

UNIVERZITET U NOVOM SADU



Izdavač
FILOZOFSKI FAKULTET, NOVI SAD

Za izdavača
Prof. dr Milivoj Alanović, dekan

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 Bačila (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 Strsoglavec (Ljubljana).

Glavni i odgovorni urednik
dr Tamara Valčić Bulić

Zamenica urednika
dr Jasna Uhlarik

Sekretar redakcije
dr Milan Gromović

Tehnički sekretar
Igor Lekić

Lektori
Milan Ajdžanović, Tomislav Bukatarević

Recenzenti

dr Hristina Aksentijević, dr Nikola Bjelić, dr Tatjana Đurin, dr Borislava Eraković, dr Radoslav Eraković, dr Vladislava Gordić Petković, dr Ivan Jovanović, dr Nataša Kiš, dr Gordana Lalić-Krstin, dr Ana Makišova, dr Jelena Marićević Balać, dr Jelena Mladenović, dr Dragoljub Perić, dr Gordana Pokrajac, dr Diana Popović, dr Dijana Prodanović Stankić, dr Bojana Stojanović Pantović, dr Nenad Tomović, dr Zuzana Tirova, dr Tijana Tropin, dr Nevena Varnica, dr Bojana Vujin

Publisher
FACULTY OF PHILOSOPHY IN NOVI SAD

For the publisher
prof. Dr. Milivoj Alanović, 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 Strsoglavec (Ljubljana).

Editor-in-chief
Dr. Tamara Valčić Bulić

Vice-editor
Dr. Jasna Uhlarik

Assistant to the Editors
Dr. Milan Gromović

Editorial Secretary
Igor Lekić

Proofreading
Milan Ajdžanović, Tomislav Bukatarević

Reviewers

Dr. Hristina Aksentijević, Dr. Nikola Bjelić, Dr. Tatjana Đurin, Dr. Borislava Eraković, Dr. Radoslav Eraković, Dr. Vladislava Gordić Petković, Dr. Ivan Jovanović, Dr. Nataša Kiš, Dr. Gordana Lalić-Krstin, Dr. Ana Makišova, Dr. Jelena Marićević Balać, Dr. Jelena Mladenović, Dr. Dragoljub Perić, Dr. Gordana Pokrajac, Dr. Diana Popović, Dr. Dijana Prodanović Stankić, Dr. Bojana Stojanović Pantović, Dr. Nenad Tomović, Dr. Zuzana Tirova, Dr. Tijana Tropin, Dr. Nevena Varnica, Dr. Bojana Vujin

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

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

Broj 14

NOVI SAD, 2024.

UDC 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

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

Volume 14

NOVI SAD, 2024.

REČ UREDNIKA

Novi, četrnaesti broj časopisa *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* izlazi u godini značajnog jubileja – sedam decenija postojanja Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu. Kao jedan od dva najstarija fakulteta novosadskog univerziteta, oduvek je nastojao da svoje studente pripremi prvenstveno za rad u prosveti, ali i da im pruži temeljno znanje u širokom dijapazonu društveno-humanističkih nauka, da očuva tradiciju visokog školstva u Novom Sadu i upiše se u istoriju evropskog obrazovanja. Od osnivanja do danas značaj i kvalitet ove ustanove činili su predstavnici akademske zajednice – značajne ličnosti iz oblasti društveno-humanističkih nauka, čiji je osnovni cilj bio da kod svojih naslednika, naših studenata, probudi neutoljivu želju za saznanjem i učenjem. Pored odseka i studijskih programa, osnovani su i brojni centri za usavršavanja i istraživanja. U čitavom spektru delovanja, značajnu ulogu ima izdavačka delatnost, gde posebno mesto zauzima *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, časopis koji autorima iz zemlje i inostranstva pruža prostor za predstavljanje originalnih naučnih, preglednih i stručnih radova iz oblasti jezika i književnosti sa posebnim naglaskom na negovanju naučnog podmlatka. Dosadašnje iskustvo daje nam za pravo da verujemo da će ovaj časopis i nadalje prenositi rezultate istraživanja i podvrgavati ih širokoj refleksiji, a kod autora i čitalaca podsticati interesovanje za nova istraživanja, sopstveni profesionalni razvoj i angažovanje u domaćoj, ali i široj akademskoj zajednici.

Četrnaesti broj *Zbornika za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* donosi dvanaest autorskih priloga. Prvi blok priloga sačinjen je od radova posvećenih književnim pitanjima od kojih su prva dva ali i završna dva priloga u ovom delu posvećena komparativnim istraživanjima. U prvom radu se u komparativnom ključu sagledavaju Držićeva *Novela od Stanca* i Tomićeva priča „Karuzo“, te ukazuje na prevaru/šalu kao njihovu zajedničku tematsko-motivsku nit (Nina Stokić). Sledi komparativna analiza romana Voltera i Atanasija Stojkovića kojom se osvetljavaju sadržinsko-motivske podudarnosti ali i razlike između delâ koja pripadaju, jedna evropskom prosvetiteljstvu, druga srpskom klasicizmu (Jelena Ognjenović). U radu posvećenom moralizatorskoj bajci francuske autorke prosvetiteljstva, Žane Mari Leprens de Bomon, na osnovu Gremasovog modela dopunjenog poznijim istraživanjima, uočavaju se i klasifikuju različiti aktanti i aktancijalni modeli (Nebojša Vlaškalić). Sledi prilog o folklornim predstavama vampira u dve pripovetke Milovana Glišića, te se ukazuje na sličnosti Glišićeve poetike s gogoljevskim tipom fantastike ali i sa poetikom srpske realističke pripovetke (Aleksandra Mladenović). Filmska adaptacija romana za mlade *Bože, da l' si tu? Ja sam*, Margaret Džudi Blum predmet je

interesovanja autorke Sare Matin koja u svom radu razmatra način na koji je učinjena transpozicija ključnih tema i drugih elemenata adaptacije. Pretposlednji književni prilog preispituje kako muzika i performans u romanima *Kiša i hartija* Vladimira Tasića i *Život pesnika* Slobodana Tišme utiču na doživljaj grada i transformišu grad iz vidljivog u nevidljivi, lični grad (Jelena Zelenović). Pavle Zeljić, najzad, komparativno analizira različite aspekte stvaralaštva F. Vijona, A. Remboa i O. Daviča, među kojima posebno mesto zauzimaju odnos prema aktuelnoj društvenoj stvarnosti, kao i pitanje položaja pesničkog „ja“.

Drugi blok priloga, okrenutih jezičkim i traduktološkim pitanjima, otvara rad Marije Nešić posvećen traduktološkoj analizi stilske figure metaplazme u Kišovom prevodu Kenoovih *Stilskih vežbi*, pokazujući u kojoj meri je prevodilački metod prilagođen ekspresivnoj funkciji jezika. Predmet narednog rada jeste utvrđivanje produktivnih tvorbenih modela u prevođenju engleskih slivenica na srpski jezik (Tamara Stanković). Autorka uočava da je slivanje izvodljiv postupak s višestrukim tvorbenim obrascima, te utvrđuje postojanje osam strukturnih tipova. Rad Milice Šijaković, Damjana Markovića i Katarine Dinić posvećen je analizi manipulacije prevoda bajke *Ivica i Marica* s nemačkog na srpski na osnovu teorije skoposa i deskriptivnih studija. Konkretnim primerima se potvrđuje da su bajke pogodne za manipulaciju njihovim sadržajem, ali i da one same, kao i njihovi prevodi, predstavljaju kompleksnu sliku društvenih, ideoloških i kulturnih prožimanja. Rad Tatjane Bovdiš daje pregled članaka o vojvođanskoj slovakistici objavljenih u periodu od 1961. do 1981. godine koji imaju kontrastivni fokus, istovremeno ukazujući na kontinuirani razvoj vojvođanske slovakistike u toku prve dve decenije njenog instistucionalnog postojanja. Najzad, Nastasja Deretić opisuje postupak standardizacije jezika i proces mistifikacije tog postupka s osvrtom na moguće negativne uticaje. Sažeto i sistematično izlaže saznanja moderne (socio)lingvistike o ovom fenomenu, kao i o demistifikaciji standardnog varijeteta i njegovog normiranja.

Dragi čitaoci, nadamo se će sadržaj ovog broja doprineti ispunjenju naših ciljeva i poruka, motivisati i inspirisati dalje istraživačke aktivnosti i da ćete čitajući radove pronaći ne samo ono što ste konkretno tražili, već i nešto novo, zanimljivo i inspirativno. Kako bez autora, tako i bez vas, vašeg čitanja, negovanja reciprociteta i težnje ka višim ciljevima, izdavanje časopisa ne bi imalo ni uspeha ni očekivanog efekta.

Tamara Valčić Bulić i Jasna Uhlarik

SADRŽAJ

Нина В. Стокић МЕХАНИЗАМ ПРЕВАРЕ У ДРЖИЋЕВОЈ <i>НОВЕЛИ</i> <i>ОД СТАНЦА</i> И ПРИЧИ <i>КАПУЗО</i> АНТЕ ТОМИЋА	13
Јелена Б. Огњеновић РЕФЛЕКСИ ВОЛТЕРОВЕ ПОЕТИКЕ У ПРОЗИ АТАНАСИЈА СТОЈКОВИЋА	25
Небојша С. Влаškалић ТУМАЌЕНЈЕ ВАЈКЕ <i>PRINC DRAGOLJUB ŽANE MARI</i> <i>LEPRENS DE VOMON</i> ПРЕМА АКТАНСИЈАЛНОМ МОДЕЛУ	39
Александра С. Младеновић ФОЛКЛОРНЕ ПРЕДСТАВЕ О ВАМПИРУ У ПРИПОВЕТКАМА <i>ПОСЛЕ ДЕВЕДЕСЕТ ГОДИНА</i> И <i>БРАТА МАТА</i> МИЛОВАНА Ђ. ГЛИШИЋА	53
Сара Ж. Матин ПОЛА ВЕКА КАСНИЈЕ: АДАПТАЦИЈА РОМАНА <i>БОЖЕ,</i> <i>ДА Л' СИ ТУ? ЈА САМ, МАРГАРЕТ.</i> ЏУДИ БЛУМ	71
Јелена З. Зеленовић ПРЕОБРАЖАЈ ГРАДА ПОСРЕДСТВОМ МУЗИКЕ У РОМАНУ ВЛАДИМИРА ТАСИЋА <i>КИША И ХАРТИЈА</i> И СЛОБОДАНА ТИШМЕ <i>ЖИВОТ ПЕСНИКА</i>	81
Павле З. Зељић <i>УМЕТНОСТ ИСПОД ВЕШАЛА:</i> ВИЈОН, РЕМБО И ДАВИЧО КАО АЛТЕРНАТИВНИ ГЛАСОВИ ЕПОХЕ	95
Марија В. Нешић КЕНООВЕ <i>СТИЛСКЕ ВЕЖБЕ</i> У ПРЕВОДУ ДАНИЛА КИША: МЕТАПЛАЗМЕ	107
Тамара С. Stanković ПРЕВОЂЕНЈЕ ЛЕКСИЌКИХ СЛИВЕНИЦА ИЗ ЕНГЛЕСКОГ ЈЕЗИКА НА СРПСКИ: ТЕОРИЈСКИ И ПРАКТИЌНИ АСПЕКТИ	123

Milica V. Šijaković, Damjan G. Marković, Katarina S. Dinić MANIPULACIJA U PREVOĐENJU GRIMOVE BAJKE <i>IVICA I MARICA</i> SA NEMAČKOG NA SRPSKI JEZIK.	141
Tatjana J. Bovdišová KONTRASTÍVNE VÝSKUMY VOJVODINSKEJ SLOVAKISTIKY V OBDOBÍ ROKOV 1961 AŽ 1981	157
Nastasja M. Deretić IDEOLOGIJA STANDARDNOG JEZIKA: POJAM, NEGATIVNE POSLEDICE I DUŽNOST LINGVISTA.	169

Нина В. Стокић

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
nstokic012@gmail.com
0009-0002-9049-1183

УДК: 821.163.42.09 Držić М.
821.163.42.09 Tomić А.
doi: 10.19090/zjik.2024.14.13-24
оригинални научни рад

МЕХАНИЗАМ ПРЕВАРЕ У ДРЖИЋЕВОЈ НОВЕЛИ ОД СТАНЦА И ПРИЧИ КАРУЗО АНТЕ ТОМИЋА¹

САЖЕТАК: Драмско дело *Новела од Станца* Марина Држића и прича „Карузо“ Анте Томића, објављена у збирци *Погледај што је мачка донијела* (2017), биће сагледане у компаративном кључу, имајући у виду превару као њихову заједничку тематско-мотивску нит. Премда смештена у различитим временским тачкама, ова дела су у специфичном виду детерминисана карневалским духом. Постепеном интерпретацијом биће указано на низ подударности у спровођењу шале/преваре у Држићевом и Томићевом делу. У фокусу анализе биће ликови преварених, сплитски питур Марин и херцеговачки сељак Станац, као и група ликова који спроводе шалу. У различитом степену грубости реализована превара, успоставља механизам који је идентичан, што потврђује универзалну природу дела Држића и Томића, као и присуство духа Држићевог стваралаштва у нашем времену. Овим радом настојимо да укажемо на могућност нових читања Држићевог дела, као и савремене прозе.

Кључне речи: Марин Држић, Станац, механизам преваре, Марин, Анте Томић

1. УВОД

Драмско стваралаштво Марина Држића (1508–1567), које је пружио верну слику дубровачког ренесансног живота, тумачено је у контексту ослоњености на античку комедију и еклоге, њихову мрежу типских ликова и ситуација, као и у спрези са аутентичном дубровачком средином и постојећим драмским облицима.² У степену успостављања равнотеже тих аспеката крије се „мера пишчевог

¹ Рад је настао у оквиру курса Комедиографија Марина Држића у свом времену и данас, под менторством проф. др Невене Варнице, на првој години докторских академских студија Језика и књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду.

² Ренесансну ерудитну комедију, првенствено италијанску, као и све оне које су настале по угледу на њу, попут Држићеве, одликовала је шароликост, мноштво типизираних личности, великим делом преузетих из античке комедије, те прилагођених новом добу (Бојовић 2003: 89).

уметничког домета“ (Бојовић 1986: 185). Дубровачка стварност, боравак у Сијени и активно учешће у позоришном животу, у једнакој мери су подстицали Држићев комедиографски дар. Његова једина у целини сачувана драмска дела јесу драме у стиху *Тирена*, *Венере и Адон*, као и фарса *Новела од Станца*, његово „можда и најцеловитије драмско дело“ (Бојовић 2020: 15), које „иде заиста у ред најбољих и најоригиналнијих Држићевих дела“ (Павловић 1937: XXVII).

Новела од Станца изведена је 1550. године на свадби Мартолице Видова Џемањића, а штампана је 1551. године у Венецији (в. LMD 2009: 545–548). У овој фарси, исписаној у двоструко римованом дванаестерцу, приказана је група дубровачких младића, „ноћника“, у доба карневала, који ће „начинити новелу“, односно шалу са херцеговачким сељаком, Станцем. Не нашавши смештај у граду у који је дошао како би продао јаре и нешто сира, „Влах смијешан“ (Držić 1979: 297), одлучује да заноћи крај чесме на Плаци. Ту ће га прво угледати Михо, Влахо, а потом и Циво Пешица, представник младића у потрази за авантуром у покладној ноћи, који ће, костимиран у Влаха, убедити Станца да ће се подмладити уз помоћ вила. За мотив шале³ коју градски младићи збијају са збуњеним сељакком Злата Бојовић наводи да је кружио литературом од давних времена, у виду лакрдија у којима су се спајале писана и усмена традиција.⁴ Пословице⁵ „Држи га за Станца“, „Учинио га је Станцом“ итд., нису интегрисане у дубровачки говор након Држићеве фарсе, већ су постојале пре ње, настале на темељу шале, те је Држић „на основу ње изградио ‘новелу’, прилагодио је покладном расположењу а лик главног јунака усавршио у литерарном смислу“ (Бојовић 1986: 167). Сукоб старости и младости, као и урбане градске и пасивне сеоске средине као значајне тематско-мотивске окоснице Држићеве „комедиоле“, тумачене су као извор за историју свакодневног живота (в. Станојевић 2006: 69–81), што нас подстиче да помислимо да је омеђена духом XVI века на датом простору. Алузије на актуелни друштвени поредак као и просторне одреднице Дубровника, сасвим сигурно су другачије утицале на дубровачку публику, у односу на данашње гледаоце/читаоце. Да то више није само ренесансни свет, већ савремени, који открива универзалне слабости, стрепње и наду човека, примећује Швелец (1968: 361), закључивши

³ Хумор Дубровчана, карактеристичан за доба младости, као специфичну подлогу за развој Држићевог дела, као и предлошке из италијанске литературе, помиње Павле Поповић (в. 1958: 175–187).

⁴ Поред усмене традиције у контексту Држићеве фарсе, не смемо занемарити ослоњеност на античке жанрове. У оквиру жанра ерудитне комедије јавља се тема сукоба генерација, присутна и у Држићевим делима. У *Новели од Станца* је присутан ехо пасторално-буколичке античке традиције будући да се појављују маскарари (виле), а присутна је и Станчева вера у њихово магијско деловање.

⁵ О Држићевом Станцу у пословицама види Колендић 1958: 188–194.

да Држићево дело управо зато опстаје и данас. Да ли, стога, механизам преваре, као тематска срж и носилац драмске радње у *Новели од Станца* (Петакковић 2005: 44), остаје заробљен у свом времену, или је приметан у нашој свакодневици и савременим литерарним остварењима?

На ово питање покушаћемо да одговоримо постављањем паралеле са прозаистом и колумнистом, хумористичким приповедачем, односно, аутором далматинске прозе (Mikulaco 2010: 87) Антом Томићем (Сплит, 1970). Под далматинском прозом мисли се на

особит менталитет и дух поднебља, на специфичну мотивку мора и приобаља, или чак бахтиновске кронотопе попут: *малог миста* или *отока* и *оточности* из чега онда извиру карневализирани свијет и типови ликова попут локални *ридикула* или *ориђинала*, њихов особити локални говор (и урбани и рурални идиолекти) (Mikulaco 2010: 87).

Осим што заједничку нит у Држићевом и Томићевом стваралаштву представља хумор и урођеност у аутентично поднебље и менталитет, подударност можемо уочити у појединим поимањима њиховог стваралаштва. Миховил Комбол, премда је добро схватио сценске квалитете Држићевих дела (Švelec 1968: 360), истиче како „Држић није водио много бриге ни о моралним покретним силама људских радња“ (Kombol 1961: 166). Новинско-литерарни опус Томића неретко је био изложен критикама услед истицања тржишног интереса, при чему „сврха његова хумора у знатно је мањој мери нека друштвена критика, а пуно више је ту ријеч тек о једном од стилских алата за текстну декорацију“ (Mikulaco 2010: 97). Повлашћени положај забавне сврхе њиховог дела, ипак, није лишен критичког погледа и промишљеног сликања стварности. Држићева *Новела од Станца* свој одјек има у Томићевој причи „Карузо“, из збирке *Погледај што је мачка донијела* (2017), објављеној у Србији 2019. године. Будући да препознајемо имплицитно присуство другог текста у тексту који читамо, постепеном интерпретацијом и компаративном анализом осветлићемо интертекстуалне везе⁶ између Држићевог и Томићевог дела.

⁶ Под појмом интертекстуалности подразумевамо однос „између неког текста и других текстова које први цитира, наново исписује, апсорбује, продужава или, уопште узев, трансформише и посредством којих постаје разумљив“ (NR 2011: 76).

2. ДРЖИЋЕВА ФАРСА И ТОМИЋЕВА ПРИЧА

Прича Анте Томића смештена је у Сплит 1939. године, у коме на тераси хотела *Bellevue* затичемо четири мушкарца на прагу средњих година, који напетост и политичка неслагања поводом дешавања у Европи уочи рата негирају тако што испијају пиће и шале се са питуром (молером) Марином. Скромног радника чија страст јесте певање, називају Карузом, по славном италијанском оперском певачу, Енрику Карузу. Сплитски хотел, оближња фонтана и звук звона са цркве Св. Фрање, упућују на сплитску риву, као простор одвијања приче саобразан дубровачкој Плаци, на којој се дешава *Новела од Станца*. Стварност у коме политичке прилике указују на развој ратних сукоба представља реално, историјско време, од кога праве отклон „четири сплитска кицоша са жирадо шеширима“ (Томић 2019: 125), тако што приступају привременом забораву у специфичном виду театарског времена, присутног у Држићевој фарси (уп. Ђорђевић 1998: 105). Лекар, адвокат, трговац и новинар не деле старосно доба са Влахом, Михом и Цивом, али њихова заједничка нит јесте потреба за игром. Држићева новела се одвија у покладној ноћи у којој младићи први пут срећу Станца, док у Томићевој причи затичемо већ формирани поредак у коме „Карузова лакоумна музикална нарав“ (Томић 2019: 135) јесте предмет исмевања. Дубровачки младићи, мотивисани карневалском атмосфером, одлучују да се нашале се старим Станцем, који не припада простору града. Четири јунака Томићеве приче, одрасла у „сигурном и ситом, привилегованом буржујском окружењу“ (Томић 2019: 138), грубо ће се нашалити са радником који живи у ниској потлеуши (кућици), те због посла са периферије долази у центар града.

У првом делу Томићеве приче бива јасно да се из групе мушкараца издваја хирург Вјeko Ђиђи Крагић, који успоставља контакт са Марином. Будући да Мариново певање није звучало како би требало, Ђиђи наручује рум, који ће његово певање претворити у музичку изведбу намењену свим гостима на тераси хотела. Марин се страствено предаје изведби не штедећи гласа уз „одрјешите драмске гесте“ (Томић 2019: 129), те песму завршава падајући на колена и очију пуних суза, што ће бити пропраћено аплаузом. Иронијски интонирани коментари поводом Маринове изведбе преусмеравају се на његову спољашност, неусаглашену са занесеним оперским певањем. „Малешног, збијеног мушкарца у умрљатом кобинезону“ (Томић 2019: 126), са наочарима дебелих стакала које су му увећавале очи, Ђиђи коментарише:

Не само да има глас, него и та физичка појава. У пуноћи снаге, у доби кад животни сокови као дивља матица теку удовима. Погледај само ту херојску фи-

гуру, ти мужевни чврсти торзо. Карузо, јебен му миша, дрицај се мало (Томић 2019: 130).

Ђиђи иницира Мариново певање и инсистира на изокренутом поретку стварности који његови пријатељи напуштају након изведбе, свесни да певање питура није достојно светске каријере: „Него, реално, Карузо је питур, никад није изаша на праву сцену, ни овде у нас, а ти би га одма у Милано“ (Томић 2019: 131). Другачији поредак стварности који настаје у тренутку када се појави Марин, можемо објаснити природом карневала:

Насупрот службеном празнику, карневал је славио рекло би се привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана. То је био истински празник времена, празник настајања, смењивања и обнављања. Он је био против сваког овековечења, завршетка и краја (Бахтин 1978: 16–17).

Владајућа истина 1939. године јесте развој ратних сукоба, коју Сплићани негирају покретањем артифицијелног карневалског времена. Други живот народа организован на принципу смеха о коме пише Бахтин, привремено бива активираан доласком Марина, кога у датом поретку можемо повезати са фигуром луде и лакрдијаша: „Они су на граници живота и уметности (као у некаквом међупростору): то нису просто чудаци или глупи људи (у обичном смислу), али то нису ни глумци комичари“ (Бахтин 1978: 15). Радња Држићеве фарсе одвија се у покладној ноћи након Миховог искрадања из дома кроз прозор и Влаховог сукоба са групом младића испред куће куртизане, о чему усхићено говоре (в. Држић 1979: 293–297).⁷ Јунаци на почетку Томићеве приче се, у духу карневалске усмерености на материјално-телесни план, шале поводом изгледа једне оперске певачице: „Мало покрупна, али лепе ћиће“ додао је Мардешић, рукама показујући какве је крупне пуне прси сопранистица имала“ (Томић 2019: 126–127). Подударност Држићевог и Томићевог дела видљива је у позиционирању мушких ликова. Михо и Влахо гледају Џива у улози Влаха који о свом подмлађивању говори Станцу, док три пријатеља у Томићевеј причи умногоме бивају позиционирани као посматрачи Ђиђијеве игре. Ђиђи задобија Мариново поверење тако што при сусрету са њим певуши поједине секвенце из актуелних оперских представа, наглашавајући јунаке које би Марин могао играти. У *Новели од Станца*, Џиво се представља Станцу као трговац из Гацка, прилагодивши говор дубровачком залеђу, те „говори у

⁷ Михо говори о смешном оцу који затвара кућу, али се он упркос забрани искрада ноћу, на шта се надовезује Влахо: „Смијешни су оци ови! Неће им се њекад / да су и они били сви ловци како и ми сад, / ки ноћно ловимо како и јеји“ (Држић 1979: 297). Антагонизам старости и младости као један од покретача радње овог дела, најављен је на самом почетку.

сентенцијама, практичним афоризмима, који показују искуство, умешност, познавање живота“ (Поповић 1958: 181): „С Гацка сам трговац, говеди тргујем, / ври ми притио лонац, дужан се не чујем; / путујем на сухо, море ми драго ни, / спим с уха на ухо, зло ми се и не сни;“ (Držić 1979: 301–302). Мудро промишљање и животна начела које износи Циво, Станца ће подстаћи на то да себи сличном човеку исприча шта је био повод доласка у град. Придобивши Станчево поверење, свестан његове лаковерности, Циво ће му испричати измаштану причу о његовом доласку у град на Ивањдан,⁸ где су га крај фонтане на Плаци подмладиле виле. Њихова имена: Перлица, Кितिца, Павица и Пропуманица алудирала су на дубровачке куртизане, док је опадање браде била алузија на последицу сифилиса (Пантић 2020: 295–302). Говор Цива Пешице у разговору са Станцем, један смисао има за Влаха и Миху као посматраче, а други за Станца. Циво се представља као Седми муж Дуги нос, што је алузија на негроманта из пролога Држићеве комедије *Дундо Мароје*. Дуги Нос на симболичком плану може означавати и особу која приповеда нешто фантастично (в. Петаковић 2005: 46), будући да бивају укључени митолошки елементи увођењем вила и њиховог магијског деловања. Станац ће желети да попут Цива преноћи крај чесме како би се подмладио и тиме усређио своју младу жену Миону. Томићева прича разликује се од Држићеве фарсе у позиционирању женске фигуре.

Јања, Маринова супруга, праља, прекинуће ведро расположење изазвано наступом питура, заштитивши га од од сплитске господе: „Хунцути су га инпичивали знајући да не подноси добро алкохол, потицали су га да пјева кришом намигујући један другоме, грубо су искориштавали његову наивност и добро срце“ (Томић 2019: 136). Вредна и брижљива супруга више је пута Марина спасавала из таквих невоља, трудећи се да очува његово достојанство: „Без жене тај би шашавац зацијело одавно скончао, заборављен, гладан и промрзао у некаквој рупи и покопан у заједничкој гробници, о опћинском трошку“ (Томић 2019: 137). Она успоставља одређени ауторитет у односу са Марином, али и са другима, будући да ће по њеном доласку на тераси хотела настати мук. Циво ће у својој причи о подмлађивању Станцу рећи како је казнио жену која га није препознала: „Богме ју наландах, а она биједна виче; / од мене ју бјеше страх, ма ме пак обиче“ (Držić 1979: 305). Циво свој „наступ“ усложњава гротескно-комичним портретом жене: „Дебља је нег виша, а има нос од педи / а губицу од миша а од осла леђи“ (Držić 1979: 308). Циво Станцу говори о наводној строгаћи према жени, што он одобра-

⁸ Циво Пешица не бира случајно Ивањдан, који је „један од најважнијих датума у словенском народном календару. [...] Као и Божић *II*. се сматра временом у коме се откривају тајне природе: тада се отварају небеса и земља, сунце *игра* или стаје, проговарају биљке и животиње, вода постаје чудотворна и лековита или се претвара у вино итд.“ (СМ 2001: 219).

ва: „Држи ју у страху. / Кобила обијесна без узде пруга се, / а жена несвијесна без страха осигеца се“ (Držić 1979: 308). Брачни живот Марина и Јање Томић описује као складан однос безинтересне љубави. У опис њиховог скромног живота и радничке свакодневице уткани су комични елементи усмерени на Мариново непрестано певање. Јања је свуда тражила помоћ, мислећи да је мужевљева страст заправо болест, али ју је на крају прихватила као искушење: „Свемогући јој је послао њезиног распјеваног лудоњу да види како је снажна њезина вјера и стрпљење“ (Томић 2019: 136). Тематизацијом мушко-женских односа, Томић и Држић су на различите начине, у другачијим временима, постизали комичне ефекте. Након одласка Јање и Марина на почетку „Каруза“, трговац Бакмаз ће рећи „Ма, јеси видија редикула“ (Томић 2019: 133). Сличан коментар, по окончању дијалога са Станцем, Циво ће имати на почетку четвртог призора: „Ово смјешнијега, брате, Влаха од свијета; / није га луђега од Рта до Мљета“ (Držić 1979: 309). Крагић ће својим пријатељима напоменути да су такви редикули на власти у Немачкој, те се први део приче завршава упливом елемената друштвено-политичке стварности, који означавају приврмени крај карневалске атмосфере. Напетост услед развоја непријатељских односа великих европских сила осетила се у Сплиту 1939. године, што је у Томићевој причи рефлектовано на разговоре четири сасвим различито политички опредељена човека. Они читају лист „Ново доба“, који доноси лоше вести, што сугерише да „ново доба“ које долази није обнављајуће,⁹ у складу са духом карневала, него управо сасвим супротно. Политичке расправе су најчешће прекидали и остављали недовршене, па им је сваки пут „љековито дошао Карузо“ (Томић 2019: 139). Ћићи ће прићи Марину на купалишту, наводно увређен што се због Јање није одазвао његовом певушењу са терасе, и бесно га осудити: „Ноћима не спаван због твоје каријере, пишен театрима да ти дају улогу, дискографима да ти сниме плочу, сва ти врата отваран, а ти нећеш ни да ми се јавиш!“ (Томић 2019: 140). Ћиђијева одглумљена љутња и наводно ангажовање у подстицању Маринове каријере, мотивисани су изненадним игнорисањем. Његове речи ће дирнути Марина, те Ћићи одлучује да настави са својом игром, рекавши да ће снимити плочу у Њујорку. У тренутку када оде од Станца, Циво није свестан да шали није крај. Будући да наилазе маскарни који иду на пир, Циво

⁹ Појава Станца на симболичком плану била је тумачена у контексту обнављајућих сила: „Л. Кошута *Новелу* повезује са соларним митовима: Станчева жудња за подмлађивањем симбол је преобразбе умирућега Сунца које се у ср. вијеку симболично приказивало у облику старога сељака, зимске земље која се хоће обновити. Зато он име Станац разумије у значењу „живи камен“, „станац камен“. Луко Паљетак пак у раду *Станац у свјетлу Сунца ивањске ноћи* (1994) доказује да Станац није само симбол зимске земље, него напротив – симбол Сунца“ (LMD 2009: 548).

одлучује да их позове, инсценира појаву вила и тиме, у интензивнијој мери но што је првобитно замислио, насамари Станца. Маскари ће прво напојити Станца, као што је то Циво рекао да десило у његовом случају (вода која даје разум). Спо-на је видљива са Мариновим испијањем рума, као напитком који функционише у супротном кључу, непосредно пред наступ, што иницира Ђиђи. Марин чезне за приликом да исказе своју љубав према опери и да буде прихваћен у заједници, док би Станац радо прихватио могућност да се подмлади. Зато је разумљиво што без дубљег промишљања прихватају предлоге говорљивог Цива и Ђиђија, који би могли испунити њихове жеље. За Станца је вилинска игра истина, коју данас не можемо разумети у правом смислу, те га не смемо олако сматрати лаковерним и наивним јер је могуће да као „припадник врло одређене средине, сеоске, патријархалне, са укореењеним традиционалним схватањем света, верује у виле и приче да се чуда могу догодити“ (Варница 2011: 617). Са друге стране, Марин верује да је његова светска каријера могућа, будући да му то обећава Ђиђи, који је постепено градио његово поверење. Оскудица и маргинална друштвена позиција утицали су на Маринову жељу за одласком који би обистинио његове снове – снимање плоче и главну улогу у Моцартовој *Чаробној фрули*.

Анте Томић је на комичан начин предочио менталитет становника Сплита, склонијих ленчарењу него раду, све док се не роди идеја да некога преваре. Четири мушкарца са озбиљним каријерама су занемарила свој посао, породицу и морална начела „помно плетући фину мрежу обмана око једнога сиротога спадала“ (Томић 2019: 145). Крагић ће организовати брод за пловидбу, Мардеших ће ангажовати оркестар, а Јакелић и Бакмаз су Карузу обезбедили адекватно одело за пут преко Атлантика. Организација која је изискивала новац и посвећеност представљала је промишљену психолошку припрему Марина, који ни у једном тренутку неће посумњати у позадину новонасталих околности. Сличан образац припреме преваре уочавамо и код Држића у разговору са маскарама. Они износе претеће предлоге о могућем магијском деловању и претварању у магарца, птицу, паклену напаст или буву. Станчева жеља и инсистирање на подмлађивању додатно су наглашени увођењем маскара прерушених у Влахе у седмом приказу, као његовој изненадној конкуренцији: „МАСКАР: Госпоје, прво нас, пак њега оправ’те. / СТАНАЦ: Дошао сам приђе вас, – теј ријечи остав’те“ (Držić 1979: 315). У фолклорном духу кројена сцена, Станца ће поставити у положај мировања и ћутања, како би ритуал био доследно спроведен. Маскари ће му везати руке и исећи браду (в. Držić 1979: 315–316). Марину Павловићу је такође наређено да ћути, односно да свој одлазак не открије жени. Јања ће у новинама видети вест о свечаном испраћају свог Марина, који ће каријеру наставити у Њујорку. Ловорово лишће, беле руже и велик број људи који су дошли аутобусима, аутомобилима, бициклима и мото-

циклима и који су плъскали у ритму музике – чинили су пригодну атмосферу испраћаја Каруза. Након Ћиђијевог говора и Маринове опроштајне песме, Јањину тугу прекида изненадна ужурбаност народа када је пароброд запловио. Они су се упутили ка Северној луци, како би дочекали жртву преваре:

Карузо је, причају, изашао из кабине и вани нашао све оне што су му пола сата на Риви раздрагано махали, како му се сада у Сјеверној луци злурадо церекају, беље, показују велики нос и вичу му да је будала (Томић 2019: 150–151).

За виновнике преваре десило се нешто сасвим другачије – Марину је већ на почетку пловидбе недостајала Јања, те је мирно прихватио изненадни повратак. Карузо је напустио брод не марећи за повике и ругање народа. Са друге стране, Томић наглашава да је међу Сплићанима остала легенда о грандиозној превари Каруза: „Ваља пустити људе да причају своју верзију приче ако их то весели, јер на свијету заиста нема много весела“ (Томић 2019: 151). *Новела од Станца* је, као што је указано, настала на темељу већ постојеће тематско-мотивске окоснице сељака у граду, која је бивала предмет и усмене и писане књижевности, те можемо помислити да се иза ње крију бројне верзије приче која је у суштини била можда сасвим другачија.

Станчеву илузију о подмлађивању урушиће одлазак маскара са његовом робом и јаретом, те ће повикати: „Харам’ је тко би мнио да су у овомем граду?! / Козле ми ухити! Је ли тко? Држи га! / А, брате, чујеш ти? Потечи, стигни га!“ (Držić 1979: 316). Идентичну реакцију која указује на очај превареног очекивали су и Сплићани. Злурадост четири мушкарца прелила се на читаву заједницу, која је са усхићењем чекала тренутак исмевања Каруза. Велики новац уложен је у церемонијални испраћај, што потврђује Томићев опис Сплићана, који су спремни на изузетна одрицања када је реч о исмевању некога. Код Држића, Станцу бива остављен новац који би надоместио украдено и како не би био оштећен због шале дубровачких младића.

3. ЗАКЉУЧАК

Марин Држић и Анте Томић стварају у удаљеним временским тачкама, али је повезаност њиховог стваралаштва видљива у тематизацији универзалних особина и склоности човека. Интертекстуалне везе на које смо указали препознате су јер извиру из књижевне и културне традиције, а не морају нужно бити део пишчеве интенције. У *Новели од Станца*, кроз једну покладну ноћ, бива приказан друштвени поредак Дубровника, преломљен кроз призму сукоба старости и

младости, као и села и града. Разуздани младићи, предвођени Цивом Пешицом, насамариће Станца, сељака из дубровачког залеђа који је донео своју робу у град у намери да је прода, али бива принуђен да заноћи крај фонтане. Вилинско подмлађивање о коме му говори Пешица, не бива пропраћено сумњом, већ надом и занесеношћу старца који би волео да се у обличју младића врати својој младој жени Миони. У његовом традиционалном поимању света, представе о вилама фигурирају као могуће, те удружене са потенцијалним подмлађивањем не подлежу било каквом испитивању. У причи „Карузо“, у којој смо пронашли механизам преваре саобразан превари у Држићевој фарси, радник са периферије, молер Марин Павловић, жртва је подсмевања групе Сплићана, образованих пословних људи, предвођених хирургом Крагићем, Ђиђијем. Друштвено-политички немири широм Европе који наговештавају ратну катастрофу бивају замаскирани свакодневним поигравањем са Марином. Карневалска атмосфера која на специфичан начин легитимизује понашање обесних младића у *Новели*, у Томићевој причи је привремени бег од сурове стварности и негирање будућег урушавања система. Наивност Марина и Станца није особеност која не подлеже тумачењу и коју бисмо могли једнозначно схватити, имајући у виду њихов социјални положај, уверења и судбину. Марин, одрастао као сироче (в. Томић 2019: 137), припадник друштвене маргине, заљубљених је у оперу и идентификован својом страшћу, те је поверовао Ђиђију да је светска каријера могућа, чиме би коначно било потврђено његово достојанство. Ђиђи је задобио Мариново поверење иницирањем свакодневних кратких наступа за госте хотела, који су представљали драгоцене одблеске могуће среће. Циво се Станцу приближава представљајући се као трговац чији су оштроумни искази у складу са менталитетом херцеговачког сељака, те ће његова прича о подмлађивању бити перципирана као истинита. Друштвену критику која ја присутна у Држићевом делу, у *Новели од Станца*, поред распусних младића, истински покрећу „вечита човекова тежња за младошћу, за подмлађивањем и његови напори да постане неко други уместо онога што јесте“ (Варница 2011: 619). Потреба за измештањем из свог живота и вечита жеља за досезањем нечега бољег (што углавном припада другоме, чија позиција делује примамљивије), у Држићевом делу конкретизована је у виду феномена подмлађивања, у коме се у знатној мери огледа садашњи цивилизацијски тренутак. Модна, козметичка индустрија и инвазивни медицински третмани, данас раде у служби вечитог настојања човека да негира пролазност. Исмевање људи са маргине који верују у могућност коначног интегрисања у колектив, какво је Томић сместио у 1939. годину, вишеструко је транспоновано у савремену медијску стварност. Механизам преваре, смештене у ренесансни Дубровник и предратни Сплит, кроз смех и истинску наклоност духу игре, Марину Држићу и Анти Томићу послужили су у верном сликању људ-

ске природе, те можемо казати да њихова дела припадају домену савремености, али и свремености.

ИЗВОРИ

- Držić, M. (1979). *Novela od Stanca*. U Držić, M. *Djela* (str. 291–316). Zagreb: Liber.
 Tomić, A. (2019). *Karuzo*. U Tomić, A. *Pogledaj što je mačka donijela* (str. 125–151).
 Beograd: Laguna.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, M. (1978). *Postavljanje problema*. U Bahtin, M. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Šop, I., & Vučković, T. (str. 7–69).
 Beograd: Nolit.
- Бојовић, З. (1986). Трагови усмене прозе у Држићевом драмском изразу. У *Научни састанак слависта у Вукове дане*. Књ.15. Св. 2 (стр. 165–171). Београд: МСЦ.
- Бојовић, З. (2003). *Ренесанса и барок: студије и чланци о дубровачкој књижевности*.
 Београд: Народна књига – Алфа.
- Бојовић, З. (2020). Дrame Марина Држића. У Бојовић, З. (прир.), *Марин Држић* (стр. 7–21). Нови Сад: Матица српска.
- Варница, Н. (2011). Истина и/или лаж у „Новели од Станца“ Марина Држића. У *Истина, мистификација, лажа в славјанските езици, литератури и култури : сборник с доклади от Десетите национални славистични четения, посветени на 90- годишнината от рождението на проф. Светомир Иванчев, 22–24 април 2010* (стр. 615–619). Софија: Лектура.
- Ђорђевић, Б. (1998). Време у драми: о проблему темпоралности у Држићевој „Новели од Станца“. *Књижевност и језик*, 45(2/4), 103–110.
- Колендић, П. (1958). Држићев Станац у пословицама. У Пантић, М. (прир.), *Марин Држић: 450 година од рођења Марина Држића* (стр. 188–194). Београд: Српска књижевна задруга.
- Kombol, M. (1961). *Marin Držić*. U Kombol, M. *Povijest hrvatske književnosti: do narodnog preporoda* (str. 152–166). Zagreb: Matica hrvatska.
- LMD: Novak, S. P. et al. (ured.) (2009). *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Mikulaco, D. (2010). Šarko, Dora, Robi. K i Toni Makaroni – infantilne перцепције збилје 90-ih. *Fluminensia*, 22(1), 85–101.
- NR: Džerald, P. (2011). *Naratoški rečnik*, prev. Miladinov, B. Beograd: Službeni glasnik.
- Павловић, Д. (1937). *Марин Држић*. У Држић, М. *Комедије I. Новела од Станца; Дундо Мароје* (стр. V–XXXIII). Београд: Српска књижевна задруга.

- Пантић, М. (2020). О Држићу: „Велики смијех“ Марина Држића у своме времену и данас. У Бојовић, З. (прир.), *Марин Држић* (стр. 295–302). Нови Сад: Матица српска.
- Петакловић, С. (2005). Механизам преваре у драмском делу Марина Држића. *Свет речи*, 9(19/20), 43–47.
- Поповић, П. (1958). Новела од Станца. У Пантић, М. (прир.), *Марин Држић: 450 година од рођења Марина Држића* (стр. 175–187). Београд: Српска књижевна задруга.
- РКТ: Živković, D. (ured.) (1986). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit.
- СМ: Толстој, С. М., & Раденковић, Ј. (уред.) (2001). *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Београд: Zepher book world.
- Станојевић, П. (2006). Слика свакодневног живота Балканског залеђа у „Новели од Станца“ Марина Држића. *Књижевност и језик*, 53(1/2), 69–81.
- Švelec, F. (1968). *Komički teatar Marina Držića*. Zagreb: Matica hrvatska.

Nina V. Stokić

THE MECHANISM OF HOAX IN DRŽIĆ'S *NOVELA OD STANCA* AND THE STORY *CARUSO* BY ANTE TOMIĆ

Summary

The dramatic work *Novela od Stanca* by Marin Držić and the story “Karuzo” by Ante Tomić, published in the anthology *Look What the Cat Dragged in* (2017), will be viewed in a comparative light, bearing in mind hoax as their common thematic motive thread. Although they were created in different periods, these two literary works are determined in a specific way by the carnival atmosphere. Through a gradual interpretation, the paper will point out several similarities in the execution of the joke/hoax in Držić's and Tomić's work. The focus of the analysis will be on the characters of the cheated, Marin from Split and Stanac the Herzegovinian peasant, as well as a group of characters who carry out the prank. The fraud, realized in varying degrees of crudeness, establishes a mechanism that is identical, which confirms the universal nature of the works of Držić and Tomić, as well as the presence of the spirit of Držić's creativity in our time. With this work, we try to point out the possibility of new readings of Držić's work, as well as contemporary prose.

Key words: Marin Držić, Stanac, hoax mechanism, Marin, Ante Tomić

Јелена Б. Огњеновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
jelena.ognj14@gmail.com
0009-0008-0556-4549

УДК: 821.163.41-31.09 Stojković A.
821.133.1-31.09 Voltaire
doi: 10.19090/zjik.2024.14.25-38
оригинални научни рад

РЕФЛЕКСИ ВОЛТЕРОВЕ ПОЕТИКЕ У ПРОЗИ АТАНАСИЈА СТОЈКОВИЋА¹

САЖЕТАК: У раду се, компаративном анализом два најзначајнија Волтерова романа (*Кандид* и *Задиг*) и два романа Атанасија Стојковића (*Кандор* и *Аристид и Наталија*), тежи успостављању аналогија у мотивским комплексима европског просветитељства и српског класицизма. Ради што илустративнијег приказивања садржинских сличности, приступићемо појединачној интерпретацији сваког дела у ком је запажено присуство заједничког мотива. Истовремено, уз осврт на историјски контекст и једновековно за-кашњење просветитељских идеја на нашем простору, пратићемо разлике при њиховим наратолошким трансформацијама.

Кључне речи: просветитељство, класицизам, мотив, аналогија, дуализам

1. ИСТОРИЈСКИ ПРЕВАТИ КАО ПРЕТЕЧА ПРОСВЕТИТЕЉСКИХ ЕПОХА

Примат разума, као свеопшти образац понашања савременог човека, утемељење проналази у филозофским списима осамнаестовековних глорификатора просвећености политичких, религијских и етичких система. Европско тло, за-сићено самовољом владара апсолутистичких монархија, бива поплављено реак-цијом најнижих друштвених слојева, доведених до руба егзистенције. Призвук Хорацијеве девизе, побуђене идеалистичком филозофијом Имануела Канта, одје-кује у псеудоантичку доктрину: *Усуди се да размислиш! (Sapere aude!)*.

Стециште побуњеничког духа се, из индивидуалних филозофија протери-ваних и убијаних мислилаца, шири и захвата колективно биће нације. На разру-шеним темељима апсолутизма конституисани су системи толеранције, слободе воље и мишљења, демократски ресурси, те верска, расна, социјална и полна равноправност. Рефлекси филозофских учења запечаћени међу корицама књиге

¹ Рукопис је настао за потребе полагања испита из курса Српски класицизам и предро-мантизам, под менторством доц. др Срђана Орсића.

Index librorum prohibitorum, посредством аутора медијума, узмичу пред цензуром и доспевају до читалаца. Књижевност, као једно од главних попришта просветитељске битке, постаје сплет уврежених похвала разуму, слободи и зависности система од јединке у друштву у којем вредност самог живота бива деградирана.

Појава *грађанског слоја* најпре се запажа на рушевинама француског апсолутизма. Један од попечитеља историјског велепреврата и један од првих филозофа који се одупире свутприсутном проблему *малолетности*, Франсоа Мари, постаје симбол оглушења о владарске догме. Контемплатор предмодерне мисли о смени монархије републиком своју библиографију сакрио је под више од две стотине псеудонима. Најфреквентнији од њих јесте онај по којем се и данас памти – Волтер.

Предочавање социјалних нетрпељивости компоновано је у сатирично-полемичким параграфима, насталим као афирмација или негација филозофских ставова. Померањем акцента на грађанске кружоке, чији карикирани представници постају антијунаци пропагандне филозофије о *најбољем од свих светова*, он чини преседан у књижевности, концентрисаној искључиво на највише друштвене слојеве. Читава анатомија Волтерових дела утемељена је на скелету манипулативног уверења да је свако зло почињено зарад општег бољитка. Насупрот таквој идеологији, поставља се мноштво сурових наративних токова који деконструишу идеју о перфекцији овога света и конципирају просветитељска учења о слободи људске воље, коју од необузданости спасава уплив рација.

Критичка свест, те величање разума и врлине као опонената тадашњим општеважећим нормама, Волтерову поетику рефлектовала је на дела многих потоњих аутора и формирала такозвану *волтеријанску* епоху.

Ишчашеност из позитивистичког поимања књижевних периода као јасно одељених монолита који се смењују када им се обрасци аутоматизују и национални дух под окупаторским пресијама, границу између класицизма и просветитељства у српској књижевности чине флуидном. Нарочито ауторска књижевност, омеђена вишевековном стагнацијом, од седамнаестог века доживљава ренесансу. Млади интелектуалци постају барјактари културолошког препорода, а њихова достигнућа темељац српске нације. Нарочито вредновање језика као примарне споне између подељеног српског народа, пун процват доживљава у *доситејевској* епоси.

Српска земља, у доба цветања задоцнелог класицизма, бије две битке: за аутономију потлачених области и за еманциповање својих житеља. На оба фронта, покретачка улога припала је књижевним ствараоцима. Почевши од стваралаштва Атанасија Стојковића, српска књижевност се богатила оригиналним твореви-

нама, а дела најранијих аутора, у којима, „цареви постају статисти у судбинама својих најнижих поданика“ (Павић 1991: 90), сугеришу сродности са мотивским ланцима европске просветитељске прозе.

2. ФИЛОЗОФСКА УПОРИШТА У РОМАНИМА АТАНАСИЈА СТОЈКОВИЋА И ВОЛТЕРА

Езоповски говор представљао је базу из које су се развијали сви даљи елементи просветитељског штива; страх од преимућства Католичке цркве активирао је алегорију као стилско-изражајно средство кодирања забрањених филозофских учења. Када би се механизам уланчаних метафора разградио, читалац би успевао да проникне до критичке предмисли романа. Филозофски упливи структуре романа деле на два наративна слоја: план садржине и план критике.

Консеквенце цензуре су, на западу континента, завараване пародизацијом слабо уврежених и сувише динамизованих романескних збивања. Насупрот томе, на источној страни, критика је предочавана тромим заплетима, монолошким секвенцама, као доминантама рационалног. Антитеза између источне и западне рационалистичке поетике присутна је и у стожерним тачкама заплета; док се у западњачком роману радња заплиће на искључиво спољашњем плану и постаје непроходан пут до прозирне ауторове критике, у романима источног порекла готово да изостаје композиција у свом традиционалном руху. Целокупна каузалност радње се измешта на алегоријске аспекте, а симплификовани сиже само је водила до комплексних значењских дубина. Једна од најмаркантнијих сличности између Стојковићевих и Волтерових дела лежи у афирмацији или ниподаштавању актуелних филозофских сазнања.

Демант авантуристичких романа, намењених лечењу доколице, започет је 1759. године, објављивањем Волтеровог *Кандида*. Роман антипод тадашње књижевне традиције и масовног уверења у непогрешивост филозофије Готфрида Лајбница послужио је као палимпсест потоњим списатељима. Урушавање оптимистичког детерминизма, преточено је у динамичну сатиру, у којој се историјски посведочени трагични факти преливају у ругобну гротеску.

Синтеза метафизичких учења персонификована је у лику Панглоса и вербализована у једној од његових почетних реплика: „Они који су тврдили да је све добро, рекли су глупост, требало је рећи да је све тако да не може бити боље“ (Волтер 1982: 6). Сва потоња збивања демистификују извитоперену тезу о перфекцији насилно верификованог социјалног поретка. Мотив иницијативистичког путовања, као једна од копрена пишчеве критике, подудара се са отржењем

осамнаестовековног човека и његовим симболичним преласком у *нови свет*, који је: „Без сумње онај који је најбољи од свих могућих светова“ (Волтер 1982: 35).

Четрдесет и две године иза појаве *Кандида*, у српској књижевности појављује се дело чије су жанровске одреднице годинама предмет спора. Тврдњом да структура *Кандора* није истоветна структури европских романа, већ да је то *спис филозофске садржине*, Светислав Марић условно је помирио тријаду дисциплина: филозофију, теологију и уметност. Ова претпоставка поткрепљена је детаљем са корица првог издања. Ово дело је, као и нешто старија *Фисика*, потписано пуном титулатуром аутора – *доктора природних наука и филозофије и редовног члана Јенског природњачког друштва*. Како наведена синтагма изостаје подно наслова првог званичног романа српске књижевности, *Аристида и Наталије*, намеће се закључак о ауторовом регистровању *Кандора* као списка научне садржине. Ипак, присуство готово свих форми приповедања, одређивање наслова према имену главног јунака, уплив три поетске творевине и чињеница да је српски роман у то доба тек у повоју, онемогућују изналажење јединствене жанровске одреднице. Иако многи теоретичари, изузимајући подударност наслова који индицира раније ишчитавање Волтерове заоставштине, одричу релације међу ова два дела, она се, поред очигледних формалних и садржинских разлика, могу тумачити у кључу идентичних образаца.

Алегоријска идеја о идеалу разума апстрахована је у српску књижевност захваљујући *Кандору*. Трансфер филозофског учења у популарну форму откровења остао је неразумљив корекцији цензора. Пет година пре објављивања *Кандора*, Римокатоличка црква осудила је списе Имануела Канта због наводног покушаја дестабилизације верског уређења. Кантова *Критика чистог ума* спаљивана је у свим земљама под католичком јурисдикцијом, међу којима је била и Хабзбуршка монархија. Управо ти историјски каузуси довели су до тежње ка имплицитној афирмацији Кантове филозофије.

Форма откровења, слична апокалиптичној прози, те измештање фабуле у египатску земљу мистификовали су Стојковићево изношење идеалистичког учења, које, између теоретског веровања и практичног делања, предност даје другом. Сентенце монолога којима мудрац младог *Кандора* уводи у мистику хришћанских тајни крију изразито модерничко схватање о постојању трансценденталне естетике простора и времена и трансценденталне логике човековог разума. Пасус којим се предочавају запажања о природи света датог на обликовање људском разуму, прожима једну од последњих страница текста у симболичној слици уласка у храм:

Све што разум мисли, дужан је да мисли у времену, и без појма о времену ништа не може да мисли. Разум наш, међутим, има око себе још један зид који

смртнику није дозвољено да пређе, а ако би ко и хтео да га пређе, не би имао постојаног места откуда би могао да види предмете у природном облику. Овај зид је простор или ово пространство у коме ми примећујемо све видљиве ствари и изван кога ниједан предмет не можемо приметити (Стојковић 2008: 191).

3. ПОДУДАРНОСТИ ПРИ КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКОВА

Романи писани на маргини два рационалистичка столећа подразумевали су специфичан систем ликова. Многобројна епизодична појављивања у роману европског просветитељства, имплементирана зарад приказивања што ширег друштвеног контекста, у романима домаћег класицизма, сходно поетици понирања у спиритуално, изостају.

Најочигледнија је сличност у насловљавању дела именом доминантне фигуре, окоснице надоласећих сукоба, али и специфична номенклатура осталих јунака. Атипична имена, неретко у формама кованица, којима је хипертрофирана најмаркантнија карактерна црта, била су повод расправа о пореклу и ауторству написаног (због несловенског порекла имена и изостанка топонима, књижевни историчари су Стојковићу одрицали ауторство, класификујући његове романе под преводну литературу).

Ликови, чија имена носе део ауторове интегралне замисли, на почетку се доживљавају као *tabula rasa*, која се исписује тек у сржи сукоба. Парадоксално, линије главног карактера, на почетку тек сугерисане, при додиру са околином рачвају се и, тек на крају, разјашњава се њихов регистар, очекиван у пролошком делу приче. Варијација насловног имена, скованог од лексеме са значењем *лаковеран*, *наиван*, заступа идеју о радњи као модификацији јунака, а не јунаку као модификатору сукоба.

