

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ

ГОДИШЊАК

ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
У НОВОМ САДУ

КЊИГА XXXVI-1



НОВИ САД
2011.

Издавач
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
НОВИ САД

За издавача

проф. др Љиљана Суботић, декан

Уређивачки одбор

проф. др Јулијана Бели Генц, доц. др Дубравка Валић-Недељковић, проф. др Снежана Гудурић, проф. др Кулчар Сабо Ерне (Будимпешта), проф. др Душко Ковачевић, доц. др Јасмина Коцопељић, проф. др Звонко Ковач (Загреб), ван. проф. др Ана Марић, проф. др Душан Маринковић, проф. др Офелија Меза, проф. др Дејан Михаиловић (Монтереј), проф. др Андреј Плешу (Букурешт), проф. др Весна Пожгај Хади, проф. др Твртко Прћић, проф. др Михај Н. Радан (Темшвар), проф. др Горана Раичевић, проф. др Ангела Рихтер (Хале), проф. др Владислава Ружић, доц. др Марија Стефановић, доц. др Дамир Смиљанић, проф. др Бојана Стојановић Пантовић, проф. др Светлана Толстој (Москва), проф. др Јулијан Тамаш, проф. др Корнелија Фараго, проф. др Оливера КнежевићФлорић, проф. др Бјорн Ханзен (Регензбург)

Главни и одговорни уредници

проф. др Владислава Ружић
проф. др Душан Маринковић

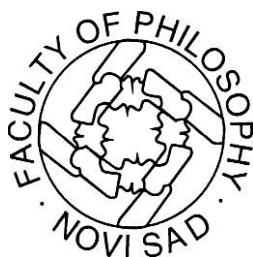
Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду XXXVI - 1
штампа се уз финансијску помоћ
Министарства просвете и науке Републике Србије

UNIVERSITY OF NOVI SAD

ANNUAL REVIEW

OF THE FACULTY OF PHILOSOPHY

VOLUME XXXVI 1



NOVI SAD
2011

Филозофски факултет у Новом Саду
др Зорана Ћинђића 2.
21000 Нови Сад
Тел: +381214853900
www.ff.uns.ac.rs

РЕЦЕНЗЕНТИ

Димитрије Боаров, проф. др Светозар Дунђерски, проф. др Мара Ђукић,
ван. проф. др Јасмина Коцопељић, проф. др Ненад Лемајић, ван. проф. др
Душан Маринковић, ван. проф. др Дејан Микавица, проф. др Снежана
Миленковић, ван. проф. др Дубравка Валић Недељковић, проф. др Петар
Рокаи, доц. др Дамир Смиљанић, ван. проф. др Марија Зотовић и доц. др
Срђан Шљукић

Рукописи су приређени за штампу новембра 2011. године

САОПШТЕЊЕ РЕДАКЦИЈЕ ГОДИШЊАКА ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА

С обзиром на то да су пооштрени критерији за објављивање радова у Годишњаку Филозофског факултета, што је урађено у складу са правилима за уређивање научних часописа, усвојеним у Министарству просвете и науке. Редакција се обавезала да посебно поведе рачуна о научној вредности сваког прилога, као и о његовим језичко-стилским карактеристикама, што је подржало Наставно-научно веће ФФ. Један од закључака Редакције Годишњака био је да предност при објављивању радова у факултетском часопису имају радови сарадника на пројектима Министарства просвете и науке Републике Србије, јер оно финансира издавање овог научног часописа.

Пошто обим нашег научног часописа мора бити у оквирима расположивих средстава, извршена је строга селекција радова, тако да су прихваћени само они научни радови који су предати благовремено предати и који су при томе испунили предвиђене пропозиције. То треба да буду оригинална научна остварења, са прецизном научном терминологијом и апаратуром (фуснотама које садрже коментаре, затим цитираном литературом и коришћеним изворима).

Научни радови морају бити писани разумљиво и концизно (до 12 куцаних страница са проредом и обавезном пагинацијом), а на крају рада обавезан је резиме са преведеним насловом и кључним речима. Истичемо да у Годишњаку неће бити објављивани прикази књига, преводи, есеји, предавања, стручни и други радови који немају оригиналну научну вредност.

Рукопис (у штампаној или електронској верзији), према важећим пропозицијама, треба да садржи следеће елементе: а) име, средње слово, презиме, назив установе у којој је аутор запослен, б) наслов рада, в) кратак сажетак, г) кључне речи, д) текст устројен према правилима за писање научног рада, ђ) литературу и изворе, е) резиме са кључним речима, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати, а главни и одговорни уредници су одговорни пред Министарством за тачне податке о сваком аутору и његовом раду. У раду се даје и службена адреса и/или електронска адреса аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора.

Рецензије свих радова су анонимне. Рецензенти у својим рецензијама морају исказати следеће: да ли је предмет истраживања од интереса за тему,

да ли рад садржи довољно нових информација, процену и схватљивост, да ли је разуман однос између садржаја и дужине рада, а у закључку обавезно се мора навести да ли се рад у целости препоручује за публикавање. Измене и допуне Упутства за припрему рукописа за штампу за следећи број ГФФ биће благовремено презентирани на сајту Филозофског факултета (www.ff.uns.ac.rs).

Нови Сад, новембра 2011.

Уредници

САДРЖАЈ

САОПШТЕЊЕ РЕДАКЦИЈЕ ГОДИШЊАКА ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА	5
--	---

Језик

Марија Стефановић ОД ЗНАЧЕЊА КА СТЕРЕОТИПУ – <i>ЖЕНЩИНА</i> И <i>БАБА</i> У РЕЧЕНИЦАМА РУСКОГ ЈЕЗИКА ОД ХИ ДО ХХИ ВЕКА FROM MEANING TOWARDS STEREOTYPE: LEXEMES <i>ЖЕНЩИНА</i> AND <i>БАБА</i> IN RUSSIAN DICTIONARIES FROM THE 11 TH TO THE 21 ST CENTURY	11
---	----

Јулијана Бели Генц и Сања Нинковић <i>ČAROLIJOM PODARITI SMRTI LEPO LICE</i> – О ЕУФЕМИЗМА У ОБЛАСТИ СМРТИ DEM TOD SCHONES GESICHT ZAUBERN – VON EUPHEMISMEN IM BEREICH DES TODES	23
---	----

Исидора Бјелаковић и Љиљана Суботић КОЛОКАЦИЈА СА ЛЕКСЕМОМ <i>РЕКА</i> У СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ЈЕЗИКУ ПРЕДСТАНДАРДНЕ ЕПОХЕ (дијахроно-синхрони план) COLLOCATIONS WITH THE LEXEME REKA (I.E. RIVER) IN THE SERBIAN LITERARY LANGUAGE OF THE PRESTANDARD PERIOD (DIACHRONIC-SYNCHRONIC PLAN).	33
---	----

Твртко Прђић ЕКСПЛИЦИТНО И НЕЕКСПЛИЦИТНО ЗНАЧЕЊЕ У ПОЛИМОРФМСКИМ РЕЧИМА У ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ EXPLICIT AND NON-EXPLICIT MEANING IN MORPHOLOGICALLY COMPLEX WORDS IN ENGLISH.	45
---	----

Предраг Новаков POSLOVNA TERMINOLOGIJA – INTERNACIONALNA ILI NACIONALNA? BUSINESS TERMINOLOGY – INTERNATIONAL AND/OR NATIONAL	61
---	----

Гордана Штасни МОТИВАЦИЈА ЗА ИМЕНОВАЊЕ КОСТИЈУ ЉУДСКОГ ТЕЛА MOTIVATION FOR THE NOMINATION OF THE BONES OF THE HUMAN BODY	71
Љиљана Петровачки и Љиљана Недељков КУЛИНАРСКА ЛЕКСИКА У РОМАНУ “ПОП Ћ ИРА И ПОП СПИРА“ СТЕВАНА СРЕМЦА CULINARY LEXICON IN THE NOVEL “ <i>PRIEST ĆIRA</i> <i>AND PRIEST SPIRA</i> ” BY STEVAN SREMAC	81
Сања Нинковић О PREDLOGU <i>DURCH</i> I NJегоVOM KAUZALNOM ZNAČENJU ZUR PRÄPOSITION <i>DURCH</i> UND IHRER KAUSALEN BEDEUTUNG . . .	91
Маја Марковић и Снежана Гудурић ВОКАЛ /и/ У СРПСКОМ, ФРАНЦУСКОМ И ЕНГЛЕСКОМ ЈЕЗИКУ LA VOYELLE /i/ EN SERBE, FRANÇAIS ET ANGLAIS	99
Rodica Ursulescu-Miličić, Laura Spariosu PRIMERI POGREŠNE UPOTREBE PREDLOGA U RUMUNSKOM JEZIKU U VOJVODINI EXEMPLE DE ABATERI SI GRESELI IN UTILIZAREA PREPOLIZITILOR IN LIMBA ROMANA VORBITA IN VOJVODINA PREPOZITILOR IN LIMBA ROMANA VORBITA IN VOJVODINA.	111
Сабина Халупка-Решетар МАЛИ ЕНГЛЕСКО-СРПСКИ ГЛОСАР ТЕРМИНОЛОГИЈЕ ФУНКЦИОНАЛНОГ ПРИСТУПА ИНФОРМАЦИЈСКОЈ СТРУКТУРИ РЕЧЕНИЦЕ A SMALL ENGLISH-SERBIAN GLOSSARY OF THE TERMINOLOGY USED IN THE FUNCTIONAL APPROACH TO INFORMATION STRUCTURE.	119
Олга Панић Кавгић КОНТЕКСТУАЛНА РЕФОРМУЛАЦИЈА КАО ПРЕВОДНИ ПОСТУПАК ПРИЛИКОМ ПРЕВОЂ ЕЊА ФИЛМСКИХ НАСЛОВА CONTEXTUAL REFORMULATION AS A TRANSLATION PROCEDURE IN TRANSLATING FILM TITLES	135
Александар Кавгић УТИЦАЈ РАЧУНАРСКИХ ПРОГРАМА ЗА ПРЕВОЂ ЕЊЕ НА НОРМАТИВНУ ИСПРАВНОСТ СИНХРОНИЗОВАНИХ И ТИТЛОВАНИХ ПРЕВОДА EFFECTS OF USING COMPUTER-AIDED TRANSLATION TOOLS ON NORMATIVE VALIDITY OF DUBBING AND SUBTITLING	151

Зоја Карановић и Јасмина Јокић ОБРЕДНИ СМЕХ У ПЕСМАМА ЗИМСКОГ КАЛЕНДАРСКОГ ЦИКЛУСА RITUAL LAUGHTER IN THE WINTER CALENDAR CYCLE POEMS. . . .	163
Тамара Б. Валчић Булић НОВЕ РАЗБИБРИГЕ И ВЕСЕЛА ПРИЧАЊА РЕНЕСАНСНИ ДИЈАЛОГ СА ЧИТАОЦИМА NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS: A RENAISSANCE DIALOGUE WITH THE READER	179
Николина Зобеница КЛАСИЧНА ИСТОРИЈСКА ДРАМА ФРИДРИХА ШИЛЕРА SCHILLER'S PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF HISTORY	187
Бојана Вујин ODABRAH PUT KOJIM IDU REĐE: SAMOOBMANA U FROSTOVOJ I ELIOTOVOJ RANOJ POEZIJ I TOOK THE LEES TRAVELLED BY: SELF-DECEPTION IN FROST'S AND ELIOT'S EARLY POETRY.	195
Аријана Лубурић Цвијановић PONOVRNO PROĐ IVLJAVANJE TRAGIINIH ISTORIJA: ИЉА RAZINA KARILA FILIPSA RELIVING TRAGIC HISTORIES: CARYL PHILLIPS'S HIGHER GROUND	205
Владислава Гордић Петковић МИНИМАЛИСТИЧКИ ИЗРАЗ И ВИЗУЕЛИЗАЦИЈА НАРАЦИЈЕ У САВРЕМЕНОЈ АНГЛОФОНОЈ ПРОЗИ MINIMALISM AND THE NARRATIVE VISUALIZATION IN CONTEMPORARY ANGLOPHONE FICTION.	215
Корнелија Фараго ПРАЗНИ ПРОСТОРИ СЕЋАЊА: НАРАТИВНИ ИДЕНТИТЕТ И МЕМОАРСКА ИСТИНА THE EMPTY SPACES OF MEMORY: NARRATIVE IDENTITIES AND THE MEMOIR-BASE TRUTH	223
Ева Толди МЕТАФОРЕ ПОСТКОЛОНИЈАЛИЗМА У МАЂАРСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ У ВОЈВОДИНИ METAPHORS OF POSTCOLONIALITY IN HUNGARIAN LITERATURE IN VOJVODINA	229

Зорица Ђерговић Јоксимовић „LOVE ME DO“ НА ЧЕЗИЛ БИЧУ “LOVE ME DO” ON CHESIL BEACH	239
Marina Šimakova Spevakova STAKLENI VETAR KAO DEO SAGE O LUTROVIMA ZBIRKA POVIJESTI SKLENI VIJETOR AKO SUČAST SAGE O LUTROVOVCOCH.	247
Jarmila Hodoličova SLOVAČKA KNJIŽEVNOST ZA DECU I OMLADINU U 70.GOD. 20.VEKA SLOVENSKA LITERATURA PRE DETI A MLADEŽ VO VOJVODINE V 70. ROKOCH MIN	257
Кристијан Екер ЈЕЗИЧКЕ И АРХИТЕКТОНСКЕ ПРОМЕНЕ У ДЕЛИМА НЕЛИДЕ МИЛАНИ И АЛЕКСАНДРА ДАМИЈАНИЈА LINGUISTIC AND ARCHITECTONIC CHANGES IN NELIDA MILANI’S AND ALESSANDRO DAMIANI’S LITERARY WORKS	269
Ђорђе Деспић ПАВЛОВИЋ ЕВ ОГЛЕД О ПОЕЗИЈИ МИЛАНА РАКИЋ А PAVLOVIĆ’S ESSAY ON MILAN RAKIĆ’S POETRY	279
Вирђинија Поповић SAVREMENI RUMUNSKI KRITIČARI O POEZIJI JONA BARBUA ION BARBU SI CONTEMPORANEITATEA CRITICA ASUPRA POEZIEI LUI.	287
Ксенија Шуловић ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУП ОРТЕГЕ И ГАСЕТА РОМАНЕСКНОМ СТВАРАЛАШТВУ ШПАНСКЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ 98. THEORETICAL APPROACH TO NOVELISTIC LITERARY WORKS OF SPANISH GENERATION ’98	297

Марија Стефановић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
majazrenj@yahoo.ca

УДК: 811.161.1'373.74
Оригинални научни рад

ОД ЗНАЧЕЊА КА СТЕРЕОТИПУ – ЖЕНЩИНА И БАБА У РЕЧНИЦИМА РУСКОГ ЈЕЗИКА ОД ХИ ДО ХХИ ВЕКА*

У раду се анализира лексикографско значење руских лексема *женщина* и *баба* које су кључне номинације за концепт *жена* (у значењу *одрасла особа женског пола*) у различитим периодима руског језика на материјалу једнојезичких речника. Током историје лексема *жена*, која се односила и на женску особу уопште, и на супругу, уступила је прво значење лексеми *женщина*, а лексема *баба*, која је такође имала више значења, у савременом језику добила је негативну конотацију. Овакав развој објашњавамо језичким разлозима, јер изведенице преузимају нека од значења полисемантичне лексеме, али и социокултурним разлозима, посебно када је реч о лексеми *баба*, која је раније означавала удату припадницу нижих слојева, а она је, са становишта виших слојева друштва, била необразована, некултурна, груба и т.д. Употреба лексеме *баба* за жену у савременом језику увредљива је због наведених импликација, а за мушкарца због претпоставке да не одговара гендерном стереотипу.

Кључне речи: гендерни стереотип, жена, баба, руски језик, семантика, лингвокултурологија

Истражујући гендерни стереотип у језичкој свести Руса (в. Стефановић 2011), утврдили смо да у савременом руском језику постоји велики број језичких јединица на различитим нивоима које преносе идеју о одређеним својствима жена која се сматрају типичним. Лексеме *женщина* и *баба* су кључне номинације и чине језгро номинативног поља концепта *жена*¹ (рус. *женщина*) у савременом руском језику, али лексема *баба* (као и многе изведенице које имају исти корен) стилски је маркирана као супстандардна и углавном се јавља са негативном конотацијом – као погрдна или презрива, те смо анализом прегледа значења за ове две лексеме који се даје у репрезентативним једнојезичним речницима руског језика различитих периода желели да

* Рад је настао у оквиру пројекта бр. 178002 „Језици и културе у времену и простору” који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ У српском језику лексема је полисемантична. Овде ћемо се бавити значењем *особа женског пола*.

утврдимо када је и због чега дошло до овога. Због дуготрајног периода диглосије у развоју руског књижевног језика као извор користили смо репрезентативне речнике старословенског, староруског и савременог руског језика, а за најновији период (крај XX и прва деценија XXI века) и речнике ненормативне лексике, фразеологизама и уобичајених поређења. Због ограниченог простора овом приликом не бавимо се другим лексемама које указују на узраст особе женског пола (*девочка* (девојчица), *девушка* (девојка), *старуха* (старица) и т.д.).

Лексеме *женицина* и *баба* представљене су у свим речницима од краја XIX века. У онима који се односе на руски језик пре тог периода лексема *женицина* илуструје се само примерима од XVI века, те претпостављамо да се у значењу *одрасла особа женског пола* раније употребљавала само лексема *жена*. То потврђују и *Старословенски речник по рукописима X-XI века* у редакцији Р.М. Цејтлин, Р. Вечерке и Е. Благове (даље: Стсл.), који за лексему *жена* дају два значења:² *особа женског пола* и *супруга*, као и И.И. Срезњевски у *Материјалима за речник староруског језика по писаним споменицима* (даље: Срезњ.), *Речник руског језика од XI до XVII в.* (даље: Барх.) у редакцији С.Г. Бархударова и *Велики црквенословенски речник* Г. Дјаченка (даље: Дјач.). У речницима Стсл. и Срезњ. за лексему *женицина* (*женчина*) у значењу *особа женског пола* дају се примери из текстова из XVI и XVII века, док се за лексему *жена* у оба значења (*особа женског пола* и *супруга*) наводе примери од најстаријих писаних споменика.

Лексема *баба* према Стсл. има значење *дојиља, хранитељка*, а Барх. наводи као прво значење *мајка једног од родитеља*, као друго *особа женског пола, превасходно удата*, и као треће – *бабица, примаља*, које се као једино даје у Дјач. У Срезњ. је присутно пет значења која су у вези са нашим предметом интересовања: 1. *удата жена*, 2. *мајка оца или мајке*, 3. *бабица, примаља*, 4. *врачара, чаробница*, 5. *старица, мајка*. У савремени руски језик пренела су се четири значења (значење *бабица, примаља* преузела је лексема *акушерка*, а *повивальная бабка* и *повитуха* се бележе као архаичне).

Дакле, у речницима у којима се дају лексеме из руског и црквенословенског језика у употреби до седамнаестог века, у значењу *одрасла особа женског пола* најчешће се користила лексема *жена*, која је била вишезначна и означавала и супругу. Лексема *баба* била је такође вишезначна, и могла се односити на одраслу особу женског пола са статусом удате жене из нижих слојева, особу женског пола која је најчешће помагала приликом порођаја или се бавила врачањем или лечењем (са савременог становишта – надрилекарством). С обзиром на ситуацију диглосије, у речницима су представљене углавном лексеме подобне за употребу у текстовима са културном претензијом (в. Успенский 2002: 29), биле су књишке, те је у складу са очекивањима што се у њима не налазе оне које имају обележје говорног (народног) језика нити примери такве употребе.

² Курзивом дајемо превод руског текста како је дат у речнику.

У речнику В.И. Даља који је настао половином XIX века и одсликава народни језик тог периода принцип презентације одредница се разликује. Азбучним редом дата су творбено-семантичка гнезда у којима се налазе лексеме без стилске ознаке (осим када је реч о дијалектизмима), синоними и семантички повезане речи. Наводи се мноштво примера употребе одреднице, укључујући пословице и изреке,³ а присутни су и подаци етнографске природе. Овде представљамо само оне делове речничких чланака *баба* и *женицина* који су релевантни за предмет нашег истраживања.

У наведеном речнику лексема *женицина* налази се у оквиру семантичко-творбеног гнезда *жена* (те се ова лексема сматра примарном), и за њу се даје следећа дефиниција: *лице женског пола, супротно мушкарцу; жена, не девица*.⁴ *Жена* (рус.) је, према овом речнику, *особа женског пола, удата жена, супруга, или удата жена из народа*.⁵ Дакле, лексеме *жена* и *баба* биле су синонимичне у значењу *супруга*, и једина разлика тицала се друштвеног статуса особе женског пола. За значење *супруга* везани су хипокористици *женушка* и *женочка* који се користе за *особу женског пола, супругу и удовицу из простог народа*,⁶ док се *женка* може користити и само за *особу женског пола из нижег сталежа*.

Када је реч о лексеми *баба*, Даљ даје податке о томе да је то *удата жена из нижих слојева*, и истиче да се она тако назива после првих година брака.⁷ Тако се такође могла називати и *мајка оца или мајке, дедина жена*, с тим што се за то значење чешће користе хипокористици *бабка, бабушка* и т.д. Даљ указује и на то да се у личном контакту речју *баба* обично обраћао сељак својој *супрузи*. *Баба* је била и *бабица, примаља*, иако су се у том значењу већ чешће користиле лексеме *повитуха, повивальная бабука, приемница, бабука, бабушка, баушка*.⁸ Примећујемо да у овом периоду изведенице на себе преузимају нека од значења из ранијих периода, али неке од њих остају полисемантичне.

Дакле, реч *баба* означавала је у XIX веку све оно што је суштински повезано са традиционалном улогом жене у породици – са променом статуса у друштву ступањем у брак и рађањем деце. Истом речју називала се и жена која рађа, и жена која обично помаже приликом порођаја, иако се у другом случају већ користе друге једнозначне лексеме. Употреба речи *баба* за мајку једног од родитеља⁹ упућује на њену улогу у остваривању континуитета међу генерацијама у оквиру шире породице и заједнице.

³ Когнитивно-семантичку анализу пословица које се тичу жена, а дате су у Даљевом Зборнику пословица урадили смо раније (в. Стефановић 2011).

⁴ У загради се дају синтагме *публичная женицина* (јавна жена), *разгульная женицина* (жена лабавог морала), *женицина легкого поведения* (исто), *проститутка*, што очигледно указује на сексуалност као веома важну, ако не и примарну семантичку компоненту.

⁵ (Даљ 1978: 532): „*Женицина, замужня женицина; супруга, баба.*”

⁶ *Женка* се понекад користи као лексема која има супротно значење од *мушкарца*.

⁷ У овом периоду звали су је *молодка* или *молодица*.

⁸ Раније смо скренули пажњу да се прве две наведене лексеме налазе и у речницима савременог језика, са напоменом да су застареле. Последње три лексеме данас се користе у значењу *мајка једног од родитеља* (в. даље).

⁹ И овде се наводи да се у том значењу чешће користе хипокористици *бабка, бабушка*.

Мушкарац се такође погрдно назива **баба**. Примери које даје Даљ указују на особине које су се сматрале типичним за жене, а због којих се мушкарац сматра мање вредним. То су показивање емоција, плакање, допуштање да буде вређан, апатичност, неодлучност, бојажљивост.¹⁰ Даљ наводи да је могуће увредити младића или девојку назвавши их речју **баба**. С обзиром на то да је лексема **баба** упућивала на значајну (позитивну) промену статуса особе женског пола у заједници, овде се, кад је реч о девојци, вероватно ради о израженом присуству неких од негативних особина које се приписују женама, или, ако је реч о особи која је припадала вишем сталежу, о понашању које није у складу са социјалним статусом. Према томе, овде видимо могућност употребе лексеме **баба** са погрдним значењем у случају несклада са очекиваним понашањем за припаднике мушког пола, или када понашање особе женског пола није онакво какво је одређено њеним положајем у друштву.

Ситуација у двадесетом веку у погледу употребе лексема **женицина** и **баба** се разликује. У двотомном Речнику синонима у редакцији А.П. Јевгејеве (даље – Син.) као синоними за значење *лице женског пола као оваплоћење одређених својстава и карактеристика* дају се лексеме **женицина**, **дама** и **баба** (супстанд.). *Женицина* је основна и највише коришћена реч, *дама* се користи с нијансом учтивости и поштовања превасходно за лепо обучену, васпитану жену;¹¹ реч **баба** користи се у свакодневном говору превасходно с нијансом презира и снисходљивости, али понекад (у грубо-фамилијарном језику) може имати и позитивну конотацију. Све ове лексеме могу се користити и у значењу *особа женског пола која се налази (или је била) у браку*, за коју се у савременом језику користи најчешће лексема **жена**.¹²

У бројним једнојезичким речницима из XX и XXI века понављају се дефиниције за лексему **женицина**, која је постала основна за значење *особа женског пола: лице супротног пола од мушкараца*;¹³ *особа женског пола као оваплоћење одређених својстава и особина и лице женског пола које је било или се налази у браку*¹⁴ (на пример: *Речник руског језика у 4 тома* – даље Јевгеј., *Речник руског језика* – даље Ож., *Велики речник руског језика* у редакцији С.А. Кузњецова – даље Кузњ., *Нови речник руског језика* Т.Ф. Јефремове – даље Јефр., *Речник савременог градског језика* Б.И. Осипова – даље Осип., *Речник ненормативне руске лексике* Д.И. Квеселевича – даље Квесел., *Речник назива*

¹⁰ В. примере у Даљевом Речнику.

¹¹ Аутор истиче да су се пре Октобарске револуције *дамом* називале жене из добростојећих интелектуалних кругова.

¹² У истом речнику синоними за лексему **жена** су *супруга*, *благоверная* (разг.), *половина* (разг.), *подруга жизни*, *спутница жизни*. Лексеме *супружница* и *хозяйка* користе се у супстандардном језику и имају нијансу грубости, а стилски исту маркираност има и лексема **баба**, која је у употреби и у дијалектима.

¹³ У речнику Ожегова и Семантичком речнику додаје се и *она која рађа децу и доји их*, што је спецификација биолошких особина.

¹⁴ Адекватније значење било би „*које је сексуално активно*“, што се види и из Ожеговљевог примера *Она стала жениценой* – где за значење ступање у брак није есенцијално, и експлицитно је наведено у Семантичком речнику руског језика у редакцији Н.Ј. Шведове, интернет адреса: <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068>, ознака чланка СЕМ1,2892 (0042; 0267; 1).

за жене Н.П. Кољесникова – даље Кољесн., *Руски речник* В.В. Лопатина и Л.Е. Лопатине – даље Лопат. и т.д.).

У *Речнику-тезаурусу синонима руског говора* у редакцији Л.Г. Бабенко (даље – Баб.) у поглављу које се односи на човека као живо биће дају се следећи називи за (одраслу) особу женског пола: **женицина**, **гражданка**, **дама**, **мадам**, **особа** (неодобрав.), **хозяйюшка** (нежно), **фемина** (шаљиво, књишко), **жена** (арх.), **мадама** (арх., разг.), **дамочка** (разг.), **тетенька** (разг.), **тетя** (разг.), **баба** (разг., супстанд.), **бабенция** (разг., супстанд., презр.), **бабец** (разг., супстанд., грубо), **бабенка** (разг., супстанд., презр.), **бабеха** (разг., супстанд., презр.), **бабешка** (разг., супстанд., презр.), **бабешник** (разг., супстанд., презр. или ирон.), **бабина** (разг., супстанд., презр.), **бабица** (разг., супстанд.), **женка** (разг., супстанд.), **мамаша** (разг., супстанд.), **мамочка** (разг., супстанд.), **тетка** (разг., супстанд.), **бабца** (жарг., шаљиво или презр.).

Овде је најочљивији број изведеница од основе **баб-** (чак десет од укупно 26 лексема, или 38%). Иако стилско маркирање лексема увек носи могућност субјективне оцене коју даје лексикограф, не може се занемарити чињеница да само две лексеме са кореном **баб-** немају ознаку презривог, што представља веома велику разлику у односу на период пре двадесетог века.¹⁵

У *Речнику синонима руског језика* Н. Абрамова¹⁶ за лексему **женицина** дају се следећи синоними: **девочка**, **подросток**, **девушка**, **отроковица**, **юница**, **девица**, **дева**; **барышня**, **дама**, **матрона**, **старуха**; **баба**.¹⁷ Све оне односе се на особе женског пола, и указују најпре на узраст (првих седам лексема и лексема **старуха** – **старица**), док се неке од преосталих могу односити или на старију (**баба**), или на млађу особу (**барышня** – **госпођица**).

Дакле, у речницима који одсликавају руски језик двадесетог века лексема **женицина** усталила се као основна и неутрална за означавање одрасле особе женског пола. Она не указује на положај у друштву, нити на брачни статус, иако се имплицитно указује на то да је највероватније сексуално активна (упор. *Она не девошка, а женицина*). Раније употребљавана у овом значењу лексема **жена** задржала је као основно значење **супруга**, док се значење **особа женског пола** за ову лексему сматра се архаичним и појављује се само у ретким речницима.

Лексема **баба** даје знатно интересантнију слику.¹⁸ У *Руском енциклопедијском речнику за хуманистичке науке* истиче се да је то уобичајен назив у селу и да се разликује од књижевног синонима **жена** (рус. **женицина**) нијансом етнографско-сеоског и супстандардног,¹⁹ као и да се етнографска специфика-

¹⁵ Изведенице од корена **жен-** и **баб-** биће предмет посебног рада.

¹⁶ <http://slovari.ru./search.aspx?p=3068>, ознака чланка СИН,4748.

¹⁷ Иако се у речнику не даје стилска маркираност, лексеме **отроковица**, **юница**, **девица**, **дева** су у савременом руском језику архаичне, и све се односе на млађе особе женског пола до удаје.

¹⁸ У Пољанчевом двојезичком руско-хрватском речнику се налази напомена да је **баба** застарео израз, и она се односи на сва значења која се налазе и код Ожегова (в. ниже). У Руско-српском речнику у редакцији Б.Станковића дају се следећа значења: **удата сељанка** (заст.); **жена** (**супруга**) (нар.); **жена**, **женска** (нар.); разг., презр. **баба**, **стрина**, **мекушца**, **слабић** (о мушкарцу).

¹⁹ Аутори овде нису потпуно прецизни, јер се у књижевном језику лексема **женицина** не односи обавезно на удате жене, већ има значење „**особа женског пола**“.

ција односи на чињеницу да лексема указује на жену из нижег сталежа, или да, уколико се односи на припадницу виших слојева, има негативну конотацију и груба је.²⁰

Значење *сељанка или проста жена из народа, најчешће удата или удовица* појављује се као прво у већини речника са напоменом да се користи у супстандардном језику. Оно је присутно у *Руском семантичком речнику*,²¹ у Јевгењ. (са напоменом да је застарело), Ож.,²² Кузњ. (традиц., народно), Јефр., Квесел., Кољесн. (разг.), Лопат. (в. и фусноту 22); значење *особа женског пола* даје се у *Руском семантичком речнику*²³ (шаливо или презриво), код Абрамова, у *Речнику синонима* (супстанд.), Јевгењ. (супстанд., обично презриво), Ож. (супстанд., понекад презриво или шаливо), Кузњ. (разг., сниж.), Јефр. (обично презриво или фамилијарно са позитивном конотацијом), Квесел. (презр., фамил.), Кољесн. (супстанд.); значење *супруга* са ознаком разговорно, неформално (снижено) присутно је у *Руском семантичком речнику*, код Абрамова, Јевгењ. (дијал., супстанд.), Ож. (дијал., супстанд.), Кузњ.²⁴ (разговорно, снижено), Јефр., Квесел., у *Руском енциклопедијском речнику за хуманистичке науке*, Кољесн. (супст.), Квесел.; значење *мајка једног од родитеља* даје се као једино у Осип., а као једно од више у Јевгењ. (уз напомену да се користи обично са личним именом, разг.); у Кузњ. се даје и значење *врачара, чаробница* преко упућивања на одредницу *бабка*, где је то друго по редоследу значење, а *бојажљив или неодлучан мушкарац* присутно је у Кузњ. (презр.), Квесел. (презр.), Јевгењ. (разг., презр.).

Као што видимо, у односу на раније периоде када је лексема *баба* указивала на *социјални положај* и *брачни статус* жене, или на њено *занимање или посебно знање* којим је располагала (у значењу *бабица, примаља и врачара, чаробница, надрилекарка*), у савременом језику као прво значење и даље се најчешће наводи *удата жена из народа, обично необразована*, уз напомене да је израз или застарео, или супстандардан.

Судећи према подацима из речника, лексема *баба* нема негативну конотацију само када се користи као анахронизам или у оквирима дијалеката. У неким речницима значење *особа женског пола* даје се као прво (Јефрем.) или друго (Лопат., Кузњ.), и с обзиром на чињеницу да се редовно маркира као супстандардно и/или презриво, то је разлог за тражење дубљих лингвокултуролошких разлога.

Чини се да су се значења *проста, необразована жена* и *особа женског пола* веома приближила, јер се у савременом језику лексема *баба* најчешће користи са негативном конотацијом. У условима када већина становништва у Русији

²⁰ В. и наш коментар у вези са употребом лексеме са конотацијом презривости код Даља.

²¹ <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068>, ознака чланака (0015;0062;1) СЕМ1,707; (0015;0062;1) СЕМ1,707; (0013; 0050; 1) СЕМ1,710.

²² Уз напомену да може бити и „необразована жена (раније – из непривилегованих слојева становништва).”

²³ В. фусноту 17.

²⁴ Аутор додаје и додаје и: „која је с неким у интимним односима.”

живи у градовима,²⁵ и више од 97% становништва има барем средњошколско образовање,²⁶ називање некога речју која је вековима била у употреби као назив за припаднице нижих сталежа, по правилу необразованих и, са аспекта градског становништва, примитивних, сигурно је увредљиво. Ово потврђују и идиоми и употребе у пренесеном значењу који се наводе у оквиру речничких чланака у анализираном корпусу, као и материјал из речника фразеологизама.

За лексему *баба* у Фразеолошком речнику М.И. Михељсона са почетка двадесетог века (1903-1904.) каже се да се користи као погрдан израз за мушкарца који је *кукавица* и *без карактера*.²⁷ Михељсон даје пример: *Многие мужчины подвергнулись сильным нареканиям от своих товарищей, обругавших их бабами и юбками, именами, как известно, очень обидными для мужеского пола* (подвукла М.С.). Видели смо да се и у ранијим периодима, а и данас, лексемом типичном за супротни пол увредљиво назива особа која по неким својствима не одговара стереотипичним представама повезаним са њеним природним полом. Руски језик нам не даје много примера где се види да су жене кукавице, али у паремиолошком фонду се указује на немоћ жена да помогну или да реагују адекватно у опасности (в. Стефановић 2011: 170, 175).

У фразеолошким речницима са краја двадесетог века резултати се мало разликују. У речнику у редакцији А.И. Молоткова постоје одреднице *базарная баба* (грубо, супстандардно, са значењем *гласна, свадљива особа*)²⁸ и *бабьи сказки* (*измишљотине, бесмислице*),²⁹ као и две које се тичу значења *старија женска особа* и *врачара, чаробница* (*бабушка ворожит, бабушка надвое сказала*).³⁰

У Руском семантичком речнику³¹ појављује се и израз *бабские сплетни* (*женске сплетке*), који се односи на значење *особа женског пола*. У овом речнику у пренесеном значењу (у говорном језику, презриво) *баба* је *груба, бучна и свадљива жена*. У Квесел. уз значење *особа женског пола* дају се и следећи изрази: *баба как клюква* (похвала), са значењем *лепа, пријатна жена, баба с яйцами* (вулгарно) – *енергична, срчана жена*, синоним је *бой-баба*,³² и *старая баба* (презриво) – *сплеткашица, интриганткиња*. У Абрамовичевом речнику³³ даје се такође идиом *бой-баба* (*енергична жена*). У Квесел. као

²⁵ По подацима пописа из 2010. године, у градовима живи 73,7% становништва, а у селима 26,3% (в. (приступљено 2.јула 2011.)).

²⁶ Подаци су са вебсајта www.en.wikipedia.org/wiki/Demographics_of_Russia#Literacy (приступљено 2.јула 2011.).

²⁷ Исто и у Руском семантичком речнику.

²⁸ Исто и у Кузњ., где се даје напомена да се може радити и о *неуредној жени*.

²⁹ Исто и у Руском семантичком речнику.

³⁰ Према Руско-хрватском или српском фразеолошком рјечнику у редакцији А.Менац први фразеологизам има значење *имати протекцију, имати бога за кума, имати свога стрица; иде му као подмазано*, други: *то је још на врби свирала, то ће се још видјети, то се још не зна*.

³¹ <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068>, ознака чланака (0015;0062;1) СЕМ1,707; (0015;0062;1) СЕМ1,707; (0013; 0050; 1) СЕМ1,710.

³² У Руско-српском речнику у редакцији Б.Станковића као преводни еквивалент даје се *нацак-баба*, што, судећи према осталим једнојезичким руским речницима, није сасвим адекватно.

³³ <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068>, ознака чланка СИН,303

посебна одредница даје се **баба-растряха** (супстанд.), и односи се на *особу која често губи ствари*.

Из ових речника можемо реконструисати елементе стереотипа жене, од којих се већина тиче њихових вербалних карактеристика: жене не говоре истину, бучне су, свадљиве, њихове приче могу бити неистините или непоуздане. Од осталих особина издвајамо оне које су типичније за мушкарце (енергичност, срчаност), па је њихово присуство код неких жена изазвало потребу да се оне посебно именују (*бой-баба* и *баба с яйцама*).

Подаци из Речника поређења у руском језику В.М. Мокијенка (2003) дају врло интересантне податке у вези са савременим схватањем и значења лексеме **баба** и са гендерним стереотипом. За значење *особа женског пола* везана су поређења **баба как баба** (букв. *жена као жена*) (неодобравајуће) – *о грубој, некултурној и глупој жени*; презр. *о кукавици, ситничару, свадљивом мушкарцу, гунђалу*; **голосить как баба на кладбище** (букв. *нарицати као жена на гробљу*) (супстанд., неодобр.) – *о особи (мушкарцу или жени) која гласно рида и запева*; **любопытный как баба** (презр.) (букв. *радознао као жена*) – *о претерано радозналој особи*; **как баба рязанская** (супст., презр.) (букв. *као жена из Рјазања*) – *о грубој, неучтивој, глупој или неукусно обученој жени*;³⁴ **как базарная баба** (букв. *као жена са пијаци*) (супстанд., презр.) – *о грубој, некултурној и свадљивој жени*; *о ђудљивом мушкарцу који много гунђа*; **как беременная баба** (букв. *као трудна жена*) (нар., неодобр.) – *о веома хировитој особи, која свима досађује прохтевима и каприциозношћу*; **как брюхатая баба** (букв. *као трудна жена*) (нар., неодобр.) – *о нечијој неодређеној, али јакој жељи за нечим, о прохтеву, каприцу*; **вид как у бабы** (букв. *изгледа као жена*) (супстанд., презр.) – *о пуначком мушкарцу који личи на жену*; **характер как у бабы** (букв. *има женски карактер*) (супстанд., презр.) – *о мушкарцу који је свађалица, много гунђа и зановета*; **вид как у рязанской бабы** (букв. *изгледа као жена из Рјазања*) (супстанд., презр.) – *о неукусно обученој, обично пуној жени грубе спољашњости*; **характер как у рязанской бабы** (букв. *има карактер као жена из Рјазања*) (супстанд., презр.) – *о жени која има тежак карактер, свадљива је и бучна*; **хуже бабы** (букв. *гори је од жене*) (супстанд., презр.) – *о мушкарцу који је веома свадљив, бучан, недружељубив и неприлагодљив*.

Нека од ових поређења односе се и на мушкарце и жене. Индикативно је да ни једно уобичајено поређење у чијем саставу је лексема **баба** нема позитивну конотацију. Стереотип који можемо реконструисати на основу представљеног материјала је следећи: жена је груба, некултурна и глупа, претерано емоционална, радознала, хировита, свадљива, бучна. „Ограничавање“ стереотипа на жене из Рјазања (провинцијског града) указује, највероватније, на „престонички“ поглед са висине на житељ(к)е из мањих средина, на које се могу пренети све већ наведене увредљиве особине. Када се поређење односи на мушкарце,

³⁴ Интересантно је да се упућује на одредницу **как деревенская девка** (као сеоска девојка).

алудира се на одступање од мушког гендерног стереотипа (физички јак, чврстог карактера, уздржан).

На значење *старија женска особа* (које је у речницима углавном везано за значење *мајка једног од родитеља*, или у комбинацији са личним именом као *обраћање старијој жени*) указују уобичајена поређења која представљају стереотипично виђење старе особе, а не искључиво жене, о чему сведоче упућивања на поређења у којима се у истом значењу спомињу стари мушкарци: *ворчлив как старая баба* (чангризав као стара баба) / *ворчатъ как старый дед* (гунђати као стари деда) / *ворчатъ как старик* (гунђати као старац), те се овде нећемо њима бавити.

Малобројнија су поређења са лексемом *женицина*, и интересантно је да се сва односе на мушкарце: *как женицина* (као жена) (неодобр.) – *о мушчавом мушкарцу који често мења расположење; о размаженом мушкарцу који има женску грађу, или слабе мишиће; изменятъ как женицина* (варати као жена) (неодобр.) – *о неверном мушкарцу, који је непостојан у љубавним везама; ненасытный как женицина после сорока* (незасит као жена после четрдесете) (вулг.) – *о похотљивом мушкарцу, жељном телесних задовољстава; прикрываться как женицина* (покривати се као жена) (ирон. или шаљ.) – *о мушкарцу који стидљиво крије гениталије; вид как у женицины* (изгледа као жена) (неодобр.) – *о мушкарцу који личи на жену; характер как у женицины* (има карактер као жена) (неодобр.) – *о мушкарцу који је непостојан, мења своје одлуке*. Дакле, поређења се односе на мушкарце који се не понашају или не изгледају у складу са стереотипом, али на основу њих јасно се формира слика о елементима који припадају стереотипу жене: она је физички слабија, без изражене мускулатуре, склона је променама расположења, често вара партнера, може бити похотљива, али и стидљива.

Судећи према подацима представљеним у разноврсним једнојезичким речницима руског језика из различитих периода развоја, може се закључити да су велике разлике у употреби лексема којима се именовала одрасла особа женског пола у руском језику проузроковане различитим факторима. Лексеме *жена* и *баба*, које припадају слоју најстарије лексике (в., на пример, Трубачев 2006), биле су полисемантичне, и током времена изведенице су почеле да преузимају поједина значења: *женицина* је у савременом језику неутрална и најфреквентнија лексема за именовање *особе женског пола*, док је за лексему *жена* данас везано само значење *супруга*. Лексема *бабка* преузела је од лексеме *баба* значење *бабица, примаља* (у облицима *повивальная бабка* и, отуда, *повитуха*),³⁵ *бабушка* – значење *мајка једног од родитеља, или старија жена уопште*. Лексема *баба* била је најпре показатељ *брачног статуса жене из нижих друштвених слојева*, а у савременом језику изгубила је то значење у неутралним контекстима, постала је стилски маркирана и користи се најчешће као погрдна. Ово је, претпостављамо, повезано са променама у руском друштву које се тичу нивоа образовања и урбанизације, тако да се лексема *баба*

³⁵ У савременом руском језику најчешће се користи лексема *акушерка*.

асоцира са особинама које су карактеристичне за провинцију (некултура, неукус, примитивност уопште), док се њена употреба (као и употреба лексеме **женицина**) када се односи на мушкарца, увек тиче несклада са гендерним стереотипом.

РЕЧНИЦИ И ЛИТЕРАТУРА

- Абрамов Н. (1999). *Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений: около 5000 синонимических рядов. Более 20000 синонимов*. Москва: Русские словари.
- Бабенко, Л.Г. (гл. ур.) (2007). *Словарь-тезаурус синонимов русской речи*. Москва: АСТ-ПРЕСС КНИГА.
- Бархударов, С.Г. (гл. ур.) (1978). *Словарь русского языка XI-XVII вв*. Москва: Издательство „Наука“.
- Даль, В. (1978). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: „Русский язык“, репринт издања из 1955. [1880-1882].
- Дьяченко, Григорий (1993). *Полный церковно-славянский словарь*. Москва: Издательский отдел Московского Патриархата, репринт издања из 1900.
- Евгеньева, А.П. (гл.ур.) (1970). *Словарь синонимов русского языка в двух томах. Том первый*. Ленинград: Издательство „Наука“, Ленинградское отделение.
- Евгеньева, А.П. (гл.ур.) (1981). *Словарь русского языка: в 4-х т. 2-е изд., испр. и доп.* Москва: Русский язык.
- Ефремова, Т.Ф. (2000). *Новый словарь русского языка: Толково-словообразовательный: Свыше 136000 словарных статей, около 250000 семантических единиц*. Москва: Издательство „Русский язык“.
- Квеселевич, Д.И. (2005). *Толковый словарь ненормативной лексики русского языка: ок. 16000 слов*. Москва: Астрель: АСТ.
- Колесников Н.П. (2002). *Толковый словарь названий женщин: Более 7000 единиц*. Москва, ООО „Издательство АСТ“: ООО „Издательство Астрель“.
- Кузнецов, С.А. (2000). *Большой толковый словарь русского языка* / Гл. ред. С.А. Кузнецов. Санкт-Петербург: НОРИНТ.
- Лопатин В.В., Лопатина Л.Е. (1997). *Русский толковый словарь: около 35000 слов. 4-е изд., стер.* Москва: Русский язык.
- Менац, А. (гл. ур.) (1979). *Руско хрватски или српски фразеолошки рјечник. Први дио*. Загреб: ИРО „Школска књига“.
- Михельсон М.И. (1903 (или 1904)). *Русская мысль и речь: Свое и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний: в 2 т. Т.1*. Санкт-Петербург: Тип. Имп. Акад. наук, [4], VIII. и: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Сборник%образных%20слов%20и%20иносказаний/~Б/>
- Мокиенко, В.М. (2003). *Словарь сравнений русского языка. 11000 единиц*. Санкт-Петербург: „Норинт“.
- Ожегов, С.И. (1983). *Словарь русского языка. Около 57000 слов. Издание четырнадцатое, стереотипное. Под редакцией Н.Ю. Шведовой*. Москва: „Русский язык“.
- Осипов, Б.И. (гл. ур.) (2003). *Словарь современного русского города: Ок. 11000 слов, ок. 1000 идиоматических выражений*. Москва: ООО „Издательство

- „Русские словари“: ООО „Издательство Астрель“: ООО „Издательство АСТ“: ООО „Транзиткнига.“
- Пољанец, Р.Ф., Мадатова-Пољанец С.М. (1973). *Руско-хрватски рјечник. Треће, прерађено и допуњено издање*. Загреб: Школска књига.
- Российский гуманитарный энциклопедический словарь: В 3 т. (2002). Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета и
- Срезневский, И.И. (1955). *Материалы для словаря древне-русского языка по письменным памятникам*. Graz: Akademische Druck- U. Verlagsanstalt, репринт издања из 1893.
- Станковић, Б. (гл. ур.) (2009). *Руско-српски речник. Допуњено издање*. Нови Сад: Прометеј.
- Стефановић, М. (2011). *Ка гендерном стереотипу у језичкој свести Руса*. Славистика. XV: 167-181.
- Трубачев, О.Н. (2006). *История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя. Изд. 2-е, испр. и доп.* Москва: КомКнига.
- Успенский, Б.А. (2002). *История русского литературного языка (XI-XVII вв.). Издание 3-е, исправленное и дополненное*. Москва: Аспект Пресс.
- Цейтлин, Р.М., Р. Вечерка, Э. Благова (1999). *Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков): около 10000 слов*. Москва: Русский язык.
- Шведова, Н.Ю. (гл. ур.) (1998). *Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений*. Москва: Азбуковник и <http://slovari.ru/search.aspx?p=3068>

Mirjana Stefanović

FROM MEANING TOWARDS STEREOTYPE: LEXEMES ЖЕНИЦИНА AND БАБА IN RUSSIAN DICTIONARIES FROM THE 11TH TO THE 21ST CENTURY

Summary

In this paper we analyze meanings of two Russian lexemes that have been used to denote adult females in the Russian language in different periods: *женицина* and *баба*. The first lexeme is derivative from polysemantic word *жена*, and it is stylistically neutral, and the second one is stylistically marked as substandard and pejorative in the contemporary language. Based on the material provided by dictionaries, we conclude that not only linguistic factors contributed to this, but also the socio-cultural ones. This pertains particularly to the lexeme *баба*, which in earlier periods, among other things, denoted married peasant woman. This meaning is being lost in the contemporary language, and the fact that majority of Russian population has relatively high level of education and lives in cities probably contributed to turning this lexeme into pejorative by attributing many of the characteristics of peasant women (uneducated, rude, simple, without good taste in clothing etc.) to a woman. When either of two analyzed lexemes pertains to a man, they suggest that he lacks typical male characteristics.

Julijana Beli-Göncz, Sanja Ninković
Philosophische Fakultät, Novi Sad
goenczj@gmail.com

UDK: 811.112.2'373.49:393
Originalni naučni rad

DEM TOD EIN SCHÖNES GESICHT ZAUBERN - VON EUPHEMISMEN IM BEREICH DES TODES

Im vorliegenden Beitrag werden Wörter und Ausdrücke, die dem Verschleiern und Verhüllen der unangenehmen Thematik des Sterbens und des Todes dienen, näher beschrieben und analysiert. Oft verwendete und meistbekannte Euphemismen des Sterbens und des Todes werden angeführt und es werden Begriffserklärungen, sowie mögliche Motive bzw. Ursachen ihrer Entstehung dargestellt.

Schlüsselwörter: Euphemismen, Beschönigungen, Tabuwörter, Tod, Sterben

Es liegt in der menschlichen Natur, sich bewusst oder unbewusst zu bemühen, unangenehme Dinge oder Sachbestände angenehmer zu gestalten, sodass diese akzeptabel bzw. akzeptabler für ihn selbst oder aber auch für seine Umwelt erscheinen. So wie man seit jeher das Aussprechen des Namens des Teufels mied, so mied man auch das direkte Nennen des Sterbens und des Todes, aus lauter Angst, durch die pure Verbalisierung, dies negative Ereignis hervorzurufen. Angst und Furcht standen und stehen auch heute noch im Vordergrund der Euphemismusbildung. Die Vorstellung von der Vergänglichkeit des Lebens und der Endlichkeit des Sterbens und Todes wirkt beängstigend, sodass die Menschen dazu neigen, den Tod zu verharmlosen und schönzufärben.

Der Euphemismusbegriff kommt vom griechischen Wort *euphēmein*¹ in der Bedeutung „gute Worte sprechen“ (Burdorf u. a. 2007: 214), „gut reden, Unangenehmes mit angenehmen Worten sagen“ (Duden 1963: 146), „Worte guter Vorbedeutung gebrauchen“ (Wilpert 2001: 243), „günstig reden“ (Weimar 1997: 529). Der Euphemismus kann als „Einzelwort oder phraseologischer Ausdruck mit positiv verhüllender Semantik“ (Weimar 1997: 528) vorkommen und wird deswegen oft als

¹ Das Wort *Euphemismus* beruht auf dem Präfix *eū* – was „gut, wohl, schön“ bedeutet, und auf dem Stamm *phēmē*, was „Ausspruch, Kunde, Gerücht, Ruf, Stimme, Sprache, Wort“ heißt. Dieser Stamm geht auf das gr. *phānai* zurück, das „kundmachen, sagen, erklären, behaupten“ bedeutet (vgl. Etymologisches Wörterbuch 1993: 305; Duden 1963: 146). Im Deutschen erscheint das Wort *Euphemismus* erstmals in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s.

abschwächender, mildernder oder beschönigender Ausdruck (*Duden-Lexikon* 1965: 788) bezeichnet. In dem synonymen Gebrauch kommen auch die folgenden Termini vor: „Hüllwort“, „Schonungswort“, „Glimpfwort“, „Deckwort“, „Ersatzwort“, „Verharmlosungsvokabel“. Sie können auch funktional (pragmatisch) folgendermaßen untergliedert werden: Euphemismen der „Beschönigung“ oder „Schönfärberei“, der „Höflichkeit“, der „Verschleierung“, der „Versöhnung“, der „Schadenfreude“ o. Ä. (Weimar 1997: 529).

Da der Euphemismus ein anthropologisches, also universelles, Phänomen ist, ist er laut Danninger (1982: 237) bei allen Kulturen und in allen Zeitperioden zu finden. Schon in der Antike zählten die Euphemismen zu den rhetorischen Figuren, oder genauer, zu den Tropen, gehörten also zur uneigentlichen Rede (Burdorf 2007: 214). Der Euphemismus ist eine Unterart der Periphrase (Krah 2006: 145) und kann mit anderen Tropusarten in Kombination vorkommen, so z. B. mit Metapher, Hyperbel oder Litotes (Weimar 1997: 529).

Euphemismen sind nicht auf eine Sprache oder einen Themenbereich beschränkt und kommen in verschiedenen öffentlichen Bereichen (v.a. in der Politik) im Alltag vor. Ausschlaggebend für die Entstehung und Verwendung von Euphemismen sind die gesellschaftlichen Normen, die in einer Sprachgemeinschaft gelten und die der einzelne Sprachteilnehmer bewusst oder unbewusst verinnerlicht hat (Gasiorek 1999: 7). Unangenehme, schlimme, negative Sachverhalte werden durch sie indirekt genannt und somit gemildert, beschönigend umschrieben. Neben dem Vermeiden des Unangenehmen, führt Bohlen (1994: 75-76) auch das Einhalten gesellschaftlich oder religiös motivierter Tabus² als Motive für den Gebrauch von Euphemismen an. Luchtenberg (1985: 24) und Zöllner (1997: 110) sprechen von zwei Hauptfunktionen des Euphemismus: der verhüllenden und der verschleiernnden. Während die erstere als Reaktion auf Tabuisierungen durch die Gesellschaft und den Druck, die sie auf den Redner ausübt, entsteht, handelt es sich bei der verschleiernnden Funktion der Euphemismen um ein bewusstes Beeinflussen und Täuschen der Hörer. Die verschleiernnden Euphemismen zielen darauf ab, die Aufmerksamkeit der Hörer auf die Teile eines Sachverhalts zu lenken, von denen der Sprecher annimmt, dass sie sein Anliegen in einem günstigen Licht erscheinen lassen (Gasiorek 1999: 8). Ungeachtet dessen, ob sie dem Verschleiern oder dem Verhüllen dienen, umgehen Euphemismen in der Regel ein individuelles oder gesellschaftliches Tabu und „tragen den Normen und Konventionen Rechnung, die in einer Gesellschaft gelten“ (ebd.).³

Der Bereich des Sterbens und des Todes ist besonders voll von Euphemismen. Dort haben Euphemismen vor allem eine verhüllende Funktion, entstehen somit auf Grund von Tabus, Normen und Konventionen (vgl. Zöllner 1997: 110-111). Die Unfähigkeit, den Tod und das Sterben beim Namen zu nennen, die Furcht, die Endgültigkeit des Todes zu verbalisieren, die bange Ungewissheit darüber, was nach

² „Unter Tabu versteht man alle mit Denk-, Anfass- oder Nennverbot belegten Gegenstände, Vorgänge oder Gedanken (...), jedes Tabu entsteht in einer bestimmten Gesellschaft und ist durch ihre Besonderheiten bedingt“ (Luchtenberg 1985: 24).

³ „Der Euphemismus ist eine allen natürlichen Sprachen eigene Kompensationsstrategie, mit deren Hilfe Tabuwörter umgangen werden können.“ (Zöllner 1997: 54).

dem Tod kommt – all das führt dazu, dass der Tod ausgelagert, verdrängt und tabuisiert wird, was sich auch in unserem Sprachgebrauch widerspiegelt. „Tabu ist auch alles, was mit dem Sterben zusammenhängt: Sarg, Friedhof, Beerdigung“ (Balle 1990: 92).

Doch Euphemismen, die dem Tod ein schönes bzw. ein schöneres Gesicht zu zaubern versuchen, entstehen nicht nur aus Furcht und Angst. Oft bedient man sich der Euphemismen, um auf diese Weise Rücksicht auf die Betroffenen zu nehmen.⁴ Anstands- und Peinlichkeitsgefühle,⁵ insbesondere, wenn es sich um Freunde oder Familienangehörige handelt, motivieren ebenso oft das sprachliche Verhüllen des Todesthemas (Zöllner 1997: 165). Aber nicht nur die Gefühle seiner Mitmenschen, auch die eigenen schmerzhaften und beunruhigenden Emotionen versucht man unter Verwendung von Euphemismen zu verringern.

Dem Sprecher stehen u.a. folgende Wörter und Wortverbindungen, die das Sterben und den Tod umschreiben, zur Verfügung:

abberufen werden (in die Ewigkeit/ aus dem Leben)
 abdanken
 abkratzen
 ableben
 abnippeln/abnibbeln
 abscheiden
 abtreten (von der Bühne des Lebens)
 an Petrus' Tür klopfen/bei Petrus anklopfen
 auf der Strecke bleiben
 aus dem letzten Loch pfeifen
 aus unserer Mitte gerissen (werden)
 dahinscheiden
 das Leben verlieren
 das letzte Hemd anziehen
 das letzte Stündlein hat geschlagen
 das letzte Vaterunser beten
 das Zeitliche segnen
 dem Leben entsagen
 den Abgang machen
 den Adler machen
 den letzten Kampf kämpfen
 den letzten Seufzer lassen
 den Löffel abgeben/hinlegen/fallen lassen/wegschmeißen
 den Weg allen/alles Fleisches gehen
 den Weg des Irdischen gehen

⁴ „Furcht und Rücksicht erklären die Entstehung vieler euphemistischer Ausdrucksweisen im Hinblick auf den Vorgang des Sterbens, auf das Sterben unter Einwirkung äußerer Gewalt, den daraufhin eingetretenen Zustand sowie die Vorstellung vom Tod als Person und den Toten mit seiner Ruhestätte“ (Reutner 2009: 47).

⁵ Nach Ullmann (1962: 205) können Tabus aus Furcht („taboo of fear“), aus Takt- bzw. Feingefühl („taboo of delicacy“) und aus Anstandsgefühl („taboo of propriety“) entstehen.

der Herr hat Ihn zu sich genommen
der letzte Hauch
die Augen auf Null stellen
die Augen (für immer) schließen/zumachen/zutun
die Erde verlassen
die Erkennungsmarke knicken
die Mühsal des Irdischen abstreifen
die Patschen strecken/aufstellen
die schwarzen Essensmarken empfangen
die Seele aushauchen
dran glauben (müssen)
eingehen (ins ewige Leben/zur ewigen Ruhe)
einschlafen (friedlich/sanft)
entschlafen (im Herrn)/Entschlafen
entschlummern
erliegen
erlöst werden
Freund Hein (hat ihn geholt)
für immer Abschied nehmen
für immer Urlaub nehmen
heingehen (zu seinen Vätern)/Heimgang
heimgeholt werden
hinscheiden
Hintritt
hinüber sein/gehen
hopsgegangen sein/hoppsein/hopssein
in Abrahams Schoß eingehen/(bald) in Abrahams Wurstkessel kommen
in die Ewigkeit abberufen werden
in den ewigen Frieden eingehen
in den Himmel kommen
in die ewigen Jagdgründe eingehen
in die Kiste kommen/den Sprung in die Kiste tun
ins Gras beißen
ins Jenseits gehen
ins Walhall eingegangen
jemanden deckt die kühle Erde
koppheister gehen
nach Pannemattes gehen
Neustart
Pause haben
raus sein
sein Stündlein ist nahe/das letzte Stündlein ist gekommen/hat geschlagen
seine Tage beschließen
seine Frau zur Witwe machen
seinen letzten Schnaufer/Seufzer getan haben

sich ausgrüßen
 sich die Radieschen von unten ansehen/begucken
 unter der Erde liegen
 über den Deister gehen
 über den Jordan gehen
 über die Wupper gehen
 verbleichen
 verscheiden
 vom Gevatter geholt werden
 von hinnen gehen/scheiden
 von uns gehen/nicht mehr unter uns weilen
 vor die Hunde gehen
 vors Jüngste Gericht treten
 (seine) Zeit ist abgelaufen/jemandes Zeit ist gekommen
 zu den Vätern versammelt werden/zu den Ahnen versammelt werden
 zu Ende leben
 zu Gott abberufen werden
 zu Leben aufhören
 zu Manitu kommen
 zur großen Armee abgehen
 zwei Etagen tiefer sein.⁶

Diese Liste hat keinen Anspruch, eine allumfassende zu sein, denn die Zahl der Euphemismen, die sich auf das Sterben und den Tod beziehen, ist praktisch unbegrenzt. Die meisten Euphemismen, die sich auf diese Thematik beziehen, sind in den Todesanzeigen zu finden. Es wurde schon bereits festgestellt, dass in ihnen der Gebrauch des Wortes „gestorben“ noch immer vermieden wird, wahrscheinlich deswegen, weil es als „zu hart, zu endgültig und grausam“ (Lebrun 2010: 2) empfunden wird. „Die häufigsten Euphemismen in Todesanzeigen sind ‚entschlafen‘, ‚verlassen‘, ‚gegangen‘, ‚erlöst‘ und Konstruktionen mit der Vorsilbe ‚ver-‘“ (ebd.). Die Euphemismen in den Todesanzeigen lassen sich in folgende Kategorien einteilen:

- der Tod als Verlust
- der Tod als Schlaf
- der Tod als Reise
- der Tod als Beginn eines neuen Lebens
- der Tod als Abschied
- der Tod als Erlösung (vgl. Luchtenberg 1985: 99).

Bei einem plötzlichen Tod (Unfälle, Mord) wird auch die Fassungslosigkeit und Sinnlosigkeit thematisiert (Lebrun 2010: 3).

⁶ Diese Beispiele wurden den Arbeiten, die auf <http://www.alexanderschule-vechta.de/>, <http://dicionario-analogico.sensagent.com>, <http://www.erfolgsberater.ch/>, <http://www.euphemismen.de/>, <http://www.soft-skills.com> und <http://www.wikipedia.de>, sowie im *Duden* 1998 und *Duden* 1963 zu finden sind, entnommen und z.T. modifiziert.

Aus der angeführten Euphemismusauswahl ist es schon ersichtlich, dass es Wörter und Wortverbindungen gibt, die außerhalb des gegebenen Kontextes (hier: der Tod und das Sterben) keine euphemistische Bedeutung haben und somit nicht als Euphemismen betrachtet werden können.⁷ So können Wortverbindungen wie z.B. „die Augen schließen“, „Pause haben“, „zwei Etagen tiefer sein“ usw. auch anders verstanden werden – jemand schließt seine Augen, weil er müde ist, jemand hat bzw. macht Pause, jemand wohnt zwei Etagen tiefer usw. Andererseits gibt es auch sog. „langue-Euphemismen“, die deshalb entstehen, weil sie immer im gleichen Kontext (hier: Tod eines Menschen) und mit demselben Zweck (Schonung der Gefühle der Angehörigen) verwendet werden (Luchtenberg 1985: 151-152). Es muss hinzugefügt werden, dass es nur vom Sprecher abhängt, welche von den angeführten Wörtern bzw. Wortverbindungen er verwenden wird. Dabei wird sicherlich die jeweilige Situation, aber auch das Verhältnis zum Hörer bzw. zum Angehörigen einen großen Einfluss auf den Sprecher ausüben. Davon hängt es ab, welches Stilniveau der Sprecher bevorzugen wird: eher stilistisch gehobene(re), sachliche Euphemismen („seine Tage beschließen“, „das Zeitliche segnen“, „heimgehen“ usw.) oder legere, sogar derbe. Das semantische Gegenstück zum Euphemismus wird in der Sprachwissenschaft als Dysphemismus⁸ oder Kakophemismus bezeichnet. Unter diesem Begriff wird ein „Lexem oder eine Lexemgruppe mit kraß abwertender, beleidigender Bedeutung“ verstanden, die zu einer Verletzung sprachlicher Tabus führen“ (Glück 2000: 174). In der Literaturwissenschaft wird dagegen eher der Begriff Vulgarismus als Bezeichnung für die unterste Stilebene im Modell einer Stilebenen-Rangskala verwendet (Weimar 1997: 529). Als Beispiele dafür können folgende Ausdrücke erwähnt werden: krepieren, verenden, verrecken.

Die hier aufgelisteten Wörter und Wortverbindungen zeigen, dass sich Metaphern als Euphemismen besonders gut eignen⁹: „heimgehen“, „in die ewigen Jagdgründe eingehen“, „über den Jordan gehen“ usw. Die Verbindung von Euphemismus und Ironie ist auch sehr wichtig. Noch Quintilian bezeichnete in seiner Rhetorik den Euphemismus als Unterart der Ironie (Koch-Dithö: 1). So wurde z. B. der Euphemismus „abkratzen“ im 19. Jh. ironisierend gebildet (die Sitte des Kratzfußes, vgl. *Duden* 1963: 367). Die übersteigerte Verwendung des Euphemismus kann häufig Ironie bewirken (z. B. in Th. Manns Roman *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*) (Burdorf 2007: 214; Wilpert 2001: 243).

Euphemismen sind auch in der Umgangssprache vertreten, aber neben den Todesanzeigen ist die Belletristik, vor allem die Lyrik, eine wahre Fundgrube. So ist z.B. in Schillers *Das Lied von der Glocke* ein Euphemismus für das Tot-Sein in folgendem Vers vorhanden:

sie wohnt im Schattenlande (Schiller 1994: 45),
 ebenso bei Andreas Gryphius in seinem Gedicht *Abend*:
 Laß / wenn der müde Leib entschläfft / die Seele wachen / (Gryphius 1992: 118)

⁷ Luchtenberg (1985: 151) spricht in solchen Fällen von „parole-Euphemismen“.

⁸ (gr. *dysfēmein*) „schlechte, obszöne Reden führen, Blasphemie betreiben“ (Glück 2000: 174).

⁹ Dieses „Metaphereuphemismen“, wie sie Luchtenberg (1985: 128) nennt, lenken vom Ausdruck, der ersetzt werden soll, ab und haben eine verhüllende Funktion.

oder in Goethes Gedicht *Der König in Thule*:

Die Augen täten ihm sinken;

Trank nie einen Tropfen mehr (Goethe 1982: 81).

