – and thinks in – affects their perception, often expanding their knowledge of even the simplest terms. When thinking in Babel-17, Rydra explains that even something as simple as “she looks at the room”, becomes much more complex in regard to both phonology and meaning. Rydra also describes another alien species, the Ciribians. Their whole existence is based on their body temperature, and they even have three different types of “I” to refer to themselves, depending on their current temperature, which also refers to their reproductive stage at the moment of speaking. However, as they do not have the word for housing, describing a home to them, according to Rydra, takes 45 minutes, since it has to be explained through the theme of temperature –

“you have to end up describing... an enclosure that creates a temperature discrepancy with the outside environment of so many degrees, capable of keeping comfortable a creature with a uniform body temperature of ninety-eight-point-six, etc.” (Delany 1966: 160).

On the other hand, she also notes that the Ciribians would be able to observe a solar-energy conversion unit and explain it to each other using only nine simple words, just because they have the correct words for that (Gallagher 1986: 58). In short, she emphasizes the importance of having the right words for expressing ideas, and since Ciribians and humans in the novel use different, incompatible languages, translating and communicating is said to be very challenging.

Moreover, when her crew is captured by the pirate ship, Rydra waits for them to speak before saying anything. This is because, according to her, “a word would release identification: Alliance or Invader” (Delany 1966: 121).

Earlier in the novel, she explains this by saying that personal and cultural details and biases can all be read from the way one speaks, from their vocabulary. She claims that “when you learn another tongue, you learn the way another people see the world, the universe” (Delany 1966: 28).

This is also why, when she meets the Customs Officer Danil D. Appleby, she takes him to the parts of the world he is not familiar with. Eventually, he fits into this new environment and gets comfortable with this Transport subculture enough to adopt a part of it as his own. He does so by implanting a small dragon into his shoulder, a practice that is not common for the Customs’ society (Embry 2009: 96). After doing so, he explains his experience with Rydra by stating:

I saw a bunch of the weirdest, oddest people I have ever met in my life, who thought different, and acted different, and even made love different. And they made me laugh, and get angry, and be happy, and be sad, and excited, and even fall in love a little...And they didn’t seem to be so weird or strange anymore (Delany 1966: 202).

This shows how much his perception has changed thanks to Rydra’s ability to show people a different kind of reality. He admits to not feeling lonely for the first time in a while, and finally feeling like the “communications are working”.

8. CONCLUSION

In the novel, some languages, like the Ciribian, can seem very limiting in one sense and more efficient in another, but they are still “created” in a way that suits that civilization’s background and nature. Moreover, by determining how one thinks, languages also affect the speaker’s perception – and no language does it more precisely and efficiently as Babel-17. However, despite its efficiency, Babel-17 is also imperfect, as it divides people rather than connecting them, and it does so by taking away one’s identity. It shows how the actions of people can be shaped by the language itself, by the meaning of words.

Without that personal identity, one is no longer responsible for their actions and can no longer decide who their friend or enemy is; the language decides it for them by changing their perception of reality. Only through learning what the language is missing, through “reprogramming” it, can Rydra Wong create a language that actually connects people.

With all that in mind, one can conclude that, in the novel, self-awareness, perception, and connection with other people are all related to the language one speaks. And having the languages such as Babel-17 and Babel-18 enables the speaker to reach their own full potential, see a new, “larger” reality, and connect with anybody who understands that language too on a much deeper level.

In reality, that may not be entirely possible, but it can still be understood as a metaphor for the importance of mutual understanding, not judging people by the way they speak, and not relying on language alone for communication, especially when one misses the right words for expressing what they wish to say.

REFERENCES

- Ballard, J. G. (2018). *The Crystal World*. Picador USA.
- Delany, S. R. (2001[1966]). *Babel-17*. New York: Vintage.
- Disch, T. M. (1975). *Die Feuerteufel (The Genocides, dt.) Science Fiction-Roman*.
- Elgin, S. H. (2019). *Native tongue*. Feminist Press at CUNY.
- Embry, J. M. (2009). *Nam-Shub versus the Big Other: Revising the Language that Binds Us in Philip K. Dick, Neal Stephenson, Samuel R. Delany, and Chuck Palahniuk*. Diss. Georgia State U. Web.
- Friedman, S. (2009). *Language as a Familiar Alien in Science Fiction or, as Riddley Walker Would Ask, Wie Wood Eye Both Err Two Reed This?* University of Michigan. B. A. degree thesis.

- Gallagher, R. (1986). *Science Fiction and Language: Language and the Imagination in Post-War Science Fiction*. University of Warwick. PhD dissertation.
- Haden Elgin, S. Láadan, the Constructed Language in Native Tongue, by Suzette Haden Elgin. *Láadan, the Constructed Language in Native Tongue*. Retrieved January 20, 2022, from www.sfw.org/members/elgin/Laadan.html
- Kim, I. (2006). Linguistics in postmodern science fiction: Delany's Babel 17 and Stephenson's Snow Crash. *English Language & Literature Teaching*, 12(2), 41–59.
- Kubrick, S. et al. (1972). *A Clockwork Orange*. Ballantine Books.
- Merrick, H. (2009). *FICTION, 1964–1979*. Routledge.
- Mohr, D. (2009). The Tower of Babble? The Role and Function of Fictive Languages in Utopian and Dystopian Fiction. In Pordzik, R. (Ed.), *Futurescapes: Space in Utopian and Science Fiction Discourses* (pp. 225–250). Amsterdam: Rodopi.
- Orwell, G. (1950). 1984. New York: Signet Classic.
- Stebble, J. New Wave Science Fiction and the Exhaustion of the Utopian/Dystopian Dialectic. *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, 8. 2. 2011, 89–103.
- Sapir, E. (1921). *Language: An Introduction to the Study of Speech*. Harcourt: Brace.
- Whorf, B. & Carroll, J. B. (Eds.) (1956). *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*.

Tamara M. Fodora

UTICAJ JEZIKA NA PERCEPCIJU REALNOSTI LIKOVA U DELU VAVILON 17
SEMJUELA DILEJNIJA

Rezime

Ovaj rad se bavi značajem veštačkih jezika u romanu Semjuela Dilejnija, *Babel-17*. Analizirala sam na koji način veštački jezik pod nazivom Babel-17 utiče na likove koji ga razumeju – kako briše njihov lični identitet kroz nepostojanje ličnih zamenica, i kako menja njihovo ponašanje i razmišljanje.

Drugi veštački jezici u romanu su takođe bitni za analizu. Oni pokazuju koliko teško može biti uspostaviti komunikaciju između govornika različitih jezika, posebno „vanzemaljskih“. Čak i najjednostavniji izrazi mogu zahtevati mnogo više napora da bi se

precizno preveli. Ovo je posebno izraženo u situacijama kada nema ekvivalentnih izraza, pa je potrebno mnogo više opisnih detalja da bi se došlo do razumljive ideje.

Takođe, da bi se uspostavila uspešna komunikacija u romanu, likovima nije dovoljno znati jezik – potrebno je poznavati i sopstveni identitet. Samo tada su sposobni da razumeju druge likove, posebno kada postoji velika razlika u kulturi i manjak iskustva sa pripadnicima tih drugih kultura.

Kroz analizu veštačkih jezika i njihovih govornika u romanu, možemo doći do zaključka da znati jezik ne podrazumeva samo sposobnost komunikacije sa govornicima tog jezika. Kroz jezik takođe imamo uvid u njihovu percepciju stvarnosti, pa i detalje iz svakodnevnog života.

Ključne reči: naučna fantastika, veštački jezik, povezanost, komunikacija, percepcija

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