Придев француског порекла, носилац значења *искрен*, *безазлен*, поименичен је и, већ у наслову, постављен у чврсту спрегу са филозофијом оптимизма. Из насловне дихотомије проистиче неравнотежа у корпусу романескних збивања.

Развој главног јунака, од наивног младића до човека који се сусрео са бруталношћу цивилизације, тече по устаљеној схеми; етапе личног развоја пропорционалне су етапама путовања. Он се трансформише у скептика који је на путовању извојевао девизу о раду као претечи друштвеног бољитка. Ученик, који пут сазревања започиње у лајбницовској заоставштини, доспева до сржи филозофије песимизма, претече егзистенцијализма. Лик Кандида узима се као узор правилног дозревања јединке, чије путовање емпиријски оповргава филозофске тенденције епохе.

Безмало исту композицију о лаковерном младићу, који се, проникавши у системе знања и духовне метаморфозе, са путовања враћа као дефинисана личност, проналазимо у првом српском роману, насталом 1801. године. Иако је најочљивији синхронизитет између два наслова, од којих се, по мишљењу Јована Деретића: „први односи на име главног јунака, а други на смисао дела, први је литерарни, а други филозофски“ (Деретић 1980: 103), лако се уочавају и тенденције којима Стојковић евоцира поетику позног Волтеровог генија.

Док су основни мотиви Волтеровог *Кандида* избачени на површ дела, у динамизму секвенци, наративној експресивности слика и сменама дијалогских учесника, истински мотиви *Кандора* читавају се на полеђини оквирне радње, пуне статичних пасажа, монолошких дигресија и подударности атмосфере природе са осетима јунака. Пропорционално жаришту на којем јунаково путовање отпочиње, разнородни су и системи знања до којих оно доводи – Кандидова спознаја света одвија се по емпиријском, а Кандорова по теоријском моделу сазнавања. То повлачи и диференције у изградњи карактера који их у те системе уводе; док су Кандидови учитељи претежно карикирани, Кандидов учитељ, као варијанта интернационалног мотива о пустињаку анђелу, представља персонифицирани идеал знања и узвишености до којег оно доводи.

Насупрот слици *другога*, коју у Волтеровим делима предочава колектив, *другост* се у Стојковићевом делу оваплоћује типизираним очовечењем мудрости у мистичног старца, који ишчезава када културне обрасце преда одабраном ученику. Спознаје које Кандору, у улози пасивног слушаоца, бивају повремене, еквивалентне су онима које Кандиду бивају раскринкане усред путовања на којем је пасивни посматрач. Дихотомија сазнања примљених посредством чула вида и слуха, такође, представља један од антонимијских парњака у романескним структурама.

Очигледна је и паралела на крају оба романа – када оба јунака окончају свој духовни развитак, аутори их напуштају поверавајући им врт. Тако се заокружује њихова иницијација, и они, опхрвани знањем као утемељењем личног развоја, залазе у зрело животно доба.

4. АЛЕГОРЕЗА ПУТОВАЊА

Деретићево схватање да Стојковићев опус „у потпуности одговара тадашњем степену развитака српске књижевности“ (Деретић 1980: 106), верификује запажање према којем су кључни мотивски комплекси развијенији у Волтеровим делима. Штурости експанзије мотива у Стојковићевим романима умногоме доприноси и, тада недовољно развијена, романескна култура српске нације.

Комплексни мотив путовања, алегореза социјалног, културног и духовног препорода се, динамизмом свога развића, супротставља завршном, статичном мотиву врта, материјализоване сведоџбе о самоспознаји, у којој се комплетира просветитељска замисао о путовању уласку у виши степен развитка. У том свеобухватном мотиву одражава се још једна антитеза; путовање се код Волтера доживљава дословно, као огромна неман која јунака кида из матичне средине. Путовање Стојковићевих јунака је метафизичко и не може се јасно препознати у општем наративном току; јунак својевољно доспева на безимену гору, задире у непознате системе знања и теоријски формира сопствено. Отискивање на путовање уводи се са циљем сучељавања главног лика и *другости*, те се поима као сусрет са раличитим културним, историјским и религијским обрасцима, као стимулансима за процват индивидуалног рација.

„Када неко не нађе шта му треба у једном свету, он иде у други. Ништа није лепше него када човек нешто ново види и ради“ (Волтер 1982: 50). Као опонент овог цитата може се навести једна мисао Стојковићевог старца, који Кандору, решеном на одлазак из домовине, говори: „Ако је твоја жеља да искрено тражиш истину, знај да она није везана за породицу нити улази само у један одређени град, или у један одређени дом, а да се од других гнуша“ (Стојковић 2008: 43).

Физичка манифестација путовања, као синтеза дословно проживљене метаморфозе лика, али и канал за разумевање Волтерових конотација, аутономна је и надређена свим дијалошким пасајима и атмосфери свеопштег апсурда. Читав каталог епизода јесте скуп елемената којима аутор читаоцу, али и јунацима, прекраћује време пута просвећења.

Дословни јунаков прелазак меридијана поткрепљује се једном од кључних реченица: „Ако не нађемо нешто пријатно, наћи ћемо бар нешто ново“ (Волтер 1982: 62). Та филозофија непрестаног тражења *новог* опире се паралишућој филозофији оптимизма и представља један од елементарних разлога због којих јунак своје путовање наставља чак и када открије утопистичку земљу Елдорадо; да је путовање прекинуто на тачки климакса, јунак никада не би могао да заокружи руинирани портрет тадашње Европе.

Слична, али мање разрађена, панорама догађаја изнађена је и у структури Волтеровог романа *Задиг*; романа у којем многи теоретичари препознају потенцијални узор за писање *Кандора*. Ипак, у њему је схема путовања знатно сужена и оно се уводи као последица јунакове злосрећне судбине, а не као узрочник и корелат сазревања.

Путовање као спознаја трансценденталне истине у делима Атанасија Стојковића трансформисано је другачијим средствима. Повод за спречавање ишчекиваног путовања, те његово измештање на етички ниво, могао би се пронаћи у

ауторовој биографији. Као неко ко је читавог живота прелазио границе страних држава, он је у *Кандору* казао следеће: „Ако је злочин волети своју отаџбину и с таквим срцем од ње растајати се, шта је онда врлина?“ (Стојковић 2008: 37). У тој референци изливен је корпус интимних разлога због којих аутор јунака не изводи из топоса домовине.

Иако Кандор прилази граници *туђег* света, мистичном брду које као да је „висило над градом“, он ту границу не прелази. Лик странца се поставља у опозицију према лику младића и, као *апостол* знања, утискује се у Кандорово искуство. Старац је тај који Кандора спроводи путевима најзнаменитијих логосних дисциплина, систематично полазећи од нижих ка вишима. Градатурни пут учења полази од етичких, онтолошких и принципа природних наука и ствара јединствену слику филозофије, која Кандора уздиже до „сазнања о највишем бићу, о богу“ (Деретић 1980: 105). Кандоров симболички улазак у *храм премудрости* конкретизује се као завршетак моралних студија и спознаја врлине, добра самог творца, те бива поверен на старање људском разуму.

Једна од најкрупнијих разлика између Атанасијеве и Волтерове обраде да-тог мотива лежи у подлози на којој се он развија: док су путовања Волтерових јунака на временско-просторној оси, пут Стојковићевог јунака сведен је на осу времена. Ту тезу најбоље је поткрепити темпоралним одредницама које аутор педантно уводи пре сваке старчеве *сеансе*. Наиме, процес Кандоровог сазревања еквивалентан је кретању сунца, па се може сматрати илустрацијом Стојковићевих астралних запажања изнетих у три тома *Фисике*. Старчеви монолози започињу са изласком сунца, које антиципира синтезу између творца и разума, а окончавају се када старчеву гору прекрије ноћ. Климакс овог Стојковићевог кода смештен је у сентенцу: „Сунце се већ попело на велико одстојање од хоризонта и златном бојом украсило сву природу“ (Стојковић 2008: 183). Овом визијом сунца у зениту окончава се Кандорово духовно путовање, и он, неколико пасуса касније, коначно улази у храм божије премудрости.

На крају романа, Кандор ће казати: „Тама је ишчезла из мојих очију, већ је прошла ноћ. Родила се моја Даница, ја у светлости гледам лепоту природе и себе осећам“ (Стојковић 2008: 197).

5. МОТИВ ВРТА

Психологизација ликова и друштвене средине проистиче из двогубог процеса самоспознаје, ишчитаног у два мотива: мотиву путовања као узрочнику одрастања и мотиву врта као његовој последици.

Иако различито вариран, мотив врта, уобличен у складу са историјским контекстом и читаочевој рецепцијом, надређен је завршници. С разлогом уведен на самом крају дела, када све алегоричке премисе бивају демистификоване, а јунак уведен у комплекс рација, овај мотив чини заокрет ка моралистичкој сфери текста. Мотив врта даје се као недетерминисан и неформиран; клица остављена на старање будућем јунаку.

Волтеров ингениозни мотив обраде врта као симболичке култивације рационалног бића, одрицање од приучених филозофија и духовно отварање ка скептицистичкој основи будућих сазнања, ревалоризован је у оба романа Атанасија Стојковића и развијен уз другачији призив, својствен поднебљу и менталитету тадашњег српскога живља.

„Треба да обрађујемо свој врт“ (Волтер 1982: 129), једна од најцитиранијих Волтерових референци, заокружује целину *Кандида* и зазива коначну неминовност; зло се из света не може одагнати, јер се изнова реплицира у сваком човеку. Једини вид његовог неприхватања јесте затварање у изоловану сферу. Овај закључак уноси се у одбрану тезе о човеку као бићу „рођеном да живи у немирним трзајима или досадној обамрлости“ (Волтер 1982: 129). Проблематизација зла као клице екстерног света, али и неизбежне монотоније као плода човековог повлачења у *свој врт*, представља најзначајнију амбивалентност Волтерове поетике. На том, финалном, дуализму, према схватањима Ане Вулић, гради се темељ за решење проблема зла, концентрисаног у сваком фрагменту романа; иако је конкретна реализација решења, као и постојање апсолутног добра, недостижна и дистанцирана од разума, зло се привидно превазилази индивидуалним доприносима заједници.

Изједначивши врт главног јунака са библијском легендом о Еденском врту, симболу човековог пренаталног оглушења о творчеве заповести, Волтер јаз између воље за благостањем и заводљивости греха и порока надилази увођењем рада који „од нас одбија три велика зла: досаду, порок и беду“ (Волтер 1982: 129). Тематизација личног достигнућа као доприноса заједници, средства за излечење од порочног искуства и јединственог изолата који човека штити од сусрета са личјем *другог*, закључује се реченицом: „Радимо и не расправљајмо. Само тако можемо учинити живот сношљивим“ (Волтер 1982: 129).

Похвала раду, тек начета код Волтера, подробније и конкретније је обрађена у Стојковићевом стваралаштву. Иако би се о мотиву врта могло говорити и у контексту романа *Кандор*, умногоме репрезентативнији пример обраде овог мотива проналазимо у роману *Аристид* и *Наталија*.

Мотив обраде врта, као апотеоза врлог и марљивог рада, који савлађује изненадне и силовите стихије порока, у овом делу задобија изразито моралистичку

димензију. Насупрот Волтеровом врту, средству узмицања пред околином, врт јунака првог сентименталистичког романа, јесте меко тло које својом топлином зближава и које се, ни након свих моралних посрнућа, не одриче јунака. Сваки Аристидов повратак у врт уноси симболику отржењења од порока и повратка матици моралне чистоте.

Стојковићев врт сав је оријентисан ка спољашњем; он упија туђе емоције и утицаје природних благодети. Усмеривши своје дело ка зближавању српске нације, жедне препорода, аутор примат даје представи аграрног прогреса, претечи будуће друштвене обнове. Аристид и Наталија тако постају идеализовани портрети српске младежи, а епизоде из њиховог живота, канал преко којег просветитељ остварује комуникацију са омладином чији напредак потпомаже. Служећи се једноставним љубавним сижеом, књижевном формом најпријемчивијом младим читаоцима, Атанасије Стојковић, приповедач колико и активни учесник, младима поверава најважније етичке постулате, на темељу којих ће изградити здрав вредносни систем српског народа.

Мотив врта могао би се дефинисати као плодно тло на којем ће, уколико верно служе врлини, сазрети врли нови нараштаји. Начин стицања врта доприноси тој тези; наиме, он се, у случају Стојковићевих јунака, не добија као епilog преживљеног путовања. Он се изграђује вредношћу родитеља, те се, тако уређен, предаје детету. Духовно родитељско наследство, кодирано сликом врта, негдашњег поља од којег предан рад ствара идилу, а затим и као стецишта храмова, успомена на пријатеље и претке, реинкарнира се рођењима деце, и твори круг моралних добара. Подизање храмова као успомена на преминуле родитеље указује на линију прошлост – садашњост – будућност, којом се, попут генетског материјала, преноси апсолутна родитељска доброта.

6. ГЛОРИФИКАЦИЈА ВРЛИНЕ КАО ЗАКЉУЧАК РАЦИОНАЛИСТИЧКИХ ДЕЛА

„Пријатељу мој, видиш ли како су пролазна сва добра овог света? Постојања је само врлина“ (Волтер 1982: 73). Каснији Стојковићев романи потврдиће, а потом и проширити, ранопросветитељски појам врлине, расплињујући га на глобалну скицу наратива. Императив добра код српског класицисте изричитости је, јер је конкретизован кроз два идеала – љубав и рад, који су „уздигнути до религије“ (Деретић 1980: 111).

Насупрот Стојковићевој обредној класификацији моралних начела, стремљење ка врлини много је непроходније у Волтеровим делима. Док се врли-

на, основна грађа романа, под Стојковићевим пером персонификује и прожима све сегменте јунаковог живота, код Волтера, уз неколико изузетака, готово да и нема њеног изричитог помена; пресудна реч остављена је читатељу. Трагика површинског слоја збивања, у рецепијентовој свести, нормира се као последица свеопштег одсуства етике. Дела српског класицизма тежила су што прозирнијем сликању овог појма, те ће и мудри старац-анђео казати: „Нема среће, нема спокојства духа без врлине“ (Стојковић 2008: 99).

Волтеров *Задиг*, а касније и *Кандид*, обилују призорима дивљаштва и анархијске девијантности, доведених до тривијалности. Иронизацијом кулминационих деоница, у којима долази до освешћивања главног јунака, аутор читаоцима предочава поруку о суноврату друштва. Репресивни системи задобијају апсурдно монструозне димензије и, у гротескним манифестацијама, доспевају до руба сумануто комичног; колико год трагике искрсавало из низа ратних, религијских и етичких посрнућа, у читаочевој свести, она се рефлектују као комичан сценослед упозорења на предстојећи егзодус вредносног система. Комиком предочити, поправити подсмехом – флоскула којој се многи савремени списатељи приклањају, прокламована је у цинизму Волтерових дела.

Насупрот Волтеровим делима, у којима је зло неодвојиво од цивилизацијског поретка, оно се код Стојковића јавља парцијално, као неизбежан ступањ у развоју личности; краткотрајно исклизнуће са исправног пута, на који се јунак, потакнут љубављу, васпитањем и радним навикама, враћа. Заводљиво искушење порока персонификовано је у антагонистичкој фигури, привременом деманту позитивног јунаковог карактера. Тако се, обратно Волтеровом резону глобализације зла, зло са колектива транспонује на јединку. Најпрозирније поткрепљење те тврдње обитава у лику Алкида, Аристидовог извитопереног одраза. Недоследности при психофизичком портретисању, те изразит недостатак његових реплика, додатно мистификују могућност његове конкретизације, и он се доживљава као стихија која добро покушава да одведе у неповрат.

У складу са панегиричним тоналитетом врлих делања, ауторовим апелом на смерност и уздржаност омладине, на сам врх лествице вредности поставља се племенитост. Она се сагледава у односу јунака према социјалној околини и природи која служи као симболичан маркер сазревања. Деретић наводи да је: „Стојковићево схватање природе по свом философском карактеру теолошко, карактеристично за философију природе 18. века“ (Деретић 1980: 109). То води закључку да кореспондирање јунакових актова и природних расположења указује на истоветност праузрока: творца, односно регулатора фаталистичких човекових чинова и апокалиптичних природних реакција. Разум, *differentia specifica* човека,

дели порекло са целокупном природом – акције једног нужно воде реакцијама другог.

Једна од битних разлика у Волтеровом осликавању врлина и мана присутна је и у Стојковићевој тежњи ка месној локализацији. Позитивне људске особине у спони су са рустичним, сеоским амбијентом, док се секвенце јунаковог духовног искривљења одвијају у урбаним срединама. Један од ироничних пасажа осликава антипатију коју је аутор осећао према све интензивнијем развоју градова. Пре-причавајући учитељу путовање у један од центара тадашњих наука, Кандор ће рећи: „Дивног ли за мене призора! Како људи журе! Како обављају своје послове! Како се не разумеју!“ (Стојковић 2008: 67).

Стојковић закључке романа користи како би читаоце закleo на неговање врлина. Идентификујући се са насловним јунаком свог првог романа, на крају им се обраћа: „Ако од хиљаду хиљада браће моје само један има користи од мене, само један, довољно сам учинио“ (Стојковић 2008: 197).

7. ЗАКЉУЧАК

Српска књижевност, затечена на маргини класицизма и раног сентиментализма, на рачвању неколико језичких деривата и на међама великих источних и западних освајача, била је широко отворена ка упијању разностраних утицаја. Барди интелектуалног напретка, националног ослобођења и културног препорода (Јоаким Вујић, Атанасије Стојковић, Милован Видаковић, Јован Стерија Поповић...) упијају утицаје са обе поле европског континента и од њих стварају јединствени књижевни код. Противно, веома распрострањеном, позитивистичком схватању о вишевековној стагнацији књижевних епоха, српска литература развијала се саобразно са великим европским узорима.

Рефлекси волтеријанске поезике најчиткији су у стваралаштву Атанасија Стојковића. Изразите сличности при компоновању радње, њеном парчању на епизоде, те сличности између мотивских комплекса, указују на побуђеност критичког духа и зачетке полемичног мишљења, које се најбоље испољава у сатиричним стваралачким поступцима. Били читани као духовне расправе о пореклу и суштини људске душе, или мистификована упозорења друштву, које се, већ са првим знацима грађанског соја, одметнуло од апстрактне сфере свога бића, Стојковићеви романи, до танчина, откривају модусе мишљења и системе вредности ондашњег човека.

Глорификујући врлину и промишљајући о људској потреби да поклекне пред искушењима зла, један од вождова српског рационализма осликава пано-

раму оновремене Србије распопућене између два окупатора, уливајући својим сународницима наду и вољу за ослобођењем од спољашњег, али и оног, много опаснијег, унутарњег човековог непријатеља – његове амбивалентне природе.

ИЗВОРИ

- Волтер, Ф. М. А. (2010). *Кандид*, прев. Предић, М. Београд: Новости.
- Волтер, Ф. М. А. (2015). *Кандид; Задиг; Микромегас*, прев. Прелић, М. Београд: Плато.
- Стојковић, А. (2008). *Кандор*. Рума: Градска библиотека Рума.
- Стојковић, А. (2010). *Аристид и Наталија*. Рума: Градска библиотека Рума.

ЛИТЕРАТУРА

- Вулић, А. (2004). Проблем зла у Волтеровом Кандиду. *Рашка: часопис за књижевност, уметност, науку и културу*, 34(40), 16–17.
- Деретић, Ј. (2015). О првом српском романописцу Атанасију Стојковићу. У Грбић, Д. (прир.), *Атанасије Стојковић. Јоаким Вујић* (стр. 183–194). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Орсић, С. (2018). *Лик странца у српском роману 19. века*. Загреб: Српско културно друштво Просвјета.
- Павић, М. (1991). *Предромантизам*. Београд: Досије: Научна књига.

Jelena B. Ognjenović

REFLECTIONS OF VOLTAIRE'S POETICS ON NOVELS BY ATANASIJE
STOJKOVIĆ

Summary

The paper strives to establish analogies in the motif complexes of the European Enlightenment and Serbian classicism through a comparative analysis of the two most significant Voltaire novels (*Candide* and *Zadig*) and two novels by Atanasije Stojković (*Kandor* and *Aristide and Natalija*). In order to illustrate the content similarities as much as possible, an individual interpretation of each work was carried out, in which the presence of common motifs was noted. At the same time, with reference to the historical context and the one-century delay of Enlightenment ideas in our area, the differences in their narratological transformations are followed.

Key words: enlightenment, classicism, motifs, analogy, dualism

Nebojša S. Vlaškalić
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
nebojsa.vlaskalic@ff.uns.ac.rs
0000-0001-6863-4534

UDK: 821.133.1.09-344
doi: 10.19090/zjik.2024.14.39-51
originalni naučni rad

TUMAČENJE BAJKE *PRINC DRAGOLJUB* ŽANE MARI LEPRENS DE BOMON PREMA AKTANCIJALNOM MODELU

SAŽETAK: Oslanjajući se na Propova (Пропп) istraživanja strukture narodnih bajki, tokom šezdesetih godina XX veka Gremas (Greimas) razvija svoj aktancijalni model, koji ima za cilj dubinsku analizu određenog teksta, a zasnovan je na prepoznavanju šest nepromenljivih činilaca radnje – aktanata. Proširujući saznanja o odnosima među aktantima, An Ibersfeld (Anne Ubersfeld) primenjuje Gremasov aktancijalni model na dramske tekstove (ostavljajući mogućnost primene i na nedramske tekstove). Predmet ovog rada jeste analiza bajke *Princ Dragoljub* (*Le Prince Charmant*) francuske spisateljice i pedagoškinje iz doba prosvetiteljstva, Žane Mari Leprens de Bomon (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont). *Princ Dragoljub* je moralizatorska bajka izdvojena iz autorkinog najpoznatijeg dela – *Zabavnika za decu* (*Le Magasin des enfants*), objavljenog 1756. godine. Kroz tumačenje ove bajke prema aktancijalnom modelu An Ibersfeld, u ovom radu prepoznaju se i razvrstavaju aktanti u šest utvrđenih polja (subjekat, objekat, pošiljalac (adresant), primalac (adresat), pomoćnik i protivnik), nakon čega se analizira nekoliko mogućih aktancijalnih modela.

Ključne reči: aktant, aktancijalni model, bajka *Princ Dragoljub*, Žana Mari Leprens de Bomon, francuska književnost XVIII veka

1. UVOD

Premda su od pamtiveka bajke kod svih naroda sveta imale značajnu vaspitno-zabavnu ulogu u prenošenju iskustava i pouka, proučavanje struktura bajki relativno kasno postaje predmet interesovanja različitih književnih i lingvističkih teorija. Jedan od najpoznatijih proučavalaca strukture narodne bajke, Vladimir Jakovljevič Prop (rus. Владимир Яковлевич Пропп), u svom delu *Morfologija bajke* (1928) razvio je jednostavan metod proučavanja bajke, koji je, umesto na karakteristikama likova, zasnovan na njihovim sferama delovanja, odnosno postupcima značajnim za tok radnje, koje on naziva funkcijama (Prop 1982: 28).¹

¹ Prop se poziva na registar narodnih priča koji je 1911. godine sačinio njegov prethodnik – finski naučnik Anti Arne (Prop 1982: 17–18).

Prop ustanovljava 31 osnovnu funkciju i ukazuje na to da se „mnoge funkcije logički grupišu po izvesnim *krugovima*, koji u celini upravo i odgovaraju vršiocima“ (Prop 1982: 86, kurziv je njegov). To su, kako ih Prop naziva, delokruzi, odnosno tipski likovi, a bajka ih, prema autoru, ima sedam: protivnik, darivalac, pomoćnik, traženo lice, pošiljalac, junak i lažni junak. Autor tvrdi kako su „svi sižeji bajke, u krajnjoj liniji, zasnovani na istim funkcijama, (te) da su sve bajke po svom sklopu jednotipske“ (Prop 1982: 244).

Ugledajući se na Propovih sedam tipskih likova u bajkama, Alžirdas Žilijen Greimas (Algirdas Julien Greimas) u svojoj *Strukturalnoj semantici* (*Sémantique structurale*, 1966) osmišljava aktancijalni model, proučavajući tzv. aktancijalnu organizaciju „likova u pripovesti“ i pretpostavlja „postojanje jedne mreže odnosa paradigmatškog tipa između aktanata koji se pojavljuju u narativnim iskazima“ (Greimas 1978: 99, 101). Kako smatra Eber (Hébert 2006, Théorie, para. 1), „aktancijalni model je alat koji u principu omogućava analizu bilo koje realne ili fiktivne radnje (naročito one prikazane u književnim tekstovima ili slikama)“.²

Aktant se u lingvistici definiše kao *onaj ko deluje; učesnik u radnji*, a francuska reč *actant* potiče od latinskog *actus*, što znači *delo* (Klajn & Šipka 2007: 85). Greimas reinterpretira Propov termin *dramatis personae*,³ odnosno likova (lica, uloga), sa ciljem da „ustanovi razliku između *aktanata*, koji pripadaju narativnoj sintaksi, i *aktera*, koji se mogu uočiti u pojedinačnim diskursima, mestu njihovog ispoljavanja“ (Greimas 1978: 98). Dakle, Propove likove Greimas naziva aktantima, za koje smatra da „imaju metajezikički status u odnosu na aktere“ (Greimas 1966: 175). Prema Vujanović, „aktanti su invarijante teksta, stalni i nepromenjivi elementi dubinske njegove strukture“, dok je akter „pojedinačna i konkretna manifestacija aktanta u tekstu“ (Vujanović 2004: 58 prema Delač⁴ 2016: 16). Aktanti bi se, dakle, mogli razumeti i kao svojevrsna polja, tj. šabloni, modeli koje popunjavaju likovi u određenoj naraciji. Valjalo bi napomenuti da aktant ne mora nužno biti realizovan kao konkretni lik, odnosno junak određenog teksta, već može biti i antropomorfizovani ili apstraktni pojam, o čemu će kasnije biti reči u ovom radu.

Greimasov aktancijalni model čini šest aktanata ili činilaca radnje: subjekat, objekat, pomoćnik, protivnik, pošiljalac (adresant) i primalac (adresat)⁵. Ovih šest aktanata postavljeni su u tri osnovna opoziciona odnosa, predstavljena osama (Hébert 2006): osa želje/htenja (subjekat–objekat), osa moći (pomoćnik–protivnik)

² Svi prevodi u radu su autorovi, osim ako to nije drugačije naznačeno u Literaturi.

³ Lat.: dramski likovi (lica, uloge).

⁴ Delač zaključuje kako su aktanti širi i opštiji pojam u odnosu na aktere.

⁵ U kritičkoj literaturi termini adresant i adresat pojavljuju se kao sinonimi pojmova pošiljalac i primalac, te će u ovom radu biti ravnopravno korišćeni.

i osa prenosa (pošiljalac–primalac). Ovako izgleda shematski prikaz Gremasovog aktancijalnog modela sa šest polja:



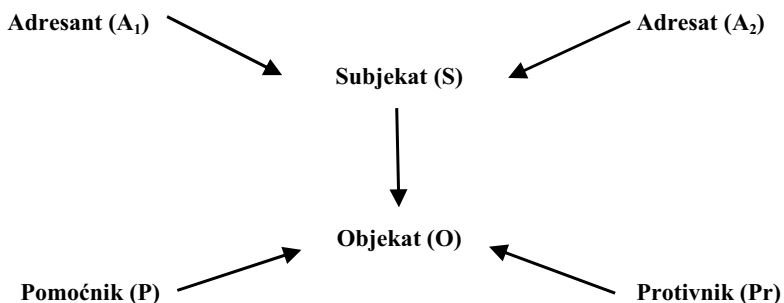
Shema 1: Gremasov aktancijalni model (Greimas 1966: 180)

Prema Eberu (Hébert 2006, *Théorie*, para. 2–4), subjekat i objekat nalaze se na osi želje ili htenja (*axe du désir*), pošto je subjekat (npr. princ) uvek orijentisan ka objektu (npr. princezi), odnosno objekat je predmet subjektive želje ili interesovanja. Na osi moći (*axe du pouvoir*) nalaze se protivnik (npr. veštica, aždaja, strah), koji pokušava da onemogući realizaciju subjektive želje i pomoćnik (npr. čarobno oruđe ili oružje, prijatelj, životinja, hrabrost, mudrost), koji olakšava subjektu da dođe do objekta. Osu prenosa (*axe de la transmission*) čine pošiljalac (adresant) i primalac (adresat). Pošiljalac (npr. sam junak, kralj, Bog, ljubav) započinje radnju, tražeći da se realizuje spajanje subjekta i objekta, a od ostvarivanja ovog aktancijalnog odnosa korist će imati primalac (npr. sam junak, kralj, kraljevstvo, čovečanstvo). Nije neuobičajeno da pošiljalac istovremeno bude i primalac, dok je u bajkama junak najčešće istovremeno i subjekat i primalac.

Poredeći Propov rad sa Surioovim (Souriau) delom *Dvesta hiljada dramskih situacija* (1950), Greimas konstatuje da bi se aktancijalni model mogao primeniti i na dramske tekstove (Greimas 1966: 176), što će u svom *Čitanju pozorišta* (1976) učiniti An Ibersfeld (Anne Ubersfeld). Ona od Gremasa preuzima termin aktant (actant), razlikujući ga od termina lice (personnage), te dopunjava njegovo značenje⁶, prelazeći na lingvističku terminologiju. Na osnovu Gremasove tvrdnje kako je „aktancijalni model pre svega ekstrapolacija jedne sintaksičke strukture“ (Greimas 1966: 185 prema Ibersfeld 1982: 52), Ibersfeld smatra da se „sveukupnost teksta može svesti na jednu jedinu veliku rečenicu“ (Ibersfeld 1982: 47), za koju Barzut (2023: 45) kaže: „osnovna rečenica svakog aktancijalnog modela glasi: adresant (A₁) hoće da subjekat (S) želi objekat (O) u korist adresata (A₂), i u tom traganju subjekat ima pomoćnike (P) i protivnike (Pr)“. Odnosi u aktancijalnom modelu An Ibersfeld određeni su unutar

⁶ Ibersfeld (1981: 84) tvrdi kako aktant može biti apstrakcija (Grad, Eros, Bog, Sloboda) ili kolektivno lice (antički hor, vojska) ili grupa lica; te da jedno lice može istovremeno ili naizmenično da ima različite aktancijalne funkcije. Osim toga, autorka ističe kako jedan aktant može biti scenski odsutan.

parova subjekat–objekat, pomoćnik–protivnik, adresant–adresat, pa shematski prikaz njenog modela izgleda ovako:



Shema 2: Aktancijalni model prema An Ibersfeld (1981: 85)

Kao što se vidi u shematskom prikazu, Ibersfeld u izvesnoj meri menja Gremasov model, zamenjujući mesta subjekta i objekta. Budući da subjekat ne postoji samostalno, već isključivo u paru sa objektom, te da se „subjekat stvara *oko objekta*“ (Ibersfeld 1981: 86), autorka daje prednost ideji da se aktant pomoćnika i aktant protivnika vezuju za objekat, s obzirom na činjenicu da se konflikt, kako smatra Ibersfeld, dešava oko ovog aktanta. Ova podela nije rigidna, pošto svaki element u shemi postavlja probleme koji se mogu rešiti na više načina, a moguć je i prelazak iz jednog modela u drugi, što nije „znak sukoba među modelima, već naprotiv dokaz stvarne konvergencije radnje“ (Ibersfeld 1982: 79). Treba napomenuti da Ibersfeld ne isključuje primenu svog modela na nedramske tekstove, te će nam u ovom radu njen aktancijalni model biti teorijsko uporište za analizu bajke *Princ Dragoljub (Le Prince Charmant)* francuske spisateljice i pedagoškinje iz doba prosvetiteljstva Žane Mari Leprens de Bomon (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont).

2. O AUTORKI BAJKE

Svetskoj čitalačkoj publici najpoznatija po bajci *Lepotica i zver (La Belle et la Bête)*, Žana Mari Leprens de Bomon⁷ autorka je mnogobrojnih edukativnih dela,

⁷ Rođena u Ruanu, u Francuskoj 1711. godine, Žana Mari Leprens de Bomon već u četrnaestoj godini stiče prva iskustva kao vaspitačica siromašne dece. Godine 1748. seli se u London, gde radi kao guvernanta mladim engleskim plemkinjama i objavljuje svoj prvi roman – *Trijumf istine (Le*

namenski pisanih za decu i mlade. Kulesa (Kulesa 2020: 7) naglašava važno mesto koje spisateljica ima u istoriji francuske književnosti:

Zbog činjenice da prilagođava jezik i sadržaj svojih dela (*Zabavnika*) uzrastu svojih fiktivnih učenica, koje su istovremeno i čitateljke njenih književnih dela, Leprens de Bomon može se smatrati utemeljivačem književnosti za decu i mlade.

Gospođa De Bomon zalaže se za vaspitanje utemeljeno na hrišćanskim vrednostima, koje bi trebalo da uskladi veru i razum, kao i da bude dostupno svima, zbog čega se može smatrati istaknutom predstavnicom filozofske struje religioznog prosvetiteljstva.⁸

Autorkino najznačajnije delo – *Zabavnik za decu (Le Magasin des enfants)*,⁹ objavljeno je 1756. godine. Zamišljen kao „zbirka najvažnijih znanja neophodnih za život zasnovan na vrlini“ (Влашкалић & Ђурин у Лепренс де Бомон 2023: 5), *Zabavnik* se odlikuje jedinstvenom i originalnom formom: tokom 27 dana, guvernanta – gospođica Dobrić (Mademoiselle Bonne) razgovara sa svojim učenicama, devojčicama iz visokog engleskog društva uzrasta od 7 do 12 godina. Kroz 29 dijaloga smenjuju se različite lekcije, anegdote, mnogobrojne priče i bajke. Napisane jednostavnim stilom i razumljivim jezikom, bajke koje priča gospođica Dobrić, mada sadrže mnogobrojne fantastične elemente, pre svega su moralizatorske i poučne. Kroz diskusiju nakon svake bajke, devojčice dolaze do moralnih pouka, jer „namera autorke jeste da svoje mlade učenice, ali i svoje čitaoce, vaspitava kroz zabavu, ali da ih, pre svega, navede na razmišljanje, ohrabrujući ih da neguju svoj kritički duh“ (Влашкалић & Ђурин у Лепренс де Бомон 2023: 6). *Zabavnik za decu* bio je jedna od najčitanijih knjiga u Evropi tokom XVIII veka, o čemu svedoče njegova mnogobrojna izdanja u Francuskoj,¹⁰ te značajan broj prevoda na evropske jezike, među kojima je i prevod na srpski jezik.¹¹

Triomphe de la Vérité). Nakon povratka u Francusku 1763. godine, usledio je najplodonosniji period u autorkinom stvaralaštvu (v. fusnotu 9). Preminula je najverovatnije 1776. godine u Avalonu, u Francuskoj.

⁸ Detaljnije o autorkinoj ulozi u filozofskom pravcu religioznog prosvetiteljstva u Montoya (2013).

⁹ Svoje ideje i dugogodišnje pedagoško iskustvo Leprens de Bomon pretače u vaspitno-obrazovni projekat, svojevrсни ciklus edukativnih knjiga koje autorka naziva *zabavnicima (magasins)*, a koji su namenski napisani za različite uzraste, ali i različite društvene slojeve. Nakon *Zabavnika za decu*, uslediće i *Zabavnik za devojke (Le Magasin des adolescentes, 1760)*, *Zabavnik za mlade dame (Le Magasin des jeunes dames, 1764)*, *Zabavnik za siromaha, zanatlije, sluge i seoski svet (Le Magasin des pauvres, artisans, domestiques et gens de la campagne, 1767)* itd.

¹⁰ Prema sajtu *France Archives* (<https://francearchives.gouv.fr/>), *Zabavnik za decu* imao je najmanje 130 izdanja.

¹¹ Prema COBISS-u (<https://sr.cobiss.net/>), prvi prevod ovog dela na slavenosrpski objavio je Avram Mrazović, 1800. godine. Prvi prevod 15 bajki iz *Zabavnika za decu* na savremeni srpski jezik,

Na osnovu dubinske analize teksta prema aktancijalnom modelu An Ibersfeld, u sledećem poglavlju biće izdvojeni aktanti i prepoznati različiti aktancijalni modeli u bajci *Princ Dragoljub*.

3. AKTANCIJALNA ANALIZA BAJKE *PRINC DRAGOLJUB*

Izdvojena iz VII dijaloga (petog dana) *Zabavnika za decu*, bajka *Princ Dragoljub* govori o princu koji, nakon očeve smrti, ispoljava lošu naviku da radi šta god poželi, te počinje da se zabavlja i uživa u lovu, zanemarujući svoje kraljevske obaveze. Kako ne bi trpeo kritike, razmaženi princ udaljava s dvora svog dobrog učitelja Istinoljuba, koji je iznad svega cenio vrline. Jednog dana, tokom lova, princ, prateći belu srnu sa zlatnom ogrlicom oko vrata, dolazi do velikog, ali skromno uređenog zamka, čija je prelepa gospodarica besmrtna, ali usamljena princeza Prava Slava. Pošto su se obećali jedno drugom, Prava Slava upozorava princa Dragoljuba da izbor muža ne zavisi od nje, te da su je mnogi kraljevi izneverili zbog njene najzlobnije suparnice (kako će se kasnije saznati, Lažne Slave). Ona mu predstavlja svog drugog udvarača, lepog i pametnog princa Vlastoljuba, pa ih sutradan obojicu šalje u svet sa zadatkom da se vrate za tri godine, dokazujući joj svoju vernost.

Nakon rastanka s Pravom Slavom, prinčevi, nedaleko od princezinog zamka, nailaze na drugi, mnogo lepši i raskošno uređen zamak, u kojem ponovo zatiču Pravu Slavu, ovog puta našminkanu i odevenu u skupocenu odeću. Dok je Vlastoljub očaran novim princezinim izgledom, Dragoljubu se više dopala njena jučerašnja skromnost. Svaki od prinčeva potom se vraća u svoje kraljevstvo. Rešen da osvoji Pravu Slavu, princ Dragoljub se obraća svom učitelju Istinoljubu i saznaje pravu istinu o princezi:

[...] Ona ima jednu sestru, koja se zove Lažna Slava. [...] Ona čeka sve prinčeve koji odu od Prave Slave i, pošto liči na svoju sestru, lako ih prevari. Oni misle da rade za Pravu Slavu, a zapravo je izgube, radeći po savetima njene sestre [...], ali ako se vi budete vodili mojim savetima, obećavam vam da ćete se, na kraju, oženiti vašom princezom. Ona mora da se uda za najvećeg vladara na svetu. Radite na tome da to postanete (Лепренс де Бомон 2023: 35).¹²

Istinoljub uči princa kako se samo pravičnošću i čestitošću osvaja Prava Slava. Savetuje ga da se bori protiv zločina, protiv neznanja i poroka svojih podanika, a

pod naslovom *Lepotica i zver i druge bajke*, objavljen je tek 2023. godine, kao kolektivni prevod studenata Odseka za romanistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu (pod mentorstvom Tatjane Đurin).

¹² Bajku sa francuskog jezika prevela Milica Srdanov.

naročito protiv svoje lenjosti i svojih slabosti. Tako Dragoljub ne odlazi u osvajanja i bitke, već okuplja mudre i vešte ljude da podučavaju njegove podanike, gradi velike gradove i brodove, uči mlade ljude da rade, lično deli pravdu i stara se o siromašnima, bolesnima i starima, a njegov narod postaje čestit i srećan. Tokom treće godine princ ulaže najveće napore da savlada svoj bes, te postane blag i strpljiv kako bi osvojio voljenu princezu.

Nakon tri godine, prinčevi se vraćaju do zamkova u šumi: Dragoljub se u pratnji Istinoljuba zapućuje do prvog, skromnijeg zamka Prave Slave, a Vlastoljub u sjajnoj kočiji, sa mnoštvom svojih zarobljenika, odlazi do zamka Lažne Slave. Dok sluge Prave Slave, Vrline, pripremaju njeno venčanje s Dragoljubom, Vlastoljub se već venčao sa Lažnom Slavom i otkrio njeno pravo, ružno lice. Prevaren i ljutit, on je napušta, a videvši venčanje u susednom zamku, umire od tuge.

Prava Slava i Dragoljub živeli su dugo i srećno, okruženi kćerima, od kojih je samo jedna ličila na majku, pa ju je otac, kao pravu naslednicu Prave Slave, smestio u seoski zamak da sačeka muža koji će je biti dostojan. S namerom da spreči Lažnu Slavu da iskvari kćerkine udvarače, Dragoljub piše sopstvenu priču,

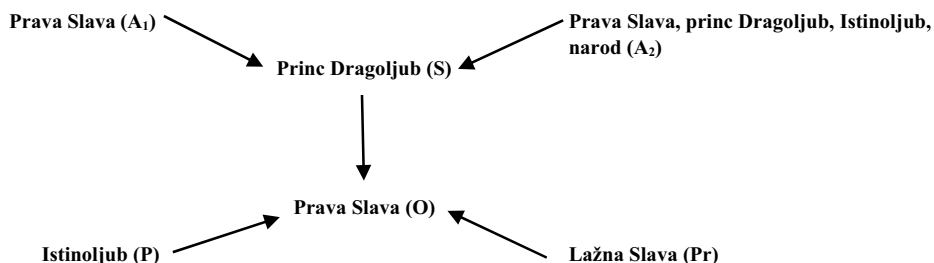
ne bi li prinčevi koji budu želeli da se venčaju sa njegovom kćerkom naučili da Pravu Slavu mogu da imaju samo ako postanu pravični i korisni svojim podanicima, a da bi u tome uspeli, potreban im je iskren prijatelj (Лепренс де Бомон 2023: 37).

Prema aktancijalnom modelu, kao što je navedeno u prethodnom poglavlju, likovi se, na osnovu radnji koje vrše, razvrstavaju u utvrđena polja aktanata, pa će ovaj deo rada biti posvećen aktancijalnoj analizi bajke *Princ Dragoljub*.

Budući da je osnovni par aktancijalnog modela subjekat–objekat, te da subjekat ne postoji samostalno već samo u korelaciji sa objektom, u primarnom aktancijalnom modelu mesto subjekta zauzima princ Dragoljub, dok polje objekta zauzima alegorijska ličnost – princeza Prava Slava, predmet prinčeve želje. Pošto svojim znanjem i dobronamernim savetima pomaže Dragoljubu da osvoji Pravu Slavu, Istinoljub zauzima polje pomoćnika. Protivnik u ovom modelu jeste još jedna alegorijska ličnost – Lažna Slava.

Kada je reč o polju adresanta (pošiljaoca), ono pripada Pravoj Slavi, budući da ona pokreće radnju „loveći“ lovca Dragoljuba (uz pomoć bele srne) i dovodeći ga na svoj dvor, gde od njega traži tri godine lojalnosti, nakon kojih bi mogao da se njome oženi. Za aktant adresata postoje višestruka rešenja, pošto korist od spajanja subjekta i objekta u ovoj bajci ima više primalaca. Prava Slava je usamljena i želi da se uda, te deluje u svoju korist, pa u ovom, primarnom modelu istovremeno zauzima poziciju adresanta i adresata. Na kraju radnje korist će imati i sam princ Dragoljub, koji osvaja predmet svojih želja, te Istinoljub koji je povratio poverenje princa i svoj položaj

na dvoru. Indirektnu korist ostvaruje i Dragoljubov narod, koji, osim sopstvenog boljitka, dobija i požrtvovanijeg i odgovornijeg vladara. Shematski prikaz primarnog aktancijalnog modela izgledao bi ovako:



Schema 3: Primarni aktancijalni model u bajci *Princ Dragoljub*

Prema Ibersfeld, svaki aktancijalni sistem funkcioniše kao *retorička igra*¹³, odnosno kao „kombinacija nekoliko paradigmatičkih ‘mesta’”. Sve se tako zbiva da je svaki aktant mesto jedne paradigme; otud mogućnost čitave igre zamena“ (Ibersfeld 1981: 93). U tom svetlu, moguća je inverzija aktancijalnih struktura, u kojoj subjekat i objekat zamenjuju mesta. Tako će u ovom inverzivnom modelu polje subjekta pripasti Pravoj Slavi, čiji je objekat želje u apstraktnom smislu udaja za najvećeg vladara na svetu, koju u polju objekta otelotvoruje princ Dragoljub. U ovom slučaju, pozicije pomoćnika, Istinoljuba, i protivnika, Lažne Slave, ostaju nepromenjene. Zanimljivo je da u ovakvoj aktancijalnoj strukturi Prava Slava istovremeno zauzima još dva polja – adresanta i adresata, s obzirom na činjenicu da ona pokreće radnju zbog svoje usamljenosti, a ima i najveću korist od svoje potrage. U polju adresata pridružuje joj se i princ Dragoljub, koji takođe ima korist od ove ženidbe. Inverzijom para subjekat–objekat u primarnoj aktancijalnoj strukturi postaje vidljivo da u dubinskoj strukturi bajke nema izmena, pošto polja svih ostalih aktanata ostaju nepromenjena, čime se potvrđuje verodostojnost primarnog aktancijalnog modela.

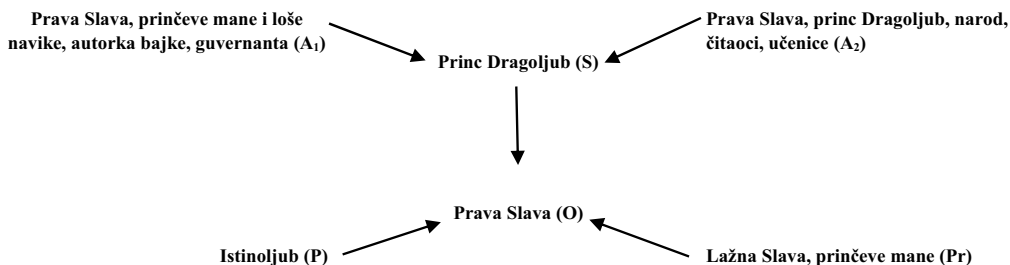
Sekundarni aktancijalni model mogao bi se nazvati moralizatorskim, pošto je u njemu par adresant–adresat etički obojen. U ovom modelu polja subjekta, objekta i pomoćnika ostaju nepromenjena, ali položaj adresanta postaje apstraktan jer se na mestu pošiljaoca pojavljuju prinčeve mane i loše navike, koje pokreću radnju i zbog kojih Dragoljub upoznaje princezu. U tom smislu, proširuje se i polje protivnika, koje,

¹³ Autorka stavlja u italik i ističe kako nema nikakve pejorativne konotacije u ovim dvema rečima.

osim Lažne Slave, popunjavaju i Dragoljubove mane, kao prepreka na putu ka vrlini. Polje adresata takođe se proširuje jer će na kraju radnje korist, osim Prave Slave, imati i sam princ Dragoljub, koji stiće vrline i osvaja princezu. Kao i u primarnom modelu, u polju adresata nalazi se prinčev narod, koji se emancipuje, te zahvaljujući prinčevoj transformaciji postaje bolji i srećniji.

Pošto je par adresant–adresat, kako ističe Ibersfeld (1981: 88), najdvosmisleniji jer je njegova određenja najteže dokučiti, pošto je mnogo češće reč o motivacijama nego o licima, primetno je da se on u sekundarnom aktancijalnom modelu usložnjava. Ukoliko se polje adresanta sagledava vantekstualno, može se konstatovati da ono pripada samoj autorki, gospođi De Bomon, koja pokreće radnju u nameri da pouči svoje čitaoce. No, u isto polje vantekstualnog adresanta mogla bi se svrstati i naratorica svih bajki u *Zabavniku za decu* – guvernanta, gospođica Dobrić, koja bajku o princu Dragoljubu priča svojim štićenicama, s namerom da ih kroz zabavu pouči.

Nastavljajući tumačenje bajke u didaktičkom ključu, primetno je da i u polju adresata postoje vantekstualni aktanti, a čine ih čitaoci, koji, iako izvan bajke, treba da usvoje ponuđene pouke. Osim toga, u samom tkivu knjige *Zabavnik za decu* (ali van bajke *Princ Dragoljub*) vantekstualni adresat postaju i učenice gospođice Dobrić, koje, na sopstvenu korist, nakon svake ispričane bajke diskutuju o njenim moralnim poukama.



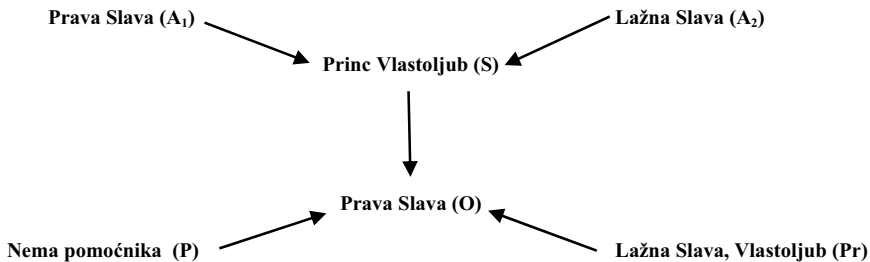
Shema 4: Sekundarni, moralizatorski aktancijalni model bajke *Princ Dragoljub*

Barzut (2023: 47) primećuje da se u aktancijalnom modelu prema Ibersfeld često dešava pomeranje aktancijalnog modela ili zamena jednog modela drugim, pošto nijedan model nije sve vreme stabilan i utvrđen. „Prelazak jednog modela u drugi nikako nije znak sukoba među modelima, već naprotiv dokaz stvarne konvergencije radnje“ (Ibersfeld 1982: 79 prema Barzut 2023: 47).

Pomeranjem aktancijalnog modela otkriva se da u bajci *Princ Dragoljub* postoji paralelna radnja čiji je protagonist princ sugestivnog imena – Vlastoljub. Naizgled Dragoljubov protivnik, Vlastoljub ne utiče direktno na radnju u primarnom

aktancijalnom modelu, jer je on zapravo protivnik samom sebi, a ne Dragoljubu. Premda oba princa žele Pravu Slavu, Vlastoljub donosi pogrešne odluke i strada jer njegov put ka željenom cilju nije utemeljen na vrlinama i pravim vrednostima. Njegov primer služi Leprens de Bomon da se dodatno istakne pouka bajke o potrebi stalnog rada na vrlinama¹⁴, što je ujedno i ključna ideja njenog obrazovno-vaspitnog projekta.

Ukoliko se u polje aktanta subjekta postavi princ Vlastoljub, a na mesto objekta Prava Slava, ovakav aktancijalni model otkriva kako je junak usamljen u svojoj potrazi, budući da polje pomoćnika ostaje prazno. On nema iskrenog prijatelja i zato je osuđen na propast, te biva zaveden lažnim sjajem Lažne Slave, koja popunjava polje protivnika u ovoj aktancijalnoj shemi. Zanimljivo je da se subjekat istovremeno nalazi i u polju protivnika, pošto se, umesto vrlinama, bavi spoljašnjim manifestacijama velikog vladara (vodi bitke, osvaja gradove, stiće bogatstvo i zarobljenike). Polje adresanta zauzima Prava Slava, dok polje adresata popunjava samo Lažna Slava, koja jedina ima koristi od Vlastoljubovog pogrešnog izbora. Princ Vlastoljub ne pripada polju adresata pošto samo naizgled profitira od svoje ženidbe, te umire shvativši da je prevaren. Shematski prikaz tercijarnog aktancijalnog modela izgledao bi ovako:



Schema 5: Tercijarni aktancijalni model bajke *Princ Dragoljub*

Nasuprot tragičnom kraju princa Vlastoljuba, bajka ima ustaljeni srećni završetak, uz neobičnu, otvorenu pouku, svojevrsno naravoučenje u formi priče koju piše Dragoljub. Tumačenjem tercijarnog aktancijalnog modela, nastalog pomeranjem aktancijalne strukture, dodatno se ističe vodeća spisateljičina ideja o večnoj borbi između pravih i lažnih vrednosti, u kojoj je čovek bez vrlina i bez pravog prijatelja „ovenčan“ Lažnom Slavom (i jedini smrtan), dok samo onaj koji je koristan sebi, koristan drugima i ima podršku iskrenog prijatelja može biti „ovenčan“ Pravom Slavom.

¹⁴ O motivu vrline, lepote i ogledala u bajkama Žane Mari Leprens de Bomon videti Vlaškalić (2024).

4. ZAKLJUČAK

U moralizatorskoj bajci *Princ Dragoljub*, objavljenoj u *Zabavniku za decu* (1756), Žana Mari Leprens de Bomon, kroz obilje alegorijskih likova, nudi pouke o životu zasnovanom na vrlini. Napisana u prosvetiteljskom duhu, ova bajka favorizuje didaktičnost u odnosu na neobičnu i zanimljivu fabulu.

Premda nastao znatno kasnije od teksta gospođe de Bomon, aktancijalni model An Ibersfeld pokazao se kao dostatan za našu analizu dubinske strukture bajke *Princ Dragoljub*. Nakon što smo izdvojili aktante, stalne i nepromenljive elemente dubinske strukture teksta, uočili smo četiri aktancijalna modela (primarni, inverzivni, sekundarni i tercijarni), koji se međusobno dopunjuju.

U primarnom aktancijalnom modelu, na polju aktanta subjekta nalazi se glavni junak bajke – Princ Dragoljub, koji uz pomoć iskrenog prijatelja Istinoljuba (aktant pomoćnika) želi da osvoji Pravu Slavu (aktant objekta). Adresant (pošiljalac) koji pokreće radnju jeste Prava Slava, koja istovremeno, sa Dragoljubom, Istinoljubom i narodom, popunjava polje adresata (primaoca), dok radnju ometa Lažna Slava (aktant protivnika). Verodostojnost primarnog aktancijalnog modela potvrđena je njegovom inverzijom – zamenom mesta subjekta i objekta.

Pošto je u njemu par adresant–adresat etički obojen, sekundarni aktancijalni model mogao bi se nazvati moralizatorskim. U ovom modelu aktancijalna polja subjekta (Dragoljub), objekta (Prava Slava) i pomoćnika (Istinoljub) ostaju nepromenjena, polje protivnika se proširuje (Lažna Slava, ali i prinčeve mane), a u okviru para adresant–adresat pojavljuju se apstraktni i vantekstualni aktanti.

Pomeranjem aktancijalnog modela uočena je paralelna radnja u bajci *Princ Dragoljub*, shematizovana u tercijarnom modelu: subjekat princ Vlastoljub želi Pravu Slavu (objekat i adresant), ali, budući da subjekat nema pomoćnika, protivnik Lažna Slava istovremeno postaje i adresat. Zanimljivo je da je u ovom modelu subjekat sam svoj protivnik, te da jedini strada.

Tercijarni aktancijalni model po svojoj strukturi nadovezuje se na sekundarni, s obzirom na etičku ulogu koju ima. Ova dva modela predstavljaju dopunu primarnom (i inverzivnom) modelu, ispunjavajući didaktičku i moralizatorsku funkciju koju je Žana Mari Leprens de Bomon smatrala najvažnijom. Stoga se može zaključiti da je primarni aktancijalni model u bajci *Princ Dragoljub* najvažniji u strukturalnom smislu, ali da su sekundarni i tercijarni model nosioci prosvetiteljske ideje i stoga suštinski bitniji na značenjskom i obrazovno-vaspitnom nivou.