In wissenschaftlichen Untersuchungen (z.B. Bohlen 1994) sind interessante Ergebnisse zu finden: Ein euphemistischer Ausdruck kann, mit der Zeit, seine Bedeutung verändern bzw. seine Wirkung kann „verblassen“. Das hat, so Luchtenberg (1985: 169), etwas damit zu tun, dass „die Euphemisierung¹⁰ den tabuisierten Sachverhalt, Vorgang oder Gegenstand selbst betrifft und nicht den jeweiligen sprachlichen Ausdruck“. Durch das „Verblassen“ der euphemistischen Wirkung können neue euphemistische Ausdrücke entstehen – dieses Phänomen bestätigt, dass Euphemismen eine große Rolle beim Bedeutungswandel und somit bei der Entwicklung der Sprache spielen (Bohlen 1994: 111).

* * *

Wie Zöllner (1997: 162) schon bemerkt hat, sind, so modern sich der Mensch von heute vorstellen und sehen mag, die Angst und das Unbehagen vor der Endgültigkeit des Todes bis heute geblieben. Damit ist aber auch der Wunsch geblieben, trotzdem (oder gerade deshalb?) über diesen unangenehmen und äußerst negativen Sachverhalt zu sprechen. Aus diesem Grund ist es besonders wichtig, unsere Aufmerksamkeit auf die weitere Euphemismus-Forschung zu richten.

LITERATUR

- Balle, Christel (1990). *Tabus in der Sprache*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Bohlen, Andreas (1994). *Die sanfte Offensive. Untersuchungen zur Verwendung politischer Euphemismen in britischen und amerikanischen Printmedien bei der Berichterstattung über den Golfkrieg im Spannungsfeld zwischen Verwendung und Mißbrauch der Sprache*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hrsg.) (2007). *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Danninger, Elisabeth (1982). *Tabubereiche und Euphemismen*. Werner Walte (Hrsg.). Sprachtheorie und angewandte Linguistik. Festschrift für Alfred Wollmann. Tübingen: Grin Verlag.
- Dubois, Jacques u. a. (1970). *Rhetorique generale*. Paris [dt.: Dubois, Jacques u. a. (1974). *Allgemeine Rhetorik*. München: W. Fink].
- Duden Band 11. *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten* (1998). Mannheim: Dudenverlag.
- Duden Band 7. *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache* (1963). Mannheim: Dudenverlag.

¹⁰ Bohlen (1994: 110) bezeichnet den Gebrauch eines euphemistischen Ausdrucks nicht als Euphemismus, sondern als *Euphemisierung*.

- Duden-Lexikon. Das große Duden-Lexikon in acht Bänden* (1965). Bd. 2. Mannheim: Dudenverlag.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993). 2. Auflage. 2 Bände. Berlin: Akademie Verlag.
- Felsner, Kristin; Helbig, Holger; Manz, Therese (2009). *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Gasiorek, Monika (1999). *Kontrastive Analyse der deutschen, polnischen und spanischen Todesanzeigen in Bezug auf Euphemismen*. URL: <http://www.kuwi.europa-uni.de> (28.05.2011)
- Glück, Helmut (Hrsg.) (2000). *Metzler Lexikon Sprache*. 2., überarb. und erw. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1982). *Gedichte und Epen I*. In: Werke: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. München: dtv.
- Gryphius, Andreas. *Abend. Maché*, Ulrich; Meid, Volker (Hrsg.) (1992). *Gedichte des Barock*. Stuttgart: Reclam.
- Hannappel, Hans; Melenk, Hartmut (1979). *Alltagssprache. Semantische Grundbegriffe und Analysebeispiele*. München: W. Fink.
- Koch-Diethör, Magdalena (2008). *Euphemismus*. URL: <http://www.rheton.sbg.ac.at> (17.06.2011)
- Krah, Hans (2006). *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. Kiel: Ludwig.
- Küpper, Heinz (1988). *PONS-Wörterbuch der deutschen Umgangssprache*. Stuttgart: Klett.
- Lebrun, Denise (2010). *Sie hat ihren letzten Tanz getanzt. Todesanzeigen als Zeugnis kultureller und sprachlicher Konventionen*. URL: <http://www.leo.tu-chemnitz.de> (17.06.2011).
- Luchtenberg, Sigrid (1985). *Euphemismen im heutigen Deutsch: mit einem Beitrag zu „Deutsch als Fremdsprache“*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- Reutner, Ursula (2009). *Sprache und Tabu. Interpretationen zu deutschen und französischen Euphemismen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Schiller, Friedrich von (1994). *Gesammelte Gedichte. Lieder – Balladen – Sonette – Epigramme – Elegien – Xenien*. Schweiz: Lechner Verlag.
- Ullmann, Stephen (1962). *Semantics: An introduction to the science of meaning*. Oxford: Blackwell.
- Weimar, Klaus (Hrsg.) (1997). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin. Bd. I. New York: Walter de Gruyter.
- Wilpert, Gero von (2001). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Zöllner, Nicole (1997). *Der Euphemismus im alltäglichen und politischen Sprachgebrauch des Englischen*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- <http://www.alexanderschule-vechta.de/> (28.05.2011)
- <http://www.alexanderschule-vechta.de/rune/seiten/3/31/319/index.htm/> (17.06.2011)
- <http://dicionario-analogico.sensagent.com/> (28.05.2011)

<http://www.erfolgsberater.ch/Wortschatz-Test.pdf> Alternative zum Wort: „sterben / gestorben“/ (17.06.2011)
<http://www.euphemismen.de/> (17.06.2011)
<http://www.rhetoriksturm.de/abend-gryphius.php/> (17.06.2011)
<http://www.soft-skills.com/> (28.05.2011)
<http://www.wikipedia.de/> (28.05.2011)

Julijana Beli-Genc, Sanja Ninković

ČAROLIJOM PODARITI SMRTI LEPO LICE – O EUFEMIZMIMA U OBLASTI SMRTI

Rezime

U ovom radu se bliže opisuju i analiziraju reči i izrazi koji služe prikrivanju ili skrivanju neugodne tematike umiranja i smrti. Navode se često upotrebljavani i najpoznatiji eufemizmi za umiranje i smrt, i predstavljaju objašnjenja, kao i mogući motivi odnosno uzroci njihovog nastanka.

Ključne reči: eufemizmi, ulepšavanja, tabu-reči, smrt, umiranje

Tvrtko Prčić
Faculty of Philosophy, Novi Sad
tprcic@EUnet.rs

UDK: 811.111'37
Originalni naučni rad

EXPLICIT AND NON-EXPLICIT MEANING IN MORPHOLOGICALLY COMPLEX WORDS IN ENGLISH*

This paper deals with the relationship between the meaning expressed and the meaning actually communicated in morphologically complex words in English, which comprise prefixations, suffixations, compositions, neoclassical compositions, semi-neoclassical compositions, some types of blends and phrasal lexemes. In the first part of the paper, the nature and manifestations of explicit and non-explicit meaning, and, within the latter, of implicit and implied meaning will be looked into. In the second part, implicit and implied meaning will be construed as lexical analogues of Gricean conversational implicatures and explained through the newly proposed concept of lexical implicature.

Key words: explicit meaning, non-explicit meaning, implicit meaning, implied meaning, lexical implicature, morphologically complex word, English

1. OPENING REMARKS

This paper deals with the relationship between the meaning expressed and the meaning actually communicated in morphologically complex words in English. The label 'morphologically complex words' is used to refer to polymorphemic words, i.e. words which consist of at least two morphemes and whose structure lends itself to a top-down binary morphological analysis into at least two synchronically identifiable constituent elements – bases, affixes or combining forms (for a recent typology of these elements, see Prčić 2007). According to word-formation processes, the eligible words for this kind of analysis include the following (for various treatments and typologies of these processes, see Bauer 1983, Hansen et al. 1982, Huddleston and Pullum 2002, Ljung 2003, Plag 2003, Prčić 1998, Quirk et al. 1985, Stojičić 2006, Tournier 1993):

* This is an expanded version of the paper presented at *The First International Conference "English Language and Anglophone Literatures Today"* (ELALT) (Novi Sad, March 2011). The paper is part of the research on Project No. 178002, entitled *Languages and Cultures across Time and Space*, which is financially supported by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

- prefixations, which consist of a free-standing base preceded by a prefix, as in *re-write*, *misrepresent* and *undercook*,
- suffixations, which consist of a free-standing base followed by a suffix, as in *viewer*, *speechify* and *greenish*,
- compositions, which consist of two free-standing bases, as in *cradle snatcher*, *icecream* and *scarecrow*,
- neoclassical compositions, which consist of two classical combining forms (CFs), the first being initial (ICF) and the second final (FCF), as in *paedophile* and *lexicology*,
- semi-neoclassical compositions (cf. Prčić 2005, 2007, 2008b), which consist of a modern ICF and a classical FCF, as in *jazzophile* and *speedometer*, or of a classical ICF and a modern free-standing base, as in *morphosyntax* and *aeroplane*,
- blends with distinguishable bases, which can appear in several patterns: (a) overlapping of two full bases, as in *netiquette* (from *net*+*etiquette*) and *predictionary* (from *predict*+*dictionary*), (b) overlapping of a full and a partial base, when either a full base overlaps a partial base, as in *rockumentary* (from *rock*+*documentary*) and *funtastic* (from *fun*+*fantastic*), or a partial base overlaps a full base, as in *glocal* (from *global*+*local*) and *celesbian* (from *celebrity*+*lesbian*), and (c) superimposition of a full base over a part of the other full base, as in *intaxication* (from *in*[*tox*>*tax*]*ication*) and *entertoyment* (from *enter*[*tain*>*toy*]*ment*) (for an extensive treatment of blends in present-day English, see Lalić-Krstin 2010), and
- phrasal lexemes, which constitute hybrid lexical units in that they are phrases by their orthographic, phonological and morphosyntactic form, and words by their function, content and use, as in *sexual harassment* (adjective + noun), *head of state* (noun + preposition + noun), *attorney general* (noun + adjective) (cf. Prčić 1997 / 2008a: Chapter 8).

The meaning carried by all polymorphemic words can be explicit or non-explicit and it depends on the descriptive sense features incorporated in them. In what follows one novel methodological approach to how that meaning can be determined and systematically accounted for will be offered. The discussion will be organized thus: in Section 2, the distinction between the meaning expressed and the meaning actually communicated will be drawn; in Section 3, the distinction between explicit and non-explicit meaning will be made and two ways of realization of the latter, incrementation and decrementation, together with the distinction between implicit and implied meaning, will be described and illustrated; in Section 4, the concept of lexical implicature will be discussed; and in Section 5, the most important results of the paper will be summarized.

2. WHAT IS EXPRESSED AND WHAT IS ACTUALLY COMMUNICATED

The present approach builds around the dichotomy between saying and implying, which was first introduced by H. P. Grice (1975) to explain the principles behind the interpretation of everyday utterances, in exchanges like A: *I am out of petrol*. – B: *There is a garage round the corner*. (Grice 1975: 51). Saying basically has to do with semantics, with the conventional meaning of the words in the sentence uttered – in

this example, B is saying that there is a garage round the corner. On the other hand, implying (or, implicating, to use Grice's own suggested term) basically has to do with pragmatics, with the special meaning that the speaker wants to convey indirectly beyond the meaning which is said – in this example, B is implying that the garage is open and has petrol to sell.

Echoing the essence of this distinction, a similar dichotomy can be observed in the meaning of morphologically complex words. It will be formulated here as the distinction between what is expressed, i.e. the meaning which is expressed by the word in isolation, and what is actually communicated, i.e. the meaning which is actually communicated when the word is concretely used. The label **what is expressed** captures the meaning of a word on its own, outside linguistic (sentential) and extralinguistic (situational) context. This meaning is determined syntagmatically, it is semantic in nature and represents the sum total of the senses, composed of at least one set of descriptive sense features of the word's constituent elements – bases, affixes or combining forms, and for this reason this meaning is subject to ambiguity. In contrast, the label **what is actually communicated** captures the meaning of a word used in a concrete linguistic and extralinguistic context. This meaning is determined referentially, it is pragmatic in nature and represents the inferred sense, composed of a set of descriptive sense features, which is appropriate in and for the given context.

To put this distinction more pictorially, what is expressed involves reading the meaning *off* the surface of the word, whereas what is actually communicated involves reading the meaning *from beneath* the surface of the word; for example, the verb *rewrite* on its surface, in isolation, means, or expresses, or rather appears to express, the sense 'write again' and beneath the surface, when used as an instruction by a teacher to a pupil in the utterance *Along these lines, please rewrite your paper!*, it actually communicates the sense 'write again but in a better way', which contains and thus conveys more information in comparison with what is expressed on the word's surface.

This dichotomy – specifically, the quality of the relationship between what is expressed (and hence read off the surface) and what is actually communicated (and hence read from beneath the surface) – will serve to establish, define and distinguish explicit and non-explicit meaning in morphologically complex words. The quality of the relationship just mentioned can be of two general kinds: firstly, what is expressed is the same as what is actually communicated and, secondly, what is expressed is not the same as what is actually communicated. In the coming paragraphs, these relationships, each under its own heading, will be discussed in some detail, drawing on the definitions, observations and ideas originally presented in Prčić 1997 / 2008a: Chapter 5, 2001a, 2001b, now with new insights, improved definitions and clearer interpretations.

3. EXPLICIT AND NON-EXPLICIT, IMPLICIT AND IMPLIED MEANING

(1) EXPLICIT MEANING. – If what is expressed by a morphologically complex word corresponds to what is actually communicated, the word has **explicit meaning**. Words with explicit meaning are characterized by morphosemantic composition-

nality, i.e. analysability of form correlating with transparency of content, and they contain intrinsic sense features, which are predictable because they have been inherited from the constituent bases, affixes or combining forms employed. By its nature, explicit meaning is compositional, due to the fact that it represents the sum total of the senses of the word's constituent elements, it is therefore predictable by the word-formation rule and words carrying it can be called **compositionals**; for example, *speaker* in the sense 'a person who is speaking',¹ *misspell* 'to spell incorrectly', *lexicology* 'scientific study of the lexicon', *jazzophile* 'a person who loves jazz' and *netiquette* 'etiquette used on the net'.

As for the interpretation of morphologically complex words, the process consists of three successive stages (cf. Prčić 2001a, 2001b): the first is reference assignment, when the referent of the word, i.e. a specific extralinguistic entity or a closely connected group of entities being talked about, is identified; the second stage is morphosemantic analysis, when the word's constituent elements and their relationships, which are conditioned by its analysability and transparency, are identified; and the third stage is local completion, when the fitting set of descriptive features is selected. It has to be stressed that all three stages of this process are crucially dependent on contextually available linguistic and extralinguistic evidence, and are all in line with the principle of pragmatic plausibility, according to which the sense of a morphologically complex word represents the reading, selected from among the available senses, with the highest degree of probability in the universe of discourse collaboratively created and assumed by speaker/writer(s) and hearer/reader(s) in a given linguistic and extralinguistic context. Of the three stages, relevant for the present discussion of explicit and non-explicit meaning is the second – morphosemantic analysis.

In compositionals, the morphosemantic analysis stage is realized as **binary processing** (cf. Prčić 2001a, 2001b), which involves simple top-down division of the word into its constituent elements and concurrent inference of their senses. For example, in the utterance *Could you tell me the name of the speaker, please?*, said at a conference, the morphosemantic analysis of the word *speaker* calls for its division into the base *speak* and the suffix *-er*, which in the end triggers the intended meaning 'the person who is speaking'. If a word is composed of more than two constituent elements, as in *misspelling* and *lexicological*, the top-down division is recursive; for example, the word *misspelling* is first divided into the base *misspell* and the suffix *-ing*, and the former is then divided into the base *spell* and the prefix *mis-*.

(2) NON-EXPLICIT MEANING. – If what is expressed by a morphologically complex word does not correspond to what is actually communicated, the word has **non-explicit meaning**. Words with non-explicit meaning are characterized by semantic idiomatization, i.e. opacity of content despite analysability of form (for various treatments of this phenomenon, also known as lexicalization, petrification, fossilization and semantic drift, see Bauer 1983, Hohenhaus 2005, Lipka 1977, 1992, 2002, 2005, Lipka, Handl and Falkner 2004). Semantic idiomatization can manifest

¹ The glosses are modelled on the definitions provided in the *Oxford Dictionary of English* (Stevenson 2010).

itself in two ways – as incrementation and as decrementation (cf. Prčić 1997 / 2008a: Chapter 5, 2001a, 2001b), both of which will be looked into next.

(2a) IMPLICIT MEANING. – Incrementation is at work when new sense features have been added to the compositional sense. Unlike intrinsic sense features, which make up the compositional sense, these additional features are extrinsic, they are mostly unpredictable, very numerous and heterogeneous in nature, and they typically function as objects, adverbials and modifiers. Words with this kind of semantic idiomatization can be called **incrementations**; for example, *composer* has the extrinsic feature [+music], *worshipper* [+God] and *repellent* [+insects] (all of these being objects), *rewrite* [+in a better way], *misrepresent* [+deliberately], *worrier* [+a lot], *escapee* [+from prison] and *sexual harassment* [+in a workplace] (all of these being adverbials), and *speechify* [+boring] and [+pompous] (both of these being modifiers).

Some of the extrinsic sense features result from ellipsis, a subtractive word-formation process in which one of the constituent bases in a composition or a phrasal lexeme is removed with concomitant transference of its sense features to the sense of the remaining base (cf. Lipka 1977); such a word, it may be noted in passing, often functions as a less formal synonym of the source form. In initial ellipsis, removed is the word's left-hand base, i.e. modifier, whose sense becomes part of the sense of the remaining head; for example, *earthquake* > *quake*, with the incorporated extrinsic feature [+earth], carried over from the ellipted modifier, *loudspeaker* > *speaker*, with [+loud], *aircraft carrier* > *carrier*, with [+aircraft], *fire extinguisher* > *extinguisher*, with [+fire], *shock absorber* > *absorber*, with [+shock] and *hairstylist* > *stylist*, with [+hair]. Conversely, in final ellipsis, removed is the word's right-hand base, i.e. head, whose sense becomes part of the sense of the remaining modifier; for example, *remote control* or *remote controller* > *remote_n*, converted first from an adjective into a noun, with the incorporated extrinsic feature [+control / controller], carried over from the ellipted head, *shock absorber* > *shock*, with [+absorber] (this, incidentally, is an interesting example, as it illustrates both kinds of ellipsis applying to one and the same source form), *carrier bag* > *carrier*, with [+bag], *aftershave lotion* > *aftershave*, with [+lotion] and *caesarean section* > *caesarean_n*, also converted first from an adjective into a noun, with [+section].

And lastly, a small number of extrinsic sense features are system-predictable, because they systematically occur in specific categories of meaning (cf. Hansen et al. 1982, Lipka 2002); for example, the system-predictable extrinsic feature [+for a living] is contained in agentive nouns like *baker*, *chimney sweep* and *bus driver*, and the feature [+purpose] is found in instrumental nouns like *windscreen wiper*, *washing machine* and *corkscrew*. From all the examples above, the following properties of incrementations can be deduced:

- non-explicitness of meaning in incrementations is brought about by the fact that more information is actually communicated than is expressed;
- what is expressed in incrementations does not correspond to what is actually communicated because of the additional meaning contributed to the explicit (compositional) meaning by the extrinsic sense features;

- the additional meaning can be said to be implicit in incrementations, it constitutes their **implicit meaning** and makes a unified whole with the explicit meaning;
- the actually communicated meaning in incrementations consists of the totality of explicit meaning, conveyed by the intrinsic features, and implicit meaning, conveyed by the extrinsic features;
- the actually communicated meaning in incrementations is basically compositional, because it follows from morphosemantic compositionality, but has been made more restricted in scope by the extrinsic features; for example, an *escapee* basically *is* ‘a person who has escaped’, but its sense is really more precise, more specific than that – it is ‘a person who has escaped from prison’;
- the actually communicated meaning in incrementations is only partly predictable by the word-formation rule, because it is opacified by the extrinsic features employed.

The morphosemantic analysis stage in the interpretation of incrementations is realized as **expanded binary processing** (cf. Prčić 2001a, 2001b), which involves simple top-down division of the word into its constituent elements and concurrent inference of their senses, supplemented – or, expanded rather – with the contextual inference of the additional extrinsic sense features. For example, in the utterance *The agency was criticized for misrepresenting the views of the government*, said in a radio news bulletin, the morphosemantic analysis of the word *misrepresent* calls for its division into the base *represent* and the prefix *mis-*, and the subsequent contextual inference of the extrinsic feature [+deliberately], which in the end triggers the intended meaning ‘to deliberately represent something wrongly’.

(2b) IMPLIED MEANING. – Decrementation is at work when the entire set of intrinsic features of the compositional sense has been replaced with a completely new set of extrinsic features. Words with this kind of semantic idiomatization are called **decrementations**; for example, *bookmaker* in the sense ‘a person who takes bets and pays out money to winners’, *professor* ‘a teacher of the highest rank in a university department’ and *paedophile* ‘an adult who is sexually attracted to children’. Very often, such meanings are motivated by metaphorical transfer, as in *skyscraper* ‘a very tall building’, *breakfast* ‘the first meal of the day, eaten in the morning’ and *playboy* ‘a rich, pleasure-seeking and irresponsible man’, or by metonymic transfer, as in *beefeater* in the sense ‘a ceremonial guard at the Tower of London’, *cradle snatcher* ‘a man who dates or marries a much younger woman’ and *scarecrow* ‘a figure made to resemble a person and set up to scare away birds’ (for an extensive treatment of metaphor and metonymy in compositions, see Benczes 2006). From the examples above, the following properties of decrementations can be deduced:

- non-explicitness of meaning in decrementations is brought about by the fact that different – more precisely, discrepant – information is actually communicated than is expressed;
- what is expressed in decrementations does not correspond to what is actually communicated because of the discrepant meaning produced by the completely new set of extrinsic sense features;
- the discrepant meaning can be said to be implied in decrementations and it constitutes their **implied meaning**;

- the actually communicated meaning in decrementations consists entirely of implied meaning, conveyed by the extrinsic features;
- the actually communicated meaning in decrementations is not compositional, because it does not follow from morphosemantic compositionality, but is markedly different from, and, synchronically at least, unrelated to, what is suggested by morphosemantic compositionality; for example, a *gatecrasher* is not ‘a person who crashes through a gate’, but rather ‘a person who goes to a party uninvited’;
- the actually communicated meaning in decrementations is not predictable by the word-formation rule, because the discrepancy between the form and its content makes it opaque, and that is why incrementations, with regard to their content, come close to morphologically simple (monomorphemic) words.

The morphosemantic analysis stage in the interpretation of decrementations is realized as **debinarized / unitary processing** (cf. Prčić 2001a, 2001b), which involves full contextual inference of the entire set of extrinsic sense features and is similar to the processing of simple words, whose interpretation invariably consists in full contextual inference of the relevant set of sense features (hence the modifiers ‘debinarized / unitary’ in the above designation, aimed at emphasizing the gradual transition from polymorphism to monomorphism in content even though not yet in form). For example, in the utterance *The bookmaker refuses to pay out the jackpot to the winners*, said at a horse race, instead of the morphosemantic analysis of the word *bookmaker*, except perhaps for the trailing suffix *-er*, there is only contextual inference of the set of sense features employed, which in the end triggers the intended meaning ‘a person who takes bets and pays out money to winners’.

In conclusion, mention must be made of two important matters not explicitly considered so far. The first is the well-known fact that one word as a form can have more than one sense associated with it. The individual senses appear as the sememes of a given word (cf. Lipka 2002) and these can be either related, when they are in the domain of polysemy, or unrelated, when they are in the domain of homonymy. In morphologically complex words, sememes can be compositional, incrementational and decrementational, and all of them, theoretically at least, can occur in one and the same form. How this works in practice is nicely exemplified by the variety of sememes of the words *speaker*, *reader* and *player*, which can be found listed in comprehensive monolingual dictionaries of English. Needless to say, the phenomena that have been under discussion in the previous sections pertain exclusively to individual senses of polymorphemic words and not to the whole range of their meanings, which, in turn, implies that both the senses and the phenomena related to them are firmly rooted in lexical and general pragmatics.

Secondly, it must be stressed that the morphological and semantico-pragmatic phenomena considered here are by no means rigidly and clearly delimited, but, rather, the boundaries between them are fuzzy and gradient, and can best be understood and conceptualized in terms of three parallel interrelating and intersecting scales, along the following three dimensions:

- the compositionality scale, where compositionality and idiomatization are positioned on its two ends, with the idiomatization area spanned by incrementation shading off into decrementation,

- the explicitness scale, where explicit and non-explicit meaning are positioned on its two ends, with the non-explicit meaning area spanned by implicit meaning shading off into implied meaning, and
- the transparency scale, where transparency and opacity are positioned on its two ends, with opacification spanning the area in-between.

As it may be concluded from the arrangement outlined, there is a strong and largely predictable correlation between coextensively positioned elements on the three scales: between compositionality, explicit meaning and transparency, between incrementation, implicit meaning and opacification, and between decrementation, implied meaning and opacity. Using this trichotomy, each morphologically complex word can have its exact place determined at the intersection of the three scales; for example, the word *correspondent* in the sense ‘a person who reports news for print or electronic media’ is idiomatized through decrementation (according to the compositionality criterion), because it contains implied meaning (according to the explicitness criterion) and is therefore opaque (according to the transparency criterion).

4. LEXICAL IMPLICATURES

The current exploration of the manifestations and properties of non-explicit meaning in morphologically complex words has drawn attention to the possibility that, owing to certain perceived similarities in the nature of the non-explicit meaning actually communicated and, arguably, in the comparable inferencing processes in their interpretation, both incrementation and decrementation could be construed and explained, *mutatis mutandis*, as lexical analogues of Gricean conversational implicatures, which are found in utterances (for the seminal text on implicature, see Grice 1975 and for various interpretations, clarifications and elaborations, see Grundy 2008, Huang 2006, Levinson 1983, Thomas 1995, Yule 1996 as well as Archer and Grundy 2011, Cummings 2009, Horn and Ward 2005, Mey 2009, Verschueren and Östman 2009 and the references therein). First introduced in Prčić 2001b, the original idea has since been significantly rethought and will now be presented in an amended and amplified form.

By way of a brief reminder, a **conversational implicature** is a special meaning that is conveyed indirectly beyond the meaning explicitly stated. It is the speaker/writer who creates an implicature and it is the hearer/reader who has to recognize and infer it in a given context. In any given spoken or written communication event, participants act on the assumption that all of them genuinely attempt to behave cooperatively. This mutual assumption, proposed and termed by Grice (1975) the **cooperative principle**, builds around the (tacit) observance of the four maxims, i.e. subprinciples, of conversation: of quantity, quality, relation and manner, which are about the informativeness, truthfulness, relevance and clarity, respectively, of the speaker/writer’s communicative contribution. Non-observance of (at least) one of the four maxims generates a conversational implicature. Among the several ways the speaker/writer can (choose to) fail to observe a maxim, which include flouting, violating, infringing, opting out of and suspending it (for details, see especially Grice

1975, Levinson 1983, Thomas 1995), the most frequently encountered one is flouting, when “a speaker **blatantly** fails to observe a maxim, not with any intention of deceiving or misleading, but because the speaker wishes to prompt the hearer to look for a meaning which is different from, or in addition to, the expressed meaning” (Thomas 1995: 65). To return to the example in Section 2 above, A: *I am out of petrol*. – B: *There is a garage round the corner*. B generates the conversational implicature ‘the garage is open and has petrol to sell’, by flouting the maxim of relation (or, relevance, as it has become more accurately known), in not providing a straightforward and expected answer but by providing a different and roundabout answer, which, strictly, does not stick to the topic and which A has to recognize and infer, bearing in mind the assumption that B’s response is in line with the cooperative principle.

When this essential apparatus is applied to incrementation and decrementation in morphologically complex words, the following parallels can be made. With incrementation the implicature is based on the non-observance of the maxim of quantity, which says: “Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange). / Do not make your contribution more informative than is required.” (Grice 1975: 45). In words of this kind, non-observance of the maxim of quantity becomes obvious by the fact that more information is actually communicated than is expressed; for example, what is actually communicated by *escapee*, when it is used in the utterance *All three escapees were captured and put back to prison late last night*, consists of what is expressed – ‘a person who has escaped’ plus the additional meaning – ‘from prison’. This additional meaning is **implicit** in this particular word.

In contrast, with decrementation the implicature is based on the non-observance of the maxim of quality, which says: “Do not say what you believe to be false. / Do not say that for which you lack adequate evidence.” (Grice 1975: 46). In words of this kind, non-observance of the maxim of quality becomes obvious by the fact that, in sharp contrast to the information expressed, untrue information is actually communicated; for example, what is actually communicated by *beefeater*, when it is used in the utterance *I especially liked the beefeaters’ colourful uniforms*, is not what is expressed – ‘a person who eats beef’, but a discrepant meaning – ‘a ceremonial guard at the Tower of London’. This discrepant meaning is **implied** in this particular word.

Since the implicatures above function in lexical units – specifically, in morphologically complex words, they will be called here **lexical implicatures** (or, more compactly and less formally, **lexicatures**). Both types of lexical implicature are comparable to particularized, rather than generalized, conversational implicatures, as they arise in, and crucially depend on, specific linguistic (sentential) and extralinguistic (situational) contexts. Even though both particularized conversational implicatures and lexical implicatures are utterance-bound, the nature of their manifestation is not the same: particularized conversational implicatures are not constant, in the sense that a certain string of words, like *There is a garage round the corner*, may, on different occasions, be used to convey various intended meanings – for this reason, a particularized conversational implicature must always be generated

anew, from occasion to occasion, which necessitates, and at the same time opens up space for, a higher degree of linguistic creativity both on the part of the speaker/writer who generates the implicature and of the hearer/reader who recognizes and infers, i.e. calculates, it. On the other hand, lexical implicatures are constant, in the sense that a certain word, like *escapee*, in its given sememe ‘a person who has escaped from prison’, may, on different occasions, be used to convey only that one fixed meaning – for this reason, a lexical implicature need not be generated anew on every occasion, because it is already contained, prepackaged as it were, in the given word, which the speaker/writer just needs to select on a particular occasion while the hearer/reader needs to calculate its intended meaning, with both of these activities requiring a considerably lower degree of linguistic creativity than particularized conversational implicatures do.

Starting from this chief point of difference between particularized conversational and lexical implicatures, two terminological questions should be addressed. The first is whether lexical implicatures can be described as particularized in the Gricean sense. If ‘particularized’ is taken to mean heavily context-dependent, not constant, but variable and therefore newly generable, which holds for conversational implicatures, the same cannot be said of lexical implicatures, because they are heavily context-dependent, constant and invariable, and therefore not newly generable. Indeed, lexical implicatures cannot be characterized as particularized in this term’s usual technical sense. These implicatures may, it is true, begin as particularized, when implicit or implied meaning initially become associated with a certain morphologically complex word but, through the course of time and the word’s repeated use, this special meaning – additional, in the case of incrementation, and discrepant, in the case of decrementation – gradually becomes constant, i.e. established and conventionalized, during the process of semantic idiomatization, the third phase in the diachronic development of a polymorphemic word (cf. Bauer 1983, Prčić 1997 / 2008a: Chapter 5). Phrased more generally, as the meaning of all new words becomes established by convention, within a specific language community, in the like way the meaning of lexical implicatures becomes conventionally established, maintained and perceived. And to capture this important distinction and to duly contrast it with ‘particularized conversational implicature’, the designation **conventionalized lexical implicature** is proposed here as arguably the best suited for the purpose.

The other terminological question concerns naming the manner in which non-observance of the maxims of quantity and quality in the creation of lexical implicatures is realized. Of the full array of the available terms pertaining to conversational implicatures, viz. the verbs *flout*, *violate*, *infringe*, *opt out* and *suspend*, only the first two, *flout* and *violate*, would appear to be at least partly semantically adequate. However, as flouting, according to Grice (1975: 49), denotes blatant failure to observe a maxim whereas violating denotes quiet and unostentatious failure, with a liability to mislead in some cases, neither of these terms can appropriately characterize the conditions relative to lexical implicatures. Rather than being blatant, the non-observance involved tends to be quiet and unostentatious but with no liability to mislead – in other words, the central sense features of *flout* and *violate* are neutralized

and toned-down, and then fused together. This in fact means that the non-observance of the two maxims in lexical implicatures is deliberate but unobtrusive and, as such, not aimed at achieving any communicative effect, except, initially at least, packaging as many bits of information, i.e. meaning, as possible in as small a container, i.e. polymorphemic word, as possible, in full keeping with the principle of language economy. And to name this neutral and unmarked property, *flout* and *violate*, both highly specific and marked labels, prove not to be suitable. A better candidate would be the verb *exploit*, which carries no specific overtones either way, and is mentioned by Grice himself (1975: 49), apparently intended as an unmarked cover term. Probably the most fitting name for the phenomenon under consideration would be the verb *be based on* (in the passive), already used in the definitions above, because it reflects well the essence of this particular non-observance of the two maxims – deliberateness and unobtrusiveness, and at the same time emphasizes the causal connection between the maxims and the lexical implicatures resulting from their exploitation; in addition, the passive indicates agentlessness, which in the present case implies that the speaker/writer is, in most instances, not actively involved in the creation of the lexical implicature but only selects and uses the word already containing it. Therefore, as the most apposite terminological choice seems the formulation that conventionalized lexical implicatures **are based on** the maxims of quantity and quality – or, in the full form, **are based on the exploitation** of the maxims of quantity and quality.

To round off this account of conventionalized lexical implicature, which has included highlighting similarities and differences with particularized conversational implicature throughout, it remains to take a look at how the principal properties of conversational implicatures apply, and are applicable, to lexical implicatures. Following discussions and exemplifications in the literature (especially Grice 1975, Levinson 1983, Thomas 1995, Mey 2009), a conversational implicature is said to be calculable, variable, non-detachable, cancellable and reinforceable, and these five properties will now briefly be assessed comparatively.

Calculability denotes the ability of the conversational implicature to be recognized and inferred by the hearer/reader, who acts on the assumption that the cooperative principle is adhered to by the speaker/writer as well – similarly, lexical implicatures, as has been mentioned earlier, are also calculable.

Variability denotes the ability of the conversational implicature to change from context to context, from occasion to occasion, in spite of the same string of words making up the same sentence; for example, *I've got a bad headache*, used in response to an invitation or offer, may convey a wide variety of implicatures, including refusal, evasion, disregard and indifference. In contrast, lexical implicatures are not variable, but constant, or invariable, because, as has been explained above, they convey one fixed meaning in each sememe, which does not change with context and occasion, as shown in the sememe 'a person who drives a bus for a living' of the word *bus driver*.

Non-detachability denotes the ability of the conversational implicature to remain the same after a synonymous reformulation of the original sentence, which may involve replacement of a word with its synonym; for example, *She is very beautiful*

and *She is a real beauty* (Mey 2009: 367) equally give rise to an ironical implicature that she is actually not very beautiful. In contrast, lexical implicatures are non-detachable only non-lexically, insofar as they can be reformulated by paraphrase or definition, which contains the relevant sense features, as in the word *rewrite* versus the synonymous phrase *write again but in a better way*; however, this is non-detachability at the phrasal or sentential, i.e. syntactic, level and not at the lexical level, as would be expected.

Cancellability (or, defeasibility) denotes the ability of the conversational implicature to be denied or withdrawn by providing additional content to that effect; for example, *You've won five dollars, in fact, you've won ten* (Yule 1996: 44) contains a denial of the original implicature, introduced with the phrase *in fact*. In contrast, lexical implicatures cannot be cancelled, because individual sense features creating the implicature, like [+for a living] in the word *bus driver* or [+boring] and [+pompous] in the word *speechify*, simply cannot be denied or withdrawn within the word itself; if that were possible, a new and different sememe would be produced.

Reinforceability denotes the ability of the conversational implicature to be repeated for emphasis by appending additional content, in the form of a synonymous or periphrastic expression, to the utterance involved; for example, *Some of the girls were reading books but not all* (Mey 2009: 366) contains an added synonymous reinforcement *but not all*. In contrast, lexical implicatures cannot be reinforced, roughly for the same reason stated in the previous paragraph – the impossibility of the individual sense features creating the implicature to be repeated within the word itself, because a new and different sememe would thus be produced.

In sum, conventionalized lexical implicatures are based on the exploitation of the maxims of quantity, when implicit meaning arises, or quality, when implied meaning arises. Lexical implicatures are calculable, invariable, syntactically non-detachable, non-cancellable and non-reinforceable. The fact that the manifestation of the last four properties differs sharply from that of particularized conversational implicatures is in all likelihood attributable to the conventionalized nature of lexical implicatures, but also of lexical meaning in general, which is constant and therefore not easily susceptible to change or alteration. Furthermore, the last three properties of conversational implicatures involve mainly manipulation of words within phrases or sentences, whereas in lexical implicatures it is the sense features that would have to be removed and/or added, which at word level is all but impracticable.

5. CLOSING REMARKS

This paper has tried to offer a new method of dealing with explicit and non-explicit meaning in morphologically complex words in English, which is theoretically set in the now classical pragmatic framework developed by H. P. Grice (1975). Alongside the several fundamental distinctions interpreted or reinterpreted from a new angle, focused on polymorphemic words, viz. what is expressed vs what is actually communicated, explicit vs non-explicit meaning and implicit vs implied meaning, as well as the triple scale devised with a view to facilitate understanding and visualizing the semantico-pragmatic phenomena related to, and deriving from, the pro-

cess of semantic idiomatization in polymorphemic words, hopefully the main contribution of the paper has been made with the proposal of the concept of conventionalized lexical implicature, construed here as the lexical analogue of particularized conversational implicature. Seen not only as a fresh methodological approach to handling non-explicitness in polymorphemic words, the concept of lexical implicature could also serve as a potentially useful and usable explanatory tool in teaching lexical morphology, semantics and pragmatics to advanced university students.

A final little remark: it would be most interesting and challenging indeed to find out how non-explicit meaning in morphologically complex words could be accounted for in the mould of other theoretical frameworks in pragmatics – notably, the tri-heuristic approach by Levinson (2000), the dual-principle approach by Horn (1984) and the relevance-theoretic approach by Sperber and Wilson (1995).

REFERENCES

- Archer, D. and Grundy, P. (eds.). (2011). *The Pragmatics Reader*. London: Taylor and Francis.
- Bauer, L. (1983). *English Word-Formation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benczes, R. (2006). *Creative Compounding in English. The Semantics of Metaphorical and Metonymical Noun-Noun Combinations*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Cummings, L. (ed.). (2009). *The Routledge Pragmatics Encyclopedia*. London: Taylor and Francis.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In: P. Cole and J. L. Morgan (eds.). *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 41-58.
- Grundy, P. (2008). *Doing Pragmatics*. 3rd edition. London: Hodder Education.
- Hansen, B., et al. (1982). *Englische Lexikologie: Einführung in Wortbildung und lexikalische Semantik*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Hohenhaus, P. (2005). Lexicalization and institutionalization. In: P. Štekauer and R. Lieber (eds.). *Handbook of Word-Formation*. Dordrecht: Springer, 353-373.
- Horn, L. R. (1984). Toward a new taxonomy for pragmatic inference: Q-based and R-based implicature. In: D. Schiffrin (ed.). *Meaning, Form, and Use in Context. Linguistic Applications*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 11-42.
- Horn, L. R. and Ward, G. (eds.). (2005). *The Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell.
- Huang, Y. (2006). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.
- Huddleston, R. and Pullum, G. K. (2002). *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lalić-Krstin, G. (2010). *Strukturni i sadržinski aspekti novih slivenica u engleskom jeziku. Kognitivnolingvistički pristup*. Magistarska teza; neobjavljena. [Structural and Content Aspects of New Morphological Blends in English. A Cognitive Linguistic Approach. Master's thesis; unpublished]. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Levinson, S. C. (2000). *Presumptive Meanings. The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Lipka, L. (1977). Lexikalisierung, Idiomatisierung und Hypostasierung als Probleme einer synchronischen Wortbildungslehre. In: H. E. Brekle and D. Kastovsky (eds.). *Perspektiven der Wortbildungsforschung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 155-164.
- Lipka, L. (1992). Lexicalization and institutionalization in English and German. *Linguistica Pragensia*. 1: 1-13.
- Lipka, L. (2002). *English Lexicology. Lexical Structure, Word Semantics and Word-Formation*. Tübingen: Gunter Narr.
- Lipka, L. (2005). Lexicalization and institutionalization: revisited and extended. A comment on Peter Hohenhaus: Lexicalization and institutionalization. *SKASE Journal of Theoretical Linguistics*. 2/2: 40-42.
- Lipka, L., Handl, S. and Falkner, W. (2004). Lexicalization and institutionalization: the state of the art in 2004. *SKASE Journal of Theoretical Linguistics*. 1/1: 2-19.
- Ljung, M. (2003). *Making Words in English*. Lund: Studentlitteratur.
- Mey, J. L. (ed.). (2009). *Concise Encyclopedia of Pragmatics*. 2nd edition. Oxford: Elsevier.
- Plag, I. (2003). *Word-Formation in English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prčić, T. (1997). *Semantika i pragmatika reči*. [Semantics and Pragmatics of the Word]. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Prčić, T. (1998). Prilozi za jednu savremenu teoriju tvorbe reči. [Towards one modern theory of word-formation]. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*. 26: 67-76.
- Prčić, T. (2001a). Interpreting morphologically complex lexemes, and the semantics / pragmatics interface. In: E. Németh T. (ed.). *Pragmatics in 2000: Selected Papers from the 7th International Pragmatics Conference. Vol. 2*. Antwerp: International Pragmatics Association, 470-480.
- Prčić, T. (2001b). Interpreting morphologically complex lexemes revisited. In: E. Németh T. and K. Bibok (eds.). *Pragmatics and the Flexibility of Word Meaning*. Oxford: Elsevier, 225-244.
- Prčić, T. (2005). Prefixes vs initial combining forms in English: a lexicographic perspective. *International Journal of Lexicography*. 18/3: 313-334.
- Prčić, T. (2007). Building blocks of today's English word formation: a new typology. In: V. Lopičić and B. Mišić-Ilić (eds.). *Interkatedarska konferencija anglističkih katedri Niš 2006. Zbornik radova*. Niš: Filozofski fakultet, 47-55.
- Prčić, T. (2008a). *Semantika i pragmatika reči*. 2., dopunjeno izdanje. [Semantics and Pragmatics of the Word. 2nd edition]. Novi Sad: Zmaj.
- Prčić, T. (2008b). Suffixes vs final combining forms in English: a lexicographic perspective. *International Journal of Lexicography*. 21/1: 1-22.
- Quirk, R., et al. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London and New York: Longman.

- Sperber, D. and Wilson, D. (1995). *Relevance. Communication and Cognition*. 2nd edition. Oxford: Blackwell.
- Stevenson, A. (ed.). (2010). *Oxford Dictionary of English*. 3rd edition. Oxford: Oxford University Press.
- Stojičić, V. (2006). *Morfološki postupci u tvorbi neologizama u engleskom jeziku*. [*Morphological Processes in the Formation of Neologisms in English*]. Niš: Filozofski fakultet.
- Verschueren, J. and Östman, J.-O. (eds.). (2009). *Key Notions for Pragmatics*. Amsterdam: John Benjamins.
- Thomas, J. (1995). *Meaning in Interaction. An Introduction to Pragmatics*. Harlow: Longman.
- Tournier, J. (1993). *Précis de lexicologie anglaise*. 3e édition. Paris: Nathan.
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press.

Tvrtko Prčić

EKSPPLICITNO I NEEKSPPLICITNO ZNAČENJE U POLIMORFEMSKIM REČIMA U ENGLESKOM JEZIKU

Rezime

Ovaj rad bavi se odnosom između izraženog značenja i stvarno saopštenog značenja u polimorfemskim rečima u engleskom jeziku, koje obuhvataju prefiksacije, sufiksacije, kompozicije, neoklasične kompozicije, poluneoklasične kompozicije, neke tipove konflacija i frazne lekseme. U prvom delu rada, razmotreni su priroda i ispoljavanja eksplicitnog i neeksplicitnog značenja, te, u okviru potonjeg, implicitnog i impliciranog značenja. U drugom delu, implicitno i implicirano značenje protumačeni su kao leksički analogni grajsovskim konverzacionim implikaturama i objašnjeni uz pomoć novopredloženog pojma leksičke implikature.

Ključne reči: eksplicitno značenje, neeksplicitno značenje, implicitno značenje, implicirano značenje, leksička implikatura, polimorfemska reč, engleski jezik

Predrag Novakov
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
predragnovakov@sbb.rs

UDK: 811.163.41:811.111'373.45
Originalni naučni rad

BUSINESS TERMINOLOGY – INTERNATIONAL AND/OR NATIONAL?*

The complex notion of cultural identity comprises various areas of social life which all produce linguistic reflections in the form of sets of relevant terminology. Namely, professional registers and terminology, including business and economics in general, imply lexical items specific to a given field, concepts sometimes originating in a specific culture or social system, but which are transferred to other cultures and other languages. This is also the case with the business/economic register, especially if one bears in mind the socio-political changes in Eastern Europe (and other regions) during and after the period of economic transition. The paper would thus point to some lexical/terminological characteristics of the former “self-management” economic system in Serbia, then to the new terminology which entered the language in the period of transition and the present linguistic solutions related to market economy. Therefore, the first part of the paper briefly discusses typical examples from a bilingual Serbian/Croatian-English dictionary of self-management terminology, published during and at the end of that period (1978, 1979, 1989), and the second part discusses lexical and lexicographic issues related to new terminology introduced during the period of transition and after that period.

Key words: business, economics, English, professional terminology, Serbian

1. INTRODUCTION

The complex notion of cultural identity comprises various areas of social life which all produce linguistic reflections in the form of sets of relevant terminology. If we include business and economics in general into such broadly understood notion of culture, we can draw parallels between different economic systems and the terminology related to them, providing an example of inter-cultural correlations. Namely, professional registers and terminology imply lexical items specific to a given field,

* This paper was written within the scientific project *Languages and Cultures in Time and Space (Jezici i kulture u vremenu i prostoru)* funded by The Ministry of Education and Science of The Republic of Serbia (Project number: 178002), and it is based on the unpublished presentation from the international conference *Lexis, The Study of Lexicon across Cultural Identities and Textual Genres*, held in Verona (Italy), in November 11-13, 2010.

concepts sometimes originating in a specific culture or social system, but which may be transferred to other cultures and other languages. This is often the case with the business/economic register, especially if one bears in mind the socio-political changes in Eastern Europe (and other regions) during and after the period of economic transition.

Therefore, concepts or notions related to a specific professional field constitute the basis for the creation of words and phrases to express these notions. Such concepts or notions could have a generally known value, that is could be more or less universally recognized. As far as the economy and business are concerned, these concepts depend on the political-economic system which then projects its terminology – accepting already existing expressions from the market economy or creating the new ones. It seems that in some cases the basic socio-economic concept, at least one part of its semantic content (for example, function, the range of responsibilities) is similar or the same in different economic systems, but may show variations according to the participants or to particular significance in these systems; this similarity is often hidden behind different lexical realizations of the notion which the creators of terminology use to underline the relevant differences in the system. In contact linguistics, this distinction is well represented within the framework of formal correspondents or functional-communicative equivalents (Prčić 2005: 170-171). Namely, a formal correspondent is a lexical unit in L1 which is in form, function and semantic content equal to a lexical unit in L2. On the other hand, a functional-communicative equivalent in L2 has the same function and semantic content in communication, but not the form as a unit in L1. Therefore, the issue is whether new coinages in L1 (e.g. Serbian) could be represented as correspondents or equivalents in L2 (e.g. English), that is if they show just formal or semantic difference which could make mutual intelligibility difficult, creating too much noise in the communication channel.

Naturally, many expressions in professional fields, genres and registers are internationalisms, so the process of borrowing of lexical units represents a necessity and a regular phenomenon; this is also the case with economy and business, which typically imply a significant number of internationalisms. However, this process of borrowing and unification of terminology requires a similarity of conceptual systems behind the lexical items, so that the same or similar terms express more or less the same notions. Having in mind current globalization, it is not surprising that economic systems and business terminology are also acquiring this global similarity making communication and mutual understanding easier. Still, taking into account frequent uncritical and unnecessary borrowing from English as the contemporary *lingua franca*, there is also the issue of borderline when it comes to borrowing or using domestic linguistic resources to express new economic (and other) notions.

While discussing such lexical borrowing from English, one can use the theoretical framework related to borrowing from English proposed, among others, by Prčić (2005); namely, he proposed a justification of use scale (Prčić 2005: 130-134) with five degrees of anglicisms in Serbian - completely unjustified, unjustified, conditionally justified, justified and completely justified anglicisms. Completely unjustified means that there is a domestic or naturalized word or phrase for the same seman-

tic content (*implementation - implementacija – sprovođenje/primena*); an anglicism is unjustified if there is a possibility to translate foreign semantic content by applying productive morpho-syntactic processes of the domestic language (*billboard - bilbord – reklamni pano*); a conditionally justified anglicism offers a possibility for a more effective and/or shorter expression of a new content than a domestic word or phrase (*horror film - horor film – film strave i užasa*); an anglicism is justified if it introduces a new nuance of meaning in the domestic language (*hamburger – pljeskavica*); and finally, an anglicism is completely justified if it introduces a completely new meaning into the domestic language and fills a lexical gap (*milkshake - milkšejk*). Moreover, the same author (Prčić 2005: 33) also expresses his opinion that language should not be treated just as a simple communicational tool to get a message over – in that process one should not neglect the manner of communication and the selection of elements, anglicisms versus domestic expressions being one of the issues.

As it has already been mentioned, in the process of globalization the economic differences are being reduced; however, interesting examples of diversity could be found in not so distant past – one such case could be the economic system in the former Yugoslavia and the present transitional period in Serbia. So, this paper would first discuss, from the linguistic point of view, examples from the economic system of self-management, existing in the 1970s and early 1980s in the former Yugoslavia, and then some recent examples related to the business terminology in general from the period of economic transition in Serbia, in order to add arguments to the culture-related terminology and possibly expand existing insights.

2. AN EXAMPLE OF SPECIFIC (NATIONAL) TERMINOLOGY

In the 1970s and early 1980s, Yugoslavia, which later disintegrated into several independent countries, developed a specific socialist economic system, slightly more liberal than the typical state-controlled economy of the Eastern Bloc. This system involved a particular set of socio-economic terms, specific only for that society, starting from the type of ownership to the organization of the houses/chambers in the federal assembly. The entire system was based on the notion of associated labour (Serbian: *udruženi rad*) which included all types of workers (manual, intellectual, providers of services) who combined their skills and knowledge to provide the required goods and services. The basic unit was the basic organization of associated labour (*osnovna organizacija udruženog rada*) and the organ/body where negotiations were held between the providers of services/producers of goods and the users of goods/services was called self-management interest community (*samoupravna interesna zajednica*). Consequently, the Federal Assembly included the house of self-management workers, and the ownership was social or public (there was no state ownership).

Therefore, it is interesting to check how the coined terminology was, at that time, transferred to English; glossaries from that time (Felbabov 1989, Strugar 1979, Ivir 1978, abbreviated as F, S and I respectively) often first offered new, non-transparent

terms, adding to them nearest traditional English equivalents. We can start from the following examples:

- (1) a) *samostalna organizacija udruženog rada* – independent organization of associated labour, enterprise (F),
- b) *društveni pravobranilac samoupravljanja* – social attorney of self-management (F),
- c) *samoupravna baza* – self-management base/basis/grass-roots (F).

So in (1a) the compiler of the glossary first offered the literal translation – formal correspondents and then added the term recognizable in the western capitalist tradition – *enterprise*. Similarly, in (1b) the familiar noun *attorney* was inserted within the newly created phrase to make it more familiar and offer a clue to the reader. Finally, (1c) first translates the Serbian expression literally, and then adds a completely culture-related notion *grass-roots* – lower levels of an organization, ordinary people, not leaders.

Other typical examples with more or less literal translations:

- (2) a) *društveni kapital* – social capital, socially owned capital (F),
- b) *nesamoupravne pojave* – anti-self-management occurrences (F),
- c) *radnički savet* – workers’ council (F),
- d) *radničko upravljanje* – workers’ management, workers’ control (F),
- e) *radnik-samoupravljač* – worker –self-manager (F),
- f) *samoupravna interesna zajednica* – self-management community of interests, self-management interest union (F), self-managed community of interest, self-managing community of interest (I).

The example (2a) is a typical term from this economic system, as well as (2b) which is a literal translation from Serbian - perhaps a better solution would be “phenomena” instead of “occurrences”; moreover, the Serbian phrase in (2b) literally means “non-self-management phenomena”, so the prefix *anti-* is perhaps an overstatement. The next three examples (2c, 2d, 2e) relate to the basic individual participant in associated labour, the worker, but who is at the same time the manager, so this specific contradiction might be terminologically confusing; the prevailing role of the workers is underlined in the terms (2c) and (2d), again possibly confusingly when discussing workers who also make up the management. Finally, the newly created phrase in (2f) is rather non-transparent for a possible western business partner, because it does not correspond to a category from either the market economy or the socialist economy in the former East European Bloc. Moreover, two bilingual dictionaries (Felbabov 1989 and Ivir 1978) offer slightly different English equivalents: it seems that the expressions *self-managed* and *self-managing* (Ivir 1978) do not convey the idea of the Serbian original, because they imply that this community rules itself (*self-managing*) or is ruled by itself (*self-managed*), while it is simply related to self-management, a part of that system.

The final group of examples is directly linked to different aspects of the very term self-management:

- (3) a) *samoupravna radnička kontrola* – self-management workers’ supervision (F), workers’ self-management verification, verification of self-management practice by the workers (S),

- b) *samoupravni organ* – self-management body/organ (F),
- c) *samoupravni sporazum* – self-management agreement (F),
- d) *sud udruženog rada* – court of associated labour (F),
- e) *Zakon o udruženom radu* – The Associated Labour Act (F).

Thus (3a) implies that the workers themselves organize supervision of the production process or the process of offering services, that they create specific bodies (3b), sign agreements (3c); there is also a court which addresses issues related to associated labour (3d), as well as one of the basic economic laws – the act on associated labour (3e). In (3a) two consulted dictionaries again offer different English equivalents; literal translation of this word *kontrola* would be *control*, so it seems that *supervision* (Felbabov 1989) is a better solution than *verification* (Strugar 1979).

3. ANGLICISMS IN CONTEMPORARY BUSINESS SERBIAN

After the period of self-management, within political and economic changes, in the period of transition the new economic system of market economy was slowly (re)introduced and with it came the new terminology. To a great degree, new terms were borrowed from English, with some attempts to find domestic equivalents or translations. These processes would be illustrated with the corpus containing about 120 examples excerpted from several issues of two professional magazines published in Serbia in 1999 (M1- *Industrijski sistemi*, vol. 1, No. 2, December 1999, Novi Sad) and 2004 (M2 - *Marketing*, vol. 35, No. 1, 2, 3, 4, 2004, Belgrade).

At the beginning, the names for the new institutions and concepts were simply taken from English, without any adaptation or with some, usually inadequate adaptation. For example:

- (4) a) *podstaknuti brand awareness* (M2 147),
- b) encourage *brand awareness*,
- (5) a) *copyright aktivnosti...* (M2 132),
- b) ...*copyright activities...*

These examples illustrate the use of English words and phrases without any adaptation and their inclusion in the Serbian morpho-syntactic structure, even though domestic expressions were available (*svest o robnoj marki* for *brand awareness* and *autorska prava* for *copyright*).

The previous examples illustrate the first phase in economic transition when it was primarily necessary to establish communication and, due to the lack of professional linguistic advice and standardized solutions, this communication included some questionable linguistic expressions.

The following examples point to similar problems:

- (6) a) ... opisivanje *implementacione* i interne šeme ... (M1 59),
- b) ... *implementation* and internal schema ...
- (7) a) ...uslovi za *implementaciju* konceptata (M1 69),
- b) ...conditions for *implementation* of concepts...
- (8) a) *kontinualna* unapređenja (M1 92),
- b) *continuous* improvements,

- (9) a) *kontinualno* učenje (M1 93),
 b) *continuous* education.

Actually, these examples witness the initial stage in the creation of new economic terminology, with unjustified borrowings from English: instead of using an existing domestic word, the English word *implementation* is adapted, and in (6a) and (7a) used with the domestic adjectival and nominal suffixes added to it. Similarly in (8a) and (9a), the English adjective *continuous* is replaced with another similar-looking borrowed adjective *kontinualan*.

Examples of borrowings without adaptation:

- (10) a) korišćenja “*first name-a*” (M2 22),
 b) using of “*first name*”,
 (11) a) Svi *outputi* idu... (M2 87),
 b) All *outputs* go...
 (12) a) Koncept *marketing-mixa*... (M2 43),
 b) The concept of *marketing-mix*...
 (13) a) *online* oglašavanje (M2 66),
 b) *online* advertising.

In (10a), the basic English phrase is used, perhaps to give this statement a western, market-economy flavour. Again, in (11a) the English word *output* is not adapted, but still the domestic Serbian plural suffix is added to it. Even more interesting is (12a) which includes a combination of the English word *marketing* and a non-adapted word *mix* with the case suffix, which is not the standard practice. Similarly, in (13a) there is a non-adapted English word (*online*) included in the domestic syntactic structure – this is perhaps a conditionally justified borrowing because it introduces a new notion along with a new term.

Similar problems are illustrated in the following examples:

- (14) a) ...otvoreno (“*transparentno*”) pokazati sebi (M2 39),
 b) ...openly (*transparently*) show to oneself...
 (15) a) *Low fat* tek treba da se .. (M2 197),
 b) *Low fat* is still to be
 (16) a) Uticaj *targetiranja* na (M2 87),
 b) Influence of *targeting* on...
 (17) a) Tržište ... moglo bi se definisati kao *saturisano*. (M2 110),
 b) Market ... could be defined as saturated.

In (14a) the author felt the need to explain the domestic word *otvoreno* or to relate it to the English term, using the adapted English word *transparent* in brackets; *low fat* in (15a) is simply inserted in the clause without any adaptation, so it is completely unjustified. However, (16a) contains a conditionally justified anglicism, because it is shorter than the possible Serbian equivalent, but the adjective *saturisano* in (17a) is completely unjustified since there is a domestic equivalent *zasićeno*.

Finally, recent borrowings from English in the business register could also point to the need in the receiving language for a means to express a certain notion in a shorter way; this corpus contains several cases of borrowing the adjectives with the suffix *-able* or the corresponding derived domestic nouns:

- (18) a) ...*rekonfigurabilni* modeli ... (M1 70),

- b) ...*reconfigurable* models...
- (19) a) ... *reciklabilan* proizvod... (M1 70),
b) ...*recyclable* product...
- (20) a) *Upravljivost i adaptivnost* proizvodnog sistema... (M1 70),
b) *Controllability and adaptability* of production system...

There is an obvious need for a shorter way to express the possibility to realize the concept denoted by a given verb like (*control* or *adapt*) or a typical quality of an item. It seems that the corresponding domestic Serbian suffix *-iv/ljiv* (comparable to Latin *-bilis* or English *-able/ible*, cf. Klajn 2003: 283) still cannot regularly replace the English *-able* when words are borrowed; so there are cases when the entire derived adjectives with *-able* were borrowed (*profitabilan*, *reverzibilan*) and naturalized. However, such newly borrowed adjectives still have to go through the process of naturalization, so the borrowed adjectives in the examples (18a) and (19a) are not fully acceptable (or are acceptable only conditionally). The first noun in (20a) *upravljivost*, which is a calque of the English verb *control* and the suffix *-able*, is theoretically possible, but still not fully acceptable in contemporary Serbian. The adjective *kontrolabilan* is not acceptable or at least not completely naturalized yet; a longer construction with a relative clause has to be used instead ("which can be controlled"). Thus similar examples point to a need for a shorter expression of this notion in Serbian and that is one of the reasons why such anglicisms are often borrowed (Novakov 2008: 143).

At the end, in order to underline the sensitivity of the issue of lexical borrowing, it is worth mentioning that a research project related to the understanding of recent anglicisms in Serbian was carried out in 2005 (Panić-Kavgić 2006). The research included 80 respondents, native speakers of Serbian (age 20 to 60, university students and those having a university degree, 5 of them in economy), who filled the questionnaire about the meaning of anglicisms excerpted from daily and weekly newspapers. The research showed that a large percent of Serbian speakers (even those with university education) do not completely understand the meaning of such borrowings, including those related to business. Let us mention just two examples:

- (21) a) *grejs period* (grace period),
b) *offshore kompanija* (offshore company).

It was really surprising to find that 51 out of 80 respondents (about 64%) did not know the exact meaning of (21a), whereas 36 out of 80 (about 45%) respondents did not know the exact meaning of (21b) (Panić-Kavgić 2006: 113, 132). This fact underlines the importance to standardize the use of anglicisms (and other foreign vocabulary) in professional terminology to achieve a better level of understanding.

4. CONCLUSION

Pointing to the possible cultural similarities and differences when it comes to economic systems, that is to similarities and differences between particular concepts and their lexical representations in such systems, the paper first discusses English equivalents of the economic/business terminology which was specific to a particular socio-economic system (the so-called self-management in the former Yugoslavia)

and then the introduction of basically English terminology along with the (re)introduction of market economy in the period of transition in Serbia. The former set of terms was culture-specific, national, created to reflect particular economic notions and institutions, so the semantic content of their English equivalents and correspondents was rather artificial and not always transparent to the English speaker (and many other speakers). This fact is illustrated with the lexicographic solutions in the bilingual Serbian (Serbo-Croatian) - English dictionaries of that time (Ivir 1978, Strugar 1979, Felbabov 1989): they usually offered both literal translations of the new terminology and the closest traditional English equivalents (e.g. *the executive council* – *government*). However, during the period of socio-economic changes in Serbia, new terminology (typically English and international) was necessary for the new system; thus the first stage of transition was often linguistically characterized by unjustified borrowings from English without adaptation, due to the lack of linguistic instruction and standardization. In later stages, the new terminology was slowly standardized, still including numerous anglicisms. The obvious reasons for the use of anglicisms were to fill the lexical gaps which appeared after the introduction of the market economy system. This process of borrowing is illustrated with the examples from professional journals published in Serbia in 1999 and 2004.

Therefore, it could be concluded that the examples discussed in this paper point to different cases of culture-related terminology when it comes to national/specific and international/general economic terms. Moreover, the paper illustrates the typical trends in borrowing anglicisms, certainly not found only in business functional style: with the introduction of a new conceptual system, there followed the uncritical use of foreign terms, first without any adaptation and then with some, still inadequate adaptation. With the raising of awareness about this issue, attempts are being made to standardize the processes of adaptation, to use existing domestic words when possible or to coin new words with the available domestic means. So, it seems that the business terminology discussed in this paper should include both international, generally used terms and in some cases possible appropriate domestic ones.

REFERENCES

- Felbabov, Vladislava (1989). *Rečnik društveno-političkih, samoupravnih i marksističkih termina i izraza*. Novi Sad: Institut za strane jezike i književnosti/Udruženje naučnih i stručnih prevodilaca Vojvodine.
- Ivir, Vladimir (1978). *Hrvatsko ili srpsko-engleski rječnik privrednog nazivlja*. Zagreb: Školska knjiga.
- Klajn, Ivan (2003). *Tvorba reči u savremenom srpskom jeziku 2. Sufiksacija i konverzija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva/Institut za srpski jezik SANU, Novi Sad: Matica srpska.
- Novakov, Predrag (2008). *Anglističke teme*. Novi Sad: Futura.
- Panić-Kavgić, Olga (2006). *Koliko razumemo nove anglicizme*. Novi Sad: Zmaj.
- Prčić, Tvrtko (2005). *Engleski u srpskom*. Novi Sad: Zmaj.
- Strugar, Novak (1979), *Leksikon društveno-političke i samoupravne terminologije (srpskohrvatski-engleski)*, Beograd: STP.

Predrag Novakov

POSLOVNA TERMINOLOGIJA – INTERNACIONALNA I/ILI NACIONALNA?

Rezime

Oblast privrede i ekonomije uopšte može se sagledati kao deo široko shvaćenog kulturnog identiteta, kao sistem koji je specifičan za određene nacije ili tipičan i zajednički za širu međunarodnu zajednicu. Naime, privredni sistem podrazumeva koncepte i terminologiju koji mogu biti specifični za datu kulturu; ovaj rad razmatra jedan takav slučaj – terminologiju povezanu sa sistemom samoupravljanja razvijenim u bivšoj Jugoslaviji tokom 1970-ih i 1980-ih godina, ukazujući na engleske ekvivalente i korespondente tih konkretnih termina. Tipični primeri za engleske ekvivalente/korespondente te nekadašnje privredne terminologije jesu kovanice poput *self-manager/worker-manager*, *self-management rights*, *self-management agreement*, *self-management community of interests*, *associated labour*, *basic organization of associated labour*, *vocationally oriented education* itd. Drugi deo rada raspravlja o suprotnom procesu – delimičnom ujednačavanju terminologije, odnosno pozajmljivanju (obično iz engleskog) termina koji se odnose na tržišnu privredu tokom perioda tranzicije u Srbiji. Primeri iz stručnih časopisa iz tog vremena pokazuju da su anglicizmi često pozajmljivani nekritički, uz adaptaciju ili bez nje. Dakle, period tranzicije i sadašnje organizacije privrede u Srbiji stvorio je potrebu da se (ponovo) uvedu kako neki delovi tradicionalne terminologije povezane sa tržišnom privredom, tako i neki novi, aktuelni termini povezani sa poslovanjem. Kao i u drugim sličnim slučajevima, ta potreba je stvorila jezičke izazove i zahtevala hitna rešenja, što je dovelo do brojnih anglicizama (transkribovanih ili ne), kalkova i više ili manje uspešnih novih termina. U ovom delu rada ukazuje se na takve primere povezane sa preuzimanjem opšte terminologije iz oblasti ekonomije i komentarišu se relevantni terminološki problemi.

Ključne reči: ekonomija, engleski jezik, poslovni jezik, srpski jezik, stručna terminologija

Гордана Штасни
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
gordanastasni@yahoo.com

УДК: 811.163.41'373.611
Оригинални научни рад

МОТИВАЦИЈА ЗА ИМЕНОВАЊЕ КОСТИЈУ ЉУДСКОГА ТЕЛА*

У раду су анализиране лексеме домаћег порекла којима се именују кости људскога тела. Материјал за анализу ексерциран је из *Семантичко-деривационог речника* 1 и 2. Грађа је систематизована према суфиксима који учествују у творби назива одређене кости. Деривационо-семантичком анализом утврђени су мотивациона база и деривациони процеси који учествују у творби назива људских костију. Приказани су творбени модели, са фокусом на опису семантичке везе између садржаја творбене основе и творбених форманата. Сагледани су и семантички механизми којима се у оквиру вишезначних лексема индукује анатомско термилошко значење.