LITERATURA

- Barzut, J. (2023). Pristup Andersenovoj bajci *Mala sirena* preko aktancijalnog modela An Ibersfeld. *Metodička teorija i praksa*, 26(1), 43–59. Preuzeto 22. 06. 2024, sa <https://doi.org/10.5937/metpra2301043B>
- COBISS, Onlajn kolektivni kataloški sistem biblioteka Srbije. Preuzeto 22. 06. 2024, sa <https://sr.cobiss.net/>
- Delač, N. (2016). *Ženska drama i (muško) društvo. Status žene u društvu i umetnosti na primeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac*. Doktorska disertacija. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Preuzeto 22. 06. 2024, sa <https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/id/154893/disertacija.pdf>
- France Archives, Nacionalni portal arhiva u Francuskoj. Preuzeto 22. 06. 2024, sa <https://francearchives.gouv.fr/>
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.
- Greimas, A. Ž. (1978). Aktanti, akteri i figure. U Bunjevac, M. (prir.), *Strukturalni prilaz književnosti* (str. 98–122). Beograd: Nolit.
- Hébert, L. (2006). Le modèle actantiel. In Hébert, L. (dir.), *Signo* [en ligne]. Québec: Rimouski. Preuzeto 16. 05. 2024, sa <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actantiel.asp>
- Ibersfeld, A. (1981). Aktancijalni model u pozorištu. U Miočinović, M. (prir.), *Moderna teorija drame* (str. 84–117). Beograd: Nolit. Preuzeto 12. 05. 2024, sa <https://www.scribd.com/document/365195859/An-Ibersfeld-Aktancijalni-Model-u-Pozori%C5%A1tu>
- Ibersfeld, A. (1982). *Čitanje pozorišta*, prev. Miočinović, M. Beograd: Vuk Karadžić.
- Klajn, I., & Šipka, M. (2007). *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.
- Kulesa, R. (Édition de). (2020). Introduction. Marie Leprince de Beaumont, une éducatrice des Lumières. In Kulesa, R. von. (Édition de), *Mémoires de Madame de Batteville ou la veuve parfaite, LEPRINCE DE BEAUMONT (Marie)* (pp. 7–29). Paris: Classiques Garnier.
- Leprince de Beaumont, J. M. (1859). *Le Magasin des enfants*. Nouvelle édition, revue par Lambert, Mme J.-J. Paris: Delarue. Preuzeto 06. 06. 2024, sa <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5619585b/f12.item>
- Лепренс де Бомон, Ж. М. (2023). *Лепотица и звер и друге bajke*, прев. са француског језика група преводаца. Чачак: Пчелица издаваштво.
- Montoya, A. C. (2013). Madame Leprince de Beaumont et les “Lumières religieuses”. In Chiron, J., & Seth, C. (dir.), *Marie Leprince de Beaumont. De l'éducation des filles à La Belle et la Bête* (pp. 131–143). Paris : Classiques Garnier.
- Prop, V. (1982). *Morfologija bajke*, prev. Vujičić, P., Matijašević, R., & Vuković, M. Beograd: Prosveta.
- Vlaškalić, N. (2024). La beauté et la vertu dans les contes de Madame Leprince de Beaumont : un miroir à trois reflets. *Philologia Mediana*, XVI (16), 385–397.

- Влашкалић, Н., & Ђурин, Т. (2023). О аутору и бајкама. У Лепренс де Бомон, Ж. М. *Лепотица и звер и друге бајке*, прев. са француског језика група преводаца (стр. 5–8). Чачак: Пчелица издаваштво.
- Vujanović, A. (2004). *Razarajući označitelji/e performanca: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: Studentski kulturni centar.

Nebojša S. Vlaškalić

ANALYSIS OF THE FAIRYTALE *PRINCE CHARMER* BY JEAN MARIE LEPRINCE DE BEAUMONT EMPLOYING THE ACTANTIAL MODEL

Summary

Following Propp's structural analysis of folk tales, Greimas develops his actantial model (1966), which aims at an in-depth analysis of a particular text based on six invariable elements of action – actants. Extending knowledge about the relationships between actants, Anne Ubersfeld (1976) applies Greimas' actantial model to dramatic texts, leaving the possibility that her actantial model can also be applied to the analysis of non-dramatic texts. The subject of this paper is the analysis of the fairy tale *Prince Charmer (Le Prince Charmant)* by the French writer and pedagogue from the Age of Enlightenment, Jeanne Marie Leprince de Beaumont. In addition to being considered by literary critics as one of the founders of French children's literature, Jeanne Marie Leprince de Beaumont is also considered a prominent adherent of the religious Enlightenment. *Prince Charmer* is a moralist fairy tale extracted from the author's most famous work – *The Young Misses Magazine (Le Magasin des enfants)*, published in 1756. Through the interpretation of this fairy tale according to Anne Ubersfeld's actantial model, in this paper, we identify and classify actants into six established fields (subject, object, sender, receiver, helper and opponent), and then follow with an analysis of several possible actantial models.

Key words: actant, actantial model, fairy tale Prince Charmer, Jeanne Marie Leprince de Beaumont, French literature of the 18th century

Александра С. Младеновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња мастерских студија
mladenovica1402@gmail.com
0009-0000-9812-6485

УДК: 821.163.41-3:398.47
doi: 10.19090/zjik.2024.14.53-69
оригинални научни рад

ФОЛКЛОРНЕ ПРЕДСТАВЕ О ВАМПИРУ У ПРИПОВЕТКАМА ПОСЛЕ ДЕВЕДЕСЕТ ГОДИНА И БРАТА МАТА МИЛОВАНА Ђ. ГЛИШИЋА

САЖЕТАК: У раду се проучавају фолклорне представе вампира у приповеткама *После деведесет година* и *Брата Мата* Милована Глишића. Поетика стваралаштва Милована Глишића посматрана је у додиру са гогољевским типом фантастике, кроз паралелне везе, али и одређене поетичке разлике, а доведена је у везу и са поетиком српске реалистичке приповетке, у којој се конституише као извесна прекретница, у духу фолклорне фантастике. Представљене су и специфичне архетипске опозиције у сликама света, прецизније у поимању добра и зла, произашлим из народних веровања, а које су неопходне за правилно разумевање приказаних приповедака. Анализа приповетке *После деведесет година* приказана је тројако: кроз постулате бајке и путем народног предања, одакле се преузимају и све карактеристике вампира Саве Савановића, као и повезивањем са народном причом *Вампир Лисибрада*. Приповетка *Брата Мата* представља хумористичку варијацију истог мотива, односно својеврсну злоупотребу (фабриковање) приче о вампиру (аналогно усменим анегдотама), те је било потребно прво представити детаљнији увид у фабулу приповетке, а затим истаћи вампирске мотиве и њихов литерарни третман.

Кључне речи: Милован Глишић, мотив вампира, фолклорна фантастика, *После деведесет година*, *Брата Мата*

1. ПОЕТИКА ФОЛКЛОРНЕ ФАНТАСТИКЕ У КОНТЕКСТУ ОПУСА МИЛОВАНА Ђ. ГЛИШИЋА

Лик вампира је своју целовиту уметничку обраду доживео тек средином 19. века – за време зрелог реализма, са стваралаштвом Милована Глишића.

Када говоримо о опусу овог ствараоца, невелики опус његових фантастичних приповедака чине: *Глава шећера* (1875), *После деведесет година* (1880), *Ноћ на мосту* (1873–1874), *Награуцао* (1880) и *Брата Мата* (1881). На основу ових дела, бројни истраживачи Милована Глишића сврставају у сам врх српске прозе

тога времена. Ана Радин је у свом делу *Мотив вампира у миту и књижевности* образложила такво стање у српској историографији:

Мада нема довољно јаких разлога да се по уметничкој вредности књижевно дело Милована Глишића стави у сам врх српске прозе, за нас је оно од прво-разредног значаја [...] пре свега зато што располаже највећим бројем целовитих вампирских мотива, а потом и стога што промовише реалистички метод у обради фантастичне грађе са пореклом из фолклора на који ће се после угледати многи српски писци, нарочито сеоски приповедачи (1996: 67).

Да би се на прави начин разумео књижевни рад Милована Глишића, потребно је сагледати стање у српској литератури тога времена, а након тога, окренути се подацима из пишчеве биографије и тамо тражити могуће узоре.

Епоха реализма заправо интегрише традицију реалистичности у српској литератури, ослоњену на Доситејево наслеђе, на хумористичко-сатирични стил и фолклорну грађу тог типа, а разилази се са прозним током који се баштинио на романтичарској лирици и народном пјесништву, апсолутизацији субјективности и идолима љубави и родољубља (Иванић 1996: 22).

Глишић се, као и већина аутора тога времена, бавио сакупљањем и бележењем народних песама, те је одатле и упознао фолклорну грађу. Још одмалена, он је са страшћу слушао народне песме, које је и сам скупљао испод Маљена, бележио из уста једне Фочанке, штампао у *Даници* за 1872, одакле их је одштампао у засебну књижицу (Скерлић 1955: 331).

Бавећи се преводилачким послом, сусретао се и са делима многих писаца (преводио је чак и Жила Верна, иако се није опробао у том жанру), а несумњиво највећи утицај на њега је имало дело *Вечери у сеоцету крај Дикањке* Николаја Гогоља из 1831. године.

Унутрашње богаћење поетичког поља српског реализма Глишић је посебно остварио укључивањем у њега наглашених елемената фолклорне фантастике, која је била позната и блиска и писцима других европских књижевности, нарочито руске (Недић 2006: 55).

Преводећи Гогољево дело, упознао је и усвојио одређене приповедне технике и мотиве и искористио их за свој наративни свет.

Извесна веза ова два ствараоца прожима се кроз

преплитање реалности и фантастике, сновиђења, кошмара, фолклора [...] блискост са темама руског/украјинског фолклора, сличност са појавама демо-

нолошких бића различитих словенских митологија (вукодлаци, виле, злодуси, вештице, ђаволи) (Тодоровић 2020: 264).

Следствено томе, приказани елементи објашњавају утицај Гогоља, а не неких других писаца, и око тога се у литератури више и не расправља. Осим тога, по угледу на поступак Николаја Гогоља, и Милован Глишић је приказивао приче из свог краја. Препознајемо у приповеткама топониме из ваљевског, поткопаоничког, хомољског и жупског краја, једним делом и из непосредне београдске околине.

Он мотиве и одређене сижее приповедака доноси из *народног веровања*, па би ваљало објаснити порекло фантастике у њима. Према Цветану Тодорову, у студији *Увод у фантастичну књижевност*:

Посматрач догађаја се мора одлучити за једно од два могућна решења: или је реч о заблуди чула, производу маште, те закони света остају онакви какви су, или се то доиста збило, догађај је саставни део стварности, али тада овим светом управљају закони који су нама непознати. Или је ђаво привид, замишљено биће, или он стварно постоји, баш као и сва друга жива бића, с том разликом што се он ретко среће (2010: 27).

Узимајући у обзир књижевне прилике карактеристичне за 19. век, потребно је разграничити поетике и уметничке поступке специфичне за Гогоља и Глишића. Компаративно приказано, међу њима постоје извесне паралеле, но ипак постоји и значајна *differentia specifica* у коришћењу елемената из фолклорне грађе. С једне стране,

Гогољ је у својим првим радовима (Вечери на салашу близу Дикањке 1831. и Миргород 1835. године) на темељу фолклорне традиције саздао раскошно колорисан чаролијски свет малоруског села,

док су, са друге стране, Глишићеве приповетке [...] „приче из сеоског живота са аутентичним подацима о времену и наравима, са објективистичким приступом теми и реалистичким захватом у фолклорну грађу“ (Радин 1996: 67). Позивајући се на претходно речено, код Гогоља примећујемо чаролијски свет, конструиран у којима су закони света, својствено самом предмету приказивања, специфични, док се код Глишића препознаје тенденција да поменути догађаји представљају делове стварности. Може се закључити да глишићевска фантастика, у епохи у којој настаје, није могла искористити фантастични мотив као део стварности, него је имала сврху више естетизације књижевног дела, односно служила је као извештајни додатак карактеризацији ликова и дочаравању средине у поменутој анегдоти из сеоског живота. Наведена разлика у поетикама прецизније, самим моделима употребе фантастичног, прихваћена је као таква у литератури:

Код Глишића фантастика није изворна, равноправна, посебна реалност, већ привид настао из човекове потребе за привидом, из човекове унутрашње природе, из посебних околности у којима се јунак нашао (Божовић 2009: 127).

Када говоримо о фолклорнофантастичним приповеткама Милована Глишића, неопходно је да пажњу посветимо разумевању позиције самог приповедача и начинама на које се приче исповедају.

Није случајно ни то што Глишић своје фолклорно-фантастичне приче често ставља у уста фиктивног приповедача из народа, чиме сугерира да у ствари рефлектује изворну, традиционалну народну свест и представе, што даље имплицира чињеницу да је све то ипак у функцији описивања стварне слике српског села, живота и свести људи о њему (Дајманов 2004: 12–13).

Најпре треба појаснити начин приповедања тзв. фиктивног приповедача из народа. Он приповеда у облику сказа, односно говором произашлим из усменог казивања. Употреба таквог начина казивања био је свестан и намеран избор. Глишићеве приповетке почињу „као кратко казивање наратора, који потом препричава оно што је чуо, умећући при том као пазл-слике и своје коментаре“ (Стефановић 2017: 117), а тако су „разна причања из живота, прекиди у причи, убацивање саговорника и сл. нарушавали монолошку структуру сказа у којем је увек један, доминантни, водио причу“ (Вукићевић 2011: 104). Не само да се мења монолошка структура сказа него се и сам приповедач мења. Он не подилази законима колектива плашећи се цензуре (како је то био случај у ранијим епохама), већ постаје брбљив, коментарише, прекида причу и убацује саговорнике. Његов глас се чује као да израња из текста. Напослетку, и даље се инсистира на даровитости приповедача

која се одређује у говору и на тај начин омогућава стварање новог света, са својим унутрашњим законима који често противрече емпиријски и рационално спознатој стварности (Поповић 2009: 64).

Погодно је и поменути како се конструише и деконструише наратив током читаве приповетке *Брата Мата*. На самом почетку, причу приповеда свезнајући приповедач, уз повремене прекиде, односно приказе дијалога ликова. Главни вампирски ток приче конструише Брата Мата уз Нешу Срндаћа. Преносиоци тих прича (и њихови допуњивачи) били су мештани, а као најзначајнији међу њима идвајају се кмет Живан, Груја Спржа, Рака Тотрк и Станко Џенабет. О њиховој доброј репутацији у селу, сведочи и сам приповедач:

То су били људи домаћини. С њима се кмет свакад договарао, кад треба да се уради какав повећи сеоски посао. Они су волели да свашта чују и разберу. Нек

се деси ма шта, било у њиховом, било у трећем селу, они ће то одмах однекуд докучити (Глишић 2022: 197).

Према наведеном, може се закључити да су то били људи од поверења, значајни и утицајни у селу.

Прича о вампиру Јанку говорила се на посебним местима, све док се није у потпуности проширила – „најпре по качарама код кавана, па онда по кућама, па по свем селу, па по свој Јасеници“ (Глишић 2022: 191). Такво ширење приче имплицира распрострањеност веровања, не само у вампира него и у многа друга демонска бића.

Причи о повампиреном Јанку убрзо се додаје и прича о виђању некаквог детета, а откуда је потекла, није било познато – „Нико под Богом не може да се сети, откуда се то разгласи. Неки говораху да је то дете прва видела баба Новка, а неки казиваху, да су то први пут чули од Неше Срнаћа“ (Глишић 2022: 192). Неша Срнаћ био је неко коме се могло веровати, те његову причу уверљиво преноси даље и Рака Тотрк, негирајући било какве неистинитости.

Свезнајући приповедач додатно појачава слику приповедања о овим догађајима, наглашавајући осећаје језе у присутних слушалаца, ћутања па и међусобне погледе страха и неверице.

Узнемирена група поменутих мештана, испуњена читавим низом доказа о постојању и узнемиравању од стране демонског бића у селу, више пута помоћ тражи код попа Милета. Тада се први пут прекида конструисани нит веродостојности ових прича, јер им поп (до краја) не верује, а чак их и нагрђује: „Какав вампир! Оканите се ћорава посла! Јесте ли ви, људи, луди?“ (Глишић 2022: 191). Он ће се, нешто касније, осврнути и на немогућност откривања правих очевидаца тих догађаја, јер би се говорник увек позивао на казивање неког другог. Чак ни Станко Ценабет, очевидац и један од важнијих преносилаца приче, при испитивању неће бити потпуно сигуран у то што је у *глуво доба* ноћи уз гору видео – да ли је то био Јанко или неко други.

При последњем сусрету са попом, Грују Спржу и Станка Ценабета он не разуверава, те они наговарају остатак дружине да помоћ потраже даље – код попа Ивка. Ствар је, верују они, узела маха. Страх је испунио читаво село. Поп Ивко, верујући им, саветује их даље шта да чине и на који начин.

На Цвети, причу даље модификују и Младен Скакавац и Петрић Голаћ. Петрић Голаћ се позива на казивања извесног Момира, у која не верује Младен Скакавац, чак га оптужује и за лажи, што поменути казивач не оповргава. Но, због заинтересованости окупљене гомиле, та се прича ипак приповеда.

За разлику од поменутих актера, од Смиљке се ништа није могло дознати – она није учествовала у овим дешавањима (јер о њима није ништа ни знала). Приповедач такво стање објашњава на следећи начин:

Снаша Смиља тако вешто замрси и заплете разговор, да баш ништа не можеш разабрати. А често се учини као и не чула. Жене мало по мало видеше, да снаша Смиља некако не воли о том разговарати, па се оканише. Нису је после ни питале, нити јој помињале што. (Глишић 2022: 212)

При таквом објашњењу Смиљкиног стања, није јој се могло замерити необично приповедање ове приче.

Након годину дана, на слављу поводом рођења Матиног сина Јанка, међу присутнима се поново покреће разговор о ланском привиђењу (које је, у међувремену, имало извесно ритуално разрешење). Посматрајући те исказе, може се закључити да су оне сада причане у другачијем тону него раније. Тако Станко Ценабет уопште није сигуран да ли је онај човек у глуво доба био Јанко, а чак му се више чини да је то, у ствари, био као брата Мата:

[...] баш лане у ово доба и ја сам смотрио оног човека... Тек ми се чини, да беше мало крутуљавији и омањи, није као покојни Јанко. [...] Ето од прилике баш оваки, не буде примењено, као наш брата Мата... (Глишић 2022: 216).

Са друге стране, Младен Скакавац ће присутнима одгонетнути како се свршила прича о страшном детету. Та ће прича бити богата детаљима, потпуно веродостојна.

Наратив о вампиру се ни до краја приповетке не прекида: „Тако се дуго причало и после, кад већ није било ни Брате Мате ни снаше Смиље, ни Неше Срндаћа, ни Младена Скакавца.“ Свакад се на крају додавало: „Ето тако је то било!“; даље наилазимо и на модерно приповедачево изражавање сумње у истинитост (притом, истинитост је категорија на коју претендује усмено предање), те тако он наводи и да је „ова приповетка некако замршена и малко нејасна. То је све зато што у њој има врло мало истине“ (Глишић 2022: 219).

У приповеткама 19. века, постоје архетипски простори добра и зла, који су везани за фолклорно предање. Такви простори присутни су и у Глишићевим приповеткама које су предмет овог истраживања, а одређени су (највише) просторно-временским дистинкцијама.

Простор се приказује кроз традиционалну дистинкцију *унутрашњи* – *спољашњи*; па се тако дом јунака поима као по њега сигурно место, док је простор напољу небезбедно место, на коме се очитује магијско деловање демонских бића. Сагледана у целости, у Глишићевим приповеткама, типска станишта демонских

бића тако постају воде или воденице (*После деведесет година*), мрачне шуме, мостови (*Ноћ на мосту*), улице (*Задушнице*) или нека друга зачарана места. У том смислу, можемо посматрати и однос у опозицији село – град.

Умјетничка интерпретација градског живота појављује се као негативна страна света и извор невоља које сналазе село и доприносе разарању мирног патријархалног сеоског живота (Максимовић 2019: 6).

У приповеткама које су предмет нашег истраживања радња се одвија управо у селу или око њега.

Слика села је, како је већ наведено, приказана кроз слику свакодневице уз прожимање фолклорнофантастичног с призорима реалистички приказане свакодневице. Она је и водећи облик овог модела реализма.

Зато се дешава да говорни жанрови постају одлучујући посредници сужејно-фабуларног устројства овог типа текстова: помоћу њих се развија радња, оцјењују и описују јунаци, дају општи оквири модела свијета; они продиру у дескрипцију, портрет, именовање, у ауторски говор, чак и у приповедање тзв. објективног приповједача, прелазећи тако из емпиријске у поетичку раван (Иванић 1996: 46).

Тако у свим приповеткама наилазимо на разна сујевејја, различите опасности од нечистих сила, присуство вила, вештица и других демонских бића, да би се, на крају, у приповетки *После деведесет година* појавио и чувени лик вампира Саве Савановића. Употреба специфичних топонима такође је одређивала природу дешавања у њима; па тако у приповетки *После деведесет година* места Овчина и Зарожје имају ђаволски призвук – „ован је често атрибут Сатане, док се рогови, осим на ђаволским животињама, обавезно налазе и на глави сваког нечастивог створа“ (Поповић 2009: 66). Када говоримо о приповетки *Брата Мата*, ваља приметити да је присутно прецизно дефинисање места збивања радње, а то су све топоними ваљевског краја, те „таква документарност служи појачавању веровања у истинитост збивања“ (Тодоровић 2020: 266).

У вези са простором града, кафански топоси заузимају важно место. „Глишићева приповиједна слика кафане је најчешће суморна и мрачна, тако да је веома блиска са у цијелости негативним доживљајем града“ (Максимовић 2019: 34). Као што је већ у раду поменуто, део приче *Брата Мата* одвија се у кафани, у којој, на својеврстан начин, кафански гости одређују судбину села.

Осим ових одредница, слика града у Глишићевим приповеткама имала је знатно сложенију функцију од приказане. Превасходно је утицала на обликовање друштвене и културне слике света, али и у успостављању, већ поменуто, опозиције сеоског и градског живота. Била је и маркер развоја науке, односно

одређених цивилизацијских и технолошких промена. Но, како у приповеткама *После деведесет година* и *Брата Мата* нема галерије типичних градских јунака, нити слике градских простора и дешавања у њима, о њима у овом раду нећемо ни говорити.

Временска одредница присутна је кроз дистинкције дан – ноћ: дан представља мирно и сигурно време људског деловања, док је ноћ демонско време.

Нечисте силе обузимају човека искључиво у глуво доба, на путу, најчешће на раскршћу или поред воде. Уколико се човек, дакле, нађе у поноћ на местима прелаза, не може проћи некажњено – он увек постаје жртва разноврсних сила (Анђелковић 2007: 97).

У такво доба, на месту које се може сматрати граничном зоном између природе и културе попут воденице, главни јунак приповетке *После деведесет година* среће Саву Савановића.

Дјела овог модела реализма садрже и друге чиниоце фолклорног свијета, прије свега фолклорни хронотоп (Бахтин): колективнорадно и забавно вријеме (празници, обреди везани за земљораднички циклус итд.), чијег се ритма држи развој радње (Иванић 1996: 44).

За потребе развијања приче о вампиру у приповеци *Брата Мата*, користе се одреднице које се тичу „забавног“ времена. Тако се смењује смиривање села и његово узнемиравање, увек око празника, као у следећем примеру: „Тај немир по селу и страх трајао је некако до пред Божић. Око Божића се као мало умири. [...]“ или: „Баш око Сретења на једанпут пуче глас по селу да се виђа ноћу и некакво дете“ (Глишић 2022: 191–192). Време борбе против демонског бића у приповеци *После деведесет година* такође је период између два празника – „све се, наиме, одвија између Ивањдана и Петровдана, дакле у периоду који особито иде на руку силама зла“ (Поповић 2009: 66).

Све поменуто карактеристике поетике Милована Глишића највише се ослањају на елементе из народног веровања, док књижевноуметничка средства којима се приче обликују и даље развијају, служила су доказивању веродостојности и истинитости испричаних прича главног приповедача.

2. АНАЛИЗА ПРЕДСТАВЕ ВАМПИРА У ПРИПОВЕТКИ „ПОСЛЕ ДЕВЕДЕСЕТ ГОДИНА“

Најпознатија приповетка Милована Глишића свакако је приповетка *После деведесет година* јер се у њој налази, како је већ поменуто, најупечатљивији и

најцеловитији приказ вампира у српској реалистичној приповедној прози 19. века. Будући да говоримо о поетици епохе српске реалистичне приповетке и њеним везама са поетиком фантастичног, при чему је тај спој утолико и парадокс, треба га ближе појаснити. Епоха српског реализма темељи се на миметичком приказивању друштвене стварности у књижевним делима, но она ипак није прекидала везу са фантастичним, на својствен, специфичан начин.

Један од главних разлога за то лежи у чињеници да су многа дела ове прозе настала на чврстој фолклорној подлози.

У основи, фолклорни реализам обухвата она књижевна дјела епохе СР која тематику из сеоског живота обликују у реторичко-стилским поступцима и на културном фону народне (усмене, фолклорне) традиције. [...] За нас је *фолклорни реализам* варијанта односа фолклорне и писане ријечи. [...] Подразумевају се двије групе поетичких процедура – једна настала под утицајем поетике реализма, друга наслијеђена из фолклорних искустава приповиједања и пјевања (Иванић 1996: 40).

Глишић је ову приповетку управо „склопио по угледу на бајку, а вампирски лик Саве Савановића по узору на народно веровање“ (Радин 1996: 68). Веза са бајком се код Глишића остварује на плану сижеа, атмосфере, почетних и завршних делова приповетке, појединих епизода, затим својства и поступака ликова. Рецимо, примера ради, сам почетак ове приповетке, тј. конструкција *чак онамо преко брда* кореспондира са формулом бајке *био једном један цар*. Даље, прича се темељи на љубавном односу сиромашног младића и богате девојке, против којег је њен отац. Младић је, као и у бајци, деградиран – он је сиромашан, сироче без игде икога, презрен од стране њеног оца и живи на крају села, дакле, маргинализован и потпуно неадекватан просилац за девојку – газдинску кћер. Пред Страхинју се поставља велики задатак да би освојио девојку, подвиг који мора да учини, а који ће му донети жељену друштвену афирмацију – убиство вампира у воденици.

Јунак прво започиње фазу сепарације: напушта дом, у овом случају, Овчину и креће у непознато. „Јунак тада постаје учесник необичних догађаја у несвакидашњем простору и времену; он залази у медијални простор мезокосмоса који не припада ни овоме ни ономе свету“ (Радин 1996: 70). Страхинја одлази у сеоску воденицу, коју, по причи мештана, обилази вампир.

Оно што о вампиру сазнајемо готово одмах на почетку јесте следеће: он напада воденичаре, сише им крв и убија их, али и убија даље по селу и после смрти живи још 90 година. Сам разлог повампирења је то што је за живота он био рђав човек, што иде у прилог веровању да се „поштен човјек не може повампитирити,

већ се вампири само онај ко је грешан“ (Стефановић Карацић г. и.: 494), те тако говоримо о постегзистенцији грешника у једном специфичном облику.

Сам простор станишта вампира – воденица, познат је као место окупљања нечистих сила, али му Глишић још додатно појачава језовитост упечатљивим описом:

Одиста је страшна та гудура где је воденица зарошка. С једне стране густа шума, и дању је мрачно у ној, а камоли ноћу. С друге стране кршеви и стене, све некакве окапине, чини ти се сад ће се сурвати доле (Глишић 2022: 123).

Наредна фаза иницијације јунака, аналогно структури обредног сценарија, јесте лиминална фаза. Она се одвија у самој воденици. За обредно искушавање, чудовиште које испитује храброст и јунаштво младога иницијанда, Глишић је одабрао вампира. У приповеци, већ прве ноћи одвија се сусрет јунака и вампира. Тада се доста сазнаје о изгледу, понашању па чак и о идентитету вампира.

По народном веровању, вампир може изгледати различито јер је нечиста сила велике способности преобраћања. Може узети облик појединих животиња, птица или инсеката, може се појавити као неки предмет, али се најчешће јавља у антропоморфном виду са нарочитим, вампирским одликама (Радин 1996: 34).

У овој приповетки, вампир преузима антропоморфни облик. Глишић ће преузимати модел из народног веровања, не изостављајући ниједан битан елемент у опису вампира. Он је у сусрету са Страхинjom повисок, лица црвена као крв, носи преко рамена покров, јер „народ верује да се вампир никада не растаје од мртвачког покроба у коме је његова демонска снага“ (Радин 1996: 35).

У том сусрету, први пут се открива идентитет вампира, тј. вампир се сам представља, о чему сведочи чувена реченица: „Еј Сава Савановићу, деведесет година вампирујеш и не оста без вечере као вечерас“ (Глишић 2022: 125). Основни наративни ток ове приповетке и неки мотиви, па и читаве реченице, подударају се са народном причом *Вампир Лисибрада* (Тодоровић 2020: 262). Оно чега нема у тој причи, а код Глишића је присутно, јесте други фабулативни ток – наизглед неостварива љубавна прича младића Страхине и девојке Радојке. Ова горепоменућа реченица из дела служила је и као директна веза са, већ поменутом, народном причом *Вампир Лисибрада*. Штавише, не само да се примећују сличности већ се може јасно утврдити да је Глишић тај текст одлично познавао, будући да та је та реченица готово идентична са „Е јадни Лисибрада, ето четрдесет година, свако си вече имао вечерати, а ноћас нема!“ (Шаулић 1925: 127). Оно што примећујемо у компаративном прегледу јесте то да је једина разлика у томе што је Сава Савановић имао дужи тзв. *вампирски стаж* у односу на вампира Лисибраду, као

што је приметио Тодоровић, у раније помињаном истраживању. Ни број година вампировања Глишићевог вампира није случајан: број девет и сви бројеви изведени од њега, имају јаку симболичку и магијску вредност у српској фолклорној традицији.

Ако је, дакле, број 9 с једне стране симбол завршености [...], а са друге симбол бесконачности [...] савршено је разумљиво зашто је народ покашто одређивао вампиров век баш број 9, односно 90 (Радин 1996: 38).

Боравак у воденици и преживљавање у њој представљају једну важну етапу иницијацијског обреда за главног јунака и он је успешно превазилази – остаје жив. Та врста *победе* над опасношћу од демонског бића Страхини омогућава промену статуса у друштву – промовише га у јунака, што, следствено томе, отвара и потенцијалну могућност склапања брака са жељеном девојком.

Саодносно фабули, наредног дана народ креће у потрагу за откривањем гроба повампиреног човека и приступа свим у традицији опробаним начинима да се он што пре уништи. У приповетки се појављује, поново по угледу на бајку, и помоћник, баба Мирјана. До ње се мора превалити дуг пут. Постоји опасност да се од ње неће добити тражена информација јер је она већ остарела и готово потпуно глува. Сцена добијања информација од ње приказана је реалистично, уз елементе хумора. Сава Савановић, открива она, покопан је у кривој јарузи, под рачвастим брестом.

За тражење и откопавање гроба вампира коришћен је неушкопљени вранац, без белега. То је животиња која има улогу откривања демонског места јер

осим људи, вампира могу да осете и неке животиње, нарочито оне које се у народу држе као сеновите и по митској су традицији хтонског порекла [...] Међу Србима је уобичајено превођење сеновитих животиња преко гробова, нарочито вранаца, најбоље непочишћених (Радин 1996: 41).

У овој причи, коњ се узнемири када наиђе на *право место* – необележени гроб у коме лежи вампир. Након дуготрајне потраге за гробом, приступа се његовом откопавању. Мештани наилазе на нетакнуто тело човека, надувеног, црвеног, на којем се виде готово зарасле ране од метака (пошто га је претходно ранио Страхини); што недвосмислено алудира на то да су наишли на гроб траженог вампира. Обредно уништавање мора да се изведе помоћу одређених ритуалних радњи и коришћењем одговарајућих средстава. „Међу заштитним мерама у традицији српскога народа веома важно место заузимају апотропејска средства. [...] Тако су најефикаснија средства против вампира глог (колац или трн) и бели лук“ (Радин 1996: 49). Управо се у овој причи вампир убија на опробани начин

– пробијањем глоговим концем. Осим глога, за заштиту од вампира у овој причи се помиње и коришћење камења и трња (драче), највише глоговог, за покривање вампирског гроба. „[...] Најзначајнија је улога драче као универзалног средства у борби против мртвачких демона и против повратка вампира“ (Радин 1996: 51).

У веровањима нашег народа за сваку врсту заштите од зла погодна је молитва, те се и у овој причи сцена уништавања гроба вампира допуњава и у религиозном смислу верификује присуством попа који је читао неку врсту молитве, а уз то се користи и освештана вода.

У последњем тренутку обреда (а он, да би био делотворан, до краја мора бити учињен без грешке), грешком једног Зарожанина, који је због страха, воду ацијазму, уместо у уста, просуо по лицу Саве Савановића, приповеда се о изласку лептира. „Да је лептир ипак отелотворени дух показује веровање [...] да су лептирице и неки други инсекти који лете око светла, око лампи – вештице“ (Букадиновић 1971: 41). Дух вампира на тај начин остаје да живи, да мори мештане, али убрзо и то престаје. У приповеци се каже: „Онај лептирак дуго је, кажу, још морио малу децу по Зарожју и по Овчини, па је и њега нестало“ (Глишић 2022: 153). Вампир је, дакле, физички уништен, а аналогно са вештицом, која, ако се из облика лептира или птице не буде могла вратити назад у тело, неминовно умире, можемо закључити шта је са њим било, тј. како је „нестао“.

Последња фаза коју јунак пролази, по законитостима обредног модела бајке, јесте фаза регрегације. У питању је сцена у којој долази до отмице девојке и планирање свадбе. На веселу долази до помирења између Страхине и невестиног оца Живана. Јунак тим чином као да улази у свет једнаковредних и тиме се успоставља равнотежа у заједници, што имплицира познати крај сваке бајке. Свака свадба подразумева социјалну иницијацију (и афирмацију) њених учесника. Страхинин пут иницијације био је двострук: он се најпре морао доказати као неустрашиви јунак и савладати вампира (ратничка иницијација), да би се, самим тим, показао достојним прихватања у колективу и био прихваћен као Радојкин муж и пуноправни члан заједнице.

3. АНАЛИЗА ПРЕДСТАВЕ О ВАМПИРУ У ПРИПОВЕЦИ „БРАТА МАТА“

Ова приповетка има значајне разлике у односу на претходну самим тим што све у њој представља својеврсну измишљотину главног јунака Мате и његовог побратима Неше Срнаћа. „У њој се приповедач претвара да дели гледиште са обманутим јунацима и несмотреним читаоцима јер се мотив вампира пред крај демаскира у мотив лажног вампира“ (Радин 1996: 88).

Сиже се може представити у неколико реченица. Јанко и Мата, двојица пријатеља, живели су сложено. Јанко умире и оставља за собом удовицу Смиљку без деце. Већ у описима Јанкове сахране наилазимо на лоше предзнаке. Наиме, покојника је на спроводу, наочиглед свих, прелетела црна кокош.

Након годину дана, просци су кренули да окружују удовицу Смиљку. Међу мештанима се убрзо шире приче како се Јанко повампирео:

Прво је привидео Станко Ценабет – човека с белим платном преко рамена, око поноћи, где оде најлак навише, или кући Јанковој или некуд на другу страну. [...] Неко је опет казао како је спазио ноћу опет онога човека с белим платном где стоји на прелазу ниже куће Јанкове, други се опет клео како је усред села на раскршћу опет видео оног човека: стоји као стожер, а платно му се отегло низ леђа и читав аршин по земљи. Затим почеше неки казивати како се често чује некакав тутањ кроза село, као да неко јури некога (Глишић 2022: 190–191).

Вампир се, дакле, у наведеним причама, следећи народно веровање, појављивао са покровом преко рамена, у глуво доба – око поноћи. Затим се његов приказ везује за извесне прелазе или раскрснице, да би се његова појава на крају повезивала и са узнемиравањем стоке (говеда и паса) и стрављењем одоцнелих пролазника. Повампирени је у причама често обилазио и сопствену кућу. Осим ових прича, низала су се и виђења црног јарета, малог детета, уз помињање сведока који се куну у своја сведочења. Мало дете се увек стварало у Смиљиној кући, нерођено, некрштено, изучавало је богословију, све док није, на крају, напречац умрло и сахрањено у необележеном гробу поред сеоског гробља.

Искоришћена је одговарајућа фолклорна предиспозиција и за Јанково повампирење, те тако он спада у „покојнике над којима није одржан прописан посмртни обред“ (Радин 1996: 43). У овом случају, док су Јанка носили на гробље, прелетела га је као гавран црна кокош, што је послужило као иницијални импулс да се фабулирање о вампиру (које је, притом, имало несумњиво личну, користољубиву мотивацију) веже управо за овог покојника.

Јак страх нашег народа од демонских бића и њиховог деловања присутан је и у овој причи, па су се тако и Смиљкини просци веома брзо одвратили од намере и проредили. Све мање људи је било у близини Смиљине куће, осим Мате, који јој се „нашао“ у невољи. Ту читаоцима постаје јасно порекло ових „страшних“ прича, но приповедач то још увек експлицитно не открива ко је и како пласирао причу. Међутим, уз Матин је дат и лик његовог побратима Неше Срнадаћа, типичног враголана, довитљивца који „имао је обичај и да лаже, али је слаже тако вешто и лепо, да свака, па чак и он сам, мисли да је истина“ (Глишић 2022: 182).

У причу се уплиће и поп који не верује у постојање вампира (и у стварности је црква била против тих „маштарија“), да би мештани помоћ, даље, како

је већ у раду поменуто, потражили код попа Ивка у другом селу – зналца неких тајних знања и власника чудесне (пророчке) књиге у којој је „уписано све на свету“ (Глишић 2022: 203). Он чита молитву из те страшне књиге фантастичног порекла, дајући извесне упуте за уништење неупокојеног демонског детета. Земља са дететовог гроба треба да се узме *уочи младог петка у глуво доба*, затим да се однесе у планину и да се растури. За тај подвиг јављају се најхрабрији међу мештанима – брата Мата и Неша Срнадаћ – управо они који су први и пласирали причу о детету и који су га (тобоже) и сахранили. Убрзо после тога, по селу се проширила вест да је Смиља испрошена а просац је – нико други до брата Мата, а потом се помиње још и свадба и рођење сина.

При крају приповетке се уплиће глас приповедача који одговора оном свезнајућем приповедачу, карактеристичном за епоху реализма. Управо ће он појаснити читаоцима праву истину у погледу догађаја из ове приповетке.

Читалац је сигурно опазио да је ова приповетка некако замршена и малко нејасна. То је све зато што је у њој врло мало истине. [...] Нити се Јанко повампирио, нити је било оног страшног детета, нити је оно читало, нити су га курјаци растргли. Ништа од свега тога није било (Глишић 2022: 219).

Пред читаоцима се потом открива да је Мата уз помоћ Неше Срнадаћа раширио страшне приче по селу како би се растерали просци око Смиљке. Иако је читава прича заправо обмана и злоупотреба зарад личне користи, искоришћени мотив вампира у причи ипак је доследно пратио народно веровање. У неким савременим истраживањима Глишићевог стваралаштва, појављују се нова тумачења приказане сцене уплитања приповедача који разбија илузије читалаца.

Са приповедачем се, међутим, читалац не може сложити, прича није ни замршена ни нејасна. Реч је о различитим приповедним конвенцијама: да ли приповедач мора да се стара о истинитости, или му је дозвољено да заводи читаоца и оставља га у благој недоумици. Први је поступак реалистички, други има једну црту романтичарског, или готског наслеђа, али је управо та одлика блиска модерном сензибилитету (Јерков 1995: 247).

По свему судећи, ова приповетка на другачији начин приступа фантастичном – пре свега, традиционалној теми приступа се на хумористичан начин, чиме је фантастично изгубило своју иницијалну функцију какву је имало у првој приказаној приповетки – *После деведесет година*, и постаје део добро планиране обмане двојице најнепосредније заинтересованих.

4. ЗАКЉУЧАК

Можемо приметити да је у обема приповеткама Милована Глишића обухваћеним овим истраживањем, колико год оне наизлед различите биле у погледу примењених наративних стратегија, заправо реч о вампиру руралног типа. Под утицајем Николаја Гогоља, Глишић преузима фолклорнофантастичну грађу свог народа, служећи се поступцима и техникама претходника и инкорпорира је у побочни ток српске реалистичне приповетке, заснован на фолклорној матрици, не заобилазећи притом начела саме епохе. У односу према Гогољу, код Глишића не постоји чаробни свет једног села у коме је све могуће, него су то приче са села о веровањима сељака у натприродна бића, у којима она ремете свакодневни живот, док приказани колектив само жели тога да се ослободи. Улога приповедача и његова даровитост ту имају веома важну улогу.

Када говоримо о приповеткама *После деведесет година* и *Брата Мата*, видимо да је употреба вампирског мотива примењена на различит начин. Приповетка *После деведесет година* анализирана је двојачко: са једне стране, посматрана је кроз постулате бајке, где главни догађај приказује ток јунаковог обреда прелаза, у коме он пролази кроз фазу сепарације, лиминалну фазу и фазу агрегације; са друге стране, вампирски део приче доследно прати народно веровање – од карактеризације самог вампира, његовог понашања, све до откривања гроба и његовог уништавања. Целовитим третманом овог сложеног мотива, Глишићева приповетка је задобила високу уметничку вредност.

Приповетка *Брата Мата* представља варијанту истог мотива, у модусу фантастике с кључем, уз коришћење хумористичне обмане и злоупотребе главног јунака зарад потенцијалне женидбе заинтересованог интригаша са удовицом Смиљом. Мотив вампира је, иако коришћен на специфичан начин, такође пратио фолклорну грађу и одговара анегдоти која адоптира изванредан круг веровања и представа демонолошких предања, посредованих комично-снижавајућим модусом.

На основу приказаних фолклорних представа, у наведеним приповеткама се може приметити изузетно богатство фолклорне грађе српског народа коју умешан приповедач обликује с различитим третманом. Та фолклорна фантастика и непромењени страх човека од појаве и сусрета са демонским бићима, послужили су и као извор за модерну српску приповетку, али и као инспирација и грађа за савремена и обимнија прозна остварења (попут романа *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић и др.).

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, М. (2007). Реалистично и демонолошко у приповеткама Милована Глишића. У Иванић, Д. (уред.), *Зборник радова са међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност. Књ. 2. Српска реалистична прича* (стр. 95–99). Крагујевац: Скупштина града: Универзитет, Филолошко-уметнички факултет: Кораџи.
- Божовић, Г. (2009). Приповетке Милована Глишића: од сцена фолклора до слика ужаса. У Велмар-Јанковић, С. (уред.), *Глишић и Домановић : 1908–2008. Зборник радова* (стр. 125–129). Београд: САНУ.
- Букадиновић, Б. (1971). *Интерпретације*. Београд: Просвета.
- Букићевић, Д. (2011). *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*. Београд: Службени гласник.
- Глишић, М. (2022). *Мрачни вилајет*, прир. Орсић, С. Нови Сад: Соларис.
- Дамјанов, С. (2004). *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*. Нови Сад: Дневник.
- Ђорђевић, Т. (1953). *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Живковић, В. (2005). Видови бајковитог у прози Милована Глишића. Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*.
- Иванић, Д. (1996). *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска.
- Јерков, А. (1995). Поетичке промене и савремено читање прозе Милована Ђ. Глишића. У Глишић, М. *Изабране приповетке* (стр. 237–263). Београд: Драганић.
- Максимовић, Г. (2019). Село и град у књижевном делу Милована Ђ. Глишића. У Максимовић, Г. (прир.), *Милован Глишић. Радоје Домановић* (стр. 9–26). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Недић, М. (2009). Приповетке Милована Глишића или задовољство у тексту. У Велмар-Јанковић, С. (уред.), *Глишић и Домановић : 1908–2008. Зборник радова* (стр. 53–59). Београд: САНУ.
- Поповић, Т. (2009). *Глишић, Гогољ, сказ и ђаво*. У Велмар-Јанковић, С. (уред.), *Глишић и Домановић : 1908–2008. Зборник радова* (стр. 61–77). Београд: САНУ.
- Радин, А. (1996). *Мотив вампира у миту и књижевности*. Београд: Просвета.
- Скерлић, Ј. (1955). *Писци и књиге. Књ. 2*. Београд: Просвета.
- Стефановић, Д. М. (2017). Поетика реализма и фантастика у приповеткама Милована Глишића. У Иванић, Д. (уред.), *Поетика Милована Глишића : зборник радова* (стр. 114–125). Ваљево: Матична библиотека Љубомир Ненадовић.
- Стефановић, Караџић, В. (1818). *Српски рјечник: истолкован њемачким и латинским ријечма* (одредница *вукодлак*). Беч: Штампарија Јерменског манастира.
- Тодоров, Ц. (2010). *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Службени гласник.
- Тодоровић, Б. П. (2020). Фантастика хорора у приповеткама Милована Глишића „Награисао“ и „Брата Мата“. У Ајдачић, Д., & Сувајџић, Б. (уред.), *Савремена*

српска фолклористика VIII (стр. 261–272). Београд: Удружење фолклориста Србије – Комисија за фолклористику Међународног комитета слависта – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“; Лозница: Центар за културу „Вук Караџић“.

Шаулић, Н. (1925). *Српске народне приче. Књ. 1. Св. 2*. Београд: Геца Кон.

Aleksandra S. Mladenović

FOLKLORE REPRESENTATION OF VAMPIRES IN THE STORIES *AFTER NINETY YEARS* AND *BROTHER MATA* BY MILOVAN GLIŠIĆ

Summary

The subject of this paper is the folklore representation of vampires in the stories *After Ninety Years* and *Brother Mata* by Milovan Glišić. In the first section, it was important to explain the importance of Milovan Glišić in the era of Serbian realism. The poetics of Milovan Glišić's creativity was observed in contact with Gogol's type of fantasy, through parallel connections, but also certain poetic differences, but also bringing it into connection with the poetics of the Serbian realist short story in which it is constituted as a certain turning point, in the spirit of folklore fantasy. Then, in the context of a better understanding of this author's work, the way of using specific speech in this work is presented, through examples, especially through the story of *Brother Mata*. In this way, it was possible to see how the vampire story is constructed, who the witnesses are, but also who does not believe in the story, who deconstructs it. Specica's archetypal oppositions in images of the world are also presented, more specifically, in the concepts of good and evil, derived from folk beliefs, which are necessary for a proper understanding of the stories presented. The most significant were oppositions in terms of temporal and spatial determinants, i.e. space inside: outside, day: night, village: city. The story *After Ninety Years* is analyzed in two ways: on the one hand, it is viewed through the postulates of a fairy tale, where the main event shows the course of the hero's rite of passage, in which he goes through the phase of separation, the liminal phase and the aggregation phase; on the other hand, the vampire part of the story consistently follows popular belief - from the characterization of the vampire himself, his behavior, until the discovery of the grave and its destruction. In the analysis of *Brother Mata's* story, the attention was focused mostly on the representation of the vampire motive, which was presented in a humorous way. That folklore fantasy and the unchanged fear of man from the appearance and encounter with demonic beings served as a source for the contemporary Serbian short story, but also as inspiration and material for contemporary and more voluminous prose works.

Key words: Milovan Glišić, vampire motif, folklore fiction, *After ninety years*, *Brata Mata*

Сара Ж. Матин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
Истраживач-приправник
sara.matin@ff.uns.ac.rs
sara.matin124@gmail.com

УДК: 791:821.111(73)-93 Blume J.
82:141.72
doi: 10.19090/zjik.2024.14.71-80
оригинални научни рад

ПОЛА ВЕКА КАСНИЈЕ: АДАПТАЦИЈА РОМАНА *БОЖЕ, ДА Л' СИ ТУ? ЈА САМ, МАРГАРЕТ. ЦУДИ БЛУМ*

САЖЕТАК: Роман *Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет.* (1970) америчке ауторке за децу и младе, Цуди Блум, добио је своју адаптацију 2023. године, педесет година након што је први пут објављен. Истраживачка пажња биће усмерена на анализу транспозиције две кључне теме романа – религије и менструације. С једне стране, филм не подлеже актуелизацији, што процес адаптације не чини само поступком прилагођавања дела за други медиј већ га чини и пољем преиспитивања и детектовања промена које су се догодиле у размаку од педесет година. Насупрот томе, однос према религији, као и јунакињина идеја Бога, услед специфичности превођења књижевне на филмску нарацију, резултирали су одређеним померањима у значењу. Циљ рада јесте да критички приступи кључним елементима адаптације, као и да сагледа досадашњи јавни домен у оквиру ког је адаптација остварила утицај.

Кључне речи: Цуди Блум, *Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет.*, адаптација, књижевност за младе, феминизам, менструација, нарација

1. УВОД

Америчка ауторка Цуди Блум у великој мери утицала је на развој књижевности за младе (young adult literature) иновативно унапређујући зачетке овог жанра. Шездесетих година прошлог века долази до знатних промена у приступу адолесцентским темама, те поред занимљиве (врло често романтизоване) фабуле и дидактичког момента, све важније постаје реалистично искуство транзитивног периода (в. Cart 2016: 23–39). Цуди Блум свој први роман објављује 1959. године, а оно што ју је одредило као изузетно значајну и популарну ауторку јесу начини превазилажења клишеа. Међутим, то ју је учинило и једном од контроверзнијих ауторки из ове сфере. Њени романи на непосредан начин говоре о телесном аспектима сазревања и пробуђеној сексуалности, уз увек присутно настојање јунакиња и

јунака да се ослободе калупа које им намећу родитељи или друштво. То пак не чине банализовано бунтовно, већ свесно, развијајући емпатију и разумевање кроз релацију ја–Други, што резултира издвајањем, препознавањем сопственог гласа у мноштву наратива који их окружују. Отуда за младе читаоце Џуди Блум није била само ауторка већ фигура од значаја којој су се, услед осећаја поистовећивања или захвалности због отвореног односа према табу темама, обраћали кроз писма.¹ С друге стране, њени романи врло често се опажају као проблематични и отуда су и цензурисани. На пример, према Америчком библиотекарском удружењу (АЛА), пет њених романа део је листе од „Сто најоспораванијих књига из периода од 1990. до 1999. године“.²

Роман *Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет*. (*Are you there God? It's me, Margaret.*, 1970) остварио је велику популарност, али је истовремено у институционалним круговима реципиран као провокативан. У романима који ће уследити након овог, теме ће такође бити упечатљиве, па ће тако бити речи о феномену као што је изругивање тела (*body shaming*) (*Blubber*, 1974) или о мастурбацији (*Deenie*, 1973). Међутим, роман о Маргарет посебно је привукао пажњу јавности с обзиром на то да се у њему преплићу јунакињин однос према религији и однос према сопственом телу и сазревању, а пре свега – менструацији. Маргарет Сајмон, нараторка, на прелазу из једанаесте у дванаесту годину, почиње да примећује промене у сопственом физичком и емоционалном сазревању. Суочава се са пресељењем из Њујорка у предграђе Њу Џерсија, где склапа пријатељство са Ненси, Гречен и Џејни, са којима ће оформити тајни клуб у оквиру ког ће водити разговоре о преокупацијама карактеристичним за пубертет. Кључна искуства кроз која Маргарет пролази биће представљена кроз њена обраћања Богу, па и тема неприпадања ниједној религији, с обзиром на то да њена мајка, хришћанске вероисповести, и њен отац, Јеврејин, нису желели да је оптерећују питањем религијског одређења услед непријатних искустава из прошлости.

Неке од књига Џуди Блум послужиле су као грађа за адаптације и много раније, али када је у питању ова, требало је избећи банализацију теме. Ипак, 2018. године Кели Фримон Крејг (*Kelly Fremon Craig*) предложила је концепт који је резултирао сарадњом. Иако је реч о бестселеру, који је сам по себи с временом стекао кредибилитет и вероватно је да би изазвао интересовање као адаптација у ма ком случају, ауторка је потенцирала способност режисера да исправно пренесу замисао на језик филма. У прилог томе ишла је чињеница да је Кели Фримон

¹ Видети више о томе у документарном филму *Заувек Џуди Блум* (*Judy Blume Forever*, 2023), у ком ауторка, између осталог, говори о значају кореспонденције са младим читаоцима.

² Преузето 07. 06. 2024, са <https://www.librarything.com/bookaward/ALA+100+Most+Frequently+Challenged+Books+of+1990-1999>

Крејг режирала филм *На прагу седамнаесте* (*Edge of Seventeen*), такође тематски усмерен на транзитивни, адолесцентски период. Права је купио филмски студио Лајонсгејт, који се показао као добра контекстуална подршка с обзиром на то да део њихове дистрибуције јесу познати филмови са протагонистима тинејџерима, који су такође адаптације популарних омладинских романа – *Сумрак сага* (*The Twilight Saga*) и *Игре глади* (*The Hunger Games*). Најзад, филм је премијерно приказан у априлу 2023. године.

2. ПОНАВЉАЊА У НОВОМ КОНТЕКСТУ

Филм задржава главни хронолошки ток – радња се одвија од почетка до краја школске године, но у појединим деловима долази до другачијег распореда догађаја, који не нарушавају ауторкину замисао. Није могуће говорити о сценарију као некаквом креативно организованом, изведеном из романа, тексту. У великој мери су то идентичне реченице из књиге или су пак то делови уобличени на другачији начин. Варијације у смислу додатака, оног што не постоји у књизи, такве су да само подстичу идеју која настоји да се изрази у роману. Оно што није у складу са описима из романа јесте другачија динамика односа између појединих ликова, те тако у филму стичемо утисак објективне слике Маргаретиног окружења. У роману су сва дешавања предочена из њене перспективе, те су стога фрагментарна. Такође, различит је опис физичког изгледа како Маргарет тако и њених пријатељица, али само оне особености које функционално не нарушавају карактеризацију. Дакле, филм у изненађујућој мери остаје веран књизи.

Симур Четмен истиче да је сама чињеница да је, у структуралистичком кључу, наратију могуће преместити из једног медија у други, довела до тога да је „проучавање константи у наративној структури различитих медија постало значајније од проучавања разлика“ (Џетмен 1988: 561). Међутим, како примећује Тимоти Кориган, након Другог светског рата ипак може да се говори о помаку, те се полемике о адаптацији преусмеравају ка „питањима самосталног ауторског деловања и кинематографске специфичности“ (Кориган 2021: 98). Штавише, све интересантнији постају случајеви радикално креативних или интенционално корективних приступа оригиналном тексту при процесу адаптације, те ће тако Роберт Стем анализом таквих појава које „драматично преображавају и ревитализују своје изворне текстове уношењем провокативних измена у место радње, историјски период, жанр, перспективу“ (Стем 2021: 105), одмаћи од критеријума верности. У овом случају доследност књизи била је важна услед самог значаја и популарности коју књига има, особито у америчкој култури – због самих обожа-

валаца, односно због оне примамљивости која постоји у вези са адаптацијама: „Препознавање и присећање чине део ужитка (и ризика) доживљаја адаптације“ (в. Хачн 2021: 72). Адаптација је остварена 53 године након што је роман објављен, што је изузетно дуг период, који нужно са собом носи друштвене промене и другачији однос према темама које роман покреће. Занимљиво је у том смислу да филм није подлегао актуелизацији, већ радња остаје у времену у ком и јесте, у седамдесетим годинама 20. века. Дакле, нова перспектива се не уноси новим идејним решењем на филму или посебно наглашеном креативном интерпетацијом, већ управо понављањем у новом друштвеном контексту.