Кључне речи: кости људског тела, мотивација, номинација, деривација

1. Човек се рађа са 270 малих, прилично меких костију, међутим скелет одрасле особе обично има 206 костију зато што неке кости срастају. Интересовало нас је које кости људског тела имају посебне једнолексемске називе домаћег порекла и чиме је мотивисана њихова номинација.

Лексема *кост*, као и други анатомски термини домаћег порекла, припада и општем и термилошком фонду. У семантичкој интерпретацији ове лексеме заступљена је поред архисеме – део тела (човека или животиње – кичмењака) и диференцијална сема високог ранга којом се исказује дистинктивно и квалитативно обележје на основу којег се кост разликује од осталих делова тела ('један од тврдых делова човечјег тела и животиња кичмењака'). Међутим, ова семантичка компонента (тврдоћа) неће бити једина мотивациона база за развијање нових значења у оквиру семантичке структуре лексеме *кост*. У мотивационој функцији јављају се и потенцијалне семе које нису садржане у лексикографској дефиницији, као што је то изглед или облик кости.¹ Сва

* Рад је настао у оквиру пројекта *Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања* (178004), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Семантичка компонента која носи информацију о облику или позицији кости може бити извор успостављања и других лексичко-семантичких односа. Тако, на пример, лексема *ребро* ступа у колокацију са именицама *чоколада* и *радијатор* на основу сличности по облику 'танко, дугуљасто', те односа део – целина 'везано, насластано једно до другог (Коњик 2003: 131).

секундарна значења у оквиру семантичке структуре лексеме *кост* индукована су метафором која је заснована на својеврсној вези по сличности (али и логичкој повезаности) полазног и циљног садржаја.² Дакле, елементи семантичког садржаја лексеме *кост* (архисема и семе) представљају извор за асоцијативне везе које су омогућиле друге семантичке реализације у оквиру исте полисемантичке структуре.

Физичке карактеристике скелета као ентитета из ванјезичке стварности, његова структура, распоред костију у људском телу рефлектују се и на лексикон. Лексема *кост* у лексичком систему има својство општег назива и надређеног појма у односу на називе појединачних костију.³ Као хипоними хиперониму *кост* јављају се називи за индивидуалне и удружене кости. Назив за удружене кости даље се грана, с обзиром на то да се једним називом, обично вишелексемским, обухватају различите кости одређене регије тела. Тако, на пример, назив *кости лопатичног појаса* постаје хипероним другог реда, који се грана на своје хипониме – *лопатица* и *кључница*.

И у оквиру ове лексичке скупине инваријантност је главни критеријум за одређивање хиперо-хипонимијског односа – иста компонента код хиперонима је неспецификована (*кост*), а код хипонима спецификована (*бутњача* → *бутна кост*). Тврдња *ово је бутна кост* имплицира тврдњу *ово је кост*; *ово је кост* не имплицира тврдњу *ово је бутна кост*. „Што значи да се класа денотата означена хипонимом садржи у класи означеној хиперонимом, али не и обрнуто” (Штасни 2002: 253).

2. Доминантна карактеристика ове лексичко-терминолошке скупине јесте да се синтагматске конструкције јављају, с једне стране, у својству паралелног номинационог средства (поред једнолексемских јединица (углавном деривата) и термина латинског порекла) и, са друге, у оквиру лексикографских дефиниција односно семантичких интерпретација њихових појмовних вредности.⁴

У овом раду тежиште је на утврђивању мотивационих механизма и деривационих поступака којима се номинују кости у српском језику. Мотивациона база углавном се налази у семантичком садржају соматизма у чијој је грађи одређена кост заступљена заједно са мишићима и другим ткивима.

У оквиру деривације назива костију уочавају се извесне правилности. Најчешће је назив кости дериват другог степена са придевом, релационим, квалитативним или посесивним у творбеној основи. Ови се придеви, по

2 У РМС се наводе следећа значења лексеме *кост*: 2. мн. а. тело (обично измршавело). б. посмртни остаци, леш. 3. очњаци, кљове неких животиња (најчешће слонова) од којих се израђују разни предмети, 4. костур (‘оквир, основа’). 5. порекло, род по крви.

3 Према схватању Д. Гортан Премк, у дефиницијама хиперонимских значења не би требало наводити семе зато што је семантички садржај и хиперонима и термина (а овакви су хипероними ближи терминолошкој лексици) готово само појмовни, у њему су семе мање изражене, у њима је битна појмовна вредност, архисема (Гортан Премк 2004: 66).

4 У раду се нећемо детаљније бавити дволексемским номинацијама кости. Основни синтагматски модели којима се именују кости имају следећу структуру: за удружене кости И + И_{генитив} (*кости шаке, кости ручја, кости доручја, кости прстију, кости потколенице, кости стопала, кости лобање, кости лица*) или су по моделу П + И за индивидуалне кости (*седална кост, препонска кост, бутна кост*).

правилу, јављају и у номинацијама синтагматског типа (нпр. *бутна кост* према *бутњача*).

3. Систематизација одабране грађе заснована је на семантичко-деривационом критеријуму – према творбеном моделу и творбеним формантима који учествују у деривацији назива костију.

3.1. Према Бошковићу, суфикс *-ача* (и *-ара*) познат је само у српскохрватском и словеначком језику. Према томе, и они су и као наставци, по својој структури, и по употреби својој иновација западног дела јужнословенске језичке целине. Даље наводи да се наставком *-ача* у српскохрватском језику граде именице и од глаголских, и од придевских и од именичких општих делова (Бошковић 1936: 131).

У оним случајевима где се именице граде од придевских општих делова, наставак *ача* || *'ача* са својим дериватима *њача* и *овача* један је од најпродуктивнијих наставака у језику (*мекача*, *медењача*, *сламњача*). И од именичких општих делова граде се именице помоћу наставака *ача* || *'ача*, и то именице врло различитих значења (*пламењача*, *рамењача*) (Бошковић 1936: 132–133).

Стевановић говори о прејотованом наставку *-ача* који се јавља код именица изведених од придева и наводи међу примерима и лексема *темењача* (темена кост), *кичмењача*, *грудњача*, *рамењача* (Стевановић 1964: 559).

Клајн наводи да је суфикс *-ача* заступљен у деривацији супстантива *рамењача* ('платно које се ушива у кошуљу на месту где су рамена, такође кост у близини рамена'), а за лексеми *темењача* констатује да би могло бити и од придева: темена кост (Клајн 2003: 65). Он разматра и суфикс *-њача* као сложени, али не узима у обзир облик *-јача*.⁵

Исти приступ има и Д. Шипка, наводи суфиксе *-ача* и *-њача*, диференцира значења деривата у којима се они јављају уз јасан трансформациони модел, али не даје друге обличке варијанте овога суфикса.⁶

Бабић, међутим, наводи да се у савременом хрватском књижевном језику на *-ача* завршавају четири суфикса: *-ача*, *-јача*, *-њача* и *-уљача*. Сматра да су суфикси на *-ача* слабо плодни. „Нове су творенице ријетке, оне су стилски обиљежене или су стручни називи” (Babić 1986: 77). Слажемо се са Бабићевим мишљењем да суфикси *-ача* и *-јача* долазе у комплементарној расподели тако да *-јача* долази на основе које се завршавају сугласником *н*, с којим се почетно *ј* суфикса смењује по јотацијским правилима, а суфикс *-ача* долази на остале основе (Babić 1986: 77). Наводи, такође, да су са суфиксима *-ача* и *-јача* најбројније творенице од придева, оне имају веома различита значења, између осталих наводи и значење 'кост' са примерима: *бедерењача*, *кључњача*, *лишњача*, *рамењача* (Babić 1986: 78).

⁵ Клајн констатује да је од именичких основа и са суфиксом *-њача* настао велики број анатомских термина (*рожњача*, *мрежњача*). Занимљива је напомена коју даје уз *иштитњачу* и за коју наводи да не спада овамо, него под суфикс *-ача*, пошто је од *иштитна жлезда* (Клајн 2003: 67). Аутор, међутим, у наведеном примеру не објашњава јотирано *њ* на творбеном шаву.

⁶ За нас је важнији податак уз суфикс *-њача*, па га стога и наводимо: *-њача* ентитет који садржи *Х* не мења врсту речи *корњача* (= кора + њача) (Šipka, D. 2003: 124).

Наша грађа показује да је суфикс *-јача* најпродуктивнији у творби назива костију људскога тела. Њиме су изведене следеће лексеме:

а) са именицом у творбеној основи (по моделу Ио + *-јача*) као деривати првога степена: *голењача* (предња кост у голену), *стегњача*;

а) са придевом у творбеној основи (По + *-јача*) као деривати другог степена: *бедрењача*⁷, *бутњача*⁸, *грудњача*, *лакатњача*, *ношњача*, *лишњача*, *сузњача* (сузна кост); и у сложено-суфиксалној творби по моделу По + о + По + *-јача*: *слепоочњача*.

Према деривационом тумачењу лексема *јагодњача* са своја два значења резултат је двају аката семантичко-морфолошког варирања. Првим актом, коме је у основи модел именичка творбена основа + *-њача*, односно *јагод-њача*, настала је ова лексема у првоме датом значењу (крушка која сазрева кад и јагоде или, крушка која по боји личи на јагоде). Другим актом, коме је у основи модел придевска творбена основа + *-ача*, односно *јагодн+ача*, настала је ова лексема у другоме датом значењу (јагодна кост, кост која се односи, која припада јагоди). Првоме значењу одговара дата сегментација; другоме значењу одговарала би сегментација *јагодњ-ача*; а то би значило да је лексема *јагодњача* у првоме значењу првостепени, а у другоме другостепени дериват (СДР1 2003: 359). Додали бисмо само да је у другом сегментационом моделу деривација извршена суфиксом *-јача* који се удружује са придевском основом, с обзиром на јотирано *њ* које се налази на творбеном шаву.

Суфиксом *-ача* по моделу Ио + *-ача* настале су лексеме *лактача*, *затиљача*⁹, *глежњача* (скочна кост); суфикс *-њача* је и у деривату *неб-њача*¹⁰.

Лексеме *лакатњача* и *лактача* јасно илуструју дистрибуцију суфикса *-јача*, који се везује за придевске основе другостепених деривата, и *-ача*, који се спаја са именичком основом код деривата првога степена. Суфиксом *-јача* изведен је дериват другог степена *лакатњача* са релационим придевом у творбеној основи. Суфиксома *-ача* настао је дублетни облик *лактача* са истим значењем.

У основи свих деривата са суфиксом *-јача* (осим у *стегњача* и *голењача*) налази се придевска творбена основа, те се за сваки може применити трансформациони модел придев + именица (*кост*).¹¹ Информација да је реч о

⁷ РМС бележи и облик *бедрица* са квалификатором застарело. Дериват са суфиксом *-ица* мотивисан је лексемом *бедро* (Ио + *-ица*). Наведени примери указују на то да постоји извесан конкурентни однос између суфикса *-јача* и *-ица*. Осим тога, лексеме *бедрењача* и *бедрица* настале су различитим активима деривационог варирања. Лексема *бедрењача* представља дериват другог степена са придевом у творбеној основи, а лексема *бедрица* је првостепени дериват мотивисан именицом.

⁸ Лексема *бутњача* такође је мотивисана називом дела тела, али овога пута животињског 'део задње ноге изнад колена код животиња'.

⁹ Према Скоку, речи *затиљак* и *потиљак* су поименичене синтагме *za tylom*, *po tylu*, изедене помоћу суфикса *-ък*, а сама реч *tyl* је изгубљена. Скок не наводи деривате ових лексема.

¹⁰ Лексема *небњача* иако има значење 'непчана кост' сегментирана је у СДР2 као првостепени дериват са мотивном речју *небо*: *неб-њача*; много ређи и необичнији облик *непчањ-ача* има релациони придев у творбеној основи, и он је дериват другог степена.

¹¹ Релациони придеви који се налазе у творбеној основи деривата са значењем кости, могу се наћи и у лексичко-семантичкој вези са именицом мишић или пршљен (нпр. *бедрени мишић*, који има и једнолексемски нестандардан назив *бочњак* [бочн-јак], *грудни пршљен*).

кости садржана је, дакле, у суфиксу *-јача*, а семантички садржај творбене основе говори о врсти, спецификује, детерминише врсту кости преко релационог и квалитативног придева иако је иницијална мотивација садржана у називу одређеног дела тела (бедро > бедрени > бедрен- + *-јача*). Мотивне лексеме (соматизми) које учествују у творби назива наведених костију углавном су једнозначне (*глежањ, голен, лист, стегно, затиљак*), или имају по још једно, секундарно значење углавном индуковано метафоричком асоцијацијом по облику (*нос*) или положају (*бок*), или су са још једним термилошким значењем (*бедро, бут*), а у случајевима са мотивним лексемама које имају развијену семантичку структуру мотивациона база за деривацију назива за кост увек је у примарном антомском значењу (*грудн, нос*).

Суфикс *-јача* учествује и у сложено-суфиксалној творби, по моделу По + о + По + *-јача* у термину *слепоочњача* ‘слепоочна кост’, поред, такође, сложено-суфиксалне творенице *слепоочница*, која је много чешће у употреби.

Сви деривати са суфиксима *-јача* имају паралелну номинацију синтагматским спојевима који се углавном налазе и у њиховој семантичкој интерпретацији (*бедрењача* – бедрена кост, *бутњача* – бутна кост, *грудњача* – грудна кост, *лакатњача* – лакатна кост, *лишњача* – лисна кост, *носњача* – носна кост, *слепоочњача* – слепоочна кост, *затиљача* – затиљна кост, *јагодњача* – јагодишна кост, *сузњача* – сузна кост, *небњача* – непчана кост; *глежњача* – скочна кост).

3.2. Када је реч о суфиксу *-ица*, у литератури је истакнуто да су деминутивни облици често истовремено и лексеме са термилошким значењем. Тако П. Радић разликује деминутивни суфикс *-ица*, који се „поред велике продуктивности и знатног броја деминутивних образовања, често паралелно јавља и у терминима из различитих области, као: *главица* (геогр., агр.), *гљивице* (мед.), *кошуљица* (анат.), *круница* (бот.), *постељица* (анат.), *чашица* (анат., бот.) и др.” (Радић 1997: 22). Наиме, код једнореферентних деривата једна од могућности развоја деминутивног садржаја у споју са значењем творбеног форманта јесте стварање нове семантичке компоненте која ће омогућити и нове семантичке реализације. Семантички процес се заснива на губљењу деминутивне компоненте, губљењу дела семантичког садржаја, и попримању термилошке вредности (Штасни 2008: 94).

Називи за кости као деривати првога степена мотивисани су називом дела тела и настају по моделу Ио + *-ица* (*коленица*). Овај тип номинације костију веома је редак. Осим тога, лексема *коленица* је према лексикографској интерпретацији примарно са деминутивним, а тек потом са термилошким значењем.¹²

Други тип деривата, такође са именицом у творбеној основи, остварује термилошко значење у секундарним семантичким реализацијама, будући да

¹² Лексема *коленица* је дериват првога степена са следећим значењима: 1. дем. од колена. 2. терм. анат. (нестанд.) комад меса и кости од колена. 3. терм. одећа (нестанд.) штит за колена. Сматрамо да је деминутивно значење потпуно периферно, да нема већу употребну вредност у савременом језику, и да би у лексикографском опису на првом месту требало бити термилошко значење, без обзира на то што је маркирано ознаком нестандардно.

нису мотивисани соматизмима. Такве су лексеме: *јабучица* (2. д. одебљали део на крају кости, који се у зглобовима углаба у другу кост), *јагодица* (= јабучица); *лопатица* ('пљосната троугласта кост за коју је причвршћена рука код човека или предња нога код животиње'). У свим наведеним примерима формални деминутивни облици терминологизовани су посредством метафоризације. Компонента значења која садржи информацију о облику постаје мотивациона база за номинацију кости. У овом случају деминуција није потпуно потиснута терминологизованим значењем, деминутивно и термилошко значење коезистирају у полисемантичкој структури лексема *јабучица* и *јагодица*.

Овде спада и лексема *вилица*, која је према Скоку деминутив од *виле*, а значење је добијено метафором. Лексема *карлица* (карлична кост), иако мотивисана лексемом страног немачког порекла, такође се уклапа у исти семантичко-деривациони модел 'кости које уоквирују доњи део трбуха, зделица' и у нашој говорној средини има већу употребну вредност од синонимне лексеме *зделица*.

Продуктивнији су другостепени деривати са придевском творбеном основом и суфиксом *-ица*.¹³ То су називи за кости: *грудница*, *носница*, *петница* и *теменица* (са творбеним дублетима *петњача* и *темењача*), *челусница*, *чеоница*. Свака се лексема може изразити одговарајућом синтагмом, типа: грудна, петна, темена, јагодична, челюсна, чеона кост (Штасни 2008: 99). Лексему *језичница* такође сврставамо у овај творбени тип.¹⁴

Посебно издвајамо дериват *кључница* којим се именује кључна кост. Могуће је двојако тумачење мотивације за настанак овог деривата. С једне стране, може се претпоставити, што је мање прихватљиво, именичка мотивација лексемом *кључ*, када се у дериват преноси компонента значења везана за облик или изглед мотивне лексеме (Ио + *-ница*) и, са друге стране, придевска мотивација (*кључни*) у комбинацији са суфиксом *-ица* (По + *-ица*).¹⁵

Суфикс *-ица* учествује и у префиксално-суфиксалној творби у деривату *преко-нос-ица* са термилошким анатомским значењем, без ознаке нестандардно, и са значењем 'кост која чини горњи део носа'. Сложено-суфиксалном творбом настала је лексема *слеп-о-очн-ица* 'бочни делови лобање од уха до чеоне кости' по моделу: По + о + По + *-ица*.

3.3. Суфиксом *-аница* изведен је назив само једне кости – *цеваница*. Скок сматра да је лексема *цеваница* као дериват од творбене основе *цев* створена по угледу на лексему *цепаница*. Метафоричким варирањем, доминантном

¹³ Придевска основа је у највећем броју случајева од релационог или посесивног придева.

¹⁴ Према напомени у СДР1, дериват *језичн-ица* интересантан је из следећих разлога: 1. језичара 2. терм. анат. језична кост испод гркљана, слична потковици. Прво је значење настало по творбеном моделу: творбена основа квалитативног придева *језичан* 'који претерано много говори; свадљив' + творбени формант *-ица*. Друго је значење настало по творбеном моделу: творбена основа релационог придева *језични* + творбени формант *-ица*. Према нашем схватању, ова су два значења део једне полисемантичке структуре јер различита значења у једну лексему повезује кохезија сема релевантних за деривациони систем коме лексема припада, а не само кохезија сема у оквиру једне лексеме (СДР1 2003: 148).

¹⁵ Према РСЈ, придев *кључни* има следећа значења: а. основни, главни б. војн. који је у војно-стратешком смислу од пресудне важности. Изр. ~ кост анат. кључница.

асоцијацијом према облику мотивне речи која представља мотивациону базу за дериват са значењем кости (зато што кост обликом подсећа на цев) настао је супстантив *цеваница*.

У РМС регистрован је и дериват *цеваник* са позивањем на Батута. Теоријски посматрано, у конкурентном су односу суфикси *-аница* и *-аник*, иако је облик *цеваник* без веће употребне вредности у српском језику. Клајн наводи да је *-аница* као сложени суфикс настао додавањем *-ица* на придеве (*лојан-ица*, *воштан-ица*) или глаголске придеве (*зван-ица*). Одатле и неколико речи у којима *-аница* долази с именичким основама (*ц(ј)еваница*, *плаштаница*) (Клајн 2003: 122).

3.4. Суфикс *-ина* употребљен је у творби деривата *крстина* (крсна кост).¹⁶ Овај пример говори о потенцијалном потискивању примарног аугментативног значења термилошким, што није редак случај у анатомској номенклатури. Веома сличне семантичко-деривационе особине испољавају суфикси *-ица* и *-ина*. Оба, први као доминантно деминутивни, други као доминантно аугментативни, учествују у творби деривата који поред деминутивног односно аугментативног значења имају и термилошко значење у секундарној семантичкој реализацији, као у примеру *крстина* 1. ауг. од крст. 2. гомила од неколико снопова жита наслаганих унакрст један преко другог. 3. стражњи крај самара или седла који има облик крста. 4. в. крста (1) или *трбушина* 1. аугм. и пеј. од трбух. 2. терм. вет. потрбушина (1). Постоје лексеме са суфиксом *-ина* које уопште немају аугментативно значење већ само термилошко (*бутина* 1. терм. анат. део човечје ноге изнад колена, стегно. 2. а. аугм. од бут. б. бут, шунка; *главина* 1. животињска глава. 2. главчина. 3. предњи крај у самара и у седла. *плећина* 1. плећка (б). 2. бок, страна брда; *мождина* терм. анат. коштана срж).

4. У српском језику уобичајено је именовање костију људског тела деривационим средствима и синтагматским конструкцијама (П + И [темена кост] за индивидуалне кости или И + И_{генитив} [кости главе] за удружене кости). Синтагматски тип именовања, поред тога што се јавља у номинационој функцији, истовремено је и део семантичке интерпретације ових лексема у оквиру лексикографских дефиниција. У већини случајева заступљена је паралелна номинација (нпр. *темењача* и *темена кост*), мада је у стручним регистрима уобичајеније дволексемско синтагматско именовање, знатно ређе једнолексемским јединицама, које анатомско термилошко значење имају у оквиру неке од секундарних реализација индукованих метафоризацијом (нпр. *чекић* и *наковањ* 'кошчице у средњем уху').

У раду су семантичко-деривационо анализиране само деривирани лексеме којима се именују кости људског тела. Утврђено је да се мотивациона база углавном налази у семантичком садржају мотивних речи, а то су претежно соматизми. Основни извори семантичко-деривационог повезивања мотивне

¹⁶ Постоји и облик *крста* са истим анатомским значењем (= крижа) 'доњи део хрптењаче, кичме са зделичним, карличним костима с којима се укрштава у облику крижа' (regio sacralis). У основи оба деривата налази се именичка мотивација. И овде је у питању индукција новог значења метафоризацијом којој је у мотивационој бази семантичка компонента са асоцијацијом према облику.

речи (соматизма) и деривата (назив кости) јесу семантичке компоненте које носе информацију о положају и функцији одређене кости.

Уочено је, такође, да се као важан (па и једини) механизам семантичких трансформација јавља метафорички пренос са полазног (неки ентитет из ванјезичког света који није део људског тела) на циљни (кост људског тела) појмовни домен. У овом случају асоцијације по облику представљају основну мотивациону базу за номинацију одређених кости људског тела (*јагодица*, *крстина*, *јабучица*, *лопатица*, *цеваница*, *небњача*).

У деривацији назива костију људског тела учествује ограничен број суфикса. Најпродуктивнији је суфикс *-јача* са својим варијантним облицима *-ача* и *-њача*. Суфикс *-јача* доследно се комбинује са придевским основама у дериватима другог степена као називима за кости (придев као дериват првога степена по правилу је мотивисан одређеним соматизмом); док се суфикс *-ача* у творби назива за кости као првостепеним дериватима удружује са именичком творбеном основом која се не завршава на *н*, што је у нашем случају веома ретко (*лакт-ача* → кост лакта према *лакатњ-ача* → лакатна кост).

Суфикс *-ица* други је по продуктивности у деривацији назива за људске кости. Суфикси *-јача* и *-ица* у оквиру ове лексичке скупине успостављају конкурентни однос, будући да постоји низ творбених дублета (по истом творбеном моделу По + *-јача* односно По + *-ица*, нпр. *грудњ-ача* и *грудн-ица*). Као специфичност деривата са суфиксом *-ица* истичемо потпуно губљење или потискивање деминуције у периферну семантичку (па и прагматичку) базу и реализацију терминолошког значења као доминантну или чак једину (нпр. *коленица*).

Суфикси *-аница* и *-ина* јављају се у појединачним случајевима (*цеваница* односно *крстина*). У вишезначним дериватима са суфиксом *-ина* може, такође, да коегзистира аугментативно и терминолошко значење, као што то показује наведени пример. Међутим, у терминологизованом значењу аугментативност се потпуно губи.

ИЗВОРИ

- Гортан Премк, Даринка, Вера Васић, Љиљана Недељков (2003). *Семантичко-деривациони речник. Свеска 1: Човек – делови тела*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику.
- Гортан Премк, Даринка, Вера Васић, Рајна Драгићевић (2006). *Семантичко-деривациони речник. Свеска 2: Човек – унутрашњи органи и ткива, психофизиолошка стања и радње, психофизичке особине, сродство*. Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српски језик и лингвистику.

РЕЧНИЦИ

- Речник српскога језика* (2007). Нови Сад: Матица српска.
- Речник српскохрватскога књижевног језика I–III*. (1971–1976). Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска; *IV–VI* (1967–1969). Нови Сад: Матица српска.

Skok, Petar (1973). *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: JAZU.
Šipka, Danko (2003). *Rečnik tvorbenih formanti*. Beograd: Alma.

ЛИТЕРАТУРА

- Babić, Stjepan (1986). *Tvorba riječi u hrvatskom književnom jeziku*. Nacrt za gramatiku. Zagreb: Globus – Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Бошковић, Радосав (1936). *Развитак суфикса у јужнословенској језичкој заједници*. Свеска Јужнословенског филолога број 6. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
- Гортан Премк, Даринка (2004). *Полисемија и организација лексичког система*. Београд: Завод за уџбенике.
- Клајн, Иван (2003). *Творба речи у савременом српском језику, Други део – суфиксација и конверзија*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства. Матица српска. Институт за српски језик САНУ.
- Коњик, Ивана (2003). Делови људског тела као квантификатори. *Прилози проучавању језика*. 34. 125–135.
- Радић, Првослав (1997). О деривационом аспекту речничког богађења (Нормативистички приступ). *Језик данас*. 22–24.
- Стевановић, Михаило (1964). *Савремени српскохрватски језик*. Београд: Научно дело.
- Штасни, Гордана (2002). Хиперонимијски и хипонимијски односи у медицинској терминологији са лексиколошког и лексикографског становишта. *Дескриптивна лексикографија стандардног српског језика и њене теоријске основе*. Београд – Нови Сад: САНУ – Матица српска – Институт за српски језик САНУ. 251–262.
- Штасни, Гордана (2008). Деривати на *-ица* од назива делова тела. *Прилози проучавању језика*. 38. 93–107.

Gordana Štasni

MOTIVATION FOR THE NOMINATION OF THE BONES OF THE HUMAN BODY

Summary

This paper establishes the inventory of the names of the bones of the human body of domestic origin base on the material in the *Semantic-Derivational Dictionary* (Volume 1 and 2). Semantic-derivative analyses is directed by determining the base of motivation and derivational mechanisms for the nomination of the bones. Derivative models are shown, with the focus on the description of the kind of the semantic links between the content of the derivative base and derivative formants. The material was systematized according to suffixes which are included in the derivative structure of the names of the bones.

Key words: the bones of the human body, motivation, nomination, derivation

Љиљана Петровачки, Љиљана Недељков
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
petrovacki@nscable.net; ljiljan@neobee.net

УДК: 821.163.41-31.09 Sremac, S.
811.163.41'373
Оригинални научни рад

КУЛИНАРСКА ЛЕКСИКА У РОМАНУ “ПОП ЋИР А И ПОП СПИРА” СТЕВАНА СРЕМЦА*

У раду се сагледава кулинарска лексика у роману *Поп ћира и поп Спира* од Стевана Сремца. Као лексичка грађа издвојене су само именице које означавају храну и пиће. Лексичко-семантичке анализе укључивале су, у складу са временом и простором дешавања радње у делу, и покушај реконструкције културе свакодневног живота у војвођанским селима у 19. веку. За тумачење ексерпираних лексике коришћени су зато поред лексиколошких и шири лингвокултуролошки поступци. Како је овај роман у обавезној школској лектури, истраживање је вршено и са методичког аспекта.

Кључне речи: лексикологија, кулинарска лексика, лингвокултуролошки приступ, школска лектура, рецепција књижевног дела

1. УВОД

1.1. Роман Стевана Сремца *Поп ћира и поп Спира* тематски се односи на војвођанску средину. Место радње је једно веће и богатије село у Банату¹. Време дешавања у роману је негде у другој половини 19. века. На основу низа амбијенталних слика, поетских описа, говора ликова и исказа приповедача, може се сагледати војвођански културни миље. Сремац, као писац реалиста са изузетном хумористичном инвенцијом, верно слика многе појединости из војвођанског живота. Аутентичнију слику од његове тешко да можемо наћи у нашој књижевности тога доба (Живковић 1994: 115). Што се тиче времена писања, прва краћа верзија овог романа објављена је 1894. а друга потпуна

* Рад је настао у оквиру истраживања на два пројекта на којима су Љ. Петровачки и Љ. Недељков аутори (Љ. Петровачки: Стандардни српски језик: синтаксичка, семантичка и прагматичка истраживања, бр.178004, а Љ. Недељков: Дијалектолошка истраживања српског језичког простора, бр. 178020).

¹ Као прецизније одређење дела Баната из којег је село описано у роману могу послужити топоними који се спомињу, па се на основу њих сазнаје да је у питању североисточни део Баната који данас припада Румунији, а некада је, заједно са западним делом Баната припадао Аустро – Угарској.

верзија 1898. године. Прегледан је репринт првог издања из 1894. год. са оригиналним цртежима, скицама и вињетама (С. Сремац 2010. *Поп ћ ира и поп Спира*. Београд: ИГП Прометеј). За формирање лексичког корпуса из семантичког поља **храна и пиће** било би најбоље користити најстарије издање романа пошто би у њему требало да текст буде идентичан оном како га је писац осмислио, написао и представио, али смо ми користиле новија издања за која смо сматрале да су добро критички приређена или специјално дидактички сачињена, управо намењена за школску лектуру².

Роман описује две поповске породице које су добро живеље и још боље јеле и пиле, па је било занимљиво истражити која су јела и пића била на њиховој трпези. Нису запостављени ни ”астали”, како би рекао Сремац, њихових парохијана (Сремац 2010: 145) те смо на основу тога у раду представиле кулинарску лексику из дела. Област истраживања сужена је на називе за јела (прерађевине) и пића, значи само на именице.

Циљ рада је, поред представљања кулинарске терминологије забележене у наведеном роману, да се посебно анализирају оне лексеме које су карактеристичне за војвођански културни код, да се објасни семантички садржај општепознатих лексема из овог домена који оне имају или су имале у прошлости у војвођанској средини, што долази до изражаја у тексту романа, као и да се упореди са њиховом заступљеношћу у савременом српском језику.

Истраживање је у првој фази рада извршено са студентима Мастер студија на Одсеку за српски језик и лингвистику у корелацији двају предмета *Методичке апликације у настави српског језика и књижевности* и *Функционално проучавање лексице српског језика*. Показало се како је ово истраживање омогућило студентима функционалну примену теоријских лингвистичких знања у дидактичке сврхе али је иницирало и потребу проучавања разноврсне шире литературе за комплексна филолошка испитивања текста. Тако, уз наставникова вођења и усмеравања на мастер студијама из ова два предмета, студенти се постепено упућују у стручни и научноистраживачки рад. При том, не треба посебно истицати, колико је важно да се студенти на овај начин и оваквим приступом студијама оспособљавају за стручно коришћење разних типова речника, стручних и научних часописа.

1.2 Што се тиче кулинарских реалија и терминологије, треба рећи да су се том темом бавили углавном етнологи. Једна од најпознатијих судија и незаобилазно почетно полазиште за даља истраживања јесте дело “*Старинска српска јела и пића*” из 1896. године С. Тројановића из којег се могу реконструисати **најстарија српска јела и пића** на основу информација о исхрани сиромашног сеоског становништва. Према аутору, главно место у исхрани

² Ова издања су наведена на крају рада у Изворима. Треба посебно указати на богато илустровано и дидактички добро припремљено издање Креативног центра које је обогато разним документованим материјалом као сликовним објашњењима и анекдотним речником на крају књиге. Издање је приредила Милена Трутин, а речник сачинила Виолета Бабић Лексичка грађа, која чини предмет наше анализе, ексерцирана је управо из тог издања (С.Сремац 2010 *Поп ћира и поп Спира*. Београд: Креативни центар).

Срба заузимао је хлеб и уопште јела прављена од житарица, затим су следили млечни производи, па јела од меса (Тројановић 1989: 76).

О војвођанској кулиналији може се сазнати из монографских радова етнолога који су издати у новије време. Треба истаћи свакако *Традиционалну исхрану Срба у Срему* (1996) Љиљане Радуловачки где се на основу теренских истраживања села у Срему даје систематски етнологски опис традиционалне исхране у овом делу Војводине. Такође нам је била корисна и књига *Годишњи обичаји Срба у Војводини* (1996) етнолога Миле Босић У њој се, што се тиче кулиналије, представљају, ритуална јела и пића, као и она јела и пића која су се припремала поводом календарских празника. Лингвистичких монографских радова, на жалост, нема, а испитивањем кулинарске лексике, углавном са подручја Војводине, највише се бавила наша покојна колегиница Гордана Вуковић која је у својим радовима анализирала, на основу фолклорне грађе у речницима, називе за празнике и обредна јела (Вуковић 1995), а такође и страну кулинарску лексику од првог штампаног куvara 1805. године (у Будиму) до савремених куvara из 20. века.

Да је у прошлости исхрана у Војводини била другачија од оне коју је описао С. Тројановић или која се може сагледати на основу кулинарске терминологије у Вуковим речницима (Богићевић 1988) (Крушец 2004), указује нам и занимљив податак у роману *Поп Ћ ира и поп Спира*. Сремац спомиње *Кохбух* (кувар) који је написао Јеротеј Драгановић 1855. године (Сремац, 1. глава: 19). Већ сам наслов ове књиге указује на то да се у Банату и Бачкој, па и другим регионима некадашње Војводине, утицаји аустријске/немачке кухиње били велики. У етнологској монографији о исхрани у Срему то се изричито и каже (Радуловачки 1996: 9).

1.3. Методологија издвајања и провере корпуса термина за јела и пића

Лексичка грађа кулинарских термина за овај рад издвојена је из наведеног романа методом тоталне ексцерпције назива за јела и пића са оптималним контекстом у којем се термин налази, а који је довољан да се уочи, препозна и разуме контекстуално значење, а дати су подаци о странама на којима се лексема и контекст налазе⁴.

Све лексеме провераване су у дескриптивним и дијалекатским речницима, речницима страних речи, монографијама о германизмима и Вуковом речнику из 1852. године, што је после цитата из дела обележено скраћеницом. Највећи део издвојених лексема може се наћи у наведеним лексикографским делима, али оне често у Сремчевом роману немају значење које је дато у коришћеним

³ Овај рад посвећен је десетогодишњици од смрти Гордане Вуковић у чијим је свестраним интересовањима терминологска лексика заузимала једно од најзначајнијих места. Она је започела рад на лексиколошко – лексикографском испитивању кулинарске терминологије Војводине, направила Упитник који је на жалост у рукопису, као и добар део њене богате прикупљене кулинарске терминологске грађе. Ову тему одабрале смо у знак поштовања према њој са намером да укажемо на значај њеног започетог, али недовршеног испитивања.

⁴ Због ограничености обима рада, сачињени речник нисмо могле да представимо овом приликом.

речницима. Уколико тумачење лексеме дато у неком од речника не одговара значењу које та лексема има у роману, односно, у Банату (Војводини), тражиле смо објашњење у литератури са овом тематиком која се односи на Војводину као целину или на неки њен део. Многе лексеме којима се именују јела и пића у роману *Поп ћ ира и поп Спира* не налазе се у консултованим речницима, али су забележене у регионалним речницима или етнолошкој литератури у којима су представљени Срем, Банат и Бачка. И поред детаљне провере у доступној литератури, неки називи јела и пића у облику у којем се јављају у роману нигде нису забележени, или, уколико су и забележени нису добро објашњени и дефинисани, па смо у неким случајевима остале ускраћене за потпуну информацију о неком јелу или пићу. Доста података могле смо да пронађемо на интернет сајту www.coolinarika.com. Занимљиво је то што смо објашњења за нека старинска јела могле да нађемо на том сајту (нпр. колач *осиње гњездо*, *керн штрудлу* и сл.)

2. ЛЕКСИЧКО-СЕМАНТИЧКА АНАЛИЗА

Анализирани лексички фонд подељен је према систематизацији стварности на два семантичка поља: ЈЕЛА И ПИЋА. Лексеме су груписане у мање тематске целине по систему хиперонимско - хипонимског односа међу њима. Прикупљени корпус кулинарских термина наметао је класификацију, а руководиле смо се *Упитником за испитивање кулинарске терминологије* Гордане Вуковић и класификацијом у монографији *Традиционална исхрана Срба у Срему* (за она семантичка поља за која је било грађе у роману).

А) Свакодневна јела и пића

1. Хлеб, пецива и саставни делови (*леб, земичка, комлов, лепиња, погача...*)
2. Јела од теста (*ноклице, гранадир марш...*)
3. Супе и чорбе (*ајнпрен – супа, пилећа чорба, супа...*)
4. Преливи – сосови (*сос*)
5. Варива -прилози (*цушпајз, цушпајз од кромпира*)
6. Јела од меса (*бело месо, варка, голубићи у расолу, крменадла, паприкаш са ноклицама, покенес/похенес, поковано/поховано пилеће, риба, швапско печење*) и месне прерађевине (*кобасица, крвавица, сланина, шваргла...*)
7. Млечни производи (*млади сир, обрст, путер...*)
8. Колачи (*колач, мелишпајз, тесто...*)
 - а) Колачи од квасног теста (*гужвара, гужвара са сиром, керн штрудла, крофна, милихброт, погача – колач* (Радуловачки: 44), *путер крофна, савијача с маком, саће од зоље од квасца, шприц крофна, штрудла*)
 - б) Посластице и слаткиши (*гефрорен, куглоф, пишкоте, погача, торта...*)
9. Зимница

⁵ Упитник на жалост није објављен, већ је у рукопису.

а) Зимница од поврџа (*кисела паприка, краставци (укишељени), расол, цвекла из комбоста*)

б) Зимница од воџа (*компот*)

10. Пиџа

а) Безалкохолна (*ајскафе, бела кафа, кафа, црна кафа...*)

б) Алкохолна (*вино, комадара, ракија, чисто вино, шљивовица...*)

Б) Обредна јела

Нова година (*василица*)

Божич (*чесница*)

Хлеб, пецива и саставни делови (*леб, земичка, комлов, лепиња, погача...*)

У овој тематској целини имамо лексеме везане за традиционалну кулинарију познате на целом простору српског језика (*леб, комлов, лепиња, погача*) с тим што семантички садржај лексема *комлов* и *лепиња* у Војводини није идентичан оном који имамо у Вуковом речнику из 1852. године и у дескриптивним речницима. Контекстуално значење лексеме *погача* вероватно је оно које наводи Љ. Радуловачки, а то је секундарно значење овог кулинарског термина које имамо (само?) у Војводини: “Од квасног теста припремане су разне врсте погача, а и данас се припремају. Њих су звали колачима. Оваквим колачем позиван је кум на крштење детета”... (Радуловачки 1996: 43,44). Дефиниција лексеме *земичка* дата у РМС и Вуковом речнику из 1852. године одговара значењу које она има у Војводини.

Јела од теста (*ноклице, гранадири марш...*)

Обе лексеме карактеристичне су за војвођанску кулинарију, а нису забележене ни код Вука ни код Михајловића. *Гранадири марш*, некада познато јело у Војводини, нема место одреднице ни у једном консултованом речнику. Лексема *ноклице* у речницима, где је забележена, носи творбену – граматичку информацију *дем.* и, има синоним *трганци* који није уобичајен у целој Војводини (РМС), или је дата описна дефиниција⁶ која се не може баш довести у везу са контекстуалним значењем у роману⁷. (в. у *Упитнику* Гордане Вуковић шта би био хипероним за *ноклице*). По мишљењу старијих Војвођана, који познају традицију, *ноклице* се не прже, оне су додатак од теста течним јелима: за чорбе, пасуљ, купус... Студенткиња, која је исписивала кулинарску терминологију из романа није забележила *гранадири марш* зато што га нема у свом културном коду па није препознала на основу контекста да је у питању јело, што отвара питање рецепције књижевног текста и могућности исписивања грађа за речник из неког извора уколико је тематика у неком времену и простору слабије позната исписивачу.⁸

У семантичком пољу **Супе и чорбе** (*ајнпрен – супа, пилећа чорба, супа...*) имамо три лексеме за три појма, све три су општепознате у Војводини; код

⁶ (ноклица **1.** дем. нокла **1:** нокла в. ваљушак: ваљушак **1.** „комадић теста, обликован прстима, који се кува или пржи за јело“ (РсгВ)

⁷ ...паприкаи са ноклицама... (Сремац, 51)

⁸ Овај назив јела може се наћи у Речнику страних речи Б. Клаића са потврдом управо из С. Сремаца.

Вука нема ни једне, а у РСГВ имамо одреднице *суна* и *ајнпрен – суна*. Ова полусложеница је германизам са великим бројем фонетизама, а *пилећа чорба* нема место одреднице ни у једном речнику, што је познати проблем у нашим речницима (Недељков 2003).

Семантичко поље или тематска целина **Преливи – сосови**

Забележена је само једна лексема из романа, то је *сос*. *Сос* је општепозната лексема и појам у Војводини, али се не налази код Вука, код Михајловића има само синоним *умак*, а у осталим лексикографским изворима (РМС, РСГВ) дефинише се недовољно прецизно. У Војводини је то прелив за кувано месо, кувани кромпир или зелен од упрженог брашна наливеног водом/ млеком у коју је додато поврће, воће и зачини.

У тематској целини **Варива–прилози** (*цушпајз, цушпајз од кромпира*) уочена је вишечлана лексема *цушпајз од кромпира* која се као таква не налази ни у једном речнику, која је хипоним у односу на хипероним *цушпајз*, што је у Војводини позната лексема. Лексеми *цушпајз* нема ни Вук ни Михајловић а у РМС има квалификатор *варв*. Објашњен је као *”јело од поврћа, вариво”*, мада није свако јело од поврћа **вариво**. Најпрецизнија дефиниција је у Клаићевом речнику јер је *цушпајз* *”...јело од поврћа... додатак, прилог (уз главно јело)”* (Клаић 1982). По нашем мишљењу дефиницију, која важи за Војводину, треба допунити: *цушпајз* је *”прилог од куваног поврћа који се обично сервира уз на масноћи припремљено месо”*.

Јела од меса (*бело месо, варка, голубићи у расолу, крменадла, паприкаш са ноклицама, покенес/похенес, поковано/поховано пилеће, риба, швапско печење...*) и месне прерађевине (*кобасица, крвавица, сланина, шваргла...*)

У овој тематској целини уочава се богатство кулинарских назива: заједно са прерађевинама од меса укупно има 14 назива (термина) односно лексема. Као јела скоро сва су позната у Војводини и данас. Од свих назива нама двома, а и анкетираним старијим Војвођанима, није познато јело *голубићи у расолу*, а фонетизми *покенес, поковано* познати су само у форми са *-х-*. Овде су честе вишечлане лексеме које по правилу нису забележене у консултованим лексикографским делима, али су сви ови вишечлани називи и данас део кулинарске терминологије Војводине. Интересанто је да лексема *крменадла*, општепознати назив и у Војводини, а и на простору целог српског језика, није забележена у нашим речницима (Вук 1852, РМС, РЈАЗУ, Михајловић 1972).

Млечни производи (*млади сир, обрст, путер*) као лексеме и појмови познати су у целој Војводини, германизам *обрст* није забележен у већини консултованих речника.

Семантичко поље **Колачи**

Колачи, уопште послатице, заступљени су највише и ово испитивано семантичко поље је најразноврсније у роману. Забележено је укупно 18 лексема од којих се у данашњем војвођанском идиому не појављују као лексеме само: *гефрорен, керн штрудла* и нама двома као појам непозната је *путер крофна*. Назив за сладолед *гефрорен* среће се у 19. веку код неких писаца (Клаић 1982) и у монографији о германизмима, где се баш наводи пример из дела С. Сремца (Schneeweis 1960: 34). Оба саставна дела полусложе-

нице *путер крофна* општепознати су кулинарски термини, као што је позната и лексема *штрудла*, али полусложеница *керн штрудла* није забележена ни у једном консултованом речнику, нити у литератури коју смо консултовале (Радуловачки 1996, Schneeweis 1960, Мразовић 1996, Голубовић 2007, Берић Ђукић 1980). Од ових кулинарских термина свега 4 потврђује се у Вуковом речнику из 1852. године: *гужвара* (cibi genus), *колач* (panus genus), *савијача* (placentae genus), *тесто* (masa farinaceae), све четири без дефиниције на српском, а за њихов превод на латински заједничко је то да се одређују као врста јела, хлеба, колача, тесто од (финог?) брашна. Сви ови називи у Војводини имају прецизно значење конкретне, сасвим одређене врсте колача тако да се семантички садржај ових лексема у Вуковом речнику не односи на Војводину. Већина лексема за колаче и посластице потврђује се у РМС, углавном са значењем које има и код Сремца, једино се за лексему *погача* даје само примарно значење, а оно значење које она има код Сремца, не наводи се.

Колачи (*колач, мелишпајз, тесто...*)

а) **Колачи од квасног теста** (*гужвара, гужвара са сиром, керн штрудла, крофна, милихброт, погача – колач*: (Радуловачки 1996: 44), *путер крофна, савијача с маком, саће од зоље од квасца, шприц крофна, штрудла*)

б) **Посластице и слаткиши** (*гефрорен, куглоф, пишкоте, погача, торта*)

У тематској групи **Зимница** јављају се општепознате лексеме за уобичајене појмове у Војводини. Занимљиво је да код Вука у речнику из 1852, нема лексеме *компот*, а позајмљеница *комбост* има значење сасвим другог јела од оног што се наводи у Сремчевом роману. Вишечлани назив за салату од цвекле (која се у целој Војводини припрема кувањем) *цвекла из комбоста* није нигде забележен, али се именица *комбост* (у фонетизму *копост*) налази у РСГВ са потврдом из Иланце (румунски Банат), што може бити доказ да је и село које је Сремац описао у румунском делу Баната.

а) **Зимница од поврћа** (*кисела паприка, краставци (укишељени), расол, цвекла из комбоста*)

б) **Зимница од воћа** (*компот*)

У семантичком пољу **Пића**, лексеме су сврстане у две подгрупе. У првој подгрупи: **безалкохолна пића**: *ајскафе, бела кафа, кафа, црна кафа* налазе се лексеме, односно називи за реалије које су у Војводину (касније и на остали простор српског језика) стигле из западне културе. Пошто је у време настанка романа аустријски/немачки утицај био доминантан, и ови кулинарски појмови немачким утицајем ушли су у културни код Војводине. У Вуковом речнику из 1852. забележена је само лексема *кафа* са податком (у Војводини, по варошима). **Алкохолна пића**: *вино, комадара, ракија, чисто вино, шљивовица* могу се свести на два појма: вино и ракију. За вино имамо две лексеме: *вино, чисто вино*, а за хипероним ракија имамо два хипонима *комадара, шљивовица*. Објашњење лексеме *комадара* код Вука је такво да се може рећи да је лексема мотивисана начином припреме масе за ракију (искомадати хлеб), међутим у РМС и РСГВ се само наводи да је то ракија од (неке врсте) жита, тако да се на основу ове две дефиниције не може рећи како се та ракија прави.

Семантичко поље **Обредна јела** има само две лексеме: *василица* и *чесница* и већ је речено да оне нису на одговарајући начин представљене у нашим речницима имајући у виду њихов семантички садржај који имају у Војводини (Недељков 2006).

3. ЗАКЉУЧАК

Посматрајући називе јела и пића у роману *Поп ћира и поп Спира* са тематиком из војвођанског живота, може се уочити да се већина лексема не налази у Вуковом речнику из 1852, а многе нису забележене ни у другим речницима које смо консултовале. Углавном су незабележене лексеме германизми, али нису пронађене ни полусложенице и вишечлане лексеме. Лексеме које смо нашле у речницима имају дефиниције које углавном не одговарају контекстуалном значењу у роману. Турцизама има мало, а предност германизма над турцизмима треба објаснити снажним утицајима аустријске културе у Војводини у 19. веку. Објашњавајући у настави са студентима ове лексеме, они добијају корисне информације и илустрације о томе како се некад живело и могу да реконструишу културне моделе са простора романа. У обради обавезних књижевних дела наших старијих писаца, неопходно је обезбедити предуслове за добру рецепцију текста, важно је разумети предметни свет дела и све појединости у њему, а то значи решити и проблеме који се јављају у вези са семантичком интерпретацијом непознате лексике. Будући наставници морају бити припремљени за то.

ИЗВОРИ

- Радин, Ана (2002). *Стеван Сремац. Изабрана дела*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Сремац, Стеван (2004). *Поп ћира и поп Спира*. Београд: Политика, Народна књига.
- Сремац, Стеван (2010). *Поп ћира и поп Спира*. Приредила Милена Трутин. Београд: Креативни центар.

ЛИТЕРАТУРА

- Berić, Đukić, Vesna (1980). Još neki germanizmi u srpskom jeziku severnog Banata. *О лексичким позајмљеницама*. Суботица – Београд: Градска библиотека Суботица, Институт за српски језик САНУ. 231- 234.
- Богићевић Мирко (1988). *Вукова трпеза, за њекоје читатеље*. Београд: Научна књига.
- Босић Мила (1996). *Годишњи обичаји Срба у Војводини*. Сремска Митровица: Музеј Војводине, Прометеј, Војвођанска банка, Монада.
- Вуковић Гордана (1995). Празници и обредна јела. *Фолклор у Војводини* 9. Нови Сад: Удружење фолклориста Војводине. 259-265.
- Вуковић Гордана (1980/81). Неки социолингвистички аспекти проучавања терминологија. *Годишњак Савеза друштава за примењену лингвистику*

- Југославије*. 4 – 5. Загреб: Савез друштава за примењену лингвистику Југославије. 381 – 383.
- Голубовић Биљана (2007). *Germanismen im Serbischen und Kroatischen*. Verlag Otto Sagner. Munchen: Slavistische Beitrage.
- Ђорђевић Тихомир (1923). Наши народни обичаји. *Наш народни живот*. Београд: Српска књижевна задруга. 3-22.
- Живковић Драгиша (1994). *Европски оквири српске књижевности*. књ. V. "Три романа Стевана Сремца". Београд: Просвета. 95-115.
- Крушец, Агата (2004). Вукова трпеза. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. XLVII, св. 1 -2. Нови Сад: Матица српска. 233-297.
- Михајловић Велимир (1980). Из наше кулинарије. *Књижевни језик* 9/4. Сарајево: Институт за језик и књижевност. 7-24.
- Мразовић Павица (1996). Germanizmi u govornom jeziku Vojvođana. *О лексичким позајмљеницама*. Суботица – Београд: Градска библиотека Суботица, Институт за српски језик САНУ. 209 -230.
- Недељков, Љиљана (2002). Проблем вишечланих лексема у лексикографској пракси. *Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе*. Нови Сад – Београд: Српска академија наука и уметности, Матица српска, Институт за српски језик САНУ. 243 – 249.
- Недељков, Љиљана (2006). Модели културе – проблем језичке експликације. *Сусрет култура*. Зборник радова. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду. 537 – 545.
- Петровачки, Љиљана (2008). *Методичка истраживања у настави српског језика и књижевности*. Нови Сад: Филозофски факултет. 169-184.
- Pudić, Ivan (1980). Austriazismen in Vuks Worterbuchern. *Simpozijum austrijskih i jugoslovenskih germanista*. Novi Sad: Filozofski fakultet, Institut za strane jezike. 31-47.
- Радуловачки, Љиљана (1996). *Традиционална исхрана Срба у Срему*. Нови Сад: Матица српска.
- Trivunac, Милош (1937). *Nemački uticaji u našem jeziku*. Beograd: Strani pregled.
- Тројановић Сима (1989). *Старинска српска јела и пића*. Београд: Хипнос.
- Чајкановић Веселин (1994). Вино у религији некад и данас. *Студије из српске религије и фолклора*. 1925-1942. Сабрана дела. књ. 2. Београд: Просвета. 383-391.
- Шипка, Данко (1998). *Основи лексикологије и сродних дисциплина*. Нови Сад, Матица српска.
- Schneeweis, Łdmund. (1960). *Die deutschen Lehnwörter im Serbokroatischen in kultur geschichtlicher Sicht*. Berlin: W. De Gruyter and Co.
- Шнел, Живановић Маргита (2011). Немачке позајмљенице у кулинарској терминологији. *Говор Новог Сада, Свеска 2: Морфосинтаксичке, лексичке и прагматичке особине*. Лингвистичке свеске 9. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду. Одсек за српски језик и лингвистику. 278 – 293.

РЕЧНИЦИ

Вујаклија, Милан (1980). *Лексикон страних речи*. Београд: Просвета.

- Јовановић Софија (2003). *Војвођански речник*. Нови Сад: ДОО Дневник. (у тексту Војв.речник)
- Караџић Вук (1852). *Српски рјечник и тумачен немачкијем и латинскијем речима*. Београд: НОЛИТ. 1972. (фототипско издање) (у тексту Вук 1852)
- Klaić, Bratoljub (1982). *Rječnik stranih riječi, tuđice i posuđenice*. Zagreb: Nakladni zavod МН. (у тексту Клаић)
- Клајн Иван, Шипка Милан (2006). *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј. (у тексту Клајн Шипка)
- Михајловић Велимир (1972). *Грађа за речник страних речи из предвуковског периода*. 1. ТОМ (А - Љ). Нови Сад: Институт за лингвистику у Новом Саду. (у тексту Михајловић)
- Михајловић Велимир (1974). *Грађа за речник страних речи из предвуковског периода*. 2. ТОМ (М – Ш). Нови Сад: Институт за лингвистику у Новом Саду. (у тексту Михајловић)
- Речник српских говора Војводине*. (2000 -2009). Нови Сад: Матица српска. Тиски цвет. Свеска 1 – свеска 9) (А-Ф) (у тексту РсгВ)
- Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Београд: Српска академија наука и уметности. том 1- 17. (у тексту РСАНУ)
- Речник српскохрватског књижевног језика* 1-3. Нови Сад: Матица српска – Матица хрватска. 4 – 6. Матица српска. 1967-1976. (у тексту РСМ)
- Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Jugoslavenski akademiji znanosti i umjetnosti. 1880-1975. (у тексту РЈАЗУ)
- Skok, Píňfr (1971-1974). *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika I-IV*. Zagreb: Jugoslavenski akademiji znanosti i umjetnosti. (у тексту Скок)

Ljiljana Petrovački and Ljiljana Nedeljkov

CULINARY LEXICON IN THE NOVEL “PRIEST ĆIRA AND PRIEST SPIRA” BY STEVAN SREMAC

Summary

In this work, we explain the culinary lexicon in the novel “*Priest Ćira And Priest Spira*” written by Stevan Sremac. As the lexical material, we isolate only the nouns that depict food or beverages. In the spirit of the period described in the novel, lexic-semantic analyses included an attempt of cultural reconstruction of every-day life in a Vojvodinian village of 19th century. For the interpretation of the excerpted lexicon we therefore used broader linguo-cultural approaches on top of lexicological procedures. As this novel is a part of the compulsory school reading material, the research included the methodical component as well.

Key words: Lexicology, culinary lexicon, linguo-cultural approach, compulsory school reading material, reception of literary work

Sanja Ninković
Philosophische Fakultät, Novi Sad
ninkovic@ff.uns.ac.rs

UDK: 811.112.2'367.633
Originalni naučni rad

ZUR PRÄPOSITION *DURCH* UND IHRER KAUSALEN BEDEUTUNG¹

Die Präposition *durch* hat mehrere semantische Erscheinungsformen: lokale, temporale, mediale und kausale. Die kausale Bedeutung der Präposition *durch* ist weniger oder kaum bekannt – oft wird sie ausschließlich mit ihrer lokalen Bedeutung identifiziert. Dass die Präposition *durch* auch andere Bedeutungen aufweisen könnte, bleibt in vielen Arbeiten oft unerwähnt und somit für viele unbekannt.

Gerade aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit die Präposition *durch* in ihrer kausalen Bedeutung beschrieben und analysiert. Ihre anderen Bedeutungsvarianten, sowie die Begriffsdefinitionen und -erklärungen, werden in dieser Arbeit, der Vollständigkeit halber, in Betracht gezogen und behandelt.

Schlüsselwörter: Präposition, *durch*, kausal, Kausalität, Ursache, Grund

EINLEITUNG

Den Präpositionen² wurde in der Vergangenheit weniger Aufmerksamkeit, m.a.W. weniger Forschungsinteresse, insbesondere im Vergleich zu anderen Sprachbereichen, gewidmet.³ Dies mag, unter anderem, auch daran liegen, dass den Präpositionen häufig der Vorwurf gemacht wurde, wenig oder gar keine Bedeutung zu tragen (Roch 2010: 18). Während die einen Autoren die Meinung vertreten, Präpositionen hätten keine oder kaum eine Bedeutung (z. B. Harris 1951, Wittich 1967), stehen auf der anderen Seite gewisse Autoren auf dem Standpunkt, die

¹ Ovaj rad se zasniva na delu petog poglavlja autorkinog magistarskog rada pod naslovom *Nemački glagoli sa predlozima* mit *i durch i njihovi prevodni ekvivalenti u srpskom jeziku*. Doprinos razgraničenju dopuna od dodataka, koji je odbranjen 2009. godine, a nije objavljen.

² Präpositionen werden als „Verhältniswörter“ oder „Beziehungswörter“ bezeichnet. Sie heißen Präpositionen von lat. *præpositio* in der Bedeutung „die Stelle davor“, weil sie meistens vorangestellt werden (Bünting: 152). In ihrer ursprünglichen Bedeutung bezeichnen sie Beziehungen zwischen Elementen hinsichtlich der Grundverhältnisse (semantische Klassen) (Bußmann 2002: 529).

³ „Ein Überblick über die Beschreibung deutscher Präpositionen zeigt bald, dass man diesem Bereich der Sprache häufig weniger Sorgfalt widmet als anderen wie z.B. dem Verb und dem Substantiv.“ (Wittich 1967: 1).

Präpositionen würden sehr wohl eine Bedeutung innehaben (z. B. Bartels 1979). Eine dritte Gruppe von Autoren bilden jene, die der Auffassung sind, dass es einerseits Präpositionen mit Eigenbedeutung, aber andererseits auch solche, die erst im Kontext eines Satzes ihre Bedeutung entwickeln, gäbe (z. B. Engel 2002).⁴

Was die Anzahl der semantischen Gruppen der Präpositionen anbelangt, so sind sich auch hier die Grammatikautoren nicht einig: viele sprechen von einer lokalen, temporalen, modalen und kausalen semantischen Gruppe (z. B. Gelhaus/Eisenberg 1998: 386; Hoberg/ Hoberg 2004: 303).⁵ Die differenzierteste semantische Einteilung dieser Wortart nimmt Schröder (1986) vor: Er stellt in seinem Lexikon 45 verschiedene Bedeutungsklassen der deutschen Präpositionen vor, wobei bei ihm Präpositionen auch eine spezifizierende oder separierende Bedeutung ausdrücken können. Daneben nennt er auch viele Zwischenformen (etwa kausal-final oder kausal-modal) (Schröder 1986: 39-47).

Generell betrachtet, werden in allen Quellen die folgenden vier Bedeutungsklassen der Präpositionen angeführt: lokale, temporale, modale und kausale Präpositionen.

DAS KAUSALE KONZEPT⁶

Kausale Konzepte können auf verschiedene Weise markiert werden. Solche Marker sind im Deutschen u.a. Präpositionen (Blühdorn 2006: 258). Kausale Präpositionen dienen, im weiteren Sinne betrachtet, zur Bezeichnung des Grundes, des Anlasses, der Einräumung, der Einschränkung und des Zwecks. Zur Gruppe der kausalen Präpositionen im Deutschen werden, je nach Autor und Leserpublikum, unterschiedliche Präpositionen gerechnet: ihre Zahl geht von 12 bis 36. Eine mögliche Aufzählung kausaler Präpositionen wäre die nach Duden (2006): *angesichts, anlässlich, auf, aufgrund, aus, betreffs, dank, durch, infolge, laut, mangels, mit, nach, um, von, vor und wegen*. Doch für viele Präpositionen lässt sich, wie schon Hoberg/Hoberg (2004) bemerkt haben, keine einheitliche Bedeutung angeben.

Zu den kausalen Präpositionen werden meist gleichzeitig, in einer Art Subgruppe, die Präpositionen *wegen, aufgrund* und *durch* angeführt (vgl. Schuderer 2004: 76):

Wegen/Aufgrund des Regens (Durch den Regen) ist die Straße nass.

Es muss, aber, an dieser Stelle betont werden, dass die Präposition *wegen* die wohl bekannteste und wahrscheinlich am häufigsten benutzte kausale Präposition ist.⁷

⁴ Engel weist darauf hin, dass es falsch wäre, zu behaupten, die Präpositionen besäßen gar keine eigene Semantik, wobei die Behauptung des Gegenteils auch nicht korrekt wäre (Engel 2002: 165).

⁵ Engel klassifiziert die Präpositionen, welche er, übrigens, zu den Partikeln rechnet, nicht in diese vier Grundkategorien, was ihn und sein Werk von anderen Grammatikern unterscheidet (Engel 2002).

⁶ Kausalität (von lat. *causa* – Ursache) „bezeichnet die Beziehung zwischen Ursache und Wirkung, betrifft somit die Abfolge aufeinander bezogener Ereignisse bzw. Zustände. Die Kausalität (ein kausales Ereignis) hat eine feste zeitliche Richtung, die immer von der Ursache ausgeht, auf die dann die Wirkung folgt“ (<http://www.digimag.anzeigengo.de>), z.B.: *Der Tritt auf das Gaspedal verursacht, dass das Auto beschleunigt.* (ebd.).

⁷ Die angeführten Beispiele stammen von der Autorin dieses Beitrags. In ihnen ist es nicht möglich, die Präposition *wegen* durch *durch* zu ersetzen.

Wegen dir bin ich zu spät gekommen!

Er konnte wegen seinem Vater nicht studieren – dieser war dagegen.

Das Fußballspiel musste wegen schlechten Wetters abgesagt werden.⁸

DURCH UND IHRE KAUSALE SEMANTIK

Die Präposition *durch* gehört zu den sogenannten „primären“ Präpositionen.⁹ Ihrer Bedeutung nach kann *durch* eine lokale, temporale, mediale und kausale Kennzeichnung aufweisen.¹⁰ In ihrer kausalen Bedeutung wird die Präposition *durch* verwendet, wenn man den Grund bzw. die Ursache¹¹ eines Geschehens, eines Zustandes o.Ä. nennen möchte (Schröder 1986: 102-104)¹²:

Leipzig ist nicht nur durch seine Bedeutung für den Welthandel bekannt.

Was ist uns durch Natur und Geschichte gemeinsam?¹³

Durch das erreichte Niveau der menschlichen und technologischen Produktivkräfte sowie der rechtlichen und sozialstaatlichen Sicherungen und Regelungen konnte echte materielle Not verringert werden (Solstad 2006: 99).

Durch den Regen wurden die Straßen unpassierbar.

⁸ *Wegen* regiert in der Regel den Genitiv, aber in vielen Grammatiken (z.B. Duden-Grammatik, Helbig/Buscha und Engel) wird betont, dass *wegen* auch den Dativ regieren kann, besonders in der gesprochenen Sprache.

⁹ Helbig/Buscha (2007) unterscheiden zwischen primären und sekundären Präpositionen. Während sie die ersteren als geschlossene Gruppe beschreiben, welche insgesamt 25 Präpositionen, die meist nur aus einer oder zwei Silben bestehen und keine Ableitungen oder Zusammensetzungen anderer Wörter bzw. Wortklassen darstellen können und dürfen, beinhaltet, betonen sie, dass die sekundären Präpositionen dagegen nicht eindeutig bestimmbar wären. Primäre Präpositionen wären, nebst der Präposition *durch*, auch noch die Präpositionen *an*, *auf*, *bei*, *bis*, *für*, *mit*, *ohne*, *seit*, *um*, *wegen*, *zu* usw. Zu den sekundären Präpositionen rechnen sie z.B. *angesichts*, *im Falle*, *mithilfe (mit Hilfe)*, *zugunsten* u.v.a. (ebd. 353-354). Im Unterschied zu Helbig/Buscha, meinen Forstreuter/Egger-Möslein (1980), dass es sich „bei den Präpositionen um eine relativ geschlossene Gruppe handelt, d.h. der Bestand verändert sich im Laufe der Zeit nur geringfügig“, aber auch, dass „eine genaue Angabe über die Zahl der Präpositionen im Deutschen sich nicht machen lässt.“ (ebd. 8-9).

¹⁰ Obwohl die meisten Verwendungen von *durch* aus der germanistischen Literatur bekannt sind, liegt, mit Ausnahme der räumlichen Verwendung (Kaufmann 1993), keine umfassendere Beschreibung ihrer Semantik vor. Die meisten Beobachtungen zur Semantik einer Verwendung von *durch* findet man in Arbeiten über das Passiv und den Agensanschluss (Solstad 2006: 16, 19).

¹¹ Die Begriffe *Ursache* und *Grund* müssten unterschieden werden: Die Ursache ist „eine besondere Art der Bedingung, nämlich eine zeitlich streng vor der Wirkung liegende und in irgendeiner Weise besonders herausragende“ (<http://www.digimag.anzeigengo.de>); der Grund wird „als Element rationaler Überlegungen bzw. Begründungen im Gegensatz zur Naturkausalität betrachtet. Über eine genaue Abgrenzung herrscht aber keine Einigkeit“ (ebd.).

¹² Die Präposition *durch* wird verwendet, um den Grund oder die Ursache für etwas anzugeben:

Durch viele Begegnungen wurden sie Freunde.

Durch ihre Schönheit hat sie überall Erfolg.

Die Präposition *durch* kann oft durch die Präpositionen *aufgrund* oder *wegen* ersetzt werden (Langenscheidt 1999).

¹³ Die Präposition *durch* ist in dieser Bedeutung eng verknüpft mit der Präposition *durch* in medialer Bedeutung, die wiederum durch eine *weil*-Phrase ersetzt werden könnte. Dabei wird das Nomen zum Verb oder Adjektiv:

Er hatte durch übermäßiges Rauchen seiner Gesundheit geschadet. → Weil er übermäßig geraucht hatte, ...

Durch anstrengende Arbeit kam er zu seinen Erfolgen. → Weil er anstrengend gearbeitet hat, ...

Durch anstrengende Arbeit ist er krank geworden. → Weil er anstrengend gearbeitet hat, ... (vgl. Schröder 1986: 104).

In dem vorangehenden Beispiel wird der Regen als Ursache für die Unpassierbarkeit der Straße angeführt. Man könnte sagen, hier erfolge eine Erklärung, warum die Straße unpassierbar wurde, und die Erklärung wäre: *durch den Regen*. Die kausale Präposition *durch* „stellt die Verknüpfung zum Bezugsereignis her, auf das die Nominalgruppe *den Regen* referiert, und weist diesem Ereignis somit die Relationsrolle *Ursache* zu. Der Regen wird demnach als das verursachende und die Unpassierbarkeit der Straße als das verursachte Ereignis dargestellt“ (Blühdorn 2006: 258).

Im Beispiel

Durch die neue “W-18“-Regelung kann Mitte der 90er Jahre auf die Einführung einer

Wehrdienstzeit von 21 Monaten verzichtet werden. (Solstad 2006: 15)

handelt es sich um eine Umstandsinterpretation.“ Es handelt sich nicht um Ursachen, die direkt ein anderes Ereignis verursachen, sondern vielmehr um eine Art zugrunde liegender Ursache, die als Voraussetzung für einen Sachverhalt gesehen werden kann“ (ebd.)¹⁴

Bei der Präposition *durch* ist es schwierig, eine Abgrenzung zwischen der medialen und kausalen Lesart zu treffen. In den folgenden Beispielen kann man schwer sagen, ob die Art und Weise oder die Ursache¹⁵ betont wird (vgl. Roch 2010):

Er hatte durch übermäßiges Rauchen seiner Gesundheit geschadet.

→ *Indem er übermäßig geraucht hatte.* (medial)

→ *Weil er übermäßig geraucht hatte.* (kausal)

Durch Rationalisierung konnte man die Arbeitsbedingungen verbessern.

→ *Indem man rationalisiert hat.* (medial)

→ *Weil man rationalisiert hat.* (kausal).

In vielen Fällen wird *durch* mit *aufgrund*, *infolge* und der schon erwähnten Präposition *wegen* verglichen und sogar ausgetauscht (Pusch 1976: 25):

Durch die Geldentwertung geriet das Land in eine schwere Krise.

Aufgrund / Infolge der Geldentwertung geriet das Land in eine schwere Krise.

Wegen der Geldentwertung geriet das Land in eine schwere Krise.

Es muss hinzugefügt werden, dass vereinzelt auch die Sicht vertreten wird, dass *durch* und *von* im Wesentlichen bedeutungsgleich sind, und dass sie aus diesem Grund ohne Bedeutungsunterschied ausgetauscht werden können (z. B.

¹⁴ In diesem Beispiel „verursacht die Regelung nichts direkt, sondern ermöglicht es, dass auf die Einführung einer Wehrdienstzeit von 21 Monaten verzichtet werden kann. Die Regelung stellt also eine (nicht unbedingt notwendige) Voraussetzung für den Verzicht dar. *Durch* weist in dieser Verwendung Gemeinsamkeiten mit *wegen*, *aufgrund* oder *infolge* auf. Aus einer Mehrdeutigkeitsperspektive ist die Unterscheidung zwischen Gründen, instrumentalisierten Ereignissen und einfachen Ursachen interessant. Diese drei Interpretationsvarianten werden mit einem Sammelbegriff auch als *kausal* bzw. als Ursachen i.w.S. bezeichnet“ (Solstad 2006: 15).

¹⁵ Man unterscheidet verschiedene Arten von Ursachen: konkrete Ursachen, die wiederum in innere und äußere unterteilt werden, und abstrakte Ursachen, zu welchen auch die Präposition *durch* gerechnet wird (Schröder 1983).

Helbig/Buscha 2007).¹⁶ Auch dies zeigt und beweist, einigermaßen, dass die Präposition *durch*, soweit es möglich ist, durch *wegen* oder *von* ersetzt wird. Diese Unbehaglichkeit der kausalen Präposition *durch* gegenüber könnte in der Zukunft überwunden werden, indem man unter den beinahe traditionellen stiefmütterlichen Umgang mit der Präposition *durch* einen Schlusstrich ziehen würde.

* * *

Präpositionen tragen, so oberflächlich und unscheinbar diese Wortart auch scheinen mag, unumstritten der Verständlichkeit und Klarheit einer Sprache bei, weshalb es sinnvoll wäre, ihnen mehr Interesse und Aufmerksamkeit zu widmen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil neuere Untersuchungen gezeigt haben, dass sogar die Deutschen Schwierigkeiten bei der Wahl ihrer muttersprachlichen Präpositionen haben.¹⁷ In Verbindung damit wäre es an der Zeit, der Präposition *durch* ihren verdienten Stellenwert anzuerkennen und diese nicht mehr auf reine „Lokalpräposition“ zu reduzieren, da sie in ihrer Komplexität viel mehr als dies ist.

LITERATUR

- Blühdorn, Hardarik (2006). *Kausale Satzverknüpfungen im Deutschen*. Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos 10. São Paulo: FFLCH-USP.
- Bünting, Karl-Dieter (1986). *Auf gut Deutsch*. Köln: Helmut Lingen.
- Bußmann, Hadumod (2002). *Lexikon der Sprachwissenschaft*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Duden (2006). *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 7. Aufl. Mannheim: Dudenverlag.
- Engel, Ulrich (2002). *Kurze Grammatik der deutschen Sprache*. München: Iudicum.
- Forstreuter, Eike; Egerer-Möslein, Kurt (1980). *Die Präposition*. 2., unveränderte Auflage. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Gelhaus, Hermann; Eisenberg, Peter (1998). *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 6., neu bearbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Helbig, Gerhard; Buscha, Joachim (2007). *Deutsche Grammatik: Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*. Berlin, München, Wien, Zürich, New York: Langenscheidt.

¹⁶ Der intuitiv vorhandene Unterschied zwischen der *von*- und *durch*-Phrase im Beispiel

Eine Jugendzimmereinrichtung wurde von Lions-Club Mürztal durch deren Präsidenten an Rita übergeben. (Beispiel wurde gekürzt),

macht sich laut Helbig/Buscha nur dann bemerkbar, wenn die beiden Präpositionen im gleichen Passivsatz verwendet werden, da hier die *von*-Phrase den Urheber der Übergabe und die *durch*-Phrase den Vermittler der Übergabe bezeichnet (Solstad 2006: 17).

¹⁷ Anhand der freien Rede von Germanistikstudenten haben Forstreuter/Egerer-Möslein festgestellt, dass die Wahl einer falschen Präposition die zweithäufigste Fehlleistung ist (vgl. Forstreuter/Egerer-Möslein 1980: 57).

- Hoberg, Rudolf; Hoberg, Ursula (2004). *Deutsche Grammatik*. 3., überarbeitete Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
- Klaus, Căcilia (1999). *Grammatik der Präpositionen*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang Verlag.
- Langenscheidt (1999). *Taschenwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*. Hrsg. v. Dieter Götz, Hans Wellmann. Berlin, München, Wien, Zürich, New York: Langenscheidt.
- Pusch, Luise F. (1976). *Nominalisierungen in der deutschen Sprache der Gegenwart: Vorarbeiten zur Lösung eines komplexen Lehrproblems des Deutschen als Fremdsprache*. Alois Wierlacher et al. (Hrsg.). Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Bd. 2. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Roch, Claudia (2010). *Entwicklung eines Annotationsschemas für Präpositionsbedeutungen*. Bochumer Linguistische Arbeitsberichte. Sprachwissenschaftliches Institut Ruhr-Universität (Hrsg.). Bochum.
- Schröder, Jochen (1983). *Präpositionen in Kausaladverbialien*. Deutsch als Fremdsprache. Heft 20. 2. Mannheim: IdS.
- Schröder, Jochen (1986). *Lexikon deutscher Präpositionen*. 1. Aufl. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Schuderer, Andreas (2004). *Semantik der Funktionswörter*. URL: http://www.schuderer.net/Schuderer_Semantik_der_Funktionswoerter_Mag.pdf (29.04.2011)
- Solstad, Torggrim (2006). *Mehrdeutigkeit und Kontexteinfluss: Die Spezifikation kausaler Relationen am Beispiel von „durch“*. URL: <http://www.ims.uni-stuttgart.de/~torggrim/myFiles/solstad-dissertation.pdf> (29.04.2011)
- Wittich, Ursula (1967). *Untersuchungen zur Präposition in der deutschen Sprache der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Präpositionen „in“, „an“ und „auf“*. Diss. Berlin.
- <http://www.digimag.anzeigengo.de/> (29.04.2011)

Sanja Ninković

O PREDLOGU *DURCH* I NJEGOVOM KAUZALNOM ZNAČENJU

Rezime

Predlog *durch* ima nekoliko semantičkih oblika u kojima se javlja: lokalni, temporalni, medijalni i kauzalni. Kauzalno značenje predloga *durch* je manje poznato ili gotovo nepoznato – često se, gotovo isključivo, upotrebljava u lokalnom značenju. Da predlog *durch* može da poseduje i neka druga značenja, ostaje u mnogim radovima nedorečeno, a time za mnoge nepoznato.

Upravo zbog toga će se u ovom radu predlog *durch* opisati u njegovom kauzalnom značenju. Pri tom će se, potpunosti radi, uzeti u obzir i njegove preostale varijante značenja, kao i definicije i objašnjenja korišćenih pojmova.

Ključne reči: predlozi, *durch*, kauzalno, kauzalnost, uzrok, razlog

Sanja Ninković

ON THE PREPOSITION *DURCH* AND ITS CAUSAL MEANING

Summary

The preposition *durch* has several semantic forms of appearance: a spatial, a temporal, a medial and a causal. The causal interpretation of the preposition *durch* is less or even not known – it is frequently identified with its spatial meaning. The fact that the preposition *durch* also has other meanings is in most papers not even mentioned and thereby unknown for many readers and learners.

Precisely therefore this article describes the preposition *durch* in its causal meaning. Its other semantic variants, as well as the definitions and explanations of the terms will be, in order to present a full view in this problem, considered.

Key words: prepositions, *durch*, causal, causality, cause, reason

Maja Marković, Snežana Gudurić
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
majamarkovic@ff.uns.ac.rs
gudurics@neobee.net

UDK: 811.163.41'344.3
811.133.1'344.3
811.111'344.3
Originalni naučni rad

PRIRODA VOKALA /i/ U SRPSKOM, FRANCUSKOM I ENGLESKOM JEZIKU*: IMPLIKACIJE U UČENJU STRANOG JEZIKA KOD SRBOFONIH GOVORNIKA

Ovaj rad bavi se karakteristikama prednjih zatvorenih vokala u srpskom, engleskom i francuskom jeziku, kao i problemima u usvajanju ovih vokala prilikom učenja francuskog i engleskog kao stranog jezika. Rad se zasniva na rezultatima istraživanja, s jedne strane, percepcije i produkcije engleskih i francuskih vokala kod studenata engleskog, odnosno francuskog jezika, čiji je maternji jezik srpski, i sa druge, na rezultatima istraživanja akustičke prirode glasova ova tri jezika, sa posebnim naglaskom na srpskom. S obzirom na razlike u fonološkim i fonetskim karakteristikama vokala u tri jezika, uočeni su različiti problemi i strategije pomoću kojih učenici prevazilaze ove probleme. Rezultati ukazuju na greške u percepciji i produkciji i transfer fonetsko-fonoloških karakteristika iz maternjeg jezika ispitanika.

Ključne reči: kvalitet vokala, percepcija i produkcija, transfer, francuski, engleski, srpski.

1. UVOD

U ovom radu autori se bave poređenjem vokala kvaliteta /i/ u tri jezika čiji se fonološki sistemi u velikoj meri razlikuju. Dok u francuskom i srpskom u prednjoj visokoj regiji vokalskog prostora postoji jedna fonema sa nezaobljenim položajem usana, /i/, koja se može javiti u dugoj i kratkoj realizaciji, u engleskom jeziku u ovom području postoje dva fonološki distinktivna elementa, dugi monoftong /i:/ i kratki monoftong /ɪ/. Osim što među ovim jezicima postoje fonološke, odnosno tipološke razlike u pogledu fonološke funkcije i distribucije, svaki od jezika kojima smo se bavili ima i specifične fonetske realizacije (artikulacione i akustičke) usled različitih artikulacionih baza. Cilj istraživanja stoga je bio dvojak – da se ustanovi na koji način srbofoni govornici ovladavaju ovim glasovima u okviru fonološkog sistema stranog jezika, kao i da se pokaže da li i u kojoj meri modifikuju artikulacionu bazu maternjeg jezika u procesu usvajanja fonema stranog jezika.

* Ovaj rad rađen je u okviru projekta broj 178002, *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

2. POREĐENJE FONEME /i/ U SRPSKOM I FRANCUSKOM JEZIKU

Jedini vokali koji se mogu smatrati zajedničkim za francuski i srpski vokalski sistem jesu zatvoreni vokali /i/ i /u/¹, a mi ćemo se u ovom radu ograničiti na prirodu i distribuciju prednjeg visokog /i/.

Sa stanovišta kvantiteta, i francuski i srpski vokal može biti dug i kratak, s tim što dužina vokala u dva jezika funkcioniše na potpuno različite načine². U francuskom jeziku, pri bržem govoru dužina vokala u nenaglašenom položaju se skraćuje, kao i dužina naglašenih vokala u kraćim ritmičkim grupama izgovorenim u okviru jedne respiratorne celine.

Savremeni francuski izgovor karakteriše opšta mišićna napetost što u kombinaciji s drugim artikulacionim parametrima utiče na osobenu akustičku sliku kako pojedinačnih glasova, tako i čitavih glasovnih nizova koji se u ovim potonjim dodatno modifikuju usled različitih fenomena koartikulacije. Mišići govornog aparata su pri izgovoru srpskog, opušteniji zbog čega će i vokali koji se mogu smatrati zajedničkim (/i u/) imati u dva jezika različite akustičke slike.

Francuski vokal /i/ se sa artikulacione tačke gledišta određuje kao prednji zatvoren razvučen i oralan, dok je u srpskom jeziku dovoljno odrediti mesto tvorbe i stepen aperture, budući da ovaj jezik ne poznaje nazalne niti prednje zaobljene vokalske foneme. Pri artikulaciji srpskog /i/ vrh jezika je povijen nadole i dodiruje donje zube. Sredina jezika formira Žjeb kroz koji prolazi vazдушna struja. Usne su jako razvučene, a meko nepce je podignuto tako da blokira prolaz vazdušnoj struji ka nosnim šupljinama. Vrh jezika se čvrsto opire o donje sekutiće, što je slučaj i prilikom artikulacije odgovarajućeg francuskog glasa. U srpskom, ceo jezik pomera se u prednji deo usne duplje. Prednji i srednji deo jezika uzdignut je ka alveolama i ka prednjem tvrdom nepcu, te vazdušnoj struji ostaje samo uzan prolaz po sredini. U francuskom jeziku, pak, ivice jezika dodiruju donje sekutiće i gornje prednje kutnjake.

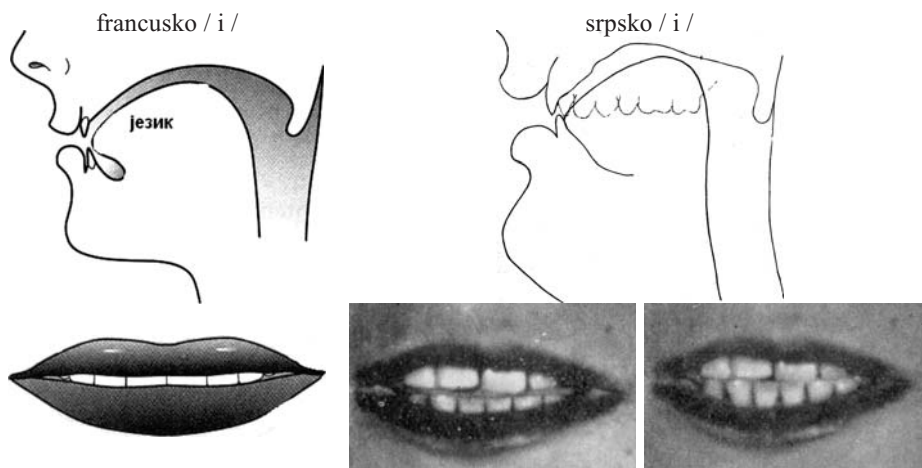
U odnosu na srpsko /i/, francuski glas ima nešto niži stepen aperture i pojačan tonus mišića u usnoj duplji, što uslovljava dobijanje akustički oštrijeg, tj. višeg glasa u odnosu na njegov srpski ekvivalent. Pri izgovoru francuskog glasa usne su jače razvučene, što utiče na snižavanje stepena aperture (sl.1).

U govornom lancu, francuski samoglasnik može se javiti kao dug, poludug ili kratak. Njegova dužina zavisi od položaja u kojem se nalazi, tako da će se kao dug javljati u rečima u kojima se nalazi u zatvorenom naglašenom (finalnom) slogu ispred suglasnika – *tige*, (*ils*) *lisent*, *litige*, *ils privent*, ili ispred suglasničke grupe – *livre*, kao poludug u tim istim rečima ako nije u apsolutno finalnom položaju u ritmičkoj grupi, ali nije ni daleko od krajnjeg naglašenog sloga - *une tige verte*, dok će se kratko /i/ javljati u inicijalnom i medijalnom položaju u reči bez obzira na tip

¹ Ostala tri srpska vokala u francuskom se javljaju u vidu parova sa različitim stepenom aperture.

² U srpskom jeziku dužina je fonološka, a u francuskom fonetska pojava, odnosno javlja se samo kod vokala u zatvorenom naglašenom položaju (tzv. prirodna dužina koju imaju nazalni vokali, zadnje [a], zatvoreno [o] i zatvoreno [ø] odnosno kod vokala u zatvorenom naglašenom položaju ispred suglasnika / R z I v/: barre [ba: R], brise [bri:z], rouge [Ru: I] i suglasničke grupe /VR/: livre [li:vR] (tzv. stečena dužina).

sloga (otvoren ili zatvoren) – *italique*, *pictographe*, kao i u naglašenom finalnom slogu, otvorenom ili zatvorenom, ispred svih drugih glasova osim gore navedenih – *Marie*, *Anick*. Dugo /i/ izgubiće potpuno svoju dužinu ukoliko se nalazi u četvrtom ili nekom udaljenijem slogu od naglašenog. Francuski glas se može naći u položaju hijata, ali ne i u diftonškoj kombinaciji budući da francuski jezik u svom fonološkom sistemu nema diftonge.



Sl. 1. Izgovor francuskog i srpskog³ /i/

Poredeći artikulacione osobine glasova francuskog i srpskohrvatskog jezika Branko Miletić (1935:35) ukazao je na izvesne razlike u izgovoru naizgled istih glasova koji se javljaju u ova dva jezika: „I naše kratko i naše dugo /i/ su... otvoreniji od francuskog /i/. U našem jeziku, usne ne sudeluju aktivno u izgovoru glasa /i/, dok su u francuskom jeziku veoma razvučene i napete“.

S obzirom na ustanovljene razlike u izgovoru ovih glasova u dva jezika, očekivane su i razlike u njihovim akustičkim slikama.

U sledećoj tabeli dajemo rezultate našeg istraživanja koji se odnose na vrednosti formanata glasa /i/ u srpskim glasovnim nizovima u interpretaciji ispitanika čiji je maternji jezik srpski.

Tabela 1. Vrednosti srpskog glasa /i/ pod različitim akcentima

	kratkouzlazno i	kratkosilazno I	dugouzlazno í	dugosilazno I
F ₁	390	367	358	400
F ₂	1999	1715	1862	2620
F ₃	2808	2733	2717	3458

³ Ispitanica izgovara reči *tik* i *kip*.

Da bismo ustanovili stepen diskriminacije francuskog glasa kod srbofonih ispitanika koji uče francuski jezik 4 (I godina studija) i 5 (II godina studija) godina, sprovedi smo test koji se sastojao od 10 tripleta u kojima je od ispitanika traženo da prepoznaju da li se traženi glas nalazi u prvoj, drugoj ili trećoj rečenici.⁴ Rezultati ovog testa pokazali su da su se kod ukupno 206 ispitanika greške u percepciji glasa javile ukupno 7 puta, što je izuzetno nizak postotak ($\approx 3,4\%$), te se one mogu smatrati slučajnim. Prilikom testa interpretacije koji se odnosio na čitanje teksta na francuskom jeziku, ispitanici su napravili samo tri greške u izgovoru glasa /i/ i sve su predstavljale zamenu traženog vokala francuskim zaobljenim visokim prednjim vokalom /y/ koji ne postoji u fonološkom sistemu srpskog jezika.

Rezultati akustičke analize glasa /i/ u francuskim glasovnim nizovima, u interpretaciji frankofonih ispitanika dati su u tabelama 2 i 3.

Tabela 2. Vrednosti formanata francuskog vokala /i/ u produkciji frankofonih ispitanika⁵

	Ispitanik A ⁶	Ispitanik B	Ispitanik C
F ₁	312	343	343
F ₂	2218	2156	3156
F ₃	3593	3562	3656

Poređenja radi, u narednoj tabeli date su prosečne vrednosti F₁, F₂ i F₃ za vokal /i/ u francuskom jeziku koje se navode u literaturi (A. di Cristo 1985: 142, P. Delattre 1966:86).

Tabela 3. Vrednosti prva tri formanta francuskog vokala /i/ prema A. di Cristo (1985) i P. Delattre (1966)

	F ₁	F ₂	F ₃
Muškarci	308	2064	3407
Žene	306	2456	3389

Akustička merenja francuskih glasovnih nizova u interpretaciji srbofonih ispitanika pokazala su velika odstupanja u pojedinim vrednostima formanata, posebno F₁, koji je, u načelu, bio primetno viši u odnosu na visinu F₁ kod izvornih govornika.

4 Ispitanici su svaki triplet slušali po dva puta u laboratorijskim uslovima, sa slušalicama.

5 Kod frankofonih ispitanika nije postojala bitna razlika u vrednosti formanata između naglašenog dugog i kratkog vokala s jedne, i nenaglašenog vokala s druge strane. Ovde su dati rezultati ispitanika čiji je izgovor prikazan na spektrogramskim slikama datim u svrhu ilustracije opštih tendencija u izgovoru u doktorskoj tezi Artikulaciona baza i učenje jezika, S. Gudurić.

6 Ispitanik A je muškarac, ispitanici B i C su Žene.

Tabela 4. Vrednosti prva tri formanta francuskog vokala /i/ u produkciji srbofonih ispitanika⁷

	Ispitanik I	Ispitanik II	Ispitanik III
F ₁	310	380	406
F ₂	1640	1783	2312
F ₃	2215	2280	2968

Prosečne vrednosti formanata u našem korpusu za srpski i francuski glas date su u tabeli 5.

Tabela 5. Prosečne vrednosti formanata vokala /i/ u srpskom jeziku⁸ pod različitim akcentima i prosečne vrednosti formanata francuskog /i/ u interpretaciji tih istih srbofonih ispitanika.

	kratkouzlazno	kratkosilazno	Dugouzlazno	dugosilazno	francusko /i/
F ₁	390	367	358	400	332
F ₂	1999	1715	1862	2620	2510
F ₃	2808	2733	2717	3458	3603

2.1. Zaključci

Na osnovu kontrastivnog istraživanja glasa /i/ u francuskom i srpskom jeziku, došli smo do sledećih zaključaka:

1. I srpsko i francusko /i/ imaju F₁ u frekvencijama ispod 400 Hz, s tim što je kod francuskog vokala frekvencija niža u odnosu na sve artikulacije srpskog glasa, bez obzira na njegovo konkretno suprasegmentalno obeležje.
2. Iako su i jedan i drugi vokal visoki prednji, francuski glas je, s obzirom na vrednosti formanata, viši i mesto tvorbe mu je pomeren više unapred što se može zaključiti na osnovu vrednosti F₂. Naime, pomeranje izgovora iz prednjeg ka zadnjem delu usta uzrokuje progresivni pad ovog formanta.
3. Prema položaju F₁ i F₂ (stepen otvorenosti i mesto artikulacije), francuskom vokalu najbliža je realizacija srpskog /i/ pod dugosilaznim akcentom, a zatim realizacija istog glasa pod dugouzlaznim akcentom.
4. Iako postoji izrazita podudarnost između francuskog i srpskog /i/ na perceptivnom planu, artikulacione baze dva jezika ih ne produkuju na potpuno istovetan način. Polazeći od opšte mišićne napetosti karakteristične za izgovor svih francuskih glasova, valja naglasiti da je francusko /i/ akustički čistije, oštrije i jasnije od srpskog.
5. Vokal /i/ realizovan na osnovu srpske artikulacione baze neće promeniti smisao poruke izgovorene na francuskom jeziku.

⁷ U tabeli su navedene vrednosti formanata kod različitih ispitanika kako bi se dobila jasnija slika o razlici koja se u ovim vrednostima može javiti.

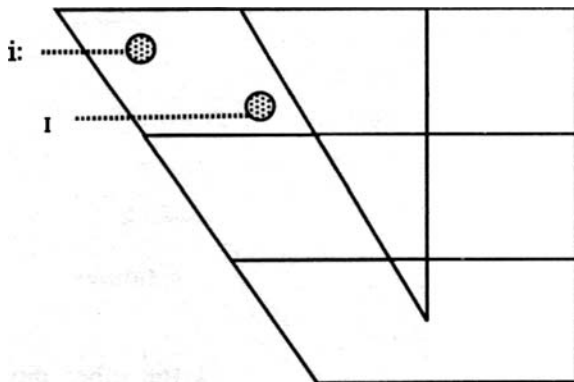
⁸ Prema I. Škariću, prosečne vrednosti prva tri formanta u hrvatskom jeziku su: F₁ = 360, F₂ = 2200, F₃ = 2850.

3. POREĐENJE FONEME /i/ U SRPSKOM I ENGLESKOM JEZIKU

Engleski jezik karakteriše izrazito složen vokalski sistem sa 12 monoftonga, ili prostih vokala, i osam diftonga, odnosno složenih vokala. Svi vokali engleskog jezika ravnomerno su raspoređeni u vokalskom prostoru, ali u engleskom postoji veći broj kontrasta nego što je to slučaj sa fonološkim sistemom srpskog jezika.

U prednjoj visokoj regiji vokalskog prostora u engleskom jeziku postoje dve foneme, /i:/ i /ɪ/, koje se međusobno razlikuju po većem broju obeležja. Kao što simboli sugerišu, vokali /i:/ i /ɪ/ nalaze se u fonološkoj opoziciji dug : kratak – fonema /i:/ je dug vokal, dok je /ɪ/ kratak, odnosno, u istom fonološkom okruženju i pri istom govornom tempu, vokal /i:/ imaće duže trajanje.

Dužina, međutim, nije jedini kontrast koji razlikuje ova dva vokala. Dok je dugi vokal /i:/ artikulisan uz izrazito visok položaj jezika (odnosno smanjen stepen aperture), i izrazito anteriorni položaj jezika u vokalskom prostoru, kratki vokal /ɪ/ izgovara se uz znatno niži i centralniji položaj jezika, odnosno, masa jezika povlači se naniže i unazad (Slika 2).



Slika 2. Pozicija vokala /i:/ i /ɪ/ u dijagramu vokala engleskog jezika (na osnovu Gimson and Cruttenden 1994)

Ovakva razlika u izgovoru se, dakako, ogleda i u velikim razlikama u formantskim vrednostima: u proseku, prvi formant dugog vokala /i:/ iznosi $F_1=303$ Hz, dok drugi ima vrednost $F_2=2653$ Hz. Prosečne vrednosti formantskih frekvencija kratkog vokala /ɪ/, s druge strane, iznose $F_1=418$ Hz, $F_2=2315$ Hz.⁹ Ovakve razlike u vrednostima prvog i drugog formanta ukazuju na veoma izražene razlike u kvalitetu, odnosno artikulacionim, akustičkim i auditivnim karakteristikama ova dva vokala u engleskom jeziku.

Još jedna, veoma bitna, razlika jeste u tome što se dugi vokal /i:/ izgovara uz izrazitu muskulatornu napetost, odnosno pojačan tonus mišića unutar vokalnog trakta,

⁹ Za vrednosti vokala engleskog jezika koristili smo različite izvore: izgovor kontrolne izvorne govornice britanskog engleskog varijeteta, koja je izgovarala iste reči kao i ispitanice u istraživanju, kao i podatke iz literature, (Deterding 1990, Deterding 1997, Gimson and Cruttenden 1994).

dok se vokal /i/ artikuliše uz opušteni mišićni tonus. Stoga dugi vokal /i:/ spada u grupu napetih vokala, dok je /ɪ/ opušten.

Vokali /i:/ i /ɪ/ razlikuju se i prema položaju usana. Prilikom artikulacije dugog vokala usne zauzimaju izrazito razvučen položaj, a kratki vokal izgovara se uz opušteni položaj usana. U tom pogledu engleski vokal /i:/ u velikoj meri razlikuje se od vokala /i/ u srpskom jeziku, u čijoj artikulaciji usne ne uzimaju aktivnog učešća. Na slici 3 prikazan je položaj usana prilikom izgovora vokala /i:/ i /ɪ/ u rečima *beach* i *bid*.



Sl. 3. Izgovor engleskog dugog vokala /i:/ i kratkog /ɪ/

Još jedna bitna karakteristika dugog vokala /i:/, koja se ne može zaobići ni u opisu ni u kontrastivnoj analizi ovog vokala, jeste njegova sklonost ka diftongizaciji u savremenom engleskom jeziku. Iako ova karakteristika varira u zavisnosti od dijalekta, većina govornika standardnog jezika izgovara ovaj vokal uz znatnu diftongizaciju u otvorenom slogu na kraju reči, na primer, u rečima *tea* ili *she*. U ovim rečima vokal /i:/ realizuje se kao svojevrsni diftong [ɔi]. U zatvorenom slogu diftongizacija je uobičajena u izgovoru mlađe generacije (npr. u rečima *sheep*, *ream*), iako nije toliko česta u konzervativnijim varijetetima standardnog engleskog jezika (cf. Hawkins and Midgley 2005, Gimson and Cruttenden 1994).

Prema tome, oba vokala engleskog jezika razlikuju se u odnosu na srpski, kako u fonološkom pogledu, budući da čine dve kontrastivne jezičke jedinice sa specifičnom distribucijom, tako i u fonetskoj realizaciji. Pre svega, govornik srpskog jezika ima zadatak da usvoji vokale /i:/ i /ɪ/ kao dve distinktivne jedinice, a zatim da modifikuje artikulaciju tako da se približi izvornim govornicima.

Da bismo ispitali usvajanje ovih dveju fonema kod govornika srpskog jezika, sprovedi smo istraživanje produkcije i percepcije među studentima engleskog jezika.¹⁰ Prosečne formantske vrednosti koje smo dobili u istraživanju na snimljenom korpusu u produkciji 15 studentkinja engleskog jezika pokazale su da je srpski vokal /i/, kako pod dugim, tako i pod kratkim akcentom, sličniji dugom engleskom vokalu /i:/, dok kratki vokal /ɪ/ ne nalikuje nijednom vokalu srpskog

¹⁰ Dok je u testu produkcije (materijala na srpskom i na engleskom jeziku) učestvovalo 15 ispitanica ženskog pola, koje su birane tako da budu sa istog dijalekatskog područja, u istraživanju percepcije učestvovala su dve generacije studenata prve godine Anglistike u Novom Sadu (2006. i 2007. godine).

jezika.¹¹ Stoga su se u istaživanju nužno nametnula pitanja da li su studenti engleskog jezika, čije je jezičko znanje na veoma visokom nivou, usvojili postojanje nove kategorije, da li su i u kojoj meri modifikovali najbliži glas /i/ iz maternjeg jezika u smeru glasova stranog jezika, i koji je od ova dva vokala bolje usvojen u ispitanjima u grupi učenika.

Prosečne formantske vrednosti do kojih smo došli proučavajući izgovor dugog vokala /i:/ u produkciji ispitanica na srpskom i na engleskom jeziku prikazane su u narednoj tabeli. U tabeli su, takođe, date i vrednosti formantata engleskog vokala /i:/ na osnovu izgovora kontrolne izvorne govornice i podataka iz literature.

Tabela 6. Prosečne vrednosti formantata vokala engleskog dugog vokala /i:/ u produkciji izvornih govornika, srpskog vokala /i/ pod dugim akcentom u produkciji ispitanica i engleskog vokala /i:/ u produkciji ispitanica.

Formant	Engleski vokal /i:/	Srpski vokal /i/ pod dugim akcentom	Izgovor engleskog vokala /i:/ kod ispitanica
F1	303 Hz	363 Hz	353 Hz
F2	2653 Hz	2738 Hz	2731 Hz
F3	3202 Hz	3531 Hz	3538 Hz

Tabela 6 pokazuje da se dugi vokal /i:/ engleskog jezika i vokal /i/ pod dugim akcentom u srpskom razlikuju u nekoliko parametara. Prvi formant neznatno je niži u engleskom nego u srpskom vokalu, drugi je takođe donekle niži, dok je treći znatno niži, prevashodno usled izrazito razvučenog položaja usana u izgovoru engleskog vokala. Veoma slične vrednosti formantata srpskog i engleskog vokala u produkciji ispitanica (treća i četvrta kolona u tabeli 6) jasno ukazuju na to da ispitanice ni u kojoj meri ne modifikuju vokal maternjeg jezika, nego ga u potpunosti prenose u strani.

U narednoj tabeli prikazani su podaci koje smo dobili poređenjem kratkog engleskog vokala /i/ u produkciji izvornih govornika, srpskog vokala /i/ pod kratkim akcentom i engleskog vokala /i/ u produkciji ispitanica.

Tabela 7. Prosečne vrednosti formantata vokala engleskog kratkog vokala /i/ u produkciji izvornih govornika, srpskog vokala /i/ pod kratkim akcentom u produkciji ispitanica i engleskog vokala /i/ u produkciji ispitanica.

Formant	Engleski vokal /i/	Srpski vokal /i/ pod kratkim akcentom	Izgovor engleskog vokala /i/ kod ispitanica
F1	418 Hz	344 Hz	437 Hz
F2	2315 Hz	2626 Hz	2370 Hz
F3	3056 Hz	3531 Hz	3031 Hz

¹¹ Istraživanja odnosa kvaliteta srpskog vokala /i/ pod dugim i kratkim akcentom (Ivić i Lehist 1967, Marković 2007, Marković i Bjelaković 2006, 2008) pokazuju da i u srpskom jeziku vokal pod kratkim akcentom ima manje periferan položaj u vokalskom prostoru u odnosu na dugi, odnosno jezik je donekle spušten i povučen ka centralnom delu. Ova centralizacija, međutim, nije toliko izražena kao što je to slučaj sa kratkim i dugim vokalima /i:/ i /i/ u engleskom jeziku.

Podaci iz tabele 7 pokazuju da su ispitanice u velikoj meri usvojile vokal /ɪ/ engleskog jezika, s obzirom na to da su formantske vrednosti sasvim drugačije u odnosu na vokal /i/ pod kratkim akcentom u maternjem jeziku. Prosečne vrednosti su u velikoj meri modifikovane tako da nalikuju izgovoru izvornih govornika, odnosno pokazuje se izuzetno nizak stepen interferencije.

Na testu percepcije od ispitanika se tražilo da identifikuju fonemu koju su čuli.¹² U rečima koje su sadržale dugi vokal /i:/ ispitanice su imale 60% tačnih odgovora, dok se u 19% slučajeva pojavila greška zbog pogrešne identifikacije ovog vokala kao kratkog /ɪ/. U rečima koje su sadržale kratki vokal /ɪ/, prosek tačnih odgovora bio je izuzetno visok, 94,8%, dok je samo 1,5% pogrešnih odgovora bilo u korist dugog vokala /i:/. Ovdje valja napomenuti i to da je najveći broj grešaka u identifikaciji kratkog vokala /ɪ/ bio u slučajevima kada su ga ispitanici identifikovali kao centralni vokal /ə/. Test percepcije pokazuje da ispitanici ipak nisu u potpunosti usvojili fonološki kontrast stranog jezika, posebno u slučajevima kada treba da prepoznaju dugi vokal /i:/.

3.1. Zaključci

Na osnovu kontrastivnog istraživanja glasa /i/ u srpskom jeziku i ekvivalentnih engleskih vokala /i:/ i /ɪ/, došli smo do sledećih zaključaka:

1. Vokal /i/ srpskog jezika pod dugim akcentom veoma je sličan prema formantskim vrednostima dugom vokalu /i:/ engleskog jezika. Ova dva glasa, međutim, ipak se razlikuju u dva jezika usled drugih fonetsko-fonoloških razlika.
2. Dok je kod izvornih govornika prvi formant niži, usled višeg položaja jezika, odnosno većeg suženja, kod srbofonih ispitanica on je viši, kao i u vokalu /i/ maternjeg jezika. Drugi formant niži je kod izvornih govornika, dok je kod ispitanica on veoma sličan kao u vokalu maternjeg jezika. Treći formant (F₃) kod izvornih govornika znatno je bliži drugom (F₂) nego kod ispitanica.
3. Dugi vokal /i:/, koji je donekle sličan vokalu maternjeg jezika ispitanika, nije na adekvatan način usvojen, što se ogleda i u rezultatima testa percepcije i produkcije. Naime, ispitanici ni u kojoj meri ne modifikuju vokal /i/ iz maternjeg jezika, verovatno upravo zbog sličnosti, budući da vokal stranog jezika ne doživljavaju kao nov (cf. Flege 1995). Na ovom stadijumu učenja stranog jezika oni nisu usvojili ove razlike, koje su veoma suptilne i ne mogu se interpretirati kroz fonološki sistem maternjeg jezika.
4. Kratki vokal /ɪ/ nije sličan nijednom vokalu srpskog jezika, s obzirom na svoju izrazito centralizovanu poziciju u vokalskom prostoru.
5. Ispitanici su veoma dobro usvojili kratki vokal /ɪ/, koji se u velikoj meri razlikuje od vokala maternjeg jezika. Visok stepen usvojenosti ovog vokala očigledan je i na testu produkcije i na testu percepcije.

¹² Ispitanici su slušali izolovanu reč, a na listu za odgovore imali su ponuđene parove/triplete fonema, od kojih je trebalo da odaberu onu koju su čuli.

4. DISKUSIJA I OPŠTI ZAKLJUČCI

Kontrastivno istraživanje visokih prednjih vokala, koje smo sproveli u tri jezika, daje veoma interesantne rezultate kako sa stanovišta deskriptivne lingvistike, tako i iz perspektive usvajanja stranog jezika.

Očigledno je da naizgled slični vokali u tri različita jezika funkcionišu na drugačiji način u fonološkom sistemu i imaju različite konkretne fonetske realizacije usled različitih artikulacionih baza.

S obzirom na to da je na nivou fonoloških svojstava fonema /i/ u francuskom jeziku donekle sličnija vokalu /i/ srpskog jezika, srbofoni ispitanici koji uče francuski jezik imaju manje teškoća da usvoje ovaj glas u fonološkom sistemu stranog jezika. S obzirom na to da je /i/ jedina distinktivna fonema sa sličnim obeležjima ([-zaobljen]) u francuskom (stranom) jeziku, testovi percepcije i produkcije pokazuju da čak i uočene razlike ne utiču na smisao poruke u stranom jeziku.

Drugačija je situacija sa engleskim jezikom, koji u ovoj regiji vokalskog prostora poznaje dva distinktivna elementa. Ispitanici našeg istraživanja, budući da imaju relativno visok nivo znanja stranog jezika, uspešno su razvili novu fonološku kategoriju stranog jezika. Naime, u proseku su ispitanici veoma uspešno usvojili kratki vokal /ɪ/, koji se u velikoj meri razlikuje od ma koje foneme njihovog maternjeg jezika. Na nivou percepcije se, ipak, pokazuje da ispitanici nisu dovoljno uspešno ovladali ovom distinkcijom, posebno u pogledu diskriminacije dugog vokala /i:/.

U pogledu fonetske realizacije, odnosno artikulacije, rezultati su pokazali da je do značajne modifikacije došlo jedino u izgovoru kratkog vokala /ɪ/ engleskog jezika. Izgovor vokala /i/ francuskog jezika i dugog vokala /i:/ engleskog jezika pokazuje kod obe grupe ispitanika visok stepen interferencije, odnosno transfera iz maternjeg jezika.

Rezultati do kojih smo došli u velikoj meri su uslovljeni nivoom znanja ispitanika u istraživanju. Zahvaljujući veoma visokom nivou jezičke kompetencije i dugom periodu učenja jezika, ispitanici su uspešno savladali neke fonološke kategorije stranog jezika, odnosno fonološku (stečenu) dužinu u francuskom jeziku i novu kategoriju u engleskom (kratki vokal /ɪ/).

Istraživanje pokazuje da je najviši stepen transfera iz maternjeg jezika prisutan u kategorijama koje se ne razlikuju dovoljno od neke kategorije maternjeg jezika, odnosno u artikulaciono-fonetskoj realizaciji vokala /i/ u francuskom i dugog vokala /i:/ u engleskom jeziku. Ispitanici, naime, ovaj vokal ne razlikuju od vokala /i/ maternjeg jezika, upravo zahvaljujući sličnostima između vokala stranog i maternjeg jezika. Drugim rečima, njihova diskriminativna sposobnost na nivou suptilnih artikulacionih razlika nije dovoljno razvijena na ovom stepenu učenja.

Ovakva zapažanja u skladu su sa mnogim ranijim istraživanjima (Flege 1995, Bohn and Flege 1992, Escudero 2002). Dok je kategorija koja se doživljava kao različita u odnosu na kategoriju maternjeg jezika relativno dobro usvojena kod naših ispitanika, kategorija koja je slična fonemi maternjeg jezika asimiluje se u poznatu kategoriju maternjeg jezika, a diskriminativna sposobnost i u percepciji i u produkciji relativno je slaba.

Ovakva zapažanja imaju raznovrsnih implikacija i na teoriju usvajanja drugog jezika i na primenu u nastavi stranog jezika. Ona ukazuju na to da se učenicima katkada svesno mora skrenuti pažnja na ove razlike, s obzirom na to da adekvatno usvajanje fonetsko-fonoloških znanja može uticati i na identifikaciju poruke u govornom činu. Osim toga, ukazivanjem na minuciozne razlike, poput položaja usana ili pozicije jezika, može se doprineti boljem izgovoru učenika i uspešnom prevazilaženju problema stranog akcenta.

LITERATURA

- Babić, S. (1991) u Stjepan Babić – Dalibor Brozović – Milan Moguš – Slavko Pavešić – Ivo Škarić – Stjepko Težak, *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika. Nacrti za gramatiku*. Zagreb (lat.).
- Bohn, O. S. and J. E. Flege (1992). The production of new and similar vowels by adult German learners of English. *Studies in Second Language Acquisition* 14, 131-158.
- Dellatre, P. (1966). *Studies in French and comparative Phonetics*. London, Hague, Paris: Monton&CO.
- Deterding, D. H. (1990). *Speaker Normalisation for Automatic Speech Recognition*. PhD dissertation, University of Cambridge.
- Deterding, D. H. (1997). The formants of monophthong vowels in standard southern British English pronunciation. *Journal of the International Phonetic Association* 27, 47–55.
- Di Cristo, A. (1985). *De la microprosodie B l'intonosyntaxe*. Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence.
- Escudero, P. (2002). The Perception of English vowel contrasts: acoustic cue reliance in the development of new contrasts. In A. James and J. Leather (eds.), *New sounds 2000: Proceedings of the fourth international symposium on the acquisition of second language speech*, 122-131.
- Flege, J. E. (1995). Second language speech learning: Theory, findings and problems. In W. Strange (ed.), *Speech perception and linguistic experience: Issues in cross-language speech research*, 233-277, Timonium MD, York Press.
- Gimson, A. C. (1994). *Pronunciation of English*. 5th edition, u redakciji A. Cruttendena, London: Edward Arnold Ltd.
- Gósy, M. (2004). *Fonetika, a beszéd tudománya*. Budapest: Osiris Kiadó.
- Gudurić, S. (1997). *Artikulaciona baza I učenje jezika. Kontrastivna studija na priverima vokalskih sistema francuskog i srpskog jezika*. Neobjavljena doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.
- Hawkins, S. and J. Midgley. (2005). Formant frequencies of RP monophthongs in four age groups of speakers. *Journal of the International Phonetic Association* 35/2, 183-199.
- Ivić P. and I. Lehist (1967). Prilozi ispitivanju fonetske i fonološke prirode akcenta u savremenom srpskohrvatskom književnom jeziku. *Zbornik za filologiju i lingvistiku* X, 55-95.

- Ladefoged, P. and I. Maddieson (1996). *The Sounds of the World's Languages*. Oxford: Blackwell.
- Marković M. and I. Bjelaković (2006). Neke akustičke karakteristike vokala u govoru Novog Sada, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* XXXI, 327-246.
- Marković M. and I. Bjelaković (2008): Kvantitativno-kvalitativni odnosi akcentovanih vokala u govoru Novog Sada. Rad predstavljen na skupu Digitalna obrada govora i slike (DOGS 2008), Kelebija, 4-5. oktobar 2008. *Zbornik radova DOGS 2008*, 76-78.
- Marković, M. (2007). Kontrastivna analiza akustičkih i artikulacionih karakteristika vokalskih sistema engleskog i srpskog jezika. Doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.
- Miletić, B. (1933). *Izgovor srpskohrvatskih glasova*. Beograd: Srpski dijalektološki zbornik, knj. 5.
- Petrović D, Gudurić, S. (2010). *Fonologija srpskoga jezika*. Beograd: ISJ SANU, Beogradska knjiga, Matica srpska.

Maja Marković, Snežana Gudurić

LA VOYELLE /I/ EN SERBE, FRANÇAIS ET ANGLAIS

Résumé

Cet article porte sur les caractéristiques des voyelles antérieures fermées en serbe, anglais et français, ainsi que sur les problèmes de l'acquisition de ces voyelles par les serbophones apprenant l'anglais et le français en tant que langues étrangères. Le texte est fondé sur des résultats de recherches empiriques de la perception et de la production des voyelles anglaises et françaises chez les étudiants de langue anglaise ou française en tant que langues étrangères, ainsi que sur des résultats de recherches portant sur la nature acoustique des trois langues, plus particulièrement du serbe. Les résultats obtenus montrent les fautes de perception et de production, ainsi que le transfert des caractéristiques phonétiques et phonologiques de la langue maternelle en langue-cible. Vu les différences entre les caractéristiques phonétiques et phonologiques des voyelles mentionnées dans les trois langues, on a indiqué des problèmes et proposé des stratégies pour aider les apprenants serbophones à surmonter les difficultés qu'ils affrontent au cours de l'acquisition des deux langues étrangères mentionnées.

Mots clés: espace vocalique, perception et production, transfert, français, anglais, serbe.

Rodica Ursulescu-Miličić, Laura Spăriosu
Facultatea de Filosofie, Universitatea din Novi Sad

UDK: 811.135.1'271.1(497.113)
Originalni naučni rad

EXEMPLE DE ABATERI ȘI GREȘELI ÎN UTILIZAREA PREPOZIȚIILOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ VORBITĂ ÎN VOIVODINA *

Scopul acestei lucrări este de a aborda problema abaterilor și a greșelilor referitoare la utilizarea prepozițiilor în limba română vorbită în Voivodina. Lucrarea conține trei părți: în prima parte autoarele prezintă, pe scurt, clasa morfologică a prepoziției în limba română – definiția și clasificarea, ținând cont de origine și regimul cazual. Partea a doua a lucrării este dedicată abaterilor și greșelilor în utilizarea prepozițiilor, autoarele exemplificând și explicând cele mai frecvente folosiri improprii ale acestora; exemplele prezentate sunt preluate din limba mass mediei românești din Voivodina și din testele studenților care studiază limba română. Partea a treia a lucrării conține posibilele concluzii și se referă la problema însușirii limbii materne de către aparținătorii minorității române; având în vedere, pe de o parte, influența graiului, iar pe de altă parte, influența limbii mediului, se creează scăpările prezentate în lucrare.

Cuvinte cheie: limba română, Voivodina, prepoziție, abatere, normă

1. CONSIDERAȚII PRELIMINARE

Prepoziția este o clasă de cuvinte neflexibile care, în special la nivelul propoziției, marchează relația dintre un termen subordonat și regentul său (Ciobanu și Nedelcu 2005: 607).

Rolul de conector apropie prepoziția de conjuncție și de relativele pronominale, adjectivale sau adverbiale¹. Spre deosebire de conjuncție care participă la realizarea raportului de coordonare sau de subordonare între două propoziții², prepoziția nu marchează decât relația de subordonare între două elemente care de obicei sunt părți componente ale unei propoziții (Ciobanu și Nedelcu 2005: 607). La fel ca și prepoziția, relativele pronominale, adjectivale sau adverbiale indică relații de

* Lucrarea este realizată în cadrul proiectului nr. 178002, *Jezici i kulture u vremenu i prostoru* „Limbi și culturi în timp și spațiu”.

¹ În calitate de elemente de legătură, prepoziția și conjuncția se folosesc la organizarea enunțului, dar fără a avea o funcție sintactică proprie.

² Vine acasă și mănâncă repede. (raport de coordonare); A venit, deși a fost bolnav. (raport de subordonare).

subordonare, dar se deosebesc de prepoziție, pe de o parte prin ocurența lor numai la nivelul frazei, pe de altă parte, prin faptul că au în propozițiile pe care le introduc și funcție sintactică³.

1.1. CLASIFICAREA PREPOZIȚIILOR⁴

În limba română prepozițiile se clasifică după câteva criterii:

- după origine:
 - a) moștenite din latină: *asupra, către, cu, de, după, fără, în, între, la, lângă, pe, pentru, peste, până, prin, printre, spre, sub*;
 - b) împrumutate din alte limbi: *contra, per*⁵, *pro*⁶, *via*⁷;
 - c) formate pe terenul limbii române: *despre* (de + spre), *din* (de + în), *dinspre* (de + înspre), *dintre* (de + între), *dintru* (de + întru), *înspre* (în + spre), *prin* (pre + în), *printre* (pre + între), *de după, de la, de lângă, de pe, de peste, de prin, pe la, pe după, pe lângă*⁸; *deasupra, dedesubtul, înaintea, înapoia, dinaintea, dinapoia, îndărătul, împrejurul, împotriva, asemenea, grație, datorită, mulțumită, exceptând, privind*⁹;
- după regimul cazual:
 - a) cu genitivul: *asupra, contra, împotriva, deasupra, dedesubtul, înaintea, înapoia, împrejurul*¹⁰;
 - b) cu dativul: *grație, datorită, mulțumită, conform, contrar, asemenea*¹¹;
 - c) cu acuzativul: *către, cu, de, din, dinspre, dintre, după, fără, în, între, la, pe, pentru, peste, prin, printre, spre, sub, despre, de către, de din, de la, de prin, pe la, cât, decât*¹²;
 - d) după structură: *a, asupra, către, cu, de, după, fără, în, între, la, lângă, pe, pentru, peste, prin, printre, spre, sub, contra, per, pro, via, din, dintre, cât, împotriva, grație, mulțumită, datorită* (simple); *despre, înspre, de din, de după, de la, de lângă, de pe, de peste, de prin, de din, pe la, pe lângă, de pe la, deasupra, dedesubtul* (compuse).

2. ABATERI ȘI GREȘELI ÎN UTILIZAREA PREPOZIȚIILOR ÎN LIMBA ROMÂNĂ VORBITĂ ÎN VOIVODINA: EXEMPLE

În rândul cuvintelor care nu au sens lexical de sine stătător, dar care totuși nu sunt lipsite de sens propriu, se enumeră prepozițiile și conjuncțiile. Deși îndeplinesc rolul

³ M-am trezit *când* am văzut-o în ușa.

⁴ Clasificarea preluată din Constantinescu-Dobridor, Gh. (2005). *Gramatica esențială a limbii române*. București. 155-158.

⁵ Împrumut din italiană.

⁶ Împrumut din latină.

⁷ Împrumut din franceză.

⁸ Exemple de prepoziții formate prin compunere.

⁹ Exemple de prepoziții formate prin schimbarea valorii gramaticale de la adverbe, substantive, adjective, participii și gerunzii.

¹⁰ De ex: *Deasupra* orașului se lasă ceața.

¹¹ De ex: A reușit *datorită* frumuseții.

¹² De ex: A venit *dinspre* gară.

de cuvinte ajutătoare, de unelte gramaticale, claritatea și corectitudinea exprimării noastre depinde, în mare măsură, de justa lor întrebuințare (Magdu 1980: 75).

Datorită faptului că, pe de o parte, cele mai multe prepoziții exprimă raporturi variate, iar pe de altă parte, același raport sintactic poate fi exprimat prin mai multe prepoziții sau conjuncții, se întâmplă ca aceste părți de vorbire să fie confundate unele cu altele, sau să fie alese arbitrar, dând naștere la construcții imperfecte. Printre cauzele care determină întrebuințarea improprie a prepozițiilor, menționăm vecinătatea anumitor părți de vorbire, dar mai ales influența unor formulări analogice sârbești, în cazul în care este vorba despre traduceri (Magdu 1980: 76).

Având în vedere că utilizării prepozițiilor în limba de fiecare zi îi este proprie o foarte mare frecvență în exprimare, acest fapt duce adeseori la confuzii care iscă abateri și greșeli de la normele propuse de gramatica limbii române. Dăm, în continuare, o listă de exemple spre a ilustra problema pe care o abordăm¹³:

- datorită / din cauza: corect: a îndrăgit limba română *datorită* profesoarei; *din cauza* uzurii, mașina nu mai este sigură; greșit: a îndrăgit limba română *din cauza* profesoarei; *datorită* uzurii, mașina nu mai este sigură; substituirea acestor prepoziții este eronată întrucât *datorită* presupune un rezultat pozitiv al acțiunii, iar *din cauza* presupune un rezultat negativ al acesteia;
- de / din: corect: rochie *de* mătase; ghete *de* piele; dulceață *de* căpșuni; greșit: rochie *din* mătase; ghete *din* piele; dulceață *din* căpșuni; confundarea acestor prepoziții este frecventă, însă *de* se folosește întotdeauna când introduce un atribut substantival exprimând materia sau când introduce un atribut pronominal de calificare;
- din / dintre: corect: unele *dintre* cărțile din bibliotecă; unii *dintre* studenți au plecat; unul *dintre* cei mai mari poeți; greșit: unele *din* cărțile din bibliotecă; unii *din* studenți au plecat; unul *din* cei mai mari poeți; *din* se folosește când se indică detașarea dintr-o grupare privită ca un tot sau ca o unitate și precede un substantiv de obicei la singular; pe de altă parte, prepoziția *dintre* precede un substantiv sau un pronume la plural și se folosește când se exprimă selectarea dintr-o serie de elemente considerate ca individualități;
- dintre / între: corect: legătura *dintre* ei; o neînțelegere *între* ei; conflictul *dintre* generații; o ceartă *între* copii; greșit: legătura *dintre* ei; o neînțelegere *dintre* ei; conflictul *între* generații; o ceartă *dintre* copii; *dintre* se folosește după un substantiv articulat hotărât, iar *între* după un substantiv nearticulat;
- pe care / care: corect: am adus dicționarul *pe care* mi l-ai cerut; filmul *pe care* l-am văzut a fost interesant; persoana *pe care* ai întâlnit-o o cunosc bine; greșit: am adus dicționarul *care* mi l-ai cerut; filmul *care* l-am văzut a fost interesant; persoana *care* ai întâlnit-o o cunosc bine, aceasta fiind una dintre cele mai frecvente greșeli în limba română actuală¹⁴;

¹³ Exemplele prezentate sunt preluate din limba mass mediei românești din Voivodina și din testele studenților care studiază limba română.

¹⁴ *Pe* este un morfem al acuzativului și nu poate lipsi, el constituind, împreună cu pronumele, un complement direct.

- la / în: corect: *la* Casa Oraşului; merge *la* Bucureşti; prezintă *la* secţiunea; a decedat *în* anul 2005; greşit: *în* Casa Oraşului; merge *în* Bucureşti; prezintă *în* secţiunea; a decedat *la* 2005¹⁵; *în* indică interiorul spaţiului unde are loc o acţiune, unde se află ceva, suprafaţa pe care are loc o acţiune sau spaţiul dintre obiecte unde se află ceva, unde se produce o mişcare; *la* exprimă un raport spaţial indicând direcţia, exprimă un raport temporal, concretizând o perioadă sau un interval de timp;
- în / din: corect: persoane afirmate *în* domeniul culturii; puteţi vedea *în* reportajul care urmează; înfrângerea suferită *în* etapa precedentă; greşit: persoane afirmate *din* domeniul culturii; puteţi vedea *din* reportajul care urmează; înfrângerea suferită *din* etapa precedentă; *în* indică interiorul spaţiului unde are loc o acţiune, în timp ce sensul fundamental al lui *din* este desprinderea dintr-un spaţiu sau din interior;
- numeral + de / numeral fără de: corect: costă 9600 *de* euro; are 808 *de* locuitori; greşit: costă 9600 euro; are 808 locuitori; normele limbii române literare prevăd utilizarea prepoziţiei *de* după numeral, de la numărul 20 în sus; omiterea acesteia este considerată abatere de la normele actuale;
- la / de: corect: campioana mondială şi europeană *la* junioare; greşit: campioana mondială şi europeană *de* junioare; *la* exprimă un raport temporal, concretizând o perioadă, un interval de timp; *de* exprimă un raport calificativ, indicând apartenenţa, calitatea, provenienţa, timpul, locul, originea, destinaţia, posesorul etc.
- prin / peste: corect: preşedintele s-a adresat *prin* intermediul televiziunii; merge la Vârşeţ *prin* Zrenjanin; greşit: preşedintele s-a adresat *peste* intermediul televiziunii; merge la Vârşeţ *peste* Zrenjanin¹⁶; sensul fundamental al lui *peste* este situarea la suprafaţă sau străbaterea unei suprafeţe; *prin* sugerează străbaterea unui spaţiu sau a unui obiect;
- de / pentru: corect: a fost acuzat *de* furt; greşit: a fost acuzat *pentru* furt; *pentru* exprimă un raport de destinaţie temporal sau final; *de* exprimă apartenenţa, calitatea, provenienţa, timpul, locul, originea¹⁷;
- de / despre: corect: poartă grijă *de* studenţi; greşit: poartă grijă *despre* studenţi; în limba română în corelaţie cu verbe şi locuţiuni verbale ca: *a avea grijă*, *a se interesa*, *a se ocupa*, *a se convinge*, *a-şi da seama*, *a-şi aminti*, se recomandă folosirea prepoziţiei *de* şi nu *despre* sau *pentru*;
- despre / la: corect: a meditat *despre* trecut; greşit: a meditat *la* trecut; verbul *a medita*, fiind aproape sinonim cu *a cugeta* şi având sensul de „a gândi”, „a se gândi” trebuie să fie urmat de prepoziţia *la*, sau eventual de prepoziţia *asupra*;
- de / de către: corect: rochia a fost făcută *de către* Ana; controlul a fost făcut *de* serviciile medicale; greşit: rochia a fost făcută *de* Ana; controlul a fost făcut *de*

¹⁵ Prepoziţia *la* se poate folosi doar în construcţia *la anul* cu sensul de „viitor, anul viitor”; în cazul în care este precizat anul în care s-a petrecut sau se va petrece o acţiune se foloseşte prepoziţia *în*.

¹⁶ Utilizarea lui *peste* în locul lui *prin* este un calc lingvistic după sârbescul *preko*: Ide u Vršac *preko* Zrenjanina.

¹⁷ Normele limbii române literare prevăd utilizarea prepoziţiei *de* pe lângă verbele *a acuza*, *a învinui*.

către serviciile medicale; *de* se folosește în situațiile în care complementul de agent este un nume de agent sau un substantiv abstract; pe de altă parte, *de către* o folosim când același complement de agent este un nume de persoană, de instituție sau de țară.

3. CONSIDERAȚII FINALE

În exemplele prezentate în lucrare am încercat să atragem atenția asupra celor mai frecvente abateri și greșeli în utilizarea prepozițiilor care apar la vorbitorii de limba română din Voivodina, pentru că se știe că majoritatea apartenenților minorității române trăiesc la sate și vorbesc în grai, cu toate elementele lingvistice caracteristice localității din care provin. Din această cauză, limba română vorbită în școli, la facultate, în mass media, în viața culturală, la reuniuni științifice, ar trebui să constituie o sursă de îmbogățire a vocabularului și un model de exprimare corectă (Ursulescu-Miličić 2005: 157). În timp ce în convorbirile de fiecare zi se permit anumite greșeli, în împrejurările oficiale și atunci când e vorba de exprimarea cultivată, ele reprezintă abateri de la normele acceptate. După cum am văzut, cele mai multe scăpări apar în utilizarea prepozițiilor scurte, cum ar fi *de*, *din*, *în*, *la* etc. care au și cele mai multe sensuri și funcții. Considerăm, de aceea, că elaborarea unor astfel de lucrări constituie un instrument util și binevenit în educarea și combaterea problemelor cu care se confruntă nu numai vorbitorii de limba română ca limbă maternă la noi, ci și aceia care limba română învață fie ca limbă a mediului, fie ca limbă străină.

BIBLIOGRAFIE

- Academia Română (1996). *DEX - Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a)*. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Academia Română (2005). *DOOM - Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (ediția a II-a, revizuită și adăugită)*. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Ciobanu, F. și I. Nedelcu (2005). Prepoziția. În V. Guțu Romalo și G. Pană Dindelegan (Ed.), *Gramatica limbii române I. Cuvântul* (p. 607-630). București: Editura Academiei Române.
- Constantinescu-Dobridor, Gh. (2005). *Gramatica esențială a limbii române*. București.
- Magdu, Lia (1980). *Aspecte ale cultivării limbii române în Voivodina*. Panciova: Libertatea.
- Spariosu, Laura (2007). Analiza diskursa radio-programa Javnog servisa Vojvodine na rumunskom jeziku. *Mediji o svakodnevici. Monitoring Javnog servisa Vojvodine i regionalnih televizija*. Novi Sad: Novosadska novinarska škola. 2: 259-275.
- Spariosu, Laura (2010). Jezička analiza TV programa Javnog medijskog servisa Vojvodine na rumunskom jeziku. U *Susret kultura (zbornik radova)*. Novi Sad: Filozofski fakultet. 1: 91-98.

Ursulescu-Miličić, Rodica (2000). Limba română vorbită în Voivodina la sfârșit de mileniu. În *Banatul Iugoslav – trecut istoric și cultural. Actele Simpozionului*. 157-160.

Ursulescu-Miličić, Rodika (2009). *Spacijalne padežne konstrukcije u rumunskom i srpskom jeziku*. Magistarski rad, Novi Sad: Filozofski fakultet.

Rodika Ursulescu-Miličić, Laura Spăriosu

PRIMERI POGREŠNE UPOTREBE PREDLOGA U RUMUNSKOM JEZIKU U VOJVODINI

Rezime

U ovom radu se tretira problem pogrešne upotrebe predloga u rumunskom jeziku u Vojvodini. U tri celine koje čine ovaj članak, autorke pokušavaju sledeće: u prvom delu koji sadrži opšte napomene, dat je kratak prikaz glavnih obeležja predloga kao vrste reči u rumunskom jeziku – definicija i klasifikacija, pri čemu je akcenat stavljen na poreklo predloga i na njihovu upotrebu uz padeže; drugi, centralni deo rada, posvećen je problematici koja se istražuje tj. greškama u upotrebi predloga; ilustrujući na konkretnim primerima koja su najčešća odstupanja u odnosu na normu standardnog rumunskog jezika, autorke daju objašnjenja o tome šta je pravilno a šta nepravilno i iz kog razloga treba odnosno ne treba upotrebiti neki određeni predlog; dati primeri preuzeti su iz jezika sredstava javnog informisanja na rumunskom jeziku u Vojvodini, kao i iz testova studenata rumunskog jezika; treći deo rada posvećen je zaključku i ovde se skreće pažnja na probleme usvajanja maternjeg jezika od strane pripadnika rumunske nacionalne manjine u Vojvodini; uticaj banatskog narečja, sa jedne strane, i uticaj srpskog jezika, sa druge strane, su najčešći faktori koji utiču na pojavu grešaka i odstupanja. Najčešća odstupanja se dovode u vezu sa upotrebom kratkih predloga - *de, din, în, la* itd. koji su polisemantički. Smatramo, stoga, da su radovi koji se bave ovom problematikom dobar instrument ne samo u edukovanju govornika čiji je rumunski jezik maternji, već i u edukovanju govornika koji rumunski uče kao strani jezik.

Ključne reči: rumunski jezik, Vojvodina, predlog, odstupanje, norma

Rodica Ursulescu-Miličić, Laura Spăriosu

EXAMPLES OF ERRORS IN USE OF PREPOSITIONS IN THE ROMANIAN LANGUAGE IN VOJVODINA

Summary

This paper treats the problem of incorrect use of prepositions in the Romanian language in Vojvodina. In this article, which consists in three parts, the authors are trying the following: the first part is dedicated to general observations, giving a presentation of the main features of the prepositions as a class of words in the Romanian language - definition and classification, emphasizing their origin and use with the cases; the second part, which is the central one, is dedicated to the issue that is being researched – the errors in the use of the preposi-

tions; using the examples and illustrating the most common deviations from the norm of standard Romanian language, the authors provide explanations of what is proper and what is improper and for what reason should or should not be used a specific preposition; the examples given have been taken from the language of Romanian media in Vojvodina, as well as from the Romanian language students's tests; the third part is dedicated to the conclusions, so the main attention should be paid to the problems in adopting the Romanian language as mother tongue; the Banat dialect impact, on the one hand, and the influence of the Serbian language, on the other hand, are the most common factors that influence the occurrence of errors and deviations. The most common discrepancies are associated with the use of short prepositions - *de, din, in, la*, etc. which are polysemantic. Therefore, we believe that the papers dealing with this kind of issues are a very useful instrument in educating both native and non-native speakers of the Romanian language.