Посебно је то упечатљиво када је у питању однос према телесном сазревању. Џуди Блум у већини својих романа приказује јунакиње, те се сазревање и у овом случају приказује као пре свега женско искуство. На самом почетку романа, у први план постављен је Маргаретин однос према телу, који ће бити присутан као њена главна визура – кроз однос према телесном већински ће се посматрати и коментарисати догађајност:

Знала сам какво је време исте секунде кад сам устала. Знала сам зато што сам ухватила маму како се њушка испод пазуха. [...] Ја још не користим дезодоранс. Мислим да људи не почињу да миришу рђаво док не напуне барем дванаест година. Мирна сам још неколико месеци. (Blum 2004: 7–8)

Физичко сазревање је у том смислу преокупација главне јунакиње, а оно је приказано као нешто што се ишчекује, то јест прижељкује. Однос према постајању женом приказан је у позитивном смислу, али и као нешто важно и озбиљно, уз често подвлачење речи – *нормалност*. Отуда је код Маргарет присутан страх и жеља да се тај процес убрза. Тако ће, на пример, правило тајног клуба четири пријатељице бити да носе брусхалтере, иако им и даље нису нужни, или да понављају мантру: „Морамо – морамо – морамо да увећамо наше груди!“ (Blum 2004: 67). Маргарет ће, коментаришући Лору Денкер, девојчицу из одељења на којој су пубертетске промене упечатљиве, рећи: „Такође, мрзела сам је зато што зна да је нормална, а ја немам појма да ли ја јесам!“ (Blum 2004: 146).

Важан аспект у роману јесте приказивање начина на који се девојчице информисају о менструацији, као и уопште тематизација доступности информација. Џуди Блум на успешан начин подрива тада присутне наративе о менструацији и устаљене дискурсе који се тичу пубертетске сфере, на такав начин да млађе читатељке могу да разумеју на шта се мисли. Тај непретенциозно и суптилно остварен преиспитивалачки тон јесте нешто што на језичком плану успешније функционише, а што филм не успева да изрази у довољној мери. На пример, када Маргарет буде пожелела први брусхалтер, читав процес одласка са мајком до тржног

центра, разговори са продавачицом и мерење грудног обима, приказани су као непријатно искуство. Међутим, филм примарно приказује спој помало духовите и непријатне ситуације кроз естетику седамдесетих, потенцирајући свечаност тренутка одласка по први брусхалтер. У роману пак Маргарет перципира ситуацију на сложенији начин: „Продавачица је закуцала на врата док сам облачила хаљину. «Како смо се снашли? Да ли смо нашли нешто?» Мајка јој рече да *ми* јесмо“ (Blum 2004: 58). Дакле, Маргарет у складу са својим годинама опажа често неосвешћене слојеве у учесталим говорним конструкцијама, јер почињу да је се тичу. У том смислу, роман показује и тај ниво јунакињиног преиспитивања – где је граница између личног искуства и утицаја других у обликовању тог искуства.

Други су најчешће сам јавни и институционални дискурс који обликује наративе који за Маргарет постају значајни, а који су уједно и извор информација. Пример за ово проналазимо у делу романа у ком девојчице из Маргаретиног одељења одлазе на пројекцију едукативног филма о менструацији:

У филму је било речи о јајницима, и објашњавали су нам због чега девојчице добијају менструацију. Али нам нису рекли какав је осећај [...] Само су нам причали о томе како је природа дивна и како ћемо ускоро постати жене и све у том стилу. (Blum 2004: 124–125)

Филм приказивањем просторног распореда у ком девојчице седе постројене у редовима пред великим екраном посебно дочарава атмосферу недијалског репродуковања садржаја. Тој сцени ће потом бити супротстављено право искуство тако што једна од девојчица након што је добила менструацију осталим пријатељицама описује свој доживљај. Рећи ће – „као да нешто цури из мене“, а то „не боли кад излази“, док ће санитарне улошке које је мајка наручила из апотеке именовати као „то“ (Fremton Craig, 2023). Дакле, девојчице ће на различите начине покушавати да се информишу о свим феноменима који се тичу тела у развоју.

Радња филма смештена је у седамдесете године 20. века, сходно томе и однос према менструацији могуће је контекстуализовати у промене у оквиру другог таласа феминизма. Карактеристичан за тај период јесте искорак у афирмативан однос према менструацији. Све више се тежи удаљавању од медицинског дискурса и од већински мушких наратива о важности менструације по репродуктивно здравље жене. Феминисткиње покушавају да створе сопствени наратив, враћајући менструацију у оквиру женског искуства – женске сексуалности, развоја женског тела и женског здравља.³ У том периоду мења се и приступ менструалном обра-

³ С друге стране, то је у извесној мери резултирало контрадикцијом јер је у настојању да менструација не буде доживљена као препрека, као нешто што онемогућава сексуални ужитак или физичку активност, она поново била суспрегнута, ненамерно поново својена на

зовању младих девојака, те пређашњи едукативни филмови који су менструацију приказивали као врсту терета, почињу да је представљају као нешто природно чему треба ићи у сусрет (в. Becknuss 2022: 103). У том смислу, роман Џуди Блум јесте феминистички, али написан у и даље нестабилном колективном ставу, те Кејла Бекнас наводи и занимљив податак из књиге *The Modern Period* Ларе Фрајденфелдс. Пример се тиче једне тинејџерке из периода седамдесетих година 20. века којој је мајка, уместо да обави разговор са њом, дала да прочита књигу Џуди Блум као извор потребних информација (в. Becknuss 2022: 106). Дакле, књига је имала приличан утицај, па је, парадоксално, оно што подрива преусмерила на неочекиван начин, постајући једна врста приручника у ком је *све објашњено*.

Управо зато је и маркетиншки део филма усмерен на релације између оног како је било некад, како је данас и шта је оно што остаје као универзално женско адолесцентско искуство. Тако се на инстаграм профилу Џуди Блум, као и засебном профилу филма (@margaretmovie), појавио позив да пратиоци поделе своје духовито непријатне моменте уз хаштаг #MargaretMoments.⁴ Оно што није било могуће у периоду када је написан роман, али и оно што једноставно није било блиско колективном осећању, адаптација је настојала да произведе у виду подстицања енергије саучесништва. Седамдесетих година 20. века, менструација, као и уопштено однос према телесном сазревању, ипак и даље у великој мери остаје табу, а конкретизација личних искустава показује се као непријатна. Педесет година касније то је замењено активним и масовним дељењем искустава на јавној платформи, а најзад, савремено поимање осећаја срама, ариткулисања нечег из тог домена, све ређе се описује као непријатност, већ се пре изједначава са оним што би било кринц (cringe), уз дозу емпатије, саучешћа у социјалној срамоти.

3. ИЗМЕЂУ УНУТРАШЊЕГ ГОВОРА И РЕЛИГИЈСКОГ ДИСКУРСА

Симур Четмен примећује да књижевна нарација увек комбинује две равни – „време приповести, са временом у ком се ово презентује у тексту – време дискурса“ (в. Çetmen 1988: 561). Специфичност овог романа јесте подвојеност времена дискурса. Иако су оба дела нужно надређена времену приповести, у оном главном, нараторка, Маргарет, приповеда о томе шта се десило или како се осећала, али други део времена дискурса подразумева њена обраћања Богу, што

табу. Видети више о историчности самог односа према менструацији у другом таласу феминизма у: Kayla Becknuss, “The Female Stigma: Menstruation Attitudes in the Women’s Liberation Movement”, *AWE (A Woman’s Experience)*, 2022, 8, 88–113.

⁴ На пример: <https://www.youtube.com/watch?v=jjKtAbSRuyo>. (Преузето 07. 06. 2024.)

је одвојено у виду засебних пасуса и маркирано курзивом. Изузев једног примера, не постоје некакви реченични индикатори попут израза „рекла сам“ који читаоца обавештавају да обраћање почиње. Читалац је, дакле, привидно искључен из њених обраћања. Она су део застоја у тексту, тематски усмерена на оно што и остатак текста, али изолована као посебан вид унутрашњег монолога.

Маргаретин однос према Богу приказан је као личан, одвојив од конкретног религијског контекста. Како примећује да је једина у окружењу која не припада ниједној религији, одлучује сама да направи тај избор. У потрази за религиозним осећањем, посетиће са баком синагогу а са пријатељицама протестантску цркву, али до жељеног осећања неће доћи: „Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет. Била сам у цркви. Тамо нисам осетила ништа посебно, Боже. Иако сам стварно желела. Сигурна сам да то нема никакве везе са тобом. Следећи пут ћу се више потрудити.“ (Blum 2004: 83). Маргарет се Богу обраћа у одсуству ритуалних радњи; нису у питању праве молитве, већ богат унутрашњи говор, потреба да се сопствено искуство артикулише или да се одређене жеље остваре. У том процесу нема селекције у артикулацији искустава и жеља, те је најчешће критикован аспект романа, из тог проистекао спој светог и профаног:

Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет. Управо сам рекла мајци да желим брусхалтер. Молим те, Боже, помози ми да порастем. Знаш већ где. Желим да будем као сви други. Знаш, Боже, сви моји нови пријатељи припадају или Хришћанској заједници или Јеврејској општини. Где да се ја учланим? Не знам шта би волео да урадим у вези с тим. (Blum 2004: 51)

Међутим, у роману не постоји некаква нормативна трансцендентна димензија Бога, те није реч о ауторкиној намери да делује субверзивно или провакативно. Отуда се и филм усмерио на она решења која потенцирају шаљивост ситуације. Много компликованије било је наћи ваљано решење за транспозицију Маргаретиних обраћања Богу. Уколико би током целог филма Маргаретина обраћања била пристуна само као унутрашњи монолози, то би било нефункционално за визуелни медиј јер то нису успутне јунакињине мисли које су ту ради наглашеније психологизације, већ су значајан део наратива. С друге стране, наглашеност монолога, услед природе медија, нужно повлачи за собом и већи степен перформативности – каквом интонацијом Маргарет изговара речи, какви су покрети њеног тела, каква јој је фацијална експресија и сл. Све то остаје непознато у роману, а превелика интервенција изменила би управо то одсуство ритуалног, перформативног аспекта молитве из романа.

У филму се унутрашњи монолог задржава у појединим сценама, при чему су одређени делови наглашено шаљиво или емоционално интонирани, а да то у роману нису, или се подлеже уобичајеним молитвеним гестама које такође нису

део романа (на пример, склопљене руке). Индикативна у том смислу је сцена покушаја исповедања. Радећи на заједничком пројекту са Лором Денкер, Маргарет ју је увредила, те Лора истрчава из библиотеке и одлази у цркву да се исповеди. Маргарет осећа да је погрешила, па и она зажели да уђе у цркву не би ли видела како изгледа право исповедање. У роману је очигледно њено неприпадање сакралном простору – било је тихо, чудно, осећала је слабост у ногама. За врата исповедаонице ће рећи: „Изгледало је као дрвена телефонска говорница“ (Blum 2004: 153). Примарно се истиче колико је то окружење за њу страно. Филм као визуелни медиј, у приказу ове сцене, нужно призива и оно што би била перформативност самог сакралног простора који може да узрокује, то јест пробуди одређена осећања, као што су осећај саучесништва, припадања, поштовања, итд. (в. Berzal Cruz 2023: 95). Тако филм овај део романа интерпретира уз степен озбиљности, узвишености, посредством истицања осветљености услед одсјаја витражног стакла, специфичности црквених статуа, Маргаретиног пажљивог хода кроз простор, уз пратећу класичну музику. Док се у роману, унутрашњи монолог поводом те ситуације јавља након што се Маргарет врати кући, у филму је он приказан док је у цркви, уз изразити драматични набој:

Стварно сам је повредила. Зашто си ми дозволио да то урадим? [...] И данас сам те тражила, када сам хтела да се исповедим. Али те није било. Уопште те нисам осећала. Не онако како те осећам када ноћу разговарам с тобом. Због чега, Боже? Због чега те осећам само када сам сама? (Blum 2004: 155)

На тај начин филм, иако интензификује значење унутрашњег монолога постављајући га у сакрални контекст, ипак на ефектан начин истиче суштину Маргаретиног односа према Богу, односно солиписизам.

С друге стране, у сцени писања писма за њеног учитеља, филм уноси непотребне интервенције. За тему годишњег пројекта, Маргарет је одабрала истраживање о религији:

Извела сам једногодишњи експеримент у вези са религијом. [...] Прочитала сам три књиге на ову тему. То су: Модерни јудаизам, Историја хришћанства и Католичанство – некад и сад. [...] Мислим да човек не може тек тако да одлучи којој ће вери припадати. То вам је као да морате да изаберете сопствено име. [...] Дванаест година је касно за такав почетак. (Blum 2004: 181–182)

Фокус је на истраживачком аспекту, на рационалним закључцима у складу са искуством кроз које је прошла. У филму је писање писма пропраћено позадинском музиком, а Маргарет кроз унутрашњи монолог емоционално експресивно истиче како „тамо горе нема никог и нико не слуша“. Таква измена залази у домен конвенционалног, устаљеног религијског дискурса, што нарушава уметнички

најуспелији део романа – чињеницу да Маргарет о Богу уопште не размишља кроз категорије вере и сумње; удаљава га од уобичајених карактеристика дискурзивних категорија као што су молитва и исповест, тако што не осећа униженост или страх, већ потребу да интимни, унутрашњи дискурс учини интерактивним, огледајућим. Оно што Маргарет преиспитује јесте религија, као друштвени феномен. У том смислу је филм, у одређеним сценама, подлегао симплификацији.

4. ЗАКЉУЧНЕ МИСЛИ

Роман *Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет*. представља једну од најпопуларнијих књига за младе у оквирима америчке културе, али и на глобалном нивоу, с обзиром на знатан број превода. Адаптација популарног романа за младе била је захтевна у погледу очекивања и оправдавања вредности које се на њу пројектује самом чињеницом да је у питању генерацијски значајан роман, у смислу преноса, препорука и повезивања кроз истоветна искуства. Стога је адаптација ишла у правцу универзализације женског адолесцентског искуства. С једне стране, такав приступ осветлио је однос прошлог и садашњег времена и истакао на тај начин важност друштвеног контекста у обликовању личних искустава. С друге стране, адаптација је одузела поједине особене црте Маргаретином лику, које се преваходно тичу њене субјективне идеје Бога. У погледу теме религије задржани су више они елементи који се односе на растрзаност младе јунакиње између различитих вероисповести, односно пре уобичајене проблемске ситуације из религиозног домена, него њено критичко пропитивање.

Напослетку, важност филмске адаптације романа *Боже, да л' си ту? Ја сам, Маргарет*. понајвише се огледа у успешном начину преноса ауторкине замисли да споји тему телесног sazревања и тему религије. Премда је роман цензурисан и реципиран као провокативан, филм је успео да изнесе атмосферу која сведочи о томе да прича у својој основи није субверзивна, већ подстицајна – циљ је уздање у сопствено биће, поверење у сопствено тело, ослобођеност и игривост.

ЛИТЕРАТУРА

- Becknuss, K. (2022). The Female Stigma: Menstruation Attitudes in the Women's Liberation Movement. *AWE (A Woman's Experience)*, 8, 88–113.
- Berzal Cruz, P. (2023). Performativity in Ritual Space. In Pirovolakis, E., Mikedaki, M., & Berzal Cruz, P. (Eds.), *Performing Space* (pp. 81–103). Athens: Nissos.
- Blum, Dž. (2004). *Bože, da l' si tu? Ja sam, Margaret*, prev. Ilić, D. Beograd: Laguna.

- Кориган, Т. (2021). Дефинисање адаптације, прев. Кампмарк, Н. *Поља*, 66(530), 92–104.
- Lionsgate Movies. (2023, April 6). *Are You There God? It's Me, Margaret. (2023) #MargaretMoments "I Am Margaret, We All Are Margaret"* [Video]. You Tube. Retrieved June 6, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=jjKtAbSRuyo>
- Pardo, D., & Wolchok L. (Directors). (2023). *Judy Blume Forever*. [Documentary Film] Amazon Studios.
- Стем, Р. (2021). Ревизионистичка адаптација: транстекстуалност, међукултурни дијалогизам и перформативна одступања, прев. Вујин, Б. *Поља*, 66(530), 105–116.
- Fremont Craig, K. (Director). (2023). *Are You There God? It's Me, Margaret*. [Film]. Lionsgate.
- Хачн, Ј. (2021). На почетку теоретизовања адаптације: шта? ко? зашто? како? где? када?, прев. Кампмарк, Н. *Поља*, 66(530), 70–91.
- Cart, M. (2016). *Young adult literature: From romance to realism*. Chicago, IL: Neal-Schuman Publishers.
- Ћетмен, С. (1988). Šta može roman a ne može film (i obratno), прев. Kostić, A. D. *Polja*, 34(358), 561–564.

Sara Ž. Matin

FIFTY YEARS LATER: THE ADAPTATION OF JUDY BLUME'S NOVEL *ARE YOU THERE GOD? IT'S ME, MARGARET*.

Summary

Judy Blume's young adult novel *Are You There God? It's Me, Margaret*. (1970) was adapted into a movie fifty-three years after its initial publication. This research focuses on analyzing the transposition of two key themes from the novel: religion and menstruation. The film's narrative was not modernized, turning the adaptation into a double act: converting the work to a new medium while also highlighting societal shifts over five decades. In contrast, the film's portrayal of religion and Margaret's idea of God resulted in certain shifts in meaning due to the specifics of translating a literary narrative into a cinematic one. The main aim of this paper is to critically examine these key elements of adaptation, as well as to explore the public impact of the film.

Key words: Judy Blume, *Are You There God? It's Me, Margaret*, adaptation, young adult literature, feminism, menstruation, narration

Јелена З. Зеленовић

ОШ „Светозар Марковић“, Бачко Градиште
jelenazekazelenovic@gmail.com
0009-0003-8831-5014

УДК: 821.163.41-31.09 Tasić V.

821.163.41-31.09 Tišma S.]:911.375

doi: 10.19090/zjik.2024.14.81-94

оригинални научни рад

ПРЕОБРАЖАЈ ГРАДА ПОСРЕДСТВОМ МУЗИКЕ У РОМАНУ ВЛАДИМИРА ТАСИЋА *КИША И ХАРТИЈА* И СЛОБОДАНА ТИШМЕ *ЖИВОТ ПЕСНИКА*¹

САЖЕТАК: У раду ћемо покушати да покажемо постојање два града, спољашњег и унутрашњег или видљивог и невидљивог, те прелазак јунака из једног у други, а посредством музике и перформанса. Анализом романа Владимира Тасића *Киша и хартија* и Слободана Тишме *Живот песника* долазимо до увида у моћ музике и перформанса који битно утичу на доживљај града, затим трансформишу град из видљивог у невидљиви, тј. у трансцендентални, лични град. Видљиви, спољашњи град представља простор–време са свим одликама Мегалополиса у ком јунаци нису слободни, а невидљиви, унутрашњи, трансцендентални и лични град представља место освајања слободе и очувања идентитета за субјекте који се по њему крећу. До освајања простора и преображаја Мегалополиса у лични град долази се посредством музике, њеног доживљаја, и перформанса и његовог извођења.

Кључне речи: град, музика, личност, Мегалополис, преображај

Романима Владимира Тасића *Киша и хартија* и Слободана Тишме *Живот песника* заједнички је пре свега простор по којем се крећу јунаци. Место радње је Нови Сад, из којег се јунаци селе, из којег одлазе, али којем се враћају и у којем се у моменту приповедања налазе. Осим пуког места из којег се приповеда, Нови Сад за јунаке оба романа представља простор који изнова мора да се освоји, не би ли се тако потврдио властити идентитет и не би ли се вратио смисао за којим јунаци трагају. У романима је дата слика некадашњег града и оних његових елемената који су били кључни за стасавање личности. Лични (али невидљиви) град је схваћен као простор личне историје у којем се налазе многа места која јунацима интимно значе и која су играла важну улогу у конституисању њихових погледа

¹ Рад је настао у склопу истраживања на докторским студијама на Филозофском факултету у Новом Саду, у оквиру курса Књижевност и медији, под менторством проф. др Владимира Гвоздена.

на свет, али и личног смисла, потребног за достојанствен живот. Када та места нестану, када се промене услед урбанизације, када изгубе сврху, јер им је замрла некадашња намена, јунаци губе део свог идентитета и од јединствене личности растачу се у разбијене субјекте. Међутим, они су одлучни да поновно освоје смисао, а томе ће претходити поновно освајање и припитомљавање простора, оним што није отуђено, што је остало део личности јунака, а то је музика и музика у садејству са другим уметничким изразима, тј. у синкретизму ритуала, представљеним у виду перформанса „Клио и Терпсихора“ у роману *Киша и хартија* и слушањем музике, контемплацијом о њој, њеним извођењем, али и невидљивим перформансима у роману *Живот песника*. Видљиви град којим доминира бука и гужва представља опасност за губитак идентитета и пад у бесмисао, а невидљиви град је град иза² који би могао да ослободи јунаке и задовољи њихову потребу за животом вишег реда. Ричард Лехан пише да: „Без трансцендентности, град не може да превазиђе оно што троши, ум не може да превазиђе себе“ (Lehan 2008: 89–100). Јунаци су заробљени у простору који не разумеју и који не може да им помогне у изградњи и чувању идентитета, не може да задовољи њихову потребу за смислом, ништа у том простору не указује на трансцендентност, на вечност, Бога или било какву сврху, напротив „знакови постају самореференцијални“ и то значи да може да се појави „осећање умањене људскости, анонимног и сувишног, људске изолације и рањивости, страха и великих напетости“ (Lehan 2008). Пресељење није опција, јер нови градови нису места личне историје, те тако не могу постати ни простор изградње идентитета (а јунаци одбијају да им се идентитет наметне, да им се прилепи нека од етикета Мегалополиса³), једноставно речено, други простори нису дом, нису кућа.⁴ Јунаци су комплексне личности које

² „[...] уместо ‘објективног’ града сада се појављује субјективна жеља за једним спиритуалним градом, који би могао бити назван и дом, а који се пружа иза видљивог града“ (Владушић 2012: 25).

³ *Мегалополис* означава систем који људе не третира као личности него као биомасу, која може да се употреби за циљ, а циљ Мегалополиса је гомилање профита и потпуна власт мањине над већином. Мегалополис је доминантна структура власти која оркестрира владама држава широм планете (не свих и не свуда), без обзира на политичку агенду која постоји да би одржавала привид демократије. Такав систем који подразумева време-простор, омогућен је временом постдемократије, постхришћанства и постхуманизма, а превасходно је везан (не нужно) за велике метрополе. Мегалополис је истовремено и стање свести грађана великих метропола. Нови Сад јесте Мегалополис, јер је Мегалополис стање свести. Нови Сад и није Мегалополис, јер је Мегалополис стање свести. (О Мегалополису, који је описан у овом раду, писао је, и умногоме одредио сам појам, Слободан Владушић у књигама *Црњански, Мегалополис; Књижевност и коментари* и *Завет и Мегалополис*).

⁴ „То је био наш град, наша кућа. Као када се деца играју, једно време чуче скривена иза стабала, буради, аутомобила, а онда појуре улицом уз цику и нека од њих задихано дотрче

владају знањем из различитих области. Код Тасића они су и високо образовани на престижним светским универзитетима, полиглоте и људи великог искуства у пословном свету и у свету уметности, а код Тишме су то уметници различитих оријентација, али пре свега филозофи у сталној запитаности над смислом уметности и судбином света. Дакле, такви људи једноставно неће пристати на свест коју им нуди Мегалополис, они не желе да буду дефинисани објекти, већ личности.⁵ Они не пристају на то да их оформи некакав град који делује кроз своја поља моћи, тј. Мегалополис, што Лехан описује на следећи начин:

Пошто више није независна, нити може да контролише, свест наставља да постоји као део система. Такву свест генерише специфична култура од које се она не може раздвојити, обуздавају је институције те културе (односно моћ), и више није лична. Последица тога јесте да град постаје стање ума: град промишља нас, а не обрнуто (Lehan 2008).

Они теже ка томе да буду у граду као у својој кући, која у „животу човека одстрањује неизвесности, она у изобиљу пружа своје савете континуитета. Без ње би човек био разбијено, расуто биће“ (Bašlar 2005: 33). Губитак куће, тј. губитак личног града, значи и губитак идентитета. Ново упознавање, или препознавање, јунака и града дешава се помоћу трећег *система знакова*, а то је музика.

Жак Атали у књизи *Бука* овако дефинише деловање музике и њен задатак:

По мом мишљењу, основна функција музике јесте да покаже да се насиље може контролисати, да је дакле друштво могуће. Прецизније речено, бука је оружје, а музика је њено обликовање, њено припитомљавање и претварање у симулакрум ритуалног убиства (Atali 2007: 33–34).

Музика је одговор на насиље које друштвене заједнице нужно производе, а то насиље значи и буку, која је пратећи моменат сваке дисхармоније и дисконтинуитета до којих долази услед поремећених односа који резултирају насиљем. Супротност буци је музика, хармонија и ред, враћање ствари у провибитно складно садејство. Таква је, пише Атали, била улога музике у синкретизму ритуала.

на место које им у машти и конвенцији игре пружа сигурност, скоче на њега и узвикну: кућа!“ (Тасић 2004: 78).

⁵ „Једнодимензионални идентитет роба Мегалополиса разликује се од идентитета личности, која представља усклађени склоп различитих компоненти идентитета... Супротно личности, роб Мегалополиса не може да створи осећај блискости са другим људима, који не би био финансијски или на неки други начин исплатив. Он није оријентисан према другим робовима (као што је личност оријентисана према другим личностима које чини ближњима) већ само према Мегалополису као извору моћи са којим се поистовећује (да би испунио своју вољу за моћи) и која му прети“ (Владушић 2023: 52–53).

У 19. и 20. веку у музику се уводе хармонијске тензије, дисконтинуитет и бука. Рихард Вагнер и Густав Малер зачетници су нове музике, која крши правила и стеге хармоније, а Атали сматра да „одбацивање хармоније од стране средње класе најављује и њено одбацивање постојећег друштвеног поретка“ (Atali 2007: 116). Како се друштво мења, мења се и музика, или, заправо, обрнуто – музика пророчки показује у ком правцу ће се кретати друштво. Пренатрпаност све већих градова у којима је загађење буком свакодневно, тражи контрапункт у музици, која значи хармонију и исцељење од буке. Наперед се не може одговорити редом, већ нечим сличним, те се у ред уводи и доза нереди како би се овај на неки начин поништио. Као што у ритуалном убиству постоји симулакрум насиља којим се одговара на право насиље, тако је нужно у хармонију увести дисонанце преузете из буке, како би се дао адекватан одговор на све чешће насиље у градовима. У 21. веку остаје примарна функција музике, те је њен главни задатак одговор наперед, дисхармонију и насиље које доносе велики индустријски и постиндустријски градови који постају стециште панике, анксиозности, патње и сиромаштва. Музика црног човека је била одговор на израбљивање на пољима памука и то се наставило данас, када музика може бити схваћена као одговор човека на насиље које над њима спроводи Мегалополис са својом онтологијом профита, где је капитал једино о чему се води рачуна, а на штету човека који се губи и троши услед прекомерног рада и одсуства вишег смисла, јер на месту на којем се очекује Бог, стоји врховна идеја добра Мегалополиса – капитал и трансхуманистички *homo deus* који се храни и телом (израбљивање радом) и душом (њено потпуно укидање) човека-грађанина. У романима *Киша и хартија* и *Живот песника* јунаци на такво насиље одговарају музиком и то их спасава од губитка идентитета и нестанка као личности.

Само постојање града као урбаног уређења живота заједнице није проблем. Проблем настаје када се постави питање: Ко има право на град?⁶ Јасно је да право на град има онај ко има највећи капитал. Једна епизода из романа *Живот песника* описује борбу за право на град. Јунак се шетао поред Филозофског факултета и затекао је људе како секу тополе на обали Дунава. Сазнао је да се тополе секу јер су деца покрајинског премијера астматичари, а тополе су штетне за астматичаре. Побуњени јунак покушава да сачува једну посебну тополу, када већ не може да спречи сечење других, а то успева низом лукавстава, која опет раскринкавају

⁶ У књизи *Побуњени градови* Дејвид Харви пише да право на град постаје празан означитељ чије значење зависи од особе која добије привилегију да га интерпретира. Финансијери и градитељи имају исто право као и бескућници. А онда Харви подсећа на то да је Маркс у *Капиталу* истакао да између једнаких права одлучује сила. Сила је на страни финансијера и градитеља (в. Harvi 2013).

правила игре Мегалополиса (локална функционерка пристаје на разговор са њим мислећи да је он син Александра Тишме, што даље имплицира то да од разговора нема ништа за оног који не може да се позове на познато презиме). Из ове епизоде јунак излази као делимични победник, јер је сачувана једна велика трокрака топола, „која је заправо Дрво живота“ (Тишма 2022: 57). Поред тога што даје пример борбе грађанина за свој град, епизода јасно предочава то ко једино има право на град. Постављено питање јесте проблем, јер се не пристаје на очигледан одговор да право на град имају капиталисти, већ се то проблематизује и самим тим постоји нада да ће се потражити другачије решење, чак револуционарно, о чему пише Харви у поменутој књизи.

У роману *Киша и хартија* нараторка Тања се након извесног времена враћа у Нови Сад да би водила рачуна о болесном оцу. Истовремено, она упознаје неколико људи са којима ће за врло кратко време постати веома блиска. Из перспективе ње и још четворо ликова, Нестора, Жоржа, Соње и Ђуре, изграђује се слика Новог Сада. Представљањем личне историје сваког од ових јунака гласом Тање, у роману се гради више наративних токова који се сједињују на крају романа, када се попут делте сви уливају у исти крај, реку Дунав, на којој се јунаци налазе у кључној и завршној приповедној тачки изводећи заједнички перформанс „Клио и Трепсихора“. Тања ће након повратка у Нови Сад запажати многе промене које ће је удаљити од града. Све што је била оставила за собом, претрпело је промену, од људи преко простора. Отац је болестан, старих пријатеља нема, а град се променио споља и изнутра. Она нас суочава са карикатуралном сликом улица и градом представљеним у карневалском време-простору у којем једино она⁷ (и њени пријатељи које ће касније упознати) није под гротескном маском. Посматрајући људе док се вози кроз град, примећује:

и ја сам, ко зна зашто, напола очекивала да однекуд искочи парада ‘ђавола’ на штулама и отпочне неки сулуди ритуал плодности, урнебесни карневал фембота и киборга. Видела сам их као играчке на навијање које ударају о зидове и једне о друге све док имају снаге, све док их покреће прости механизам произведен негде у Кини, на Тајвану, или неком другом месту где се сада по најнижој цени производе такви механизми (Тасић 2004: 160).

Непристајање на такав град и неприхватање његових правила води њеном самоискључењу из њега на болан и драматичан начин:

⁷ Она једина застаје и седа поред жене која плаче на клупи не би ли саслушала њену причу.

Кијала сам и сузила, осећала вртоглавицу, страх, гађење, мучнину која се мешала са одблесцима прошлости и будућности. Сцене са изложбе ‘Женске представе мушкарца’ на Институту за дизајн – богаљи, инвалиди, болесници, евнуси, Икари на штакама, каубоји без очију, богородица која доји центлмена у смокингу – утапале су се у слику оца коме су морали одсећи стопала због Биргерове болести, обољења услед ког су том веселом биргеру постепено трулиле прво стопала и шаке, а онда даље, све док од њега не остане само беспомоћно трупло које ћу морати да премештам тамо-амо као усрану лутку, док и оно не умре. Мој отац, тамагочи. Одвратно. Пожелела сам да нестанем (Тасић 2004: 162–163).

Једино што је везује за град, када се тек враћа у њега, јесте болесни отац, који се такође претвара у гротеску. На једном месту Тања пореди стање града са стањем оца: „Сада ми се чини да је све изгледало јадно, запуштено, као најавна пропадања које ће једног дана уследити, хералдика распада, гангрене удова, судбине оца“ (Тасић 2004: 14). Међутим, након жеље за самозаборавом и коначним одбацивањем идентитета, чула је музику из подрума у подграђу: „Тада сам зачула музику из оближњег подрума“ (Тасић 2004: 166). Тај силазак у подрум ће значити проналазак једног новог града који има карактеристике и Лехановог⁸ и Мамфордовог⁹ невидљивог града. Бартон Пајк, анализирајући Витманову песму *Прелазак бруклинском скелом*, такође говори о преображају града:

Одбацујући физичку стварност града зарад унутрашње визије, Витман је на свој начин чинио оно што су многи писци у његово време и касније радили, повлачећи се из спољашњег града у унутрашњи (в. Рајк 2008: 71–88).

Али за то је потребна извесна енергија која долази из самог субјекта и одговара на град-знак другим знаком, у случају ових романа то је музика, која јесте интегрални део субјекта, а субјект ју је носио са собом куд год да се кретао, чувајући је као наслеђе, бивајући кадар да то наслеђе и задржи и не расточи га или заборави у великим градовима. Град који Тању плаши овако изгледа пресудне ноћи у којој она крстари њиме у несвесној потрази за утехом:

⁸ „Увек су на делу два града: један видљив, други невидљив; један на површини, други под земљом или скривен; један царство умећа и контроле, други мистерије и метежа“ (в. Lehan 2008: 89–100).

⁹ „Невидљиви град је одраз стварности једног новог света у коме смо почели да живимо, света који није створен само на површини, иза граница хоризонта, него у унутрашњим перспективама, јер у њега продиру невидљиви зраци и зрачења који изазивају снаге чије деловање није доступно обичном запажању“ (Mamford 2006: 598).

Посвуд се нешто градило, нове вишеспратнице, цркве, куће, тржни центри и филијале трећеразредних банака, посвуд су били остављени кранови и скеле и мешалице иза којих сам тек понекад могла да назрем зидове са натписима којих сам се сећала од раније... (Тасић 2004: 163).

Овакво набрајање у циљу је додатне карневализације простора и предочавања стања нереда и пренастрпаности, а зидови које назире испод тог крша могу значити и зидове унутрашњег града који се гради и помоћу сећања.

Да има смисла говорити о сличном унутрашњем граду у прози Слободана Тишме, видимо у интервјуима писца: „Пишући, ја се не бавим историјом, ја се бавим унутрашњом сликом града као универзума, као архетипа егзистенције, дакле, вечношћу“ (Тишма 2014: 129). И даље: „Али треба рећи да Урвидек или Ђурвидек, није Нови Сад у неком реалном смислу, то је ‘унутрашњи град’, заправо, како се стварни град огледао у мом унутрашњем простору“ (Тишма 2014: 235).

Простор по којем се крећу Тишмини јунаци јесте Нови Сад, који је из његовог угла претрпео корените промене крајем педесетих година, када је остао без трамваја и када долази до промене инфраструктуре града. У роману *Живот песника* од тог момента па надаље, јунак ће покушавати да поново припитоми град. Његово одрастање прати и често насиље на улицама, те одатле можемо закључити да је уз промену града и одрастање јунака долазило и насиље, вршњачко, али и политичко, на које је јунак покушао да одговори перформансом, музиком и поезијом. У роману се чита непрестани труд јунака да се укључи у живот града, али да заобиђе политичко и економско деловање поља моћи, а све то, парадоксално, жели да постигне у самом центру града (Трибина младих), такорећи, свима пред носом. Јунак се бави и концептуалном уметношћу, а затим и нечим што назива *невидљивом уметношћу*, а ради се о седењу испред продавнице по цео дан уз пијење кока-коле и кваса. Затим наступа са бендовима *Луна* и *Ла Страда* и обилази неке друге градове тадашње Југославије. Међутим, пресудан град у сламању идентитета јунака у младости био је Београд. Опис тадашњег Мегалополиса и свести човека у њему дат је у роману:

Почео је мој живот на улици, скитао сам заогрнут својим црним макси капутом, заправо заогрнут тешком меланхолијом, незнањем, потамнео сам, коса ми је постала црна као ћумур, тен мрк као у Арапа [...] Нестао сам у мраку, у лавиринту улица, град ме је прогутао. Чинило ми се да доле у дубини космичке ноћи светли велеград у који падам и осећао сам да је тај велеград моја истинска мајка (Тишма 2022: 74–75).

Убрзо након тог момента, јунак се враћа у Нови Сад. Нови Сад је такође Мегалополис и то се види по законима који у њему владају.¹⁰ Слободни су и признати једино они који пристају на то да играју по правилима која диктирају политичко и економско поље моћи, са којима се истински интелектуалац не мири, о чему је писао Бурдије.¹¹ Ево како је то било у случају јунака романа *Живот песника*:

Увек је постојала медиокритетска уметност, тако је било некад а тако је и сада. Рат против авангардиста је био некаква константа, градски полемос је био судбина и тако је било у сваком граду, није Ујвидек био никакав изузетак. Партија је подржавала те, условно речено, талентоване стихоклепце, разна мазала, композиторе свечарске музике, добијали су станове, атеље, ишли по разним уметничким колонијама (Тишма 2022: 72).

Јунаци овог романа Слободана Тишме стално су били надзирани и надгледани, протеривани, хапшени и одсецани од друштва. Многи од њих су се сломили, постали зависници, неки су и умрли, други су се одселили – свако је тражио излаз. Излаз који је пронашао главни јунак и наратор, био је унутрашњи град, до којег је долазио и због способности да *слуша* музику, због чињенице да је она увек остајала део његовог идентитета, чак залог да се исти поново изгради када у једном моменту дође до његовог сламања. Након што је искусио прве тегобе онога што ће касније бити дијагностиковано као анксиозна неуроза, јунак се веома уплашио и описује то стање као ужасну изгубљеност, цепање субјекта („ја као нисам био *ја*“) (Тишма 2022: 52). Убрзо након тога, он сам проналази лек, или макар прву помоћ за своје стање:

Затварао сам се у девојачку собицу и тамо певао, била је то арија, вокализа без речи. Веома ми је пријало, осећао сам да ме певање лечи. Није случајно да су

¹⁰ Што се тиче писца Слободана Тишме, у Новом Саду владају закони Мегалополиса. Говорећи о Новом Саду у циклусу разговора „Нови Сад: књижени или сасвим обичан град“, Тишма ће навести неколико различитих догађаја у историји Новог Сада који су довели до његове промене. Догађај који симболише оно што Тишма назива *грабежом* (а оно што називамо овде и онтологијом профита) јесте рушење старих тршчара и изградња Краљевог парка. Осим што се тако мења и инфраструктура града, овај догађај говори о стању свести грађана. Тишма ће поводом тога рећи просто „људи су се искварили ужасно“. <https://www.youtube.com/watch?v=JveLQBAheN0>. Приступљено: 19. 1. 2024.

¹¹ „Интелектуалац се одређује као интелектуалац тиме што се укључује у политичко поље у *име аутономије* и посебних вредности поља културног стваралаштва које је досегло висок ступањ независности у односу на власт (а не, попут политичара са снажним културним капиталом, на основу истински политичког ауторитета, стеченог по цену одрицања од интелектуалне каријере и вредности)“ (Бурдије 2003: 188).

црни робови певали на памучним пољима, тражили су бол. Отети они су губили идентитет, нису знали ни ко су, ни шта су. Певање тужалки им је враћало сећање на завичај, на родитеље. Певајући, ја сам се такође претварао у нигреда, палеолићанина у ноћи, безимено биће испод звезда које се удаљују све већом и већом брзином (Тишма 2022: 52–53).

Он се лечи музиком. Ткиво оба романа густо је проткано музиком. Јунаци је слушају, разговарају о њој, стварају је. Она се афирмише као неприкосновена уметност. Нестор, из романа *Киша и хартија*, у разговорима ће често тврдити да је музика најбоља, а истог је мишљења и главни јунак романа *Живот песника*:

Срета је преводио Шопенхауера, књига *Свет као воља и представа*, много ми је значила у младости, поготово Шопенхауерова теорија музике, која је била нешто много више од естетике, то да је музика сам темељ постојања (Тишма 2022: 78).

У Тасићевом роману, музика је приказана као одговор на насиље, одговор који је дат на крају романа у виду перформанса, а на микроплану она је повлашћена кроз лик Нестора, који је завршио музику на колеџу Беркли и након тога наставио да се бави стварањем музике. У његовом лику ће бити помирена бука града са музиком, док ће иста пре повратка у Нови Сад ужасавати Жоржа, што се испољава приликом његове возње по Америци, где мењање радио-станица прати промена реклама на билбордима, што сугерише да је све упрегнута тако да доприноси гомилању капитала. Жак Атали у поменутој књизи пише да капитал дуго није умео да уновчи музику, док се није појавила могућност снимања и умножавања музике, а самим тим и њене продаје великим потрошачким масама, те долази до закључка да је то био „начин да се покаже како и новац може да буде замена за насиље“ (Atali 2007: 61).

Прва музичка нумера коју Нестор чује по повратку у Нови Сад јесте обрада песме „Паника“ групе *Колдплеј*, што сугерише стање ума и Несторовог, али и његових пријатеља. Међутим, он жели да припитоми град помоћу свог знања: „Град, говорио ми је, има пулс, има ритам, овде спорији, летаргичан, но већ за углом другачији, као спавач чија се нога трза у сну, обузета неком својом авантуром“ (Тасић 2004: 118). А пре тога: „Желео је да ствара музику, желео је да схвати језик тела, да ухвати чудесни ритам, да га испише као композицију. Одлучио је да се врати кући“ (Тасић 2004: 117).

Тakoђе, његово размишљање о плесу важно је за расветљавање значења перформанса „Клио и Терпсихора“, те, говорећи о плесу, он каже да је то језик:

језик продатог тела, очајнички плес сиромашних и заборављених, ненаписаних и избрисаних, контролисаних и цензурисаних, језик репера, рејвера, панкера,

сквотера и слемера, који се окупљају ноћу у напуштеним халама и мемљивим подрумима, или излазе на улице, као поплава, пењу се на бетонске барикаде и играју у тужним ритмовима разорених градова и светова, изгубљених домова ћутљиве већине, згажених и неупокојених, надајући се да ће њихов заједнички крик заслепити свевидеће око и порушити мрачне куле, као што их је Амфионова лира, некада, давно, у митско доба хармоније сфера, изградила (Тасић 2004: 89).

Овде видимо да је плес одговор на насиље Мегалополиса које се спроводи над човеком, свевидеће око упућује на свеприсутност камера, мрачне куле-облакодере широм града. Међутим, Нестор ће желети да помири музику, плес и град, перформанс, који пријатељи заједно припремају, за циљ ће имати преображај града из спољашњег у унутрашњи. Зато се за основну тему музичко-сценског дела, које планирају, узима звук машине на градилишту, тај основни звук града у сталним променама:

Нестор је у том свеприсутном звуку касније пронашао нешто што је замишљао као ударце срца које дете мора чути у утроби, ударце који му говоре да је живот ритам, допуштају му да се оријентише у првобитном мору звука [...] Или је то био ритам, не мајке, већ нерођеног бића, најави живота који се јавља из првобитне таме... (Тасић 2004: 121).

Ако је музика припитомљавање насиља, она ће у себе укључити и део тог насиља (буку грађевинских машина), не би ли се дошло до позитивне нуле, из које ће се, видимо у овом одломку, *родити* нов град, онај који зовемо унутрашњим. Услов за преображај града био је да се јунаци преобразе изнутра. Они ће на реци, том лиминалном простору, на једном сплаву, а близу „шумице“, повлашћеног места и Тишмине прозе, одржати свој перформанс „Клио и Терпсихора“. У последњем поглављу романа *Киша и хартија* пратимо то постепено преображавање:

Ритам грађевинске машине наједном је постао другачији. Био је свуда око нас, одјекивао је, чинило ми се, читавим градом. Појачавао се и затим се у зачараном кругу утапао у безбројне копије себе, у снимке које је Нестор истрајно мењао и дотеривао, и сада су сви ти ритмови, различити али исти, постајали нешто друго, нешто моћније, да би напослетку грунули таквом снагом да сам осетила како ми се помера утроба а груди и врат пулсирају као да више нису моји (Тасић 2004: 249).

Овде видимо почетак преображаја, исти онај осећај *ја као нисам био ја* који смо видели код Тишме. То се затим наставља и доводи до краја: „Почели смо да плешемо, свако на свој начин, поседнути ритмом који је преплавио све“ (Тасић 2004: 249).

А након завршеног перформанса, раном зором, Тања примећује „да се град полако враћа у уобичајене ритмове, али се у њему нешто променило јер ми више нисмо исти“ (Тасић 2004: 263). Потом ће Тања имати и једну кризу идентитета у којој ће јој се чинити да се „пресвлочи“ у оца. То ће бити праћено њеним сузама, њеним чишћењем изнутра, а касније, кад дође у стан, видеће да су и улице града мокре (чишћење споља) и то ће јој бити утеха:

Зато није немогуће надати се да ће једног дана... [...] Тада, тог далеког дана, неки други витезови, плешући и пребирајући по космичком сметлишту које остаје за нама, можда ће пронаћи ово писмо, читати га, тумачити га, и рећи, не без извесног чуђења које је моја радост, моја порцеланска утеха: ‘Необични људи живели су на овом тако обичном месту’ (Тасић 2004: 267).

Тања бира да верује да ће и они постати део мита, те свете приче коју је толико волела да прича и која ју је умногоме одредила.

Још једно место у роману сугерише преображај града. На почетку романа Жорж доживљава неку врсту напада панике, или малаксалости, након оне вожње са мењањем радио-станица и реклама на билбордима. Стао је поред пута и заспао, а затим уснио: „град који не постоји али светлуца на површини мастиљаве реке“ (Тасић 2004: 59). Током перформанса ова епизода ће добити свој одговор, то ће бити својеврсна освета Мегалополису. Поред тога што ће читав град остати без струје, семафори неће радити, све ће стати, рекламе на билбордима ће такође нестати: „На екранима билборда виде свој град, на сваком екрану управо онај део пејзажа који је иначе заклоњен тричаријама на рекламном пану“ (Тасић 2004: 251). Њихов перформанс је и осуда потрошачког друштва као и уређења града, које је очигледно оријентисано ка гомилању капитала.

Музика може да доводе до онога што Слободан Тишма објашњава синтагмом „радост вечности“. Писац је то више пута показао у својој прози. Његови јунаци доживљавају епифанијске моменте слушајући музику, они се увек одређују наспрам ње и она јесте део њиховог идентитета. Град је круг, стадијум елипсе, елипса је вечност, а музика њена радост. То је један могућ одговор на Тасићево питање постављено у једном од есеја из књиге *Математика и корени постмодерног мишљења*: „Да ли је круг који видим баш круг, или је то само стадијум у животу елипсе који пулсира?“ (Тасић 2002: 87). Јунаци Тасићевог и Тишминог романа су у стању да чују музику вечности, ону која је у оба романа на појединим местима названа *музиком сфера*, и то их смешта изнад града и садашњег момента. Доживљавају преображај и тако преображени постају део вечности, или вечне приче, мита, који је Тања толико волела. Тишмин јунак свој простор у једном моменту доживљава као вечност: „Велика је срећа што сам живео на Лиману, који

је простор светлости и љубави, вечне радости“ (Тишма 2022: 216). Може се рећи да у кругу наслућује елипсу која пулсира.

У закључку ћемо донети један могући дијалог између Владимира Тасића и Слободана Тишме. Главни јунак у *Животу песника* спомиње и песму Алана Вокера *Избледео*,¹² слушаће је и гледати спот, што ће га веома дирнути:

Кренуће ми сузе на очи, што ће ми се иначе често дешавати. Неки младић под капуљачом, са ранцем на леђима, бежаће порушеним градом, залазиће у све дубљи крш, и на крају ће нестати, док ће женски глас, такорећи, дечји глас певати рефрен: *I'm faded, I'm faded*. Очигледно, тај младић ће све своје са собом носити, али пред њим ће бити пустош, без прошлости, али и без будућности. Колико такве дечице ће бити широм света. Ипак, ово ће бити директне асоцијације на рат у Сирији који тренутно бесни (Тишма 2022: 61).

Касније у роману, приповедач се враћа на ову музичку нумеру, коментаришући:

Како уђем у неку продавницу, чујем са радија: *I'm faded, I'm faded*. Алан Вокер је направио хит. Одвратно! Како сам могао да пустим сузу на такав кич. Ипак, да ли је и рат у Сирији кич, лаж? (Тишма 2022: 193).

Дакле, све што се умножава и пројектује кроз различите медије – телевизију, филм, радио – постаје кич и постаје све мање стварно, а све више симулакрум. Просто, делује да се дешава негде ван непосредне стварности, негде на телевизији. О томе пише и Владимир Тасић:

Познато је да је Бодријар изјавио да се рат у Ираку, 1991. године, није десио, да је то била телевизијска емисија. То је тачно ако се рат посматра из Калифорније, и у том смислу, Бодријаров исказ може се сматрати критиком свести за коју је телевизија стварнија од стварности (Тасић 2009: 60).

Ипак, уколико се пренебрегне вештачки медиј који пружа обликовану и изрежирану слику стварности, може се осетити искрена емоција и пустити суза због музике која преноси патњу миљама удаљену, на моменат свима блиску и стварну. А ако се има у виду да је песма на енглеском језику, језику оних који тај рат и стварају, поново се урушава вера у смисао, а извирује кич, и то кич који се свакодневно понавља на радију и умножава диљем планете, не би ли коначно избрисао утисак стварног рата који се води свуда, негде видљив и ужасан, а негде невидљив, вечни рат, вечити полемос, како то назива Слободан Тишма у својој прози. Музика је медиј који јунацима ових романа пружа могућност стварања личног града, припитомљеног простора, а у томе им помаже и стварање заједнич-

¹² енгл. *Faded*

ких успомена на негостољубивом простору. Снагом заједништва, кроз музику и перформанс, они преображавају град. На почетку романа Тања је доживљавала град као непознато, непријатељско место (банке и месаре можемо тумачити као метафоре за онтологију профита и употребу тела) јер се његова инфраструктура изменила током њеног одсуства. Али када она после музичког перформанса са блиским пријатељима употреби простор, заузда га, подреди својим правилима, када га пријатељи заједно покоре и покажу да они могу да управљају градом (нестанак струје, престанак рада семафора), а не он њима, тада се догађа симболичко освајање простора и град престаје да буде претња субјекту. У роману Слободана Тишме, јунак се поново укључује у град када почне да излази у дискотеку „Арап“, а након описане епизоде у Београду: „Осећао сам топлину чопора и то ме је лечило. После бисмо поседали у црвеног фолцику који нас је чекао испред Арапа и возикали се уз музику са касетофона“ (Тишма 2022: 87). Исто као код Тасићевих јунака, Тишмин јунак се у кругу пријатеља, дакле у заједници, супротставља граду крстарећи простором у аутомобилу уз музику, као и седећи испред продавнице и стварајући невидљиву уметност са пријатељем. Он поново осваја простор и тако преображен субјект преображава и простор у питоמו место за живот личности која је постао. На крају романа он тврди да је простор који га окружује „простор светлости и љубави, вечне радости“ (Тишма 2022: 216). А тој тврди претходи истицање заједнице коју јунак има са својом супругом Јасном.

ЛИТЕРАТУРА

- Atali, Ž. (2007). *Buka*, prev. Prohić, E. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Başlar, G. (2005). *Poetika prostora*, prev. Filipović, F. Čačak: Alef: biblioteka časopisa Gradac.
- Бурдије, П. (2003). *Правила уметности: Генеза и структура поља књижевности*, прев. Капор, В. и др. Нови Сад: Светови.
- Владушић, С. (2012). *Црњански, Мегалополис*. Београд: Службени гласник.
- Владушић, С. (2017). *Књижевност и коментари*. Београд: Службени гласник.
- Владушић, С. (2023). *Завет и Мегалополис*. Нови Сад: Битије.
- Kulturne stanice. *Novi Sad: književni ili sasvim običan grad / 28. 4. 2022*. Preuzeto 19. 01. 2024, sa <https://www.youtube.com/watch?v=JveLQBAheH0>
- Lehan, R. (2008). Od mita do misterije, prev. Krombholz, V. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LIII(453), 89–100.
- Mamford, L. (2006). *Grad u istoriji*, prev. Ivir, V. Novi Beograd: Book & Marso.
- Pajk, B. (2008). Grad u stalnim promenama, prev. Luburić-Cvijanović, A. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LIII(453), 71–88.
- Тасић, В. (2002). *Математика и корени постмодерног мишљења*. Нови Сад: Светови.

- Тасић, В. (2004). *Киша и хартија*. Нови Сад: Светови.
- Тасић, В. (2009). *Ударање телевизора: Колебање посткултуре*. Нови Сад: Адреса.
- Тишма, С. (2014). *Велике мисли малог Тишме*. Зрењанин: Градска народна библиотека Жарко Зрењанин.
- Тишма, С. (2022). *Живот песника*. Нови Сад: Футура публикациије.
- Harvi, D. (2013). *Pobunjeni gradovi: od prava na grad do urbane revolucije*, prev. Radun, V. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Jelena Z. Zelenović

TRANSFORMATION OF THE CITY THROUGH MUSIC AND PERFORMANCE IN NOVELS *KIŠA I HARTIJA* BY VLADIMIR TASIĆ AND *ŽIVOT PESNIKA* BY SLOBODAN TIŠMA

Summary

This paper will investigate the existence of dual aspects of a city: the external (visible) and the internal (invisible), as hero narratives transition from one to the next, whose journeys are facilitated with music and performance. An analysis of *Kiša i hartija* by Vladimir Tasić and *Život pesnika* by Slobodan Tišma provides insight into how music and performance greatly impact how a city is perceived. Additionally, it provides a glimpse into the metamorphosis of a “visible” city into one that is “invisible”, a transcendental, personal city. The visible, external city is a spacetime resembling a megacity, where the main characters are confined. In contrast, the invisible, internal city, which is both transcendental and personal, symbolizes a realm where liberty is attained and personal identity is safeguarded by those who roam this space. The conquest of such space and the transformation of a megalopolis into a “personal” city are achieved through music, how it is experienced, and performance, how it is executed.

Key words: city, music, personality, megalopolis, transformation

Павле З. Зељић

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент мастерских студија
pavle.zeljic2@gmail.com
0009-0008-8888-7860

УДК: 821.163.41.09 Vučo A
811.133.1.09 Villon F.
811.133.1.09 Rimbaud A.
doi: 10.19090/zjik.2024.14.95-106
оригинални научни рад

УМЕТНОСТ ИСПОД ВЕШАЛА: ВИЈОН, РЕМБО И ДАВИЧО КАО АЛТЕРНАТИВНИ ГЛАСОВИ ЕПОХЕ

САЖЕТАК: Када је реч о стваралаштву Франсоа Вијона, Артура Рембоа и Оскара Давича, аспект који им је заједнички не само у песничком већ и културолошком смислу јесте њихов однос према друштвеној пракси која је колико поетичка толико и политичка. Сродни са тим су проблеми литерарног језика/израза, семантике форме, а тиме и, више филозофско питање, однос мисли (свести) и језика. Учествујући директно у социјалним превирањима својих епоха, и спајајући изразито иноваторски књижевни израз са својом субверзивном оријентацијом у оквиру тих дешавања, тројица песника представљају својеврсну песничку вертикалу. У раду ћемо се, компаративном анализом, пре свега бавити делом Оскара Давича у светлу двојице старијих песника као његових историјских аналогона или претходника. То би се учинило кроз три основна аспекта: поменуто питање језика, свести и књижевне форме; потом, питање концепције тела и телесног; и најзад, као спој претходна два аспекта, питање актуелне друштвене стварности и положаја песничког „ја“ у њиховом стваралаштву.