Key words: Romanian Language, Vojvodina, preposition, error, norm

Sabina Halupka-Rešetar
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
halupka.resetar@gmail.com

UDK: 811.111'374.822=163.41(038)
Originalni naučni rad

MALI ENGLESKO-SRPSKI GLOSAR TERMINOLOGIJE FUKCIONALNOG PRISTUPA INFORMACIJSKOJ STRUKTURI REČENICE*

U radu se predlažu prevodni ekvivalenti dvadesetak najvažnijih pojmova koje u proučavanju funkcijske perspektive¹ ili informacijske strukture rečenice koriste lingvisti strukturalnog usmerenja, pripadnici Praške škole i M.A.K Halliday. Nakon kratkog uvodnog dela u oblast informacijsko-strukturnih izučavanja sledi glosar, u kom se uz svaku odrednicu na engleskom jeziku daje predlog prevodnog ekvivalenta na srpskom jeziku, uz objašnjenje datog pojma (s upućivanjem na druge odrednice u glosaru) i prerorućenom literaturom. Cilj rada je da načini korak ka uvođenju nove i ujednačavanju postojeće terminologije savremene lingvistike u srpskom jeziku.

Ključne reči: terminologija, glosar, funkcionalni pristup, informacijska struktura rečenice.

Informacijska struktura (IS) tiče se unutrašnje strukture iskaza, a predstavlja strukturalna i semantička obeležja koja odražavaju odnos između iskaza i konteksta diskursa, i to u smislu diskursnog statusa sadržaja iskaza, stvarnog i pretpostavljenog stepena pažnje komunikatorâ, kao i njihovih stavova (znanje, ubeđenja, namere, očekivanja, itd.) (Kruijff-Korbyová i Steedman 2003: 2). Ona je takođe i oblast lingvističkog istraživanja u kome se terminologije i pristupi prepliću i međusobno preklapaju u velikoj meri. To je najvećim delom zato što se razmatranja informacijske strukture ne mogu zasnovati samo na strukturi rečenice/iskaza već se ona neizbežno vezuju pre svega za diskurs, ali u velikoj meri i za semantiku i fonologiju. No, da bismo ograničili pojam informacijske strukture na način koji bi bio dovoljno precizan, ali i opšte prirode kako bi bio prihvatljiv teoretičarima raznih usmerenja, reći ćemo da se ona odnosi na (govornikovo/ piščevo) oblikovanje informacije na

* Rad je nastao u okviru projekta br. 178002 Ministarstva Republike Srbije za nauku i tehnološki razvoj, *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*. Autorka se zahvaljuje prof. dr T. Prčiću na svesrdnoj pomoći u razrešavanju nekih nedoumica.

¹ Ustaljeniji (ali u pogledu tvorbe reči u srpskom možda manje opravdan) termin je *funkcionalna rečenična perspektiva* (v. Ivić 1976, 2001; up. Prčić 2010)

način kojim se zadovoljavaju neposredne komunikacijske potrebe sagovornika (prema Chafe 1976). Sam termin *informacijska struktura* u lingvistiku je uveo M. A. K. Halliday (1967), ali pojave kao što su *tema* (eng. *topic*) i *fokus* (eng. *focus*) izučavale su se na razne načine još u srednjovekovnoj arapskoj gramatičkoj tradiciji (Féry i Krifka 2008: 123). Evropskoj lingvističkoj javnosti je najpoznatiji pristup Praške škole, začetnika V. Mathesiusa, koji je u više navrata naglašavao da prepoznavanje date informacije (teme) i isticanje nove informacije (reme) značajno može da utiče na strukturu jezika.

Tokom otprilike 130 godina koliko je prošlo od početka interesovanja za informacijsku strukturu rečenice kao nezavisnog nivoa opisa jezika, filolozi, a kasnije lingvisti, nisu se uspjeli složiti oko toga gde se tačno taj nivo nalazi. Neki su smatrali da informacijska struktura spada u domen pragmatike, neki su bili mišljenja da je ona stvar gramatike, dok su neki držali da (treba da) je izučava lingvistika teksta. Različiti autori koristili su i različite termine za opisivanje onoga u čemu su se svi ipak složili, a to je da se informacijska struktura rečenice sastoji iz dva dela: manje informativnog i više informativnog.² Autori su se razlikovali i u pogledu osnovnih pojmova vezanih za informacijsku strukturu rečenice (Halupka-Rešetar 2011).

Cilj ovog rada, međutim, nije da dà pregled razvoja proučavanja informacijske strukture, niti da sudi o opravdanosti upotrebe pojedinih termina u jednom ili drugom pristupu, već da ponudi pregled terminologije koja se u oblasti informacijsko-strukturnih proučavanja koristi u engleskom jeziku, da objasni pojmove i termine, te da predloži moguće ekvivalente koji bi se, u cilju lakšeg sporazumevanja među lingvistima koji se bave ovom i sličnim oblastima, mogli uvesti kao termini u srbijskoj lingvistici.

No, pre toga valja napomenuti i sledeće: možemo govoriti o dvema dimenzijama informacijske strukture iskaza, odnosno o najmanje dva aspekta u pogledu kojih se informativnost nekog iskaza može odrediti:

- (a) u odnosu na rečenično/ tekstualno okruženje i
- (b) u odnosu na diskurs.

Rečenični aspekt tiče se podele iskaza na ono o čemu govornik želi da govori i na ono šta o tome kaže, tj. na temu, kao deo koji povezuje iskaz sa diskursom dovodeći njegov sadržaj u vezu sa kontekstom (kao neka vrsta polazne tačke; eng. *point of departure*) i remu, kao deo koji razvija diskurs time što dodaje ili modifikuje informacije o temi, odnosno polaznoj tački. Pored termina *tema* i *rema*, koje u ovu svrhu koriste Firbas (1964), Bolinger (1965) i Halliday (1967), u rasprostranjenoj upotrebi su i termini pripadnika savremene Praške škole, *tema* (eng. *topic*) i *fokus* (eng. *focus*, Sgall i dr. 1986; Hajičová i dr. 1998).

² Iako je Halliday (1967) govorio o iskazima (tj. o govorenom jeziku), činjenica je da je informacijska struktura (ili artikulacija teme i fokusa) stvar ne samo iskaza već i rečenice: da to nije tako, dva iskaza koja se razlikuju samo po svojoj informacijskoj strukturi predstavljala bi realizacije jedne iste rečenice, tj. razlika u značenju ne bi postojala. Klasičan primer kojim ovo možemo ilustrirati je primer natpisa u londonskom metrou *Dogs must be carried*, na koji je pažnju skrenuo sam Halliday, a koji se, zavisno od artikulacije teme i fokusa, može tumačiti kao (1) ili (2):

- (1) If you have a dog, you must carry it.
- (2) What you must do is carry a dog.

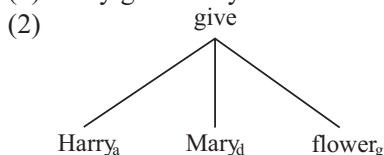
Diskursni aspekt informativnosti tiče se, pak, podele iskaza na osnovu toga koji njegovi delovi doprinose razlikovanju stvarnog sadržaja iskaza od drugih mogućnosti u kontekstu diskursa, tj. datosti (eng. *givenness*). Ovde razlikujemo parove termina *dato* i *novo* (eng. *given*, *new*, Halliday 1967), kao i dihotomiju savremene Praške škole, *kontekstualno uslovljeno* i *kontekstualno neuslovljeno* (eng. *contextually bound*, *contextually non-bound*, Sgall i dr. 1986; Hajičová 1994; Hajičová i dr. 1998; Kruijff-Korbayová 1998). Ova podela može se primeniti i na podelu tema/rema, i tada novo unutar teme Pražani nazivaju *kontrastnom temom* (eng. *contrastive topic*), a novo unutar reme *pravim fokusom* (eng. *focus proper*, Hajičová i dr. 1998) (prema Kruijff-Korbayová i Steedman 2003 252).

Nakon ovoga kratkog uvoda, u nastavku rada dajemo termine iz engleskog jezika u vidu abecedno organizovanog glosara sa prevodnim ekvivalentom koji se predlaže, kratkim objašnjenjem svakog termina i upućivanjem na literaturu. Prevodni ekvivalenti koji se (prema autorkinim saznanjima) ovde prvi put pojavljuju dati su malim verzalom, dok su oni koji se mogu naći i u *Enciklopedijskom rečniku moderne lingvistike* (Kristal 1999) ili u drugim radovima domaćih autora (naročito Ivić 1976, 2001) štampani malim slovima (ukoliko su dati u značenju u kome se i ovde definišu), a ovde se navode radi lakšeg snalaženja u terminologiji funkcionalnog pristupa izučavanju informacijske strukture rečenice/iskaza.

case grammar tree // RAČVASTI DIJAGRAM PADEŽNE GRAMATIKE

Polazeći od ideje o zavisnosti sintaksičkih elemenata (Tesnière 1959), Sgall (1969) je razvio svoju formalizaciju u obliku stratifikacione gramatike koja se zasniva na odnosu zavisnosti (up. modele koje je razvio Chomsky od 1957. do danas i koji se bez izuzetka zasnivaju na odnosu konstitucije). Račvasti dijagrami padežne gramatike jesu semantički prikazi u generativno-semantičkom modelu koji je nazvan Funkcionalnim generativnim opisom (eng. *Functional Generative Description*). Vrlo pojednostavljen računasti dijagram padežne gramatike za rečenicu poput (1) bio bi (2) (prema Sgall i dr. 1973: 184):

(1) Harry gave Mary a flower.



gde su učesnici (eng. *participants*) u radnji izraženoj glagolom *give*, kao njemu podređeni, prikazani na nižem nivou, a supskript označava skraćenicu semantičke uloge ovih elemenata (supskript *a* označava vršioca radnje (eng. *actor*), *d* primaoca (eng. *direction*), a *g* cilj (eng. *goal*)). Račvasti dijagrami poput gornjeg mogu se prikazati i linearno, pri čemu se svaki učesnik u radnji koji ima određenu sintaksičku funkciju smešta u zgrade obeležene skraćenicom početnog slova njihove semantičke uloge:

(3) ((Harry)_a give (Mary)_d (flower)_g).

(Sgall 1969; Sgall i dr. 1973; Tesnière 1959)

communicative dynamism, CD // komunikativna dinamika

U pristupu Praške škole (Sgall i dr. 1973, 1986; Firbas 1974), komunikativna dinamika predstavlja svojstvo elementa koje odražava relativni stepen važnosti koji mu govornik pripisuje, u poređenju s drugim elementima u rečenici. Drugim rečima, delovi rečenice/iskaza razlikuju se u pogledu mere u kojoj doprinose daljem razvoju komunikacije. Komunikativna dinamika se poima kao inherentno svojstvo komunikacije koje se očituje u stalnom razvijanju ka dostizanju komunikativne namere govornika, i to od PRAVE TEME do PRAVOG FOKUSA. Položaj elemenata u rečenici u direktnoj je vezi s njihovim stepenom komunikativne dinamike. KONTEKSTUALNO NEUSLOVLJENI elementi se smatraju dinamičnijima od KONTEKSTUALNO USLOVLJENIH delova rečenice/iskaza. Komunikativna dinamika je u skladu sa SISTEMSКИM REDOSLEDOM elemenata u fokusu rečenice, dok u tematskom delu komunikativna dinamika zavisi od istaknutosti elemenata. Na primer, u rečenici (1) svi su argumenti i adjunkti glagola poređani u skladu sa sistemskim redosledom u engleskom jeziku, što znači da se cela rečenica može smatrati fokusom (tj. da je ona prikladan odgovor na pitanje *Šta se desilo?*):

(1) John went by car from Paris to Nancy.

Međutim, u primeru (2), dopuna za smer-od (*from Paris*) nije u položaju koji je određen sistemskim redosledom za engleski jezik, pa se ona ne može se tumačiti kao deo fokusa; komunikativno je manje dinamična od dopuna koje su poređane u skladu sa sistemskim redosledom (*by car* i *to Nancy*), ali je dinamičnija od (takođe kontekstualno uslovljene dopune *John*):

(2) John went from Paris by car to Nancy.

(Firbas 1974; Hajičová i dr. 1995; Mikulová i dr. 2006; Sgall i dr. 1973; Sgall i dr. 1986; Ivić 1976; Popović 2000; Prčić 2010).

contextually bound // KONTEKSTUALNO USLOVLJEN

Dihotomija *kontekstualno uslovljen/ kontekstualno neuslovljen* predstavlja jednu od ključnih termina savremene Praške škole vezane za diskursni aspekt informativnosti. Kontekstualno uslovljenim se smatraju oni elementi u rečenici koje govornik predstavlja kao lako dostupne, iskatnute u slušačevom pamćenju, tj. čiji referenti u trenutku govora već postoje u svesti i govornika i slušaoca. Redosled kontekstualno uslovljenih elemenata u rečenici obično je (u manjoj ili većoj meri) slobodan, kao npr. u sledećim odgovorima na pitanje *Kome je Marija dala ključeve?*

(1) Marija je ključeve dala Petru.

(2) Ključeve je Marija dala Petru.

(v. i *contextually non-bound*)

(Hajičová 1994; Hajičová i dr. 1998; Kruijff-Korbyayová 1998; Sgall i dr. 1986)

contextually non-bound // KONTEKSTUALNO NEUSLOVLJEN

Drugi član dihotomije *kontekstualno uslovljen/ kontekstualno neuslovljen*, koja predstavlja jezički odraz pragmatičkih pojmova dato i novo. Kontekstualno neuslovljen element prototipično se javlja u fokusu rečenice, kao *čokoladnu tortu* u primeru (1):

(1) (Šta si pekla Maji za rođendan?) Ispekla sam joj čokoladnu tortu.

Kontekstualno neuslovljen element može se javiti i unutar teme, koja je po definiciji kontekstualno uslovljena, kao u primeru (2), gde je *čokoladna torta* deo teme, budući da je „uveđena“ u diskurs preko hiperteme *tri torte* u kontekstnoj rečenici:

(2) Ispekla sam tri torte. Čokoladna torta je u frižideru, a druge dve su na terasi.
(v. i *contextually bound*)

(Hajičová 1994; Hajičová i dr. 1998; Kruijff-Korbayová 1998; Sgall i dr. 1986)

contrastive topic // KONTRASTNA TEMA

U Praškom pristupu, o kontrastnoj temi se govori kada tematski deo rečenice sadrži fokus. Početak takvih rečenica karakteriše uzlazni frazni akcenat, kao u sledećem primeru, u kontekstu pitanja *Koga su momci pozvali na sladoled?*

(1) *Jovan* je pozvao MARIJU.

Jovan je tema (jer je jedan od momaka spomenutih u pitanju), a istovremeno se on i kontrastira sa ostalim momcima (npr. Petrom, Markom i Lukom), koji su (verovatno) pozvali (i) druge devojčice ili dečake.

U Hajičová i dr. (1998: 151), termin *kontrastna tema* koristi se za temu koja sadrži fokalizatore (partikule za fokusiranje poput *samo*, *čak* i sl.), kao npr.

(2) (Ko je tvrdio da čak i MARKO zna odgovor na to pitanje?) MILAN je tvrdio da čak i *Marko* zna odgovor na to pitanje.

Međutim, isti autori prepoznali su i da prisustvo fokalizatora nije nužno za postojanje kontrastne teme, već se zavisno od (jezičkog) ko-teksta i (situacionog) konteksta, ona može javiti i u primerima poput sledećeg:

(3) (Da li se srpski govori u Srbiji ili u Hrvatskoj?) *Srpski* se govori u SRBIJI, a u *Hrvatskoj* se govori HRVATSKI.

(Hajičová 1996; Hajičová i dr. 1998; Hajičová i Sgall 2004)

dependent // zavisni element

U odnosu zavisnosti, argument (eng. *argument*, ili „unutrašnji“ učesnik, eng. *inner participant*) ili adjunkt glagola. Zavisni element nije nužno neposredni zavisni element upravnog elementa, što znači da jedan čvor može imati više upravnih elemenata. Orijentacija odnosa zavisnosti (odn. određivanje koji je od dva elementa upravni, a koji zavisni) može se svesti na mogućnost izostavljanja zavisnog elementa. Na primer, u rečenici

(1) Maja je kupila jarko crvenu haljinu.

glagol ima dva zavisna elementa, *Maja* i *jarko crvenu haljinu*. U sintagmi (*jarko*) *crvena*) *haljina* upravni element je *haljina*, a zavisni *jarko crvena*, jer se potonji može izostaviti a da se pritom ne naruši gramatičnost konstrukcije (*Maja je kupila haljinu*). Na sličan način, prilog *jarko* je zavisni element prideva *crvenu*, što ilustruje gore pomenutu mogućnost da jedan isti čvor ima više nadređenih, upravnih elemenata (od kojih je samo jedan njemu neposredno nadređen).

(v. i *governor*)

(Mikulová i dr. 2006; Sgall 1969; Sgall i dr. 1973; Sgall i dr. 1986; Ivić 2001)

end-focus principle // PRINCIP FOKUSA NA KRAJU

Svaka klauza ima najmanje jednu tačku fokusa, koja tipično pada na kraj klauze. U engleskom jeziku, princip fokusa na kraju znači da novu ili najvažniju informaciju valja smestiti na kraj rečenice (naročito u pisanju, kada se ne možemo osloniti na intonaciju u cilju isticanja najvažnijeg dela poruke; za položaj informacionog fokusa u srpskom jeziku v. Halupka-Rešetar 2008, 2011). Kao rezultat ovog principa, samo će rečenica u (1) biti prihvatljiv odgovor na pitanje *Where did you put the keys?*, dok će rečenica (2) biti neprikladna, jer je fokus na početku rečenice i time dovodi do nekoherentnosti:

(1) I put them on the kitchen table.

(2) On the kitchen table I put them.

(v. i *end-weight principle*)

(Greenbaum i Quirk 1990; Halliday 1967; Leech i Svartvik 1991)

end-weight principle // PRINCIP TEŽINE NA KRAJU

Nova informacija se često izražava potpunije, tj. dužom strukturom nego data, pa otuda ne iznenađuje da se uz PRINCIP FOKUSA NA KRAJU javlja i organizacija rečenice koja se u sistemskom funkcionalnom pristupu (Halliday 1994) naziva TEŽINA NA KRAJU (eng. *end-weight principle*). Ovo znači da isti princip koji govornike navodi da dato ponude pre novog takođe ih navodi da teže (tj. duže) strukture stave na sam kraj klauze ili rečenice.

(Greenbaum i Quirk 1990; Halliday 1967; Halliday 1994; Leech i Svartvik 1991)

figure // FIGURA

Figura/polazište je jedna od osnovnih principa geštalt teorije, čiji je začetnik Wertheimer (kasnije i Koffka i Köhler). Danski fenomenolog Edgar Rubin primetio je da ljudi imaju urođenu sklonost da jedan aspekt nekog događaja smatraju istaknutim a drugi njegov aspekt „pozadinskim”. Drugim rečima, percepcija nekog podražaja obično podrazumeva strukturu u kojoj jedan deo podražaja, *figura*, kao da je istaknutiji u odnosu na ostatak podražaja, koji se naziva *polazištem*. Zavisno od uslova, isti podražaj može se strukturirati na razne načine, što je upravo i osnova mnogih optičkih varki poput sledeće, na kojoj, zavisno od tačke gledišta, možemo videti ili dva ljudska profila ili svećnjak.



Prvi koji je ovu ideju primenio na jezik bio je češki lingvista V. Mathesius (1929), čije su ideje i teoriju funkcijske rečenične perspektive kasnije preuzeli i razvili i drugi lingvisti, pripadnici Praškog lingvističkog kruga.

(v. i *ground*)

(Boeree 2000; von Heusinger 1999; Mathesius 1929)

focus proper // PRAVI FOKUS

Najdinamičniji i komunikativno najvažniji kontekstualno neuslovljeni deo rečenice i nosilac intonacijskog centra. U „dubinskom“ redosledu rečeničnih elemenata pravi fokus je krajnji desni element (up. *prava tema*), npr.

(1) (Šta je Marko uradio?) Marko je Mariji kupio ružu.
gde je čitava glagolska sintagma u fokusu ali je samo *ružu* pravi fokus.
(Hajičová i dr. 1998; Kruijff-Korbayová 2004; Sgall i dr. 2003)

fronted theme // POČETNA TEMA

U funkcijskoj gramatici (Halliday 1994), uz PREDIKATSKU TEMU i IDENTIFIKACIONU/EKVATIVNU TEMU čini klasu obeleženih tema u engleskom jeziku. Početna tema podrazumeva pomeranje u položaj teme (na početak rečenice) nekog elementa (npr. objekta u (1), glagolske sitagme u (2), itd.) koji se obično u tom položaju ne javlja, npr.

(1) *Bureaucracy* I can't tolerate. (I can't tolerate bureaucracy.)

(2) *Publicize it* they did. (They publicized it.)

Najmanje obeležen slučaj teme pomerene na početak klauze jeste pomeranje priloga za mesto ili vreme, jer su ovi elementi relativno pokretljivi u engleskom jeziku, zatim pomeranje objekta/dopune, jer je njihov položaj prilično strogo utvrđen gramatičkim pravilima, dok je pomeranje predikata na početak klauze najobeleženiji izbor teme u engleskom jeziku i često podrazumeva preuređenje ostalih rečeničnih elemenata.

(Baker 1992; Greenbaum i Quirk 1990; Halliday 1994)

functor // funktor

Semantička vrednost sintaksičkog odnosa zavisnosti, tj. odnosa između glagola i zavisnih elemenata koji se dele na argumente (eng. *argument*, ili „unutrašnje“ učesnike, eng. *inner participant*) i adjunkte, a predstavlja se pomoću OKVIRA VALENCE (eng. *valency frame*), koji uključuje broj glagolskih dopuna i njihovu semantičku ulogu. Vrsta funktora (vrednosti) koja se pripisuje zavisnim elementima u potpunosti zavisi od sintaksičkih svojstava upravnog elementa, glagola, tj. od njegove valence.

(Mikulová i dr. 2006; Sgall 1969, 2000; Sgall i dr. 1973; Sgall i dr. 1986; Ivić 2001)

governor // UPRAVNI ELEMENT (upravljač)

Strukturni odnos upravljanja (eng. *government*) uspostavlja se između upravnog elementa i zavisnog elementa (eng. *dependent*) i najčešće se morfološki realizuje na potonjem (u vidu slaganja, padežnog oblika i sl.). U modelima zasnovanim na odnosu zavisnosti, poput funkcijskog generativnog opisa (Sgall 1969, Sgall i dr. 1973, Sgall i dr. 1986) glavnu ulogu u rečenici ima glagol koji je, u prototipskom slučaju, u ličnom glagolskom obliku – on je upravni element, a njegovi zavisni elementi su imeničke sintagme, kojima se pripisuju broježane vrednosti u zavisnosti od valence (eng. *valency*) glagola, kao i adjunkti (eng. *adjuncts*, *circumstantials*, *free modifications*), pri čemu broj SESTRINSKIH ČVOROVA (dve kategorije izvedene iz istog čvora) nije ograničen.

(v. i *dependent*)

(Mikulová i dr. 2006; Sgall 1969; Sgall i dr. 1973; Sgall i dr. 1986)

ground // POLAZIŠTE

Zajedno sa *figurom* čini jednu od osnovnih principa geštalt teorije, koja drži da percepcija nekog podražaja podrazumeva strukturu u kojoj jedan deo podražaja, FIGURA, kao da je istaknutiji u odnosu na ostatak podražaja, koji se naziva polazištem. Zavisno od uslova, isti podražaj može se strukturirati na razne načine.

(v. i *figure*)

(Boeree 2000; von Heusinger 1999; Mathesius 1929)

identifying / equative theme // identifikaciona/ekvativna tema

U funkcijskoj gramatici (Halliday 1994) predstavlja vrstu obeležene teme u engleskom jeziku (uz POČETNU TEMU i PREDIKATSKU TEMU). Identifikaciona tema obeležava neki rečenični element kao temu tako što je pomoću prividno razdvojene strukture (eng. *pseudo-cleft structure*, *wh-structure*) pretvara u nominalizaciju, kao u sledećem engleskom primeru, nasuprot neobeležene rečenice (2):

(1) What the teacher did was offer the prize.

(2) The teacher offered the prize.

Slično predikatskoj, i ova vrsta obeležene teme uvodi kontrast, ovoga puta u reću – implikacija u (1) je npr. ‘and not punish the pupils’, dok je tema ovde (predstavljena kao) poznata.

(Greenbaum i Quirk 1990; Halliday 1994)

inner participant // UNUTRAŠNJI UČESNIK (argument)

Vrsta dopune koja se samo jednom može javiti uz određeni glagol (osim u slučaju koordinacije) i koja modifikuje u manjoj ili većoj meri zatvorenu klasu glagola (prema Mikulová i dr. 2006). Ovde spadaju (dubinski subjekat ili) agens (*Marko* je napisao pismo), (dubinski objekat ili) pacijens (*Marko* je udario *Petra*), (dubinski indirektni objekat ili) recipijens (*Marko* je dao pismo *Mariji*), poreklo (*Marko* je iz *Novog Sada*), ali i materijal (dve korpe *trešanja*), itd.

(v. i *functor*, *valency frame*)

(Mikulová i dr. 2006; Sgall 1969, 2000; Sgall i dr. 1973, Sgall i dr. 1986)

predicated theme // PREDIKATSKA TEMA

U funkcijskoj gramatici (Halliday 1994), uz POČETNU TEMU i IDENTIFIKACIONU/EKVATIVNU TEMU čini klasu obeleženih tema u engleskom jeziku. Predikatska tema podrazumeva upotrebu razdvojene rečenice (eng. *cleft structure*, *it-cleft*), s ciljem da se neki element smesti blizu početka rečenice i predstavlja jedini slučaj u engleskom jeziku u kome tema klauze nije na samom njenom početku. Naime, tema razdvojene rečenice nije ekspletivni element *it*, već sintagma koja se nalazi iza glagola *be*; ekspletiv igra ulogu semantički praznog gramatičkog subjekta i omogućava raznim rečeničnim elementima da se nađu blizu početka rečenice i time budu smešteni u prvi plan, kao u narednim primerima:

(1) It was John who broke the window. (John broke the window.)

(2) It was yesterday that I failed the test. (I failed the test yesterday.)

Predikatska tema podrazumeva postojanje kontrasta u pogledu teme (npr. *It was yesterday (=not today) that I failed the test.*)
(Greenbaum i Quirk 1990; Halliday 1994)

salience // istaknutost

Proces komunikacije podrazumeva da jedan od učesnika, govornik, u skladu sa pravilima datog jezika, čini da drugi učesnik ili učesnici modifikuju informacije koje skladište u pamćenju. Budući da je količina informacija koje se skladište u ljudskom pamćenju izuzetno velika i da su one strukturirane na veoma zamršen način, korisno je da govornik kao polazište izabere neku od onih elemenata koji su lako dostupni u pamćenju slušaoca i da tek tada uvede modifikaciju ili novi odnos koji se tiče tog elementa. Ove lako dostupne elemente u slušaočevom pamćenju čine oni elementi ZAJEDNIČKOG POLAZIŠTA koji su u datom trenutku u toku diskursa u prvom planu, jer će ih na taj način slušalac lako identifikovati. Istaknutost elemenata se stalno menja u toku diskursa (neki elementi gube na istaknutosti, dok neki drugi postaju istaknutiji). Hijerarhija istaknutosti se često smatra osnovnom komponentom mehanizma koji omogućava da se odredi referencija, npr. u rečenici:

(1) Jovan je otišao u prodavnicu.

Jovan je sasvim sigurno istaknut element, čim omogućava govorniku da celu rečenicu „vezuje“ za njega. Međutim, izgovaranjem ove rečenice, u njenom fokusu uvodi se i novi element, *prodavnica*, koji, kao fokus rečenice, biva još istaknutiji od *Jovana* (koji biva potisnut u hijerarhiji istaknutosti). Izgovaranjem rečenice (1), i sama diskursna situacija aktivira u izvesnoj meri čitav niz elemenata koji se putem asocijacija mogu dovesti u vezu sa *prodavnicom* – svu robu koja se tamo može kupiti, novac, prodavačice, cene, itd.

(v. i *stock of shared knowledge*)

(Hajičová i Vrbová 1981; Hajičová i dr. 1995; Sgall 2000; Prčić 2010)

sister node // SESTRINSKI ČVOR

Dve kategorije izvedene iz istog čvora (koji se naziva i *majka*, eng. *mother node*) nazivaju se sestrinskim čvorovima. Budući da račvasti dijagrami koji se koriste u funkcijskom generativnom opisu nisu binarne prirode (up. račvaste dijagrame (savremenog) generativnog usmerenja), postoje levi i desni sestrinski čvorovi. Levi (desni) sestrinski čvor nekog čvora C je sestrinski čvor koji se nalazi sa njegove leve (desne) strane.

(Mikulová i dr. 2006; Sgall 1969; Sgall i dr. 1973; Sgall i dr. 1986)

stock of shared knowledge // ZAJEDNIČKO POLAZIŠTE

Zajedničko polazište je apstraktni prikaz hijerarhije istaknutosti elemenata u znanju (skupu informacija) koje govornik pretpostavlja da deli sa slušaocem. Pored znanja, zajedničko polazište sadrži i čitav niz psiholoških pojava, uključujući verovanja, stavove, itd. Dinamičnog je karaktera, što znači da je skup elemenata koji su njegovi članovi, kao i njihov međusobni hijerarhijski odnos u pogledu istaknutosti podložni promenama unutar diskursa, budući da svaki iskaz unosi neke izmene

ili u skup ili samo u hijerarhijski odnos već postojećih elemenata u zajedničkom polazištu. Na primer, u kontekstu rečenice (1) odgovor koji dajemo u (2) unosi novi element u zajedničko polazište (time potiskujući postojeće elemente):

(1) Šta je Marija dala Petru?

(2) Marija je Petru dala jabuke.

S druge strane, u kontekstu pitanja (3) rečenica (2) ne uvodi nove elemente u zajedničko polazište, već samo preuređuje postojeće tako da *Marija* bude najistaknutija, dok su *Petar* i *jabuke* manje istaknuti elementi:

(3) Šta je Marija uradila s Petrom i jabukama?

(Hajićová 1995; Sgall i dr. 1986)

systemic functional grammar // sistemska funkcijska gramatika (SFG)

Gramatički model čiji je začetnik britanski lingvista M.A.K Halliday i u kome se insistira na tome da struktura klauze istovremeno izražava različite aspekte značenja – ideaciono (koje je u vezi sa govornikovom svešću o spoljašnjem svetu), interpersonalno (koje se tiče uspostavljanja i održavanja društvenih odnosa), tekstualno (koje uključuje činioce koji utiču na interpretaciju rečenice), itd. Predmet istraživanja SFG je upotreba jezika u svakodnevnom društvenom životu govornika i izučavanje načina na koji je jezik može strukturirati kako bi izrazio mnogobrojna značenja za koje ga koristimo. Cilj pristupa je da dokaže da je upotreba jezika funkcionalna, semantička (cilj mu je da izražava značenja), kontekstualna (u velikoj meri je oblikuje društveni i kulturni kontekst u kome se koristi), te semiotička (uspostavlja značenje putem izbora).

U pogledu informacijske strukture, u pristupu SGF uočljive su dve nezavisne, ali međusobno povezane dihotomije. S jedne strane, imamo informacijsku strukturu (sa dihotomijom dato – novo, eng. *given* – *new*), dok s druge strane, imamo tematsku strukturu (sa dihotomijom tema – rema, eng. *theme* – *rheme*). Ova dva tekstualna sistema semantički su tesno povezana, ali nisu identična. Govornik deli tekst u informacijske jedinice, od kojih svaka ima najvažniji, novi deo, koji se obeležava jačinom ili visinom glasa, ili na neki drugi način (npr. morfološkim sredstvima). Sve ostalo u okviru te informacijske jedinice je dato. Odnos između klauze (kao jedinice u okviru koje deluje dihotomija tema – rema) i informacijske jedinice ne mora biti jedan prema jedan, jer govornik može istaći bilo koji element u klauzi kao nov. Međutim, u neobebeženom slučaju, dato je deo teme klauze, dok se novo nalazi u okviru reme. Informacijska struktura je usmerena ka slušaocu, dok je tematska struktura usmerena ka govorniku.

(Halliday 1967, 1994)

systemic ordering // SISTEMSKI REDOSLED

Linearni redosled zavisnih elemenata. UNUTRAŠNJI UČESNICI (argumenti) i slobodne modifikacije (adjunkti) stoje u određenom redosledu u OKVIRU VALENCE. Ovaj redosled određuje struktura datog jezika i, u neobebeženom slučaju, on je identičan hijerarhiji KOMUNIKATIVNE DINAMIKE. Postoje i obeleženi slučajevi, kada neki KONTEKSTUALNO USLOVLJEN element A prethodi drugom (kontekstualno uslovljenom ili neuslovljenom) elementu B u linearnom redosledu komunikativne

dinamike (tj. A je manje dinamično nego B), iako A sledi B u sistemskom redosledu, i tada se hijerarhija komunikativne dinamike razlikuje od redosleda elemenata koji specifikuje sistemski redosled. Sistemski redosled se, dakle, mora poštovati samo u fokusu rečenice (kontekstualno neuslovljeni elementi), dok je u tematskom delu on manje važan.

(Hajičová i dr. 1998, Hajičová i Sgall 2004; Sgall 2000; Sgall i dr. 1986)

topic proper // PRAVA TEMA

Komunikativno najmanje dinamičan deo rečenice. U „dubinskom“ redosledu rečeničnih elemenata prava tema odgovara krajnjem levom elementu.

(up. *pravi fokus*)

(Hajičová i dr. 1998; Kruijff-Korbayová 2004; Sgall i dr. 2003)

topic-focus articulation, TFA // ARTIKULACIJA TEME I FOKUSA

Jedan od glavnih aspekata dubinske strukture, odgovoran ne samo za kontekstualnu prikladnost neke rečenice već i za njeno značenje. Izražava se raznim gramatičkim sredstvima, kao što su red reči, položaj intonacionog centra, posebne morfe-me, posebne konstrukcije, itd. a zasniva se na obeležju KONTEKSTUALNE USLOVLJENOSTI elemenata u rečenici – ono što je u određenom trenutku aktivirano u dovoljnoj meri može se smatrati datim, kontekstualno uslovljenim, ali se takođe može smatrati i novim ili KONTEKSTUALNO NEUSLOVLJENIM ukoliko se ono kontrastira s nekim drugim elementima. Pristalice Praškog pristupa zastupaju mišljenje da se vrste dopuna odražavaju određen (osnovni) redosled koji (u prototipičnom slučaju) odgovara skali KOMUNIKATIVNE DINAMIKE. U fokusu rečenice skala komunikativne dinamike zapravo je odraz ovog redosleda, koji se naziva SISTEMSKIM REDOSLEDOM. Ako je neka dopuna u rečenici kontekstualno uslovljena, tada će njen položaj na skali komunikativne dinamike biti više ulevo nego što je to u sistemskom redosledu. Teorijski, svaka rečenica/iskaz može imati više artikulacija teme i fokusa, od kojih se samo jedan realizuje u kontekstu. Npr. rečenica

(1) Marija je prodala kuću.

može biti odgovor na čitav niz pitanja (Šta je Marija prodala? Šta je Marija uradila? Šta se desilo?), te može imati različite artikulacije teme i fokusa, ali će u kontekstu razgovora o devojci po imenu Marija subjekat rečenice (1) biti kontekstualno uslovljen, dok će svi delovi predikata, *je prodala kuću* biti kontekstualno neuslovljeni.

(Hajičová i dr. 1998, Hajičová i Sgall 2004; Sgall i dr. 1986)

transition (proper) // (STVARNA) TRANZICIJA

Pod *tranzicijom* Mathesius (1915, 1927, 1961) podrazumeva periferne delove reme koji (kao da) povezuju temu i remu. Njegov učenik, Jan Firbas, smatrao je da su glavni (ili, možda, jedini) nosioci stvarne tranzicije glagolski eksponenti za vreme i modalnost. Glagol u ovom pristupu predstavlja granicu između KONTEKSTUALNO USLOVLJENIH i KONTEKSTUALNO NEUSLOVLJENIH delova rečenice, a sam

glagol ili jeste ili nije kontekstualno uslovljen – mogućnost skalarnosti je u ovom slučaju isključena.

(Mathesius 1915, 1927, 1961; Firbas 1974)

valency frame // OKVIR VALENCE

Način predstavljanja valence upravnog elementa (tipično, glagola) koji uključuje broj dopuna i njihovu semantičku ulogu. Pojednostavljeno, okvir valence može izgledati kao u narednim primerima, gde superskript označava da je dopuna obavezna (prema Sgall 2000):

- (1) čitati V agens¹ pacijens
- dati V agens¹ recipijens¹ pacijens¹
- stići V Dir 'smer-od'¹
- brat N pripadanje¹
- pun A materijal¹

Pored UNUTRAŠNJIH UČESNIKA (argumenata), u okvir valence unose se i oni adjunkti (slobodne modifikacije) koji su obavezni u datom značenju upravnog elementa (glagola), npr. *Maja je stigla (u Beograd)*, gde govornik ne mora reći odredište (jer pretpostavlja da je ono poznato i slušaocu i zato što je neko odredište implicirano u značenju glagola.

(Mikulová i dr. 2006; Sgall 1969, 2000; Sgall i dr. 1973, Sgall i dr. 1986)

Budući da je u prevođenju terminologije, kako ističe Bugarski (1996b: 107) “na delu [je] ceo splet različitih lingvističkih i sociokulturnih činilaca, koji čak i kada je reč o tehničkim terminima jedne apstraktne teorije gramatike u užem smislu zahteva elemente složenog sociolingvističkog pristupa”, ovde ukratko objašnjeni termini i njihovi ekvivalenti u srpskom jeziku mogu se smatrati tek predlogom čiji je cilj osavremenjivanje i ujednačavanje lingvističke terminologije u nas.

LITERATURA

- Baker, Mona (1992). *In other words: A coursebook on translation*. London / New York: Routledge.
- Boeree, C. George (2000). “Gestalt psychology”. Dostupno na: <http://webpace.ship.edu/cgboer/gestalt.html> (10.6.2011)
- Bolinger, Dwight (1965). *Forms of English*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bugarski, Ranko (1975). *Lingvistika o čoveku*. Beograd: BIGZ.
- Bugarski, R. (1983). “Sociolinguistic issues in standardizing linguistic terminology”. *Language in Society* 12: 65-70.
- Bugarski, R. (1996a). “Kriterijumi izgrađivanja lingvističke teorije”. U: *Lingvistika u primeni*. Čigoja štampa, Beograd; XX vek, Beograd: 92-101.
- Bugarski, R. (1996b). “Terminologija generativne gramatike”. U: *Lingvistika u primeni*. Čigoja štampa, Beograd; XX vek, Beograd: 102-112.
- Chafe, Wallace (1976). “Givenness, Contrastiveness, Definiteness, Subjects, Topics, and Point of View”. U: C. N. Li (ur.). *Subject and Topic*. New York: Academic Press. 25-55.

- Chomsky, Noam (1957). *Syntactic structures*. Den Haag: Mouton.
- Féry, Caroline, Krifka, Manfred (2008). "Information structure: Notional distinctions, ways of expression". U: P. Van Sterkenburg (ur.). *Unity and Diversity of Languages*. Amsterdam: John Benjamins. 123-136.
- Firbas, Jan (1964). "On defining the theme in Functional Sentence Perspective". *Travaux linguistiques de Prague* 1: 267-280.
- Greenbaum, Sidney, Quirk, Randolph (1990). *A Student's Grammar of the English Language*. Harlow: Longman.
- Hajičová, Eva (1994). "Topic/Focus and Related Research". U: P. Luelsdorff (ur.). *Introduction to Pragmatic Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins. 249-279.
- Hajičová, E. (1996). "The description of information structure (Topic-Focus Articulation, TFA) within a dependency framework." Program and On-line Papers from the Tübingen East-West Computational Linguistics Meeting, Tübingen 16-27 September 1996. Dostupno na: <http://www.sfs.uni-tuebingen.de/~dm/events/EastWest96/tfa.html> (10.6.2011)
- Hajičová, E., Vrbová, Jarka (1981). "On the salience of the elements of the stock of shared knowledge". *Folia linguistica* 15/3-4: 291-303.
- Hajičová, E., Hoskovec, Tomás, Sgall, Petr (1995). "Discourse modelling based on hierarchy of salience". *Prague Bulletin of Mathematical Linguistics* 64: 4-24.
- Hajičová, E., Partee, Barbara, Sgall, P. (1998). *Topic-focus articulation, tripartite structures, and semantic content*. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers.
- Hajičová, E., Sgall, P. (2004). "Degrees of Contrast and the Topic-Focus Articulation". U: A. Steube (ur.). *Information structure: theoretical and empirical aspects*. Berlin: Walter de Gruyter. 1-14.
- Halliday, Michael Alexander Kirkwood (1967). "Notes on transitivity and theme in English. Part II". *Journal of Linguistics* 3: 199-244.
- Halliday, M.A.K. (1994). *An introduction to functional grammar*. 2nd edition. New York: Edward Arnold.
- Halupka-Rešetar, Sabina (2003). „Jedan pokušaj prevođenja terminologije generativne gramatike”. *Primenjena lingvistika* 4: 17-25. Jugoslovensko društvo za primenjenu lingvistiku, Filozofski fakultet u Novom Sadu.
- Halupka-Rešetar, S. (2008). „Položaj informacionog fokusa i red reči u srpskom jeziku”. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* XXXIII-2: 311-321. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Halupka-Rešetar, S. (2009). *Strukturna artikulacija fokusa u engleskom i srpskom jeziku: uporedna analiza strukturalnog i generativnog pristupa*. Doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu.
- Halupka-Rešetar, S. (2011). *Rečenični fokus u engleskom i srpskom jeziku*. Edicija *eDisertacije*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Heusinger, K. von (1999). *Intonation and Information Structure*. Habilitationsschrift, University of Konstanz. Dostupno na: <http://www.ilg.uni-stuttgart.de/vonHeusinger/publications/ftp/habil/Into&Info.all.pdf> (10.6.2011)
- Ivić, Milka (1976). „Problem perspektivizacije u sintaksi”. *Južnoslovenski filolog* XXXII: 29-46.
- Ivić, M. (2001). *Pravci u lingvistici I i II*. Deveto, dopunjeno izdanje. Beograd: Biblioteka XX vek.

- Kristal, Dejvid (1999). *Enciklopediski rečnik moderne lingvistike*. Drugo izdanje (preveli Ivan Klajn i Boris Hlebec). Beograd: Nolit.
- Kruijff-Korbayová, Ivana (1998). *The Dynamic Potential of Topic and Focus: A Praguian Discourse Representation Theory*. Doctoral dissertation, Faculty of Mathematics and Physics, Charles University, Prague.
- Kruijff-Korbayová, I. (2004). *Modeling Information Structure for Computational Discourse Processing*. ESSLI 2004 Course Reader. Dostupno na: <http://www.coli.uni-saarland.de/~korbay/Courses/essli04/reader1-2.pdf> (10.6.2011)
- Kruijff-Korbayová, I., Steedman, Mark (2003). "Discourse and information structure". *Journal of Logic, Language and Information: Special Issue on Discourse and Information Structure* 12/3: 249–259.
- Leech, Geoffrey N., Svartvik, Jan (1991). *A Communicative Grammar of English*. Harlow: Longman.
- Mathesius, Vilém (1915). "O pasivu v moderní angličtině." *Sborník filologický* 5: 198-220.
- Mathesius, V. (1927). "Functional linguistics." U J. Vachek (ur.). *Praguiana: some basic and less-known aspects of the Prague linguistics school*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 121-142.
- Mathesius, V. (1929). "Zur Satzperspektive im modernen Englisch." *Archiv für das Studium der modernen Sprachen und Literaturen* 155: 200-210.
- Mathesius, V. (1961 / 1975). *A functional analysis of present day English on a general linguistic basis*. The Hague: Mouton de Gruyter.
- Mikulová, Marie i dr. (2006). *Annotation on the tectogrammatical level in the Prague Dependency Treebank. Reference book*. Dostupno na: ufal.mff.cuni.cz/pdt2.0update/doc/tr-ref-cz-en.pdf (10.6.2011.)
- Popović, Ljudmila (2000). *Epistolarni diskurs ukrajinskog i srpskog jezika*. Beograd: Filološki fakultet.
- Prčić, Tvrtko (2010). „Mali englesko-srpski rečnik pragmatičkih termina“. U: Vasić, V. (ur.) *Diskurs i diskursi: Zbornik u čast Svenki Savić*. Filozofski fakultet i Ženske studije i istraživanja: Novi Sad. 399-415.
- Sgall, Petr (1969). *A functional approach to syntax in the generative description of language*. New York: American Elsevier Publishing Company.
- Sgall, P. (2000). "Three chapters on English Syntax." Dostupno na: ufal.mff.cuni.cz/publications/year2000/esynt.doc (10.6.2011)
- Sgall, P., Hajičová, E., Benešová, Eva (1973). *Topic, focus and generative semantics*. Kronberg Taunus: Scriptor Verlag.
- Sgall, P., Hajičová, E., Panevová, Jarmila (1986). *The Meaning of the Sentence in its Semantic and Pragmatic Aspects*. Dordrecht / Boston: Reidel.
- Sgall, P., Hajičová, E., Buránová, Eva (2003). "Topic-Focus Articulation and degrees of salience in the Prague Dependency Treebank". U: A. Carnie i dr. (ur.). *Formal approaches to function in grammar: in honor of Eloise Jelinek*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 165-178.
- Tesnière, Lucien (1959). *Eléments de syntaxe structurale*. Paris: Editions Klincksieck.

Vučković, Petar (1996). "O terminologiji savremene lingvistike u srpskom jeziku." U: J. Plankoš (ur.). *O leksičkim pozajmljenicama*. Gradska biblioteka, Subotica i Institut za srpski jezik SANU, Beograd: 129-137.

Sabina Halupka-Rešetar

A SMALL ENGLISH-SERBIAN GLOSSARY OF THE TERMINOLOGY USED IN THE FUNCTIONAL APPROACH TO INFORMATION STRUCTURE

Summary

The aim of the paper is twofold: (a) to acquaint the reader with the basic terms and concepts used in the functional approach to information structure practiced by the Prague school linguists as well as M.A.K. Halliday and his students, by providing simple but comprehensive definitions and suggesting translation equivalents of the relevant terms in Serbian, followed by references for further reading; and (b) to introduce new terms and attempt to align the existing terminology of contemporary linguistics in Serbian.

Key words: terminology, glossary, functional approach, information structure of the sentence.

Olga Panić Kavgić
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
olgapk@sbb.rs

UDK: 81'255:791.634.2
Originalni naučni rad

KONTEKSTUALNA REFORMULACIJA KAO PREVODNI POSTUPAK PRILIKOM PREVOĐENJA FILMSKIH NASLOVA*

Rad se bavi prevodnim postupkom kontekstualne reformulacije prilikom prevođenja filmskih naslova sa engleskog jezika. Kontekstualna reformulacija, koja se ogleda u delimičnoj ili potpunoj promeni sadržaja i/ili strukture izvornog naslova u ciljnom jeziku (kada je, na primer, *The Lincoln Lawyer* preveden kao *Cena istine*, ili *Maid in Manhattan* kao *Sobarica i senator*), ovde je predstavljena kroz mnoštvo primera – naslova filmova sa engleskog govornog područja i njihovih prevoda na razne evropske jezike. Najveći deo rada, pored definisanja i opsežnog objašnjenja termina i pojma kontekstualne reformulacije, posvećen je predstavljanju situacija u kojima se ovaj prevodni postupak najčešće uspešno primenjuje, kao i skretanju pažnje na one kontekste u kojima on ne predstavlja najbolje prevodilačko rešenje. Konačno, kroz mnoštvo reprezentativnih primera, razmotrena je i izuzetno važna uloga kontekstualne reformulacije u kreativnom prevođenju dvosmislenih naslova koji sadrže igru rečima, kao i naslova dugometražnih animiranih filmova. Cilj rada jeste da se pokaže u kojoj meri opisan prevodni postupak, ukoliko je primenjen na ovde preporučeni način, predstavlja nezaobilaznu alatku svakog prevodioca čija je dužnost da film, kao eksponenta jedne kulture, približi predstavnicima drugog jezika i kulture.

Ključne reči: kontekstualna reformulacija, prevodni postupak, filmski naslov, kontekst, igra rečima, animirani film

1. UVOD

Kako glasi prevod naslova *Spanglish* na srpski jezik? Da je on sa engleskog doslovno preveden, verovatno bi bio *Španski engleski* ili *Špangleski*. Umesto toga, prevodilac se opredelio za novoskovanu sintagmu *Sobarica iz Meksika*. Postavlja se pitanje da li bi naslov *Let Him Have It* kod nas bio prihvatljiv kao *Neka mu*. Po mišljenju prevodioca, *Lavirint pravde* bio bi prihvatljiviji. *Ko je ubio Monu?* svakako je adekvatniji prevod naslova *Drowning Mona* nego što bi to bio *Daveći*

* Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije br. 178002 „Jezici i kulture u vremenu i prostoru“, koji se na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu realizuje pod rukovodstvom prof. dr Snežane Gudurić.

Monu. Konačno, da li bi svetski hit *The Fast and the Furious* doživeo jednak uspeh među srpskim gledaocima da je naslov postao (i ostao) *Brzi i razjareni*? Pretpostavka koju će ovaj rad pokušati da dokaže jeste da ovaj film makar deo svog uspešnog proboja na naše tržište duguje svom efektnom novom naslovu *Paklene ulice*, koji ni po čemu ne podseća na svoj izvor.

U ovom razmatranju, kroz mnoštvo primera – filmskih naslova na engleskom jeziku i njihovih prevoda na srpski, ali i druge evropske jezike¹ – biće pokazano da delimična ili potpuna promena naslova u ciljnom jeziku ne mora nužno, shodno uvreženom laičkom mišljenju, da se posmatra kao negativna i neprihvatljiva pojava, te da prilagođavanje naslova ciljnom jeziku i kulturi putem promene konceptualizacije izvornog naslova može itekako biti izvedeno na umešan način koji vodi lakšem i uspešnijem prihvatanju naslova, a, samim tim, i čitavog filmskog dela. Ovo, međutim, ne znači da je svaki film nužno potrebno i poželjno preimenovati – naprotiv, postoji niz uslova i okolnosti, jezičkih i vanjezičkih, o kojima prevodilac u svakom trenutku mora da vodi računa, da bi ovakav postupak u svom polazištu bio svrsishodan, a u svom ishodištu – opravdano i uspešno primenjen.

2. KONTEKSTUALNA REFORMULACIJA KAO PREVODNI POSTUPAK

Suština postupka koji je prvi put nazvan **kontekstualnom reformulacijom**² u Panić Kavgić (2010) jeste da se filmskom delu u ciljnom jeziku daje sadržinski i/ili strukturno nov naslov, koji se delimično ili u potpunosti razlikuje od izvornog, a koji je u skladu sa jezičkim i vanjezičkim kontekstom u kom dati prevod nastaje. Jezički kontekst diktirao bi upotrebu optimalnih jezičkih sredstava u ciljnom jeziku, odnosno, odgovarajući izbor leksičkih jedinica i gramatičkih struktura u jeziku na koji se naslov prevodi. S druge strane, vanjezički kontekst, u ovom slučaju znatno složeniji i za prevodioca često izazovniji od jezičkog, sačinjavalo bi kompleksno preplitanje dve njegove podvrste: situacionog i kulturološkog. Situacioni kontekst, koji je moguće okarakterisati kao svojevrsni vanjezički mikrokontekst, odnosi se na samu filmsku radnju. Naime, „filmski naslov ne može biti adekvatno preveden ako prevodilac nije pažljivo pogledao *ceo* film i razumeo *sve* detalje filmske priče“ (Panić Kavgić 2010: 85). U sprezi sa situacionim kontekstom deluje kulturološki – u ovom slučaju, vanjezički makrokontekst – koji obuhvata kulturne osobenosti polazne i ciljne kulture, odnosno, *ceo* splet sličnosti i različitosti, poklapanja i razlikovanja, kad su u pitanju svi aspekti kulture jezika sa kog se prevodi i jezika na koji se prevodi. U kulturološki kontekst spadale bi i sve vanjezičke odlike potencijalne ciljne grupe kojoj je film namenjen, tj. pretpostavljena starosna, polna i obrazovna struktura, kao i činilac koji je ponekad od presudnog značaja za davanje novog naslova – društveno-kulturne i geopolitičke specifičnosti zemlje u kojoj prevedeni film treba da bude prikazan. Konačno, nemali uticaj ima i komercijalni momenat –

¹ Prevodi filmskih naslova sa engleskog jezika na srpski prikupljani su u toku dužeg perioda iz različitih izvora – prevashodno iz filmskih časopisa i štampanih i elektronskih kataloga domaćih distributerskih kuća, dok su prevodi na druge jezike preuzeti sa vebajta Internet Movie Database (www.imdb.com).

² Termin ‘kontekstualna reformulacija’ dat je prema predlogu T. Prčića, u privatnom razgovoru.

komponenta vanjezičkog makrokonteksta koja filmu mora da obezbedi izvesnu zaradu na bioskopskim blagajnama, a čemu, između ostalog, u nemaloj meri treba da doprinese i adekvatno preveden naslov. U inače veoma oskudnoj lingvističkoj literaturi o ovoj temi³, uočeno je da postupak sličan kontekstualnoj reformulaciji, na primeru prevođenja filmskih naslova sa engleskog jezika na kineski, obrazlaže Xiuquan (2007), nazivajući ga **kontekstualnom adaptacijom**.

Uzevši sve ovo u obzir, prevodilac, prilikom donošenja odluke da znatnije izmeni izvorni naslov, osim jezičkih, mora da se rukovodi sadržinskim, kulturološkim, estetskim i komercijalnim principima (Panić Kavgić 2010: 85), imajući u vidu, kao polazište, četiri osnovne funkcije filmskog naslova, kako ih vide Peng (2007: 78) i Liu i Xiang (2006: 76): identifikacionu, informativnu, estetsku i, za ovu temu najbitniju, apelativnu funkciju, koja proističe iz informativne i estetske: „naslov je usmeren ka filmskoj publici kao primaocu poruke, te svojim informativnim i estetskim kvalitetima treba da postigne izvestan efekat kod potencijalne publike“ (Panić Kavgić 2010: 84). Drugim rečima, zadatak prevodioca jeste da stvori naslov koji će po svim nabrojanim kriterijumima odgovarati ciljnoj publici i tržištu. Udeo postupka kontekstualne reformulacije u ispunjavanju ovako složenog zadatka više je nego značajan. Primera radi, u istraživanju predstavljenom u Panić Kavgić (2010), koje je obuhvatalo 1715 naslova dugometražnih igranih, animiranih i dokumentarnih filmova sa engleskog govornog područja i njihovih prevoda na srpski jezik u periodu od 1980. do 2010. godine, ustanovljeno je da je čak 464 naslova (27% ukupnog broja analiziranih jedinica) prevedeno postupcima delimične i potpune kontekstualne reformulacije. Podatak koji, međutim, zavređuje još veću pažnju jeste stalni porast u broju i zastupljenosti ovako prevedenih naslova u poslednjih trideset godina: dok je ovim postupkom u periodu od 1980. do 1989. prevedeno 90 naslova, tj. 20% analiziranih jedinica, od 1990. do 1999, ta cifra se penje na 160 naslova ili 25% korpusa, da bi u poslednjoj deceniji dostigla brojku od 214 naslova, odnosno, 33% analiziranih jedinica iz perioda između 2000. i 2010. godine. (Videti Dijagram 1, preuzet iz Panić Kavgić 2010: 92).



Dijagram 1. Primena postupka kontekstualne reformulacije prilikom prevođenja filmskih naslova u periodu od 1980. do 2010. godine, po decenijama

³ Sažet pregled istražene literature o prevođenju filmskih naslova dat je u Panić Kavgić (2010).

2.1. Vrste kontekstualne reformulacije

Postupak kontekstualne reformulacije moguće je podeliti na **delimičnu i potpunu kontekstualnu reformulaciju**. Ako se između originalnog naslova i njegovog ekvivalenta na ciljnom jeziku može uspostaviti jezička veza, bilo jasno vidljiva (npr. *Suvišni izveštaj* kao prevod naslova *Minority Report*) ili samo posredno uočljiva (npr. *Lista poslednjih želja* od *The Bucket List*), reformulacija je delimična. Drugim rečima, postoji izvestan stepen semantičke i/ili strukturne korespondencije između izvornog i prevedenog naslova. S druge strane, ako je na osnovu srpskog prevoda, a rukovodeći se isključivo jezičkom formulacijom naslova, nemoguće naslutiti izvorni naslov, jer se prevodom ne uspostavlja nikakva jezička veza sa polaznim naslovom na engleskom jeziku (npr. *Prst sudbine*, iza kog se krije *The Breakfast Club*), reč je o potpunoj reformulaciji. Tako je, recimo, na osnovu naslovne sintagme *Cena istine* nemoguće otkriti da je izvorni naslov *The Lincoln Lawyer* ili da je *Birthday Girl*, u stvari, *Ljubav pre svega*. S druge strane, kad je u pitanju delimična reformulacija, ako je *The Hangover* preveden kao *Mamurluk u Vegasu*, jasno je da dva naslova povezuje tema mamurluka, ili, pak, da se film *The Virgin Suicides*, našim gledaocima predstavljen kao *Smrt nedužnih*, na neki način bavi okončanjem života. U nastavku su dati još neki reprezentativni primeri uspehlih prevoda engleskih naslova na srpski jezik, primenom, u prvoj listi, delimične, a u drugoj, potpune kontekstualne reformulacije:

Delimična kontekstualna reformulacija:

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| • <i>50 First Dates</i> | (50 poljubaca za pamćenje) |
| • <i>A River Runs through It</i> | (Reka uspomena) |
| • <i>Airplane!</i> | (Ima li pilota u avionu?) |
| • <i>Anger Management</i> | (Bez ljutnje, molim) |
| • <i>Cover Up</i> | (Zavera opakih) |
| • <i>Crash</i> | (Fatalna nesreća) |
| • <i>Don't Come Knocking</i> | (Kad prošlost zakuca) |
| • <i>Fade to Black</i> | (Crnje od noći) |
| • <i>Flatliners</i> | (Tanka linija smrti) |
| • <i>Ghosts of Girlfriends Past</i> | (Sve moje bivše) |
| • <i>It's All about Love</i> | (Kad ima ljubavi) |
| • <i>Little Voice</i> | (Anđeoski glas) |
| • <i>Maid in Manhattan</i> | (Sobarica i senator) |
| • <i>Meet the Parents</i> | (Njeni roditelji) |
| • <i>Murder at 1600</i> | (Ubistvo u Beloj kući) |
| • <i>Nick of Time</i> | (Pravi trenutak) |
| • <i>Out of Africa</i> | (Moja Afrika) |
| • <i>Reversal of Fortune</i> | (Kolo sreće se okreće) |
| • <i>Runaway Bride</i> | (Zgodna mlada) |
| • <i>The Cider House Rules</i> | (Život nema pravila) |
| • <i>The House of the Spirits</i> | (Kuća čudnih duša) |
| • <i>The Jacket</i> | (Ludačka košulja) |

- *The Lemon Sisters* (Sestre iz Atlantik Sitija)
- *The Shawshank Redemption* (Bekstvo iz Šošenska)
- *The Usual Suspects* (Dežurni krivci)
- *The Wedding Planner* (Neplanirano venčanje)
- *True Grit* (Čovek zvani hrabrost)
- *Victimless Crimes* (Umetnost krađe)

Potpuna kontekstualna reformulacija:

- *A Chorus of Disapproval* (Pozorišne strasti)
- *A Thousand Acres* (Proketo nasleđe)
- *Analyze That* (Mafijaš pod stresom)
- *Away We Go* (Savršen dom)
- *Caged Fear* (Hotel Oklahoma)
- *Cast the First Stone* (Dajanina dilema)
- *Catchfire* (Na meti mafije)
- *Citizen Ruth* (I to je Amerika)
- *Damage* (Kobna veza)
- *Domestic Disturbance* (Slučajni svedok)
- *Fried Green Tomatoes* (Vreli dani u Alabami)
- *How to Make an American Quilt* (Poslušaj svoje srce)
- *Intolerable Cruelty* (Zavedi me razvedi me)
- *Man of the Year* (Slučajni predsednik)
- *Meatballs* (Luda kuća na vodi)
- *Miss Firecracker* (Najuži izbor)
- *Ocean's Eleven* (Igraj svoju igru)
- *Seabiscuit* (Trka života)
- *Shallow Grave* (Malo ubistvo među prijateljima)
- *Something's Gotta Give* (Samo ne ti)
- *Soul Man* (Pogodi ko dolazi na koledž)
- *The Believer* (Preokret)
- *The 'burbs* (Obični građani)
- *The Devil's Own* (Anđeo sa dva lica)
- *The Man from Elysian Fields* (ž igolo)
- *The Others* (Duhovi u nama)
- *The Rage in Placid Lake* (Zakasnela strast)
- *The Whole Nine Yards* (Ubica mekog srca)
- *What Lies Beneath* (Duhovi prošlosti)
- *Yellow Pages* (Detektiv u akciji)

2.2. Kada se prevodilac služi kontekstualnom reformulacijom?

Opravljanje za promenu naslova često leži u kulturno-religijskim obrascima ili moralnim normama na koje je stanovništvo jednog dela sveta osetljivije od nekog drugog. Tako je komedija *Knocked Up* u Peru, u kojem je svakodnevni život pod jakim uticajem rimokatoličke crkve, postala *Ligeramente embarazada* (što bi na

engleskom bilo *Slightly Pregnant*), a u politički i moralno konzervativnijoj Kini *One Night Big Belly* (u prevodu s kineskog). Ponekad je naslov nužno promeniti da bi se izbegle opscenosti i vređanje javnog morala koje bi izvorni naslov ili njegov direktan prevod nužno izazvali u ciljnom jeziku i kulturi. Primera radi, *Capote*, što je prezime protagoniste istoimenog filma, na francuskom jeziku predstavlja neformalni izraz za prezervativ, te je prevodilac pribegao upotrebi i imena i prezimena glavnog lika, pa je delo u Francuskoj prikazano kao *Truman Capote*.

Kontekstualnoj reformulaciji veoma se često pribegava kada je naslov lično ime koje je u ciljnoj kulturi ili nedovoljno poznato ili je isključivo povezano sa određenim događajem na koji dato ime asocira većinu gledalaca. Shodno tome, u Kini je *Nixon*, u prevodu s kineskog, postao *The Big Liar*, Vudi Alenov *Annie Hall* u Nemačkoj je preimenovan u *Der Stadtneurotiker*, *G.I. Joe* u *Schlachtgewitter am Monte Cassino*, a filmska biografija velikog boksera *The Great John L.* u *Liebe im Ring*. Filmska priča o detektivu i njegovom psu *Turner & Hooch* na mađarski je prevedena kao *Egyik kopó másik eb*, a film o bejzbolu *Bull Durham* kao *Baseball bikák*.

Specifičan slučaj kontekstualne reformulacije predstavlja preimenovanje filma u ciljnom jeziku koje za rezultat ima naslov sličan naslovu drugog filma koji je kod domaće publike prethodno naišao na dobar prijem, te se stoga prevodilac rukovodio načelom da je poželjno da se kod gledaoca izazove pozitivna asocijacija na već pogledan film. Stoga bi se ovakav postupak mogao nazvati **asocijativnom kontekstualnom reformulacijom**. Tako je *My Life in Ruins* na srpski preveden kao *Moja velika grčka avantura*, po uzoru na naslov *Moja velika mrsna pravoslavna svadba* (od *My Big Fat Greek Wedding*), *Hoodwinked!* je postao *Ko je smestio Crvenkapi* (po ugledu na *Ko je smestio Zeki Rodžeru*, od *Who Framed Roger Rabbit*), a komedija *I Now Pronounce You Chuck & Larry* u Francuskoj je prikazana kao *Quand Chuck rencontre Larry* (po asocijaciji na *Quand Harry rencontre Sally*, od *When Harry Met Sally*). Naslov *Married to the Mob* na mađarski je preveden kao *Keresztanya* (prema *Keresztapa*, od *The Godfather*), dok jedan od najuspelijih primera ove vrste jeste *Peggy Sue Got Married* koji je u Mađarskoj prikazan kao *Előre a múltba*, što je gledaocu trebalo da podseti na popularnu filmsku trilogiju *Vissza a jövőbe*, od *Back to the Future*.

Česta je i pojava koja ima odlike **dopunske kontekstualne reformulacije**. Naime, u cilju očuvanja izvorne atmosfere i kulturološkog konteksta engleskog naslova, neretko se pribegava preuzimanju izvornika, uz dopunu u vidu dodatnog prevoda na ciljnom jeziku, koji može da bude direktan prevod polaznog teksta ili, pak, leksički i/ili strukturno sasvim nov dodatak originalu, dobijen delimičnom ili potpunom kontekstualnom reformulacijom. Ovakve dopune naslova (eng. *explanatory tags*, prema Steinsaltz 2000: 2) najčešće su objašnjavajućeg karaktera, a među filmskim prevodiocima naročito su bile popularne devedesetih godina prošlog veka (Kálmán 1993a, 1993b, Schnetzer 2003). Zahvaljujući ovom postupku, nemačka filmska publika dramu *Midnight Express* pamti kao *12 Uhr Nachts – Midnight Express*, američku komediju *The Birdcage* kao *The Birdcage – Ein Paradies für schrille Vögel*, a britanski hit *Trainspotting* kao *Trainspotting – Neue Helden*. Tu, međutim, treba napomenuti da su prevodioci ponekad skloni suvišnom dodavanju

preopširnih objašnjenja koja se neretko graniče sa prepričavanjem filmske radnje (npr. *Alien*, u prevodu na nemački *Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt*), što svakako valja izbegavati, o čemu će više reći biti u odeljku 2.3. Uspješnije primere dopunske kontekstualne reformulacije prilikom prevođenja naslovâ sa engleskog jezika na mađarski navodi Kálmánova (1993a): *Total Recall* preveden kao *Az emlékmás – Total Recall*, *Music Box* kao *Music Box – Zenélő doboz*, *Point Break* kao *Holt pont – Point Break*, *The Addams Family* kao *The Addams Family (A galád család)*, a veliki hit *Pretty Woman* kao *Micsoda nő – Pretty Woman*.