Кључне речи: Оскар Давичо, Франсоа Вијон, Артур Рембо, компаративна анализа, социјална поезија

1. „БИЋЕ И ЈЕЗИК“ ПЕСНИКА С МАРГИНЕ ДРУШТВА

Често је навођено уверење да је књижевно дело чисто језичка творевина, да се „остварује језиком и постоји само у језику“ (Lešić 1982: 8), односно да је оно „прије свега, језична творевина као било која језична творевина“ (Solar 1979: 10) са својим специфичностима у смислу Јакобсоновог појма *литерарности*. Чак и остављајући по страни питања семантике графичких елемената и графичке поезије уопште, јавља се питање групе аутора и ауторки, којом ћемо се и бавити надаље, а код којих се питање форме и језика истиче као значајније него код других. Проблематизовање тих књижевних дела доводи до потребе неке врсте ревалоризације поменутих базичних поставки, не зато што би биле нетачне него

зато што стварају дилему. Књижевна дела су језичке творевине, што значи и да је један од основних критеријума по ком се дело вреднује и проучава – специфичан и инвентиван начин коришћења различитих језичко-стилских средстава. Другим речима, на неком од својих нивоа, свако књижевно дело мора бити језички експеримент. Но, онда долазимо до парадокса: ако је језички израз, односно шире, семантика дела у целини, основни материјал за тумачење, како тај аспект дела може бити значајнији код неких дела него код других?

Решење које нудимо за овај проблем наћи ћемо у односу језика и свести. Књижевност се бави језичком грађом, али не може се рећи да увек поседује и имплицирану или експлицирану самосвест о односу језика и мисли, односно (идеолошке) свести. Дакле, аутори који се карактеришу као језички и формални експериментатори нужно делују као ревалоризатори наслеђа, наравно, не само у језичком, формалном смислу, већ и у смислу тематике и мотива. Ако најзад пређемо на конкретизацију наших тврдњи, постаће јасно да се основни судови изнети о песницима којима се бавимо у суштини слажу са нашим поставкама.

a) Тумачи дела Франсоа Вијона (*François Villon*), проблем његовог уласка у канон светске књижевности решавају закључком да то, пре свега, није могло бити зато што је „пародирао трубадурске жанрове пасторале и идиле“, поготово будући да је читав његов век певао „разврат, раскалашност и распусност све до екстрема грубијанства“ – као израз схватања живота који је „кратак, пун вешала, глади, беде и неизвесности“ (Стефановић 2011: 75). У историографији период 14. и 15. века у данашњој Француској заиста јесте означен као „време есхатолошких страхова“, а кроз читав период позног феудалног, односно раног модерног доба, „бројна су сведочанства“ о распрострањености глади и сиромаштва у многим крајевима Европе. (в. Delimo 2003: 229–236 и 297–300).

Но, питање зашто је управо Вијон остао упамћен из такве епохе чини се да и не можемо решити директним постављањем тог питања и тражењем унутрашњих разлога у изолацији од историјских околности и књижевне традиције – али оне која је следила. Могућ одговор, дакле, можемо пронаћи у схватању француских романтичара и модерниста-симболиста да је Вијон „архитип песника“ [sic], односно „први модерни песник“ (Марић 1960: 7). Већ сам Марић проблематизује то одређење, смештајући Вијоново стваралаштво ближе романтичарском идеалу, у ком, како каже: „лична психа и интимни доживљај у сировом стању долазе у први план, творац поезије се поистовећује са својим пролазним ја [...]“ (Марић 1960: 7). Но, проблем је што он са модернистима не доводи у везу одређење које сам даје Вијону као „великом реалисти“ (Марић 1960: 8) који представља слику сувременог Париза. Израз личног је пре мистификација биографије, синегдоха за

временске околности, или конструкција која служи за коментарисање друштвених околности – феудализма у опадању. Условно говорећи, фигуру лирског, односно песничког субјекта можемо из данашње перспективе посматрати и као врло рани вид аутофикције. Није без значаја ни чињеница да се у тумачењу самог модернизма често пренаглашава значај деперсонализације књижевности (као што чини и сам Марић), будући да многи репрезентативни примери европског модернизма свеједно стоје у сложеној и дубокосежној повезаности са биографским моментима аутора. Но, за наше даље излагање и у овом контексту значајније је одређење аутора као посредника духа времена него демаркација између директно аутобиографског и потенцијално биографског. Дакле, сложен однос између песничког ја и стварне личности ствараоца („то ‘ја’ које се поиграва с нама, с границама света, и с границама поезије“ (Гвозден 2011: 89)) још једна је одлика коју су модернисти могли препознати као сродну себи.

Слично томе, константним контрастирањем индивидуалног и конвенционалног у изразу, што у ствари значи – високог и ниског стила, као на пример у песмама „Балада о ситним изрекама“, или „Балада којом Вијон моли свакога да му се смилује“, прави се свесно померање од хоризонта очекивања (малобројне и привилеговане) читалачке публике. Потпуним разарањем форме, у околностима у којим поезија настаје, аутор би себе ставио у позицију апсолутног Другог, чиме би био изопштен из кругова рецепције његове поезије. Тако се фактивно и фиктивно преклапају не толико зарад (романтичарског) изражавања личности већ зарад конструисања фикционалне персоне која ступа у директан однос са идеолошком стварношћу, са вредносном хијерархијом.

То бисмо могли објаснити и на следећи начин: ако је, према Бахтину, реч „идеолошки феномен *par excellence*“ (Bahtin 1980: 14), онда је језик посредник између свести и идеолошке праксе, тј. он се и испољава у друштвеној пракси. Чисто индивидуално-психолошко, односно, оно што би спадало у сферу биографског, код Вијона се доводи у везу са колективним, дакле, он свој идентитет изграђује на солидарности са осталим припадницима социјалне маргине. То примећујемо, на пример, у поменутој „Балади којом Вијон моли свакога да му се смилује“, или још више у „Епитафу у облику баладе, коју је срочио Вијон за себе и за своје другаре очекујући да буде са њима обешен“. „Очигледност свога јадног искуства“ (Марић 1960: 50), притом, и морала је бити изражена на начин на који јесте (кроз лирско-песничко ја, „романтичарски“) и услед начина на који су се личност, идентитет, и индивидуа конципирани у средњовековном вредносном систему. Ако је „чак и знак индивидуалности – социјалан“ (Bahtin 1980: 38), то значи да је индивидуалност као категорија – исторична.

б) Ако погледамо у целини Рембоово (*Arthur Rimbaud*) невелико дело, видећемо једну сродност са Вијоном (уосталом, млади песник је у њему и видео неку врсту претече – в. Стефановић 2011: 73). Како је рекао Тодор Манојловић, „видимо у чаробно осветљеним, муњевитим и мрачним сликама његово детињство, његове ране снове и суморе, његове борбе и окршаје са друштвом, са светом, са Богом и са самим собом“ (Манојловић 1979: 281). Дакле, поново је посреди једна врло јасна транспозиција индивидуалног, тј. биографског као колективног у наводно деперсонализовану поезију, тако што оно постаје одраз духа времена. Суштинска разлика која раздваја њихове концепције поезије свакако је последица настанка грађанског друштва, оног које је апсолутизовало индивидуализам, између осталог и у оквиру поетике романтизма. Рембоов одговор на романтизам изражен је чувеним ставом: „јер, ЈА то је неко други“ (Рембо 1968: 165). У томе се види и граница између модернизма и реализма, иако не треба занемарити да се они, у том случају, и граниче. Дакле, реалисти својим социолошким или биолошким проучавањем друштвених феномена улазе у њихову бит, и пресликавају их у вербалној форми; истинита (односно, идеолошки уверљива) „слика стварности“ претежнија је над самом формом. Модернистички приступ, бар у Рембоовој концепцији, јесте потчињавање разним идеолошким струјама, упијање њих у своје „ја“. Као што то води „растројству чула“ и „видовитости“ (Рембо 1968: 166) – тако субверзивна идеолошка семантика садржине обликује и семантику форме („ако оно што он доноси *од тамо* има облик, он делу даје облик; ако то нема облик, он даје безоблично дело“ (Рембо 1968: 167)). Дакле, песнику као „индивидуалној“ (у, ствари, нужно идеолошкој, социолошкој и семантичкој) свести даје се пасивна улога.

То не значи да се сама поезија пасивизира. Улога коју он даје поезији (поезија која ће „предњачити“ (Рембо 1968: 167)) антиципира авангарду, што га наредном песнику којим ћемо се бавити, Оскару Давичу, смешта ближе по негирању традиције (што, притом, није тек произвољна оријентација, већ за то време поетичка иновација) него симболизму, којем хронолошки припада. Но, дубље сазнање о Рембоу добићемо ако га ставимо у поређење са Бодлером (*Charles Baudelaire*) као претходником, и Стефаном Малармеом (*Stéphane Mallarmé*) као савремеником. Маларме и Рембо могу се ставити у међусобну опозицију, будући да они, као што ћемо показати, представљају два опречна развојна пута поезије након Бодлера. До њих ћемо доћи полазећи од Бодлеровог појма универзалне аналогije, његове концепције о невидљивом јединству свих ствари. Као што је, наиме, Рембоова песма „Самогласници“ – „радикализација Бодлера“ у поетској визији која тежи апсолутној модерности (Брадић 2014: 610) – тако се и аспект читања стварности зарад спознаје универзалног, тоталног код Рембоа трансфор-

мисао у став „ја то је неко други“, а са друге стране, у усвајање „еманципаторских левичарских политика“ (Брадић 2014: 611). Ако смо у контексту Вијона говорили о кризи феудализма, у контексту Рембоа нужно је узети у обзир кризу капитализма, која је за собом повукла и ревалоризацију читаве дотадашње књижевне и естетске мисли: од позитивизма, до романтизма, који је овом првом умногоме у опозицији. Маларме, насупрот томе, апсолутизује један други аспект: деперсонализацију; тежи стварању поезије од чисто лингвистичке грађе, не тек тиме што ће да „ослободи реч“ (Мићевић 1970: XXXV) од предметне стварности, већ покушавајући да поезију деидеологује (у смислу идеолошке надградње, социолошке сфере стварности), да је усмери мимо људске и друштвене стварности. Дакле, за Малармеа деперсонализација поезије мора бити апсолутна, док Рембо стреми поезији која се мора изнова иновирати у складу са стварношћу. *Ја, то је неко други*, у односу на Бодлера (са типом фланера, који је у контрасту са масом) и Малармеа, добија димензију колективности.

в) Ако бисмо покушали да резимирамо разлику између Вијона и Рембоа, рекли бисмо да се она састоји у Вијоновом изражавању своје и колективне друштвене реалности, наспрам Рембоове тежње ка усвајању те реалности. Дакле, не сме се запоставити аспект историјске и идеолошке самосвести присутан у програмским текстовима Рембоа. Он пропагира јединство речи и праксе, односно, истиче социолошки значај речи, њен значај у друштвеном деловању. То истичемо, јер у извесном смислу, као што ћемо показати, Давичо синтетизује те две тенденције у својој збирци *Вишња за зидом* из 1950. године. Самеривши је са идеалима француског, односно европског модернизма из деценија раније, односно модернизма, који је следио у југословенској књижевности након Другог светског рата, од педесетих година 20. века – у њој нећемо запазити ни деперсонализацију, нити уопште бодлеровску „тајну архитектонику“ у смислу строге структуре. Но, ово не бисмо назвали поетичком мањкавошћу збирке, нарочито не *a priori*, већ треба пронићи у смисао оваквог опредељења.

Као што је то случај код Рембоа, рекли бисмо да идеолошка семантика сдржине служи као обликотворни принцип збирке у целини, као и појединачних песама. Збирка, поново, тематизује друштвену маргину. У том смислу, већ посвета збирке упућена је „људима са којима сам се седам година, од 1932. борио по тамницама [...]“ (Давичо 1950: 4). Многе од песама за тему имају – логоре у Другом светском рату, или „вечиташе“ (затворенике), али, с друге стране, према посвети, лирски-песнички субјект не само да тежи да спозна и тај аспект стварности међу свим осталим, попут Рембоа, већ је то аспект стварности којем и сам припада, што га приближава Вијоновој необезбеђеној егзистенцији. Разрешење

овог парадокса наћи ћемо у чињеници да Давичо заступа једну, такорећи, пост-модерну – не у смислу филозофије постмодернизма – концепцију уметности која подразумева свесну идеолошку делатност не само књижевношћу већ на читавом пољу идеологије и људске културе у најширем смислу. Експлицитније речено, ако се у периоду Бодлера, Рембоа и Малармеа говорило о деперсонализацији, у случају Давича би се могло говорити о реперсонализацији поезије.

За положај песничког субјекта присутан у овој збирци, искористили бисмо термин који предлаже Слободан Владушић, а то је *личност*. Она се дефинише на следећи начин: „Књижевност је [за личност] жижна тачка једног широког живота и једне богате, разгранате биографије, а не тек једина и основна делатност“, а оно што се наводи као две основне одлике личности као књижевног ствараоца јесте следеће: „прво, она превазилази опозицију индивидуа/колектив, тежећи тоталитету, и друго, она поседује животну причу сачињену од искустава“ (Владушић 2017: 184). Притом, од посебног значаја јесте истаћи и чињеницу да поменути аутор говори о овој појави у поезији Васка Попе и Стевана Раичковића, и то у познијем периоду њиховог стваралаштва (Владушић 2017: 177). Могли бисмо закључити да се сличан феномен јавио у Давичовој поетици већ неколико деценија раније.

Оно што бисмо навели као доказ за наведено јесте симболички смисао заокруживања (отварања и затварања) збирке песмама под насловом „Србија“ – с тим што друга песма носи и поднаслов – „Десет година после“ (Давичо 1950: 192). Овакав гест, заправо, обједињује оба аспекта појма личности: тоталитет стварности изражава се обухватањем читаве збирке рефлексјама о националним и историјским темама (дакле, универзалним, свеобухватним) – а ревизија и репризирање теме домовине и националне судбине сведочи о континуитету, али и еволуцији ванкњижевне личности, песничког субјекта. У песмама обухваћеним овим прстеном, разрешава се не само однос индивидуално-колективно већ и авангардистички проблем традиције, тиме што се из традиције прави селекција оног што је наговестило будући развој.

2. СВЕТ ИСКОСА: ВИЗИЈА СТВАРНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ВИЈОНА, РЕМБОА И ДАВИЧА

а) Вијон и Рембо наспрам Француске

Након што смо установили неке од поетичких окосница поетике и политике песника на доста апстрактном нивоу, требало би видети на које начине се стварност рефлектује у књижевном стваралаштву, на плану поетичког поступка, али и

теме. Хипотеза коју постављамо јесте да су сва тројица аутора „реалисти“ своје епохе (бар утолико што теже изражавању духовних и друштвених проблема те епохе), а међусобне разлике у значењу тог термина за њих управо јесу оно што ту тезу може и подржати. Карактерисање ових аутора као реалиста није у нескладу са њиховим претходним дефинисањем као маргиналних или алтернативних гласова свог времена, будући да је централна окосница њихове поезије однос према доминантном наративу, тј. простије речено – пропаганди. Дакле, не желимо рећи да су они потпуно паралелне књижевне појаве, већ да постоји развојна линија у (само)концепцији положаја песника у друштву. Једном речи, из имплицитних или експлицитних програмских ставова о песништву – извући ћемо њихове консеквенце у оквиру стваралаштва.

Из до сада реченог, можемо синтетисати једну поетичку сродност између Рембоа и Давича, која се састоји, на општем нивоу, из поетичке самосвести, промишљања улоге коју поезија има, односно треба да има у савременом друштву. Но, на конкретнијем нивоу, ради се о односу теорије и праксе, о материјалистичком поимању спознаје света кроз праксу (по Рембоу, поезија будућности ће и бити „материјалистичка“ (Рембо 1968: 166)). Као што ћемо показати, њихова суштинска теза би се могла формулисати на следећи начин: да би се појава спознала, мора се учествовати у њеном мењању.

Као што смо већ нагостили, авангардистичке тенденције раскидања са традицијом код Давича и Рембоа компензоване су окретањем ка традицији субверзивности, ка неофицијелној свести, како би је назвао Бахтин (2009: 97). Дакле, свест се унутар себе цепа на оно санкционисано законитостима времена, социјалним конвенцијама, и оно табуизирано; свест постаје поприште конфликта између ове две тенденције. Показаћемо како се то одиграва на конкретним примерима, а потом, када за то дође време, показати заметке овакве концепције поезије већ код Франсоа Вијона, на примеру песме „Дијалог између душе и срца“.

Дајући у споменутом програмском писму визију историје књижевности у којој поезију дели на делујућу и неделујућу, „Рембо [...] помера равнотежу од текстуалног ка проживљеном искуству. [...] Поезија онда мора постојати као критика, као вредновање: активни израз активног модуса постојања“ (Ross 1988: 2627). То, као што смо описали у границама његовог програма, нужно значи бирање недоминантног наратива, јер је упитно, из те перспективе, о каквој би се критици и вредновању могло радити у одсуству тога. Овај поступак, присутан и у ранијим периодима његовог стваралаштва, између осталог у песмама „Ковач“ или „Бал обешених“ – здружен је, касније, са радикализацијом осталих аспеката поетике. Због тога ћемо илустровати ову страну његовог песништва помоћу две прозаиде, које спадају међу његове најполитичније: „Зла крв“ и „Демократија“.

У првој од те две, јасно се каже: „Ја припадам најнижој раси од памтивека“ (Рембо 1968: 135). Нешто касније, присутна је инверзија: сви официјелни представници друштва, поретка, карактерисани су као „црнци“ (Рембо 1968: 137). Дакле, давање ауторитетима пежоративне етикете овде није истовремено афирмисање инфериорности потчињених, већ указивање на пројектовање свести колонизатора на колонизованог. Поетичка самосвест корелира са самосвешћу колонизованог. У прозаиди „Демократија“ још јасније се читава механизам проговарања Другог о свом положају, односно, тај поступак управо обликује смисао читавог дела. Прво на шта треба обратити пажњу јесте чињеница да се читав исказ налази у наводницима. Дакле, ради се о цитату и управном говору. У том случају, треба утврдити ко је лице које говори, а ко наводи тај говор. Ако схватимо идентификовање са Галима и Африканцима у нешто дословнијем смислу, Рембо се поново приближава Вијону када је реч о неприпадању сопственој, тј. француској култури, која им је заједничка више по тежњи да од ње одступе.

На том навођењу туђих речи инсистирамо како бисмо проблематизовали могуће тумачење које нуди Жак Рансијер (*Jacques Rancière*): „Наравно, у позадини увек чујемо и краљевско ‘ми’ којим сам песник себе чини ‘истребљивачем логичних побуна’ и окончава побуну сопствене песме“ (Ransijer 2019: 80). Наиме, проблем код оваквог схватања прави околност сасвим јасне природе: ако се нечије речи цитирају, онда мора постојати још једно лице које их изговара. Из тог разлога, склонили смо да ову прозаиду схватимо, у светлу до сада реченог, као говор колонизованог (субјекта ван поретка) о самом себи кроз језик и глас империје, то јест онај „жаргон што гуши јеку добоша“ (Рембо 1961: 266). У том случају „логичне побуне“ (Рембо 1961: 266), наравно, припадају колонизованом.

Све до сада речено упућује нас на траг на питање односа језика и праксе код Рембоа. Оно што може додатно расветлити тај проблем јесте чињеница да прекида с писањем поезије након одласка у Африку. Ален Бадју (*Alain Badiou*) наводи „прекид“ као основни Рембоов поступак уопште; даље каже да су његови „оператори“ – „‘ништа’, ‘доста’, ‘али’, и ‘не’“ (Badju 2019: 82). То значи да су захтеви које прави од стварности апсолутни и неодложни, али последица тога је, као што се показало, могућност да ствара поезију све док и сам припада одређеној стварности. Када више није постојала могућност да се на легитиман начин врши дијалог са потчињенима, стваралаштво је престало.

б) Вијон и Давичо

Веза између Оскара Давича и Франсоа Вијона у неком је смислу чак и дубља него она између Рембоа и Вијона. Један од разлога за то јесте и повезаност између биографских околности аутора, њихових програмских ставова и самих

дела. Као што смо видели, граница Рембоовог поетичко-политичког пројекта једнака је граници онога што бисмо могли назвати његовом идеолошком „хиперемпатијом“. Страх и кривица као одлика епохе, у Вијоновом времену, односно у случају Давича, политичка репресија (мада су, у крајњој инстанци, оба сводљива на исте, идеолошке, узроке) – директно су обликовали двојицу песника, њихов песнички израз.

Као парадигматски пример затвореничке поезије код Оскара Давича, узећемо песму „Вечиташу у Митровици“, која носи поднаслов „Три дана након што сам издржао казну“ (Давичо 1950: 25). Строфичност која је присутна на почетку песме прелази у аморфан и експлозиван израз који стоји на граници између романтичарске органске форме и авангардне поеме. Када се катрени поново јаве, метрички су слободнији, и у њима су присутни асиндетони и опкорачења, што стиховима даје такође еуфоричан тон. Корелација између слободног стиха и слободног човека је јасна: сведочи о раскидању са официјелним, као и са традиционалним. Но, не треба оставити незапаженом ни чињеницу да одушевљење због слободе не остаје трајно стање. Смисао ослобођења налази се тек у колективном, јер лична, индивидуална слобода не осмишљава: „Да ли може љубав... може ли ње бити/док не дође свима у ланцу слобода?“ (Давичо 1950: 32). Колико је форма и тематика ове песме полемика са романтизмом као корелатом традиционалне идеологије, толико је то и полемика и са сопственом поетиком, са авангардом. Дакле, постоје два аспекта који се манифестују у исто време: полемика са друштвом, као и полемика са собом. Превазилажењем сопствене концепције поезије која постаје идеолошко оруђе, тежи се превазилажењу света; сама поезија својим семантичким и идеолошким садржајем наговештава потпунију слободу и љубав, који су, у овој песми, нераздвојни појмови.

Сличан пример идеолошке борбе између два наратива у оквиру једне свести видимо већ код Вијона, у поменутој песми „Распра између Вијоновог срца и Вијоновог тела“. Да бисмо контекстуализовали читање ове песме, навешћемо пример, пренет у Јунговим (*Carl G. Jung*) *Психолошким типовима*, који илуструје средњовековно, теолошко поимање унутрашњих духовних конфликта.

[Надбискуп Атанасије у житију Светога Антонија] ради поуке својих монаха, описује појаве и утваре, опасности душе, које нападају онога који се усамљено моли и пости. Он их поучава како се ђаво вешто заодева да свеце доведе до пропасти. Ђаво је, разуме се, глас властитог несвесног у пустињака, који се буну против насилног притешњавања индивидуалне природе (Jung 1938: 72).

Јунгов коментар, његово тумачење овог феномена, ревидираћемо у духу Бахтинове критике фројдизма, тј. Фројдове (*Sigmund Freud*) дистинкције између свесног и несвесног: „Према томе, читава Фројдова психичка динамика

је дата у идеолошком осветљењу свести. То, дакле, није динамика психичких сила већ само различитих мотива свести“ (Бахтин 2009: 83). Дакле, оно што је изненађујуће јесте да би се сама Вијонова песма могла читати као да је аутор, наравно интуитивно, дошао до схватања о динамичним механизмима људске свести. Срце, дакле, комбинација афективне стране и савести (нежно идеолошке) у човеку, стаје наспрам његовог тела. Но, истовремено, и телесни аспект је подложен табуизирању. Дакле, у песми се не говори о конфликту између плотског-демонског и божанског-духовног, већ између два аспекта идентитета. Ипак, оно што је кључно јесте то да се у песми примећује управо то „притешњавање индивидуалне природе“. Глас официјелне идеологије је интернализован, те лирски-песнички субјект у суштини процењује самог себе путем њега. Најзад се тако добија могућност дијалогичне форме, због чега су у песми, практично, присутна два лирска субјекта.

Иста таква идеолошка дуалност постоји и у „Четверцу који је начинио Вијон кад је мислио да ће умрети“. Због њене невелике дужине, песму ћемо овде дати у целини:

Крај Понтоазе, Париз, Француза,
Родио мене – жална ми муза! –
Врат ми осећа, због ових уза,
Колко је тешка Французу гуза! (Вијон 1960: 122)

Ту је поменути конфликт чак физички конкретизован. Тематизујући вешање, упућује се на официјелну културу, која корелира са узвишеним – са *горњим*. Наспрам тога, несанкционисани аспекти људске телесности асоцирају на Бахтинов концепт телесног-материјалног *доле*, односно „буквалног премештања горњег у доњи део тела“. Када се активира овај карневалски образац, „Тело се поставља наглавце. Тело се изокреће“ (Бахтин 1978: 388). Дакле, телесно доле фигурира као субверзивни елемент у песми, и евоцира оне „логичне побуне“ у Рембоовој „Демократији“.

ЗАКЉУЧАК

У раду смо пошли од хипотезе да се песништво које се бави питањима форме и језика, односно њиховом реформом и разарањем, на дубинском плану заправо бави питањем односа језика и свести. На основу примера тематски сродних песника из драстично различитих временских периода, Франсоа Вијона, Артура Рембоа, и Оскара Давича, кроз упоредну анализу дошли смо до закључка да се таква врста семантичко-идеолошких развоја одиграва на плану превирања

између официјелне и неофицијелне, односно маргиналне културе. Разматране песме показују да се овај конфликт, у ствари, одвија како између лирског, односно песничког субјекта и друштвеног поретка, тако и унутар његове социјализоване свести, у виду унутрашње подвојености услед интернализације идеолошких поставки официјелне културе. Најзад, даља истраживања би могла тећи у правцу коришћења различитих несанкционисаних језичких кодова („жоблен“ Вијона, шатровачки говор Давича) у контексту полемике са декорумом, са доминантним поетичким и културним токовима.

ИЗВОРИ

- Вијон, Ф. (1960). *Велико завештање*, прев. Винавер, С. Београд: Српска књижевна задруга.
- Давичо, О. (1950). *Вишња за зидом*. Београд: Ново поколење.
- Rembo, A. (1961). *Sabrana dela*, prev. Bertolino, N. Beograd: Nolit.
- Рембо, А. (1968). *Боравак у паклу*, прев. Бертолино, Н. Београд: Култура.

ЛИТЕРАТУРА

- Badju, A. (2019). Remboov metod: prekid, prev. Bradić, S. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, LXIV(515), 82–97.
- Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Šop, I., & Vučković, T. Beograd: Nolit.
- Bahtin, M. (1980). *Marksizam i filozofija jezika*, prev. Matijašević, R. Beograd: Nolit.
- Бахтин, М. (2009). *Фројдизам: критичка студија*, прев. Марковић, М., & Марковић, Б. Београд: Логос.
- Брадић, С. (2014). Заснивање чулности: Сагласја Шарла Бодлера и Самогласници Артура Рембоа. У Анђелковић, М., & Ковачевић, М. (уред.), *Савремена проучавања језика и књижевности : зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије одржаног 30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу* (стр. 601–614). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Владушић, С. (2017). Промена концепта поезије у позним збиркама Васка Попе. *Зборник радова Филозофског факултета*, 47(4), 177–192.
- Гвозден, В. (2011). Школарац и луда Франсоа Вијон. *Раскрића: књижевно-филозофски годишњак Сретена Марића, VIII*(8), 89–109.
- Delimo, Ž. (2003). *Strah na Zapadu (od XIV do XVIII veka): opsednuti grad*, prev. Stojanović, Z. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

- Jung, K. G. (1938). *Psihološki tipovi*, prev. Đurić, M. N. Beograd: Geca Kon.
- Lešić, Z. (1982). *Jezik i književno djelo*. Sarajevo: Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Манојловић, Т. (1979). Основе и развој модерне поезије (II). *Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXVII(2)*, 271–313.
- Марић, С. (1960). Франсоа Вијон. У Вијон, Ф. *Велико завештање* (стр. 5–53). Београд: Српска књижевна задруга.
- Мићевић, К. (1970). Стефан Маларме. У Маларме, С. *Песме*. Београд: Култура.
- Ross, K. (1988). *The emergence of social space: Rimbaud and the Paris Commune*. Minneapolis: the University of Minnesota Press.
- Ransijer, Ž. (2019). Rembo: glasovi i tela, prev. Bradić, S. *Polja: časopis za književnost i teoriju, LXIV(515)*, 63–81.
- Solar, M. (1979). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Стефановић, М. (2011). Сретен Марић: о Вијону и Хелдерлину. *Раскришћа: књижев-но-филозофски годишњак Сретена Марића, VIII(8)*, 73–89.

Pavle Z. Zeljić

ART BENEATH THE GALLOWS: VILLON, RIMBAUD AND DAVIČO AS ALTERNATIVE VOICES OF A HISTORICAL PERIOD

Summary

Among the most obviously visible aspects of François Villon, Arthur Rimbaud and Oskar Davičo as not only poetic voices, but, in general, as persons in a cultural period, was their relationship towards artistic and political praxis, as well as towards literary language, form, and consequently, more or less explicitly, towards the relationship between thought, consciousness and language. Partaking directly in the social of their epochs, and merging their singularly innovative stylistic expression with their subversive political orientation in the midst of these events, the three poets form a sort of chronological axis of poetics. In this paper, through comparative analysis, we intend to, first and foremost, interpret the works of Oskar Davičo in light of the two earlier poets, as his historical forerunners or analogues. This is to be done by means of three different aspects: the aforementioned matter of language, consciousness and form; then, the matter of the concept of the body and the physical; and finally, as the synthesis of the two former aspects, the matter of daily life as reflected in the poetry of these poets, and likewise, the position of the lyrical subject, the self, in their opus.

Key words: Oskar Davičo, François Villon, Arthur Rimbaud, comparative analysis, social poetry

Марија В. Нешић

Самостални истраживач
marijanjesic1105@gmail.com
0009-0005-0701-7707

УДК: 81'25
doi: 10.19090/zjik.2024.14.107-121
оригинални научни рад

КЕНООВЕ СТИЛСКЕ ВЕЖБЕ У ПРЕВОДУ ДАНИЛА КИША: МЕТАПЛАЗМЕ¹

САЖЕТАК: У раду ће бити представљена традуктолошка анализа превода једне групе текстова у оквиру дела *Стилске вежбе* Ремона Кеноа, и то оних у којима доминирају стилске фигуре обухваћене називом метаплазме, према класификацији стилских фигура коју је Група μ дала у *Општој реторици* (Groupe μ, *Rhétorique générale*, 1970, Paris: Larousse). Метаплазме представљају фигуре које делују на звучни и графички аспект речи, те мењају утврђени облик речи као скупа фонема или слогова. Анализа српског превода који је начинио Данило Киш, а који до данас остаје једини превод овог дела на српски језик, полази од теорије еквиваленције Питера Њумарка, посебно са становишта његових појмова семантичког превода (*semantic translation*) и еквивалентног ефекта (*equivalent effect*). Резултати анализе посматрани су са аспекта теоријских начела Антоана Бермана и Валтера Бенјамина о дословном превођењу, како би се утврдило у којој мери је могућ, али и остварен принцип дословног превођења. Резултати традуктолошке анализе најпре потврђују да је преводилачки метод прилагођен експресивној функцији текста, те да се ради о семантичком преводу, који, истовремено, остварује еквивалентни ефекат. Принцип дословног превођења препознат је у примењивању истог стилског поступка на дословно преведен основни текст.

Кључне речи: стилске вежбе, метаплазма, превођење, Кено, Киш

1. УВОД

Стилске вежбе (*Exercices du style*) представљају једно од најпознатијих дела француског писца Ремона Кеноа, објављено први пут у интегралном облику

¹ Рад представља део завршног рада под називом *Традуктолошка анализа Кишовог превода „Стилских вежби“ Ремона Кеноа*, припремљеног под менторством проф. др Татјане Ђурин, на мастерским студијама студијског програма Француски језик и књижевност са другим романским језиком и културом на Филозофском факултету у Новом Саду. Завршни рад одбрањен је у септембру 2023. године.

1947. године, а затим, у измењеном издању,² 1973. године. Ради се о несвакидашњој књижевној форми, збирци 99 текстова, у поезији и прози, у којима је описан исти догађај на различите начине, односно различитим *стиловима*. Прича која се читаоцу изнова представља говори о младићу који се на платформи аутобуса, око поднева, расправља са својим суседом коме пребацује да га гурне или згази сваки пут кад неко уђе или изађе из аутобуса; расправа се прекида тиме што младић požури да заузме једно слободно место; два сата касније наратор га поново угледа поред станице Сен Лазар, у друштву пријатеља који му саветује да дода једно дугме на свом капуту.³

Као један од будућих оснивача књижевне групе Улипо (OuLiPo – *Ouvroir de littérature potentielle*) – ствараонице потенцијалне књижевности, која се заснива на проналажењу могућности стварања нових стриктних правила – формалних ограничења (*contraintes*) у књижевном изразу,⁴ Кено *Стилским вежбама* даје примере писања уз ограничење (*écriture sous contrainte*), пошто сваки од текстова поставља аутору (а самим тим и преводиоцу) неку врсту „задатка“ (нпр. испричати причу користећи само метафоре или оноματοпеје, додати по једно слово свакој речи у тексту, уклонити почетни слог сваке речи у тексту, итд.).

Под вежбама *стила*, дакле, Кено у свом делу подразумева не само функционалне стилове, регистре (формалне и неформалне, професионалне, говорне и писане) и идиостилове (*Колебање*, *Субјективни став*, *Ја на ја*, итд.) већ и устаљене лирске облике (*Ода*, *Сонет*, *Хаику*), различите врсте књижевних жанрова (*Комедија*, *Слободни стих*), као и потпуно лингвистичке текстуалне трансформације (*Грађење речи*, различите пермутације по групама слова или слогова, *Метатезе*,

² У другом издању Кено је заменио пет вежби новим вежбама и променио девет наслова: из новог издања су избачене: *Пермутације по групама од два, три, четири и пет слова* (*Permutations de 2 à 5 lettres*), *Пермутације по групама од девет, десет, једанаест и дванаест слова* (*Permutations de 9 à 12 lettres*), Реакционар (*Réactionnaire*), Хаикаи (*Hai Kai*), и Женски (*Féminin*). На њихово место су додати: *Ensembliste*, *Définitionnel*, *Lipogramme*, *Tanka*, *Translation*. У новом издању су задржани, али са промењеним насловима следећи текстови: *Homéoptotes*, *Prétérit*, *Noble*, *Permutations de 5 à 8 lettres*, *Permutations de 1 à 4 mots*, *Contre-vérités*, *Latin de cuisine*, *A peu près*, *Mathématique*.

³ Будући да је сваки од текстова стилски обележен – почев од првог, *Белешка*, чије су одлике „једноставан и уобичајен“ израз (Гроупе и 1970: 129) – до основне, *неутралне*, приче долазимо тек сучељавањем њених различитих стилских изрза.

⁴ У свом првом званичном манифесту, улиписти дефинишу своје две основне тенденције – аналитичку и синтетичку – тако што прву везују за обрађивање дела из прошлости, класификујући и објашњавајући формална ограничења која су већ позната у књижевности, најчешће везана за језик, версификацију, семантичка ограничења и наративну конструкцију, док је циљ синтетичке тенденције иновација, смишљање нових ограничења ослањајући се пре свега на математику (Le Lionne 1962: 49).

Анаграми), заједно са (понекад до пародичности) наглашеним илустрацијама одређених реторичких односно стилских фигура (у текстовима: *Литоте*, *Метафорички*, *Отмено*, *Двоструко*, итд.). Тако хетерогену структуру дела, Умберто Еко, у предговору свог превода *Стилских вежби* на италијански језик (Есо 1983: 24), класификује на основу доминантне стилске фигуре у сваком тексту, а према општој подели стилских фигура коју је представила група теоретичара са Универзитета у Лијежу, позната као Група μ^5 у свом делу *Опита реторика* (1970): метаплазме, метатаксе, метасемеме и металогизми (Groupe μ , 1970: 33). Таква подела текстова биће основа ове традуктолошке анализе до сада јединог српског превода *Стилских вежби*, који је начинио Данило Киш, а који је први пут објављен 1964. године. У овом раду приступиће се анализи превода текстова у којима као доминантне стилске фигуре препознајемо оне које припадају метаплазмама.

Метаплазме обухватају фигуре које делују на звучни и графички аспект речи, које разлажу на фонеме и графеме (Groupe μ 1970: 33). Метаплазмама припадају, дакле, све фигуре које мењају утврђени облик речи као скупа слогова или фонема (промена редоследа слогова или гласова унутар речи; укидање слогова или гласова на почетку, на крају или унутар речи; додавање гласова на почетку или на крају речи, изговарање два вокала као дифтонга и сл.). Најилустративнији примери ових фигура могу се пронаћи у текстовима који и сами носе називе стилских фигура: *Anagrammes* (*Анаграми*), *Syncopes* (*Синконе*), *Prosthèses* (*Протезе*), *Epenhèse* (*Епентезе*), *Paragoges* (*Парагоге*), *Métathèses* (*Метатезе*), *Aphèreses* (*Анепезе*), *Arocopes* (*Аноконе*), *Contre-pettersies* (*Обрталка*), као и међу онима чији назив не упућује директно на стилску фигуру, али чији садржај недвосмислено осликава промене на нивоу облика речи: *Loucherbem* (*Шамповачки*), *Javanais* (*Ђачки жаргон*), *Poor lay Zanglay* (*Zar Englayzay*), *Permutations par groupes croissants de letters* (*Пермутације по групама од пет, шест, седам и осам слова*), *Distinguo* (*Дистингво*), *Composition des mots* (*Грађење речи*). Већину Кеноових вежби које би могле да припадају овој групи карактерише произвољност и насумичност, систематско примењивање правила грађења фигура, које на крају неизбежно доводи до укидања смисла као релевантног фактора.

Један од примера метаплазме јесте стилска фигура парагога (продужење завршетка речи додавањем гласова), коју Кено користи у истоименом тексту. Тако

⁵ Група μ је интердисциплинарни колектив основан 1967. године који се бави реториком, семиотиком, и теоријом лингвистичке и визуелне комуникације, а који је активан и данас. Под овим заједничким псеудонимом (грчко слово μ узето је као почетно слово речи *метафора* на грчком језику, из ког и потиче) потписују значајна теоријска дела: *Rhétorique générale* (1970), *Rhétorique de la poésie* (1977), *Collages* (1978), *Rhétoriques, sémiotiques* (1979), *Traité du signe visuel* (1992), итд. (<http://www.groupe-mu.ulg.ac.be/Groupe/Groupe.html>, приступљено 22.01.2023)

реченица *Un jour vers midi, sur la plateforme arrière d'un autobus, j'aperçus un jeune homme aux cou trop long*, применом стилске фигуре постаје:

(1) Ung jourz verse midir, surl laa platformet arrièreu d'uno autobusi, j'aperçuss uno jeuneu hommeu aux coux trop longg [...]. (RQ22)

Будући да су текстови засновани на фигурама које делују искључиво на звучни, односно графички облик речи језика у коме се примењују, акценат је са смисла, односно значења речи и читавог текста, пренет на ниво облика речи, односно формалног израза. Осим тога, примењене систематски, на све или готово све речи једног текста, метаплазме у *Стилским вежбама* за резултат имају необичне, тешко разумљиве текстове чија сврха није преношење поруке већ илустровање саме стилске фигуре и демонстрација трансформативних могућности језика, као што се може видети на примеру кратког текста под називом *Анепезе* (укидање слога на почетку речи):

(2) Tai obus yageur. Marquai ne me tait ble lui rafe tzit avec lon sé. Ere tre tre geur chant cher eds que tait dait de. La seoir ne ce tait bre. (RQ10)

Иако нису сви текстови у којима се препознају метаплазме једнако неразумљиви (што ће се показати у наредним примерима), оно што им је заједничко јесте неоспорни акценат на стилском поступку у односу на значење текстова. Другим речима, а на основу Њумаркове поделе изворних текстова према њиховој функцији (Newmark 1988: 39), у текстовима *Стилских вежби* заснованих на метаплазмама (као, уосталом, и у свим другим текстовима који чине ово дело), препознаје се, као примарна, експресивна, а не информативна функција.

2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР И МЕТОДОЛОГИЈА

Превођење као преношење исте поруке средствима другог језика, препознато је у теорији превођења као еквиваленција. Иако централни концепт у теорији превођења (Рапоу 2013: 1), еквиваленција је често оспоравана (Baker & Saldanha 2009: 96). Теорија еквиваленције, ипак, опстаје можда управо због понекад радикално различитих приступа питању еквиваленције: у зависности од приступа, сматра се неопходним условом за превођење, препреком за развој науке о превођењу, или корисном категоријом за опис превођења (Baker & Saldanha 2009: 96). Питер Њумарк, чија је теорија еквиваленције, представљена у књизи *A Textbook of Translation* (1988), узета као полазиште ове традуктолошке анализе, управо функцији текста, односно намери аутора, даје значајно место приликом одабира саме методе превођења. Уводи појмове семантичког (*semantic translation*)

и комуникативног (*communicative translation*) превода, како би описао метод превођења (семантички) који је усмерен на аутора, односно на изворни текст, те самим тим близак дословном преводу, али истовремено „флексибилнији, признаје креативне изузетке од стопроцентне верности и дозвољава преводиоцима интуитивну емпатију са оригиналом“ (Newmark 1988: 46), као и метод (комуникативни) који је усмерен на примаоца превода, те је његов главни циљ да прикаже „тачно контекстуално значење оригинала, тако што ће и садржај и језик бити лако прихватљиви и разумљиви читалачкој публици“ (Newmark 1988: 47). Семантички превод, дакле, обухвата текстове чија је доминантна функција експресивна, док комуникативни превод обухвата текстове чија је доминантна функција информативна или вокативна. Будући да су *Стилске вежбе* књижевно дело у коме је стилски поступак посебно наглашен јасним одбацивањем информативности и значаја ванјезичке референце (догађаја о коме је реч), метод који се од преводиоца очекује јесте семантички.

Но, осим различитих стилских израза које Кено представља у својим текстовима, оно што те текстове такође карактерише јесте и ефекат који производе. Уобичајено очекивање да би сврха сваког превода требало да буде да изазове исти или што приближнији ефекат на читалачку публику превода као што је то случај код оригинала (Newmark 1988: 48), Њумарк не схвата стриктно. Према Њумарку, еквивалентни ефекат (*equivalent effect*), пре него *циљ* било ког превода, требало би да буде његов пожељни *исход* (Newmark 1988: 48). Ефекат који производе метаплазме у великој мери је условљен самим језиком, те се зато њихов ефекат ретко може предвидети, нити се на њега значајно може утицати, како у изворном тако и у циљном језику. Па ипак, комични ефекат, у већој или мањој мери резултат намере аутора, у текстовима *Стилских вежби* заснованим на метаплазмама, није ретка појава. Упоредним прегледом изворника и превода, показаће се у којој мери еквивалентни ефекат, као циљ или пожељни исход, условљава преводилачки метод.

Као што је речено, одабир методе традуктолошке анализе заснован је управо на специфичним карактеристикама изворног текста (првенство облика над поруком, начина над садржајем, доминантне улоге стилског поступка који је примењен). Такве одлике изворног текста утицале су на то да преглед резултата традуктолошке анализе буде заснован на теоријским начелима Валтера Бејјамина и Антоана Бермана,⁶ и то у оним тачкама њиховог промишљања које обојицу сврставају у заговорнике дословног превођења. Наиме, и Берман и Бејјамин одбацују првенство смисла у превођењу књижевних текстова, истовремено инсистирају

⁶ Начела изнета у Бејјаминовом есеју „Задатак преводиоца“ (1923) и Бермановој књизи *Превођење и слово или коначиште за далеког* (1985).

рајући на усмеравању превода ка дословности. За Бењамина оно што је у једном поетском тексту суштинско „није у саопштењу, нити у исказу“ (Бењамин 2020: 17), док Берман сматра да превођење књижевног текста (за разлику од стручног текста) не представља чин комуницирања који захтева преношење поруке, већ да је књижевни текст „дело које не преноси никакве информације, чак и ако их садржи: оно отвара пут ка искуству једног света“ (Berman 2004: 70). Бењамин верује у сродност језика као таквих, да се разликују по облику и смислу, али да су суштински сродни „по ономе што имају да кажу“.⁷ Стога захтев за дословношћу и не треба (не може) да произилази из тежње да се очува смисао – превод не треба да се труди да преслика *смисао* изворника већ *начин* на који језик изворника означава (Бењамин 2020: 33). Слично становиште има и Берман: „рад на слову“, један од темеља Бермановог приступа, представља усмеравање пажње и на означитеља, а не искључиво на смисао: „Таквим ми се чини рад на слову: нити калк, нити (проблематична) репродукција, већ пажња усмерена на игру означитеља“ (Berman 2004: 16). Текстови засновани на метаплазмама по својој *суштини* представљају управо то – „игру означитеља“. Имајући то у виду, поставља се питање да ли је преводиоцу лакше да преводи дословно ако је смисао текста већ у изворнику у секундарној позицији? Са друге стране, може ли се уопште говорити о дословном преводу онда када је слово изворника већ „разорено“ играма стилских фигура?

Премда Њумарк као јединице превођења експресивних текстова предлаже мање јединице (речи), као јединица анализе превода узет је читав текст, будући да су стилске фигуре примењиване систематски. Из истог разлога, илустрација преводилачких решења биће приказана на репрезентативним примерима делова текстова заснованим на метаплазмама.

3. КИШОВ ПРЕВОД КЕНООВИХ МЕТАПЛАЗМИ

Анализа превода која укључује детаљно упоређивање превода са оригиналом, најпре открива да је намера преводиоца једнака намери аутора, односно да је преводилац разумео доминантне одлике изворног текста које је требало пренети на циљни језик. Тако се *превођење* ових текстова своди на примењивање еквивалентних реторичких операција на циљном језику. Но, поставља се питање, који је то „основни“, стилски необележени текст, на коме су примењене метаплазме, и то оне које *слово* текста у највећој мери разарају (метатезе, пермутације слова и

⁷ „Надисторијска сродност језика почива у томе да се у сваком од њих као целини помишља на једну и исту ствар“ (Бењамин 2020: 25).

гласова, аперезе, анаграми, апокопе, синкопе, протезе, епентезе), како у изворном тако и у преведеном тексту. Реконструкција *основног текста (texte base)* (Ringot 2014: 135) на основу којег је трансформација извршена, текста који се назире иза наизглед неразумљивих речи и реченица, представља један од главних задатака преводиоца. Процес превођења ове подгрупе метаплазми обухвата, дакле, осим препознавања стилског поступка, и реконструкцију текста на коме је тај стилски поступак примењен. Затим се оригинални *основни текст* дословно преводи на циљни језик, и тек тада на преведеном *основном тексту* примењује исти стилски поступак.

Тако српски превод примера парагоге (пример 1) јесте, дакле, парагога примењена на дословно преведену реченицу:

(3) Једногад данас окоп поднет над задњојзи платформиј аутобусас спазихе једногај типат сас јакот дугима вратомс [...]. (RK97)

На реконструисаној реченици *Једнога дана око подне на задњој платформи аутобуса спазих једнога типа са јако дугим вратом*, додато је по једно слово на крају сваке речи (примењена је стилска фигура парагога) како би се добио еквивалентни ефекат, у складу са могућностима српског језика.

Будући да је исти поступак, више или мање доследно, примењен на свим текстовима који укључују стилске фигуре којима се речи скраћују, продужавају, слогови и гласови пермутују, из тога произилази закључак да је преводац најпре следио начело дословног превођења приликом реконструкције основног текста, а затим и метод семантичког превода, преносећи једнак стилски поступак.

Са друге стране, будући да се не преводи *резултат* примене стилске фигуре на основни текст изворног језика, већ се иста фигура примењује на основни текст циљног језика, еквивалентни, комични ефекат се (осим у неким изванредним случајевима) неће испољити код исте речи у истом значењу, али ће бити надомештен тамо где циљни језик тако нешто допушта. У питању је техника компензације којом се губици у изворном тексту надомешћују у циљном тексту на неком другом месту или неким другим средствима, коју најпре дефинишу Вине и Дарбелне (Vinay & Darbelnet 1972: 6), а затим користе и други аутори, као што су Венути (Venuti 1995), Њумарк (Newmark 1988: 90).

3.1 Превођење језичких феномена

Већа креативност, међутим, потребна је у вежбама које се заснивају на одређеним језичким феноменима (парономазија, хомофонија, творба речи). Такве су вежбе *Грађење речи*, *Дистингво*, *Хомеоптоте или цица-мица*, *Бургијада* и *Покварени телефон*. Премда је теже генерализовати преводилачка решења код оваквих вежби, на основу неколико примера може се закључити које је технике преводилац примењивао.

Distinguo/ Дистингво:

(4a) Dans un autobus (qu'il ne faut pas prendre pour un autre obus), je vis (et pas avec mon vit) un personnage (qui ne perd son âge) coiffé d'un feutre mou bleu (et non de foutre blême), feutre cerné d'un fil tressé (et non de tril fessé). Il disposait (et non dix posait) d'un long cou (et pas d'un loup con). [...] (RQ6)

(4б) У једном аутобусу (нисам рекао у глобусу) видео сам (једном, не осам) човека (а не чвор века) са плавим филцаним шеширом (а не с цицаним пешкиром), са шеширом (дакле) на коме је била плетена трака (а не метена рака). Он је располагао дугим вратом (а не дугим алатом). [...] (RK31)

Дистингво је вежба која, осим парентезе, илуструје парономазију, стилску фигуру „којом се доводе у везу речи по звучној сличности“ (Živković 1986: 528), а у верзији коју Кено нуди акценат је стављен на духовитим обртима на основу звучне сличности појединих делова текста. У овом случају, саму основу Киш готово дословно преводи: *Dans un autobus [...], je vis [...] un personnage [...] coiffé d'un feutre mou bleu [...], feutre cerné d'un fil tressé[...]. – У једном аутобусу [...] видео сам [...] човека [...] са плавим филцаним шеширом [...], са шеширом [...] на коме је била плетена трака [...].* Са друге стране, стилску фигуру (делове издвојене заградама) прилагођава звучним захтевима и могућностима српског језика, водећи рачуна да и поред тога задржи исти језички регистар како би комичност и колоквијалност произвела једнак ефекат на језику превода. На примеру овог текста, дакле, запажа се примена еквивалентног стилског поступка који је условио одустајање од преношења значења речи стилске фигуре.

Још једна вежба која се заснива на звучности речи јесте вежба коју је Киш слободно назвао *Покварени телефон*, чиме је наговестио и основно ограничење овог текста, хомофонију, знатно карактеристичнију за француски језик, која подразумева да речи имају различито значење и ортографију, али да исто звуче, односно да се на исти начин изговарају.

(5a) [...] Un peuple hue tard jeune viking par relais de vents la garce (un l'a tzar) ! Un nain dit « vi eus lu » idoine haie dès qu'on scelle à peu rot pot debout. Non ! (RQ24)

(5b) [...] Мало хасни је од пет угледа, ага! Представницо мемлâ, зарâ! Једва поз-на лик светог вашег гада под водом. Неког дуг омета. (RK106)

Као што је то случај и у изворном тексту, хомофонија је са једне речи пренета на скуп речи или читаву реченицу како би могао да се испуни захтев стилске фигуре. На тај начин је успешно пренета фигура на српски језик, који готово да нема правих хомофона. Такође, уколико би се текст звучно реконструисао тако да се и правописно поклапа са познатом анегдотом, добио би се основни текст који је, још једном, врло веран превод основног текста оригинала: *Un peu plus tard je le vis parler devant la gare Saint Lazare ! Un individu lui donnait des conseils à propos de bouton.* > *Мало касније опет угледах га пред станицом Сен Лазар! Један познаник саветоваше га поводом неког дугмета.*

Веће удаљавање од дословног превода уочава се у примеру текста *Бургијада (Paréchèses)*. Осим што је назив, који у француском директно упућује на стилску фигуру (парехезу: понављање истог слога у низу речи или у читавом тексту), у преводу на српски адаптиран, тако да се не може говорити о дословном преводу, и сам текст је потпуно прилагођен како би се одговорило на захтев фигуре, који и у овом случају има првенство над смислом.

(6a) Sur la tribune bustériеure d'un bus qui transhabutait vers un but peu bucolique des bureaucrates abutis, un burlesque funambule à la buccule loin de buste et au gibus sans buran, fit brusquement du grabuge contre un burgrave qui le bousculait : « Butor ! Y a de l'abus ! » S'attribuant un taburet, il s'y culbuta tel un obus dans une cambuse. [...] (RQ13)

(6b) У бушној бутиги аутобуса који је бучно бумбарао као бумбар кроз бурну, нимало буколичну бовару буђавих буржуја један бурлескни бубуљичавац *са бучлијом која као да је букнула из бурага на буковој бућкалици и са неком бургијом без бурјана на бући поче да булазни и да се буну будући да га је неки букван буквално бупкао по букагији*: „Будало, буди буднији!“ забунца, па се забуљи у један буцак пун бухосерина и бупну тамо своју буљу као у бусију.⁸ [...] (RK61)

Изменивши, дакле, и наслов и текст, Киш од изворног текста задржава само правила стилске фигуре (као и идентичан слог који понавља: -бу-) која користи како би, у духу основне приче, написао нови текст. Инспириран могућностима језика превода, Киш своју верзију ове стилске вежбе чак и проширује (означено

⁸ Уколико није другачије наглашено, истицање курзивом у примерима М. Н.

курзивом). Трагове оригинала, уклопљене у преведени текст, примећујемо још у неколико речи (најчешће позајмљеница: *bucolique* – *буколичну*, *burlesque* – *бурлескни*, *Vitor* – *Будало*). На овом примеру уочава се да је дословност задржана на нивоу стилског поступка, као и да је остварен еквивалентни ефекат, али да је управо због тога изостала верност слову текста.

3.2 „Писање à la Кено“

Свим досад анализираним текстовима који припадају групи метаплазми заједничко је то што је у српској верзији „преведена“ пре свега стилска фигура, а да се међујезички превод односи на превод основног текста. Један пример, међутим, није преведен у складу са овим „правилом“. За текст који у оригиналу носи назив *Loucherbem*, и представља једну врсту жаргонског језика, Киш не користи исту технику примењену на српски језик, као што је то случај са осталим метаплазмама, већ користи еквивалентан жаргонски језик у српском (*Шатровачки*), са својим мало другачијим правилима.

Loucherbem је жаргон француских месара, а речи се граде тако што се прво слово речи премести на крај речи, на почетак речи дода слово L, и, у зависности од звучности, дода суфикс -ingue, -ège, -em, -ard, -ouille, итд. (Ringot 2014: 131). Сам назив ове врсте жаргона настао је истим процесом творбе, од речи *boucher*: *Boucher* → *l-oucher* → *l-oucher-b* → *l-oucher-b-em* (Ringot 2014: 131). У изворнику је ова техника примењена као у примеру (7a):

(7a) *Un lourjingue vers lidimège sur la lateformeplie arrière d'un lobustotem, je gaffe un lypèteinge avec un long loukem et un lapeauchard entouré d'un alongif au lieu de lubanrogue. Soudain il se met à lenlèguer son loisinvé parce qu'il lui larchemait sur les miépouilles. Mais pas levèbre il se trissa vers une lacerpème lidévée. [...] (RQ23)*

На примеру се види да, осим речи насталих лексичком трансформацијом, има и жаргонских глагола који нису настали овом врстом грађења речи, попут глагола *gaffer* (приметити, видети, посматрати) и *se trisser* (одјурити, бацити се на), као и речи (везника, чланова, заменица, речца) које су остале непромењене (означено курзивом).

Са друге стране, верзија коју нуди Киш вероватно је најудаљенија од дословног превода, а најближа Ековом појму „корените обраде“ (*Rifacimento radicale*) (Еко 2011: 372). У питању је техника коју је Еко далеко више користио у свом преводу *Стилских вежби* на италијански, а која се састоји у „понављању стваралачког процеса који је следио аутор изворног текста, због немогућности да се оствари исти ефекат једноставним превођењем означитеља“ (Ringot 2014: 137).

Према подели Винеа и Дарбелнеа, овакав приступ је најприближнији њиховом појму *адантације* (Vinay & Darbelnet 1972: 52–53). У српском преводу овог текста, дакле, преводаца од изворног текста (осим основне приче која се понавља у свакој од вежби) преузима само начелну идеју да се ради о врсти жаргона, и у својој верзији нуди жаргон који сматра еквивалентним – шатровачки.⁹

Најопштије правило жаргонске метатезе, односно појаве која се у најширим круговима назива *шатровачки*, јесте да се „први слог пребацује на крај речи и постаје последњи“ (Ћосић 2004: 14), на пример: *тикена* (патике), *зикаму* (музика), и сл. Термин *шатровачки* није, међутим, најпрецизнији: у овом случају свакако није реч о правој метатези, јер „извртању не подлежу само слогови, него и гласови унутар истог слога“, а изворно значење речи шатровачки јесте жаргон (арго, сленг).¹⁰

На примеру Кишовог превода (76) јасно је да није следио то опште правило, али се у његовој верзији такође може препознати одређена правилност у грађењу речи:

(76) Једног нађе даће око подње *на задњој* формиње платње бусање аутање *нањушим* тиње пање *са* гимње дуње томње врање *и са* широмње шање *окруженим* теноплење цомње *узиње* *уместо* кење трање. *Без* *увода он поче* да падање нање *једног лапонца*, *јер му је овај* зиоње гање по гамање ноње. *Но без гужвања он се нацрта* на једно бодноње стоње мење. [...] (RK102)

Најпре се истиче систематско понављање суфикса *-ње*, без обзира на врсту речи (именице, глаголи, придеви), по чему се превод разликује од изворника коме је својствена, као што је речено, већа разноврсност суфикса. Следећа карактеристика Кишовог жаргона, „београдског шатровачког“ (Киш 2022: 144), јесте уланчавање: наиме, метатезе које примењује нису извршене унутар само једне речи, него се преносе на следећу реч. Почетни слог, дакле, не постаје последњи

⁹ „Шатровачки језик, шатровачки говор – скуп израза са улице, жаргон, сленг“ (Клајн & Шипка 2007: 1470).

¹⁰ „Жаргон – шатровачки говор, арго, сленг“ (Клајн & Шипка 2007: 468).

„Сленг – нарочит, посебан говор неке затворене групе, жаргон, арго“ (Клајн & Шипка 2007: 1150).

„Арго – шатровачки говор, жаргон, сленг“ (Клајн & Шипка 2007: 142). Иако се у реченицима најчешће наводе као синоними, у примени ових термина „могуће је благо семантичко диференцирање, а и сами тако названи варијетети испољавају разлике које могу бити и знатне. Највећа је она између стручних и свих других жаргона, и то потврђује преовлађујућа пракса именовања оних првих термином *jargon* у енглеском и француском језику, а ових других термина *slang* односно *argot* – иако и ту неретко има недоследности“ (Bugarski 2006: 15). Називи *арго* и *сленг*, дакле, више би одговарали српском појму *шатровачки*.

слог исте речи, већ први слог наредне речи: *нањушим* па-ње ←-ти-ње са гим-ње ←-ду-ње том-ње ←-вра-ње (*нањушим* *типа са дугим вратом*). Са друге стране, сличност са изворним текстом огледа се и у дистрибуцији речи које су подлегле „шатризацији“: као и у оригиналу, неке речи припадају жаргонском регистру, иако у њима није извршена метатеза (глаголи *нацрта се*, *нањушим*; именице *лапонац*, *гужвањац*), док су остале речи (најчешће везници, прилози, предлози, заменице, енклитички облик глагола бити, итд.) остале непромењене (означено курзивом).

4. ЗАКЉУЧАК

Иако, начелно, хомогена група текстова, са стриктним правилима грађења фигура (метаплазми), унутар групе текстова заснованих на метаплазми постоје нијансе и прелазни, различити нивои прилагођавања и захтева за креативношћу, у зависности од конкретних ограничења сваке стилске вежбе. Традуктолошком анализом закључено је, најпре, да је примарна намера преводиоца преношење стилског поступка, а да је еквивалентни ефекат, иако не нужно *циљ*, веома често ипак био *резултат* преводилачког метода који је Киш примењивао, а у коме се препознају одлике семантичког превода како га је Њумарк описао.

Уколико се, имајући у виду Бенјаминов захтев за превођењем *суштине* текста, постави питање шта је оно суштинско што карактерише изворне текстове, лако се долази до закључка да *саопштење*, а самим тим и *смисао*, не само да нису примарни већ је њихова улога у највећем броју текстова споредна или потпуно искључена. Суштина изворника лежи у самом језику, у његовој флексибилности, могућностима преображавања и неслућеним исходима таквих трансформација. То суштинско у изворнику пренесено је и на превод: неоптерећен, иначе упорним, првенством смисла, преводилац је могао да преслика „*начин* на који језик изворника означава“ (Бенјамин 2020: 33), колико год тај начин био лишен значења. Ослобађање од смисла омогућило је језику превода исте језичке акробације које би ставиле на пробу његову флексибилност, и допринеле откривању никада раније неистражених потенцијала.

Са друге стране, она прва и исконска улога преводиоца да буде тумач и најпажљивији читалац изворног дела, у случају вежби заснованих на метаплазмама, добија неочекивано дословно значење, будући да је преводилац најпре морао да протумачи, односно реконструише изворне текстове и то не само на семантичком нивоу већ и на чисто лексичком и граматичком плану. Тај процес се показује кључним за оно што, у овако специфичним случајевима, остаје као *чин превођења*: преношење исте „кодиране“ поруке средствима које нуди други језик.

Сама порука, која није суштински важна ни за изворни текст а ни за превод, ипак је преведена и то, у највећем броју случајева, поштујући начела која су изнели Бенјамин и Берман поводом дословног превођења. Тај „задатак преводиоца“, Киш не губи из вида ни онда када није очигледан. На тај начин (дословним превођењем основног текста), уместо да буде ограничен, језик превода је, наизглед парадоксално, ослобођен, и препуштен сопственим токовима ка јединственом и непознатом исходишту. Коначно, посматрано у духу Бенјаминовог филозофског схватања језика, многе од вежби заснованих на метаплазамама нису створили ни писац ни преводац већ сами језици. Резултат таквог „превођења“, колико год био удаљен од изворника дистанцом коју продубљују све разлике које постоје између српског и француског језика, ипак је *превод* и то управо због сродности коју језици имају по својој *суштини*, а та сродност се у овим случајевима огледа у готово једнаком потенцијалу да се остваре како намерни тако и случајни произвољни ефекти.

ИЗВОРИ

- (RK): Keno, R. (2022). *Stilske vežbe*, prev. Kiš, D. Beograd: Laguna.
- (RQ): Queneau, R. (1947). *Les exercices du style*. Paris: Gallimard. Преузето 23. 03. 2021, са <https://schoolpress.sch.gr/magazinefr/files/2020/02/Exercices-de-style-Raymond-Queneau.pdf>

ЛИТЕРАТУРА

- Baker, M., & Saldanha, G. (2009). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon: Routledge.
- Бенјамин, В. (2020). *Искусство и сиромаштво: изабрани огледи о превођењу*, прев. Аћин, Ј. Београд: Службени гласник.
- Berman, A. (2004). *Prevođenje i slovo ili konačište za dalekog*, prev. Mančić, A. Beograd: Rad.
- Bugarski, R. (2006). *Žargon: lingvistička studija*. Beograd: Biblioteka XX vek: Krug.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (1972). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- Groupe μ (1970). *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- Eco, U. (1983). Introduzione. У Queneau, R. (Ed.), *Esercizi di stile*. Преузето 23. 03. 2021, са <https://nuovoetile.it/pdf/Queneau.pdf>

- Eko, U. (2011). *Kazati gotovo istu stvar*, prev. Levi, A., & Radosavljević, M. Beograd: Paideia.
- Živković, D. (ured.) (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- Kiš, D. (2022). Napomena o crtežima i prevodu. U Keno, R. *Stilske vežbe*. Beograd: Laguna.
- Клајн, И., & Шипка, М. (2007). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј.
- Le Lionne, F. (1962). Lipo, Prvi ulipistički manifest, prev. Savić Ostojić, B. *Polja*, 464, 48–49.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Hempstead: Prentice Hall.
- Panou, D. (2013). Equivalence in Translation Theories: A Critical Evaluation. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(1), 1–6.
- Ringot, M. (2014). *La traduction à l'épreuve de la littérature potentielle : Etude de la traduction des Exercices de style de Raymond QUENEAU par Umberto ECO*. Lyon : Ecole Normale Supérieure de Lyon. Преузето 23. 03. 2021, са https://www.academia.edu/46899891/La_traduction_%C3%A0_l_%C3%A9preuve_de_la_litt%C3%A9rature_potentielle_Etude_de_la_traduction_des_Exercices_de_style_de_Raymond_QUENEAU_par_Umberto_ECO
- Тосић, П. (2004). Правила жаргонске метатезе. *Језик данас*, 19/20, 14–17.

Marija V. Nešić

QUENEAU'S *EXERCISES IN STYLE* TRANSLATED BY DANILO KIŠ:
МЕТАПЛАЗМ

Summary

The paper will present an analysis of the translation of a group of texts within Remond Queneau's *Exercises in Style*, namely those dominated by stylistic devices which, according to the classification given by the Group μ in *General Rhetoric* (Groupe μ , *Rhétorique générale*, 1970, Paris: Larousse), are included under the name of metaplasm. Metaplasms represent alterations in the pronunciation or the orthography of a word, i.e. they change the established form of the word as a set of phonemes or syllables. The analysis of the Serbian translation made by Danilo Kiš (which remains the only translation of this book into Serbian) is based on Peter Newmark's theory of equivalence, especially from the point of view of his concepts of semantic translation and equivalent effect. The results of the analysis were observed from the perspective of the theoretical principles of Antoine Berman and Walter Benjamin on literal translation, in order to determine to what extent the principle of literal translation is possible and achieved in the translation. The results of the translational analysis, first of all, confirm that the translation method is adapted to the expressive function of the text and that it is a semantic translation, which, at the same time, causes an equivalent effect. The principle of literal translation is recognized in the application of the same stylistic procedure to the literally translated basic text.

Key words: exercises in style, metaplasm, translation, Queneau, Kiš

Tamara S. Stanković
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu
Studentkinja doktorskih studija
st.tamara98@gmail.com
0009-0004-5183-8492

UDK: 811.163.41:811.111]’373.611:81’255
doi: 10.19090/zjik.2024.14.123-140
stručni naučni rad

PREVOĐENJE LEKSIČKIH SLIVENICA IZ ENGLESKOG JEZIKA NA SRPSKI: TEORIJSKI I PRAKTIČNI ASPEKTI¹

SAŽETAK: U radu se istražuje prevođenje leksičkih slivenica iz engleskog jezika na srpski tvorbenim postupkom slivanja. Osnovni ciljevi rada jesu podsticanje adaptacije reči iz engleskog jezika prevođenjem, kao i utvrđivanje produktivnih tvorbenih modela kojima raspolaže srpski jezik pri kreiranju ekvivalentnih slivenica. Analiza tvorbenih modela u srpskom zasniva se na novoj strukturalnoj tipologiji slivenica u engleskom koju predlaže Lalić-Krstin (2022). Korpus čini 40 engleskih slivenica i 40 autorskih prevodnih rešenja. Rezultati istraživanja ukazuju na činjenicu da je slivanje izvodljiv tvorbeni postupak s višestrukim tvorbenim obrascima. Poseban doprinos rada jeste kratko praktično uputstvo za prevođenje slivenica zasnovano na autorskim iskustvima iz prve ruke.

Ključne reči: leksičke slivenice, prevođenje, engleski jezik, srpski jezik

1. UVODNE NAPOMENE

Predmet ovog rada jeste tvorbeni postupak slivanja (eng. *blending*), koji podrazumeva kombinovanje delova dveju osnova uz često, ali ne i obavezno, preklapanje grafonološkog materijala. Rezultat slivanja jesu slivenice (eng. *blends*), nove lekseme koje bogate leksički fond jednog jezika na kreativan način. Slivenice su danas zastupljene u mnogim sferama ljudskog delovanja, najčešće radi postizanja ekonomičnog izraza pri imenovanju novog pojma, kao i kreiranja privlačnog reklamnog ili medijskog sadržaja.

Pitanje koje je u centru ovog istraživačkog rada jeste prevođenje engleskih slivenica na srpski jezik. O izbegavanju prevođenja engleskih reči koje, kao bujica, preko medija uplivavaju u srpski iscrpno piše Prčić (2019), konstatujući da je zavlada

¹ Ovaj rad predstavlja skraćenu i doradenu verziju istonaslovljenog seminarskog rada urađenog u okviru istraživanja na doktorskom kursu Englesko-srpska kontrastivna leksikologija, odbranjenog juna 2024. godine pred komisijom u sastavu prof. dr Tvrtko Prčić i prof. dr Olga Panić-Kavgić.

površnost i doslovnost u prevođenju. Prevodioci sve češće pribegavaju i preuzimanju engleskog ortografskog oblika te, posledično, ulaganju minimalnog napora pri prenošenju reči i tekstova iz engleskog na srpski. Samim tim, veoma je upitno kako će prevodilac koji se nađe pred engleskom slivenicom postupati. Ne bi bilo iznenađujuće da se slivenica nađe u svom izvornom obliku, bez ikakvog pokušaja adaptacije. Međutim, s verom da će se prevodioci, kako profesionalni tako i oni kojima prevođenje nije primarni poziv, odazvati kreativnom postupku prevođenja slivenica, ovaj rad bi mogao doprineti rasvetljavanju predrasuda o njihovom prevođenju i pokazati da ono nije bauk, već kreativan i, nadasve, zabavan proces.

Dva su osnovna cilja ovoga rada: (1) utvrditi tvorbene modele pri uspostavljanju ekvivalentnih slivenica u srpskom i istražiti tvorbeni potencijal srpskog jezika, (2) ponuditi smernice za prevođenje slivenica iz engleskog na srpski jezik.

2. TEORIJSKE OSNOVE ISTRAŽIVANJA

2.1. Slivanje kao tvorbeni postupak

Definisanje tvorbenog postupka slivanja neretko je izvor neslaganja među autorima, a posebno usled čestog graničenja sa drugim tvorbenim postupcima poput slaganja, abrevijacije, reduplikacije, akronimije, neoklasične kompozicije i afiksacije. Stoga se primerenim čini govoriti o slivanju u okviru njegove prototipske realizacije, te o postojanju tzv. nejasnih granica (eng. *fuzzy boundaries*) pri približavanju ostalim tvorbenim postupcima (Renner et al. 2012; Lalić-Krstin 2022).

Slivanje, za potrebe ovog rada, podrazumevaće „postupak tvorbe reči u kojem učestvuju najmanje dve osnove i gde dolazi do (a) skraćivanja barem jedne od osnova, (b) preklapanja osnova, ili (c) kombinacije skraćivanja i preklapanja osnova“ (Lalić-Krstin 2022: 43). Produkt slivanja jeste slivenica, novonastala reč koja kombinuje morfološke i sadržinske aspekte ulaznih osnova. Nadalje, prototipična slivenica jeste ona u čijoj su tvorbi učestvovala dve slobodne osnove, koje su bile najpre skraćene na mestu spajanja osnova, a zatim je na mestu spajanja došlo i do preklapanja grafonološkog materijala (Lalić-Krstin 2022: 44). Ilustrativan primer jeste engleska slivenica *affluenza* čije su osnove *affluent* i *influenza* bile skraćene, a zatim stopljene uz preklapanje fonoloških i grafoloških jedinica.

2.2. Strukturna klasifikacija slivenica

Klasifikovanje slivenica prema njihovoj unutarnjoj strukturi neminovno proističe iz obuhvatnosti definicije, ali se najčešće zasniva, kako zapaža Lalić-Krstin (2022:

82), na analizi delova osnova koji su ušli u građenje nove slivenice. Klasifikacija koju predlaže Lalić-Krstin (2022: 83–96), a koja će biti od posebnog značaja za ovaj rad, jeste nova i osavremenjena tipologija, proistekla iz obimnog korpusnog istraživanja tvorbenih modela engleskih slivenica.

U pomenutoj strukturnoj tipologiji, autorka razlikuje osam tvorbenih modela s napomenom da svaki od njih u većoj ili manjoj meri ispoljava sličnosti s drugim tvorbenim postupcima. Potom, u svakom od tipova naznačava se da li u tvorbi učestvuje cela ili skraćena osnova, tj. njen inicijalni ili finalni deo. Takođe, registruje se učešće preklapanja osnova, a posebno u slučajevima gde skraćivanje izostaje. Najzad, poseban doprinos ove tipologije leži u uključivanju superimponiranja, tj. preslikavanja kraće ulazne osnove preko dela duže. Naime, superimponiranje primećuju prvi put u srpskom jeziku Lalić-Krstin i Halupka-Rešetar (2007).

U Tabeli 1 prikazani su strukturni tipovi engleskih slivenica koje uočava Lalić-Krstin (2022).

tvorbeni model	primer
Tip 1 – inicijalni deo prve + finalni deo druge osnove	<i>camikini</i> [cami(sole) + (bi)kini]
Tip 2 – cela prva osnova + finalni deo druge osnove	<i>kidult</i> [kid + (a)dult]
Tip 3 – inicijalni deo prve osnove + cela druga osnova	<i>Chindia</i> [Chin(a) + India]
Tip 4 – cela prva + cela druga osnova (s preklapanjem fonema/grafema	<i>plantibody</i> [plant + antibody]
Tip 5 – inicijalni deo prve osnove + inicijalni deo druge osnove	<i>hazmat</i> [(haz(ardous) + mat(erial)]
Tip 6 – superimponiranje jedne osnove preko dela druge osnove	<i>entertoymnt</i> [enter(tain)ment+ toy]
Tip 7 – prefiks + finalni deo osnove	<i>hypercane</i> [hyper- + (hurri)cane]
Tip 8 – prefiksoid + finalni deo osnove	<i>astralgia</i> [ašto- + (noš)algia]

Tabela 1. Tvorbeni modeli prema tipologiji u Lalić-Krstin (2022: 96)

2.3. Prevođenje slivenica

Pitanje koje se neminovno nameće jeste *kako* prevoditi engleske slivenice na srpski. Odgovor na ovo pitanje može se ponuditi iz dvaju uglova: s jedne strane, razmatranjem slivanja kao produktivnog tvorbenog postupka u savremenom srpskom jeziku, a sa druge, razmatranjem prevodnih postupaka.

Slivanje, kao produktivan tvorbeni postupak u srpskom jeziku, biva prepoznato i opisivano u literaturi tek početkom 21. veka, a najviše zahvaljujući radovima Ranka Bugarskog (2001, 2002, 2013, 2016, 2019). Kako Klajn (2002: 81) potvrđuje, na ovaj tvorbeni postupak ukazuje najranije Bugarski (2001) s prilogom od oko 100 srpskih slivenica. Ideja o slivanju, piše Bugarski (2019: 24), potiče s engleskog govornog područja, a sve češćim kontaktima dvaju jezika ovaj tvorbeni postupak biva primenjivan i u srpskoj tvorbi reči.

S druge strane, o prevođenju slivenica može se govoriti i iz domena prevodnih postupaka. Veoma svedenu i za ovaj rad relevantnu tipologiju s tri osnovna postupka nudi Prčić (2019: 174–180). Prema ovoj tipologiji možemo razlikovati direktno prevođenje, strukturno prevođenje (kalkiranje) i funkcijsku aproksimaciju. Direktno prevođenje primenjuje se na monomorfemske i polimorfemske reči iz L_1 , pri čemu se neposredno prevodi doslovno ili preneseno značenje na L_2 . Ilustrativni primeri bili bi *house* > *kuća* i *sew* > *šiti*. Potom, strukturno prevođenje svojstveno je isključivo polimorfemskim rečima i podrazumeva „doslovno prevođenje elemenata reči u L_1 odgovarajućim elementima iz L_2 “ (Prčić 2019: 179). Na primer, imenica *hand.out* kalkiranjem se prevodi kao *iz.ručak*, a *print.er* kao *šamp.ač*, pri čemu su engleski elementi doslovno prevedeni srpskim. Naposletku, funkcijska aproksimacija je termin koji Prčić (2019: 179) uvodi da opiše prevodilački postupak pri kojem se sadržaj iz L_1 izražava leksičkim sredstvima u L_2 tako da se što bliže i što vernije prikaže funkcija denotata. Ilustrativni primeri bile bi imenice *liposuction*, *mountain bike* i *skydiving*, koje se funkcijskom aproksimacijom, redom navedene, prevode kao *isisavanje masnog tkiva*, *terenski bicikl* te *akrobatika u vazduhu*.

U domenu prevodilačkih studija nije zapažen veći broj istraživanja koja su usko usmerena na prevođenje slivenica s engleskog jezika na druge jezike, a s fokusom na razmatranju primenjenih prevodnih postupaka. Od englesko-srpskih kontrastivnih studija o prevođenju slivenica i primenjenim prevodilačkim tehnikama mogu se izdvojiti radovi Jovanović (2021) i Subašić (2014). Neretko su istraživanja usmerena samo na formalno-semantičke odlike samih prevodnih ekvivalenata (v. Renwick & Renner 2019; Filonik & Winters 2019).

Naposletku, vredi napomenuti da se prevođenje slivenica ne ograničava na tvorbeni postupak slivanja. S obzirom na to da je prevođenje slivanjem u centru ovoga rada, drugi vidovi adaptacije slivenica neće biti dalje razmatrani.

3. STRUKTURA I METODOLOGIJA OBRADE KORPUSA

U središtu ovoga rada nalazi se 40 engleskih slivenica i 40 autorskih prevodnih ekvivalenata. Pri odabiru građe pretraživana su dva osnovna izvora: registar slivenica u monografiji *Leksičke slivenice u engleskom jeziku* autorke Lalić-Krstin (2022) i onlajn izvor *Wiktionary*.

Na odabir engleskih slivenica koje će ući u sastav korpusa uticali su sledeći kriterijumi: (a) upotreba slivenice nije snažno obeležena ni po sociolektatskom ni po predmetnom registru, (b) slivenica nije vlastita imenica, (c) slivenica je neologizam ili okazionalizam.

Proces prevođenja engleskih slivenica podrazumevao je najpre utvrđivanje značenja engleske slivenice koje se nalazilo u funkciji *tertium comparationis*-a², iskazanog u vidu kratke definicije na engleskom jeziku. Potom, usledilo bi razlaganje engleske slivenice na ulazne osnove, a zatim primena strukturnog prevođenja, tj. doslovnog prevođenja ulaznih engleskih osnova na srpski. Naredni korak podrazumevao je kombinovanje ulaznih srpskih osnova koje bi bile skraćivane i/ili preklapane. U idealnom slučaju, kombinacijom doslovnih prevoda engleskih osnova stvarala se srpska slivenica koja se u potpunosti uklapa u definiciju engleskog originala. Međutim, u slučajevima kada kombinovanje doslovno prevedenih engleskih osnova nije rezultiralo smislenom slivenicom na srpskom jeziku, poželjno je bilo udaljiti se od kalkiranja i pristupiti funkcijskoj aproksimaciji, tj. pronalaženju druge, adekvatne reči u srpskom čijim bi se učešćem u slivanju očuvalo značenje polazne, engleske slivenice.

Sve slivenice na engleskom jeziku i njihovi prevodni ekvivalenti dati su u rečeničkom kontekstu. Pri kontekstualizaciji slivenica na engleskom jeziku konsultovan je AI-četbot³ kome je bio upućen zahtev da ponudi rečenice u kojima bi data slivenica mogla biti upotrebljena. Dobijeni rezultati su prilagođeni, a gramatičke i stilske greške ispravljene. Prevod slivenica i rečeničkog konteksta nije bio zatražen od četbota, već predstavlja isključivo autorska rešenja.

² U kontrastivnoj analizi i teoriji prevođenja *tertium comparationis* je formalno ili semantičko obeležje zajedničko poredbenim jedinicama u L₁ i L₂ koje čini osnovu pri kontrastiranju (Ivir 1978: 86). U našem slučaju, *tertium comparationis* jeste značenje engleske slivenice na osnovu kog se kontrastiraju engleska slivenica i njen srpski ekvivalent.

³ U pitanju je AI-četbot ČetGPT (eng. *ChatGPT*), dostupan na adresi <https://chatgpt.com/>

4. ENGLESKE SLIVENICE I NJIHOVO PREVOĐENJE NA SRPSKI

U nastavku sledi prikaz autorskih prevodnih rešenja koja su analizirana i grupisana prema ranije prikazanoj strukturnoj tipologiji ponuđenoj u Lalić-Krstin (2022). Engleske slivenice i predloženi srpski ekvivalenti razloženi su na ulazne osnove date u uglastim zagradama, dok je uklonjen deo osnova naznačen oblim zagradama. Podvučeni su delovi osnova koji se preklapaju. Za svaku slivenicu iz engleskog data je kraća definicija. Najzad, engleske i srpske slivenice ponuđene su u istovetnom rečeničkom kontekstu.

Tip 1 – inicijalni deo prve + finalni deo druge osnove

1. *airplause* [air + (ap)plause]

‘an applause given to a pilot for a smooth landing’

After the plane touched down smoothly, the passengers broke into airplause.

avioplauz [avio(n) + (a)plauz]

Nakon glatkog sletanja aviona usledio je gromoglasan avioplauz.

2. *crisitunity* [crisi(s) + (oppor)tunity]

‘a crisis from which some good may come’

Though the sudden company merger seemed disastrous at first, it turned out to be a crisitunity, leading to unexpected growth and new opportunities for everyone involved.

krizlika [kriz(a) + (pri)lika]

Iako se iznenadno spajanje kompanija isprva činilo pogubnim, ispostavilo se da je ono bilo prava krizlika koja je dovela do neočekivanog rasta i novih mogućnosti za sve zaposlene.

3. *ringxiety* [ring + (an)xiety]

‘the anxiety resulting from the mistaken belief that one’s cell phone is ringing’

His ringxiety was so intense that he often paused conversations to check his phone, only to find that it hadn’t rung at all.

zvonksioznost [zvon(o) + (a)nksioznost]

Imao je toliko jaku zvonksioznost da je često prekidao razgovore ne bi li proverio telefon, koji zapravo nije nikad ni zvonio.

4. *huggle* [hug + (sn)uggle]

‘to hug and snuggle simultaneously’

On cold winter nights, they would huggle by the fireplace, wrapped in a blanket, and share stories until they drifted off to sleep.

zagrljuškati se [zagrlj(aj) + (uš)uškat se]

U hladnim, zimskim večerima, zagrljuškali bi se pokraj kamina i pričali bi, umotani u ćebence, sve dok ih ne bi savladao san.

5. *textpectation* [text + expectation]

‘expectation of receiving a text message’

As their late-night conversations became regular, both the girl and the boy enjoyed the textpectation until dawn.

dopiščekivanje [dopis(ivanje) + (iš)čekivanje]

Kako su njihovi kasni razgovori postali učestali, i momak i devojka su uživali u dopiščekivanju do zore.

6. *beautility* [beaut(y) + utility]

‘a combination of beauty and utility’

This modern kitchen appliance showcases beautility, blending attractive design with functionality.

leporisnost [lep̄o(ta) + (k)orisnost]

Ovaj moderni kuhinjski aparat predstavlja pravi primer leporisnosti, spajajući atraktivan dizajn s funkcionalnošću.

7. *blizzaster* [blizza(r) + (dis)aster]

‘a severe or disastrous snowstorm causing significant disruption and danger due to its intensity’

The city was paralyzed by a blizzaster, with roads blocked and people stranded in their homes.

mećastrofa [meća(va) + (kata)strofa]

Grad je bio paralisan usled mećastrofe, ulice su bile blokirane, a ljudi zarobljeni u svojim domovima.

8. *chork* [chopsticks) + (f)ork]

‘an eating utensil that can be used like chopsticks or like a fork’

The innovative chork is a perfect choice for a diverse menu because it allows customers to enjoy both sushi and pasta with the same utensil.

viljuškići [viljušk(a) + (štap)ići]

Inovativni viljuškići su savršen izbor za raznolik jelovnik zato što gostima omogućavaju da uz isti pribor uživaju u sušiju i pasti.

9. *numeracy* [numer(ical) + (lit)eracy]

‘the ability to understand and work with numbers’

Teaching children numeracy in schools helps in solving everyday math problems.

računismenost [račun(ska) + (p)ismenost]

Podučavanje dece računismenosti u školama pomaže pri rešavanju svakodnevnih matematičkih problema.

10. *opinionnaire* [opinion + (quest)ionnaire]

‘a questionnaire designed to elicit views on matters of opinion from which generalizations may be abstracted’

The school distributed an opinionnaire to parents to check if they agree with the proposed changes to the curriculum.

mišljenik [mišlje(nje) + (upit)nik]

Škola je roditeljima prosledila mišljenik kako bi ispitala da li se slažu s predloženim promenama u nastavnom planu i programu.

11. *politainer* [polit(ician) + (enter)tainer]

‘a politician who is or used to be an entertainer’

The debate took an interesting turn when the politainer used his comedic skills to defuse a tense moment and engage the audience in conversation.

zabavlitičar [zabav(ljač) + (po)litičar]

Do zanimljivog preokreta u debati došlo je kada je zabavlitičar upotrebio svoje komičarske veštine kako bi ublažio napetost i uključio publiku u razgovor.

12. *seekini* [see(-through) + (bi)kini]

‘a transparent bikini’

She confidently strolled along the beach in her new seekini.

provikini [provi(dan) + (b)ikini]

Samouvereno je šetala plažom u svom novom provikiniju.

Tip 2 – cela prva osnova + finalni deo druge osnove

13. *disasterpiece* [disaster + (master)piece]

‘a disastrous work of art’

Despite his best efforts, the sculpture turned out to be a total disasterpiece.

užas-delo [užas + (remek)-delo]

Uprkos svem uloženom trudu, skulptura je bila pravo užas-delo.

14. *keytainer* [key + (con)tainer]

‘a small portable case for a person’s keys’

She always carried a colorful keytainer in her bag to keep her keys organized and easy to find.

ključanik [ključ + (nov)čanik]

Uvek je nosila šareni ključanik u torbi da bi mogla lako da rasporedi i pronađe ključeve.

15. *kissper* [kiss + (wh)isper]

‘close whispering that becomes kissing’

Under the starry night, their quiet conversation gradually turned into a kissper, and their words faded into silence.

šapatoljubac [šapat + (p)oljubac]

Pod zvezdanim nebom, tihi razgovor polako se pretvarao u šapatoljubac, a reči su nestajale u tišini.

16. *mocktail* [mock + (c)ocktail]

‘a non-alcoholic beverage designed to mimic the appearance and flavor of a traditional cocktail’

What the hell is this? I asked for a mojito, not a mocktail.

soktel [sok + (k)oktel]

Šta ovo predstavlja? Tražila sam mohito, a ne soktel.

17. *sexperience* [sex + experience]

‘one’s practical experience with sex’

Her sexperience taught her that communication and trust among partners are crucial for achieving complete satisfaction.

sekskustvo [seks + (i)skustvo]

Sekskustvo ju je naučilo da su komunikacija i poverenje među partnerima nužni za dostizanje potpunog zadovoljstva.

18. *copyfight* [copy(right) + fight]

‘a dispute over copyright’

The tech giant found itself in a major copyfight after another company accused it of infringing on their software patent.

fajtorstvo [fajt + (au)torstvo]

Tehnološki gigant našao se usred ozbiljnog fajtorstva nakon što ga je druga kompanija tužila za kršenje prava na softverski patent.

19. *flirtuition* [flirt + (in)tuition]

‘intuitive understanding in flirting’

With her natural flirtuition, she effortlessly picked up on his casual touches.

flertucija [flert + (in)tuicija]

Kako ima prirodnu flertuciju, bez imalo napora primetila je njegove ležerne do-dire.

20. *happenstance* [happen + (circum)stance]

‘chance, especially when it results in something good’

I found this delightful coffee house by sheer happenstance.

srećajnost [sreća + (sluč)ajnost]

Našla sam ovaj divni kafić pukom srećajnošću.

21. *sexhaustion* [sex + exhaustion]

‘exhaustion resulting from sex’

They were overcome by sexhaustion after their passionate evening.

seksrpljenost [seks + (i)scrpljenost]

Savladala ih je sekscrpljenost nakon strastvene večeri.

22. *spy-fi* [spy + (sci)-fi]

‘a genre of science fiction involving secret agents’

My son enjoys reading spy-fi novels about secret agents from Mars.

špijunastika [špijun + (naučna fant)astika]

Moj sin obožava da čita špijunastiku o tajnim agentima sa Marsa.

23. *soysage* [soy + (sau)sage]

‘a sausage made with soy instead of meat’

She prepared delicious soysages for her vegetarian guests.

sojasica [soja + (kob)asica]

Pripremila je ukusne sojasice za njene goste vegetarijance.

24. *obeast* [obe(se) + beast]

‘a very obese or overweight person’

You should slow down on those hamburgers or you’ll become really obeast.

zverojazan [zver + (g)ojazan]

Trebalo bi malo da usporiš s tim hamburgerima ili ćeš postati baš zverojazan.

Tip 3 – inicijalni deo prve osnove + cela druga osnova

25. *congrat condolences* [congratu(lations) + (con)dolences] ‘simultaneous congratulations and condolences, used in reaction to an event that is presented as both positive and negative’

John: “Guess what, guys? I’m getting married!”

Mike: “Wow, that’s amazing! Congrats, man!”

Tom: “Yeah, congrat condolences! It’s the end of your freedom, but we’re happy for you!”

saučestitke [sauče(šće) + čestitke]

Džon: „Ljudi, pogodite šta ima novo! Ženim se!“

Majk: „Opa, kakve vesti! Čestitam, brate!“

Tom: „Pa, saučestitke! Biće to kraj tvoje slobode, ali radujemo se zbog vas!“

26. *kissaster* [kiss + (dis)aster]

‘a disastrous kiss’

It was a total kissaster! His sloppy technique completely ruined the moment.
Yuck!

poljubljak [poljub(ac) + bljak]

Bio je to pravi poljubljak! Sve je uništila njegova smotana tehnika. Fuj!

27. *anticipointment* [anticip(ate) + (disap)pointment]

‘a feeling of anticipation followed by disappointment’

You could sense anticipointment among the audience after the premiere.

razočekivanje [razoč(aranje) + očekivanje]

Među publikom jasno se moglo videti razočekivanje nakon premijere.

28. *exhole* [ex + (ass)hole]

‘an ex-partner perceived as an asshole’

My boyfriend has been texting my best friend for the past couple of months.
Soon enough, he will become just an exhole.

bivšupak [bivš(i) + šupak]

Moj momak se već nekoliko meseci dopisuje s mojom najboljom drugaricom.
Uskoro će postati samo jedan bivšupak.

Tip 4 – cela prva + cela druga osnova (s preklapanjem fonema/grafema)

29. *borgasm* [bor(e) + orgasm]

‘the act of reaching the climax of boredom’

I will reach a borgasm if he keeps complaining about his ex.

smorgazam [smor + orgazam]

Doživću smorgazam ako nastavi da kuka o bivšoj.

30. *seahabilitation* [sea + (re)habilitation]

‘rehabilitation by the sea’

I urgently need seahabilitation. Otherwise, I’ll go crazy sitting here for eight hours straight every day.

morehabilitacija [more + rehabilitacija]

Hitno mi treba morehabilitacija, inače ću poludeti sedeći ovde po osam sati svaki dan.

31. *bacne* [bac(k) + acne]

‘acne on the back’

He’s been trying different treatments to get rid of his bacne before the summer, but none have been successful so far.

leđakne [leđa + akne]

Isprobavao je razne tretmane ne bi li se otarasio leđakni pre leta, ali nijedan do sad nije bio uspešan.

Tip 5 – inicijalni deo prve osnove + inicijalni deo druge osnove

32. *winterval* [winter + (festi)val]

‘a period of holidays in midwinter, including both secular and religious holidays’

This year’s winterval has transformed the city into a real winter wonderland.

zimfest [zim(a) + fest(ival)]

Ovogodišnji zimfest pretvorio je grad u pravu zimsku zemlju čuda.

Tip 6 – superimponiranje jedne osnove preko dela druge osnove

33. *anklet* [ankle + (brace)let]

‘a piece of jewelry, resembling a bracelet but worn around the ankle’

She completed her summer outfit with a delicate anklet that shimmered in the dark.

nazglobica [zglob + na(rukv)ica]

Upotpunila je svoj letnji outfit elegantnom nazglobicom koja je svetlucala u mraku.

34. *pleasaholic* [pleas(e) + (alco)holic]

‘pleasing and alcoholic at the same time’

Meg: “Hey, does this drink have any alcohol in it?”

Jack: “Oh, it’s not alcoholic... it’s pleasaholic!”

zalkoholjavajuće [za(dovo)ljavajuće + alkoho(l)]

Meg: „Izvini, ima li alkohola u ovom piću?“

Džek: „Eh, nije to alkoholno piće... to je zalkoholjavajuće piće!“

35. *sharenting* [share + (par)enting]

‘the practice of parents documenting their child’s upbringing on social media’

Her Instagram account is filled with photos of her children which represents a classic example of sharenting in the digital age.

rodeliteljstvo [roditeljstvo + delit(i)]

Nalog na Instagramu joj je prepun slika dece, što predstavlja klasičan primer rodeliteljstva u digitalno doba.

36. *unkeyboardinated* [keyboard + un(coo)rdinated]

‘unable to type without repeatedly making mistakes’

Last night I was so unkeyboardinated while typing my seminar paper.

netastaturisan [tastatur(a) + ne(koordin)isan]

Sinoć sam bio tako netastaturisan dok sam kucao seminarski rad.

Tip 7 – prefiks + finalni deo osnove

37. *relationshit* [relationshi(p) + shit]

‘a failed or failing relationship’

Lucy: “How’s your relationship going?”

Eva: “Relationship? It’s more a relationshit! He’s constantly checking up on me.

I think I’ll break up with him.”

bezveza [bez- + veza]

Lusi: „Kako napreduje veza?“

Eva: „Veza? Više je bezveza. Konstantno me proverava. Mislim da ću raskinuti s njim.“

38. *preport* [pre(emptive) + (re)port]

‘a preemptive report’

Before the meeting, she prepared a preport to address any potential issues and questions that might arise.

predveštaj [pred- + (iz)veštaj]

Pre sastanka pripremila je predveštaj kako bi predupredila potencijalne probleme i pitanja.

39. *unvitation* [un- + (in)vitation]

‘a notification that someone is expressly not invited to an event’

After the incident last year, she received an unvitation to this year’s birthday party.

nezivnica [ne- + (po)zivnica]

Nakon incidenta prošle godine, primila je nezivnicu za ovogodišnju rođendansku proslavu.

Tip 8 – prefiksoid + finalni deo osnove

40. *flightmare* [flight + (night)mare]

‘an unpleasant flight or experience during air travel’

First, we experienced turbulence, then a baby cried throughout the flight, and finally, a delayed landing. All in one trip! It was a real flightmare!

aviomora [avio- + (noćna) mora]

Prvo smo imali turbulencije, pa je beba plakala tokom celog leta, a na kraju nam je sletanje bilo odloženo. Sve tokom jednog putovanja! Prava aviomora!

5. ZAVRŠNE NAPOMENE

Nakon pregleda 40 autorskih prevodnih rešenja, njihove strukture i moguće upotrebe u rečenici, možemo zaključiti da prevođenje engleskih slivenica tvorbenim postupkom slivanja predstavlja izvodljiv proces. Kod srpskih prevodnih ekvivalenata utvrđeno je postojanje svih osam strukturnih tipova, pri čemu su oni zastupljeni u većoj ili manjoj meri. Najveći broj primera pripada prvom, prototipičnom tipu slivanja, kao i drugom tipu, u kojem je prva osnova u celosti zadržana i slivena s finalnim delom druge osnove. Ostali tipovi, iako zastupljeni u manjoj meri u odnosu na prva dva tipa, pokazuju da srpski jezik raspolaže višestrukim tvorbenim modelima pri slivanju. Na posletku, kao naš skroman doprinos proučavanoj problematici, sledi kraće praktično uputstvo za prevođenje slivenica s engleskog na srpski, zasnovano na neposrednim autorskim iskustvima. Uputstvo nikako ne predstavlja iscrpan prikaz prevodilačkog procesa, već osnovu koja može poslužiti potencijalnim prevodiocima.

Praktično uputstvo za prevođenje slivenica:

1. odrediti ulazne osnove engleske slivenice
2. utvrditi deskriptivno značenje engleske slivenice
3. utvrditi potencijalno prisustvo asocijativnih značenja

4. utvrditi potencijalno prisustvo kulturološki specifičnih reči
5. odabrati ulazne srpske osnove polazeći od doslovnog prevoda engleskih osnova
6. odstupiti od doslovnog prevoda engleskih osnova ukoliko njihova kombinacija ne daje zadovoljavajući prevod
7. imati u vidu fonotaktička pravila ukoliko bi njihova primena onemogućila dekodiranje
8. zadržati istu vrstu reči slivenice kao kod engleskog originala
9. imati na umu jezički i vanjezički kontekst
10. kritički samovrednovati svoj prevod

IZVORI

Wiktionary. Preuzeto 1. 6. 2024, sa https://en.wiktionary.org/wiki/Category:English_blends

LITERATURA

- Bugarski, R. (2001). Dve reči u jednoj: jezičke skrivalice. *Jezik danas*, 13, 1–5.
- Bugarski, R. (2002). *Nova lica jezika – sociolingvističke teme*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bugarski, R. (2013). *Sarmagedon u Mesopotamiji – leksičke skrivalice*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bugarski, R. (2016). *Jezici u potkrovlju*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Bugarski, R. (2019). *Srpske slivenice: Monografija sa rečnikom*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Filonik, O., & Winters, S. (2019). Lexical blending as a method for translating language-specific jokes from English-language sitcoms into Ukrainian. *Proceedings of the 2019 annual conference of the Canadian Linguistic Association*. Vancouver: University of British Columbia. Preuzeto 1. 6. 2024, sa <https://cla-acl.ca/actes/actes-2019-proceedings.html>
- Ivir, V. (1978). *Teorija i tehnika prevođenja*. Sremski Karlovci: Centar „Karlovačka gimnazija“.
- Jovanović, V. Ž. (2021). Engleske slivenice i odgovarajući oblici u srpskom jeziku. U Šulović, K. (ured.), *O engleskom i srpskom kroz vreme i prostor. Primenjena lingvistika u čast Radmili Šević* (str. 111–128). Novi Sad: Društvo za primenjenu lingvistiku Srbije.
- Клајн, И. (2002). *Творба речи у савременом српском језику I*. Нови Сад: Институт за српски језик и Матица српска.

- Lalić-Krstin, G. (2022). *Leksičke slivenice u engleskom jeziku*. Novi Sad: Filozofski fakultet. Preuzeto 1. 6. 2024, sa <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2022/978-86-6065-707-9>
- Lalić-Krstin, G., & Halupka-Rešetar, S. (2007). Nešto novo o novim slivenicama u srpskom jeziku. *Svet reči*, 23–24, 26–30.
- Prčić, T. (2019). *Engleski u srpskom*. Treće, elektronsko izdanje. Novi Sad: Filozofski fakultet. Preuzeto 1. 6. 2024, sa <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2019/978-86-6065-512-9>
- Renner, V., Maniez, F., & Arnaud, P. J. L. (2012). Introduction: A bird's-eye view of lexical blending. In Renner, V. et al. (Eds). *Cross-Disciplinary Perspectives on Lexical Blending* (pp. 1–9). Berlin-Boston: Walter de Gruyter.
- Renwick, A., & Renner, V. (2019). New lexical blends in *The Simpsons*: a formal analysis of English nonce formations and their French translations. *Lexis*, 14, 169–184. Preuzeto 1. 6. 2024, sa <https://journals.openedition.org/lexis/3829>
- Subašić, S. (2014). Tvorbeni obrasci slivenica u engleskom jeziku zabeleženih na sajtu Word Spy i njihov prevod na srpski jezik. *Reči*, 6(7), 26–42.

Tamara S. Stanković

TRANSLATING LEXICAL BLENDS FROM ENGLISH INTO SERBIAN:
THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS

Summary

This paper explores how lexical blends from English can be effectively translated into Serbian through blending. Contrary to the prevalent practice of mechanical copying of English words, this paper aims to encourage readers and potential translators to rise to the challenge of translating lexical blends and delve into the creative world of blending in Serbian. The corpus for this small-scale research consisted of 40 English blends and 40 author's translation equivalents. The theoretical framework for this paper is based on a new structural typology of blends in English proposed by Lalić-Krstin (2022). The results show that blending in Serbian is indeed a prolific word-formation process with multiple structural patterns. The two most frequently observed structural patterns are the prototypical pattern, where the initial part of the first source word is blended with the final part of the second source word, and a pattern where the first source word is blended with the final part of the second source word. Other structural patterns, although not exploited to a greater degree, indicate the availability of diverse blending patterns in the Serbian language. Finally, as a modest contribution, a practical first-hand guide for translating blends is offered.

Key words: lexical blends, translation, English, Serbian

Milica V. Šijaković

Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja masterskih studija
milica779120@gmail.com
0009-0006-5367-1563

UDK: 821.112.2-342:811.163.41'255.4

doi: 10.19090/zjik.2024.14.141-156

originalni naučni rad

Damjan G. Marković

Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Student masterskih studija
damjanmarkovic007@gmail.com
0009-0003-0038-3603

Katarina S. Dinić

Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Studentkinja masterskih studija
dinic.katarina@gmail.com
0009-0007-6801-1290

MANIPULACIJA U PREVOĐENJU GRIMOVE BAJKE *IVICA I MARICA* SA NEMAČKOG NA SRPSKI JEZIK¹

SAŽETAK: Bajke braće Grim stekle su veliku popularnost još u vreme svog objavljivanja, a njihovoj popularnosti doprineli su i njihovi prevodi na skoro sve svetske jezike. Budući da je prevođenje složen proces koji uključuje brojne faktore, strategije i znanja kojima prevodilac treba da raspolaže, treba uzeti u obzir i kakve izmene prevodioci unose u sam prevod i koja je njihova funkcija. Cilj ovog rada je analiza manipulacije u prevodima Grimove bajke *Ivica i Marica* sa nemačkog na srpski jezik na osnovu teorije skoposa i deskriptivnih studija, te da se na taj način pokaže koliko su bajke pogodne za manipulaciju njihovim sadržajem. U ovom radu primenjene su komparativno-kontrastivna metoda i deskriptivna metoda.

Ključne reči: bajke braće Grim, Ivica i Marica, manipulacija, prevođenje bajki

¹ Rad nastao u saradnji sa kolegama Katarinom Dinić i Damjanom Markovićem u okviru predmeta Projektna nastava na Master studijama Odseka za germanistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Na nastavi je izveden projekat na istu temu u vidu tok-šoua, pri čemu su korištene relevantne informacije koje su Milici Šijaković poslužile za pisanje ovog rada.

1. MANIPULACIJA U PREVOĐENJU BAJKI

Bajke kao književna vrsta, pored svog univerzalnog karaktera, odražavaju karakteristike naroda i kulture u okviru kojih nastaju i zbog svojih magičnih svetova i bića deluju kao vrlo primamljivo štivo za čitaoce svih uzrasta. Međutim, kada je reč o prevođenju bajki, treba reći da one predstavljaju pravi poduhvat za prevodioce, jer se u tom slučaju javljaju problemi koji nisu tako česti prilikom prevođenja drugih književnih vrsta. Naime, bajke, pored toga što sadrže kulturnospecifične elemente, mogu se smatrati istinskim specifičnostima jedne kulture, što znači da prevodioci treba da budu vrlo pažljivi kada je u pitanju njihovo prevođenje te samim tim treba da biraju one strategije koje će im omogućiti da se čitav duh jedne kulture što vernije prenese u ciljnu kulturu, koja vrlo često ima male ili skoro nikakve sličnosti sa polaznom kulturom. Da bi sebi olakšali ovaj nimalo lak posao, prevodioci imaju fleksibilan stav prema samom tekstu i dozvoljavaju sebi da unose razne promene i prilagođavanja, odnosno da manipulišu tekstem, kako bi što vernije preneli poruku na jezik ciljne kulture (Zobenica 2020: 81). Bitna tačka kod prevođenja, a naročito kod prevođenja bajki i dečje književnosti uopšte, jeste upravo pitanje manipulacije. U literaturi se navodi podatak da je književnost za decu najpogodnija za manipulacije zbog njenog marginalnog karaktera (Zobenica 2020: 76). Marginalni karakter podrazumeva da bajke pripadaju književnim vrstama namenjenim isključivo deci, te je mala verovatnoća da će one biti iskorištene u manipulativne svrhe. Povezivanje pojma manipulacije sa bajkama svedoči upravo suprotno, odnosno uočavanjem jasnih primera manipulacije u bajkama potvrđuje se njena prisutnost u različitim oblicima. U okviru deskriptivnih studija književni prevod se posmatra kao poseban podsistem koji sadrži određene karakteristike i modele, te kao takav može biti u većoj ili manjoj meri integrisan u književni sistem ciljne kulture. Osim toga, predstavnici deskriptivnih studija navode da svaki prevod podrazumeva određenu manipulaciju izvornim tekstem kako bi se ostvario konkretan cilj (Hermans 2014: 11). U tom slučaju se prevod posmatra kao društveno uslovljen oblik aktivnosti i prema njihovom shvatanju manipulacija je sastavni deo procesa prevođenja. Osim toga, manipulaciju izvornim tekstem nemoguće je izbeći, jer je uvek prisutna različita ideološka perspektiva koja utiče na proces prevođenja. Prevodilac se stoga suočava sa zadatkom da svoj prevod prilagodi očekivanjima ciljne kulture (Klimovich 2015: 245). Poznata su dva osnovna principa na kojima počiva manipulacija: jedan je pokroviteljstvo, a drugi poetika sistema. Pokroviteljstvo počiva na stanovištu da se tekst ideološki prilagođava ciljnoj kulturi, te se s toga u obzir uzimaju tri elementa: ideologija, ekonomija i status. Pod poetikom se podrazumeva težnja prevodioca da se prevod na što bolji način približi ciljnoj kulturi, što se u ovom slučaju ostvaruje pažljivim odabirom i upotrebom književnih elemenata poput simbola,

motiva, likova, žanrova, pri čemu se u obzir uzima i pozicija književnosti u ciljnoj kulturi (Zobenica 2020: 76, prema Lefevere 1992: 14–16). Kao primer navodi se još i psihološka manipulacija, a njen cilj je prenošenje stavova kojih deca kao čitaoci nisu svesna. Međutim, ti stavovi ipak na indirektan način bivaju usvojeni i postaju deo procesa sazrevanja, što kasnije utiče na formiranje daljih životnih shvatanja, te se to formiranje stavova usmerava u pravcu u kom tvorac manipulacije želi (Klimovich 2015: 246). Na osnovu svega navedenog moglo bi da se zaključi da je manipulacija isključivo negativna pojava u svetu prevođenja, što svakako nije slučaj. Uprkos negativnom prizvuku, manipulacija se smatra sastavnim delom procesa prevođenja, jer se prevodi mogu prilagođavati i menjati da bi se prevod približio detetu i da bi ono iz njega moglo da usvoji stavove koje društvo i svet oko njega smatraju relevantnim. Takođe, prevod može da se izmeni tako da detetu bude razumljiv, odnosno da odgovara njegovim sposobnostima po pitanju shvatanja i razumevanja teksta, pri čemu se u obzir uzimaju i njegove čitalačke sposobnosti (Zobenica 2020: 76).

Pored toga, Fermer (Veermer 1990: 40) navodi da je prevođenje profesionalna aktivnost prevodioca koji na osnovu originalnog teksta ili koncepta stvara prevod (translat), namenjen komunikaciji između osoba koje nisu u mogućnosti da direktno komuniciraju zbog određenih jezičkih i/ili kulturnih razlika. Osim toga, prevođenje zavisi od svrhe koju prevod ima (Reiß & Vermeer 1984: 100), čime se potvrđuje da cilj prevođenja jeste prevod, ali se svrha samog prevoda ipak određuje u zavisnosti od njegove recepcije (Zobenica 2015: 126). Ova teorija naziva se teorijom skoposa (*Skopostheorie*), a njen naziv potiče od grčke reči *skopos* u značenju cilj, namera, svrha (Reiß & Vermeer 1984: 100). Prema tome, svaki prevod ima određenu namenu i nastaje u skladu sa očekivanjima recipijenata ciljne kulture, te se u tom slučaju od prevodioca očekuje da postupa prema navedenim očekivanjima i da njima prilagodi svoj prevod (Reiß & Vermeer 1984: 85). Međutim, potrebno je napraviti razliku između funkcije i cilja prevoda, budući da se funkcija odnosi na to šta tekst iz perspektive recipijenata izražava, dok cilj određuje za šta (sa kojim ciljem) se prevod koristi. Iz tog razloga se naglašava da svaki prevod ima konkretan cilj, a funkcija mu se dodeljuje na osnovu njegove recepcije (Vermeer 1990: 95). Za teoriju skoposa važi da se može primeniti pri svakom obliku prevođenja, jer se u njenim okvirima prevod posmatra kao sastavni element određene komunikativne situacije (Vermeer 1990: 31).

U skladu sa načelima teorije skoposa, prevodilac teži da svoj prevod prilagodi ciljnoj kulturi, te se i u tom slučaju može govoriti o određenom obliku manipulacije koja nastaje tokom procesa prevođenja. Prevodilac može svesno ili nesvesno da manipuliše tekstom imajući u vidu cilj prevoda i karakteristike ciljne kulture. Svesna manipulacija nastaje iz različitih ideoloških, ekonomskih, socijalnih, političkih i kulturnih razloga. Suprotno tome, nesvesna manipulacija povezuje se sa nedostatkom znanja prevodioca i

smatra se psihološkim fenomenom koji se dešava pod uticajem psihičkih faktora. Stoga, prevodilac, nastojeći da stvori tekst prihvatljiv za ciljnu zajednicu, mora da balansira između različitih ograničenja pod uticajem političkih i književnih faktora u određenom društvu (Kramina 2014: 37). Prema tome, funkcionalna teorija prevođenja može se primeniti i prilikom prevođenja bajki, jer ona daje okvir koji omogućava prevodiocu da uspešno prenese funkciju i svrhu bajki na ciljnu publiku, vodeći računa o jezičkim, kulturnim i stilskim elementima kako bi se poruka i emotivni utisak bajke adekvatno preneli.