Relativno novu tendenciju, koja u poslednjoj deceniji uzima maha u zapadnoj Evropi, naročito na nemačkom i, iznenađujuće, francuskom govornom području, predstavlja unutarjezičko prevođenje naslova. Izvorni naslov na engleskom jeziku sve se češće „prevodi”, odnosno, preimenuje u nov naslov na istom jeziku, koji bi, po mišljenju distributera, zbog pojednostavljivanja leksike i/ili gramatičke strukture izvornika, bio prihvatljiviji ciljnoj publici, dok bi, istovremeno, sačuvao autentični šarm naslova koji film nosi na engleskom govornom području. Ovakvo preimenovanje moglo bi se nazvati **unutarjezičkom kontekstualnom reformulacijom**, koja je rukovodena načelom da se u naslovu očuva izvorni jezik, ali isključivo uz upotrebu najfrekventnijih opštepoznatih reči koje čine jezgro engleskog jezika, čije su jedinice danas mahom poznate u svakom kutku sveta. Zato je *Phone Booth* u Francuskoj postao *Phone Game*, *Harsh Times* je zamenjen naslovom *Bad Times*, britanski film *Bend It like Beckham* u Nemačkoj je promenio naslov u *Kick It like Beckham*, a američki *Cradle 2 the Grave* u istoj zemlji postao je *Born 2 Die*. Koliko je ova pojava uzela maha, pokazuje i istraživanje koje je 2003. godine u Švajcarskoj sprovedla M. Schnetzer. Ona je uočila velike kvalitativne promene u načinu prevođenja filmskih naslova sa engleskog jezika na nemački u poslednjih sedamdeset godina: dok su u periodu od tridesetih do šezdesetih godina prošlog veka u Švajcarskoj svi naslovi prevođeni na nemački jezik, između 1970. i 1990. godine većina naslova zadržava svoj izvorni oblik, uz obaveznu dopunu u vidu dodatnog prevoda na nemački, da bi poslednje dve decenije na velika vrata uvele postupak unutarjezičkog prevođenja.

Zanimljivu činjenicu iznosi Steinsaltz (2000: 4–6), koji primećuje da su nemački filmski prevodioci, ako filmu u prevodu daju potpuno drugačiji naslov, usredsređeni na upotrebu određenog, relativno ograničenog, broja reči na svom maternjem jeziku, smatrajući da su to, kako Steinsaltz kaže, „magične reči“ koje će gledaoce privući u bioskopske dvorane. U zavisnosti od filmskog žanra i pretpostavljene ciljne publike, postoji velika verovatnoća da će nov naslov na nemačkom sadržavati imenicu *Liebe*, *Tod*, *Rächer* ili *Gangster* ili, pak, pridev *verliebt*, *tödlich* ili *verrückt*. Steinsaltz navodi, između ostalih, sledeće primere: *Paper Marriage* preimenovan je u *Liebe nicht inbegriffen*, *A Business Affair* u *Liebe und andere Geschäfte*, *The Affair* u *Liebe in Fesseln*, *The Long Goodbye* u *Der Tod kennt keine Wiederkehr*, *The Fighting Lawnman* u *Der Rächer von Mexiko City*, *Key Largo* u *Gangster von Key Largo*, dok je komedija *Carry On, Doctor* u Nemačkoj postala *Das total verrückte Krankenhaus*.

Identična tendencija uočena je na već pomenutom uzorku od 464 filmska naslova prevedena sa engleskog jezika na srpski postupkom kontekstualne reformulacije u periodu od 1980. do 2010. godine. U slučaju srpskih prevoda, najfrekventnije reči

upotrebljene u novonastalim naslovima jesu: *ljubav, sudbina, strast, igra, smrt, ubistvo, osveta, zločin, povratak, zaljubljen, mrtav, lud*, kao i svi od njih izvedeni oblici. Ilustracije radi, u Tabeli 1 dati su primeri naslova prevedenih na srpski koji sadrže reči *ljubav* i *sudbina* (kojih nije bilo u izvornim naslovima na engleskom).

Tabela 1. Filmski naslovi i njihovi prevodi na srpski jezik, dobijeni postupkom kontekstualne reformulacije, koji sadrže reči *ljubav* ili *sudbina*

IZVORNI NASLOV FILMA	PREVOD NASLOVA NA SRPSKI JEZIK
Anything Else	Ljubav i sve ostalo
Birthday Girl	Ljubav pre svega
Duplex	Ljubavno gnezdo
Hitch	Ljubavni terapeut
Letters from a Killer	Ljubav do smrti
Notting Hill	Ja u ljubav verujem
Playing by Heart	Nekoliko lekcija o ljubavi
The Go-Between	Ljubavni glasnik
The Next Best Thing	Neka druga ljubav
The Shipping News	Luka ljubavi
Trust the Man	Ljubav u velikom gradu
Vicky Cristina Barcelona	Ljubav u Barseloni
White Mischief	Ljubavni safari
Cookie's Fortune	Kolačić sudbine
Edie & Pen	Igra sudbine
Rails & Ties	Kolosek sudbine
Sliding Doors	Vrata sudbine
The Breakfast Club	Prst sudbine

Konačno, veoma je bitno u prevodu sačuvati asocijativna obeležja⁴ originalnog naslova, bez obzira na sve semantičke i strukturne promene koje nastaju kao rezultat primene kontekstualne reformulacije. Drugim rečima, naslov koji, recimo, pripada neformalnom interpersonalnom registru, uz eventualne karakteristike određenog sociolekta ili, pak, specifična predmetna obeležja, svoje izvorne stilske odlike trebalo bi da očuva i u prevodu, da bi odmah bilo jasno kojoj je ciljnoj grupi film namenjen. Ovo se najbolje vidi prilikom prevođenja filmova omladinskog žanra, među kojima se izdvajaju neki od uspešnijih primera: naslov *Road Trip* preveden je na srpski kao *Brucosi u frci*, *Scary Movie* kao *Mrak film*, *American Pie* kao *Mangupi overavaju maturu*, a *Drop Dead Fred* kao *Ne tupi, Frede*.

⁴ Asocijativna obeležja razmatra i klasifikuje Prčić (1997: 63–69).

2.3. Kada treba izbegavati kontekstualnu reformulaciju?

Postoje situacije u kojima kontekstualna reformulacija nije najprihvatljivije rešenje. Ukoliko davanjem novog naslova prevodilac otkrije suštinu filmske priče koja je do izvesnog trenutka u filmu trebalo da ostane skrivena, odnosno, ako naslovom ukaže na neočekivan obrt ili rasplet koji predstavlja najvažniju prekretnicu u filmu, gledalac ostaje uskraćen za ključni utisak koji film nastoji da ostavi nepredvidivim tokom svoje radnje. Tako je dvosmislen naslov *Departed* na španski preveden kao *Infiltrados*, čime je otkrivena pozadina dvostruke igre – paralelnih života koje vode dva glavna lika, dok je, slično ovom, *Fargo* braće Koen u Kini postao *Mysterious Murder in Snowy Cream* (prevod naslova s kineskog). Naslov *La semilla del diablo* španskim gledaocima unapred je otkrio poslednju scenu filma, u kojoj se na licu novorođene bebe ukazuju đavolski znaci u filmu Romana Polanskog *Rosemary's Baby*. *Thelma & Louise*, film čije završne scene samoubistva nepripremljenom gledaocu priređuju nemalo iznenađenje, u Meksiku i Venecueli sigurno nisu izazvale nikakvu reakciju uzевši u obzir da je u tim zemljama film distribuiran pod naslovom *Un final inesperado*.

Kontekstualnoj reformulaciji ne treba pribegavati ni kad se njome banalizuje izvorni naslov, kad postaje nezanimljiv i sadržinski suviše jednostavan u odnosu na intrigantniji naslov u originalu, kao što je to, na primer, slučaj sa prevodima *El dilema* (od eng. *The Insider*) i *Plan oculto* (*Inside Man*) u Španiji, *Prima ti sposo, poi ti rovino* (*Intolerable Cruelty*) u Italiji, *Ein Zwilling kommt selten allein* (*The Parent Trap*) u Nemačkoj i Austriji ili, pak, *Petróleo sangriento* (*There Will Be Blood*) i *Sin lugar para los débiles* (*No Country for Old Men*) u Meksiku.

Konačno, kao što je najavljeno u prethodnom odeljku, preveden novoskovan filmski naslov ne sme da se svede na puko prepričavanje filmske radnje u kratkim crtama. Autor filma *The Other Woman*, da je to zaista želeo, mogao je svoje delo da nazove *A Woman Fights for Her Child*, što je umesto njega učinio prevodilac na nemački – *Eine Frau kämpft um ihr Kind*. Naslov *Night Boat to Dublin* ne otkriva gledaocu unapred temu i sadržaj filma (i zato nije nazvan, na primer, *Narcotics on Board*), ali zato prevod *Rauschgift an Bord* to svakako čini.

2.4. Primena kontekstualne reformulacije u prevođenju dvosmislenih filmskih naslova

Najveći izazov za prevodioca jesu naslovi koji u svom izvornom obliku predstavljaju uspele, duhovite i inteligentne igre rečima (na semantičkom, morfološkom, sintaksičkom i/ili fonološkom planu), koje dovode do jezičke dvoznačnosti ili, čak, višeznačnosti, proistekle iz različitih aspekata same filmske radnje. Kontekstualna reformulacija i ovde je često sredstvo kojim se prevodilac služi u pokušaju da očuva polaznu igru rečima, što iziskuje veliku domišljatost i izuzetno prevodilačko umeće. Kreativnost prevodioca najbolje dolazi do izražaja ukoliko, poigravajući se rečima na sopstvenom jeziku, uspe da na ciljnom jeziku stvori nov dvosmislen naslov koji bi odgovarao filmskoj radnji.

U nastavku, u Tabeli 2, dati su primeri dvosmislenih filmskih naslova na engleskom jeziku, s podacima o režiseru, godini i zemlji proizvodnje (u prvoj koloni), zatim, u drugoj koloni, prevod na srpski – uz propratni komentar ukoliko, po

mišljenju autorke ovog rada, prevodiočevo rešenje sadrži novu uspešnu igru rečima, te izbor prevodâ na druge evropske jezike, sa posebno istaknutim uspelim rešenjima (u trećoj), i, ponegde, u četvrtoj koloni, alternativni prevod na srpski, koji autorka u datom primeru smatra kreativnijim i adekvatnijim. Detaljnija analiza svakog od ovde navedenih naslova, kako u jezičkom pogledu, tako i po pitanju njihovog razdvoznačavanja i razjašnjenja detalja filmske priče na kojima je dvoznačnost utemeljena, iznesena je u Panić Kavgić (2009).

Tabela 2. Dvosmisleni filmski naslovi koji sadrže igru rečima i njihovi prevodi

<i>IZVORNI NASLOV</i>	<i>PREVEDEN NASLOV</i>	<i>PREVODI NA DRUGE JEZIKE</i>	<i>PREDLOŽ EN PREVOD</i>
2 Fast 2 Furious (John Singleton, 2003, SAD/Nemačka)	Paklene ulice 2	<u>Meksiko</u> : +rápido +furioso <u>Mađarska</u> : Halálósabb iramban <u>Kanada</u> : Rapides et dangereux <u>Španija</u> : 2 fast 2 furious. A todo gas 2 <u>Francuska, Nemačka</u> : 2 Fast 2 Furious	
Bowling for Columbine (Michael Moore, 2002, Kanada/SAD/Nemačka)	Žeđ za nasiljem	<u>Francuska, Španija, Nemačka</u> : Bowling for Columbine <u>Mađarska</u> : Kóla, puska, sültkrumpli	
Cookie's Fortune (Rober Altman, 1999, SAD)	Kolačić sudbine	<u>Francuska, Španija</u> : Cookie's Fortune <u>Italija</u> : La fortuna di Cookie <u>Nemačka</u> : Aufruhr in Holly Springs	
Eve of Destruction (Duncan Gibbins, 1991, SAD)	Žena uništitelj	<u>Mađarska</u> : A pusztítás hírnöke <u>Nemačka</u> : Eve 8 – Ausser Kontrolle <u>Italija</u> : Priorità assoluta <u>Španija</u> : Terminator Woman	
Face/Off (John Woo, 1997, SAD)	Ukradeno lice	<u>Slovenija</u> : Bez obraza <u>Kanada</u> : Double identité <u>Italija</u> : Face/Off – due facce di un assassino <u>Mađarska</u> : Ál/Arc	Bez obraza Lažno lice
I Now Pronounce You Chuck & Larry (Dennis Dugan, 2007, SAD)	Čak i Leri brak po meri ☺ rima u naslovu	<u>Kanada</u> : Je vous déclare Chuck et Larry <u>Nemačka</u> : Chuck und Larry – Wie Feuer und Flamme <u>Španija</u> : Os declaro marido y marido <u>Francuska</u> : Quand Chuck rencontre Larry <u>Mađarska</u> : Férj és férj	
Legally Blonde 2: Red White & Blonde (Charles Herman-Wurmfeld, 2003, SAD)	Još uvek plavuša	<u>Mađarska</u> : Doktor Szősz 2 <u>Slovenija</u> : Blondinka s Harvarda <u>Nemačka</u> : Natürlich blond 2: Jetzt wird's richtig blond <u>Francuska</u> : La blonde contre-attaque <u>Kanada</u> : Blonde et légale	Plav(n)i fakultet 2

<i>IZVORNI NASLOV</i>	PREVEDEN NASLOV	<i>PREVODI NA DRUGE JEZIKE</i>	<i>PREDLOŽEN PREVOD</i>
<i>Legends of the Fall</i> (Edward Zwick, 1994, SAD)	Legende o strasti	<i>Španija: Leyendas de pasión</i> <i>Francuska: Légendes d'automne</i> <i>Mađarska: Szenvedélyek viharában</i> <i>Nemačka: Legenden der Leidenschaft</i>	
<i>Monster-in-Law</i> (Robert Luketic, 2005, Nemačka/SAD)	Za sve je kriva svekrva	<i>Nemačka: Das Schwiegermonster</i> <i>Francuska: Sa mēre ou moi</i>	<i>Svekrava</i> <i>Svekriva</i>
<i>Murder in Law</i> (Tony Jiti Gill, 1989, SAD)	Ubij bližnjeg svog ☺ asocijacija na biblijski citat <i>Ljubi bližnjeg svog</i>	<i>Nemačka: Der Todesengel von San Francisco</i>	
<i>My Life in Ruins</i> (Donald Petrie, 2009, SAD/Španija)	Moja velika grčka avantura ☺ asocijacija na filmski naslov <i>Moja velika mrsna pravoslavna svadba</i>	<i>Španija: Mi vida en ruinas</i> <i>Rusija: Моя жизнь в руинах</i> <i>Nemačka: My Big Fat Greek Summer</i> <i>Italija: Le mie grasse grosse vacanze grecher</i> <i>Švedska: Min stora feta grekiska se- mester</i>	
<i>Road to Perdition</i> (Sam Mendes, 2002, SAD)	Put bez povratka	<i>Nemačka, Norveška: Road to Perdi- tion</i> <i>Mađarska: A kárhozat útja</i> <i>Hrvatska: Put do uništenja</i> <i>Italija: Era mio padre</i>	
<i>RV</i> (Barry Sonnenfeld, 2006, VB/Nemačka/SAD)	Ludo letovanje ☺ aliterativan naslov	<i>Španija: ¡Vaya vacaciones!</i> <i>Mađarska: Rumlis vakáció</i> <i>Italija: Vita da camper</i> <i>Francuska: Camping Car</i>	
<i>Trial and Error</i> (Jonathan Lynn, 1997, SAD)	Sudnica ludnica ☺ rima u naslovu	<i>Rumunija: În rol de avocat</i> <i>Mađarska: Egvedül nem megy</i> <i>Nemačka: Noch dümmer</i>	
<i>Wag the Dog</i> (Barry Levinson, 1997, SAD)	Ratom protiv istine	<i>Francuska: Des hommes d'influence</i> <i>Nemačka: Wag the Dog – Wenn der Schwanz mit dem Hund wedelt</i> <i>Mađarska: Amikor a fark csóválja...</i> <i>Poljska: Fakty i akty</i>	<i>Nepostojeći rat</i> <i>Rat bez rata</i>
<i>Weapons of Mass Dis- traction</i> (Stephen Surjik, 1997, SAD)	Medijski rat	<i>Švedska: Dirty Game</i> <i>Nemačka: Im Sog der Gier</i> <i>Španija: Armados de poder</i>	<i>Oružje za medijsko uništenje</i>

Na kraju razmatranja primene kontekstualne reformulacije prilikom prevođenja dvosmislenih naslova, valjalo bi navesti i primere koji u svom izvornom obliku nisu sadržavali igru rečima, ali ih je reformulisani prevod kvalitetom nadmašio primenom kreativnih leksičkih, strukturnih i/ili fonoloških sredstava ciljnog jezika. Tu bi svakako trebalo izdvojiti sledeće prevode na srpski: *Lukave vesti* (eng. *The Onion News Network*), *Nemoj reći mami kod kuće smo sami* (eng. *Don't Tell Mom the Babysitter's Dead*), *Ne dam travu ni za živu glavu* (eng. *Homegrown*), *Mlađe je slađe* (eng. *Prime*), *Na sedmom nebu* (eng. *Jet Lag*) i *A kad brak nije lak* (*Couples Retreat*), ili, pak, na mađarski, *Apácák a pácbán* (eng. *Nuns on the Run*), *Belevaló papa-pótló* (eng. *Uncle Buck*) i *Kitúr-lak* (eng. *Madhouse*). Kálmánova (1993a, 1993b) naročito ističe vešto poigravanje izrekama i poslovicama i njihovo prekrajanje u prevodima filmskih naslova na mađarski jezik s početka devedesetih: *Tremors*: mađ. *Ahová lépek, szörny terem* (od *Ahová lépek, ott fű nem terem*); *What about Bob?*: mađ. *Isten nem ver Bobbal* (od *Isten nem ver bottal*); *HouseSitter*: mađ. *Jöttem, láttam, beköltöztem...* (od *Jöttem, láttam, győztem*); *Another You*: mađ. *Folt a zsákját* (od *Megtalálja, mint zsák a feltját*); *Hard to Kill*: mađ. *Ölve vagy halva* (od *Élve vagy halva*), kao i već spomenuti *Turner & Hooch*: mađ. *Egyik kopó másik eb* (od *Egyik kutya, másik eb*).

2.5. Primena kontekstualne reformulacije u prevođenju naslovâ animiranih filmova

Prevođenje naslovâ animiranih filmova, pored već navedenih opštih karakteristika i principa koji važe za sve filmske naslove, ima i neke specifičnosti (Panić Kavgić 2011). Naime, izvorni naslov svojom leksikom, strukturom, i značenjem uglavnom je prilagođen gledaocima mlađeg uzrasta, pa bi tako trebalo da ostane i u prevodu. Prilikom davanja naslova znatno se češće pribegava duhovitim i deci zanimljivim igrima rečima – uočljiva je kreativnija upotreba jezika na semantičkom, fonološkom i morfološkom planu. Da bi se makar deo te kreativnosti, bilo na sličan ili drugačiji način, ispoljio i u ciljnom jeziku, u pomoć prevodiocu opet priskabe postupak kontekstualne reformulacije. Slede reprezentativni primeri uspehlih prevoda naslova dugometražnih animiranih filmova na srpski jezik, primenom delimične ili potpune kontekstualne reformulacije, a zatim, u Tabeli 3, po uzoru na Tabelu 2, slučajevi u kojima se prevodilac, služeći se istim prevodnim postupkom, uspešno izborio sa dvosmislenošću polaznog naslova animiranog filma:

- *A Bug's Life* (Bubice – velika avantura)
- *Back to Gaya* (Povratak na čarobnu planetu Gaja)
- *Bee Movie* (Pčelac Beri Medić)
- *Corpse Bride* (Mrtva nevesta)
- *Flushed Away* (Prošišo kroz šolju)
- *Happy Feet* (Ples malog pingvina)
- *Ice Age: Dawn of the Dinosaurs* (Ledeno doba: dinosaurusi dolaze)
- *Kangaroo Jack: G'Day, U.S.A.!* (Kengur Džek u Americi)
- *Nine Dog Christmas* (Kako su kuce spasile Božić)
- *Open Season* (Sezona lova)
- *Pocahontas* (Pocahontas indijanska princeza)

- *Shrek Forever After* (Šrek srećan zauvek)
- *Spirit: Stallion of the Cimarron* (Neustrašivi Spirit)
- *Surf's Up* (Pravi surferi)
- *Tangled* (Zlatokosa i razbojnik)
- *The Ant Bully* (Lukas u svetu mrava)
- *The Land before Time* (Zemlja daleke prošlosti)
- *Up* (Do neba)

Tabela 3. Dvosmisleni naslovi dugometražnih animiranih filmova i njihovi prevodi

IZVORNI NASLOV	PREVEDEN NASLOV	PREVODI NA DRUGE JEZIKE
<i>Hoodwinked!</i> ⁵ (Cory Edward, Todd Edwards, Tony Leech, 2005, SAD)	Ko je smestio Crvenkapi ☺ asocijacija na filmski naslov <i>Ko je smestio Zeki Rodžeru</i>	<i>Francuska: La véritable histoire du Petit Chaperon Rouge</i> <i>Portugalija: Capuchinho Vermelho</i> – <i>A Verdadeira História</i> <i>Nemačka: Die Rotkäppchenverschwörung</i> <i>Mađarska: PIROSSZka – A jó, a rossz, a farkas,</i> <i>MEGANagyi</i> <i>Španija: La increíble pero cierta historia de Caperucita Roja</i>
<i>Hoodwinked Too! Hood VS. Evil</i> (Mike Disa, 2011, SAD)	Ko je smestio Crvenkapi 2 ☺	<i>Mađarska: Megint Pirosszka!:</i> <i>Ellenrossz a rossz ellen</i> <i>Francuska: La revanche du Petit Chaperon Rouge</i>
<i>Happily N'Ever After</i> (Paul Bolger, Yvette Kaplan, 2006, SAD/Nemačka)	Čiča mića (ne)srećna je priča ☺ asocijacija na izreku Čiča mića gotova je priča	<i>Francuska: Cendrillon et le prince (pas trop) charmant</i> <i>Kanada: Au royaume désenchanté</i> <i>Nemačka: Es war k'einmal im Märchenland</i>
<i>Cloudy with a Chance of Meatballs</i> (Phil Lord, Chris Miller, 2009, SAD)	Padaće čufte ☺ asocijacija na vremensku prognozu (<i>Padaće sneg/kiša</i>)	<i>Mađarska: Derült égből fasírt</i> <i>Francuska: Tempête de boulettes géantes</i> <i>Kanada: Il pleut des hamburgers</i> <i>Nemačka: Wolkig mit Aussicht auf Fleischbällchen</i> <i>Slovenija: Oblačno z mesnimi kroglicami</i>

3. ZAKLJUČAK

Ako se u obzir uzmu svi u ovom radu razmotreni razlozi koji opravdavaju primenu postupka kontekstualne reformulacije, te mnogobrojni navedeni primeri koji, svaki u svojoj kategoriji, svedoče o svrsishodnosti primene ovog prevodnog postupka, nameće se zaključak da bi njegov izostanak u velikoj meri osiromašio prevođenje filmova kao vid međukulturnog dijaloga. Kao što je već rečeno, nemali je broj filmova čiji novoskovani naslov, zahvaljujući potpunoj ili delimičnoj promeni izvorne konceptualizacije, predstavlja prikladniji i uspešniji naslov za film

⁵ Detaljnija analiza svakog od ovde navedenih naslova, kako u jezičkom pogledu, tako i po pitanju njihovog razdvoznačavanja i razjašnjenja detalja filmske priče na kojima je dvoznačnost utemeljena, iznesena je u Panić Kavgić (2011).

koji imenuje: *Šta reći o sreći* svakako je efektniji i, kad je u pitanju konkretna filmska radnja, „srećniji“, naslov od *Thirteen Conversations about One Thing*.

Kálmánova poredi filmski naslov za posetnicom i kaže: „Naslov je vizit-karta umetničkog dela, i kao što prilikom upoznavanja dvoje ljudi prvi utisak može biti od presudnog značaja za dalje poznanstvo, tako je i s filmskim naslovom i daljim odnosom gledaoca prema filmu. Naslov predstavlja ulazna vrata u svet umetničkog dela“ (Kálmán 1993a: 7). Ovom bismo dodali da je kontekstualna reformulacija kao prevodni postupak prilikom prevođenja filmskog naslova s jednog jezika na drugi izazovan način da prevodalic odškrine vrata tog sveta i tako predstavnicima svoje kulture omogućiti da steknu odgovarajući prvi utisak o filmskom delu kao predstavniku druge kulture.

LITERATURA

- Kálmán, Eszter (1993a). „Ahová lépek szörny terem, avagy a filmcímek stilsztikumáról“. Članak je pronađen na veb sajtu koji više nije u funkciji.
- Kálmán, Eszter (1993b). „Az angol nyelvből fordított filmcímek nyelvészeti vizsgálata“. Članak je pronađen na veb sajtu koji više nije u funkciji.
- Liu, Kelan and Wei Xiang (2006). „On English and Chinese Movie Title Translation“. *Canadian Social Science* 2 (2): 75–81.
- Panić Kavgić, Olga (2009). „Problemi u prevođenju dvosmislenih filmskih naslova sa engleskog jezika na srpski“. *Treći međunarodni kongres primenjene lingvističke*, 29. 10. – 2. 11. 2009. Filozofski fakultet, Novi Sad. (usmeno izlaganje)
- Panić Kavgić, Olga (2010). „Filmski naslovi i njihovi prevodi: šta se promenilo u poslednjih trideset godina?“ *Jezik, književnost, promene – jezička istraživanja*. Zbornik radova. Niš: Filozofski fakultet u Nišu. 83–96.
- Panić Kavgić, Olga (2011). „Prevođenje naslova dugometražnih crtanih filmova“. *Međunarodni kongres „Translation and Interpreting as Intercultural mediation“*, 9. 6. – 11. 6. 2011. Institut za strane jezike, Podgorica. (usmeno izlaganje)
- Peng, Ying (2007). „Translation of Film Titles with the Application of Peter Newmark’s Translation Theory“. *Sino-US English Teaching* 4 (4): 77–81.
- Prčić, Tvrtko (1997). *Semantika i pragmatika reči*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. Sremski Karlovci, Novi Sad.
- Schnetzer, Michaela (2003). „The Translation of Film Titles in Switzerland“. Članak je pronađen na veb sajtu koji više nije u funkciji.
- Steinsaltz, David (2000). „What’s German for G.I. Joe?: How film titles travel“, na veb sajtu <http://www.steinsaltz.me.uk/papers/film.pdf>
- Xiuquan, Wang (2007). „Application of Contextual Adaptation in Film Title Translation“, na veb sajtu <http://www.docin.com/p-177039153.html>
- Internet Movie Database, na veb sajtu www.imdb.com

Olga Panić Kavgić

CONTEXTUAL REFORMULATION AS A TRANSLATION PROCEDURE IN TRANSLATING FILM TITLES

Summary

The paper deals with the definition and analysis of contextual reformulation – a translation procedure used in the process of film title translation. The essence of the procedure is that a new title, partly or completely unrelated to the original one, is given as the translation equivalent in the target language, thus changing the source conceptualisation (e.g. *The Wedding Planner* translated into Serbian as *Neplanirano venčanje*, or *The Whole Nine Yards* as *Ubica mekog srca*).

Following a theoretical introduction on the nature and purpose of contextual reformulation, based on a classification of different kinds of contexts, various subtypes of the procedure emerge, exemplified by numerous film titles in English and their counterparts in Serbian and other European languages. Situations in which contextual reformulation is the translator's first choice are complemented by those in which he/she should preferably opt for another translation strategy, as there are certain constraints on the applicability of the procedure. To support the claim that contextual reformulation is a valuable tool in the translator's kit, ambiguous film titles containing instances of wordplay, as well as titles of animated films, are shown to have been successfully translated into various languages by means of applying this procedure.

Finally, based on the theoretical claims and numerous examples brought up in this paper, the concluding remarks stress the importance of contextual reformulation in interlingual, as well as intercultural translation.

Key words: contextual reformulation, translation procedure, film title, context, wordplay, animated film

Aleksandar Kavgić
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
kavgic@ff.uns.ac.rs

UDK: 004.42:81'255
Originalni naučni rad

UTICAJ RAČUNARSKIH PROGRAMA ZA PREVOĐENJE NA NORMATIVNU ISPRAVNOST SINHRONIZOVANIH I TITLOVANIH PREVODA*

Ovaj rad ispituje uticaj računarskih programa za prevođenje i titlovanje na normativnu ispravnost sinhronizovanih i titlovanih prevoda na primeru 20 epizoda animirane serije *Pepa Prase*, pri čemu se pod normativnom ispravnošću podrazumevaju formalni zahtevi koje svaki audio-vizuelni prevod mora da ispunjava u domenu terminološke konzistentnosti, pravopisne i kulturološke prihvatljivosti, kao i specifični zahtevi u domenu trajanja, formatiranja i sintaksičkog pojednostavljivanja teksta koje moraju da ispunjavaju titlovi, kao podvrsta audio-vizuelnih prevoda. Istraživanjem je uočeno da se terminološka nekonzistentnost i problemi u kulturološko-pragmatičkoj adaptaciji mogu potpuno eliminisati upotrebom savremenih računarskih programa za prevođenje, ali da čak ni upotreba najskupljih programa za titlovanje ne garantuje normativnu ispravnost titlova, što navodi na zaključak da bi prevodioci trebalo da dobiju daleko temeljniju obuku iz tehničkih aspekata audio-vizuelnog prevođenja nego što je to do sada bio slučaj.

Ključne reči: titlovanje, sinhronizacija, terminologija, konzistentnost, prevođenje, normativna ispravnost

UVOD

Audio-vizuelno prevođenje, kao podoblast prevodilačkih studija koja se u današnje vreme najbrže razvija (Díaz-Cintas i Anderman 2009: 8), najčešće se deli na dva zasebna prevodilačka vida: titlovanje i sinhronizaciju (Munday 2009: 141). Obimna istraživanja u domenu audio-vizuelnog prevođenja, odnosno laboratorijska istraživanja korišćenjem tehnologije praćenja pokreta očiju i glave, većinom su obavljena tokom prve polovine devedesetih godina prošlog veka (Díaz-Cintas 2009: 2), što je dovelo do standardizacije vizuelnog izgleda titlova i formulisanja normi za

* Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije br. 178002 „Jezici i kulture u vremenu i prostoru“, koji se na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu realizuje pod rukovodstvom prof. dr Snežane Gudurić.

njihovu izradu, pri čemu se kao prvi zvanični normativni dokument iz domena titlovanja 1999. godine pojavljuje *ITC Guidance on Standards for Subtitling*. Standardizacija i normativizacija, s jedne strane, te globalizacija i povećana produkcija multimedijalnih izdanja koja sadrže audio-vizuelne prevode, s druge, doveli su do povećanog interesovanja akademske zajednice za istraživanja ovih oblika prevodenja, pa većina autora smatra da je audio-vizuelno prevodenje, kao podoblast prevodilačkih studija, u prvoj deceniji XXI veka dostigla naučno-akademska zrelost (Díaz-Cintas 2009: 3). Ta činjenica nije, međutim, vidljiva u naučnoistraživačkim radovima na srpskom jeziku, s obzirom na to da je pretraživanjem uzajamne bibliografsko-kataloške baze podataka biblioteka Srbije (COBISS, <http://www.vbs.rs/cobiss/>) pronađeno manje od pet članaka i knjiga koji se bave titlovanjem¹. Naslovi koji su pronađeni, bave se ili titlovanjem uopšte (npr. Savić 2010), ili specifičnim lingvističkim pojavama koje su, između ostalog, vidljive u titlovima (npr. Tošić 2009).

U tom smislu, ovaj rad predstavlja mali doprinos popunjavanju ove praznine, a kao takav osmišljen je kao probno istraživanje čiji je osnovni cilj bio postavljen u dve povezane, ali nezavisne ravni: da se razvije metodologija istraživanja, što čini metodološku ravan ovog istraživanja, i da se utvrdi da li određena normativna odstupanja mogu da se koriguju upotrebom računarskih programa za prevodenje, što čini eksperimentalni deo istraživanja.

Imajući u vidu mali broj prethodnih radova iz domena audio-vizuelnog prevodenja odlučeno je da se istraživanje fokusira na osnovne aspekte ovog tipa prevodenja, tj. na normative koji audio-vizuelno prevodenje čine različitim od ostalih tipova prevodenja. Na ovom mestu važno je naglasiti da se u ovom radu pod terminom „norme“ ne misli na opšte prevodilačke norme u teorijskom značenju te sintagme unutar okvira određene teorije prevodenja², već na one koje su teorijski neutralne i mogu najbolje da se okarakterišu kao pravila formulisana od strane regulatornih tela koja titlove i sinhronizovane prevode čine prihvatljivim na tržištu i za ostale učesnike u procesu lokalizacije audio-vizuelnog materijala (npr. montažeri video materijala, studijski inženjeri za sinhronizaciju audio i video materijala i sl.), te krajnje korisnike audio-vizuelnih prevoda, tj. gledaoce.

Istraživanje normativne ispravnosti titlova u ovom radu bazirano je na najosnovnijim normativnim zahtevima koje oni moraju ispuniti, a koji su definisani u *ITC Guidance on Standards for Subtitling*, prvom dokumentu koji je uveo normatizaciju titlova u Evropi i koji još uvek predstavlja standard za sve televizijske stanice u Velikoj Britaniji (ITC 1999: 7,10-11). U domenu normativnih zahteva za sinhronizaciju sličan dokument ne postoji, već su kao opšte norme uzeti zahtevi koje svi oblici sinhronizacije moraju ispunjavati (Eithne 2003: 65-77), kao i normativni zahtevi u pogledu terminološke konzistentnosti i pragmatičko-kulturološke

¹ Pretraživanje je obavljeno na osnovu sledećih ključnih reči: „titl“, „titlovi“, „titlovanje“, „audio-vizuelno prevodenje“, „audiovizuelno prevodenje“, „multimedijalno prevodenje“ i „multimedialno prevodenje“.

² Pregled prevodilačkih normi iz teorijske perspektive daje npr. Karamitroglou 2000: 25-66.

adaptacije koji su uočeni kao propusti u analizi sinhronizovanih prevoda serija na nemačkom govornom području (Wehn 1996: 20-25).

METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA I KORPUS

Istraživanje je metodološki kombinovalo kvantitativnu analizu normativnih grešaka u korpusu prevoda objavljenih DVD izdanja, kao prvu fazu istraživanja, i eksperimentalnu metodu, kao drugu fazu istraživanja, pri čemu je na kraju ponovo obavljena kvantitativna analiza učestalosti normativnih odstupanja u korpusu studentskih prevoda, što je činilo, poslednju, treću fazu istraživanja.

Kvantitativna analiza teksta imala je za cilj da utvrdi da li su prilikom pripreme za srpsku sinhronizaciju epizoda serije *Pepa Prase* prevedeni svi zvučni zapisi, da li je terminologija serije prevedena konzistentno u svim sezonama, te da li su u procesu prevođenja poštovane pragmatičke i kulturološke norme srpskog govornog područja. Za potrebe ovog dela istraživanja napravljeni su transkripti originalnih epizoda na engleskom jeziku i transkripti epizoda sinhronizovanih na srpski jezik. Normativne greške uočene u ovoj fazi istraživanja upotrebljene su kao materijal za eksperimentalnu fazu istraživanja.

Eksperimentalni deo istraživanja sproveden je u saradnji sa 20 studenata diplomskih akademskih studija na Odseku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu tokom zimskog semestra školske 2010/2011. godine sa ciljem da se utvrdi u kojoj meri greške uočene u prvoj fazi istraživanja mogu da se izbegnu upotrebom računarskih programa za prevođenje, kao i to koliko upotreba ovakvih programa utiče na normativnu ispravnost titlova. U ovom delu istraživanja, studenti su engleske transkripte epizoda preveli na srpski, a zatim na osnovu tog prevoda izradili titlove, pri čemu su koristili programe SDL Trados Freelance, SDL MultiTerm i FAB Subtiter.

U poslednjoj, trećoj, fazi istraživanja obavljena je kvantitativna analiza učestalosti normativnih odstupanja u studentskim transkriptima i titlovima. Ova faza, kao i prva faza istraživanja, obavljena je u programu MS Excel.

Korpus koji je upotrebljen za istraživanje sastojao se od engleskih i srpskih transkripta, te srpskih titlova za 20 epizoda serije *Pepa Prase*³. Ovih 20 epizoda odabrano je metodom slučajnog izbora, pri čemu je jedini kriterijum bio da 10 epizoda bude iz prve godine prikazivanja, a 10 epizoda iz druge ili iz kasnijih, jer je jedan od ciljeva istraživanja bila analiza odstupanja od normativnog zahteva za terminološkom konzistentnošću. Ukupan broj reči u korpusu je 38.246, a korpus sadrži četiri grupe materijala: transkripte originalnih epizoda na engleskom jeziku (korišćene su verzije epizoda sa u prodaji dostupnog legalnog DVD izdanja), transkripte sinhronizovanih epizoda na srpskom jeziku (korišćene su verzije sa u prodaji dostupnog legalnog DVD izdanja), transkripti koje su studenti pripremili koristeći programe

³ *Blatnjave barice, Vrtić, Gospodin Dinosaur se izgubio, Gospodin Tankonogi, Kampovanje, Kukavica, Štucanje, Bicikle, Mama Prase na poslu, Izlet, Oblačenje, Muzej, Očni test, Papagaj Poli, Recikliranje, Slikanje, Svada, Tedijev dan u prirodi, Uspavana princeza i Vožnja balonom.*

SDL Trados i SDL Multiterm u cilju postizanja terminološke konzistentnosti i srpski titlovi koje su studenti izradili u programu FAB Subtitler.

Materijali koji su zasnovani na zvaničnim DVD izdanjima korišćeni su u prvoj fazi istraživanja, a materijali koje su studenti izradili u drugoj, eksperimentalnoj, fazi istraživanja korišćeni su u trećoj fazi. Broj reči u svakom od ovih materijala je različit: zvanični srpski transkripti sadrže 9.487 reči, srpski titlovi koje su izradili studenti sadrže ukupno 8.070 reči, srpski transkripti koje su izradili studenti sadrže 9.593 reči, a engleski transkripti sadrže 11.096 reči.

NORMATIVNA ODSUPANJA U ZVANIČNIM AUDIO-VIZUELNIM PREVODIMA

Kao što je već pomenuto u prethodnom poglavlju, prva faza istraživanja bila je kvantitativna analizu normativnih grešaka u korpusu zvaničnih prevoda. Normativni zahtevi u okviru kvantitativne analize grešaka u korpusu zvaničnih prevoda bili su:

- terminologija serije mora da bude konzistentno prevedena u svim epizodama,
- prevod mora da odslikava kulturološke norme ciljnog govornog područja, i
- svi prevodivi zvučni zapisi moraju biti prevedeni.

S obzirom na to da se prvi od gorenavedenih normativa tiče terminološke konzistencije, te imajući u vidu činjenicu da se zavisno od teorijskog okvira iz kojeg se posmatra „terminologija“, kao termin, može definisati na barem četiri različita načina (Cabré 1999: 11), na ovom mestu neophodno je napomenuti da se pod terminom „terminologija“ u ovom radu misli na svaki skup leksema ili sintagmi koje u određenom tematskom diskursu imaju specifično denotativno i konotativno značenje, a koje se u datom tematskom diskursu pojavljuju sa većom učestalošću nego druge reči, sa izuzetkom gramatičkih reči. Ovakva definicija najbliža je onome što Cabré naziva lingvističkom definicijom terminologije (Cabré 1999: 11).

U cilju analize ovih normativnih zahteva u domenu audio-vizuelnih prevoda bilo je neophodno izvršiti paralelizaciju korpusa, odnosno izraditi datoteke koje sadrže originalne engleske transkripte, zvanične srpske prevode i oznake koje računaru govore koja engleska rečenica, ili rečenice, odgovara kojoj srpskoj rečenici, ili rečenicama. Paralelizacija korpusa obavljena je u programu WinAlign, koji je jedan od sastavnih delova programskog paketa za prevođenje SDL Trados Freelance v7.0.

Dodatni metodološki zahtev za ovakvo istraživanje bio je i da se na nedvosmislen i neutralan način utvrdi terminologija serije. U ovu svrhu iskorišćen je korporativni program za pronalaženje termina i upravljanje terminologijom SDL MultiTerm Extract 2007. Program je bio podešen da u engleskim transkriptima svih 20 epizoda pronalazi pojedinačne reči ili dvočlane jedinice koje predstavljaju terminologiju serije. Tačan način na koji program MultiTerm Extract radi predstavlja industrijsku tajnu, ali na osnovu uputstva za upotrebu programa jasno je da program koristi napredni statistički model koji prvo utvrđuje verovatnoću pojavljivanja pojedinačnih reči i višočlanih jedinica, a zatim u zavisnosti od stepena i smera frekvencijskog odstupanja pojedinačnih reči ili dvočlanih jedinica od te verovatnoće, pojedinačne reči ili dvočlane jedinice označava kao termine: u praksi to znači da ako se reč ili

dvočlana jedinica u tekstu javljaju sa većom učestalošću nego što predviđa teorija verovatnoće, ali ne toliko često kao gramatičke reči, ta reč ili dvočlana jedinica označavaju se kao termini, pa su tako, na primer, reč „playschool“ i dvočlana jedinica „Mommy Pig“ označeni kao termini, a veoma učestale gramatičke reči kao „a“, „is“ ili „the“ nisu, kao što kao termini nisu označene ni neke reči iz svakodnevnog govora, kao npr. „car“ i „house“, iako se u korpusu javljaju više puta.

Nakon analize engleskog dela korpusa u programu MultiTerm Extract i provere rezultata dobijenih na taj način, pronađeno je ukupno 53 engleskih reči i dvočlanih jedinica koje mogu da se smatraju terminologijom serije Pepa Prase. U ovom radu analiza je fokusirana isključivo na one termine kod kojih je uočena nekonzistentnost u prevođenju.

Pretraživanjem paralelnog korpusa od 10 epizoda iz prve sezone u programu ParaConc utvrđeni su prevodni ekvivalenti za svih 53 termina. Korpus za utvrđivanje srpske terminologije bio je sužen na epizode iz prve sezone, jer je logično pretpostaviti da je srpska terminologija utvrđena upravo u epizodama iz prve sezone, pošto su te epizode bile prve epizode emitovane na televiziji i kasnije prve prodavane na DVD-u. U slučajevima kada je već i u epizodama iz prve sezone postojala nekonzistentnost u prevođenju terminologije, kao zvanični srpski termin uvek je odabran onaj prevodni ekvivalent koji se pojavljuje u najranijoj epizodi od svih epizoda u kojima se taj termin javlja (u tim slučajevima uvek je kao referentna tačka uzimano pojavljivanje termina u originalnim epizodama na engleskom jeziku). Tokom utvrđivanja prevodnih ekvivalenata za engleske termine uočeno je da postoje nekonzistentnosti u prevođenju terminologije.

Kako bi uočene nekonzistentnosti bile na pravilan način kvantifikovane, izrađen je dvojezični glosar engleskih termina i njihovih pravilnih prevodnih ekvivalenata, koji su utvrđeni na predloženi način. Taj glosar je u kombinaciji sa paralelnim korpusom iskorišćen da se u programu ErrorSpy v5.0 izvrši analiza terminološke konzistentnosti srpskog prevoda u svih 20 analiziranih epizoda. Program ErrorSpy koristi se na korporativnom nivou za proveru kvaliteta i konzistentnosti prevoda urađenih uz pomoć programa za prevođenje.

Analiza terminološke konzistentnosti zvaničnog srpskog prevoda u programu ErrorSpy pokazala je da od ukupno 53 analiziranih termina, 16 nije bilo prevođeno konzistentno, što čini 30,19%. Drugim rečima, gotovo svaki treći termin nije preveden na konzistentan način.

Kako bi se utvrdilo da li je nekonzistentnost u prevođenju bila opravdana kontekstualnim ili kulturološkim faktorima, za svaki od 16 termina čiji su prevodi bili nekonzistentni u programu ParaConc izvršena je analiza konteksta i pogledani su relevantni delovi epizoda. Na ovaj način utvrđeno je da, osim u slučaju dva specifična termina (*hello* i *bye*), ne postoji logično objašnjenje za nekonzistentnost u prevođenju, što znači da je terminološka nekonzistentnost u prevođenju u 87,5% slučajeva uzrokovana previdom u procesu prevođenja ili nekim drugim faktorom, ali sigurno ne kontekstom ili neophodnošću prilagođavanja termina kulturološkim specifičnostima srpskog govornog područja. Nekonzistentno prevođeni termini sa

najvećom frekvencijom (f) pojavljivanja (više od 20 pojavljivanja), kao i njihovi prevodni ekvivalenti dati su u Tabeli 1.

Najbolji primer za neopravdanu nekonzistentnost u prevođenju termina je ime Pepinog plišanog mede, *Teddy*, koje se u nekim epizodama prevodi kao „Meda“, a u nekim epizodama transkribuje kao „Tedi“. Ova vrste nekonzistentnosti kod ciljane publike, a to su deca predškolskog uzrasta, izaziva zbunjenost i dovodi do nerazumevanja. Naravno, stepen zbunjenosti i nerazumevanja veoma je teško kvantifikovati bez detaljnog istraživanja u kojem bi se intervjuisao reprezentativan broj dece odgovarajućeg uzrasta, ali, s obzirom na to da je autor ovog teksta takođe i otac četvorogodišnje devojčice, iz ličnog iskustva gledanja epizoda u kojima se *Teddy* naziva „Meda“ i potom gledanja epizoda u kojima se *Teddy* naziva „Tedi“ na osnovu pitanja⁴ koje dete postavlja jasno je da nerazumevanje i zbunjenost postoje. Isto zapažanje vredi i za primer prevođenja termina *playschool* kao „vrtić“ i kao „škola“⁵.

Tabela 1: Najčešći nekonzistentno prevođeni termini (f>20) i njihovi prevodni ekvivalenti.

Engleski termin	Srpski prevodni ekvivalenti
Hello	zdravo, dobar dan, dobro jutro, dobro veče
Bye	zdravo, pa(-pa), doviđenja
Teddy	Meda, Tedi
playschool	vrtić, škola, školica
Playtime	vreme za igranje, zabava, igra
Pupil	drugar, drugarica, dete, učenik

Opravdanje za nekonzistentnost u prevođenju termina *hello* i *bye* čine kulturološki obrasci obraćanja u srpskom jeziku, te su ova dva termina upotrebljena za ispitivanje drugog od tri normativna zahteva obuhvaćena istraživanjem: prevod mora da odslikava kulturološke norme ciljnog (tj. srpskog) govornog područja. Naime, ukoliko dete pozdravlja drugo dete pozdravom *hello*, sasvim je ispravno ovaj pozdrav prevesti kao „zdravo“, no u slučajevima kada dete pozdravlja stariju osobu koja nije iz uže porodice, isti engleski pozdrav treba na srpski da se prevede kao „dobro jutro“, „dobar dan“ ili „dobro veče“, u zavisnosti od doba dana. Ovakva praksa prevođenja termina važna je i zbog toga što audio-vizuelni prevodi treba da služe i kao sredstvo učvršćivanja normi društveno prihvatljivog ponašanja i upotrebe standardnog jezika (Ivarsson i Carroll 2007: 1).

Analizom svih pojavljivanja termina *hello* i *bye* u paralelnom korpusu korišćenjem programa ParaConc, utvrđeno je da kulturološko-pragmatička adaptacija nije vršena konzistentno, već je obavljena u 72,82% slučajeva. To znači da skoro svako četvrto pojavljivanje pozdrava *hello* i *bye* (27,18%) ne odslikava na pravi

⁴ „Tata, zašto Pepa Medu zove Tedi?“

⁵ „Tata, zašto Pepa ide u školu? Pepa ima četiri godine kao ja. Ja idem u vrtić.“

način društveno prihvatljivo jezičko ponašanje u govornoj zajednici srpskog jezika. Uočeno je da se nekonzistentnost pojavljuje čak i unutar iste epizode, za šta je dobar primer epizoda *Recikliranje*. Na početku epizode (0.46), Pepa gospodina Bika pozdravlja rečenicom „Dobar dan, gos'n Bik!“ (*Hello Mr. Bull!*), ali u drugoj polovini epizode (3.16) gospođu Zeku pozdravlja rečenicom „Zdravo gospođu Zeko!“ (*Hello Ms Rabbit!*). Kao i u slučaju neopravdane nekonzistentnosti u prevođenju termina, bez dodatnog istraživanja veoma je teško proceniti uolikoj meri ova vrsta nekonzistentnosti i normativnog odstupanja utiče na usvajanje društveno prihvatljivih obrazaca ponašanja kod dece, ali autorovo lično iskustvo sa vaspitanjem četvorogodišnje devojčice navodi na pretpostavku da je uticaj negativan.

Kada je reč o poslednjem od tri normativna zahteva obuhvaćena istraživanjem - da svi prevodivi zvučni zapisi moraju biti prevedeni - već tokom paralelizacije korpusa ustanovljeno je da je ovaj normativni zahtev bio u potpunosti ispunjen. No, uočena su odstupanja od nekih normativnih zahteva koji nisu jezički po svojoj prirodi i kao takvi nisu bili obuhvaćeni istraživanjem: na primer, iako je uobičajena praksa da glas određenom liku tokom čitave serije uvek daje isti glumac ili glumica, u slučaju lika Madam Gazele, ne samo da je glumica naknadno promenjena, već je i dijalekat kojim lik govori drastično promenjen. Tokom pretraživanja paralelnog korpus uočene su i brojne prevodilačke greške, ali one nisu bile obuhvaćene istraživanjem (na primer, onomatopeja *neigh* transkribuje se kao „nej“, umesto da se prevede odgovarajućom srpskom onomatopejom „nji“).

UTICAJ RAČUNARSKIH PROGRAMA ZA PREVOĐENJE NA NORMATIVNU ISPRAVNOST AUDIO-VIZUELNIH PREVODA

Eksperiment je realizovan tokom zimskog semestra školske 2010/2011. godine u vidu domaćeg zadatka na predmetu Informatička tehnologija i prevođenje, koji se drži na diplomskim akademskim studijama pri Odseku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Grupi od 20 studenata podeljeni su engleski transkripti 20 epizoda serije Pepa Prase koje su bile predmet analize u prethodnoj fazi istraživanja. Studenti su takođe dobili i dvojezični glosar koji je korišćen za ispitivanje terminološke konzistentnosti zvaničnih prevoda, koji je za potrebe eksperimenta bio konvertovan u terminološku bazu podataka u formatu programa SDL MultiTerm. U terminološku bazu su u vidu napomena kod odrednica *hello* i *bye* bile dodate napomene da pozdrav mora da se prevodi u skladu sa starosnom strukturom učesnika u razgovoru i stepenom familijarnosti. Studentima je rečeno da prvo engleski transkript prevedu na srpski u programima Trados i MultiTerm, a da zatim na osnovu tog transkripta u programu FAB Subtitler izrade titlove, koji će im biti ocenjeni (za razliku od transkripta, koji su morali da dostave zajedno sa titlovima, za koji je rečeno da neće biti ocenjivan). Ovo je urađeno s ciljem da studenti ne obrate preveliku pažnju na terminološku konzistentnost prevoda, a kako bi se stekao što bolji uvid u inherentne pozitivne ili negativne aspekte upotrebe programa za prevođenje u domenu normativne ispravnosti audio-vizuelnih prevoda. Naime,

nakon što su u prvoj fazi u audio-vizuelnom prevodu epizoda serije Pepa Prase utvrđena odstupanja od normativnih zahteva, odlučeno je da se kroz eksperiment malog obima pokuša utvrditi u kojoj meri ta odstupanja mogu da se spreče upotrebom savremenih programa za prevođenje, kao što su SDL Trados Freelance v7.0 i SDL MultiTerm 2007.

Program MultiTerm u svakoj izvornoj rečenici crvenom bojom označava reči koje se javljaju u terminološkoj bazi tj. glosaru, a u zasebnom prozoru prikazuje prevodni ekvivalent za selektovani termin, kao i eventualne napomene u vezi sa njim. U ovom slučaju, kao što je već rečeno, postojale su napomene kod termina *hello* i *bye* koje su studente upućivale da izvrše kulturološko-pragmatičku adaptaciju u zavisnosti od konteksta. Studentski prevodi engleskih transkripta na srpski potom su analizirani u programu ErrorSpy na isti način kao i zvanični prevodi epizoda na srpski u prvom delu istraživanja.

Analiza studentskih prevoda transkripta na srpski nije pokazala nijedno odstupanje od normativnih zahteva kako u pogledu terminološke konzistentnosti prevoda, tako ni u pogledu kulturološko-pragmatičke adaptacije teksta. Naravno, nije bilo odstupanja ni u pogledu normativnog zahteva da je obavezno prevesti sav prevodivi tekst.

Drugim rečima, pod uslovom da se prethodno izradi dvojezični glosar koji sadrži terminologiju relevantnu za dati audio-vizuelni prevod i relevantne napomene o upotrebi određenih termina, korišćenjem računarskih programa za prevođenje postiže se potpuna terminološka konzistentnost prevoda, obezbeđuje se konzistentna i adekvatna kulturološko-pragmatička adaptacija termina koji takvu adaptaciju zahtevaju, a takođe se i obezbeđuje da celokupan izvorni tekst bude preveden, jer programi onemogućavaju da prevodilac previdi rečenicu, pasus ili neki drugi, veći ili manji, deo teksta.

Nakon analize studentskih prevoda transkripta, obavljena je i analiza normativne ispravnosti titlova koje su izradili studenti. U okviru ove analize posmatrani su isključivo osnovni normativni zahtevi koji se tiču organizacije teksta unutar titlova, te formatiranja i trajanja titlova, pri čemu su svi pomenuti normativni zahtevi analizirani u obliku u kojem se navode u relevantnim dokumentima engleskih i nemačkih zakonodavnih tela (ITC 1999; Ivarsson i Carroll 2007): titlovi moraju da imaju najviše dva reda teksta, u svakom redu može da bude maksimalno 34 slova znaka (DUŽINA), prvi red trebalo bi da bude kraći od drugog reda (ORGANIZACIJA), titlovi bi trebalo da sadrže najviše 2 rečenice (2 REČENICE), titl ne sme da bude kraći od 2 sekunde i duži od 7 sekundi (TRAJANJE), vremenski razmak između titlova ne sme da bude manji od 0,25 sekundi (RAZMAK), titlovi moraju da budu pravopisno ispravni (PRAVOPIS) i, u cilju lakšeg praćenja radnje, u titlovima promena govornika mora da bude naznačena crticom (CRTICA). Reči iz zagrada upotrebljene su u Tabeli 2 kao indikatori tipa greške.

Analiza studentskih titlova, izvršena u programu Microsoft Excel 2010 uz pomoć za ovu potrebu izrađenih formula, pokazala je da nijedan od normativnih zahteva u vezi sa izgledom i sadržajem titlova nije bio potpuno ispunjen iako su radili u probnoj verziji najskupljeg i najprofesionalnijeg programa za titlovanje, FAB

Subtitler. Procentualna analiza normativne ispravnosti titlova u Tabeli 2 nudi opšti uvid u stepen odstupanja od normativnih zahteva.

Tabela 2: Odstupanja od normativnih zahteva u titlovima koje su izradili studenti.

Normativni zahtev	Stepen normativnog odstupanja u studentskim titlovima
DUŽINA	7,76% titlova ima prvi, a 3,65% titlova drugi red duži od 34 slova znaka
ORGANIZACIJA	u 24,38% titlova prvi red je duži od drugog reda
2 REČENICE	6,98% titlova sadrži više od dve rečenice
TRAJANJE	51,31% titlova sa jednim redom teksta na ekranu su vidljivi manje od 2 sekunde, a 0,13% titlova sa dva reda teksta vidljivi su više od 7 sekundi
RAZMAK	14,28% titlova razdvaja manje od 0,25 sekundi vremenskog razmaka
PRAVOPIS	čak 9,07% reči u titlovima je nepravilno napisano
CRTICA	crtica kao indikator promene govornika nepravilno je upotrebljena u 23,21% slučajeva

Stepen odstupanja od normi veoma je visok ako se ima u vidu da program FAB Subtitler upozorava, doduše veoma suptilnim signalima u statusnoj liniji, prevodioca da titlovi nisu normativno ispravni. Najveće iznenađenje čine greške u pravopisu, pošto su studenti titlove pripremali u programu MS Word u koji je bio integrisan program za proveru pravopisa (*spellchecker*). Ogromnu većinu pravopisnih grešaka (89,12%) čine srpske reči bez dijakritičkih znakova, što ukazuje na potpuni nemar studenata/prevodioca za srpske pravopisne norme, što je tim više iznenađujuće jer je na računarima koje su koristili za prevod podrazumevani raspored tastera na tastaturi (*default keyboard layout*) bio upravo srpski raspored.

ZAKLJUČAK

U istraživanju su uočena brojna normativna odstupanja u zvaničnim prevodima animirane serije Pepa Prase, pre svega u pogledu terminološke konzistencije prevoda i u pogledu kontekstualno-pragmatičke adaptacije. Eksperimentalni deo istraživanja pokazao je da upotreba programskih alata za računarski potpomognuto prevođenje, kao što su SDL Trados i SDL Multiterm, može da obezbedi terminološku konzistentnost i konzistentnu kontekstualno-pragmatičku adaptaciju u pripremi transkripta za audio sinhronizaciju, kao jedan od dva osnovna tipa audio-vizuelnog prevođenja. Eksperiment je takođe pokazao da ovi programski alati, međutim, nisu dovoljni da obezbede normativnu ispravnost titlova, kao drugog osnovnog tipa audio-vizuelnih prevoda, čak i kada se koriste u kombinaciji sa profesionalnim programima za titlovanje (FAB Subtitler), što navodi na zaključak da pravilna izrada titlova, koji predstavljaju najčešći oblik audio-vizuelnog prevođenja na srpskom

govornom području, zahteva dugotrajniju obuku budućih prevodilaca i daleko obimniju praktičnu nastavu od one koju univerzitetski kursevi trenutno mogu da pruže.

LITERATURA

- Cabré, M.T. (ed.) (1999). *Terminology: Theory, Methods and Applications*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Díaz-Cintas, J. (ed.) (2009). *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, Buffalo, Toronto: Multilingual Matters.
- Díaz-Cintas, J., and G.M. Anderman. (eds) (2009). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- Eithne, M.T. (2003). *Minority language dubbing for children: screen translation from German to Irish*. Bern: Peter Lang.
- ITC (1999) ITC Guidance on Standards for Subtitling. *Dostupno na internet prezentaciji organizacije OFCOM (Office of Communications), snimljeno maja 2011 sa adrese: <http://stakeholders.ofcom.org.uk/broadcasting/guidance/other-guidance/tv_access_serv/archive/subtitling_stnds/>*.
- Ivarsson, J., and M. Carroll. (2007). Code of Good Subtitling Practice. *Dostupno na internet prezentaciji organizacije ESIST (European Association for Studies in Screen Translation), snimljeno maja 2011 sa adrese: <http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice_en.pdf>*.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation: The Choice Between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- Munday, J. (ed.) (2009). *The Routledge Companion to Translation Studies*. London, New York: Routledge.
- Savić, S. (2010). Titlovanje. *Link*. 88: 25.
- Tošić, T. (2009). Verbalni humor u filmu: tipologija i prevod. *I naučni skup mladih filologa Srbije: Savremena proučavanja jezika i književnosti*. Ur. Miloš Kovačević. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet: 565-572.
- Wehn, K. (1996). Die deutschen Synchronisation (en) von Magnum, PI Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original-und Synchronfassungen. *Halma. Hallische Medienarbeiten*: 25-48.

Aleksandar Kavgić

EFFECTS OF USING COMPUTER-AIDED TRANSLATION TOOLS ON NORMATIVE VALIDITY OF DUBBING AND SUBTITLING

Summary

This paper investigates the positive and negative effects that using computer-aided translation (CAT) tools has on the normative validity of dubbing and subtitling, as two basic modes of audiovisual translation. The corpus for the research consists of 20 episodes of animated series Peppa Pig. In this paper, the normative validity is understood to denote a set of basic formal requirements that each audiovisual translation has to fulfill from the point of view of its terminological consistency, orthographic validity and cultural acceptability, but also a set of specific requirements that subtitles, as one of the two modes of audiovisual translation, have to fulfill regarding the criteria of length, formatting and syntactic simplification. The experimental part of the research has shown that the use of CAT tools in the audiovisual translation workflow can completely eliminate terminological inconsistencies and problems in cultural and pragmatic adaptation of culture-specific words. However, the research has also shown that not even the use of the most professional and most expensive subtitling programs can guarantee the normative validity of subtitles thus produced, which points to the conclusion that Serbian translators require a much more thorough training in technical skills associated with audiovisual translation than they have been receiving thus far.

Key words: subtitling, dubbing, terminology, consistency, audiovisual translation, normative validity

Зоја Карановић Јасмина Јокић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
zoja@ff.uns.ac.rs, sm.jasmina@open.telekom.rs

УДК: 821.163.41-1:398.39(=163.41)
Оригинални научни рад

ОБРЕДНИ СМЕХ У ПЕСМАМА ЗИМСКОГ КАЛЕНДАРСКОГ ЦИКЛУСА*

У раду се разматрају зимски календарски обреди, који су се изводили у време месојеге, пре свега мушке обредне поворке (*коледари, вучари, чаројнице, џамалари, василичари, сировари*), као и песме које су извођене у оквиру њих. Све ово посматра се превасходно у контексту премодерног смеховно-празничног погледа на свет и његовог обнављајућег концепта.

Кључне речи: календарски обреди (зимски), обредни смех, еротски мотиви, лирске песме.

У премодерном поимању света време се сагледава кроз две своје фазе: почетну и завршну, које се одвијају у биокосмичком кругу смене живота и смрти, природе и човека, односно елементи гледања на свет архаичног земљорадника пројектују се на његов живот. То се у језичком и митолошком контексту осмишљава као бесконачно понављање кретања од рађања ка умирању.¹

У вези с тим, циклични концепт умирања и обнављања вегетације манифестује се и у смени *мрса* и поста, сексуалне слободе и уздржавања,² што је код Срба манифестовано у четири годишња поста и њиховом *мрсном међувремену*, које се уобичајено назива *месојеђе*.³ Став према оваквом смењивању исказан је и у српској загонетки: *Кад се родих, свак се скуњи, кад умријех, свак се љуби* (Новаковић 1877: 173), чија је одгонетка *пост*, који пред-

* Овај рад је резултат истраживања у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (бр. 178005), који се изводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду.

¹ И оваква слика света обухвата почетак и крај метаморфозе (Bahtin 1978: 33; уп. Варганова 1995: 151).

² Празник је при том био нека врста обуставе читавог званичног система (Bahtin 1978: 104).

³ Постоје четири годишња поста код Срба. Најдужи су Божићни, који траје шест недеља, и Ускршњи, Велики или Часни пост, који траје седам недеља, док *покладе* представљају границу, дан или седмицу, који деле *мрс* од поста, односно чине их последњи дан(и) месојеге (Милићевић 1894: 89; Недељковић 1990: 186-187).

ставља време појачавања уобичајених забрана, након чега, у мрсно време, долазе различита претеривања, кад је све усмерено против официјелног света и његових забрана и ограничења (Bahtin 1978: 429). Тад, како се говорило, млађи забораве на обично штовање спрам старијега, јер је Божић све уједначио, те се тако догоди да се која домаћица нешто више на Божић напије, па ако је неко од мушких опомене у шали, она каже: *‘Овако ми је Бог и Божић донио те није никаква зла ни зазора, нека један пут у години и женски дан дође као мушки про све године’* (Врчевић 1883: 32).⁴

У овом концепту време је обележено одласком зиме и повратком пролећа, односно испраћајем старе и дочеком нове године, при чему је празник нове године по свему посебан, јер представља повратак *in illo tempore* и поново пронаћи хаос као период стваралачке слободе кроз коју човек остварује везу с календарским менама (Eliade 1980: 36-38).⁵ То је и период чишћења од истрошености, кад старој години и зими треба наћи замену, да би живот започео новом снагом и повратило се присуство митске прошлости, како би свет из ње изашао подмлаћен и спреман за плоћење.⁶

Заједничка форма изражавања ове идеје у зимском периоду, са становишта народне религије, управо се манифестује у обредној пракси везаној за време божићног поста и Божића (Plotnjikova 2000: 73), кад се смењују истрошено и обновљено време, које ритуално обележава магијска пракса прорицања. Стога се каже да *од тада настају пророковања за ново лето* (Филиповић 1939: 370), што несумњиво упућује на граничну природу овог времена.

Божићном посту иначе претходе *покладе* (27. новембра), које представљају границу раздвајања *мрса* и поста, и оне су *провођене весело* (Недељковић 1990: 43). Насупрот томе, у време божићног поста није било дозвољено веселје, па је било забрањено играње уз музичку пратњу. Зато уз песме, које певају момци и девојке (као што је следећа), *не сме свирац бити*:

Посејала баба тикве,
Баба тикве,
По буњика и стрњика,
И стрњика.
Прија прију туда звала,
Туда звала:
„Дајдер, пријо, једну тикву,
једну тикву!“
А прија се одзивала
одзивала:
„Не дам теби ни листића,

⁴ О распусном понашању у време Божића писано је веома рано: *В чело битной нижегородских священников 1636 г. упоминается, что праздник Рождества Христова люди проводят в распутных играх, а на лица своя полагают личины косматые и зверовидные и одежду такую же, а создали себе утверждают хвосты, яко видимые беси...* (СД III: 191).

⁵ Календарски моменат празника посебно је присутан у његовој народно-смеховној страни. Овде се манифестује веза са сменом годишњих доба, тј. умирањем и обнављањем вегетације, в. Bahtin 1978: 95.

⁶ Како је то у више наврата истицано, уп. Кајоа 1986: 33, 44; Bahtin 1978: 7-69.

ни листи^{Ћа}.
 Какву си ми ^{Ћерку} дала?
 [...]
 Свакоме је име нашла,
 Име нашла,
 Свекра зове заврзаном.“
 (Стојадиновић1985: 159, бр. 2)

Ова песма је, наравно, календарски кодирана, али је због тога што су је изводили заједно момци и девојке у вези и са светковинама иницијације, што потврђује њена садржина која говори о спорењу узраста, што је иначе фолклорно утемељено,⁷ а и везује се за свадбу. На то упућује и чињеница да су песме аналогне садржине (с мотивом језичаве младе) заиста извођене у оквиру свадбеног весеља (Васиљевић1965: 25, бр. 35; 284, бр. 386а),⁸ чиме се јасно показује да су се иницијацијске светковине могле поклапати с променама у природи.⁹ Дакле, у оквиру зимске календарске обредности постојали су ритуали који регулишу односе у заједници: човека с човеком, али и човека према вишим силама, што упућује на закључак да су иницијацијске и календарске светковине изоморфне. При томе, погрдна имена која млада у овој песми надева члановима своје нове фамилије, осим што сигнификују потребу магијске заштите, указују и на близину празника, тј. настанак *новог* поретка, за који је карактеристично укидање старих правила.¹⁰ Сходно томе, након поста забележено је и да се у периоду месоје^{Ћа} по Божи^{Ћу} пали *искра неког ранијег весеља*, и да се *цијели дан игра у пољу, а од мрака до поноћи по кућама* (Ровински 1998: 501).