2. TRADICIJA PREVOĐENJA BAJKI BRAĆE GRIM

Prevođenje književnosti za decu proizilazi iz potrebe za ovakvim sadržajem usled nedostatka naslova određenog žanra u književnosti određene kulture. Prevođenju dečje književnosti takođe doprinose i ekranizacije književnih dela, koje su među decom vrlo popularne (Eraković 2013: 789). Kada je u pitanju prevod nemačke književnosti, situacija je drugačija, budući da ovakve ekranizacije nisu baš popularne u našoj zemlji, pa se kao motivacija za prevod navodi tržišna težnja ka novinama u okviru književnosti za najmlađe (Zobenica 2015: 128). Ovde se kao izuzetak od datog stanovišta navode bajke braće Jakoba i Vilhelma Grima, koje su svojim prevodiocima donele svetsku slavu i priznanje. Grimove bajke se pojavljuju na našem govornom području tek krajem 19. veka pod naslovom *Priče za decu braće Grim*, a autor ovog prevoda je Milan Vujaklija. U periodu do 1950. godine objavljene su ukupno 74 pojedinačne publikacije prevoda Grimovih bajki na srpskohrvatskom jeziku (Timotijević 2010: 60). Kao najčešće prevođena bajka navodi se *Snežana i sedam patuljaka*, mada i ostale bajke ne zaostaju po pitanju broja prevoda. Tu spada i bajka *Ivica i Marica*, koja je ujedno i predmet analize u ovom radu. Polazna tačka je originalna bajka pod naslovom *Hänsel und Gretel*, a poređenje se vrši na osnovu prevoda Branimira Živojinovića (2014)² i prevoda Božidara Pejovića (1959), koji se međusobno razlikuju po pitanju prevođenja određenih delova teksta, pri čemu se razlike mogu jasno uočiti i u odnosu na original. Time se ostavlja prostor i za analizu manipulacije koja je nastala u samom procesu prevođenja.

² Branimir Živojinović je 1963. preveo nemačke bajke, koje je objavila Prosveta. Međutim, u toj zbirci se ne nalazi bajka *Ivica i Marica*, niti se pojavljuje u kasnijim izdanjima iz 1965. i 1968. godine. Bajku *Ivica i Marica* Živojinović je preveo tek kasnije, u periodu između 1968. i 1991, kada su nastala još četiri izdanja bajki. U ovom radu se koristi izdanje iz 2014. godine, objavljeno nakon smrti prevodioca, koje služi kao poredbeni primer u odnosu na prevod Božidara Pejovića iz 1959. godine.

3. KARAKTERISTIKE DOBROG PREVODA DEČJE KNJIŽEVNOSTI

Translatologija kao naučna disciplina dugo vremena nije stavljala dečju književnost u fokus svog proučavanja, jer su se naučnici vodili mišlju da dečja književnost zbog svog karaktera nije pogodna za to. Dečja književnost je usmerena na određenu grupu recipijenata, a osim toga vladalo je mišljenje da se tu ne radi o prevođenju u pravom smislu te reči, već da se tekst pre svega prilagođava ciljnoj kulturi (Zobenica 2015: 128). Taj stav se može donekle opravdati činjenicom da grupa recipijenata na koju je prevod usmeren u velikoj meri određuje kakav će prevod biti, te se u skladu s tim mogu uočiti elementi adaptacije teksta, pogotovo kada je reč o prevođenju dečje književnosti. Deca i mladi kao recipijenti književnih dela tumače svet oko sebe i usvajaju pojmove vezane za život upravo kroz prevode (ili čak i originale) koje čitaju, te je zbog toga od izuzetne važnosti da se obrati pažnja na situativnost teksta (Eraković 2013: 79). Osim situativnosti, kao odlika dobrog prevoda navodi se težnja da se tekst sa polaznog jezika prevede tako da se prevaziđu granice prevoda, te da prevedeni tekst deluje kao da je nastao na ciljnom jeziku (Eraković 2013: 789). Prevođenje dečje književnosti je posebno delikatan zadatak jer se obraća mladim čitaocima, čiji jezik, senzibilitet i kulturni kontekst mogu biti znatno drugačiji od onih koji su prisutni u originalnom jeziku dela. Prema tome, važno je da prevod dečje književnosti prevazilazi granice jezika i da deluje prirodno na ciljnom jeziku. Isto tako, važno je da se sačuva autentičnost i specifičnost originala kako bi se očuvala njegova jedinstvenost i kvalitet. To od prevodioca zahteva posebnu pažnju i veštinu prilagođavanja teksta za mlade čitaoce. Prilikom prevođenja važno je uzeti u obzir nekoliko principa na osnovu kojih se prevod može smatrati dobrim, a kao najvažniji, pored situativnosti, navode se kohezija i koherentnost teksta i intencionalnost. Navedeni principi preuzeti su iz lingvistike teksta i koriste se kao načela prema kojima se formuliše pojam *tekstualnost* (Beaugrande & Dressler, 1981). U skladu sa tim, prevod treba da ostvaruje određeni cilj, da bude komunikacijski relevantan za čitaoce, da pruži i neke neočekivane elemente pored očekivanih, da odgovara kontekstu i komunikacijskoj situaciji, te da ispunjava ključna očekivanja za određeni tip teksta. Taj cilj najlakše se ostvaruje kada prevodilac i izdavač imaju u vidu konkretan i zajednički motiv za nastanak prevoda. Na taj način prevod biva verodostojniji, jer su polazne tačke i krajnji ciljevi kompatibilni u procesu prevođenja (Eraković 2013: 790). U praksi je mnogo teže objediniti navedene odlike dobrog prevoda i imati ih u vidu tokom celog procesa prevođenja, budući da se prevodilac susreće sa raznim ograničavajućim okolnostima i faktorima koji utiču na njegov rad. Donekle se i sama priroda dečje književnosti može uzeti kao otežavajuća okolnost, jer se za ovu vrstu književnosti važi sledeće: „Ona je često zabavnog ali i poučnog karaktera, i može da igra važnu ulogu u formiranju pogleda na svet mladih

čitalaca, kao i u sticanju životnih saznanja“ (Simurdić 2020: 150). Najvažnije pitanje koje se postavlja još na samom početku procesa prevođenja odnosi se na princip kojim će se prevodilac voditi u svom radu i u skladu sa tim dati prevod koji se smatra dobrim. Konkretnije rečeno, prevodilac može da se opredeli za princip na osnovu kog će stvoriti prevod verodostojan originalu. Prvi princip je lingvistički i fokusira se na jezičke karakteristike originalnog teksta, dok drugi princip stavlja fokus na ciljnu publiku (Lathey 2006: 13). Prilikom analize prevoda bajki u ovom radu u obzir se uzimaju oba principa, budući da se s jedne strane analizira jezik i stepen ekvivalentnosti uočen između originala i prevoda, ali i karakteristike ciljne grupe za koju se tekst prevodi, što je ujedno povezano i sa funkcionalnim pristupom i teorijom skoposa sa početka rada. Međutim, bez obzira na to kom principu se da prednost, prevodilac nailazi na razne prepreke i probleme, te se u zadatak prevodioca ubraja i prepoznavanje tih faktora i pronalaženje strategija za njihovo prevazilaženje.

4. OTEŽAVAJUĆI FAKTORI U PROCESU PREVOĐENJA I STRATEGIJE ZA NJIHOVO PREVAZILAŽENJE

Strategije kojima prevodilac može da se služi u toku procesa prevođenja ne podrazumevaju konkretne postupke, metode ili tehnike koje prevodioci koriste, već je fokus na rezultatima koji se dobijaju primenom tih metoda. Iz tog razloga se prevodilačke strategije u literaturi poistovećuju sa različitim vrstama rešenja problema koji se javljaju tokom procesa prevođenja (Pavlović 2015: 56). Ukoliko se sa lingvističkog aspekta kao otežavajući faktor posmatra ekvivalentnost, moguće je primeniti sledećih sedam metoda za njeno ostvarivanje koje su pedesetih godina razvili Vine i Darbelne (Vinay & Darbelnet 1995: 31–37). Prva metoda naziva se *pozajmljivanje* i podrazumeva popunjavanje metalingvističkih praznina zarad postizanja određenog stilskog efekta. Pozajmljivanje se koristi kada izraz ili koncept izvornog jezika ne može adekvatno da se prevede ili je nepoznat u ciljnom jeziku. Druga metoda je *kalkiranje* i podrazumeva da se prilikom prevođenja svi elementi koji čine određenu sintagmu ili frazu iz stranog jezika zadržavaju i doslovno prevode. Sledeći u nizu je *doslovan prevod*, koji se kao metod koristi da bi se izrazi ili fraze preveli tačno onako kako su zapisani u originalnom tekstu, pri čemu prevodilac ne unosi značajne promene po pitanju njihove strukture. Osim toga, prevodilac treba da obrati pažnju na jezičke karakteristike oba jezika i da prevod s jedne strane zadrži smisao originala, ali i da zvuči prirodno na ciljnom jeziku. Kao sledeća metoda navodi se *transpozicija*, koja podrazumeva da se jedna vrsta reči u toku prevođenja zameni drugom, a da se pritom ne menja značenje izraza. Peta metoda poznata je kao *modulacija* i obuhvata promenu

forme koju poruka ima u originalu. Na taj način dobija se prevod, koji ima istu poruku, ali je poruka formulisana iz drugačije perspektive. Kao sledeća metoda navodi se *ekvivalencija*, koja podrazumeva da dva teksta mogu opisati istu situaciju koristeći potpuno različite stilističke i strukturne pristupe. U tim slučajevima se strukture moraju prilagoditi ciljnom jeziku i kulturi, odnosno mora se pronaći ekvivalent. Poslednja u nizu je *adaptacija*, koja se primenjuje u slučajevima kada situacija na koju se poruka odnosi ne postoji u izvornom jeziku i mora se stvoriti posredstvom druge situacije koja se smatra njenim ekvivalentnom u okvirima ciljne kulture. Iz tog razloga se ovaj metod naziva još i situacijska ekvivalencija. Osim pomenutih metoda, analizom prevoda bajki u ovom radu uočena je primena prevodilačkih tehnika podešavanja koje je razvio i formulisao Nida (Nida 1964), a koje se takođe odnose na lingvistički pristup prevođenju. U prevodilačke tehnike podešavanja ubrajaju se dodavanje (*additions*), izostavljanje (*subtractions*) i izmene (*alterations*). Njihova upotreba opravdava se time što prilagođavanjem strukture poruke izvornog jezika nastaju semantički i stilistički ekvivalentne strukture koje postižu isti komunikativni efekat (Nida 1964: 226). *Dodavanje* se upotrebljava sa ciljem da se upotpune eliptične strukture, daju dodatna pojašnjenja, ispoštuju gramatičkih pravila, istakne implicitno značenje, daju odgovori na retorička pitanja. Klasifikatori i veznici se takođe neretko dodaju, a zbog postojanja kategorija u ciljnom jeziku koje nisu prisutne u jeziku originala, kao i dubleta, potrebno je dodati određene izraze u prevodu (Nida 1964: 227). Suprotan proces dodavanju jeste *izostavljanje*, koje prevodilac koristi da bi izbegao ponavljanja i nepotrebna pojašnjavanja, a takođe je moguće izostaviti i konjunkcije, zavisne veznike, oblike u vokativu i idiomatske izraze (Nida 1964: 231). *Izmene* u prevodu nastaju kao posledica razlika u jezičkim karakteristikama izvornog i ciljnog jezika, u koje spadaju kategorizacija reči, vrsta reči, redosled elemenata, struktura rečenica i klauzula, razlike u značenju i sl. (Nida 1964: 233). Strategije kojima se prevodioci služe ne moraju nužno da se odnose na promenu i adaptaciju jezičkih struktura, već se tu ubrajaju i postupci kojima se prevode elementi kulture. Cilj primene ovakvih strategija jeste kompenzacija jezičkih i kulturoloških razlika i nastanak prevoda koji je u što većoj meri verodostojan originalu. Razlike između kultura mogu da obuhvataju nepoklapanja po pitanju jezičke i vanjezičke stvarnosti na dva načina. Prvi nivo podrazumeva da razlike nastaju budući da elementi koji su uočljivi u polaznoj kulturi u trenutku prevođenja zapravo ne postoje u ciljnoj kulturi i taj se nedostatak mora nekako nadomestiti, te prevodilac poseže za rešenjem koje mu se u tom momentu čini najboljim (Pavlović 2015: 70–71), što zapravo podrazumeva upotrebu situacijske ekvivalencije. Druga mogućnost je da između polazne i ciljne kulture ne postoje razlike po pitanju vanjezičke stvarnosti, nego da one nastanu kada se određena pojava pojedinačno leksički definiše u okviru te dve kulture (Pavlović 2015: 70–71). Klasifikacije strategija za prevođenje kulturoloških

elemenata su brojne i svaka sadrže svoje karakteristike, a kao najvažnije izdvajaju se sledeće (Pavlović 2015: 73–81 prema Ivir 1987):

1. *Posuđivanje* – podrazumeva da se elementi iz izvorne kulture preuzimaju u originalnom obliku, eventualno uz napomene prevodioca za njihovo lakše razumevanje. Na ovaj način se zadržava smisao i značenje pojma koji se prevodi, iako nije u potpunosti prilagođen ciljnom jeziku ili kulturi.

2. *Doslovan prevod* – pojam se iz ciljne kulture doslovno preuzima uz određene korekcije i adaptacije koje su u skladu sa ciljnom kulturom.

3. Upotreba *kulturnog ekvivalenta* za stvaranje veze između pojmova iz originala i njihovih ekvivalenata na osnovu zajedničkih osobina ili funkcija. Pritom se kulturnospecifični elementi ne prevode bukvalno ili uz ekvivalentan izraz, već se koriste izrazi koji održavaju sličan smisao.

4. *Opisivanje*, tj. opisni prevod – omogućava prevodiocima da nadomeste nedostatke iz ciljne kulture tako što će opisati kulturnospecifičnu referencu i time omogućiti čitaocima bolje razumevanje datog pojma, kao i njegovu specifičnost, značaj i funkciju u kontekstu u kom se upotrebljava.

5. *Dodavanje* – iako već pomenuto kod jezičkih karakteristika, dodavanje može da se odnosi i na uvođenje informacija zarad verodostojnijeg prevoda kulturnospecifičnih elemenata. Ono je mnogo kraće od opisnog prevoda i uvodi se odmah nakon pojma koji zahteva dodatno objašnjenje, najčešće u vidu apozicije.

6. *Izostavljanje* – takođe se odnosi i na prevođenje kulturoloških elemenata kada se ne poklapa njihova komunikativna funkcija u polaznoj i ciljnoj kulturi. U tom slučaju je izostavljanje najbolje rešenje, pod uslovom da ne remeti smisao celog teksta.

7. Upotreba *neologizama* – nije česta strategija, budući da stvaranje neologizma zahteva određenu dozu kreativnosti i uvek postoji rizik da čitaoci neće razumeti ili prihvatiti neologizam u onom smislu u kom je prevodilac želeo. Zbog svojih karakteristika neologizmi su najčešće vezani za prevođenje određenih žanrova, kakva je fantastika, a mogu da se pojave i u drugim književnim vrstama, kao što su npr. bajke.

8. Ono što prevodiocima stoji na raspolaganju svakako jeste *kombinacija* navedenih ali i drugih strategija. Kao najčešći spoj navodi se kombinacija opisnog prevoda ili dodavanja sa posuđivanjem i doslovnim prevodom, budući da karakteristike prve dve strategije kompenzuju nedostatke druge dve, i obrnuto, te su upravo zbog toga pogodne za prevođenje kulturnospecifičnih elemenata.

Bez obzira na to o kojoj strategiji je reč, krajnji cilj je, svakako, dobar prevod, a čitaoci, pogotovo oni najmlađi, nisu u mogućnosti da prilikom čitanja identifikuju

primenjenu strategiju. Glavni uslov jeste da čitalac poznaje original, što nije česta pojava, te da upoređi oba teksta i izvede analizu u kojoj će se izdvojiti primeri koji oslikavaju etape i tehnike prevodiočevog rada, ali i problema na koje je nailazio u procesu prevođenja. Takva vrsta analize sprovedena je u ovom radu sa akcentom na obeležja manipulacije u prevodu bajke *Ivica i Marica* sa nemačkog na srpski jezik.

5. MANIPULACIJA U PREVOĐENJU BAJKI NA PRIMERU ANALIZE PREVODA BAJKE *IVICA I MARICA* SA NEMAČKOG NA SRPSKI JEZIK

Teorijskim osvrtom ističe se uloga manipulacije kada je prevođenje bajki u pitanju, ali i primeri iz prakse pokazuju kolika je njena prisutnost. Gordana Timotijević je napisala rad u kom daje analizu bajke *Snežana* i time pokazala da su upravo Grimove bajke pogodne za takvu vrstu pristupa. Upravo njen rad je poslužio kao inspiracija za analizu bajke *Ivica i Marica*, koja se zasniva na upoređivanju dva prevoda u odnosu na originalnu bajku *Hänsel und Gretel*, pri čemu prvi prevod potiče od Božidara Pejovića (1959), a drugi od Branimira Živojinovića (2014). Prevod Branimira Živojinovića se u ovom radu uzima kao poredbeni primer, budući da je njegov prevod u potpunosti veran originalu i bez mnogo odstupanja. Primeri koji su analizirani u ovom radu predstavljaju malobrojna odstupanja uočena u prevodu, budući da Živojinović zadržava jezičke karakteristike i atmosferu u bajci koja je uočena u originalu, te je zbog toga bajka dosledno prevedena, bez prepričavanja, skraćivanja ili dodavanja. Sa druge strane, Pejovićev prevod sadrži izmene koje se mogu tumačiti i analizirati u skladu sa pomenutim teorijskim okvirom i prevodilačkim strategijama. Primeri su dati u tabelarnom prikazu, a ispod njih se nalazi translatoška analiza i komentari autora i koautora ovog rada.

<i>Hänsel und Gretel</i> , Brüder Grimm	<i>Ivica i Marica</i> , Božidar Pejović	<i>Ivica i Marica</i> , Branimir Živojinović
(1) »O du Narr,« sagte sie, »dann müssen wir alle viere Hungers sterben, du kannst nur die Bretter für die Särge hobeln,«	/	Онда ћемо све четворо морати да умремо од глади, па можеш само да изрендешеш даске за сандуке.

<p>(2) Hänsel und Gretel saßen am Feuer, und als der Mittag kam, aß jedes sein Stücklein Brot. Und weil sie die Schläge der Holzaxt hörten, so glaubten sie, ihr Vater wäre in der Nähe. Es war aber nicht die Holzaxt, es war ein Ast, den er an einen dünnen Baum gebunden hatte, und den der Wind hin- und herschlug.</p>	/	<p>Ивица и Марица поседаше поред ватре, а кад дође подне поједоше оно мало хлеба. И пошто су чули ударце секире, мислили су да је отац у близини. Али није то била секира него грана коју он беше привезао за једно танко дрво и која се под ветром клатила и лупала.</p>
--	---	---

Strategija koju Pejović primenjuje u prvom i drugom primeru jeste izostavljanje, a razlozi za takav postupak ne mogu se jasno definisati. Pretpostavka je da se izostavljanjem ovog dela ostvaruje bolja dinamika, jer se time eliminišu manje bitne informacije, ali se ne narušava sadržaj i smisao celokupne bajke. I kod Živojinovića se uočava izostavljanje, budući da on ne prevodi frazu sa početka (*O du Narr*, čiji bi prevod glasilo *O, budalo*), dok ostatak rečenice prevodi dosledno originalu.

<i>Hänsel und Gretel</i> , Brüder Grimm	<i>Ivica i Marica</i> , Božidar Pejović	<i>Ivica i Marica</i> , Branimir Živojinović
<p>(3) Da schien der Mond ganz helle, und die weißen Kieselsteine, die vor dem Haus lagen, glänzten wie lauter <u>Batzen</u>.</p>	<p>Месец је сјао пуним сјајем, па се бели шљунак пред кућом блистао као <u>тек исковани динари</u>.</p>	<p>Месец је јако сјао, и бели шљунак који је лежао пред кућом блистао је као да су то <u>све сами сребрњаци</u>.</p>

U trećem primeru uočava se upotreba kulturnospecifičnog ekvivalenta, budući da je pojam Batzen, koji se u 15. veku koristio za označavanje novčića, teško doslovno prevesti. Pejović se opredeljuje u svom prevodu za sintagmu *tek iskovani dinari*, pri čemu se pored kulturnospecifičnog ekvivalenta dinari uočava i opisivanje, što je takođe jedna od pomenutih strategija. Pojam dinar je u skladu sa vremenom u kom je Pejovićev prevod (1959) nastao i samim tim bolje odgovara ciljnoj kulturi. Živojinović koristi pojam srebrijaci u svom prevodu, što je sa lingvističkog aspekta takođe dobar ekvivalent. Neutralnost njegovog prevoda ogleda se upravo u ovom primeru, budući

da Živojinović teži da prenese smisao poruke, ali ne i da u potpunosti prilagodi svoj prevod vremenu u kom je nastao.

<i>Hänsel und Gretel</i> , Brüder Grimm	<i>Ivica i Marica</i> , Božidar Pejović	<i>Ivica i Marica</i> , Branimir Živojinović
(4) <u>Gott</u> wird uns nicht verlassen. (str. 62)	Budi mirna, Marice! Ne očajavaj, naći ću ja već neki izlaz. (str. 3)	<u>Бог</u> нас неће напустити – рекао је Марици. (str. 175)
(5) ...weine nicht, Gretel, und schlaf nur ruhig, <u>der liebe Gott</u> wird uns schon helfen. (str. 64)	/	Не плачи, Марице, спавај мирно, <u>драги Бог</u> ће нам већ помоћи. (str. 177)
(6) <u>Lieber Gott</u> , hilf uns doch,« rief sie aus, »hätten uns nur die wilden Tiere im Wald gefressen, so wären wir doch zusammen gestorben.« (str. 66)	Što nas u šumi nisu pojele divlje zveri – govorila je ona – bar bismo umrli zajedno. (str. 7)	<u>Боже благи</u> , помози нам! – узвикивала је. – Да су нас у шуми прождрале дивље звери, бар бисмо заједно умрли. (str. 181)
(7) aber Gretel lief fort, und <u>die gottlose Hexe</u> mußte elendiglich verbrennen. (str. 66)	... ali je u tom trenutku Marica gurnu unutra, hitro zatvori gvozdena vrata i namače rezu, pa zla veštica izgore. (str. 10)	Али Марица отрча одатле, и <u>безбожна вештица</u> бедно изгоре. (str. 182)

Navedeni primeri pokazuju da su religiozni elementi u Pejovićevom primeru svesno izostavljeni ili zamenjeni nekim drugim elementima. Do istog zaključka dolazi i Gordana Timotijević analizirajući *Snežanu*, a kao razlog tome navodi činjenicu da je Pejovićev prevod (1959) nastao u doba kada religija nije igrala bitnu ulogu u društvu, te samim tim nije bilo uobičajeno da se takvi izrazi pominju i koriste u svakodnevnim situacijama, a samim tim ni u književnosti (Timotijević 2010: 61). Ovde se može povući paralela sa tim zaključkom i manipulacija uočena u ovim primerima je ideološkog karaktera.

<i>Hänsel und Gretel</i> , Brüder Grimm	<i>Ivica i Marica</i> , Božidar Pejović	<i>Ivica i Marica</i> , Branimir Živojinović
(8) »Da wollen wir uns dran machen,« sprach Hänsel, »und eine <u>gesegnete Mahlzeit</u> halten. (str. 65)	<u>Ala ćemo dobro ručati!</u> – <u>uzviknu Ivica.</u> (str. 6)	Е, ту ћемо сад навалити и <u>сјајно се наручати</u> – рече Ивица. (str. 179)

Kod ovog primera je sporna sintagma *gesegnete Mahlzeit* (*blagosloveni ručak/gozba*), budući da u oba prevoda ona nije prevedena doslovno. Sa jedne strane, može se reći da je po sredi ideološka manipulacija, jer navedena sintagma sadrži dozu religiozne konotacije, kao što je to bio slučaj i u prethodnom primeru. Međutim, moguće je da su se prevodioci opredelili za modulaciju, jer su iz drugačijeg ugla preneli sadržaj originala i samim tim upotrebili odgovarajući kulturnospecifični ekvivalent. Postoji pak i mogućnost da su prevodioci prosto pribegli situacijskoj ekvivalenciji, uzevši u obzir ciljnu grupu kojoj je prevod namenjen.

<i>Hänsel und Gretel</i> , Brüder Grimm	<i>Ivica i Marica</i> , Božidar Pejović	<i>Ivica i Marica</i> , Branimir Živojinović
(9) Wenn eins in ihre Gewalt kam, so <u>machte sie es tot, kochte es und aß es, und das war ihr ein Festtag.</u> (str. 65)	А кад би их се дочекала, <u>davila bi ih, pa kuvala i proždирала, i to je za њу bio praznik.</u> (1959, str. 6) А кад би их се дочекала, она их је <u>прождирала.</u> (1969, str.10)	Кад би ухватила неко дете, <u>убила би га, скувала и појела, и то је за њу био празник.</u> (str. 180)
(10) Hänsel mag fett oder mager sein, morgen will ich ihn <u>schlachten und kochen.</u> (str. 66)	... bio Ivica mršav ili debeo, sutra ću ga <u>zaklati i skuvati.</u> (1959, str. 6) Био Ивица мршав или дебео, сутра ћу га <u>скувати и појести!</u> (1969, str. 12)	Свеједно да ли је Ивица дебео или мршав, <u>сутра ћу га заклати и скувати.</u> (str. 181)

U datom primeru pokazano je kako se surovi opisi izostavljaju u Pejovićevom kasnijem prevodu (1969), iako se u prvobitnom prevodu (1959) sadržaj doslovno prevodi. Živojinović i u ovom slučaju ostaje veran originalu. Ovde je najverovatnije reč o svesnoj manipulaciji koja nije negativnog karaktera, već je njen cilj da se čitaoci, a pretpostavlja se da su to uglavnom deca, ne izlažu surovim i nasilnim prizorima u bajci. Može se reći da je ovde reč o modulaciji kasnijeg prevoda, jer je suština iz originala prenet, ali sa drugačijeg stanovišta i u skladu sa situacijom u kojoj prevod nastaje.

Na osnovu date analize dokazano je da su oba prevoda dobar primer za bavljenjem pitanjem manipulacije u bajkama, jer vidno odražavaju ovaj fenomen. Najčešće primenjene strategije podrazumevaju izostavljanje sadržaja radi ostvarivanja dinamike u prevodu ili iz nekih drugih razloga koji nisu poznati i ne mogu se utvrditi upoređivanjem prevoda i originala. Izostavljanje se takođe odnosi i na religiozne elemente, koji se mogu posmatrati kao manipulacija ideološkog karaktera, pri čemu vremenski kontekst u kom je Pejovićev prevod nastao (1959) igra ključnu ulogu. Pored toga, prevodioci kao sredstvo za prevazilaženje poteškoća u procesu prevođenja koriste modulaciju i situativnu adaptaciju, te na taj način svoj prevod prilagođavaju zahtevima vremenskog konteksta, pri čemu se Pejović odlučuje za što verodostojnije ekvivalente koji odražavaju duh tadašnjeg vremena, dok Živojinović upotrebom ekvivalenata daje prevodu određenu dozu vremenske univerzalnosti i neutralnosti. Manipulacija uočena u ovim prevodima, s jedne strane, jasno pokazuje da je ona neizostavna u procesu prevođenja i da svaka intervencija u prevodu može da se protumači kao svesna ili nesvesna namera prevodioca da prevod formuliše tako da on imati drugačiji cilj, koji ne podrazumeva isključivo olakšavanje pismene ili usmene komunikacije u slučajevima kada nije moguće da ona bude direktno sprovedena. U tom slučaju se ovakvim analizama uočava funkcija prevoda, koja zavisi upravo od percepcije prevoda, kao što je i navedeno u okvirima teorije skoposa. Prema tome, cilj prevoda bajke *Ivica i Marica* jeste prvenstveno da se sadržaj napisan na izvornom jeziku adekvatno prenese na srpski jezik i time postane dostupan čitaocima koji ne poznaju nemački. Ipak, sprovedenom analizom pokazano je da se njihova funkcija određuje iz perspektive publike i predstavlja jedan od načina za njihovo kritičko posmatranje.

6. ZAKLJUČAK

Vodeći se načelima teorije skoposa, koja nalaže da svaki prevod ima konkretan cilj i funkciju u zavisnosti od svoje recepcije, i deskriptivnih studija koje manipulaciju u sadržaju prevoda identifikuju kao neizostavan deo procesa prevođenja, može se zaključiti da je manipulacija prisutna i u prevodima bajke *Ivica i Marica*. Time se

potvrđuje da svaka adaptacija sadržaja prevoda bajki podrazumeva određene izmene, koje se javljaju kao propratna pojava u procesu prevođenja i koje prevodilac uvodi svesno ili nesvesno, pod dejstvom različitih faktora. Analizom je utvrđeno da su prevodioci koristili strategije koje se odnose na jezičke karakteristike, čime su modifikovali prevod sa lingvističkog aspekta. Usled primene kulturnospecifičnih elemenata i modulacije, prevodioci su pokazali da su naišli na poteškoće sa prevođenjem pojmova koji ili ne postoje u ciljnoj kulturi ili se doslovan prevod tih pojmova drugačije tumači u njenim okvirima. Najradikalnija manipulacija odnosi se na izostavljanje religioznih elemenata u Pejovićevom prevodu (1959), čime se pokazalo da same bajke, a samim tim i njihovi prevodi, nisu tek jednostavne priče za decu, već kompleksna ogledala društvenih, ideoloških i kulturnih dinamika. Upravo to pokazuje i analiza prevoda bajke *Ivica i Marica* sa nemačkog na srpski jezik, jer te naoko zanemarljive izmene, koje deluju prilično naivno, ipak mogu da imaju određenu intenciju.

LITERATURA

- Beaugrande, R., & Dressler, W. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. Preuzeto 20. 6. 2024, sa https://www.beaugrande.com/introduction_to_text_linguistics.htm
- Eraković, B. (2013). Prevođenje knjiga za decu: problem strategije. U Živančević Sekeruš, I. (ured.), *Susret kultura. Knj. 2* (str. 789–799). Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Grim, J., & Grim, V. (1959). *Ivica i Marica*, prev. Pejović, B. Beograd: Sportska knjiga.
- Grim, J., & Grim, V. (1969). *Ivica i Marica*, prev. Pejović, B. Beograd: Vuk Karadžić.
- Grim, J., & Grim, V. (1969). *Ivica i Marica*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Grim, J., & Grim, V. (2014). *Ivica i Marica*. U *Pepeljuga: najlepše bajke braće Grim*, prev. Živojinović, B. Beograd: Vulkan izdavaštvo.
- Grimm, J., & Grimm, W. (2014). *Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand*. Preuzeto 30. 6. 2024, sa <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781482523188?page=0>
- Hermans, T. (ured.) (2014). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. New York: Routledge.
- Klimovich, N. (2015). Manipulation in Translation (Exemplified by the Intertextual Elements' Translation). *Journal of Siberian Federal University: Humanities & Social Sciences*, 8(2), 244–251.
- Kramina, A. (2004). Translation as Manipulation: Causes and Consequences, Opinions and Attitudes. *Kalbu studijos: Studies about Languages*, 6, 37–41.
- Lathey, G. (2006). *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Clevedon: Multilingual Matters LTD.
- Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Pavlović, N. (2015). *Uvod u teorije prevođenja*. Zagreb: Leykam International d. o. o.

- Reiß, K., & Vermeer, H. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Simurdić, I. (2020). Prevodilačke tehnike u srpskom prevodu pesme 'Želja nad željama' Mihaela Endea. U Kostić-Tomović, J., Đorđević, D., Zobenica, N., & Stojanović, J. (ured.), *Prevođenje kao veština i kao umetnost: Zbornik u čast Branimiru Živojinoviću povodom devedesetogodišnjice rođenja* (str. 149–162). Beograd: FOKUS – Forum za interkulturalnu komunikaciju.
- Timotijević, G. (2010). Bajka braće Grim Snežana u prevodima kod nas. *Detinjstvo*, 10(4), 60–65.
- Vermeer, H. J. (1990). *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*. Heidelberg: Selbstverlag.
- Vinay, J., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Zobenica, N. (2015). Funkcionalni pristup prevođenju imena u dečjim knjigama Mihaela Endea. *Filolog. Časopis za jezik, književnost i kulturu*, 7, 126–136.
- Zobenica, N. (2020). Manipulacija u prevođenju dečje književnosti na srpski jezik. U Kostić-Tomović, J., Đorđević, D., Zobenica, N., & Stojanović, J. (ured.), *Prevođenje kao veština i kao umetnost: Zbornik u čast Branimiru Živojinoviću povodom devedesetogodišnjice rođenja* (str. 75–89). Beograd: FOKUS – Forum za interkulturalnu komunikaciju.

Milica V. Šijaković
Damjan G. Marković
Katarina S. Dinić

MANIPULATION IN THE TRANSLATION OF THE GRIMM'S FAIRY TALES
IVICA AND MARICA FROM GERMAN TO SERBIAN LANGUAGE

Summary

Fairy tales of the Brothers Grimm gained great popularity at the time of their publication, and their translations into almost all world languages contributed to their popularity. Since translation is a complex process that includes numerous factors, strategies, and knowledge that the translator should have at his disposal, it is necessary to take into account what changes the translators make to the translation itself and what function these changes have in the end. The aim of this study is to analyze the manipulation in the translations of Grimm's fairy tale *Ivica* and *Marica* from German to Serbian, i.e. to identify examples in which it is clear that this is a certain form of manipulation, and in this way to show how suitable fairy tales are for the manipulation of their content.

Key words: Grimm's Fairy Tales, *Ivica and Marica*, manipulation, translation of fairy tales

Tatjana J. Bovdišová

Filozofická fakulta

Univerzita v Novom Sade

ichko10@gmail.com

Študentka doktorandského štúdia

0009-0004-8692-7743

UDK: 811.162.4-13-116:050.484(=162.4)(497.113)“1961/1981”

doi: 10.19090/zjik.2024.14.157-168

pregledni naučni rad

KONTRASTÍVNE VÝSKUMY VOJVODINSKEJ SLOVAKISTIKY V OBDOBÍ ROKOV 1961 AŽ 1981

ABSTRAKT: Predkladaná štúdia podáva prehľad jazykovedných príspevkov o vojvodinskej slovakistike, ktoré majú kontrastívne zameranie a ktoré boli publikované v dvadsaťročnom časovom rozpätí, čiže od roku 1961 do roku 1981. O každom takom príspevku sa zmienime stručne a koncízne s uvedením zborníka či časopisu, v ktorom bol publikovaný. Vychádzali sme z publikácie *Bibliografia jazykovedných príspevkov vojvodinskej slovakistiky* (2021), z ktorej sme získali väčšinu údajov o publikovaných štúdiách, resp. publikáciách.¹ Príspevky sme zoradili podľa desaťročí pre väčšiu prehľadnosť.

Kľúčové slová: kontrastívny výskum, konfrontačná analýza, slovakistika, jazykovedné príspevky

ÚVOD

V tejto práci² sa zameriame na prieskum príspevkov o slovenskej jazykovede vo Vojvodine od roku 1961 (odkedy sa na Filozofickej fakulte Univerzity v Novom Sade študuje slovenský jazyk ako materinský) do roku 1981. Vychádzať budeme z publikácie *Bibliografia jazykovedných príspevkov vojvodinskej slovakistiky 1961 – 2021* (Makišová et al. 2021), ktorá bola vydaná pri príležitosti 60. výročia založenia Oddelenia slovakistiky v Novom Sade. Bibliografia síce zachytáva príspevky do roku 2021, no tu budú predložené tie, ktoré boli uverejnené do roku 1981. V publikácii je

¹ V bibliografii sú bibliografické jednotky uverejnené do roku 2021. My sa tu zameriame na tie, ktoré vyšli do roku 1981.

² Príspevok vznikol na základe seminárnej práce pod názvom Kontrastívne výskumy vojvodinskej slovakistiky (prehľadová štúdia 1961 – 2000) z predmetu Srbsko-slovenské kontrastívne výskumy jazyka pod vedením prof. Dr. Jasny Uhlárikovej v rámci doktorandského štúdia na Filozofickej fakulte Univerzity v Novom Sade (študijný odbor Jazyk a literatúra). Tu predkladáme prvú časť seminárnej práce, ktorá zachytáva obdobie rokov 1961 – 1981.

zoznam všetkých príspevkov o slovenčine uverejnených vo vojvodinskom prostredí, avšak my sa venujeme iba tým, ktoré majú kontrastívne zameranie, a to prehľadovo po desaťročiach.

Kontrastívna analýza je lingvistický postup, pri ktorom sa dva alebo viac jazykov systematicky porovnávajú a študujú s cieľom objaviť explicitné podobnosti a rozdiely v ich štruktúre a používaní (Stanković 2012: 381–382). Keď ide o porovnávacie analýzy slovenského a srbského jazyka v slovenskom vojvodinskom prostredí, venovala sa im pozornosť ešte v časoch bývalej Juhoslávie. Ako uvádza Anna Makišová v štúdiu *Lexikálne interferenčné prvky vo vojvodinskej slovenčine* (2016), o začiatkoch výskumu slovenčiny a srbčiny ako kontaktočných jazykov písal najprv Miroslav Dudok v štúdiu *Kontrastívna istraživanja srpskog i slovačkog jezika* (2010). Uvádza, že tieto výskumy sa začali po založení Slovakistického ústavu na Filozofickej fakulte v Novom Sade, kde sa od roku 1975 začalo aj s vedeckovýskumnou prácou a vyučovali sa aj osobitné kurzy z kontrastívnej lingvistiky. Kontrastívne výskumy dvoch slovanských jazykov, slovenského a srbského, pokračovali aj po formovaní osobitnej študijnej skupiny srbochorvátskeho jazyka na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Koncom sedemdesiatych rokov minulého storočia sa v Novom Sade začalo s usporadúvaním vedeckých sympózií pod názvom *Kontrastívna jezička istraživanja*, na ktorých vyznievali výsledky kontrastívnych výskumov juhoslovanských lingvistov, vrátane slovenských a srbských. Významným príspevkom k ďalším kontrastívnym výskumom bolo vydávanie zborníkov z konferencií a sympózií, potom časopisov, monografií a iných publikácií, v ktorých svoje vedeckovýskumné práce uverejňovali autori z radu slovakistov a srbistov, čo zostáva trvalou hodnotou a je ďalším podnetom k rozvoju slovensko-srbských kontrastívnych výskumov.

OBDOBIE ROKOV 1961– 1971

Autorom prvého jazykovedného príspevku uverejneného v časopise *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* v roku založenia Oddelenia slovakistiky na Filozofickej fakulte Univerzity v Novom Sade (ďalej FFUNS) bol Daniel Dudok. Bol to príspevok *Izveštaj o ispitivanju govora Pivnica*, ktorý bol podnetným pre ďalšie výskumy pivnického dialektu. Nejde o kontrastívnu štúdiu, ale nemožno ju nespomenúť ako prvú. Autor sa v nej zaoberá výskumom nárečia Slovákov v Pivnici. O rok neskôr nebola uverejnená žiadna jazykovedná práca z pera vojvodinských slovakistov. Prvá, ktorá sa zaoberá kontrastívnym výskumom slovensko-srbských jazykových javov bola publikovaná v roku 1966. Bola to jazykovedná knižná prvotina Márie Myjavcovej *Jazykové poznámky*, ktorá vyšla vo vydavateľstve Obzor v Báčskom Petrovci. Obsa-

huje upravené články o jazyku, ktoré v rokoch 1961 až 1963 vychádzali v týždenníku *Hlas ľudu* v rubrike Jazykový stĺpček, ktorá bola neskôr premenovaná na Jazykové poznámky. V tejto monografii sa autorka zameriava na jednosmerný kontrastívny výskum slovenského jazyka v bilingválnom prostredí Vojvodiny, resp. analyzuje nenáležité slovenské slová používané v slovenských vojvodinských prostrediach pod vplyvom väčšinového srbského jazyka a podáva ich náležité ekvivalenty. Napríklad, vysvetľuje význam slovies *zavlažovať*, *zavodňovať* a *prihnojovať*, významy prídavných mien *vážny* a *dôležitý*, podstatných mien *direktor*, *správca* a *riaditeľ* a pod. Píše teda o vplyve srbčiny na jazykové prejavy v slovenskom vojvodinskom spoločenstve.

V roku 1968 iba Emil Horák publikoval štúdiu s konfrontačným zameraním s názvom Kultúra spisovnej slovenčiny v podmienkach slovensko-srbochorvátskeho bilingvizmu. Venoval sa v nej problematike jazykovej kultúry spisovnej slovenčiny v spomenutých podmienkach. Na konkrétnom príklade z gramatiky (chápanie pluskvamperfekta v slovenčine a srbčine) E. Horák poukazuje na nevyhnutnosť porovnávacieho štúdia slovenského a srbochorvátskeho jazyka v tunajšom vojvodinskom prostredí, aby sa čo najviac predchádzalo chybám a aby sa zlepšila jazyková prax v podmienkach slovensko-srbochorvátskeho bilingvizmu. Potreba neustáleho výskumu slovensko-srbochorvátskeho bilingvizmu poukazovaním na genetickú blízkosť týchto dvoch jazykov je podľa E. Horáka základ pre pestovanie kultúry spisovnej slovenčiny, dokonca obidvoch spisovných jazykov. Tento príspevok bol uverejnený v *Novom živote*.

OBDOBIE ROKOV 1971 – 1981

V roku 1971 z piatich bibliografických jednotiek iba jeden príspevok bol so zameraním na slovensko-srbské jazykové reálie. E. Horák v štúdií Nad knihou o najnovších osudoch spisovnej slovenčiny približuje čitateľom *Nového života* a tunajšej slovenskej verejnosti knihu Jozefa Ružičku *Spisovná slovenčina v Československu* (1916 – 1989). Publikáciu predstavil z hľadiska konfrontácie vývinu spisovnej slovenčiny v Československu a vývinu spisovnej slovenčiny v Juhoslávii v období rokov 1918 – 1968, čím aj tento príspevok možno zaradiť medzi konfrontačné. Jeden z uzáverov, ku ktorému autor dospel, je ten, že vývin spisovnej slovenčiny v Československu v dvoch obdobiach, do štyridsiatych rokov a po štyridsiatych rokoch, bol podmienený politickými vnútroštátnymi pomermi, zatiaľ čo v Juhoslávii takých tendencií nebolo, a tak „spisovná slovenčina v Juhoslávii mala možnosť rozvíjať sa prirodzenejšie než v samostatnom štátnom útvare – v Československu“ (Horák 1971: 367). Porovnávajúc ďalej spisovnú slovenčinu v Československu a v Juhoslávii, poukazuje na konfrontá-

ciu v syntaktickej rovine, v slovnej zásobe (vplyvom srbochorvátčiny v Juhoslávii a vplyvom češtiny v Československu), tiež v publicistickom štýle. Ďalší príspevok E. Horáka z toho istého roku je Kniha o bilingvizme, kde predstavil významnú publikáciu sovietskeho lingvistu E. M. Vereščagina *Psichologičeskaja i metodologičeskaja charakteristika dvujazyčija (bilingvizma)*, ktorú odporúča všetkým, ktorí sa chcú dôkladnejšie zaoberať problematikou slovensko-srbochorvátskych jazykových kontaktov (Horák 1971). V príspevku sa nezaobera konfrontovaním dvoch jazykov, iba poukazuje na význam publikácie, ktorá podrobne podáva možnosti výskumu dvojjazyčnosti nielen z jazykovedného hľadiska, lež i z hľadiska psychologického a sociologického. V roku 1971 v *Novom živote* tlačou vyšiel i jazykovedný príspevok K otázke prekladania zo srbochorvátskeho jazyka do slovenčiny M. Myjavcovej. Autorka sa v ňom zaoberá problematikou prekladu literárnych a odborných textov zo srbského do slovenského jazyka, poukazuje na výzvy, ktorým prekladatelia čelia, vrátane jazykových a kultúrnych rozdielov, ktoré ovplyvňujú presnosť a zrozumiteľnosť prekladu. Tiež poukazuje na dôležitosť kontextu a jemností v oboch jazykoch, ktoré môžu mať zásadný vplyv na kvalitu prekladu. Zdôrazňuje aj potrebu prekladateľskej praxe a vzdelávania prekladateľov.

V roku 1973 Ján Hriešik v *Novom živote* publikoval článok Niektoré otázky a problémy súvisiace s používaním slovenčiny ako úradného jazyka, kde okrem iného poukázal na nevyhnutnosť uplatnenia spisovnej slovenčiny vo verejnom styku. M. Myjavcová v tom istom časopise publikovala príspevok Nové úlohy spisovnej slovenčiny v Juhoslávii, kde sa venuje podobnej téme ako J. Hriešik v spomenutom príspevku. Poukázala na nedopatrenia, čiže problémy, ktoré vznikajú pri používaní spisovnej slovenčiny vo Vojvodine, resp. po jej uvedení do administratívy. Na konkrétnych príkladoch poukazuje na nenáležité použitie termínov v administratívnom styku pod vplyvom srbochorvátskeho jazyka. Hoci tieto dva príspevky nemožno zaradiť ku kontrastívnym, uvádzame ich, lebo poukazujú na náležité spisovné slová oproti nenáležité použitému pod vplyvom srbského jazyka. V tom istom roku D. Dudok v časopise *Index* zverejnil štúdiu Aktuálne problémy spisovnej slovenčiny v Juhoslávii a o rok neskoršie v *Novom živote* publikovaná bola ďalšia kontrastívna štúdia pod názvom Vyjadrovanie priestorových vzťahov pádmi v slovenčine a srbochorvátčine Samuela Boldockého.

Kontrastívny príspevok pod názvom Vplyv srbochorvátskych syntaktických konštrukcií na syntax slovenskej tlače vo Vojvodine v *Novom živote* zverejnil aj Jaroslav Turčan, kde chcel poukázať na jazykové chyby vyskytujúce sa v slovenskej tlači vo Vojvodine pod vplyvom majoritného srbochorvátskeho jazyka. Dospel k uzáveru, že srbochorvátske syntaktické konštrukcie majú dvojaký vplyv na syntaktickú rovinu slovenčiny vo vojvodinskej tlači – kvantitatívny a kvalitatívny. Kvantitatívny sa prejavuje výskytom konkrétnych syntaktických konštrukcií, nie však ich nesprávnym

použitím, čiže väčšia frekvencia niektorých konštrukcií v srbochorvátčine vplýva na väčší výskyt podobných konštrukcií v slovenskom jazyku. „Kvalitatívny vplyv je vplyv konkrétnych srbochorvátskych konštrukcií na slovenčinu, pričom sa aj v nej zjavujú také konštrukcie“ (Turčan 1974: 463).

V roku 1975 vyšli dva konferenčné zborníky: *Odkaz. Zborník prác členov krúžku Sládkovič na gymnáziu v Petrovci* (publikoval v ňom D. Dudok príspevok O niektorých otázkach spisovnej slovenčiny u nás a M. Myjavcová príspevok Nové úlohy spisovnej slovenčiny v Juhoslávii) a *Výročie časopisu Svit ako päťdesiat rokov organizovaného literárneho života Slovákov vo Vojvodine* (publikovala v ňom M. Myjavcová príspevok Atributívna determinatívna syntagma v časopise Svit a D. Dudok Príspevok k dejinám spisovnej slovenčiny v Juhoslávii na začiatku dvadsiatych rokov nášho storočia). Okrem toho D. Dudok publikoval v *Novom živote* i jazykovedný príspevok Otázky bibliografickej práce u nás a M. Týr príspevok Kniha o vývine spisovnej slovenčiny. Ani v jednom sa autori nevenujú kontrastívnym výskumom, v niektorých sú ale veci pozorované aj z konfrontačného hľadiska.

V ďalšom roku (1976) S. Boldocký publikoval dva kontrastívne príspevky v časopise *Nový život*: Vyjadrovanie časových vzťahov pádmi v slovenčine a srbochorvátčine a Vyjadrovanie príčiny pádmi v slovenčine a srbochorvátčine. V oboch analyzoval stupeň zhody pádových systémov v slovenčine a srbochorvátčine. Vychádzal v nich z výsledkov vedeckých výskumov slovenských a srbských autorov, ktorí sa zaoberali pádovými a predložkovými konštrukciami v týchto dvoch jazykoch, čo argumentoval konkrétnymi príkladmi. Keď ide o vyjadrenie príčiny, v srbochorvátskom jazyku sa používajú tieto konštrukcie: OD + G (priama príčina), IZ + G (vnútorný podnet), NA + A (vonkajší podnet) a ZBOG + G (objektívna príčina), zatiaľ čo v slovenčine sa používajú dve konštrukcie: OD + G (priama príčina) a PRE + G (objektívna príčina). Iné konštrukcie v oboch jazykoch závisia od sémantických zvláštností v danom jazyku. Čo sa týka vyjadrovania časových vzťahov, pádové konštrukcie v slovenčine a srbochorvátčine sa vo veľkej miere zhodujú. Odlišnosti sa zjavujú pod vplyvom „svojráznej evolúcie významového spektra jednotlivých predložiek a rozdielneho koncipovania špecifických významových odtienkov v časovej rovine“ (Boldocký 1976: 74). Ďalšiu štúdiu v roku 1976 v *Novom živote* publikovala M. Myjavcová pod názvom Problematika konfrontačného výskumu srbochorvátskej a slovenskej frazeológie. Zameriava sa v nej na porovnávaciu analýzu frazeológie týchto dvoch jazykov. Skúma podobnosti a rozdiely frazeologických jednotiek v dvoch jazykoch, pričom sa sústreďuje na ich sémantické, syntaktické a pragmatické aspekty. Tiež zdôrazňuje potrebu hlbšieho porozumenia idiomatikých výrazov a ich správneho prekladu, aby sa zachovala ich autentickosť a význam v cieľovom jazyku.

V roku 1977 zo 14 publikovaných jazykovedných príspevkov v *Novom živote*, iba jeden má konfrontačné zameranie. Ide o štúdiu M. Dudka Teoretické východiská k výskumu slovosledu v slovenskom a srbochorvátskom jazyku. Autor v nej poukazuje na význam tejto problematiky, ktorou sa, ako uvádza, v poslednom období zaoberá čoraz viac jazykovedcov v slovanskom lingvistickom svete. Osobitne rozoberá otázky slovosledu v slovenskom a srbochorvátskom jazyku, tiež poukazuje na styčné body slovoslednej problematiky v oboch jazykoch. Aj slovenčina, aj srbochorvátčina patrí k flektívnym jazykom, v ktorých je slovosled voľný a z toho hľadiska uvádza niektoré základné metódy výskumu slovosledu, ako i slovanských autorov, ktorí sa vo svojich prácach venovali tejto téme. Uvedieme niektoré metódy, ktoré autor použil: teória základného a inverzného poriadku slov, princíp aktuálneho členenia, štatistický výskum vzájomných vzťahov členov syntaktických párov, metóda lingvistického experimentu, výskum možnosti formalizovania poriadku slov pre potreby strojového prekladu (Dudok 1977: 467–468).

V tom istom roku D. Dudok v *Novom živote* publikoval príspevok Charakteristické znaky reči Slovákov v Juhoslávii ako výsledok kontaktov s inými jazykmi, v ktorom na podklade dejinných faktov o sťahovaní Slovákov na územie Juhoslávie (ako i Maďarska a Rumunska) poukázal na vplyv iných jazykov na slovenský jazyk. Podobný príspevok v srbčine pod názvom Neke karakteristične pojave u govoru Slovaka u Jugoslaviji kao rezultat kontakta slovačkog jezika sa srpskohrvatskim jezikom D. Dudok zverejnil v časopise *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*. M. Myjavcová v roku 1977 v *Novom živote* publikovala až päť lingvistických príspevkov, z ktorých vyčleňujeme dva: Osnova koncepcie srbochorvátsko-slovenského administratívno-právneho slovníka a Priekopnícky čin, kde slovenskú verejnosť informuje a odborne sa zmieňuje o vydaní Slovensko-slovinského slovníka slovinského slovakistu Viktora Smoleja.³

V roku 1978 jedinú kontrastívnu štúdiu (po srbsky) publikoval J. Turčan v zborníku *Godišnjak Saveza društava za primenjenu lingvistiku Jugoslavije* pod názvom Prilog kontrastivnom proučavanju srpsko-hrvatskog i slovačkog jezika. Analyzoval v nej najčastejšie chyby pri používaní pádov a lexiky v srbochorvátskom ako nematerinskom jazyku, ktoré robia príslušníci slovenskej komunity stredoškolského veku vo Vojvodine. Je to kontrastívna štúdiá srbochorvátskeho a slovenského jazyka, ktorej výsledky ukázali, že pri pádoch chyby sú najpočetnejšie v genitíve (13,3 %), potom v nominatíve (11,6 %), akuzatíve (10 %), v inštrumentáli (5 %) a nakoniec v datíve (3,3 %). Lokál nebol obsiahnutý týmto výskumom.

M. Dudok v tom istom roku v *Novom živote* uverejnil príspevok Re-kreácia je nie rekreácia, alebo nad jedným prekladom do slovenčiny, v ktorom poukazuje na

³ Ani jeden z nich nie je kontrastívnou štúdiou, spomenuli sme ich kvôli tematike.

niektoré prekladateľské chyby v preklade románu *Usta puna zemlje* srbského prozaika Branimira Šćepanovića do slovenčiny. V *Zborníku Spolku vojvodinských slovakistov I* M. Dudok publikoval štúdiu *Otázky slovosledu v slovenskom a srbochorvátskom jazyku v rovine gramatickej stavby výpovede*, kde analyzuje a porovnáva pravidlá slovosledu v dvoch jazykoch – slovenskom a srbochorvátskom, z hľadiska gramatickej stavby výpovede. V spomínanom zborníku M. Myjavcová uverejnila štúdiu *Sloveso byť v slovenčine a srbochorvátčine a vplyv srbochorvátčiny na používanie tohto slovesa v reči Slovákov vo Vojvodine*, ktorá je vypracovaná kontrastívnym modelom. V *Novom živote* v roku 1979 vyšla kontrastívna štúdia Miroslava Vitěza *Niektoré otázky utvárania právnej terminológie v jazyku slovenskej národnosti*.

Rok 1980 priniesol značný počet kontrastívnych lingvistických bádání. Iste k tomu prispela v decembri uskutočnená konferencia *Kontrastívna jezička istraživanja*, z ktorej vyšiel zborník prác. Publikoval v ňom S. Boldocký kontrastívnu štúdiu *Divergencie medzi časovými slovesnými tvarmi v slovenčine a srbochorvátčine s dôrazom na výučbu slovenčiny medzi Srbmi a opačne*. Zameral sa hlavne na divergencie v tvorení časových tvarov v slovenčine a srbochorvátčine, v dvoch príbuzných jazykoch. Základná odlišnosť spočíva v nerovnakom počte slovesných časov v porovnávaných jazykoch: sedem v srbochorvátčine a štyri v slovenčine. Každý časový tvar autor podal osobitne, vysvetlil jeho tvorenie, poukázal na divergencie dvoch jazykov a pokiaľ všetko príkladmi v slovenčine a srbčine. Keďže je problematika výučby časových tvarov dosť zložitá, autor príspevku uzaviera, že prospešné pre vyučujúcich buď slovenčinu alebo srbčinu by bolo, keby sa uvedené divergencie a interferencie hneď zaradili do učebníc. Podobný kontrastívny príspevok S. Boldockého uverejnený bol v tomto roku aj v časopise *Nový život* s trochu pozmeneným názvom *Sústava slovesných tvarov v slovenčine a srbochorvátčine*, kde autor nespracúva tému z aspektu výučby týchto jazykov, lež výlučne poukazuje na odlišnosti v tvorení slovesných časov. Napríklad v slovenčine sa na vyjadrenie minulého času používajú iba préteritum a antepreteritum, pokým v srbochorvátčine sú štyri tvary: préteritum, antepreteritum, aorist a imperfektum.