Управо у то време – од Божи^{Ћа} до Богојављења,¹¹ почиње период тзв. дванаест *нечистих, некрштених* дана (Недељковић1990: 30) који, ако би се рачунало по лунарном календару, не би припадали ни једном месецу, ни једној години, па су зато рекапитулација тог времена.¹²

У овој критичној фази смене годишњих доба на српском (и јужнословенском простору) кретале су се мушке маскиране поворке под различитим називима: *коледари, сировари, василичари, џамалари, вучари, чаројице* итд. У тим поворкама учествовали су млади^{Ћи} и мла^{Ћи} ожењени мушкарци, који у њима преузимају различите животињске улоге, јављају се у облику натприродних би^{Ћа} оба пола (*оале, лесници*) или у људском лику (*деда, дјед, дедица, старац, баба, снашка, млада*). Ту су посебно значајни били *деда* и *баба*, који су

⁷ Овакве асоцијације на парна лица, спорења младости и старости, део су народних празничних форми повезаних са сменом и обнављањем. То су дијалози разнодобних сила и појава, односно дијалози два пола постања, почетка и краја (Bahtin 1978: 451-452).

⁸ О именима која невеста надева члановима своје нове породице и пејоративном обра^{Ћању} као свадбеном антипонашању видети више у раду: Сикимић1998: 29-55.

⁹ Ово посебно подвлачи Роже Кајоа (1986: 41, 44-45).

¹⁰ О суспензији правила у празничним ситуацијама в. Кајоа 1986: 35, 48.

¹¹ Богојављењем (Водице/ Водокрш^{Ће} - 19. јануар) завршава се период тзв. *нечистих дана* (Недељковић1990: 30).

¹² О овом укрштању соларног и лунарног календара и његовим последицама в. Кајоа 1986: 46.

некада означавали претке,¹³ односно првобитни божански пар који на себе преузима функцију обезбеђивања плодности (Зечевић 1964: 313).

Важна обележја зимских опходних поворки биле су и маске, које су иначе типичан пример антипонашања и атрибут оностраног.¹⁴ Маске су биле направљене од тикве или дрвета, с израженим очима, носом, зубима. Браде и брови били су им од вуне или коњске длаке, с обојеним роговима, што их је везивало за животињски свет. Учесници тих поворки огртали су се и у коже, што их повезује с тотемским прецима, означавајући на тај начин регресију у хаос и, у крајњим консеквенцама, повратак природи.¹⁵ Учесници поворки облачили су и дрошке, који опет сигнификују истрошено време и такође означавају повратак у стање хаоса, а самим тим и везу с повратком *in illo tempore*. Поред тога, носили су и дрвене сабље, топузине и мачуге, а при том ове гротескно увећане избочиле на телу учесника (које заправо симболизују полне органе) везивале су га са светом, отварале према њему и тиме су такође долазили у везу с култом плодности.¹⁶

Учесници поворки (радило се о мушкарцима) преоблачили су се у женску одећу, што је типично обредно обртање свега наопачке и видљив знак травестизма. Функција травестије, која представља типичну инверзију по полу у карневалу и обреду (Краев 2003: 14), била је да филтрира, тј. да преводи *туђе у своје*, али и да пребацује *своје у туђе*, не само по хоризонталу (Краев 2003: 23-24), него и по вертикали: да дели *своје људаско* од *нељудског/надљудског*. Таква парафраза андрогиног стања такође је сигнификовала регресију у хаос, из којег је у кризном календарском тренутку настајало ново време.

У опход села учесници ових поворки углавном су ишли пред зору или увече, дакле изван времена које припада људима.¹⁷ Они су ишли уз звона и

¹³ „С култом предков связано и именование рождественских и новогодних ритуалов и реалий дериватами от дед-: укр. Дгдуха *палити* ‘новогодние костры’ (чтобы грелись предки), болг., макед. *дедик* ‘бедняк’; *дедове* ‘остатки обрядовой пищи, которые предназначаются Богородице или умершим’ (макед., р-н Дебара); болг. дядо ‘колбаса из рождественского поросенка’; укр. *ДІД* ‘угощение из пшена и муки’. Д. часто обозначает солому, сноп в рождественской (укр. д’до, дгдух; з.-болг. дедо: ‘солома, которой устилают пол в Сочельник’) и в жатвенной обрядности: *dedova brada* (в.-словау.), *dziad* (пол.), *ded* (чеш.), *ded* или *dedek* (словен.), *житни дед* (серб.) [...] Д. употребляется в роли обращения в кратких фольклорных жанрах-формулах - в приглашениях (домового при переезде в новый дом; душ умерших на поминальную трапезу, на Рождество); в толковании языка птиц, в обращениях к ним; в приговорах ряженных и колядчиков“ (СД II: 41-42).

¹⁴ Антипонашање има ритуалан, магијски карактер, а потекло је из паганских представа о оностраном свету. Оно је било у сагласности са календарским циклусом и за одређене празнике практиковано је као уместно, оправдано или чак неизбежно понашање (Uspenski 2000: 447).

¹⁵ „В календарных обрядах закрывание Л. маской или раскрашивание его сажеей, глиной, обсыпание мукой - обязательная часть ряжения, символизирующая собой потустороннюю природу тех существ (духов, демонов, душ предков), от имени которых выступают ряженные“ (СД III: 124).

¹⁶ Више о овој проблематици у: Бахтин 1978: 26-45.

¹⁷ Све уобичајене људске активности (*друштвено протицање времена*) везане су за дан, односно за интервал од оглашавања првих петлова у зору, па све до заласка сунца. С друге стране, ноћу замиру све социјалне активности, јер је она представљала доба у којем су активна зла натприродна бића – *ноћници*. Најопаснијим периодом сматрано је време око поноћи, које је због тога у народу називано *глуво/глухо доба/ниједно време/ мртва ноћ* (Bratić 1993: 24-31).

клепетуше, витлајући штаповима, сабљама и топузинама, терајући *караконцуле* и тим лустративним поступцима такође наговештавали ново време. Улећући у дворишта, скачући по кући, померајући ствари и лупајући по свему, они су померали уобичајени ред ствари. При том је вођа дружине, звани *дедица*, с истом намером загледао у кућне кутове, додиривао предмете, па ако би наишао на кудељу с предивом, почео би да преде или да плете плетиво (Вукановић 2001: 188), чиме је на нивоу припадајућих послова долазило и до инверзије деловања, чиме се исто тако манифестовала регресија у примордијално андрогино стање (Иванов 1977: 45-64).

Дедица би, док би ишао по кући, обавезно понешто и украо (Вукановић 2001: 188), а у контексту такве ритуалне крађе могла би се разумети и крађа ватре (а с тим у вези је и нарушавање реда ствари) у песми која је извођена *коледару* (вероватно торбоноши):

„Афтиши га,
Торбоши га, коледо!“ –
„Афтосах га
Торбосах га, коледо,
Жеже, гори,
Па прогори, коледо!“
(СНПр I: бр. 89)

Крађа *истрошене ватре*, односно жеравице (*афтиши*, *афтосах*), која асоцира на њено новогодишње гашење и паљење нове, која симболички означава првобитну ватру, била је неопходна, као понављање чина богова које је аналогно стварању (Eliade 1986: 36, 38), а гашење је и практиковано управо у поменутом времену – на Бадњи дан или сам Божић (Тројановић 1990: 173, 176) и било је његова реплика.¹⁸

Реплика гашења ватре и паљење нове, на крају старе и на почетку нове године, с асоцијацијом на сексуални акт с бабом, која је била и предмет веселих песама, највероватније представља алузију на еротски додир с Великом богињом мајком, с циљем да се магијским путем утиче на обнову природе (Пенушлиски 1974: 75).¹⁹ И у том смислу разумљиво је што су с бабом том приликом симулиране различите еротске радње (уп. Спијерска 1975: 363; *Бујановац*: 52-53; *Uspenski* 2000: 447-448; *Plotnjikova* 2000: 74-75), које су тада свакако вршене с намером да потпомогну плодност То је исказано у стиховима који су певани док *дедица* симулира полни акт с њом:

Коледар, домаћине,
Узми машину, креши ватру,
Узми сламу, ваљај бабу.
(Зечевић 1964: 308)

¹⁸ Жива ватра брижљиво се чувала на огњишту читаве наредне године, тако што су је одржавали и дању и ноћу, да се не угаси. Осим тога, укућани су је морали чувати од крађе, пошто се ни једна жишка није смела издати из куће: јер чак ако (је) сусед украде, онда сва сила преће њему у власт, па се он њом користи (Тројановић 1990: 124-125).

¹⁹ Баба као симбол Мајке земље, која је рађала живот, била је једна од главних богиња словенског пантеона (СМР 1998: 16-17).

Ватра је у овом случају аналогна примордијалној, Индриној и Перуновој,²⁰ док њено *кресање* и паљење одговара људском, односно божанском (женском и мушком) начелу и додиру (Иванов и Топоров 1974: 116; уп. Лома 1999: 133-140), па и обнови универзума,²¹ чему и одговара време око Божића. А светост ових поступака, како неки истраживачи сматрају, условила је да термини који означавају полни акт и имају ритуалну функцију буду табуисани,²² па се због тога они и данас у свакодневном говору избегавају (Uspenskij 1984: 295-296). То посебно важи у временској фази умирања природе, чиме се календарски (космички) код укршта са социјалним и тако на оба плана обезбеђује благостање.

Краћа ватре која иначе симболизује и сунце, аналогна је уз то и примордијалној краћи небеског светлила *in illo tempore*, што је својеврсна рекапитулација стварања, *imitatio dei* (Eliade 1980: 37). Дакле, у овом процесу у целини је реч о обредној претњи хаосом на крају времена (у периоду зимске краткодневице) и повратку младог сунца (на почетку нове године), када се и славе поменути празници. Учесници у зимским опходним поворкама, уз све поменуто, још су и царали ватру, преметали жеравицу из руке у руку, седали на ватриште и ваљали се по пепелу (Антонијевић 1997: 56), а вршили су и друге радње око огњишта, које је сматрано стедиштем предака, као и простором који симболизује прву ватру. Из истог разлога су и *василичари* приликом окупљања своје групе прво палили велику ватру поред цркве или на неком брежуљку и око ње изводили *свињско коло*, певајући при том песме еротске садржине, као нпр.: *Оро, оро, оришите/ на бабино буните, / баба најде чешлиште, / си ишчешиља пичиште, / му го даде дедо е/ да си чешла куриште*. По уласку у неки дом, василичари су своју игру такође изводили око отвореног огњишта, обилазећи око њега по три пута (Celakoski 2000: 82-83; 86). Све ове радње у ствари сигнификују присуство предака и богова, којима и припада ватра с огњишта, чију *стваралачку инкарнацију* учесници у овим зимским обредима заправо представљају. Они се тада мешају с људима како би прекинули природни ток и управо зато у овом међучину влада суспензија реда и допуштене су, како се сматра, *прекомерности сваке врсте* (Кајоа 1986: 43-47). У складу с тим, све то је, како истраживања показују, било допуштено само у посебним ситуацијама (Uspenski 2000: 445), што је евидентно и у описима смеховне стране обреда и пратећим песмама, које се изван поменутог времена нису изводиле.

²⁰ *Ко је родио огањ међу два камена, хватајући добитак у биткама – он, људи, Индра* (према Иванов и Топоров 1974: 100). Перун држи у рукама два камена која таре или удара једна о други и тако настаје гром, који производи муњу (Иванов и Топоров 1974: 86-87). Ватра настаје кресањем два камена (Иванов и Топоров 1974: 43), или дрвета која се називају *мушкара* (горњи покретни липовак) и *женскара*, односно доњи закуцани, по којем се струже (Тројановић 1990: 74).

²¹ Да је нова жива ватра значила симболичку обнову универзума види у: Лома 1999: 138.

²² На то упућују и *бајања на коледу*, као што је следеће: *Кокац, кокац, коледо, / мој те бабо појед'о* (Златковић 2001: 233).

Маскирани учесници непрестано задиркују и *снашку*, с којом *непристојним гестовима* имитирају полни акт (Антонијевић 1997: 56). Често је реквизит који носи *снашка* лутка од лејке (тикве)/ крпа, која представља дете - *копиљче* (Бујановац: 50), што је алузија на непримерено девојчино понашање пре брака. Управо такву, промискуитетну невесту, коледари помињу у својим песмама:

Јеси ли се оженио?
 Јесам, боме, и одавно,
 И жену ми већукрали
 Из кревета, из губера,
 А ја по^{то} да потражим:
 Про^{то} село, разби' чело;
 Про^{то} друго, одби' уво;
 Про^{то} тре^{ће}, одби' пле^{ће}.
 У четвртом коло игра:
 Свак' за својом поскакује,
 А за мојом петорица.
 (Клеут 1983: 24, бр. 5)

Још једна варијанта ове песме певала се у оквиру коледарског опхода за *шалу* ономе који носи *торбу* (врећу) у коју стављају дарове. У овој песми жена је побегла ујутро након венчања, а кад је муж проналази, схвата да је на једну ногу *рома*, а на другој носи завој, да је слепа на једно око, док на друго ништа не види, нити може да чује (Vlašić 1928: 43, бр. 9). Ова песма забележена је у низу изво^{ће}ња, што њене садржинске варијантне облике уводи у ритуални контекст који је у неким од тих записа изостављен, док се у цитираном примеру открива њихов првобитни смисао.

Исто тако, у јужнословенском зимском обреду *чаројицама*, учесник прерушен у старца удвара се *млади*, а остали врше опсцене радње с присутним женама (Кајмаковић 1962: 147). Приликом покушаја кра^{ће} *младе*, дома^{ћини} настр^{ћу} на напаснике (Лазаревић-Големовић 1964: 318; Вукановић 2001: 71), а приликом изво^{ће}ња тзв. *вучарске свадбе*,²³ учесници који представљају два старца (*дедовци*) играју с *младом*, опонашају^{ћи} полни чин (Лазаревић-Големовић 1964: 317). Значајно је при том да су се аналогне еротске радње изводиле и код Руса, што је посведочено у записима с почетка 17. века (Uspenski 2000: 448) и упу^{ћује} на распрострањеност поменуте ритуалне праксе код свих Словена.

У *чаројицама* су у игри која представља свадбу (Plotnjikova 2000: 74) изво^{та}чи прерушени у *бабу* и *деду* тако^{ће} имитирали сексуални акт поред огњишта, а дома^{ћини} им не дају дар док *ћед* *бабу* не повали на земљу и не дигне *јој* *ноге*. Описану обредну копулацију коментарише песма која се потом изводи:

Намажите диду сабљу,
 Нека ј... боље бабу.

²³ Овај обред познат је и под називима *вучари*, *вуча снаша* или *вучарија*, а иду по Божи^{ћу} (у *меснице*) с реквизитима и улогама за зимске мушке обреде, с тим што је *дедовцима* ме^{ћу} ногама звоно; носе вука напуњеног сламом и натакнутог на мотку, подврискују, скачу, с вуком настр^{ћу} на говеда, псе, децу (Лазаревић-Големовић 1964: 317).

Ај ти дидо, дико наша,
 Ај ти бако, руго наша,
 Што си диду обрнула
 И роге му наврнула.
 (Ardalić 1902: 258)

Она је по садржини аналогна песмама о баби и деди, чије је обредно порекло заборављено. Тако се у једној поскочици пева о томе како старац напада бабу у ливади на клади, док га она моли: *Немој, стари забога,/ Набраћу ти јагода./ Воле старац опирати,/ Нег` јагоде прожидирати* (Ковачевић 2002: 80, бр. 24; уп. СНПрV: 105, бр. 329). Тако *ће*, и у Вуковој рукописној гра*ћи* остало је неколико песама које би се могле довести у везу с поменутим контекстом, као и играма и песмама које изводе описане поворке, као што је следе*ћи*:

Старац баби забодe
 За четири јагоде.
 Кад се баба стужи,
 Сама ноге пружи.
 (СНПрV: 31, бр. 87)

Као и:

Месечина
 Баш као дан,
 Лежи баба
 Баш као пањ;
 Отуд иде
 Старац вук:
 Заби баби
 Баш као тук.
 (СНПрV: 104, бр. 328)

Осим *стараца* и *бабе*, који у екстатичној игри-сношају преобра*ћу* хаос у космос,²⁴ у зимским поворкама учествују и *девојке/невесте*, иначе тако *ће* мушкарци, које *старац* нуди дома*ћину*, хвале*ћи* их да су добре дома*ћице*. Једна од њих показује своју вредно*ћу* тако што наопако извр*ће* сито и машом разгони жар (Филиповић 1939: 379; Кличкова 1960: 237-240). У складу с описаним поступцима је и садржина македонске цамаларске песме с мотивом неукe и лење младе, која се тада изводила, и то посебно следе*ћи* стихови:

Дундо дебела,
 Камо ти кудела,
 Утре е недела!
 (Величковски 1989: 58)

Описани поступци у ствари су основни елементи у дескрипцији тобожње неукости иницијанта, што је, како се сматра, уобичајени поступак и у светковинама плодности (Кајоа 1986: 44), које сигнификују повратак у хаотично незнање с почетка стварања, чија је реплика свадба и сексуална неукост

²⁴ Полно општење је у овом случају равно стварању, в. Кајоа 1986: 37-42.

(Сикимић 1998а: 163-165), која се у датом окружењу вредновала изузетно високо, након чега би следило подучавање.

Сличну песму, о лењој и неукој невести, која остаје *без работа*, певају и *дедовци* својој *млади* у вучарској свадби овако:

„Оли дундо дебела,
Камо ти је кудеља?“
„Ево има недеља,
Кад сам гу не видела.
Од недеља до недеља,
А ја оста без кудеља,
Од субота до субота,
А ја оста без работа.“
(ЛазаревићГолемовић1964: 318)

А о ружењу младе, коју доводе домаћину, певају и *џамалари* (старци с изврнутим кожухом и грбом и два мушкарца у женским улогама – невеста с преслицом и *орвана*, сиротица, или распуштеница, *девојке*, *војвода*, *пон*). Они венчавају своју *невесту*, проверавају јој невиност, *дедица* изводи над њом покрете дрвеним фалусом (Plotnjikova 2000: 74-75), кад се певају следећи стихови:

Отвори, домаћине!
Да видиш наша млада,
Како лепети, како трепети
Како јасна месечина,
Како горска јаребица,
Како полска препелица,
Како шугава загарица
Како куса магарица!“
(Филиповић1939: 383)

Или:

Што носиме една лика, прилика
Скопска мандија, велешка кумрија,
Да е видиш, газот ке ти грепчит, домакине.
(Celakoski 2000: 85)

У овој песми која репродукује фиктивну свадбу, обред у обреду, један другом противрече доследно похвални и доследно погрдни низ у конфронтацији,²⁵ у оквиру типичне празничне инверзије, за коју су карактеристични сукоби различитих врста (Кајао 1986: 33). Управо у слици старе и младе невесте представљене су стара и нова година, које се у овој тачки календара сусрећу и сучељавају, да би се коначно појавило и осамосталило ново младо време, насупротив старом и истрошеном.

Слично се понашају и *сировари*, који носе сирову мотку и вероватно се зато тако и зову (Бујановац: 50), док су у Македонији познатији под називом *василичари* (Антонијевић 1997: 71; Спијровска 1975: 363), који уочи Светог Василија, *кад се одваја стара и нова година*, формирају поворку мушкараца,

²⁵ Што је све обележје обредне смеховности, в. Бахтин 1978: 449.

маскираних у младожењу и снашку (с лутком званом *копиљаче*), изводе игру у којој имитирају полни акт (*Бујановац*: 52-53), с тим што код василичара који тако^{те} играју мушко оро, *невеста* седа домаћину у крило (Спировска 1975: 365), као и у аналогној обредној пракси код Руса (Uspenski 2000: 447-448).

Василичари након гозбе изводе сватовско даривање старим крпама, испитују поштење невесте, показују њену кошуљу, а ако је *нечасна*, стављају је на магарицу без самара и вре^{ћа}ју је на следећи начин:

Сурва, бабо, сурва,
мајка ти е курва
сестра ти е јаричка,
да ја фатам за пичка.
(Величковски 1989: 55)

Ове сцене биле су, иначе, изво^{ђе}не и на правој свадби (Спировска 1975: 366) и симболизују, као и у ранијим примерима, атак на истрошено време, које је ту представљено *сурва бабом* и њеним ружењем.

Лењост или неспособност да се изврше прописани задаци предмет су покуде и у песмама *калинарки* (зимске женске опходне поворке: *старице* с брадама, а једна од њих на^{ки}ће^{на} је као невеста с кудељом за појасом). Оне су на Божи^ћпевале песме *на ранило*, окупљене напољу око огња или у ку^{ћи} поред огњишта (Вукановић 2001: 178). Кад би нека девојка изостала са њиховог састанка, певана јој је песма, у којој су њеној оде^{ћи} придавана гротескна својства:

Излегосмо на ранило, рано, рано!
Не излега Митра на ранило,
Изгорела трбушиште око огњиште!
Огрнула покровиште од коњиште,
Опасала попружиште од коњиште!
(Вукановић 2001: 178)

Са сценама свадбе и сексуалног акта у обредима изво^{ђе}ним око Божи^{ћа}, комбинују се сцене смрти, комадања, дерања коже и васкрсавања *старца*, коме секу главу за сланик/нокшир, ноге за штапове, кожу за опанке, полни орган за *совељу*²⁶ (уп. Филиповић 1939: 379-380; Спировска 1975: 365; Кличкова 1960: 237-240). А све то заједно асоцира на првобитно комадање божанства од ког је настао свет, као и на аналогно ритуално комадање животиња (на пример магарца). Дакле, ове оргијастичке игре позивале су повратак на почетак света и време стваралачких подухвата богова, семантизујући отварање према тзв. *Великом времену* (Кајао 1986: 42) и стварању.

Управо зато домаћини даровима у храни покушавају да придобију благослов коледара, који су посредници у том процесу. И о даровима говоре у стиховима:

Уњу масла, здјелу брашна,
Пле^{ће} мяса од козе,
Боцу вина од лозе.

²⁶ чунак на разбоју

[...]
 Ко би нами пити да',
 Тај женијо и уда',
 А ко нами не би да',
 Нит женијо, нит уда'.
 (Ardalić 1902: 258)

А чланови опходне групе (*чаројичари*) који су добили храну од својих домаћина, *крметину метну варити, и једу док гођ је не поју и док је тече. Вина и крува, ако немају, купе те тако се деврте, ако имаду докад и о чему по више дана, исто ка и на пиру* (Ardalić 1902: 259). Идентично се понашају и учесници других зимских обредних поворки, будући да се празник увек мора завршити гозбом и пијанком.²⁷ Прождирање, односно уништавање хране, на гозби која се организује на крају опхода, такође је у вези с уништавањем остатака протекле године, а све то се обавља у славу обнављања времена.

Једење се завршава веселом беседом и ови разговори ослобођени су захтева да се поштују хијерархијске дистанце. Те беседе комбинују профано са светим, високо са ниским, духовно с материјалним, похвалу с покудом (Bahtin 1978: 301-302). У овом кључу могу се тумачити и коледарске песме животињама, на пример мачку, чије је присуство у зимским обредним поворкама такође посведочено (в. Сикимић 1997: 129), а који на питање свог господара зашто је тужан одговара:

Снаје су ме набедиле,
 Да сам пој'о котли масти,
 А ја нисам ни видео,
 А камоли још појео.
 Саме су га потопиле,
 Рајташице²⁸ направиле,
 С очима оне саме
 су појеле kotli masti.
 (Vlašić 1928: 46, br. 3)

Или:

„Како нећу сетан бити,
 Сетан бити невесео,
 Кад и мене газдарице
 Потварају да сам њима
 Сир изео; ја им нисам
 Ни видео: саме су га
 Обубале с калуђере
 Под губере, а са власи
 Под ораси.“
 (Караџић 1967: 160)

И тиме се сексуалност и глад или гутање хране, и то *мрсне* (маст и сир), односно преједање и промискуитет, чији се период конзумирања завршава

²⁷ Разбацивање богатства и/ли уништавање/гутање дуго припреманих залиха хране облици су неумерености који по правилу одређују суштину сваког празника, в. Кајоа 1986: 33.

²⁸ Врста божићних колача

Белим покладама, доводе у везу и на лексичком плану. Сходно томе, посведочено је извођење неких варијантних облика овог текста у другим веселим обредним ситуацијама, као што су: лазаричке, свадбене, мобарске песме, као и у одређеној магијској пракси (Сикимић 1997: 129).

Гозбе и пијанке, такође се одвијају у периоду месојетна, од Божића до поклада, кад су људи докони и када *најслађе и најмасније се једе и најбоље пије*: Ово су весели дани за свакога, што је исказано и у следећем дијалогу: *‘Бако, која су ти најдража доба године?’ – ‘Богмер, синко, од Божића па до Поклада’* (Ardalić 1915: 41)

О храни и гозби хране говори и весела песма која се тада изводи:

Кад се жени пун-гуз Ђувегија,
Па он проси тарану дјевојку,
Кума куми боба гузатога,
Старог свата купус на сланини,
А Ђевера прдозвека грашка.
Све смокове сазва у сватове,
Не сазвао прдозвека грашка.
То се грашку жао учинило,
ПоЂерао дјецу око ватре,
Поробио лонце на огњишту,
Само оста купус на сланини:
Преузе га голема врућина,
Распаде се купус на сланини.
Скочише се кићени сватови
Па дозивљу бајалицу проју.
Проја баје, купуса нестаје.
Проговара сомун из наћва:
“Бог те убио, бајалице пројо!
Тебе једу, на мене не гледу
(Ardalić 1915: 41)

Све ове радње, као што су маскирање, ударање људи, животиња, зграда, ритуално коришћење воде и ватре, имитације полног акта, игра, песме, шале, имали су за циљ обезбеђивање благостања (Plotnjikova 2000: 74-75). Обредни поступци и текстови песама су, гледано у целини, изоморфни, а одговарају им и предмети – сабља, топуз и штапови, који симболизују фалус и стваралачку снагу сексуалног чина (Антонијевић 1997: 55; Зечевић 1965: 16).

Празник се, дакле, ту одређује маскирањем, игром, песмом, узбуђењем, сударима, оргијастичким елементима, еротским разузданостима, повратком предака, као у древним паганским светковина. А све то симболизује регресију у хаос, повратак *in illo tempore* (Eliade 1980: 35). Већина обредних гестова, поступака, реквизита и вербализација заснива се на изражавању трију аката: полног и порођајног, те агоније издисаја, који прелазе један у други, пошто су им спољне манифестације сличне (Bahtin 1978: 370-371), што се (како је овде показано) налази и у репертоару песама. Саме маскарade започињу годишњим аграрним циклусом, а завршавају се породичном празничношћу: рођењем, венчањем и смрћу (Краев 2003: 26), што све симболизује регресију у хаос и

уништење свега што се током године хабало (Eliade 1980: 35; Кајоа 1986: 32-33). И мада су се у играма под маскама изгубили свети елементи, а од мотива који су се некад најдубље дотицали душе учесника, сачувана само пре-рушавања и раскалашност (Антонијевић 1997: 87), њих је у описаној празни-чности још увек могуће препознати.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић Драгослав (1997). *Дромена*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Ardalić, Vladimir (1902). Bukovica. Narodni život i običaji. Godišnji običaji. *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, VII/2: 237-294.
- Ardalić, Vladimir (1915). Bukovica. Narodni život i običaji. Godišnji običaji. (Drugi dio), *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, XX/1: 32-52.
- Bahtin, Mikhail (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Bratić, Dobrila (1993). *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*, Beograd: Plato.
- Варганова, Вера (1995). Сексуалное в свадебном обряде, *Русский зрелищный фольклор*, составление и научное редактирование А. Топоркова, Москва: Ладомир, 149-156.
- Васиљевић Миодраг А. (1965). *Народне мелодије из Црне Горе*, Београд: Просвета.
- Бујановац (1980). *Народне песме и игре у околини Бујановца*, уредник Петар Влаховић Београд: Етнографски институт САНУ.
- Величковски, Боне (1989). *Секој петок урда јадам: македонски еротски народни песни*, Охрид: Независни изданија.
- Vlašić, Petar (1928). *Hrvati u Rumunjskoj: putopisno povijesne crtice s narodnim običajima*, Beograd: Štamparija Drag. Gregorića.
- Врчевић Вук (1883). *Три главне народне свечаности: Божић, крсно име и свадба*, Панчево: Књижара браће Јовановић
- Вукановић Татомир (2001). *Енциклопедија народног живота, обичаја и веровања у Срба на Косову и Метохији (VI век почетак XX века)*, Београд: Војноиздавачки завод. VERZALpress.
- Eliade, Mircea (1980). *Sвето i profano*, Vrnjačka Banja: Kulturni centar.
- Зечевић Слободан (1964). Трагови култа „Велике мајке“ у српској народној драми, *Рад X конгреса фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године*: 306-315.
- Зечевић Слободан (1965). Лесници – лесковачки шумски духови, *Лесковачки зборник*, књ. V: 16-23.
- Златковић Драгољуб (2001). *Срамотно и погано у пиротском говору*, Пирот – Београд - Софија: ИП „Ecolibri. Музеј Понишавља. Диос.
- Иванов, Вяч. Вс. (1977). К семиотической теории карнавала как инверсии двойных противопоставлений, *Труды по знаковым системам*, VIII, Тарту: 45-64.
- Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1965). *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва: Наука.
- Иванов, В. В., Топоров, В. Н. (1974). *Исследования в области славянских древностей*, Москва: Наука.

- Кајмаковић Радмила (1962). Народни обичаји у Имљанима, *Гласник Земаљског музеја*, Нова серија - Етнологија, св. XVII: 141-158.
- Кајоа, Роже (1986). Теорија празника, *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 73-75: 32-60.
- Карацић Вук Стеф. (1867). *Живот и обичаји народа српског*, Етнографски списи, приредио Мил. С. Филиповић Београд: Просвета, 1972.
- Клеут, Марија (1983). *Лирске народне песме у Летопису Матице српске*, Нови Сад: Матица српска.
- Кличкова, Вера (1960). Божићни обичаји во Скопска Котлина, *Гласник на Етнологијскиот музеј*, кн. 1: 193-266.
- Ковачевић Љубомир (2002). *Српске поскочице (бројанице): еротске народне песме*, приредио Станиша Војиновић Београд: Народна књига/Алфа.
- Краев, Георги (2003). *Маска и було: българските маскарadni игри*, София: Издателство Изток-Запад.
- Лазаревић Големовић Јованка (1964). „Вучарска свадба“ у Средачкој жупи, *Рад Х конгреса фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године*: 317-321.
- Лома, Александар (1999). „Петлић“, „палидрвце“ или „оплодатељ“, *Кодови словенских култура*, бр. 4: 131-144.
- Милићевић Милан Ђ. (1894). *Живот Срба сељака*, *Српски етнографски зборник*, књ. I, Београд.
- Недељковић Миле (1990). *Годишњи обичаји у Срба*, Београд: „Вук Карацић“.
- Новаковић Стојан (1877). *Српске народне загонетке*, Панчево: Чупићева задужбина.
- Пенушлиски, Кирил (1974). Кон проучавањето на македонските еротски народни приказни, *Македонски фолклор*, год. VII, бр. 14.
- Plotnjikova, Ana (2000). Erotski elementi u južnoslovenskim maskirnim ophodima, *Erotsko u folkloru Slovena*, priredio Dejan Ajdačić, Beograd: Stubovi kulture, 73-80.
- Ровински, Павел Аполонович (1998). *Црна Гора у прошлости и садашњости*, Том I, Етнографија, превео Вук Минић Подгорица: ЦИД.
- СД II - III. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь (в пяти томах)*, том III, ред. Н. И. Толстой, Москва: Российская академия наук. Институт славяноведения, 1999, 2004.
- Сикимић Биљана (1997). Појела маца, *Кодови словенских култура*, бр. 2: 129-137.
- Сикимић Биљана (1998). Невестинска имена: од хипокористика до пејоратива, *Српски језик*, 3/1-2: 29-55.
- Сикимић Биљана (1998а). Неука млада, *Кодови словенских култура*, бр. 3: 163-185.
- СМР – Шпиро Кулишић Петар Ж. Петровић Никола Пантелић *Српски митолошки речник*, 2. допуњено издање, припремио и уредио Никола Пантелић Београд: Етнографски институт САНУ. Интерпринт, 1998.
- СНПр I - *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Књига прва (*Различне женске пјесме*), за штампу приредили Живомир Младеновићи Владан Недић Београд, 1973: САНУ.
- СНПр V - *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Књига пета (*Особите пјесме и поскочице*), за штампу приредили Живомир Младеновићи Владан Недић Београд, 1974: САНУ.

- Спировска, Лепосава (1975). Некои драмски елементи во обичајот Василица во село Лисиче (Титоввелешко), *Македонски фолклор*, год. VIII, бр. 15-16: 363-367.
- Стојадиновић Милица Српкиња (1985) *У Фрушкој гори 1854*, редакција текста и поговор Радмила Гикић Београд: Просвета.
- Тројановић Сима (1990). *Ватра у обичајима и животу српског народа*, Београд: Просвета.
- Uspenskij, B. A. (1984). On the Origin of Russian Obscenities, *The Semiotics of Russian Culture*, edited by Ann Shukman, Ann Arbor: Department of Slavic Languages and Literature, The University of Michigan, 295-300.
- Uspenski, Boris (2000). „Zavetne skaske“ A. G. Afanasjeva, *Erotsko u folkloru Slovena*, priredio Dejan. Ajdačić, Beograd: Stubovi kulture, 443-463.
- Филиповић Миленко С. (1939). Обичаји и веровања у Скопској Котлини, *Српски етнографски зборник*, књ. LIV.
- Celakoski, Naum (2000). Eros u vasilčarskim obredima Debarca, *Erotsko u folkloru Slovena*, priredio Ajdačić, Beograd: Stubovi kulture: 81-87.

Zoja Karanović, Jasmina Jokić

RITUAL LAUGHTER IN THE WINTER CALENDAR CYCLE POEMS

Summary

The paper examines winter calendar rituals, primarily male ritual processions/going around (*Christmas carolers, vučari, čarojice, džamalari, sirovani, vasilčari*) and the poems performed within the ones. They comprise the traces of archaic farmers' beliefs and views, dominated by images of cyclic shifts of death and constant nature renewal. A key moment during which all of the above mentioned takes place is the time of the end of the winter period, ie. the time of so-called *days on which foods containing fats* are being eaten. During that particular period a great freedom in behavior is allowed to the participants in these rituals, themselves, as well as to their audience. Therefore, motifs of ritual laughter and eroticism dominate in these poems, which is manifested in their action plan: in the form of sexual act imitation, hitting people, animals, buildings, in a special way they used to mask themselves, then in the special ritual equipment of phallic shape they used to wear, etc. The ultimate goal of all the above mentioned rituals was to ensure an overall welfare in the following agricultural cycle.

Key words: winter calendar rites, ritual laughter, erotic motifs, lyric poetry.

Тамара Б. Валчић Булић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
tvalcic2003@yahoo.fr

УДК: 821.133.1.09-32"15"Des Periers B.
Оригинални научни рад

НОВЕ РАЗБИБРИГЕ И ВЕСЕЛА ПРИЧАЊА: РЕНЕСАНСНИ ДИЈАЛОГ СА ЧИТАОЦЕМ

У раду ће бити представљена новелистичка збирка Бонавентира Деперјеа (1510?-1544) *Нове разбистриге и весела причања* (1558). Вишегласје оквирне приче, попут оне у највећем западном узору, Бокачовом *Декамерону*, Деперје у свом делу замењује постављањем на сцену једног јединственог приповедача и његовог читаоца. Свеprisутни приповедач ведрога духа одбацује начело истинитости и реда, изразито занемарујући и могућу корисност својих прича. Тежиште приповедања, како ће показати наша анализа, јесте на замишљеном дијалогу са читаоцем и размишљању о самом чину приповедања: отуда бројне приповедачеве опаске о сопственим приповедачким поступцима, избору прича и тема, као и многобројне друге дигресије. Овакав приступ подстиче и читаоца на значајније интелектуално и афективно учешће у настајању дела.

Кључне речи: Бонавентир Деперје, *Нове разбистриге и весела причања*, новела, приповедач, приповедање, читалац

Прва француска збирка новела, *Сто нових новела*, (*Cent Nouvelles Nouvelles*, око 1462) појавила се у XV веку. Њено име упућује на поднаслов „сто новела“ који носи *Декамерон*, а који је наизглед главни узор анонимном аутору. Француска збирка се концепцијски ипак разликује од Бокачовог дела: казивање у затвореном кругу само је назначено кроз имена и титуле казивача док истинског дијалога међу њима нема, а новеле нису тематски груписане. У XVI веку збирке новела све су бројније, а многе, нарочито од четрдесетих година овог века, својим називом и техником у различитом степену упућују на италијанског претходника¹. Истакнуто место међу овим збиркама припада *Хептамерону* (*Heptaméron*, 1559, постхумно) Маргерите Наварске (Marguerite de Navarre).

¹ Први пут *Декамерон* је на француски језик преведен 1414. и штампан 1485, а други пут средином XVI века, 1545. године. Његов утицај приметан је како у формалном смислу (присуство оквирне приче) тако и у погледу тема и мотива.

Поред оваквих „бокачовских“ збирки прича, настају и оне које ни у каквом виду не садрже оквирну причу, те је стога у француској критичкој литератури везаној за ову богату ренесансну традицију (а и шире) уобичајена подела на збирке са и без оквирне приче. Овој најопштијој подели може се додати и она, нешто прецизнија, коју предлаже Филип де Лажарт. Инспиришући се Бахтином, он разликује „монолошка“ и „дијалошка“ дела. У прва он сврстава чак и дела која номинално поседују казиваче, али се између ових не успоставља никакав дијалог, а у друга сва она која поседују истинску оквирну причу, било да преовладава нарација, било разговори казивача. (Lajarte 1997: 77).

Оквирна прича која је истински развијена може бити значајан кохезиони фактор за целу збирку. У том случају казивачи су заиста посредници између читаочевог света и света централног приповедача и смештени су у одређени, више или мање стилизовани предметни свет; чин приповедања се приказује у његовом одвијању; коначно и најважније, на тај начин се остварује полифонија мишљења односно умножавање приповедачких гласова и перспектива.

У збиркама у којима оквирна прича не постоји, приче или новеле обично су међусобно мање чврсто повезане, чак и уколико су донекле тематски груписане. Њихову извесну повезаност обезбеђује присуство и оглашавање централног приповедача, јер он је овде, како каже Тињанов, „етикета жанра, сигнал жанра „приче“ у одређеном књижевном систему.“ (у: Петров 1970 : 293) Ни оно није ипак увек довољно, уколико није приметно, али постоји могућност и да централни приповедач наметљиво истакне своје присуство и да тако видљиво премости јаз између себе и читаоца, јаз између стварног и фикционалног света. У француској ренесансној наративној прози овакав подухват успева Бонавантиру Деперјеу (*Bonaventure Des Périers*) у *Новим разбибригама и веселим причањима* (*Nouvelles récréations et joyeux devis*, 1558, постхумно).

Бонавантир Деперје (око 1510 – 1544) је ерудита и дворанин, лични секретар и собар сестре краља Франсоа I, Маргерите Наварске. Попут Маргерите и песника Клемана Мароа, он је наклоњен Реформацији², а познат је још и по делу сатиричног карактера, *Cymbalum mundi*. Главни печат Деперјеовом делу комичне инспирације, *Нове разбибриге и весела причања*, по општем мишљењу једној од најбољих збирки XVI века, даје ведар дух аутора и његовог приповедача сугерисан већ свим називом. Деведесет новела, колико садржи збирка, смештено је у француску средину, иако је Деперјеов извор често књига *Шала* (*Liber facetiarum*) Поћа Брачолинија (Poggio Bracciolini, 1380 – 1459).

У новелама Деперје даје галерију портрета и људских типова, уз изражен смисао за сценско приказивање и дијалог. Његове приче, чије су теме разноврсније него код неких мање познатих претходника, садрже поред добро познатих шематизованих ситуација из фаблиоа, и упркос шаљивом тону у коме су углавном написане, некад блажу, некад оштрију сатиру бољки француског друштва као и људског бића уопште. Тако су руглу извргнути начин живота и

² Сарађује на пример у изради Оливетановог (Olivétan) превода хебрејског текста Библије (1534-1535). Учествоје још и у изради Долеовог (Etienne Dolet) дела *Commentarii linguae latinae* а важи и за доброг песника.

пороци судија, порезника, војника, а посебно свештеника, и иначе често на мети критика у приповедачкој традицији. Нису изостављене ни теме брака и љубави, положаја жене па чак и деце. Последња новела у збирци својим трагичним расплетом уноси сивило у (наизглед) насмејани Деперјеов свет.

Извесно јединство збирци понекад даје присуство истог lika из приче у причу (Despériers 1997: N 33-36, 69-71, 79-81) или напротив, груписање три-четири анегдоте у истој причи, око исте теме и са истим смислом (Despériers 1997: N 2, 44, 48, 55). Приче одликује краткоћа, а у стилском погледу изузетно језичко богатство, употреба дијалеката и жаргона, због чега многи критичари Деперјеа виде као Раблеовог настављача. Дело је доживело више поновних издања у XVI веку.

Приповедач се у овој збирци, не користећи оквирну причу као „филтер“ или „екран“ између себе и читалаца, намеће као свеprisутан и жељан комуникације њим. Аутор понекад само привидно вишегласје оквирне приче замењује постављањем на сцену приповедача и читаоца. У том смислу, кључну улогу има већ прва новела у којој се приповедач другарским тоном обраћа читаоцу успостављајући самим тим извесну једнакост између њих; поред тога, он одређује извесна „правила“ којима ће се у причи руководити, у складу са оним што Вејн Бут каже у *Реторици прозе*: „... свако дело на својим првим страницама обећава даље прибављање квалитета који су на тим страницама показани.“ (Бут 1975: 144)

Уместо начела истинитости, које је у многобројним ренесансним новелистичким збиркама гаранција за кредибилитет приповедања и приповедача, те самим тим и моралне поуке коју прича треба да садржи, Деперјеов приповедач изражава сумњу у чињеничну веродостојност своје приче те каже: „Јер можда није истинита. [...] Шта за то марим, само да буде истина да ви у њој уживате“.³ Он затим одбацује и значај редоследа у сопственом излагању, одбацујући дакле основна правила савремене реторике: „И немојте ме питати какав сам редослед унео. Јер до којег реда треба држати када је у питању смех?“⁴ Коначно, не треба тражити скривени, алегоријски смисао његових прича јер он не постоји: „...нема никаквог алегоријског, мистичног, натприродног смисла. [...] Узмите их такве какве јесу“.⁵

Исти нехај приповедач испољава и што се тиче читаочеве улоге. У складу са тим, као посебно важно правило он објављује читаочеву слободу да чита или не, смеје се или не: „Отворите књигу: ако вам се нека прича не свиђа, пређите на другу“.⁶ У круг читалаца примљене су и жене, које приповедач од самог почетка позива да се придруже мушкарцима: „Читајте смело, госпе и госпо-

³ Car peult estre qu'il n'est pas vray. [...] Que me chault-il, pourvu qu'il soit vray que vous y prenez plaisir. (Despériers 1997: 16.) Другде се приповедач напротив шаљиво закљиче у истинитост најневероватнијих догађаја, у раблеовском маниру. (B. Despériers 1997: 248)

⁴ „Et ne me venez point demander quelle ordonnance j'ay tenue. Car quel ordre fault-il garder quand il est question de rire?“ (Despériers 1997: 15.)

⁵ « ... il n'y a point de sens allegorique, mistique, fantastique. [...] Telz les voyez, telz les prenez. » (Despériers 1997: 15.)

⁶ „Ouvrez le livre: si ung compte ne vous plait, hay f l'autre.“ (Despériers 1997: 15.)

ћице: нема ту ничега што би било неприлично...“⁷. Ипак, он изриче и одређене резерве; на једном месту, после кратке опаске о женској радозналости, приповедач изјављује: „Могу то овде да кажем: јер извесно знам да оне [жене] неће читати овај део.“⁸ Изнад свега, у раблеовском духу, као своју декларативну намеру, он истиче жељу да изазове само смех и задовољство свог читаоца, одбацујући било какву моралну или интелектуалну корист коју би овај могао да оствари; девиза којом се приповедач руководи јесте *Bene vivere et laetari*, *Живи добро и весели се*. (Despériers 1997: 14).

Оваква експлицитно изнета поетика умногоне одступа од онога што савремене збирке новела нуде читаоцу. Истинитост и моралност жртвоване су у корист разоноде, а смех је, као главни лек за читаоцеве недаће, основни циљ приповедања. Комуникација коју приповедач успоставља са читаоцем опонаша при томе дијалог и усмено казивање. Ова усменост учава се кроз различите формалне знаке дијалога: постојање „ја“ и „ти“⁹, присуство екскламације и интерогације, обраћање читаоцу формулама „доброћудни читаоче“, „пријатељу мој“, кроз употребу говорног језика, глагола казивања и мишљења („да ти кажем“, „послушај“, „веруј ми“, „замислите“ и сл.), употребу присвојних заменица („мој ти чова“), коначно кроз коментаре и упадице на сопствени рачун, односно на рачун исприповеданог. Оваквим приступом приповедач у извесном смислу преузима улогу казивача оквирне приче; истовремено, он настоји да успостави и присан однос са читаоцем.

Чини се да су почетак и крај неке приче посебно погодни тренуци за обраћање читаоцу: они су кључне стратешке тачке приче, прелази из стварног у фикционални свет и обратно. Ово је управо прилика за Деперјеовог приповедача да демонстрира своју апсолутну моћ и у пуној мери укаже на своје присуство. Иако често отпочиње причу *in medias res*, и то стереотипним уводним формулама као што је „Једном је у граду Ману живео...“ он некада читаоца почасті образложењем за причу која следи. Тако у 41. новели подсећа прво на Хипократову типологију темперамената да би затим, пародирајући дидактичност новелистичке традиције, своју причу о племићу месечару који је ударцима кочијаша излечен од месечарства, посветио свима онима који пате од овог поремећаја, закључујући: „Јер велика је неприлика не почивати ни дању ни ноћу.“¹⁰

Сличну наметљивост приповедач показује и у завршници прича; коментаришући лудост која је обузела ликове у неколико узастопних анегдота које је управо испричао у истој новели, приповедач себе и читаоца такође проглашава

⁷ «Lisez hardiment dames et damoysselles: il n'y ha rien qui ne soit honneste...» (Despériers 1997: 16).

⁸ “Je peux bien dire cela icy: car je sçay bien qu’elles ne liront pas ce passage.” (Despériers 1997: 169.). Док другде напротив отпочиње замишљени дијалог са женама око неке теме. (Despériers 1997: 292).

⁹ Приповедач, дакле, на све начине развија блискост са својим читаоцима. Стога он само понекад користи приповедачко „ми“ а за читаоце „ви“, искључиво као множину за „ти“.

¹⁰ «Car c’est un grand inconvenient de ne reposer ny jour ny nuict.» (Despériers 1997 : 174). Исту тобожњу дидактичност можемо видети у изрицању различитих сенценци и пословица као својеврсних а некад и неодговарајућих и пародично употребљених закључака одређене приче.

лудима, приближавајући и повезујући тако два света, а затим причу окончава и прелази на следећу:

„Али који лудаци? Ја први што вам све ово причам: а ви други што ме слушате: а онај тамо трећи: а онај онде четврти [...] Оставимо их овде и хајдемо да наћемо мудраце. Осветлите изблиза, не видим баш ништа“.¹¹

Није неуобичајено ни да приповедач прекине ток приче да би читаоца упознао са својим размишљањима и ставовима о причи, ликовима или неким општељудским поступцима; то су теме, како сам каже, које су му „прирасле за срце“. Он се каткад упушта и у привидну, најчешће шаљиву полемику са својим читаоцем, обично о безначајним стварима и благо му се подсмевајући. Примера ради, усред приче о тек удатој жени у чије девичанство њен муж с разлогом сумња, он пита какав је рогоња боље бити: „при сетви или при жетви“¹² позивајући при томе читаоца да добро размисли и да му не одговори одмах. Истом иронијом приповедач се служи приликом скраћивања и сажимања; његов текст врви од израза као што су „како бисмо скратили причу“, „све у свему“, али се често¹³ догађа да ови изрази уводе нове дигресије, (в. Despériers 1997 : 303) те тако представљају манипулацију читаоцем на „другом степену“ и још видљивију афирмацију приповедачевог ауторитета.

С обзиром на иронију садржану у приповедачевим дигресијама, његов циљ је, како се на основу наведених примера може закључити, мање да усмери читаочева очекивања, да га нечему истински научи, а више да својим интервенцијама омете приповедачки ток и искуша читачево стрпљење. Тиме он разбија јединство дијегезе односно самог чина приповедања и ствара привид усменог и асоцијативног начина мишљења и вођења приче.

Посебно место заузимају сви облици ироничног или хумористичког погледа на свет. Приповедачева (тобожња) неупућеност и његово нехајно понашање према расплету одређених догађаја, један је од начина да се још једном поигра илузијом стварности и фикције; тако он каже на пример: „*а шта ја о томе знам, пријатељу мој? Нисам тамо био.*“ У истом духу, на другом месту, приповедач, као неки далеки Жидов предак, опет признаје односно глуми незнање: „... које бих вам радо испричао *када бих их знао*, да вам удовољим“¹⁴.

Другу врсту хумористичких коментара представљају заграде, својеврстан миг читаоцу усред приче: „...које паре стави у једну торбу коју је носио о појасу (*можете да претпоставите да је није носио на глави*)...“¹⁵ Понекад, приповедач, разговарајући са читаоцем, као да разговара и са самим собом, изричући

¹¹ «Mais quels folz? Moy tout le premier f vous en compter: et vous le second f m'escouter: Laissons les icy et allons chercher les sages. Esclairez pres, je n'y voy goutte.» (Despériers 1997: 23).

¹² „en herbe ou en gerbe“ (Despériers 1997: 15).

¹³ Често, али не увек. Има и примера као што је овај: „Када стиже у Мулен (јер не кажем ништа о томе што је радио у доласку) он потражи тог ножара....“ (Estant arrivé f Moulins (car je ne dy rien de ce qu'il fit en allant) il va trouver ce coultelier ... »). (Despériers 1997 : 286)

¹⁴ «Et qu'en sçay je mon ami ? je n'y estois pas.» (Despériers 1997: 101.) Čěč: «Lesquelz je vous racompterois volontiers si je les sçavois, pour vous faire plaisir.» (Despériers 1997: 119.)

¹⁵ «... lesquelz deniers il mit en une gibeciere qu'il portoit f son costé (vous pouvez bien penser qu'il ne portoit pas sus sa teste)...» (Despériers 1997 :280-281).

понеки критички суд на сопствени рачун, као на пример када каже: „Када би ми наплатили казну, то би ме научило паметовању“.¹⁶ Или се пак приповедач (тобоже) пита пред читаоцем зашто је изабрао једну лудорију свог lika науштрб неке друге: „Али зашто причам ову, када их је правио још милион бољих? Али могу да вам испричам још једну или две.“¹⁷

На делу је дакле самосвесни и драматизовани приповедач, оншалантан према свом умећу и према читаоцу, при томе у двострукој улози казивача и читаочевог саговорника. Његова „правила игре“ изневеравају читаочева очекивања својом неконвенционалношћу. Својим уплитањима он проглашава своју свемоћ, уносећи истовремено динамичност и комику и остварујући присност са читаоцем. Његово настојање да видљиво управља причом, огољавање и пародирање постојећих приповедачких поступака, много пре Дидроа и Филдинга на пример, уместо да наруше приповедну илузију, за ренесансног читаоца још су убедљивији доказ чари свмог чина приповедања.

ЛИТЕРАТУРА

- Deroint-Allaire Olivia (2002). « Le dialogue dans les Nouvelles Récollections et Joyeux Devis de Bonaventure des Périers », *RHR*, Année 2002, Volume 54, numéro 1, 31-51.
- Dominique Bertrand (dir.) (2009). *Lire les Nouvelles Récollections et joyeux devis, de feu Bonaventure Des Périers*, avec la collaboration de Bénédicte Boudou. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, coll. “CERHAC”.
- Bonaventure Des Périers (1997). *Nouvelles Récollections et joyeux devis*, édition établie introduite et annotée par Krystyna Kasprzyk. Paris: Société des Textes Français Modernes.
- But Vejn (1975). *Retorika proze*, prev. Branko Vučković (Wayne Booth, *The Rhetoric of fiction*, The University of Chicago press, 1961). Beograd: Nolit.
- Gaudin Laurence (1995). «La fonction structurale des adresses au lecteur dans les *Nouvelles récollections et joyeux devis* de Bonaventure des Périers», in *Nouvelle revue du XVIe siècle*, n° 13/2, 179-198.
- Mc Farlane I. D. (1981). «Le personnage du narrateur dans les « Nouvelles récollections», *La Nouvelle française à la Renaissance*, études réunies par Lionello Sozzi et présentées par V. L. Saulnier, professeur à la Sorbonne. Genève-Paris : Editions Slatkine, 307-318.
- Lajarte Philippe de (1997). „La nouvelle aux frontières du commentaire et du dialogue dans l’*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Age à nos jours*, vol. I, Ottignies, Quorum.
- Петров Александар (1970). *Поетика руског формализма*. Београд: Просвета, “Књижевни погледи”.
- Sozzi Lionello (1965). *Les contes de Bonaventure des Périers, contribution à l’étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Torino: Giappicchelli Editore.

¹⁶ Je devrais payer l’amende pour m’apprendre à philosopher (Despériers 1997 :280-281).

¹⁷ Mais pourquoi dy je ceste la, quand il en faisoit un million de meilleures? Mais j’en puis bien dire encore une ou deux. (Despériers 1997: 140.)

Tamara B. Valčić Bulić

NOUVELLES RÉCRÉATIONS ET JOYEUX DEVIS:
A RENAISSANCE DIALOGUE WITH THE READER

Summary

A collection of short stories by Bonaventure des Périers, *Nouvelles recreations et joyeux devis* will be presented in this paper. The polyphony of the frame narrative, like the one in the greatest western model, Boccaccio's *Decameron*, is in Des Periers's work replaced with one single narrator and his reader. The omnipresent narrator of a cheerful spirit rejects the principle of veracity and order and at the same time deliberately neglects the possible usefulness of his stories. The focus of the narration, which our analysis will show, is on the imaginary dialogue with the reader and on the reflection about the narration itself: hence numerous narrator's remarks about his own literary techniques, the choice of stories and topics, as well as many other digressions. This kind of approach encourages the reader to be more intellectually and affectionately involved in the making of the work.

Key words: Bonaventure Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, novella, narrator, narration, reader

Nikolina N. Zobenica
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
nikolinazobenica@gmail.com

UDK: 821112209 Schiller F.
Originalni naučni rad

ŠILEROVO FILOZOFSKO SHVATANJE ISTORIJE

Fridrih Šiler [Friedrich Schiller, 1759-1805] prevashodno je poznat kao autor istorijskih drama. Međutim, za njega istorija nije bila samo književna građa, već i predmet naučnih istraživanja. Kao profesor na Univerzitetu u Jeni, ovaj lekar u sebi je objedinio istoričara i pisca, ali i filozofa. Bavljenje filozofijom ostavilo je traga u njegovim istorijskim spisima, jer istorija za Šilera nikada nije bila samo puko nizanje činjenica, već mogućnost da se prenesu filozofske ideje. Isto tako, i njegove klasične istorijske drame protkane su elementima klasične idealističke filozofije pod Kantovim uticajem. U ovom radu biće predloženo na koji način su Šilerovi filozofski stavovi odredili njegovo shvatanje pojma istorije, kao i način odabira i obrade istorijske građe u klasičnim dramama.

Ključne reči: Šiler, istorija, filozofija, drama, klasika.

Šiler je započeo svoj književni put kao dramski pisac šurm-und-drang-a, pravca buntovnih mladih pesnika, na čelu sa Geteom. Iako je radnja njegovog prvenca sa savremenom tematikom, *Razbojnici* [*Die Räuber*, 1782] smeštena na kraj srednjeg veka, to nije bila prvobitna Šilerova zamisao, već mu je to nametnuo manhajmski pozorišni direktor. Njegova sledeća drama, *Spletka i ljubav* [*Kabale und Liebe*, 1783], bila je jednoznačno savremena, sa nizom aluzija na aktuelne događaje (na primer, prodavanje nemačkih vojnika Englezima za rat protiv Amerikanaca), koje su izazvale burne reakcije publike. Tek za treću dramu, *Zavera Fieska u Đenovi* [*Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, 1784], autor je preuzeo građu iz istorije, iz 16. veka, kao i za tragediju *Don Karlos* [*Don Carlos*, 1787], dramu nastalu na prelazu između šurm-und-drang-a i klasike. Međutim, prava istorijska drama nastaje tek u okviru klasike, nakon što je Šiler proučavajući istoriju i filozofiju otkrio filozofski smisao i značaj istorije.

Kao profesor na Univerzitetu u Jeni napisao je dva velika istorijska spisa, jedan o borbi Nizozemske za oslobođenje od španske vlasti, u neposrednoj vezi sa dramom *Don Karlos*, a drugi o Tridesetogodišnjem ratu, koji će mu kasnije poslužiti kao građa za trilogiju *Valenštajn* [*Wallenstein*].¹ Godine 1791. počinje i Šilerovo inten-

¹ *Istorija oslobođanja ujedinjene Nizozemske od španske vlasti* [*Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung*, 1788] i *Istorija Tridesetogodišnjeg rata* [*Die Geschichte des Dreißigjährigen Krieges* 1791/92].

živno proučavanje Kantove filozofije, a u tom periodu nastaje i niz teorijskih spisa sa težištem na estetičko-etičkim pitanjima.² Obogaćen novim saznanjima, Šiler se tek nakon decenije pauze ponovo vraća književnosti i stvara svoja vrhunska dela. Drame iz ovog perioda uglavnom imaju istorijsku građu. Posle *Valenštajna* (1798-1800) slede tri tragedije u kojima se u centru pažnje nalaze ženski likovi. *Marija Stjuart* [*Maria Stuart*, 1800] smeštena je u 16. vek i tematizuje sukob škotske kraljice, Marije Stjuart, i engleske kraljice, Elizabete I. Radnja sledeće drame, *Mlada iz Mesine* [*Die Braut von Messina*, 1803], odigrava se u antičko doba, na razmeđu paganstva i hrišćanstva, ali se ne bavi istorijskim događajima. „Romantična tragedija“ *Devica Orleanska* [*Die Jungfrau von Orleans*, 1801], još jedna je poznata obrada još poznatije građe iz 15. veka. *Vilhelm Tel* [*Wilhelm Tell*, 1804] bavi se tematikom s kraja 13. veka, borbom Švajcaraca za nezavisnost – ovo je njegova poslednja završena istorijska drama, jedina u nizu koja nije tragedija. Pre smrti završio je još dramsku pesmu *Odavanje počasti umetnosti* [*Huldigung der Künste*, 1804], u čast ruske princeze Marije Pavlovne prilikom njene posete u Vajmaru. Na kraju, ostala su dva fragmenta o lažnim vladarskim sinovima: *Demetrius* (Rusija, 16/17. vek) i *Vorbek* ([*Warbeck*], Engleska, 15. vek). Neodlučan između ove dve, u osnovi slične, istorijske građe, Šiler se na kraju posvetio ruskoj, ali ga je prerana smrt omela u njenom završavanju.

Šilerovo filozofsko viđenje istorije prisutno je i u njegovim spisima i u klasičnim dramama. On istoriju prikazuje kao razvoj čoveka od prirode ka umu i slobodi, kao krajnjem cilju čovečanstva. Pošto je taj proces praćen stalnim antagonizmom između prirode i uma, čovek je stalno u prilici da vrši izbor između njih, ali ako želi da ostvari ideju slobode, mora uvek da se drži uma. Njegovi pokušaji da se oslobodi snažnog uticaja prirode predloženi su u velikim istorijskim događajima koji nisu ništa drugo nego poglavlja u univerzalnoj istoriji oslobođenja čovečanstva (Safranski 2004: 271, 275-276). Kad se proučava svetska istorija postaje jasno da su svi događaji međusobno povezani i ako neko želi da shvati sadašnjost, mora da poznaje prošlost. Među istorijskim događajima naučnik treba da izdvoji one koji su suštinski usloveli današnji izgled sveta. U neprekinutom nizu događaja on treba da traži istinu, moralnost i slobodu, kako bi uvećao duhovno bogatstvo za buduća pokolenja (Schiller 1962a: 749-768). Otuda i poliperspektivna analiza u Šilerovim istorijskim spisima, jer on u nekom istorijskom fenomenu traži stvaran i suštinski smisao, koji je dosad bio neprimećen ili skriven i proverava da li je taj istorijski događaj doprineo emancipaciji i samoodređenju čoveka (Koopmann 1982: 210).

Ipak, do sada su u istoriji mnogo češće zabeležene pobede prirode (prevashodno afekata u čoveku) nad samostalnim umom, koji je samo u retkim slučajevima uspevao da ostvari nadmoć nad prirodnim zakonom. Ako čovek od istorije očekuje svetlo i spoznaju – koliko li se samo razočara! Iskustvo je pokazalo da je svaki dobronamerni pokušaj filozofije da uskladi zahteve morala sa stvarnošću bivao

² U Šilerove najpoznatije estetičke spise ovog perioda spadaju *O ljupkosti i dostojanstvu* [*Über Anmut und Würde*, 1793], *O uzvišenom* [*Über das Erhabene*, 1793], *O patetičnom* [*Über das Pathetische*], *O estetskom vaspitanju čoveka, u nizu pisama* [*Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, 1795] i *O naivnoj i sentimentalnoj poeziji* [*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795].

osujećen (Schiller 1962e: 804). Svestan porazne slike istorije čovečanstva, Šiler je nastojao da otkrije zakonitost koja se krije iza takvog stanja stvari. Ako istorija sveta zaista može da se posmatra kao sud, onda njemu jednako pripadaju i Dobro i Zlo. Vera u osvetu Dobrog jeste idealistička u istoj meri u kojoj je uvid u njegovu stalnu ugroženost pesimističan. Život je tragedija, ali zato što je njegov zakon Dobro, a kršenje tog zakona sa sobom nosi osvetu. U svakoj velikoj Životnoj tragediji odigrava se svetski sud, koji je i čini uzvišenom (Korff 1954: 248-249). Svaki čin podložan je Nemezis, stoga sve što nam se čini da je neshvatljivo i da protivreči našoj veri u Dobro, svedoči o ograničenjima naše moći spoznaje, kao i o nadmoćnosti božanskog uma nad ljudskim. Ovo teleološko optimističko shvatanje pre svega je primetno u Šilerovim istorijskim spisima (Böckmann 1967: 19-20) i prati ga poverenje u čoveka, karakteristično za klasiku, s verom da čovek ipak može da nadmaši sam sebe i da zaista postane ono što jeste (Kaiser 1967: 43). Upravo iz tog razloga se Šiler uvek divio velikim ličnostima istorije (Beck 1960: 306). U njima je nalazio izvor snage potrebne čovečanstvu da bi ispunilo svoju sudbinu. Istorijska drama s takvim ličnostima, kao spoj stvarnog, realnog primera i ideala, treba da prosvetljenom čoveku pokaže put ka slobodi i spoznaji. Stoga i Šilerove klasične drame nisu samo istorijske, već su u isto vreme i filozofske, jer pisac na istorijskoj osnovi stvara „drame ideja“ (Quinn 2006: 424).

Istorija je za Šilera pogodna kao književna građa, jer pokazuje tendenciju ka sintezi, odnosno ukidanju antagonizma između idealizma i realizma. U dramama ovog perioda realna i idealna komponenta nalaze se u potpunoj ravnoteži. Klasika je u isto vreme jednostavna i poseduje dubinu, predstavlja spoj čulnog i duhovnog, i ako čitalac ne poznaje autorovu filozofiju, doživeće njegove drame jednostrano, pošto ne može da shvati njihovu dubinu i duhovnost. Šilerova klasična istorijska drama je filozofska tragedija. Filozofija i istorija su njene nužne komponente, jer cilj je da se jedan pogled na svet predstavi u isto vreme i čulno (istorija) i duhovno (filozofija). U istoriji, kao pamćenju čovečanstva, u tom holu slavnih značajnih sudbina, ogleda se suština i smisao ljudskog Života. Šiler svesno bira istoriju kao građu, jer u njoj se sačuvalo ono što je značajno za čovečanstvo, za njegovu spoznaju Života. Metafizički ona predstavlja svetski sud, a estetski sadrži velike simbole ljudskog postojanja. Simbol je skriven u sirovoj građi istorijskog predanja i pesnik mora da ga iznese na videlo, kao što to vajar čini sa svojim materijalom, a da pri tome ne ošteti njegovo jezgro. Poetska obrada istorije ostavlja prostora za igru, u zavisnosti od toga da li će u prvom planu biti realni ili idealni, istorijski ili filozofski element – na pesniku je da odluči. Pri tome istorijska drama može više da se približi istorijskoj stvarnosti (kao u dramama *Valenštajn* i *Marija Stjuart*), kako bi se u individualnom i neponovljivom slučaju uočila neka opšta crta Života, neki značajan vid sudbine ili neka moralna snaga. Likovi u ovim dramama predstavljeni su realno, kao individue. Međutim, autor može da istorijsku stvarnost približi mitu (primeri su *Devica Orleanska* i *Vilhelm Tel*), kako bi što slobodnije obradio motiv skriven u istorijskim događajima. U tom slučaju likovi su pre prikazani kao idealne, simbolične ličnosti, skoro beživotne, a od istorijskog ostaje samo opšti okvir. Bez obzira da li preteže istorijsko ili mitsko, idealistička komponenta je prisutna i da bi je

naglasio, pisac koristi tehniku kontrasta likova i njihovih sudbina, koji zajedno predstavljaju čovečanstvo i ljudsku sudbu u celosti, u skladu sa Šilerovom idejom totaliteta. Sve suprotnosti u načinima Života ljudi i njihovim sudbinama zajedno daju stvarnu sliku Života. Ideje koje se sukobljavaju u njegovoj drami jesu uvek drugačije: duh i priroda, sloboda i sudbina, ideal i Život, dužnost i sklonost, forma i građa, idealizam i realizam, Bog i svet, ali uvek je na jednoj strani tragična moć sudbe, a na drugoj moć božanskog koja prožima Život i može čak i fatum da preokrene na dobro. Suština Života jeste borba, a boriti se znači patiti, možda ponekada i pobediti, ali uvek patiti i patiti, stoga se u Šilerovim tragedijama uvek i predstavljaju velike patnje čovečanstva (Korff 1954: 250-253).