Ďalší kontrastívny príspevok v rovnakom zborníku je príspevok M. Dudka *Razmeštaj kontekstualnih reči u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku*, v ktorom sa venuje otázkam slovosledu v srbochorvátskom a slovenskom jazyku, resp. poukazuje na pravidlá ohľadom tejto problematiky v porovnávaných jazykoch. Tie pravidlá sú podobné, avšak diferencie existujú a na ne poukazuje autor v príspevku, zameriavajúc sa na poradie kontextových, čiže enklitických slov v oboch jazykoch. Zisťuje, že v slovenčine je takých slov menej oproti srbčine. M. Dudok uverejnil v roku 1980 i ďalší príspevok porovnávajúci dva jazyky, ktorý pomenoval *Z konfrontácie maďarčiny a slovenčiny*. Publikovaný bol v *Zborníku Spolku vojvodinských slovakistov*.

V zborníku *Kontrastivna jezička istraživanja*, v časti, ktorú tvoria príspevky z lexikológie, štúdiu publikoval aj J. Turčan pod názvom Prilog proučavanja društveno-političke terminologije u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku. Zameral sa na výskum spoločensko-politickej terminológie v slovenskom a srbochorvátskom jazyku na základe polhodinového vysielania Rádia Nový Sad. Skúmal štruktúru slovenských a srbochorvátskych nominálnych syntagiem zo spomínanej oblasti, z čoho vyplynul uzáver, že povrchová realizácia nominálnych fráz, ktoré majú rovnaký význam v slovenskom a srbochorvátskom jazyku, je veľmi podobná a rozdiely sa vyskytujú iba v prípadoch rozdielov v pravidlách povrchovej realizácie hlbokých štruktúr týchto jazykov. V závere podotkol, že by sa v ďalších výskumoch väčšia pozornosť mala venovať kontrastívnemu štúdiu nominálnych syntagiem v slovenskom a srbochorvátskom jazyku. V tej istej časti zborníka publikoval aj M. Týr štúdiu Strane reči u srpskohrvatskom i slovačkom jeziku. Zameral sa v nej na cudzie slová v slovenskom a srbochorvátskom jazyku z aspektu kultúry reči vojvodinských Slovákov. Poukázal na to, že v súčasnosti do väčšiny jazykov čoraz viac pribúdajú cudzie slová, príčinou čoho je internacionalizácia jazyka, ktorá sa najviac prejavuje v lexike. V slovenčine a srbochorváčtine tento proces je najmä príznačný pre publicistický a náučný štýl. Konštatuje, že cudzích slov v srbochorváčtine je viac než v slovenčine. Avšak vojvodinskí Slováci používajú viac cudzích slov než Slováci na Slovensku, čo sa vysvetľuje priamym vplyvom srbochorvátskeho jazyka. Tak prichádza k chybám, na ktoré by bolo treba upozorňovať, lebo sa to odráža na kultúru vyjadrovania príslušníkov slovenskej menšiny vo Vojvodine. Autor v príspevku podáva príklady cudzích slov, ktoré používajú Slováci vo Vojvodine a ich náprotivky, domáce slová, ktoré sú na Slovensku bežnejšie. Napríklad: *afirmovať (sa) – uplatniť (sa), osvedčiť sa; ambasáda – veľvyslanectvo; efekt – účinok* a iné. V rovnakom zborníku vyšla i štúdia D. Dudka Jezik Slovaka u SFRJ i njegovo proučavanje, ktorá podáva údaje o vývine slovenského jazyka v Juho-slávii za historických okolností, o miešaní slovenského jazyka s inými jazykmi, najmä srbochorvátskym, a píše aj o dôležitosti pestovania jazykovej kultúry. Podobný príspevok po slovensky bez posledných dvoch častí D. Dudok predtým publikoval v *Novom živote*.

ZÁVER

Kontrastívnym výskumom sa v období rokov 1961 –1981 venovali len niektorí tunajší slovakisti. Najmenej príspevkov s kontrastívnym zameraním bolo v prvom skúmanom desaťročí, teda od roku 1961, keď bol publikovaný prvý jazykovedný príspevok vojvodinskej slovakistiky, po rok 1971 (vrátane roku 1971). Z tohto obdobia

sú len dve kontrastívne štúdie, z toho jedna je monografia a jeden príspevok. V ďalšom skúmanom období (1971 – 1981) je ich už omnoho viac, okolo 25. Najproduktívnejší boli M. Dudok, D. Dudok a M. Myjavcová. Príspevky boli publikované aj po slovensky, aj po srbsky v mnohých časopisoch a zborníkoch, najviac v *Novom živote*, v *Zborníku Spolku vojvodinských slovakistov* a v zborníku *Kontrastivna jezička istraživanja*. V tejto práci neboli vyexcerpované všetky kontrastívne príspevky jednotlivo. Namiesto niektorých sme uviedli monografie, ktorých sú súčasťou.

ZDROJE

- Boldocký, S. (1974). Vyjadrovanie priestorových vzťahov pádmi v slovenčine a srbochorvátčine. *Nový život*, 26(4), 350–366.
- Boldocký, S. (1976a). Vyjadrovanie časových vzťahov pádmi v slovenčine a srbochorvátčine. *Nový život*, 28(1), 57–74.
- Boldocký, S. (1976b). Vyjadrovanie príčiny pádmi v slovenčine a srbochorvátčine. *Nový život*, 28(5), 460–465.
- Boldocký, S. (1980a). Sústava slovesných časových tvarov v slovenčine a srbochorvátčine. *Nový život*, 32(2), 132–154.
- Boldocký, S. (1980b). Divergencie medzi časovými slovesnými tvarmi v slovenčine a srbochorvátčine. U Mikeš, M. (ured.), *Kontrastivna jezička istraživanja : simpozijum, Novi Sad, 7. i 8. decembar 1979 : zbornik radova* (str. 387–398). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.
- Dudok, D. (1973). Aktuálne problémy spisovnej slovenčiny v Juhoslávii. *Index*, 16(268), 20.
- Dudok, D. (1977a). Charakteristické znaky reči Slovákov v Juhoslávii ako výsledok kontaktov s inými jazykmi. *Nový život*, 29(2), 164–174.
- Dudok, D. (1977b). Neke karakteristične pojave u govoru Slovaka u Jugoslaviji kao rezultat kontakta slovačkog jezika sa srpskohrvatskim jezikom. U Pešić, R., & Mirković, D. (ured.), *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Beograd – Priština – Tršić, 13 – 19.* (str. 225–238). Beograd: Međunarodni slavistički centar SR Srbije.
- Dudok, D. (1980). Jezik Slovaka u SFRJ i njegovo proučavanje. U Mikeš, M. (ured.), *Kontrastivna jezička istraživanja : simpozijum, Novi Sad, 7. i 8. decembar 1979 : zbornik radova* (str. 215–226). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.
- Dudok, M. (1977). Teoretické východiská k výskumu slovosledu v slovenskom a srbochorvátskom jazyku. *Nový život*, 29(5), 464–479.
- Dudok, M. (1978). Re-kreácia je nie rekreácia, alebo nad jedným prekladom do slovenčiny. *Nový život*, 30(4), 325–330.

- Dudok, M. (1979). Otázky slovosledu v slovenskom a srbochorvátskom jazyku v rovine gramatickej stavby výpovede. In Dudok, D. (Ed.), *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov 1* (str. 87–104). Nový Sad: Spolok vojvodinských slovakistov.
- Dudok, M. (1980a). Razmeštaj kontekstualnih reči u slovačkom i srpskohrvatskom jezku. U Mikeš, M. (ured.), *Kontrastivna jezička istraživanja : simpozijum, Novi Sad, 7. i 8. decembar 1979 : zbornik radova* (str. 137–142). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.
- Dudok, M. (1980b). Z konfrontácie maďarčiny a slovenčiny. (Paralelný maď. názov.) F. Sima. Bratislava 1977. In Dudok, D. (Ed.), *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov 2* (str. 162–165). Nový Sad: Spolok vojvodinských slovakistov.
- Dudok, M. (1981). Podobnosť vlastnosti (substantíva vlastnosti v slovenskom a srbochorvátskom jazyku). *Nový život*, 33(1), 55–59.
- Horák, E. (1968). Kultúra spisovnej slovenčiny v podmienkach slovensko-srbochorvátskeho bilingvizmu. *Nový život*, 20(3), 244–251.
- Horák, E. (1971). Nad knihou o najnovších osudoch spisovnej slovenčiny. *Nový život*, 23(3), 366–369.
- Hriešik, J. (1973). Niektoré otázky a problémy súvisiace s používaním slovenčiny ako úradného jazyka. *Nový život*, 25(1), 73–77.
- Myjavcová, M. (1966). *Jazykové poznámky*. Báčsky Petrovec: Obzor.
- Myjavcová, M. (1971). K otázke prekladania zo srbochorvátskeho jazyka do slovenčiny. (Antun Šoljan: *Vrch*, do slovenčiny preložil Branislav Choma, vydala DILIZA, Bratislava 1968). *Nový život*, 23(2), 148–152, 154–157.
- Myjavcová, M. (1973). Nové úlohy spisovnej slovenčiny v Juhoslávii. *Nový život*, 25(1), 77–84).
- Myjavcová, M. (1976). Problematika konfrontačného výskumu srbochorvátskej a slovenskej frazeológie. *Nový život*, 28(2), 260–267.
- Myjavcová, M. (1979). Sloveso *byť* v slovenčine a srbochorváčtine a vplyv srbochorváčtiny na používanie tohto slovesa v reči Slovákov vo Vojvodine. In Dudok, D. (Ed.), *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov 1* (str. 63–85). Nový Sad: Spolok vojvodinských slovakistov.
- Myjavcová, M. (1981). Odras slovačko-srpskohrvatskih jezičkih kontakata u razvitku slovačkog književnog jezika u Vojvodini. *Godišnjak Saveza društva za primenjenu lingvistiku Jugoslavije*, 4/5, 365–368.
- Turčan, J. (1974). Vplyv srbochorvátskych syntaktických konštrukcií na syntax slovenskej tlače vo Vojvodine. *Nový život*, 26(5), 448–466.
- Turčan, J. (1978). Prilog kontrastivnom proučavanju srpsko-hrvatskog i slovačkog jezika (Najfrekventnije greške u upotrebi padeža i leksike u srpskohrvatskom kao jeziku društvene sredine). *Godišnjak Saveza društava za primenjenu lingvistiku Jugoslavije*, 2, 45–66.
- Turčan, J. (1980). Prilog proučavanja društveno-političke terminologije u slovačkom i srpskohrvatskom jeziku. U Mikeš, M. (ured.), *Kontrastivna jezička istraživanja :*

simpozijum, Novi Sad, 7. i 8. decembar 1979 : zbornik radova (str. 277–286). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.

Týr, M. (1980). Strane reči u srpskohrvatskom i slovačkom jeziku. U Mikeš, M. (ured.), *Kontrastivna jezička istraživanja : simpozijum, Novi Sad, 7. i 8. decembar 1979 : zbornik radova* (str. 325–330). Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet.

Vitéz, M. (1979). Niektoré otázky utvárania právnej terminológie v jazyku slovenskej národnosti. *Nový život*, 31(1), 71–74.

LITERATÚRA

Dudok, M. (2010). Kontrastivna istraživanja srpskog i slovačkog jezika. Klajn, I., & Piper, P. (ured.), *Kontrastivna proučavana srpskog jezika: pravci i rezultati* (str. 107–121). Beograd: Institut za srpski jezik SANU.

Makišová, A. (2016). Lexikálne interferenčné prvky vo vojvodinskej slovakistike. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 41(1), 201–214.

Makišová, A., Uhláriková, J., Marčoková, D., & Lačoková, A. M. (2021). Bibliografija jazykovedných príspevkov vojvodinskej slovakistiky. Novi Sad: Filozofická fakulta.

Meško, D., & Katuščák, D. (2004). *Akademická príručka*. Martin: Osveta.

Palenčárová, J., & Kročitý, P. (2011). *Akademická príručka k tvorbe nových textov*. Trenčín: Vysoká škola manažmentu.

Stanković, S. M.: Iz kontrastivne analize jezika: problem, rezultati, klasifikacija i primena. *Philologia Mediana*, 4, 381–391.

Tatjana J. Bovdišová

CONTRASTIVE RESEARCH OF VOJVODINA SLOVAK STUDIES IN THE PERIOD FROM 1961 TO 1981

Summary

The presented study provides an overview of linguistic contributions on Vojvodina Slovak studies, which have a contrastive focus and were published over a twenty-year period, from 1961 to 1981. We mention each such contribution briefly and concisely, indicating the anthology or magazine in which it was published. Our work is based on the publication *Bibliography of Linguistic Contributions of Vojvodina Slovak Studies (Bibliografija jazykovedných príspevkov vojvodinskej slovakistiky*; Makišová et al. 2021), from which we extracted all the material. We have sorted the posts by decade for greater clarity.

Key words: contrastive research, confrontational analysis, Slovak studies, linguistic contributions

Tatjana J. Bovdiš

KONTRASTIVNA ISTRAŽIVANJA VOJVOĐANSKE SLOVAKISTIKE U PERIODU OD 1961. DO 1981. GODINE

Rezime

U ovom radu je dat pregled članaka o vojvođanskoj slovakistici koji imaju kontrastivni fokus i koji su objavljeni u dvadesetogodišnjem vremenskom rasponu, od 1961. do 1981. godine. Svaki članak navodimo koncizno i stručno sa naznakom zbornika ili časopisa u kome je objavljen. Kao osnov poslužila nam je publikacija *Bibliografija jazykovedných príspevkov vojvodinskej slovakistiky* ((Makišová et al. 2021), iz koje smo crpili materijal. Radi veće preglednosti članke smo razvrstali po decenijama, tačnije u dva perioda: od 1961. do 1971. godine i od 1971. do 1981. godine.

Ključne reči: kontrastivno istraživanje, konfrontaciona analiza, slovakistika, lingvistika

Nastasja M. Deretić

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

Studentkinja doktorskih studija

nastasja.deretic@gmail.com

0009-0004-1045-4935

UDK: 81'27

doi: 10.19090/zjik.2024.14.169-182

pregledni naučni rad

IDEOLOGIJA STANDARDNOG JEZIKA: POJAM, NEGATIVNE POSLEDICE I DUŽNOST LINGVISTA¹

SAŽETAK: Ovaj rad prikazuje pojam ideologije standardnog jezika, opisuje njene karakteristike, kao i njen negativni uticaj na pojedince i društvo u celini. Prvi deo teži da sažeto objasni postupak standardizacije jezika, a zatim i proces mistifikacije tog postupka oličeni u pojavama kao što su preskriptivizam i purizam u jeziku, koji pod okriljem ideologije standardnog jezika prerastaju u „zdravorazumski“ stav o tome kako jezik (treba da) funkcioniše. Nakon toga se ukazuje na različite posledice ove ideologije: jezičku anksioznost i šizoglosiju kod govornika, jezičko nasilje među govornicima i konačno – isključivanje govornika iz javnog diskursa. U poslednjem delu rada upućuje se poziv na odgovornost lingvista i njihov etički angažman u procesu ublažavanja i prevazilaženja štetnih posledica ideologije standardnog jezika.

Ključne reči: ideologija standardnog jezika, preskriptivizam, šizoglosija, jezička anksioznost, sociolingvistika

1. UVOD

U svojoj knjizi *Ideologies of Language* autori Džozef i Tejlor navode da je

svaka delatnost koju karakteriše tvrdnja da nije ideološka i da je vrednosno neutralna, ali koja zapravo ostaje skriveno ideološka i vrednosno obojena, utoliko opasnija upravo zbog te lažne suptilnosti (v. Milroy 2001: 531).

Starčević, Kapović i Sarić u knjizi *Jeziku je svejedno* ističu:

Uspješnost ideologije izravno ovisi o njezinoj ‘nevidljivosti’ i stupnju transformacije u ‘zdrav razum’ za što veći broj pripadnikâ društva. Ako govornicima postane previše vidljiva pa je oni osvijeste kao negativnu i štetnu, njezin utjecaj može se u potpunosti raspliniti (Starčević i dr. 2019: 64).

¹ Rad je nastao u okviru kursa Sociolingvistika pod mentorstvom prof. dr Biljane Radić-Bojanić na doktorskim studijama studijskog programa Jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu 2024. godine.

Upravo zato je neophodno otkrivati, ukazivati i dovoditi u pitanje ideološke aspekte stavova koji su se u društvu ukorenili kao objektivni i koji se često prikazuju kao neka vrsta aksioma; samo tako se mogu kritički promišljati i samo tako se mogu prepoznati njihovi negativni uticaji kako na pojedince tako i na društvo u celini. Ako samo malo obratimo pažnju na dominantan diskurs o jeziku u društvu (npr. na kampanje poput „Negujmo srpski jezik“, kolumne o „pravilnoj“ upotrebi jezika, broj različitih jezičkih savetnika u knjižarama, komentare na veb-stranicama koji se odnose na „jezičku kulturu“), jasno nam je da živimo u, kako to Milroy naziva, kulturi standardnog jezika, odnosno u društvu u kom je dominantna ideologija standardnog jezika (Milroy 2001: 530). Da bi se uopšte ušlo u raspravu oko toga kakve sve posledice po društvo ima ta široko rasprostranjena ideologija, potrebno je prvo ustanoviti koje su njene karakteristike i kako se one manifestuju kako u naučnim krugovima tako i u svakodnevnom životu govornika.

2. STANDARDIZACIJA JEZIKA I PRESKRIPTIVIZAM

Trudgil definiše standardizovani jezik kao „jezik čiji je jedan varijetet prošao proces standardizacije“ (Trudgill 1999: 117). Taj varijetet, dakle, postaje standardni varijetet tog jezika, što je ujedno i termin na kom Starčević, Kapović i Sarić insistiraju zbog toga što „jasnije upućuje na to da se radi samo o jednom od mnogih dijalekata nekoga društveno zamišljenog jezika“ (Starčević i dr. 2019: 11). Trudgil dalje definiše proces standardizacije kao proces koji uključuje određivanje (odabir varijeteta za osnovu), kodifikaciju (fiksiranje forme otelotvorene u rečnicima i gramatikama) i stabilizaciju (usvajanje fiksne i stabilne forme) (Trudgill 1999: 117). Ova definicija ukazuje na nekoliko bitnih karakteristika standardnog varijeteta. Pre svega, osnova standarda je postojeći idiom koji se formalizuje i dopunjava; samim tim, on se lingvistički gledano ne može smatrati inherentno boljim od drugih varijeteta koji nisu odabrani, zbog toga što se on ne uzima za osnovu iz jezičkih već iz vanjezičkih razloga (prestiz/politička i ekonomska moć njegovih govornika, njegova upotreba u književnim delima koja su stekla značaj u društvu, njegov postojeći status naddijalekatskog koinea) (Starčević i dr. 2019: 33–34). Zatim, kada se radi o kodifikaciji varijeteta, Milroy govori o „nametanju uniformnosti“; on dalje navodi da potreba da se uniformnost nametne ukazuje na to da je objekat nametanja – u ovom slučaju jezik, tj. jedan varijetet jezika – po svojoj prirodi varijabilan (Milroy 2001: 531). Samim tim, upotreba standardnog varijeteta u praksi nikada ne može biti potpuno uniformna, pa se onda na uniformnost strukture jezika može gledati pre kao na (nedostižni) cilj procesa standardizacije (Milroy 2001: 534). Trećem koraku standardizacije – stabilizaciji, može se dodati

Haugenov stav da je neophodno da govornici prihvate i usvoje standardni varijetet kao poželjan vid zapisivanja govornog jezika, koji potom može dovesti do razvoja novog standardnog govornog jezika koji se u društvu delimično nameće putem prinude ili pristanka (Haugen 2001: 681–682).

Standardizacija nužno uključuje preskripciju, ali je bitno pokušati razgraničiti preskripciju i preskriptivizam. Preskripcija se odnosi na tehnički postupak kodifikovanja jezika, tačnije jednog njegovog varijeteta, i važno je imati na umu da je ona „lingvistički proizvoljna, a politički nikad nije neutralna“ (Starčević i dr. 2019: 24–25), budući da se osnova za kodifikaciju bira iz političkih, a ne naučnih (bar ne lingvističkih) razloga (Starčević i dr. 2019: 24; Kapović 2013: 394), a sama kodifikacija se može smatrati normom samo ako je „široko prihvaćena“ (Kordić 2010: 62 prema Cooper 1989). Kao posledica preskripcije, neretko se javljaju purizam i preskriptivizam, koji podrazumevaju mistifikovanje procesa normiranja kao naučnog odabira najboljeg mogućeg jezičnog varijeteta i samim tim proglašavanje standardnog varijeteta za jedini ispravni jezički oblik (Starčević i dr. 2019: 25). Purizam i preskriptivizam su veoma bliski pojmovi i često se koriste kao sinonimi, s tim da je preskriptivizam nadređeni pojam i podrazumeva „nametanje proizvoljnih normi jeziku, često suprotnih od uobičajene upotrebe“ (Kordić 2010: 59 prema Trask 2004, Langer & Davies 2005), dok purizam podrazumeva čišćenje jezika od elemenata koji ga „kvare“, pre svega od uticaja drugih jezika (Kordić 2010: 52). Ova dva pojma imaju mnogo zajedničkih karakteristika, kao što su verovanje da postoji „dobra“ i „loša“ upotreba jezika, da su govornicima potrebni savetnici koji bi im objasnili (nametnuli) kako treba da govore/pišu, da su književni i pisani jezik primarni u odnosu na govorni, itd. (Kordić 2010: 58 prema Hohenhaus 2005). Jedna od čestih posledica preskriptivizma jeste hipernormiranje (Starčević i dr. 2019: 25) ili hiperstandardizacija, odnosno nametanje veštačkih pravila na svaki aspekt upotrebe i proglašavanje reči, oblika, značenja i struktura nepravilnim uprkos i na štetu realne jezičke upotrebe i komunikacije (Kordić 2010: 65 prema Cameron 1995; Starčević i dr. 2019: 25). Tradgil slikovito kaže da je, ukoliko preskriptivisti tvrde da je neka gramatička struktura „pravilna“, to siguran znak da maternji govornici tog jezika ne koriste tu strukturu (Trudgill 2011 *Standard English is not a set of prescriptive rules*, para. 2). Preskriptivisti „pravilnost“ jednih jezičkih oblika u odnosu na druge objašnjavaju i „dokazuju“ na različite načine (pozivanjem na tradiciju, izbegavanje redundancije, doslovno značenje, logiku), međutim, prema Milroju, svi argumenti koji se pozivaju na unutarjezične faktore predstavljaju *post hoc* racionalizacije, odnosno formiraju se nakon što je odluka o „ispravnosti“ jednog oblika već doneta (Milroy 2001: 536). Koliko god ti argumenti mogli zvučati logično, oni nisu naučni jer se lingvistički opis jezika zasniva na jezičkom znanju govornika tog jezika, a ne na znanju logičara (Cullen 2001: 58–59). Preskriptivisti sebe tako stavljaju u poziciju

„vlasnika“ jezika i jezičke upotrebe, oduzimaju pravo govornicima da svojim jezikom govore prirodno i nameću stav da govornici treba da izmene svoj jezik kako bi bio u skladu s preskriptivističkim pravilima (Starčević i dr. 2019: 26 prema Trask 1999), samim tim zahtevajući odbacivanje razmišljanja (Kordić 2010: 65 prema Jung 1974). Ipak, preskriptivistička nastojanja, koliko god bila agresivna, retko imaju uticaj na jezičku upotrebu u stvarnosti, o čemu svedoči Elšpas navodeći niz primera iz nemačkog jezika u kojima se vidi da se „svojstva koja su dva i po veka proglašavana ‘nepravilnim’ pojavljuju u savremenom standardnom nemačkom jeziku“ (Kordić 2010: 67). Zbog toga savremena svetska lingvistika pokazuje sve veću sklonost ka inovacijama umesto konzervativnosti (Kordić 2010: 66 prema Cameron 1995), kao i tendenciju da se „zameni apsolutni pojam ispravnosti pomoću naglašavanja kontekstualne primerenosti jezika“ (Kordić 2010: 59 prema Crystal 2003) i komunikacijske kompetencije govornika koja može doći u sukob s preskriptivističkom idejom ispravnosti (Kordić 2010: 68 prema Milroy & Milroy 1999).

3. IDEOLOGIJA STANDARDNOG JEZIKA

Ideologija se može definisati kao sistem vrednosti i verovanja koja se tiču raznih institucija i društvenih procesa, a koji se prihvata kao činjenica ili kao istina od strane grupe ljudi. Ona u tom kontekstu nudi onom ko u nju veruje sliku sveta kakav on jeste i kakav bi trebalo da bude i dok to čini organizuje ogromnu kompleksnost sveta u nešto prilično jednostavno i razumljivo. (Kišjuhas & Škorić 2014: 10)

Kao što je već navedeno u uvodu, uspešna ideologija je ona ideologija koja za što veći deo društva predstavlja „zdrav razum“, što dovodi do toga da se ona retko preispituje, kao i da se često prenosi implicitno, umesto da se formuliše eksplicitno (Starčević i dr. 2019: 60 prema Verschueren 1999). Ta ideologija često se prikazuje kao da pruža objektivni opis stvarnosti, dok zapravo nastoji da propisuje tu istu stvarnost (Starčević i dr. 2019: 64 prema Eagleton 1991). Ona je toliko rasprostranjena da se uopšte i ne doživljava kao ideologija, već kao neutralna perspektiva koja je zajednička za celu jednu instituciju (obrazovni sistem, akademsku zajednicu, intelektualnu elitu uopšte), pa čak i za celo društvo, iako zapravo odgovara samo jednoj grupi ljudi (Starčević i dr. 2019: 65).

Društveni, a neretko i naučni diskurs o jeziku svakako nije oslobođen ideologija, pa tako Majkl Silverstin definiše jezičke ideologije kao „skupove verovanja o jeziku koje govornici artikulišu kao racionalizaciju ili opravdanje percipirane jezičke strukture i upotrebe“ (Silverstein 1979: 193). U govornim zajednicama jezika koji imaju

standardizovani oblik verovanja o jeziku uglavnom ne obuhvataju svest o varijacijama koje se javljaju u jeziku, pa čak i u okviru samog standardnog varijeteta, pa se tako javlja verovanje da je standardni varijetet inherentno ispravan, jasan i logičan (Craft et al. 2020: 393). Drugim rečima, ukoliko postoje dve ili više varijanti nekog jezičkog oblika (reči ili izraza), samo jedna može biti tačna i „zdravorazumski“ je smatrati da su neki jezički oblici ispravni, a drugi nisu (Milroy 2001: 535). Zbog toga uopšte nije neočekivano da kada govornici na pitanje koja je varijanta nekog oblika pravilna, a od normativista dobiju odgovor: „To je dublet. Može i jedno i drugo“, dolazi do situacije da govornici izražavaju nerazumevanje, neslaganje, a ponekad i sumnju u to da su dobili tačan odgovor (Ivaniš 2024). „Zdravorazumski“ je da je jedna varijanta pravilna, a druga nije, to je deo kulture i ukoliko se sa time ne slažete, niste učesnik u zajedničkoj kulturi; samim tim što se takav stav smatra zdravorazumskim isključuje se mogućnost debate, a stav da je nešto tačno postaje i pitanje odgovornosti i morala (Milroy 2001: 536). Takav stav predstavlja „hegemonijski obrazac u kojem se ideološke tvrdnje percipiraju kao ‘normalan’ način razmišljanja i djelovanja“ (Starčević i dr. 2019: 71 prema Blommaert 1999).

Milroj proces formiranja ovakvog stava o standardnom varijetetu naziva njegovom legitimizacijom; zahvaljujući utvrđivanju ideje standardnog varijeteta, širenju poznavanja ovog varijeteta, njegovoj kodifikaciji u gramatikama i rečnicima za široku upotrebu, kao i propagiranju upotrebe ovog varijeteta u najrazličitijim komunikativnim situacijama, podstiče se verovanje da je standardni oblik jedini legitimni oblik jezika, dok ostali oblici gube vrednost i smatraju se nelegitimnim (Milroy 2001: 547). Primeri legitimizacije ovakvog stava javljaju se često kod inače veoma cenjenih lingvista poput Milorada Radovanovića i Milke Ivić. Govoreći o ekspanziji standardnog jezika u kontekstu procesa standardizacije, Radovanović (1986: 194–195) kao preduslov za ostvarenje svrhe i uloge normiranog jezika u funkciji standardnog jezika navodi potiskivanje teritorijalne i socijalne varijacije i varijeteta, a prihvatanje standardnog jezika vidi kao „primenu, upotrebu norme u svim oblastima života, rada i stvaralaštva“, što bi se moglo tumačiti kao negiranje mogućnosti koegzistencije različitih varijeteta od kojih je jedan standardni, kao i upotrebe različitih varijeteta u različitim oblastima života, rada i stvaralaštva. Milka Ivić (1990: 96–97) ide korak dalje i pozdravlja gubljenje dijalekata smatrajući da je „dobro poznata istina“ da gubljenje dijalekata nužno znači napredak naroda i nestajanje razlika između sela i grada i proglašava standardni jezik za „efikasnije, savršenije oruđe komunikacije od bilo kojeg narodnog govora“.

Još jedan važan aspekt ideologije standardnog jezika jeste izjednačavanje idealizovanog standardnoga varijeteta sa čitavim jezikom, pri čemu se smatra da je to varijetet s dugom tradicijom u književnosti, kojim se u nekom trenutku u prošlosti

govorilo (ili bar pisalo) upravo u obliku koji je zapisan u aktuelnim gramatikama i rečnicima, koji se smatraju neprikosnovenim autoritetom za jezik; jezik u njima postaje „opipljivi“ entitet, a njegova stvarna apstraktna i promenljiva priroda se briše (Milroy 2001: 539; Starčević i dr. 2019: 92, 136). Takav pogled na jezik dovodi do njegove mistifikacije i odvajanja od njegovih govornika. Polazi se od potpuno nenaučnog verovanja da su neki jezički oblici inherentno bolji i pravilniji od drugih, da taj jezik (a zapravo njegov standardni varijetet) postoji kao nezavisni entitet u čistom, idealnom obliku, izvan svojih govornika, koji ga zapravo ne znaju, već ga svojom upotrebom konstantno kvare (Starčević i dr. 2019: 20). Jezik u kontekstu ovakve ideologije nije svojina maternjih govornika: njihova sposobnost da usvoje jezik u detinjstvu i da ga koriste oslanjajući na svoj jezički osećaj i kompetenciju potpuno je zanemarena (Milroy 2001: 537). Smatra se da jezik koji govornici usvoje pre formalnog obrazovanja nije dovoljno dobar, kao i da gramatika jezika i sposobnost produkcije gramatičnih rečenica nisu nešto što proizilazi iz uma govornika, već nešto što je definisano u udžbenicima gramatike, a s čime se govornici upoznaju tek u školi (Milroy 2001: 537). Zanemaruje se ono što Dubravko Škiljan (1998: 162) naziva implicitnom jezičnom normom; gramatička pravila, tačna značenja reči i ispravni izgovor predstavljaju se kao pravila koja postoje izvan govornika; jezik kojim se danas govori nije nasleđe čitave jezičke zajednice, nisu ga vekovima oblikovali njegovi govornici, već privilegovani pojedinci koji su ga svojim prefinjenim osećajem za jezik i zahvaljujući ekskluzivnom pristupu misterijama jezika brusili do savršenstva koje je oličeno u standardnom varijetetu (Milroy 2001: 537), odnosno u onome što sačinjava „opipljiviju“ eksplicitnu jezičnu normu. Diskurs o jeziku dobija čak religiozna obeležja, gde se standardni varijetet uzdiže na nivo apsolutne istine, savršenstva koje je uglavnom rezervisano za božanstva, a ti privilegovani pojedinci koji ga najbolje poznaju (nekada književnici, a danas lingvisti-preskriptivisti) postaju neka vrsta sveštenika koji moraju biti posrednici između govornika i njihovog jezika i koji govornike moraju voditi kroz upotrebu njihovog sopstvenog maternjeg jezika (Milroy 2001: 537). U takvom kontekstu, javlja se potreba da se jezik kao pod staklenim zvonom čuva u tom savršenom obliku, tj. da ga njegovi „sveštenici“ čuvaju od govornika koji ga neminovno menjaju i kvare. Međutim, kako je promena u jeziku neminovnost, dolazi do nenaučne, ideološki obojene distinkcije između promena, na koje se gleda kao na nešto što proizilazi iz samog jezika, kome se na taj način pripisuje epitet „živog (polu)organizma“ i kvarenja, koje dolazi izvan jezika, sasvim slučajno, iz nemarne jezičke upotrebe govornika (Milroy 2001: 550). Time se govornicima oduzima svojstvo agensa u jezičkim promenama i autoriteta u jeziku uopšte; oni postaju puki korisnici gotovog proizvoda, a ne njegovi proizvođači i vlasnici.

4. NEGATIVNE POSLEDICE IDEOLOGIJE STANDARDNOG JEZIKA

Milroj navodi dva različita značenja reči standard: dok s jedne strane standard, odnosno standardizacija, podrazumeva uspostavljanje uniformnosti u okviru neke klase objekata (kao što je npr. standardizacija sistema mernih jedinica u fizici), s druge strane standard može uključivati vrednosnu procenu, odnosno standardom se može smatrati referentna tačka za merenje kvaliteta ili uspeha u okviru neke kategorije (npr. obrazovni standard) (Milroy 2001: 531–532). Dok se prvo značenje reči standard vezuje za proces standardizacije jezika, drugo je karakteristično za ideologiju standardnog jezika. U kontekstu ove ideologije, poimanje standardnog varijeteta kao merila kvaliteta predstavlja zdravorazumski stav i stvara se privid objektivnosti, što dalje opravdava vrednovanje i obezvređivanje jezičke produkcije, a posledično i društvenog statusa govornika (Craft et al. 2020: 393).

Pored toga što se standardni varijetet smatra jedinim pravilnim oblikom jezika, za njega se uglavnom vezuje i pojam prestiža. Međutim, Milroj ukazuje na činjenicu da jedan varijetet ne može biti ništa bolji od drugih, prestiž nije osobina koja je implicitna za sam varijetet, već se radi o indeksikalnosti (Milroy 2001: 532). Indeksikalnost predstavlja proces u kom se varijetet vezuje za specifične društvene karakteristike, odnosno on ukazuje na društveni identitet ili status govornika koji se njime služe (Dyer 2007: 102). U slučaju standardnog varijeteta, njegovi govornici uglavnom su pripadnici više klase i često je, istorijski gledano, taj varijetet odabran za osnovu standardnog varijeteta upravo zato što je varijetet klase koja ima najviši stepen političke i ekonomske moći; zbog toga Tradgil standardni varijetet definiše kao sociolekt (Trudgill 1999: 124). Iako je zahvaljujući masovnim medijima većina govornika svakodnevno izložena standardnom varijetetu i moguće ga je na taj način delimično usvajati od malih nogu, on se formalno uči tokom osnovnog i srednjeg obrazovanja, a veliki broj govornika dijalekata koji su udaljeniji od standardnog ne usvaja ovaj varijetet direktno iz svoje okoline (Craft et al. 2020: 396). S obzirom na to da će poteškoće pri usvajanju standardnog varijeteta upravo iz ovog razloga biti izraženije kod govornika onih dijalekata koji nisu uzeti za osnovu (Чопа 2021: 116), kao i na to da se pojmovi pravilnosti i jezičke kulture vezuju za standardni varijetet karakterističan za više slojeve društva (Craft et al. 2020: 396), stvara se plodno tlo za marginalizaciju svih onih govornika koji u manjoj meri usvoje ili koriste standardni varijetet u svojoj jezičkoj produkciji, a samim tim i uspostavljanje i održavanje dominacije viših nad nižim klasama (Starčević i dr. 2019: 61–62).

Zbog svega ovoga, važno je ukazati na dva mita koji se često predstavljaju kao zdravorazumske činjenice u javnom diskursu: mit o demokratičnosti standardnog varijeteta i mit o slobodi govora. Iako preduslovi za usvajanje standardnog varijeteta

nisu jednaki za sve govornike (maternji dijalekat, društveni i ekonomski status, kvalitet obrazovanja), on se često smatra varijetatom koji je „dostupan svima“. Takvim narativom se daje legitimitet stavu da su govornici koji nisu u potpunosti ovladali standardnim varijetatom za to sami krivi jer se nisu dovoljno potrudili ili ga ne poštuju u dovoljnoj meri (Starčević i dr. 2019: 63). Uz takav mit o demokratičnosti javlja se i mit o slobodi govora, odnosno verovanje da svaka osoba može da izgovori ili napiše ono što želi, uprkos razlikama u mogućnosti pristupu institucijama i mogućnosti usvajanja standardnog varijeteta, čija se upotreba vezuje za te institucije (Starčević i dr. 2019: 62 prema Fairclough 2015). Posledica uzimanja ova dva mita zdravo za gotovo mogao bi biti stav da ako govornici ne vladaju standardnim varijetatom, a razlog za to je što se jednostavno ne trude dovoljno da ga usvoje i koriste, onda i ne zaslužuju pravo na slobodu govora u javnoj sferi (Starčević i dr. 2019: 63–64).

Iako se razbijanjem mita o demokratičnosti standardnog varijeteta dolazi do zaključka da govornici imaju različite *komunikacijske repertoare* (skupove verbalnih i neverbalnih strategija za komunikaciju) (Starčević i dr. 2019: 63), odnosno *govorne baze* (varijetete kojima raspolažu i njihove realizacije) (Чопа 2021: 117), ono što je svim govornicima zajedničko jeste *komunikacijska kompetencija* – sposobnost produkcije gramatičkih struktura, kao i prikladne upotrebe struktura, varijeteta i stilova u zavisnosti od situacije (Starčević i dr. 2019: 63). Komunikacijska kompetencija uključuje i ideologije o jeziku koje oblikuju metajezičko znanje koje govornici koriste kako bi se posredstvom jezika predstavili kao pripadnici grupe za koju se varijetet kojim govore vezuje kroz proces indeksikalnosti (Starčević i dr. 2019: 63; Craft et al. 2020: 392). Kako se u kontekstu ideologije standardnog jezika standardni varijetet smatra ne samo prestižnim oblikom rezervisanim za javni diskurs, formalne situacije, više slojeve društva i krugove obrazovanih ljudi, već i jedinim pravilnim oblikom čija upotreba predstavlja i moralnu i rodoljubivu obavezu svakog člana društva (Starčević i dr. 2019: 80, 87) – kod govornika se može javiti potreba da se koriste standardnim varijetatom čak i u situacijama koje to ne zahtevaju zbog straha od negativne percepcije od strane sagovornika.

Taj strah je daleko od neopravdanog: s obzirom na to da se stav da je standardni varijetet jedini pravilni oblik smatra zdravorazumskim stavom, potpuno je uobičajena pojava da govornici jedni druge ispravljaju u govoru bez obzira na komunikativnu situaciju, a takva vrsta nasilja – jezičkog nasilja – postaje legitiman vid „brige o jeziku“ (Starčević i dr. 2019: 155); Milroj i Milroj ovu pojavu nazivaju tradicijom prigovarjanja (eng. *complaint tradition*; Milroy & Milroy 2012: 24–46). Ovakvi društveni odnosi kod jezičkih žrtava (govornika koji ne ovladaju rigidnim pravilima standardnog varijeteta) izazivaju strah od jezika, tačnije strah od ispravljanja i negativne percepcije, koji se manifestuje u pojavama kao što su šizoglosija i *jezička anksioznost* (Starčević i

dr. 2019: 156). Pojam šizoglosije uvodi Haugen i definiše je kao posledicu izloženosti većem broju varijeteta maternjeg jezika pri čemu se kod govornika javlja unutrašnji konflikt i nesigurnost u vezi s tim kako bi trebalo izgovoriti ili napisati jezički element koji mu je poznat u više oblika; takođe se više pažnje posvećuje formi nego sadržini, a sve to se povezuje s položajem govornika u društvu i njegovom željom za identifikacijom sa prestižnijom društvenom grupom (Starčević i dr. 2019: 156 prema Haugen 1962). Makintajer i Gardner definišu jezičku anksioznost kao strah do kog dolazi kada se pojedinac nađe u situaciji u kojoj mora da koristi strani jezik koji nije u potpunosti savladao (MacIntyre & Gardner 1993: 5). Međutim, kako navode Điang i Devele, jezička anksioznost može se javiti pri upotrebi bilo kog jezika (varijeteta) kako monolingvalnih tako i multilingvalnih govornika, a uzroci mogu biti nejednaki odnosi moći između jezika/jezičkih varijeteta, negativni stavovi o sopstvenom vladanju varijetetom, poteškoće pri upotrebi standardnog nacionalnog jezika (Jiang & Dewaele 2018: 1). Jezičke žrtve koje su iskusile šizoglosiju i jezičku anksioznost internalizujući ideologiju standardnog jezika, ponekad postaju jezički čuvari, odnosno oni postaju ti koji insistiraju na upotrebi standardnog jezika, ispravljaju druge i u medijima se žale na „kvarenje jezika“ koje primećuju u svojoj okolini, održavajući time gorepomenutu tradiciju prigovaranja (Starčević i dr. 2019: 169).

Iako Starčević, Kapović i Sarić navode da se među govornicima stavovi o tuđoj jezičkoj upotrebi javljaju i nezavisno od postojanja standardnog varijeteta u toj govornoj zajednici, oni takođe smatraju da postojanje norme i preskriptivizam koji proizilazi iz njene mistifikacije ipak oblikuju stavove o jeziku, kao i da takvi stavovi mogu postati vrlo opasni ukoliko se plasiraju iz pozicije moći (Starčević i dr. 2019: 29–30), kao što su, na primer, lingvistički akademski i drugi elitni krugovi društva. To i jeste jedan od principa kontrole javnog diskursa (a posledično i kontrole uma onih kojima je diskurs namenjen) koje navodi Van Dijk:

- ljudi često prihvataju stavove koje čuju iz izvora koje smatraju pouzdanim autoritetima u nekoj oblasti (akademici, stručnjaci, pouzdani mediji);
- učesnici u nekim situacijama prinuđeni su da prihvate neki diskurs (npr. u školi, na poslu), tj. nekada se diskurs mora tumačiti i naučiti onako kako to zahtevaju autori tih diskursa koji su u autoritet u datoj instituciji ili organizaciji;
- često u javnom diskursu i medijima nisu zastupljene informacije iz kojih bi se mogli izvesti drugačiji stavovi;
- ljudi nekada nemaju dovoljno znanja ili nemaju dovoljno razvijene stavove o nekoj temi da bi se suprotstavili dominantnom diskursu kom su izloženi (Van Dijk 2001: 357).

Na kraju, Starčević, Kapović i Sarić navode da je ovakav dominantan diskurs izuzetno važan društveni problem zato što su jezičke ideologije jedan od „mehanizama društvene kontrole te promoviranja i održavanja odnosâ društvene nejednakosti“ (Starčević i dr. 2019: 10), pre svega zato što široka proširenost ideologije standardnog jezika može dovesti do ograničavanja pristupa javnom diskursu velikom broju govornika pod izgovorom da nemaju pravo na to jer ne govore savršenom verzijom standardnog varijeteta (Starčević i dr. 2019: 14). Oni takođe upozoravaju na štetne preskriptivističke izjave kao što su „on/ona ne zna svoj jezik“ u značenju „on/ona ne vlada savršenim oblikom standardnog varijeteta“, koje se lako mogu tumačiti kao nemogućnost govornika da koristi jezik kao sredstvo komunikacije ili čak nedostatak kognitivne sposobnosti za logičnu i jasnu misao, kojima se dalje „legitimira [...] i normalizira diskriminacija i isključivanje, uskraćivanje prava na javni govor i pravo na pristup resursima – ukratko, pravo na jednakost ljudskih bića“ (Starčević i dr. 2019: 83–84).

5. DUŽNOST LINGVISTA I JEZIČKI AKTIVIZAM

Utemeljivač moderne sociolingvistike i jezički aktivista Vilijam Labov ustanovio je nekoliko principa etičkog naučnog društvenog angažmana (Starčević i dr. 2019: 70):

- *princip ispravke greške*: naučnik (lingvista) koji postane svestan rasprostranjene ideje ili društvene prakse sa značajnim posledicama koje njegova saznanja negiraju ima obavezu da na takvu grešku ukaže najširoj mogućoj publici (Labov 1982: 172)
- *princip stvorenog duga*: istraživač koji je prikupio lingvističke podatke od članova govorne zajednice ima obavezu da te podatke obezbedi zajednici ukoliko su joj oni potrebni (Labov 1982: 173)
- *princip jezičke demokratije*: lingvisti podržavaju upotrebu standardnog dijalekta u meri u kojoj on predstavlja sredstvo šire komunikacije za opštu populaciju, ali se protive njegovoj upotrebi kao prepreke društvenoj mobilnosti (Labov 1982: 186)
- *princip jezičke autonomije*: izbor jezika ili dijalekta koji će se koristiti u određenom domenu govorne zajednice počiva na članovima te zajednice (Labov 1982: 186).

Ukoliko se u obzir uzmu principi kontrole javnog diskursa (kontrole uma) koje uvodi Van Dajk i principi etičkog naučnog društvenog angažmana koje definiše Labov, lako se može doći do onoga što predstavlja dužnost lingvista, kao i onoga što

bi podrazumevao jezički aktivizam. Kada se radi o pitanjima jezika, javnost najviše poverenja ima u lingviste (bilo da su u pitanju eminentne lingvističke institucije jedne države bilo istaknuti pojedinci iz lingvističke struke). Dužnost lingvista bi onda bila da utiču na demistifikaciju standardnog varijeteta kao jedinog pravilnog oblika jezika, kao i da ukazuju na štetne posledice takvog opšteproširenog stava o jeziku i da se protiv takvog stava bore. Na njima počiva odgovornost da svoje znanje o jeziku učine dostupnim širokoj populaciji i svim snagama se potrude da u javni diskurs uvedu informacije koje bi ljudima omogućile da kritički promišljaju o jeziku i formiraju stavove koji bi mogli biti drugačiji od onog koji je najšire rasprostranjen i može biti veoma štetan po njih same.

Pored javnog angažmana, postoje još dva domena u kojima bi jezički stručnjaci mogli da doprinesu smanjenju štetnih efekata ideologije standardnog jezika, a to su nastava maternjeg jezika i standardizacija jezika. Kraft i dr. navode da preskriptivne metode u nastavi zanemaruju indeksikalnost govora stvarnih govornika, a time i posledice jezičkih ideologija koje govornici doživljavaju kroz nestandardnu jezičku upotrebu (Craft et al. 2020: 397). Dokazujući da govornici nestandardnog dijalekta osećaju određeni stepen jezičke anksioznosti pri upotrebi standardnog varijeteta, Čopa ukazuje na to da „bi nastavnici još tokom školovanja mogli usmeravati učenike na pojedine aspekte koji utiču na realizaciju jezičke anksioznosti i s njima raditi na prevazilaženju ove pojave“ (Čopa 2021: 128). U procesu prevazilaženja jezičke anksioznosti veoma važan alat za učenike (a i one koji to više nisu) svakako bi bila saznanja iz moderne lingvistike jer je „znanje o jezičkoj varijaciji ključno u borbi protiv jezičke diskriminacije“ (Craft et al. 2020: 397). Sličan stav izražava i Ranko Bugarski (1997: 252) navodeći da „stepen poznavanja činjenica o jeziku utiče – ili bar može da utiče – na manifestovanje stavova o jeziku“ i takođe poziva na „potpuniju i dosledniju zastupljenost savremenih naučnih saznanja o jeziku u školama“. Čopa takođe skreće pažnju na to da bi lingvisti-istraživači trebalo da

posvete pažnju problematici koja se tiče kompleksnosti norme standardnog srpskog jezika, koja bi mogla biti usklađen(ij)a s njenom realizacijom, što bi umnogome olakšalo proces usvajanja standardnog jezika (Čopa 2021: 128),

dok Starčević, Kapović i Sarić smatraju da se treba boriti za

standardni dijalekt koji će biti fleksibilan, što deskriptivniji te dostupan i što bliži svim članovima društva, a ne rigidan, preskriptivan [...] te dostupan i blizak samo (imućnijem/obrazovanijem) dijelu društva (Starčević i dr. 2019: 374).

Ovim stavovima svakako treba dodati i poziv Ranka Bugarskog (1997: 247–248) na promenu shvatanja koncepta jezičke kulture od usredsređenosti „na ono što se u

jeziku ne sme“ ka pristupu koji „aktivira ono što se sa jezikom može“. Takođe ističe važnost kulture slušanja – „slušanja tuđeg govora kao i drugog mišljenja“ i prihvatanja drugog, ističući to kao „preduslov prave komunikacije, kao i saradnje i razumevanja u zajedničkom životu“ (Bugarski 1997: 248).

6. ZAKLJUČAK

Ideologija standardnog jezika oblikuje stav koji je u društvu čvrsto ukorenjen kao zdravorazumski do te mere da njenog ideološkog karaktera i štetnih posledica nisu svesni ne samo govornici uopšte već ni veliki broj pojedinaca koji se jezikom bave profesionalno. Cilj ovog rada bio je da se sažeto i sistematično prikažu saznanja moderne (socio)lingvistike o ovom fenomenu i da se na taj način doprinese demistifikaciji standardnog varijeteta i procesa njegovog normiranja. Zatim je ukazano na posledice ove ideologije i načine na koji ona može negativno uticati kako na pojedince tako i na društvo u celini. Na kraju je dat poziv na odgovornost i etički angažman lingvista uz konkretne predloge različitih autora za ublažavanje i prevazilaženje štetnih posledica ideologije standardnog jezika.

LITERATURA

- Bugarski, R. (1997). *Jezik u kontekstu*. Beograd: Čigoja štampa, XX vek.
- Craft, J. T., Wright, K. E., Weissler, R. E., & Queen, R. M. (2020). Language and discrimination: Generating meaning, perceiving identities, and discriminating outcomes. *Annual Review of Linguistics*, 6, 389–407.
- Cullen, C. (2001). Prescriptive and Descriptive Grammar. In Mesthrie, R. (Ed.), *Concise Encyclopedia of Sociolinguistics* (pp. 58–59). Oxford: Elsevier Science.
- Чопа, М. (2021). Језичка анксиозност код говорника косовско-ресавског дијалекта у контакту са стандардним идиомом. У Грковић-Мејџор, Ј. (уред.), *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, 64(1), 115–130.
- Dyer, J. (2007). Language and identity. In Llamas, C., Mullany, L., & Stockwell, P. (Eds.), *The Routledge Companion to Sociolinguistics* (pp. 101–108). London – New York: Routledge.
- Gardner, R. C., & MacIntyre, P. D. (1993). A student's contributions to second-language learning. Part II: Affective variables. *Language Teaching*, 26(1), 1–11.
- Haugen, E. (2001). Standardization. In Mesthrie, R. (Ed.), *Concise Encyclopedia of Sociolinguistics* (pp. 681–683). Oxford: Elsevier Science.
- Иваниш, Ј. (2024). Да није можда дублет. *Језикофил*. Preuzeto 14.3.2024, sa <https://jezikoofil.rs/da-nije-mozda-dublet/>

- Ивић, М. (1990). *О језику Вуковом и вуковском*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Jiang, Y., & Dewaele, J. M. (2019). Language anxiety in Chinese dialects and Putonghua among college students in mainland China: the effects of sociobiographical and linguistic variables. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 40(4), 289–303.
- Kapović, M. (2013). Jezik i konzervativizam. U Kolanović, M. (ured.), *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva* (str. 391–400). Zagreb: FF Press, Zagrebačka slavistička škola.
- Kordić, S. (2010). *Jezik i nacionalizam*. Zagreb: Durieux (Rotulus Universitas).
- Labov, W. (1982). Objectivity and Commitment in Linguistic Science: The Case of the Black English Trial in Ann Arbor. *Language in Society*, 11(2), 165–201.
- Milroy, J. (2001). Language ideologies and the consequences of standardization. *Journal of Sociolinguistics*, 5/4, 530–555.
- Milroy, J., & Milroy, L. (2012). *Authority in Language. Investigating Standard English*. London – New York: Routledge.
- Radovanović, M. (2003). *Sociolingvistika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Silverstein M. (1979). Language structure and linguistic ideology. In Clyne, R., Hanks, W., Hofbauer, C. (Eds.), *The Elements: A Parasession on Linguistic Units and Levels* (pp. 193–247). Chicago: Chicago Linguistic Society.
- Starčević, A., Kapović, M., & Sarić, D. (2019). *Jeziku je svejedno*. Zagreb: Sandorf.
- Škiljan, D. (1998). *Javni jezik: Pristup lingvistici javne komunikacije*. Beograd: Čigoja štampa, XX vek.
- Škorić, M., & Kišjuhas, A. (2014). *Vodič kroz ideologije I*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija.
- Trudgill, P. (1999). Standard English: What it isn't. In Bex, T., & Watts, R. J. (Eds.), *Standard English: the Widening Debate* (pp. 117–128). London: Routledge.
- Trudgill, P. (2011). Revised version of: Trudgill, P. (1999). Standard English: What it isn't. In Bex, T., & Watts, R. J. (Eds.), *Standard English: the Widening Debate* (pp. 117–128). London: Routledge. Preuzeto 22.12.2023, sa <https://lagb-education.org/wp-content/uploads/2016/01/SEtrudgill2011.pdf>
- Van Dijk, T. A. (2001). Critical discourse analysis. In Tannen, D., Schiffrin, D., & Hamilton H. (Eds.), *Handbook of discourse analysis* (pp. 352–371). Oxford: Blackwell.

Nastasja M. Deretić

STANDARD LANGUAGE IDEOLOGY: CONCEPT, NEGATIVE EFFECTS,
AND THE RESPONSIBILITY OF LINGUISTS

Summary

This paper aims to describe the concept of standard language ideology, its aspects, as well as its negative effects on individual speakers and entire communities. The first part briefly elaborates on the process of language standardization and further on the mystification of this process reflected in phenomena such as language prescriptivism and purism, which tend to be accepted as a “common sense” attitude to what the nature of language is and what it should be. The next part describes various consequences of the ideology: language anxiety and schizoglossia in speakers, linguistic violence, and the exclusion of speakers from the public discourse. In its final part, the paper appeals to the moral responsibility of linguists and calls upon their engagement in reducing and overcoming the damaging effects of the standard language ideology.

Key words: standard language ideology, prescriptivism, schizoglossia, language anxiety, sociolinguistics

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET

Dr Zorana Đinđića 2
21000 Novi Sad
Tel: +381214853900
www.ff.uns.ac.rs

Štampa
Sajnos, Novi Sad

Tiraž
100

Priprema za štampu i dizajn korica
Igor Lekić

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

ZBORNIK 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