Život kao patnja jedna je od osnovnih postavki nemačke barokne književnosti 17. veka. Nije neobično što Šilerova sklonost ka užasnom i zastrašujućem ukazuju na crte barokne mučeničke tragedije [„Märtyrertragödie“]. Iako njegovu dramu odlikuje moralna psihologizacija pod Lesingovim uticajem [Gotthold Ephraim Lessing] i novo tumačenje morala u skladu s Kantovom etikom, Šilerove drame prikazuju stoičku postojanost [„constantia“] tragičnih junaka u patnji, koja potiče pre od Seneke i Korneja [Pierre Corneille], nego od Lesinga (Wiese 1959: 442-443). Međutim, u baroku je istorija predstavljena kao nepromenljiv i bezizlazan tok sveta, prirodno stanje koje upućuje na nadzemaljsko spasenje, dok Šiler smatra da je u njegovom vremenu promena nužna i moguća (Sautermeister 1997: 331-332). Kod njega nema traga od baroknog pesimizma, jer on smatra da je zadatak pesnika da prikaže istorijske procese tako da bar poetski mogu da se isprave (Leipert 1991: 41). Kao beskompromisni prosvetitelj, Šiler zastupa ovozemaljski optimizam (Kaiser 1967: 7) i uprkos svim poraznim istorijskim iskustvima, njegova vera u pobedu čovekovog uma nad prirodom ostaje nepokolebljiva.

Šilerovo shvatanje istorije prožimaju ideje idealizma i optimizma i stoga je u starim knjigama uvek tražio građu pogodnu da ih izrazi, odnosno, primere sukoba između čoveka i Života. Međutim, istorijska građa je sama po sebi bezlična, u njoj nisu sadržane filozofske ideje, već se tek u susretu sa stvaralačkim duhom otkriva njen poseban kvalitet (Böckmann 1967: 8). Ona u sebi nosi važna vrednosna značenja, ima moć da se sama organizuje, sposobna je da u umetničkom delu spontano reinkarnira sklop društvenih veza, ali samo ako je u tome ne ometa kritički stav umetnika. U tome se ogleda njen aktivni udeo. Međutim, pesnik ide korak dalje i kad obrađuje građu teži tome da ostvari idealnu meru između istorijski konkretnog i apstraktno opšteg, odnosno one kritičke dimenzije umetnosti koja je usmerena prema budućnosti, kao vizija stvarnosti (Petrović 1979: 93-95). Na taj način, Janusova lica istorijske drame usmerena su u isto vreme i prema prošlosti (konkretni istorijski događaji), na ono što je već bilo, i prema budućnosti (apstraktno opšta vizija), na ono što bi moglo i trebalo da bude.

Zadatak pesnika jeste da pronade konkretnu istorijsku građu koja u sebi nosi klicu te ideje, da potraži idealni momenat u kojem se građa i ideja međusobno rasvetljavaju. Pri obradi se gubi niz detalja, a ostaju samo čvrste konture građe, jer duh oblikuje istorijski materijal u slike i oblike koji u realnosti nisu postojali. Istorijski milje daje boju stvarnosti, ali građa je samo sredstvo da se predstavi nešto nadčulno.

Tek idealna sadržina građa daje pravi, duboki smisao, ona je samo polazište za oblikovanje problema u drami, odsjaj ideala čulno-moralnog jedinstva. Stoga je i ishodište Šilerovih tragedija uvek čulno-moralni konflikt u različitim stadijumima razvoja, rascepljenost u čoveku, u njegovoj ličnosti, odnosno, sukob između nagona i volje, koji vodi ka borbi u čoveku. Tako su, na primer, istorijski događaji samo pozadina na kojoj se odvija borba unutar Valenštajna, a borba Marije Stjuart nije politička, već je pitanje pobede nad čulnošću i pomirenja sa sudbinom. Šiler je u istoriji tražio odgovarajuće karaktere, primere velike snage za koju je čovek sposoban, da bi ih u dramama pretvarao u nosioce idealne sadržine, predstavnike opšteljudskog (Böckmann 1967: 45, 54, 64, 68-69, 86, 103-107, 115, 125).

Proces obrade odabrane građe podrazumeva prvo otkrivanje „punctum saliens“, suštinske tačke iz koje se razvija cela radnja naoko obične priče. Iz istorije se preuzimaju opšta situacija, vreme i ličnosti, dok se sve drugo poetski slobodno izmišlja. Oblikovanje dela uključuje u isto vreme i preuzimanje od istorije i od pesnikove fantazije (*Der Briefwechsel* 1955: I 448, II 263, II 242). U tom procesu građa se često menja, u većoj ili manjoj meri se odstupa od istorijske stvarnosti, kao što to dopušta *licentia poetica*, jer istorijska radnja i radnja tragedije ni ne treba da budu identične, pošto je i svrha pisanja istorije i drame različita. Istorija treba da izvesti šta se i kako dogodilo, ona mora strogo da se pridržava tačnosti, dok tragedija ima poetsku svrhu, da dirne i pruži zadovoljstvo. U tom smislu, podražavanje u istorijskoj drami odstupa od stvarnosti u onoj meri u kojoj je to potrebno da bi se postigao odgovarajući efekat. Pisac je slobodan u podražavanju, čak ima i obavezu da istorijsku istinu podvrgne zakonima poezije. Pošto ona svoju svrhu, ganuće, može da ostvari samo u krajnjoj saglasnosti sa zakonima prirode, ona je, bez štete po istorijsku istinu, potčinjena strogim zakonima prirodne istine, koja se, za razliku od istorijske, naziva poetskom. Otuda ne čudi što poetska istina može mnogo više da dobije odstupanjem od istorijske, nego njenim slepim podražavanjem, što pokazuju primeri pesničkih dela: pesnici koji se strogo pridržavaju istorijskih činjenica uglavnom stvaraju prosečne tragedije. Poetska snaga utisaka koje moralni karakteri ili radnje ostavljaju na nas, malo zavisi od istorijske stvarnosti. Idealni karakteri nam se ne dopadaju ništa manje time što znamo da su fikcija, jer se estetsko delovanje zasniva na poetskoj, ne na istorijskoj istini. Poetska istina ne sastoji se u tome da se nešto zaista desilo, nego u tome da se nešto moglo desiti, dakle u unutrašnjoj mogućnosti stvari, a estetska snaga leži u toj predočenoj mogućnosti. Pesništvo nikada ne interesuje neka posebna delatnost, nalog, detalj, njen krug delovanja jeste i ostaje totalitet ljudske prirode (Schiller 1962b: 390-391).

Poetska sloboda može da pomogne autoru da nadoknadi suvoparnost istorijske građe, jer za književnost je daleko bitnije da se ostvari čisto poetsko raspoloženje i izbegnu prozaičnost i retorsko, nego da pisac ostane veran istorijskoj istini. Šiler je to uočio već dok je pisao svoju prvu veliku klasičnu dramu, *Valenštajn*, kojom započinje niz njegovih istorijskih drama. Istorijska građa je u ovoj fazi za Šilera samo ishodište, pojedinačni slučaj od kojeg polazi ka velikim zakonima istorije (*Der Briefwechsel* 1955: I 415, I 344).

Kao prosvetitelj, Šiler je Želeo da što većem broju ljudi predoči svoju ideju o samoodređivanju čoveka i da im pokaže primere iz istorije koji bi posvedočili o velikoj snazi pojedinaca sposobnih za Životnu borbu. Međutim, opšti zakoni su apstraktni, istorijske činjenice suvoparne i nijedno ne može da nađe put do većeg broja čitalaca. Da bi se filozofija spustila sa apstraktnih visina, a istorija ožvela i vratila iz davnih vremena, Šiler se ponovo okreće književnosti. Zajedno sa estetikom, umetnost posreduje između pojedinačne istorijske građe, na jednoj strani, i opštih zakona istorije čovečanstva, na drugoj strani. Povezane prevashodno kategorijom lepoga, one predstavljaju faze prelaza od konkretnog ka apstraktnom i opštem. Iako se nadovezuje na istorijsku građu, dramska pozornica ne odslikava stvarnost, već je prevodi u „lepi privid“ („schöner Schein“) – estetsku tvorevinu (Sautermeister 1997: 325). Privid je ljudsko delo i umetnik ima slobodu da u njemu spaja ono što je priroda razdvojila i da razdvoji ono što je priroda spojila – u skladu sa svojim idejama. Odvajanjem privida od stvarnosti, čovek u isto vreme oslobađa stvarnost od privida, tako da na taj način proširuje carstvo lepote, ali i čuva granice istine (Schiller 1962c: 658). Nije „stvaran svet“ („wirkliche Welt“) „istinski svet“ („wahre Welt“), već je „istinski svet“, u stvari, svet „lepog privida“ (Leipert 1991: 21), oslobođen od svega lažnog što čoveku zamagljuje pogled. Kako bi ostvario taj „lepi privid“, kako bi obično iskustvo postalo nešto opšte, čisto ljudsko, Šiler koristi klasičan stih i retoriku, jer i jezikom se ostvaruje nadlično zajedništvo, a likovi su ispoljavaju kao nosioci nadindividualnih ideja i sadržaja (Sautermeister 1997: 326).

Sudbina lepog jeste da u svetu istorije ukazuje na neuspeh (prošlost) i daje sliku utopijskog sveta (budućnost) (Leipert 1991: 39). Šilerova koncepcija lepog čoveka počiva upravo na pokušaju da se nedostatnost stvarnog čoveka koju nalazi u istoriji pomiri s idejom celovitog čoveka (Wiese 1959: 466), slikom moguće budućnosti. Na taj način umetnost povezuje apstraktne filozofske ideje i prošle konkretne događaje i prikazuje ih publici u lakše prihvatljivoj formi – formi lepog privida.

Šiler kao pisac istorijskih drama publiku vodi u „mračni svet“ prošlosti, kako bi se radosnije gledalo u sadašnjost i u daleku budućnost punu nade (Schiller 1962d: 272). Njegova optimistična vera u moć duha koji donosi spasenje, u moć uma koji uvek, kako u pojedinačnom, tako i u opštem, dolazi do izražaja i uvek iznova vraća Život na zacrtani put, ostaje nepokolebljiva. Ta moć uma se u pojedinačnom doživljava kao idealizam, kao svest o pravu i kao osećanje krivice, a u opštem se percipira kao moralni svetski poredak, u kojem se, doduše, dešava nepravda, ali se i uvek nepogrešivo priziva pravda. Uloga pesništva je da jača veru u taj moralni poredak i da predočava moć svetskog uma u okajanju zločina, trijumfu pravde, mada pobeda ne mora uvek da bude spoljašnja, već nekada i unutrašnja (Korff 1954: 254-255). Crvena nit Šilerovih istorijskih drama jeste pokušaj da se prikaže ostvareno samoodređenje pojedinaca u odnosu na svako tuđe određivanje. Poezija je kod njega reprodukcija istorije s obećanjem da je samoodređenje čoveka moguće, jer on je za to predodređen, i tome stalno teži, kao što svedoči istorija (Koopmann 1982: 213, 215). Šiler ostaje optimističan, jer bez obzira da li su pojedini čovekovi pokušaji u borbi za samoodređenje bili uspešni ili neuspešni, iz njih treba učiti i

crpsti inspiraciju i snagu za nove borbe na putu spoznaje i emancipacije ljudskog duha, jer dok god se čovek bori, ima i nade za pobedu.

LITERATURA

Primarna literatura

- Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in drei Bänden* (1955). Leipzig: Insel Verlag.
- Schiller, Friedrich (1962a). Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? *Sämtliche Werke*. Bd. 4. München: Hanser, 749-768.
- Schiller, Friedrich (1962b). Über die tragische Kunst. *Sämtliche Werke*. Bd. 5. München: Hanser, S. 372-394.
- Schiller, Friedrich (1962c). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. *Sämtliche Werke*. Bd. 5. München: Hanser.
- Schiller, Friedrich (1962d). Prolog zu Wallenstein. *Sämtliche Werke*. Bd. 2. München: Hanser, 270-275.
- Schiller, Friedrich (1962e). Über das Erhabene. *Sämtliche Werke*. Bd. 5. München: Hanser, 792-809.

Sekundarna literatura

- Beck, Adolf (1960). Schiller: Maria Stuart. *Das deutsche Drama : Vom Barock bis zur Gegenwart*. Bd. 1. Hrsg. von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag. 305-321.
- Böckmann, Paul (1967). *Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kaiser, Gerhard (1967). *Vergötterung und Tod : Die thematische Einheit von Schillers Werk*. Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.
- Koopmann, Helmut (1982). „Bestimme Dich aus Dir selbst“ : Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg. *Friedrich Schiller : Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium*. Hrsg. von Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Max Niemayer Verlag. 202-219.
- Korff, Hermann August (?1954). *Geist der Goethezeit : Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. II. Teil: *Klassik*. Leipzig: Koehler & Amelang. 248-258.
- Leipert, Reinhard (1991). *Friedrich Schiller : Maria Stuart*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Quinn, Edward (2006). *A dictionary of literary and thematic terms*. New York: Facts on File.
- Petrović, Miodrag (1979). Šilerova estetika i pojam slobode. *Gradina*. XIV: 11-12, 82-96.
- Safranski, Rüdiger (2004). *Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*. München: dtv.
- Sautermeister, Gert (1997). Maria Stuart : Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort. *Schillers Dramen : Neue Interpretationen*. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 280-334.

Wiese, Benno von (1959). *Friedrich Schiller*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Nikolina N. Zobenica

SCHILLER'S PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF HISTORY

Summary

Friedrich Schiller (1759-1805) has mostly been renowned for his historical dramas. However, history was more to him than a literary material; it was also the object of his scientific research. As a professor at the University of Jena, this doctor combined in his personality a historian and a writer, but also a philosopher. His occupation with philosophy has left traces in his historical works, because history had never been to Schiller only a pure listing of facts, but the opportunity to convey his philosophical ideas. His classical historical dramas have been interwoven with the elements of the classical idealistic philosophy under Kant's influence. In this paper there shall be discussed in which way Schiller's philosophical attitudes have determined his understanding of the concept of history, as well as his way of choosing and forming the historical material in his classical dramas.

Key words: Schiller, history, philosophy, drama, Classic.

Bojana Vujin
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
lolota@neobe.net

UDK: 821.111(73).09
821.111(73)-14 Frost R.
821.111(73)-14 Eliot T.S.
Originalni naučni rad

I TOOK THE ROAD LESS TRAVELLED BY: SELF-DECEPTION IN FROST'S AND ELIOT'S EARLY POETRY

The paper deals with two famous Modernist poems, Robert Frost's "The Road Not Taken" and T. S. Eliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock," focusing on the poets' decision to employ self-deception and irony. An attempt is given at an explanation for the use of these devices, and a brief mention made of the nature of poetry itself and its relationship with truth and lies.

Key words: Poetry, modernism, self-deception, Robert Frost, T. S. Eliot

Poetry, much more than other literary forms, is believed to rely upon the personal, subjective, even solipsistic view of both the world and the self. Even with the most impersonal and objective New Critical darlings, it is sometimes easy to fall into the trap of thinking that the poem unlocks the uttermost secrets of the poet's heart, and this view becomes even more pronounced when analysing creations such as those belonging to, e.g., Confessional poetry, which is by definition at least partially based upon the poet's own persona. This idea leaves the average lay-reader and poetry aficionado particularly vulnerable to poetic booby traps such as irony or deceit. If one believes that the poet is baring her heart and soul in her artistic creation, it is difficult to think about her deliberately choosing to deceive herself and, moreover, putting that self-deception in her poetry for all the world to see. Still, if one refuses to buy into the (oft-times debunked) myth of poetry being a stand-in for a painful exploration of the poet's deepest and darkest secrets, it is particularly rewarding to discover instances of the deliberate deceit on the poet's part and try to understand the reasoning and emotions behind them, thus deepening the poetry-induced pleasure.

When it comes to deception and disappointment, one need not look further than Modernist poetry for some of the most painful examples of both. Many tomes have been filled with the descriptions of the Modernist period and the reasons it emerged, many more with accounts of the changes in the worldview first seeping, than gushing into the era's art. Still, it should be wise to try and differentiate between the horri-

ble realisation that one's country, one's world has been deceiving them – realisation like Wilfred Owen's in "Dulce et Decorum Est" or like Pound's answering, much more vicious conclusion in "Hugh Selwyn Mauberley" that "there died a myriad, and of the best among them, for an old bitch gone in the teeth, for a botched civilization" – and the mostly personal, and thus more painful, deception known to Eliot's Prufrock or Frost's lyrical subject in "The Road not Taken."

Deception, it seems, is a word particularly apt for describing a poet like Frost – a poet who appears to be so benevolent and wholesome that any thought of him deliberately planning anything nefarious – in terms of poetic expression, or poetic honesty, of course – is practically anathema. But Frost is, to use a Lionel Trilling observation and a Michael Jackson phrase, a smooth criminal, a white-bread sweet-talking devil in disguise (an Elvis phrase, this time) whose deception, when discovered, is at the same time utterly unthinkable and profoundly brilliant, giving the reader much more enjoyment than all the straightforward apple-picking could ever hope for. As Jay Parini put it, "Robert Frost was a canny poet, given to sly self-parody and ironic implication, full of contempt for most of his contemporaries, and quite willing to mislead sentimental readers into thinking that they understood his poems." (Elliott 1988:937) His status as the twentieth-century American Wordsworth (though with works much more Emersonian than Wordsworthian), complete with the increase in coast-to-coast glory and correspondent decrease in poetic faculty, makes him, among other things, a poet who is deceptively *boring*, a chronicler of rural life and obsolete practitioner of regurgitated Georgian pastorals. But Frost is a wolf in sheep's clothing, as he himself liked to point out, and if he did employ well-worn rural scenery and metaphors, it was because he was that rare breed of poet who actually manages to perceive the world in his own way, through his own lens. And if he did write in a pastoral vein, he did it with the full knowledge that what he was offering his readers would be more akin to the "cold pastoral" of Keats' imagination; maybe not as magical and lyrical (and whose is, when compared to Keats?), but certainly almost equally compelling.

This sentiment of deception – both of one's self and of the reader, through some astonishing leg-pulling – can be quite easily spotted (easily, of course, if one pays close attention to the story being told and knows what to look for) in one of Frost's most famous, most anthologised and most misunderstood poems, "The Road Not Taken." The poem is well-known to any schoolchild, let alone a connoisseur of verse – the lyrical subject is standing before two roads which "diverge[d] in a yellow wood", reasoning with himself which one to take (for an analysis of Frost's decision to use the word 'taken' instead of 'chosen' see Faggen 1997), finally deciding upon "the one less travelled by", thus making for "all the difference" in his life. The metaphor is an apt, if somewhat tired, portrayal of the importance of choices and individuality, the preparedness to, in a Harry Potter paraphrase, choose what is right over what is easy. It is also a sly and deliberate deceit on the part of the poet, who wrote this little piece with his tongue firmly planted in his cheek (and later even liked to troll his audiences by encouraging this common misreading of the poem). Parini points out that "[i]t would be a mistake to imagine that Frost is easy to understand

because he is easy to read,” and that “even the poems that focus on casual country scenes, such as ‘Spring Pools’ or ‘The Road Not Taken,’ can be maddeningly difficult. They are certainly deceptive.” (Elliott 1988:944) This is very much true – the latter poem, for instance, isn’t about tough choices at all; quite the opposite, in fact – it is, indeed, a remarkable lesson in self-deception.

Let us start from the beginning. The first stanza establishes the scene and the situation:

Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveller, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;

The lyrical subject is thus faced with a choice – he cannot take both roads “and be one traveller”, probably meaning that the road he takes will inevitably change him and he literally won’t be the same person any more – here, Frost seems to be channelling the old idea that one cannot step twice into the same stream, or, as Pound put it, “[a]ll things are a flowing, sage Heraclitus says.” Deciding that he will eventually have to, well, decide, the lyrical subject glances at the first road, finding it long, bendy and covered in undergrowth. Not a nice prospect, indeed. He then looks at the other one:

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that, the passing there
Had worn them really about the same.

This one is “just as fair”, though the first one wasn’t really described in (pun intended) fair terms. It seems a better, more interesting, option, because it is covered in grass and “wants” (“lacks”, but also “needs”) wearing – however, if we look back at the first stanza, we will see that the second road is not any grassier than the first one; indeed, it seems more inviting, seeing how the first one was covered in undergrowth, and the second one in grass. Frost reinforces the idea of the two roads’ sameness by saying that “the passing there had worn them really about the same”. Not so much with the difference, then, at least for now. The third stanza seems to confirm this:

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

As numerous critics have pointed out (see, for instance, Lentricchia 1995 or Parini, in Elliott 1988), the difference between the two roads, at least when it comes to the amount of treading they have been exposed to, is but an illusion: they “both that morning equally lay” and neither is particularly travelled by (“in leaves no step had trodden black”). It is not easy to distinguish between the two; indeed, colloquially put, the two roads seem to be begging for a round of “spot the difference,” just for the fun of it. Further, Frost here revisits the idea introduced in the first stanza,

saying that, as “way leads on to way,” the lyrical subject doubts his eventual return – even if he were to return at the exact same spot, at the exact same moment and under the exact same set of circumstances, it still wouldn’t be him, as he would have undergone a Heraclitean change and wouldn’t – couldn’t – be the exact same person any more – this is how the roads one takes influence his life. But the third stanza is interesting from another angle: it is here that we realise that the lyrical subject is already, quite deliberately, deceiving himself. “Oh, I kept the first for another day!” he says, not surprisingly, in the first statement of the poem that is actually coloured with emotion (notice its lamenting “Oh” and the exclamation mark), then continues by stating that he knows that there is little chance of ever going back. It is as if he has already made *and regretted* his choice; he knows that he has to follow the path he decided upon, but has already begun to weave the web of lies to make living with that decision easier. This becomes quite obvious in the last stanza of the poem:

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less travelled by,
And that has made all the difference.

The lyrical subject is already rehearsing his little speech, “ages and ages hence,” complete with a sigh and, one imagines, a wistful, but determined look. The stanza is full of pauses, what with the commas and the dash, pointing to the fact that the future statements will have just the right amount of hesitation. Notice, also, the use of colon at the end of the second line of the stanza, indicating the scripted nature of his future explanation. He may pretend that the road he took was the one less travelled by and that his non-conformism made all the difference, but he knows – and *we* know – that this is a lie, a deliberate act of (self) deceit, a “fraudulent position,” as Parini (in Elliott 1988:945) put it. If anything, the lyrical subject is, in a somewhat Confessional way, mythologizing his self and his life, making it out to be a path of individuality and defiance of conventions, while his reality is anything but. Indeed, the title of the poem itself encourages this reading – the lyrical subject is not telling us a story about “The Road Less Travelled” (though the poem is often misremembered as being thus called, probably owing in no small degree to M. Scott Peck’s pop-psych book), but about “The Road Not Taken.” This is not a poem about individuality; this is a poem about self-deceit and the rewriting of one’s own history, with a dash of regret and a sprinkle of irony.

This ironic, even playful, stance certainly enriches the poem, which would, if it weren’t for the tongue-in-cheek attitude, be every bit as worn and tired a piece of superior, prescriptive rhetoric as Kipling’s “If”. Of course, not all critics agree. Geoffrey Moore, for instance, says that “Frost’s whimsicality and preciousness” often “mar his work” and “get in the way” (see Cunliffe 1975:114). But Moore is not a generous critic (barring his rightful praise of Wallace Stevens) – he also calls Hart Crane “poor Crane” (Cunliffe 1975:126) – a condescending and stern attitude present, unfortunately, in so many critics of Crane’s work – therefore, it might not come as such a surprise that the subtleties of irony and turns of phrase translate to whimsicality and superfluous playfulness in his perception.

If the audiences and critics so often misunderstand the seemingly straightforward Frost, what are we to make of a poet as difficult and cerebral as Eliot? In a wonderfully paradoxical turn, what makes poets such as Frost and, to a degree, Williams, sufferers of poor understanding is precisely that which is lacking in the works of an Eliot, a Stevens or a Pound: the simplicity of language and, often, style, the seemingly self-explanatory ideas, the use of the everyday and the well-known in the poet's wor(l)d-building. Christopher MacGowan (2005:36) mentions that Frost's poetry often takes "the direction of undermining a statement offered in a pithy tone of certitude earlier in the poem," which leaves the reader somewhat puzzled and wondering what he has missed. MacGowan (2005:39) supports his idea with the famous "Stopping by Woods on a Snowy Evening," saying that here "the threat of the annihilation in the pull of the 'lovely, dark and deep' woods is set against the superficiality of real-estate contracts ('Whose woods are these I think I know'), and the limitations of nature ('My little horse' with his 'harness bells')." The reader is given both something factual and descriptive and something metaphorical and deceptive at almost the same time; no wonder that he is left dazed and confused. This sort of confusion is, however, usually not present in the poetry of an author such as Eliot – there, the confusion arises from the Symbolist romantic irony, richness of allusions and the adhesion to the strict, even elitist tenets of writing proposed in "Tradition and Individual Talent."

Thus, the reader of Eliot's poetry is not so much in danger of *misunderstanding* as he is in that of *not understanding*. Still, this seems to be the lesser of two evils, as the deception that Eliot employs works on the intended, diegetic level, which, in turn, allows the reader who took his time and saw, as Wordsworth said, "into the life of things" of the poem, to appreciate its intricate play between honesty and fancy, Keats' "deceiving elf."

Whatever one may think about Eliot, he was a master poet. Once he outgrew his need for Pound's editorial help, he turned into a confident one, as well. Unlike Frost, whose poetic expression remained mostly the same throughout his career, Eliot wasn't a static poet, and one can trace a noticeable development and change in his oeuvre. In his early career, he wrote about the disappointment and literal pain of his age, of the time when he witnessed "the cruellest month" and "walked among the lowest of the dead." His first collection, *Prufrock and Other Observations*, with its lead poem, "The Love Song of J. Alfred Prufrock," ushered in a new era of poetry – to appreciate this, one need only remember Pound's enthusiastic letter to *Poetry's* Harriet Monroe, upon receiving "Prufrock" in September 1914, in which he stated that Eliot had "sent in the best poem I have yet had or seen from an American" (qtd. in Elliott 1988:956), or John Berryman's insistence that it was in the third line of "Prufrock" that modern poetry began. Eliot was also a very calculating poet, almost Tennysonian in his ability to use his poetic mastery to deliver just the right sentiment, even as he was, at the same time, jealously guarding and withdrawing almost all of his own emotions. Thus, the deception of which he writes and which he uses, is not, like Pound's, a broken man's realisation that he had "tried to write Paradise" and failed (which was in itself a deception – as Jerome J. McGann points out, "Pound

was as deceived about the *Cantos* at the end as much as he was at the beginning. The poem had not failed, though it *was* a record of failure and self-deception.” (Bloom 2011a:77)); but a deliberate – and brilliant – unmasking of a persona to mask the author.

“The Love Song of J. Alfred Prufrock” is, thus, a poem about a man consciously deceiving himself in order to make his life (more) bearable – rather like “The Road Not Taken”, in fact. It is also a poem by a poet purposefully tearing apart his poetic mask in order to conceal his poetic self. The self-deception is, therefore, twofold – it works both on the diegetic and on the extradiegetic level. Prufrock’s self-deception is, however, quite a deliberate poetic ploy, and in this sense it works extremely well.

Much has been said about the disembodied and split persona of J. Alfred Prufrock, about the lack of self and the paralysis of will present in the poem (see Bloom 2011a or Moody 1997). Michael North (1991:76) points out that “[t]he general fragmentation of [the poem] is obvious and notorious.” Roger Mitchell gives a nice summary analysis of Prufrock’s character, calling him “not just the speaker of one of Eliot’s early poems,” but “the Representative Man of Early Modernism. Shy, cultivated, oversensitive, sexually retarded (many have said impotent), ruminative, isolated, self-aware to the point of solipsism.” (Bloom 2011a:148) How is such a character supposed to survive? By creating an illusion for himself, of course. Thus, he will say that,

There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works of days and hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of the toast and tea.

But will he truly believe it? After all, such over-the-top hyperbole on the availability of time is indicative of his knowledge that, on the contrary, time is running short, a claim supported by the subtle working in of the self-chastising “hundred indecisions.” On the other hand, maybe it *is* the truth; maybe someone who spends all his time thinking about doing something and never actually acting upon it gets trapped in a kind of a limbo where time seems to not be moving at all. Lee Oser seems to agree with this idea, stating that “Prufrock’s parody of the biblical ‘Preacher’ in Ecclesiastes evokes both a missing narrative of history and its homiletic expression, an attempt to reclaim a sense of ‘purpose under heaven’ (Eccles. 3:1). Freed from history, wholly subjective, time has no end for a man with no mission.” (Bloom 2011b:88) I would add that for an author who later wrote that “history has many cunning passages, contrived corridors and issues, deceives with whispering ambitions, guides us by vanities,” the notion that time has any real meaning beyond the “now” (for, after all, “time present and time past are both perhaps present in time future and time future contained in time past”) may have seemed an impossible stance. Add to that that an uneventful life translates to *lots* of time on one’s hands (“I

have measured out my life with coffee spoons”), and Prufrock’s self-deception may turn out not to be so deceptive after all. However, this would be a short victory, for, as we move on through the poem, we realise that Prufrock is indeed aware that he *doesn’t* have eternity at his disposal:

And indeed there will be time
To wonder, “Do I dare?” and, “Do I dare?”
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair –
[They will say: “How his hair is growing thin!”]

He may have tried to, and at some level even managed to, convince himself that time isn’t running out, but his thinning hair, with its bald spot, is there as an unpleasant reminder of the fact that he is growing older, and that not only does he know it, he is obsessed with it (“I grow old... I grow old...”). It seems that Prufrock, just like the “I” of “The Road Not Taken,” decided at some point that to believe one’s own lie might just be a less painful path than adherence to the unsavoury facts of one’s actual life. Indeed, the poem ends with a tacit admission that Prufrock and his ilk can function only in the world of their illusion, of their own self-deception:

We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Just like the “I” of Frost’s poem, Prufrock clings to his own version of reality, finally admitting to himself that, in the world filled with actual human voices, he can only drown. The road that he did not take does not even turn into a road more travelled by; it becomes an unwanted, harsh and uninviting world, vulgar, loud and devoid of magic. Of course that the illusion seems a better option. As Mitchell says, Prufrock and other “speakers of these early poems are trapped inside their own excessive alertness. They look out on the world from deep inside some private cave of feeling, and though they see the world and themselves with unflattering exactness, they cannot or will not do anything about their dilemma and finally fall back on self-serving explanation.” (Bloom 2011a:148)

The “self-serving explanation” may seem to be just a fancy term for a lie. Indeed, as we have seen, both Frost’s and Eliot’s lyrical subjects choose to live, or rather, learn to believe, a lie, instead of embracing their own failure. But how can anyone begrudge them that? In a world where they have to function as normally as they can, any defence mechanism will do. If that mechanism turns out to be embellishment of the truth, that only means that, thanks to them, their world becomes a more complex and intriguing place – having in mind, of course, the fact that they inhabit the worlds created for them by their poetic authors, worlds which are, by definition, nothing *but* lies.

And when it comes to those authors, it might be a good idea to keep in mind that, by having their characters embrace the lie, they confirm the notion that poetry isn’t just a diary in verse. The booby traps mentioned at the beginning of this paper might just be a wake-up call for anyone who still believes that questionable idea. All poetry is by definition built upon illusion, and self-deception is just one of the ways to unmask and highlight this illusion. Whatever the price one pays for the disillusionment

brought about by this fact, the poetic pleasure it buys is more than, in yet another Wordsworthian phrase, “abundant recompense.” And *that* is what makes all the difference.

BIBLIOGRAPHY

- Beach, Christopher (2003). *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*. New York: Cambridge University Press.
- Bloom, Harold, ed. (2003). *Bloom's Modern Critical Views: Robert Frost*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Bloom, Harold, ed. (2011a). *Bloom's Modern Critical Views: American Modernist Poets*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Bloom, Harold, ed. (2011b). *Bloom's Modern Critical Views: T. S. Eliot – New Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Cunliffe, Marcus, ed. (1975). *The Sphere History of Literature in the English Language: American Literature Since 1900*. London: Sphere Books.
- Eliot, T. S. (1963). *Collected Poems 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Elliott, Emory, ed. (1988). *Columbia Literary History of the United States*. New York: Columbia University Press.
- Faggen, Robert (1997). *Robert Frost and the Challenge of Darwin*. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Excerpt on “The Road Not Taken” available at http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/frost/road.htm; last visited on 18/6/2011)
- Faggen, Robert (2008). *The Cambridge Introduction to Robert Frost*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferguson, Margaret, Mary Jo Salter, and Jon Stallworthy, eds. (2005). *The Norton Anthology of Poetry, Fifth Edition*. New York: W. W. Norton & Company.
- Lehman, David, and John Brehm, eds. (2006). *The Oxford Book of American Poetry*. New York: Oxford University Press.
- Lentricchia, Frank (1995). *Modernist Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press. (Excerpt on “The Road Not Taken” available at http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/frost/road.htm; last visited on 18/6/2011)
- MacGowan, Christopher (2005). *Twentieth-Century American Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Moody, A. David, ed. (1997). *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- North, Michael (1991). *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roberts, Neil, ed. (2003). *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Southam, B. C. (1994). *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber.

Bojana Vujin

ODABRAH PUT KOJIM IDU REĐE: SAMOOBMANA
U FROSTOVOJ I ELIOTOVOJ RANOJ POEZIJI

Rezime

Rad se bavi dvema čuvenim modernističkim pesmama sa anglo-američkog područja: „Neodabranim putem“ Roberta Frosta i „Ljubavnom pesmom Dž. Alfreda Prufroka“ T. S. Eliota. Pri tome je posebna pažnja posvećena prisustvu samoobmane i ironije u njima. Autorka objašnjava upotrebu ovih sredstava, te se kratko obazire na samu prirodu poezije i njenu vezu sa istinom i lažima.

Ključne reči: poezija, modernizam, samoobmana, Robert Frost, T. S. Eliot

Arijana Luburić-Cvijanović
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
alcvijanovic@ff.uns.ac.rs

UDK: 821.111.09
821.111-31 Phillips C.
Originalni naučni rad

RELIVING TRAGIC HISTORIES: CARYL PHILLIPS'S HIGHER GROUND

This paper is a comparative study of tragic destinies as universals in time and history, focusing on the durability of prejudice, persecution, exile, isolation and loneliness while tracing them in the temporally and spatially remote lives of the protagonists of Phillips's complex triptych on power, powerlessness, displacement, identity and loss.

Key words: captivity, exile, loneliness, loss, persecution.

A CHRONICLER OF DISPLACEMENT

Belonging, displacement, identity, oppression and migration are only a handful of the most haunting concepts of postcolonial fiction which few, if any, of its authors neglect. The prolific work of Caryl Phillips is no exception. His novels almost invariably centre on the tragic destinies of suffering individuals who experience different forms of persecution, maltreatment and exile. Like his fellow writer Salman Rushdie, Phillips is always primarily interested in human figures and, while rewriting histories from their perspective, undermining stereotypical images of the Other, or exploring the poetics of banishment, he never loses sight of his characters as his main intention is to voice the inner struggles, conflicts, fears and doubts of those whose point of view history tends to avoid, thereby depicting the impact of treacherous historical currents on individual lives. As Phillips is a man of many homes and no home, a descendant of slaves and Indians, and a black man who grew up in the then racially intolerant surroundings of Leeds, UK, his interest in the stories of the oppressed is, of course, largely personal. By identifying with the affliction of those who are not, strictly speaking, his people (most frequently the Jews), Phillips transcends local narratives and brings his work to a more universal plane.

The juxtaposition of the voices of the displaced, so characteristic of Phillips's fiction to earn him the title of a 'chronicler of displacement' (Jaggi 2001), enables the author to interweave stories of ostracism and ghetoization set in different historical

periods in Africa, Europe and America. This 'many-tongued chorus of the common memory' (Phillips 1995: 235) articulates the viewpoint of fates determined by racial, gender, class or religious prejudices, pointing to common features of the African and Jewish diasporas, the slave trade and the Holocaust, fifteenth century Venice and twentieth century Israel, without ever oversimplifying by eliminating the specificities of their circumstances or equating them. Although polyphony will assume more complex shapes in Phillips's later novels, most notably in *The Nature of Blood* and *Crossing the River*, the novel *Higher Ground* represents a turning point in his writing as this is where the chorus first 'begins [...] to swell' (Phillips 1995: 235).

HIGHER GROUND

Caryl Phillips's third novel, a triptych on power, powerlessness, isolation and loss, marks his break away from the more local scopes and simpler narrative techniques of *The Final Passage* and *A State of Independence*, which lay certain claims to universality in their own right though, and offers 'a more complex vision of displacement' (Ledent 2002: 54). By setting his characters in a wide context, symbolically forming the triangle Africa-America-Europe and tracing the routes of the slave trade, as well as Phillips's personal context (Ledent 2002: 55), the author already provides the novel with a certain amount of comprehensiveness. What further ensures its thematic complexity is Phillips's act of unearthing shared aspects of the experiences of Africans prior to the abolition of the slave trade, Afro-Americans during the 1960s and refugees in England in the aftermath of World War II by exploring the inner lives of three outsiders, each of whom is given the space of a separate, novella-like chapter entitled in a deeply suggestive way, 'Heartland', 'The Cargo Rap' and 'Higher Ground' respectively.

LIVING IN THE GAP

The first piece of the triptych, set in West Africa, home of the African Diaspora and the place where it all started, provides a basis for the following chapters by introducing most of the themes and ideas which reverberate throughout the novel. Its unnamed narrator is a man trapped in the gap between the white slave traders and his fellow Africans, whom he betrays into slavery by acting as an interpreter, a mediator in the exchange of 'cold goods [...] for their warm flesh' (Phillips 1995: 1). Fully aware of his own position, he feels

Marooned between them, knowing that neither fully trusts me, that neither wants to be close to me, neither recognizes my smell or my posture, it is only in such situations that the magnitude of my fall strikes me. (Phillips 1989: 22)

Knowing that there would be no one to whom he might apologize for having helped the intruders enslave and degrade his people, even if it were not too late, he calls himself not a traitor but a fool (Phillips 1989: 58).

The narrator's ostracized position is largely self-imposed. In order to avoid being shipped away and survive, however disgracefully, he uses the power of language, so

often hinted at in chapters II and III, to bridge the gap between enslavers and slaves while at the same time widening the one between himself and his former countrymen. Interestingly enough, one of his tasks is to

arrange the shackling of one man to another man of a different tribe and language or dialect, in order that difficulties in communication might further induce isolation and prevent the planning of communal rebellion. (Phillips 1989: 57)

The hypocrisy of his act of denying them the same power that he uses to save himself mirrors that of the fellow Africans who spit in his face and call him filth while selling their own sons and daughters. The Africans' complicity, though forced upon them, allows the author to abstain from one-sided blame and the potential demonization of the whites. In effect, both sides are portrayed here as victims of historical circumstances trapped by 'this economic necessity' (Phillips 1989: 51) or 'economic contingencies' (Lopez 2003: 60).

The observant narrator's power of language, coupled with that of (self-)analysis, points to another gap, the discrepancy between truth and representation underlying the distinction between his personal and collective identity, the latter being an imposed negative one which denies him, among other things, the possibility of rational thinking, introspection and a proper mastery of the colonizer's language. In *Orientalism*, Edward Said embarks on a lengthy discussion on generalizations and stereotypes solidified into constructed identities, emphasizing their collective nature which evaluates the so-called inferiors as masses and types rather than individuals (Said 2003: 227-229), most frequently presenting them as unintelligent, unwise, primitive, lazy, treacherous, promiscuous, barbaric, illogical, etc. An indication of this attempt at depersonalization in 'Heartland' and a powerful tool of displacement is the unnamings of the narrator and the other Africans. It is only natural that the whites never ask after the narrator's name as he stands for indistinguishable masses whose names are irrelevances. However, his sharp intelligence, linguistic skills and gift for profound introspection rebel against such general identities by undermining the stereotype of the primitive man's inability to contemplate, thus subverting the distinction between 'instinctive and reflective human beings' (Loomba 2007: 119) or rather humans and subhumans.

The narrator's need to assert his individuality is also evident in his desire for the young African woman whom he temporarily resides with. To borrow Frantz Fanon's words, when a man desires, he wants to be considered (Fanon 1967: 218). This particular urge is what eventually costs them both their provisional freedom and the last remnants of dignity. The woman is frequently violated by a white man who fails to acknowledge that black people have feelings before she is separated from the narrator and they are both sent to slavery. Their anonymity assumes another dimension as it reflects the anonymity of countless slaves (Ledent 2002: 58) whose individual stories of persecution and loss blend in the choral chant at the end of this chapter. Their promise of return bears significance for subsequent generations of the deprived, signaled by the very title of the next section, 'The Cargo Rap'.

A DWELLER OF PRISON TIME

Physical and metaphorical captivity, maltreatment, isolation and loss echo in the epistolary second section of the novel, simultaneously referring back to 'Heartland' and anticipating 'Higher Ground'. The chapter's correspondence chronicles the increasing loneliness and diminishing dignity of a young Afro-American prisoner whose militant ideology leads to spiritual blindness, symbolically indicated by his actual loss of sight. Six years of imprisonment, the result of a miserly forty-dollar armed robbery, inspire a series of angry letters to his family, most of them didactic in purpose, expressive of his dissatisfaction with the black man's position in the white man's world.

The length of his sentence, hardly appropriate to the crime committed, as well as the sheer number of black prisoners who form the majority there hint at the racist attitudes behind the judicial system. His treatment in prison gives further evidence of racism as, for instance, the white guards encourage the white prisoners, 'all KKK types' (Phillips 1989: 84), to throw excrement at him in a cell which he is allowed to clean once or twice a week. His intention is to prevent them from bending this 'Homo Erectus Africanus' (Phillips 1989: 84) and his 'difficult' behaviour results in solitary confinement where he eventually loses not only dignity but his sense of self and finally even common sense.

His persecution in prison, however, serves as the mere starting point for a wider discussion on the treatment of black people in America, whom he calls 'the wretched of the earth' (Phillips 1989: 66), alluding to the famous book by Frantz Fanon.¹ As an advocate of the Black Power movement he wonders why 'America is sending black men to kill yellow men to protect the capitalist interests of white men' (Phillips 1989: 72) and marvels at the 'minefield of American hypocrisy' (Phillips 1989: 74) embodied, for example, by 'integrated' schools with one or two black children the most. Taught to forget about dignity and accept slave mentality, Africans experience another form of captivity in a hostile environment and can only be free, according to the narrator, when they step out of their 'American exile' (Phillips 1989: 112) by returning to Africa both literally and spiritually.

Rudolph Leroy Williams, Rudy or Rudi, whose change of name may be evocative of the Caribbean neologism 'rudy', 'rudi', or 'rudie' denoting a criminal hooligan (Ledent 2002: 58), persistently identifies with African slaves and the inmates of concentration camps during World War II, which makes this chapter more than a structural link in the novel. His is a voice in the choral chant of the deprived and the letters, his only form of existence for the reader and himself, enable him to join the chorus of slaves from the end of chapter I. The treatment he receives in prison is highly reminiscent of the treatment of slaves, seen only as objects, commodities or

¹ *The Wretched of the Earth*, perhaps the most famous work of the renowned psychiatrist and anticolonial intellectual Franz Fanon, advocates a revolution to destroy the binary system according to which black is bad and white is good. Influenced by the Marxist-Leninist theory, Fanon assigns a crucial role to the rural underclass as the only potential bearer of a true revolution.

property, with the word 'cargo' in the title hinting at their objectification/reification/thingification or commodification. 'Rap', however, is more subtle in meaning as it simultaneously alludes to a genre of Afro-American music, a sharp blow, harsh criticism and a jail sentence, all clearly relevant to Rudi's situation. His empathy with the victims of the Holocaust, on the other hand, becomes more than obvious in his claim that America is full of concentration camps, one of which is his prison, Belsen, guarded by the Gestapo police.

Like the narrator of 'Heartland', Rudi uses the power of the word to preserve his existence and maintain some sense of dignity in inhuman conditions. Words can 'capture things; sunsets, storms, people' (Phillips 1989: 68) and are used to conquer, enslave, dominate and alienate by way of descriptions which transform the Other, or which the Other succumbs to (Rushdie 1988:174). Yet, Rudi's mastery of English is less of a mighty tool in his hands and more of a channel for his ever-growing pain, loneliness, emotional instability and aggression, repeatedly aimed at his family as well as his captors. It proves an inadequate instrument in either 'converting' his family or maintaining his spirits as he surrenders to the chains he sees around every black's neck (Phillips 1989: 63) and sinks into the delusion that he too is a slave promising to return.

RECORDS OF A HAUNTED MIND

While the first two chapters of the novel deal with issues of race or ethnicity, the final section focuses on the problems of gender. As a Jewish immigrant in England, the heroine belongs to a doubly marginalized group, so power relations and loss adopt a new form. Hers is a story of a failed escape, memory and inability to adapt and, unlike the first-person narratives of 'Heartland' and 'The Cargo Rap', it is told in the third person, so the reader is denied an air of intimacy and confession. Nevertheless, the author provides a powerful insight into a mind haunted by her past life and past self and unable to fit in another unfriendly environment which, despite the differences, resembles the settings of the previous chapters.

Irina or Irene, as she is renamed in England, a shy thirty-seven-year old Polish refugee with no friends or family experiences the harsh reality of enforced exile, mirrored in her emotional isolation and mental captivity. Constant thoughts of death, God's punishment, memories of lost family members and the belief that no good person exists prevent her from establishing any successful contacts with the society which in turn treats her as an inferior,² and render her communication with people ineffective. Insomnia, nightmares, suicidal tendencies, confinement in a mental insti-

² While one should be wary of generalizations, Irina feels that the behaviour of the English she meets is indicative of the entire society's treatment of immigrants – the chapter deals with a period of strong anti-immigration sentiment in England. In postcolonial literature and criticism such generalizations are common when discussing the relationship between immigrants and host societies. A notable example can be found in Salman Rushdie's *The Satanic Verses*, where Saladin Chamcha and other 'aliens and migrants' in London are transformed into monstrous beings because they are 'demonized by the "host culture's" attitude to them' (Rushdie 1992: 402).

tution and her inability or unwillingness to come to terms with her new self further widen the gap between her and the world she lives in.³

Before Irina's final defeat in reality and her permanent retreat to the world of memory she does make an effort to adapt but her marriage to an English colleague turns into failure, symbolized by a miscarriage, confirming her conviction that women are not more than palatable tools for men, 'entered, filled, and used' by them (Phillips 1989: 190). The brutality of this choice of words conveys Irina's fear of being hurt again. Having lost everything in the past and considering desire an 'alternative to possession' (Phillips 1989: 190), this highly sensitive woman is now reluctant to possess. Nonetheless, she finds the strength to communicate with another man, a West Indian immigrant whose loneliness she sees as a mirror image of her own. Their brief encounter ends before it has begun though as he is about to leave England and return to the West Indies as a 'defeated traveller', a destiny he prefers to that of an 'absent hero' suffering a life of spiritual poverty (Phillips 1989: 197).

Still, throughout the chapter Irina's efforts seem minute as she is constantly inhibited mostly by obstacles of her own making. One of them is her view of language as 'a paradigm of male authority' (Ledent 2002: 74), which prevents her appropriation of English from facilitating the process of adaptation. Words are there for men to manipulate women (Phillips 1989: 184). Her silent reactions may not be her way to resist their ascendancy, as Ledent claims, but can also be read as a sign of fragility and weakness as she appears utterly unable to fight for herself. On the other hand, they may stem from her implied conviction that there can never be true understanding between her and people who have not experienced similar suffering, later articulated by Irina's double in the novel *The Nature of Blood*. Another formidable impediment is her complete submersion in memories since, unlike the narrator of 'Heartland', she cannot and will not indulge in 'this art of forgetting – of murdering the memory' (Phillips 1989: 24).

Irina's captivity echoes that of her male counterparts in several respects. Although she escapes concentration camps, she does not evade persecution. She is a slave or prisoner to memory and, being a Jew, 'a slave to the world' (Loomba 2007: 114). Furthermore, the gender aspect of her captivity relates to colonization in the form of her husband's highly symbolical exploration and conquest of her body (Ledent 2002: 68).⁴

[...] his hand travelled with surety through the pass between her breasts and then up and over one breast and across and down the other as he mapped the geography of her body and announced each new discovery with a high asthmatic breathing [...] (Phillips 1989: 187)

Finally, her confinement in a mental institution is an echo of enslavement in 'Heartland' and Rudi's imprisonment in 'The Cargo Rap'. Her narrative, however, does not end with the hopeful note of a possible return.

³ Unable to come to terms with the loss of her family or to adapt to the new environment, Irina attempts to commit suicide several times and subsequently spends ten years in a psychiatric hospital, which deepens her distrust of people. She tries but fails to relate to an Englishman, has temporary jobs only and confines herself to a life in memory as Irene of the present 'can't forget Irina' of the past (Phillips 1989: 217).

⁴ In Irina's eyes, her husband is a typical representative of the male drive to use, dominate and manipulate women. As he is an Englishman, the notion of patriarchal supremacy can be related to the English imperial history, the sexual conquering of Irina's body evoking the connection between the female body and territorial conquests.

As Ledent points out, this analogy between Afro-Caribbean and Jewish persecution and captivity is not new (Ledent 2002: 69) and the author himself became aware of it at the age of fifteen when he saw a documentary about Anne Frank. Together with the fact that Phillips uses the female perspective here, this is precisely what has attracted some hostile criticism of the novel. Namely, some of the accusations have been that he is laying claim to other people's suffering, thus hiding his colonial impulses behind the mask of altruism, and equating black and Jewish suffering (Craps 2008). By implication, authors should assume only the voices of characters of their own race, gender, class, age, sexual orientation, etc. Needless to say, the novel is not bent on erasing differences between the people or situations described while searching for similarities and universals. Another argument, which is not hostile in nature but certainly disregards what is quite obvious in the novel, is proposed by Craps himself and a few critics he quotes. In their opinion, Phillips hesitates when describing the Holocaust and shies away from it, and Craps even goes as far as to claim that this, as well as his use of the third-person narration, is an indication of Phillips's awareness of his own limitations in terms of perspective. On the contrary, Phillips does not hesitate or shy away from such a description since his intention is not to describe the Holocaust itself but its reverberations in a victim's mind. As we can also see in the previous two chapters, violence is always in the background as the focal point is its consequences in the lives of suffering individuals. Another argument in favor of this view is Phillips's more explicit treatment of the Holocaust in the first-person narrative of Eva Stern in *The Nature of Blood*.

SURVIVOR NARRATIVES

The three main protagonists of Phillips's tripartite novel undoubtedly lose to historical eventuality. They are captives of people, circumstances and their own minds and are imprisoned in social and historical roles and stereotypes that prove difficult to step out of. They lose freedom, family, home and dignity and their displaced and fissured selves find it hard to communicate with others, which serves only to increase their solitude. Even though they are isolated in pain, their deprivation is shared and at times they recognize it. Phillips himself repeatedly points to it in his later works, particularly in *The Nature of Blood*, the thematic sequel of *Higher Ground* which further explores the parallels between the African and Jewish ghettoization, and *Crossing the River*. The broken structure of these works reflects the broken lives of the characters in question (Ledent 2001: 186) and its labyrinthine nature involves the notions of complexity, wandering and being lost or trapped (Ledent 2001: 186-187).

The question remains of whether these characters eventually reach higher ground. The unnamed narrator of chapter I in *Higher Ground* persistently reassures himself that he is a survivor but one wonders at the kind of survival slavery has in store. Rudi and Irina finally yield to another form of captivity – madness – in their struggle to endure solitary confinement and torture, or exile and memory respectively. Irina's imminent consignment to a mental hospital, which the novel ends with, brings her story even closer to that of her fellow sufferers. So what kind of survival or moral higher

ground do their physical and mental captivity imply? In an interview with the author, Graham Swift tells him that he is very hard on his characters as pessimism always seems to win. Phillips explains that, despite the suffering, his characters grow; it is the price of the displacement ticket. They reach higher ground by possessing strength, faith, spirit and tenacity, thus hopefully winning our respect (Swift 1992).

REFERENCES

- Craps, Stef (2008). Linking Legacies of Loss: Traumatic Histories and Cross-cultural Empathy in Caryl Phillips's *Higher Ground* and *The Nature of Blood*. *Studies in the Novel*. 40/1-2: 191-202. http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3440/is_1-2_40/ai_n29456365/?tag=content;coll
- Fanon, Franz (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Jaggi, Maya (2001). The Guardian Profile: Caryl Phillips. Rites of Passage. *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/books/2001/nov/03/fiction.artsandhumanities>
- Ledent, Bénédicte (2002). *Caryl Phillips*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Ledent, B. (2001). A Fictional and Cultural Labyrinth: Caryl Phillips's *The Nature of Blood*. *Ariel*. 32/1: 185-195. <http://ariel.synergiespraries.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/3499/3440>
- Loomba, Ania (2007). *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge.
- López Roper, Maria Lourdes (2003). Travel Writing and Postcoloniality: Caryl Phillips's *The Atlantic Sound*. *Atlantis*. 25.1: 51-62. http://www.atlantisjournal.org/Papers/25_1/051-062_López Roper.pdf
- Phillips, Caryl (1995). *Crossing the River*. New York: Vintage Books.
- Phillips, C. (1989). *Higher Ground*. London: Faber and Faber.
- Rushdie, Salman (1992). *Imaginary Homelands*. London: Granta Books.
- Rushdie, S. (1988). *The Satanic Verses*. New York: Picador USA.
- Said, Edward (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Swift, Graham (1992). Caryl Phillips. *Bomb*. <http://bombsite.com/issues/38/articles/1511>

Arijana Luburić-Cvijanović

PONOVNO PROŽIVLJAVANJE TRAGIČNIH ISTORIJA: VIŠA RAZINA KARILA FILIPSA

Rezime

Karil Philips, britanski pisac karipskog porekla, bavi se temama umnogome uobičajenim za postkolonijalnu književnost. Ponovo ispisujući istoriju iz perspektive njenih žrtava, autor podrija stereotipne predstave o drugom i istražuje iskustvo progona. Pripovedačka polifonija

njegovih romana, česta u postkolonijalnom stvaralaštvu, izražava unutrašnje borbe, sukobe, strahove i sumnje onih čiji je ugao gledanja istorija dugo zanemarivala, dočaravajući tako uticaj njenih varljivih struja na živote pojedinaca. Rad uporedo istražuje tragične sudbine kao vremenske i istorijske univerzalijske, usredsređujući se na postojanost predrasuda, progona, izgnanstva, izolacije i usamljenosti dok za njima traga u vremenski i prostorno udaljenim životima troje junaka Filipsovog romana *Viša razina*, složenog triptiha o moći, nemoći, izmeštenosti, identitetu i gubitku.

Vladislava Gordić Petković
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
vladysg@yahoo.com

UDK: 821.111(73)-3 Beattic A.
821.111(73).09
Originalni naučni rad

MINIMALISTIČKI IZRAZ I VIZUELIZACIJA NARACIJE U SAVREMENOJ ANGLOFONOJ PROZI

Još uvek nedovoljno definisana upotreba termina “minimalizam” svedoči o teškoćama na koje kritika nailazi u interpretaciji savremene umetnosti; međutim, prisustvo ovog pojma u muzici, likovnoj umetnosti, arhitekturi i teoriji pripovedanja ukazuje na neraskidivu povezanost medija i umetničkih disciplina. U radu se analiziraju osnove minimalističke pripovedne poetike, koju obeležava ekonomija jezičkog izraza i svođenje klasičnih elemenata pripovedanja kao što su naracija i deskripcija na ekspoziciju vizuelnog sadržaja. Minimalistička poetika i njena fokusiranost na vizuelizaciju naracije biće predstavljena na primeru proze američke književnice En Biti.

Ključne reči: Minimalizam, kratka priča, pripovedanje, vizuelizacija naracije.

Pripovedanje je integralni deo kulture: sve forme književne naracije proističu, zapravo, iz usmenog pripovedanja, čiji je zadatak da poveže više izolovanih događaja u kauzalni niz. Nužnost da se čin pripovedanja u književnom delu formalizuje uslovlja je nastanak naratologije, ali i drugih pravaca književne teorije i strategija kritičkog čitanja. Pripovedne strategije se razlikuju od žanra do žanra, od medija do medija, uključujući i ilustraciju ili fotografiju kao semantički produžetak tekstualnog sadržaja: formalni mehanizmi proznog pripovedanja razlikuju se od parametara filmskog pripovedanja velikim delom upravo zbog različitog shvatanja vizuelnih aspekata naracije.

U okruženju digitalnih tehnologija pripovedni tekst dobija i interaktivnu dimenziju, postaje dinamična sprega štampanog teksta, fotografija i video materijala, nadilazeći tako statičnost i jednoznačnost klasičnog pripovednog teksta. Vizuelizacija se može na različite načine ostvariti u pripovednoj prozi: upotrebom grafičkog simbola, crteža ili skice, ilustracije kao mogućnosti da se dopuni reč, ali isto tako i kao strategija dekonstruisanja značenja, persiflaže ili parodije napisanog. Verovatno prvi pravi primer vizuelizacije u pripovedanju nalazimo u jednom romanu s polovine osamnaestog veka, delu Lorensa Sterna *Tristram Šendi*. Usporeno, digresivno i diskontinuirano Sternovo pripovedanje parodira filozofsku raspravu i umesto pripovedanja pretvara se u anatomiju pripovednog čina, jer se

rukovodi narativnom logikom reiteracije bez finalizacije, postupkom disperzije motiva umesto njihovim grupisanjem. Ovaj roman nas svojom formom neprekidno podseća na materijalnu dimenziju književnog teksta, i to uz pomoć vizuelnih intervencija kakve su, recimo, crna stranica u znak tuge zbog smrti jednog od junaka, ili pak neispisana stranica u knjizi koja se čitaocu nudi ili kao mogućnost da je ispiše sam, ili kao ukazivanje na prazninu u rukopisu. Heterogen materijal, nelinearno pripovedanje, obraćanje čitaocu, autorefleksivnost te meditacije o prirodi knjige odlike su *Tristrama Šendija* koje anticipiraju hipertekst, trenutno najdosledniji oblik interaktivnog vizuelizovanja teksta. Džorž Landau, jedan od prvih teoretičara hiperteksta, upravo će *Tristrama Šendija* navesti kao primer uticaja hiperteksta na književnu formu. Dok se kao odlike štampanog teksta navode trajnost, jedinstvo, red, monološka struktura, sekvencijalnost, čvrstina i statičnost, ekranske sadržaje karakterišu efemernost, haotičnost, dijaloška i interaktivna konstrukcija, paralelizam, fluidnost i dinamika.

U savremenoj prozi na engleskom jeziku Sternovih sledbenika je prividno malo, ali su zato autori zainteresovani za interpolaciju vizuelnih elemenata u pripovedni tekst poetički veoma različiti. Dok neki sferu književnog teksta prevode u multimedijalni performans kao što to čine Mark Danijevlevski, Šeli Džekson, Mark Amerika ili doajen hipertekstualnog romana Majkl Džojls, drugi ostaju u sferi linearnog štampanog teksta, obogaćenog grafičkim detaljima, kao što je to slučaj sa Džefom Nunom ili Daglasom Koplandom, u čijem su romanu *Generacija iks* vizuelni elementi pozajmljeni iz sfera pop-arta i marketinga, oponašajući grafički izgled novinskog teksta, stripa, bilborda i reklamnih slogana. Kratke definicije na marginama proznog teksta i ilustracije u stilu Roja Liktenstajna nižu se kao istovremena dopuna i kontrapunkt pripovedanju, kao neka vrsta komičnog, ciničnog i dadaističkog komentara zapleta. Interpolacijom vizuelnih elemenata Kopland želi da pokaže kako su njegovi junaci istovremeno učesnici u realnom životu, i pripadnici jedne društvene grupacije čije su vrednosti mistifikovane i izdignute na nivo estetike koja pomenutu “generaciju iks” razlikuje od njenih prethodnika, čineći je istovremeno samosvojom i usamljenom, smeštajući je u široki prostor između banalne spiritualnosti hipi generacije i vulgarnog materijalizma japija.

Kratka priča je u američkoj književnosti bila i ostala idealno područje eksperimenta, inovacije i promocije književnih glasova sa margine, koji su je videli i kao sredstvo afirmacije i kao oruđe književnog eksperimenta. Veliki broj pisaca pominje upravo ovu proznu formu kao najveći artistski izazov, kao zahtevan vid umetničkog izražavanja. Sama njena definicija i dalje je poprište kontroverzi: dok je s jedne strane definiše “beskrajna fleksibilnost” (Lohafer 1983: 7), i ideja da može biti “statična skica bez zapleta”, reportaža ali i “pesma u prozi, više naslikana no napisana” (Lohafer 1983: 7), kratka priča može da se objasni i terminima Aristotelove poetike, kao uređena celina. Može da bude savršenstvo retorike bez zapleta, ili pak posredovanje autentičnog ljudskog iskustva koje jezički izraz stavlja u drugi plan.

Takozvani “novi realisti” u američkoj prozi pokušali su da složeni postmodernistički eksperiment elementima pripovednog teksta prevedu u “minus postupak”, u borbu sa svedenim realističkim formama. Ričard Ford, Bobi En Mejson, Meri Robinson, Džejn En Filips i mnogi drugi pisci okušali su se u redukovanim formama

izraza, uključujući u prozni tekst lirske elemente, komične preokrete i različite tehnike evokacije iskustva koje bi efektno zamenile naraciju i deskripciju. Svedenost jezika neretko je isticala epifanijske vizuelne detalje u prvi plan, bilo da su ti detalji znamen realnog sveta, ili pak fokus junakove pažnje koji zamaćuje ostale aspekte njegovog života. Minimalizam se i moće objasniti kao jarko objašnjavanje pažljivo odabranih ideja i motiva koje okolinu ostavlja u potpunom mraku.

I pored činjenice da je ameriãka knjićevna proza polovinom sedamdesetih godina prošlog veka prisvojila ovaj pojam, minimalizam je i dalje jedan od onih termina ãija neprecizna upotreba svedoãi o teškoćama na koje savremena kritika nailazi u tumaãenju savremene umetnosti; s druge strane, prisustvo ovog pojma u muzici, knjićevnosti, likovnoj umetnosti, arhitekturi i dizajnu (pa ãak i u kulinarnstvu i modi) pokazuje koliko su mediji i umetniãke discipline povezani: primera radi, u istraćivanju fenomena tišine i ponavljanja ãesto se povezuju knjićevno delo Semjuela Beketa i muzika koju komponuju Filip Glas i Džon Kejdž. Minimalizam u vizuelnoj umetnosti odrećuje se kao statičan, redukcioništiãki, karakteristiãan po monolitnim umetniãkim formama, u muzici se svodi na sistematsko ponavljanje i odbijanje da se poštuj u konvencionalni principi komponovanja, dok minimalizam u knjićevnosti teoretiãari povezuju sa veoma razliãitim odliãjima kao što su praznina, negacija stvarnosti, redukcija, ili ãak strah od života (Trussler 1994: 38).

Specijalnim izdanjem posvećenim minimalistiãkoj prozi britanski knjićevni ãasopis *Granta* je 1983. obznanio raćanje novog realistiãkog stila u ameriãkoj knjićevnosti, zasnovanog na hemingvejevskoj redukciji izraza i ãehovljevoj ekonomiji pripovedanja, bitno drugaćijeg od metafikcije kakvu su šestdesetih i sedamdesetih pisali Džon Bart ili Tomas Pinãon. Minimalistiãka proza menja i tematski fokus, budući da o krizi moralnih vrednosti i ekonomskih uslova i njihovim posledicama na obiãnog ãoveka govori tonom prividne ravnodušnosti, objektivnosti i suzdržanosti. Takav hiperrealistiãki prozni izraz nije se, kao što bismo oãekivali, nametnuo kao subverzija formalnog eksperimenta, nego i kao oblik pobune protiv realizma – pisci “prljavog realizma”, “koka- kola realizma”, “hik šika” ili pak “postvijetnamsko-postliterarno-postmoderništiko-radniãko-neoranog hemingvejizma”, a ovo su samo neka od duhovitih i pakosnih imena koja se daju minimalizmu, odbijaju da falsifikuju iskustvo kako bi ga učinili dramatiãnim. Teme poput rata u Vijetnamu ili braćnih i profesionalnih brodoloma obiãnog ãoveka prepuštene su redukovanom izrazu a ne senzacionalizmu i preterivanju, umesto uzbudljivog i dramatiãnog pisac se fokusira na jednoliãno i trivijalno u ljudskom životu. Pisci minimalizma pokućavaju da prikaću realnost onakvom kakva u kontinuumu jeste, ne pokućavajući da je intenziviraju kao što su činili pisci klasiãnog realizma, i odbijaju svako saćimanje, dramatizovanje i zaoštravanje koje bi pripovedanje učinilo napetim i dramatiãnim. Pripadnike ove prozne škole, koja ukljućuje tako razliãite pisce kao što su Rejmond Karver, Frederik Bartelmi, Bobi En Mejson i Meri Robinson, duhovito nazivaju “namrgoćenim nećacima Ernesta Hemingveja i Rejmonda Āendlera”, ãak i “hroniãarima nacionalnog mamurluka”; Džon Bart i Lari Mekaferi smatraju da je od pojma minimalizam pojam “ranohemingvejski neorealizam” adekvatniji, ali su prisutni i termini kao što je “drugi talas postmoderne” i “prljavi realizam”.

Proza američke spisateljice En Biti karakteristična je po minimalističkoj ekonomičnosti izraza i obeležena moralnom pasivnošću junaka koja je ovom pripovednom postupku prirođena. Ova autorka sa istočne obale Amerike i nakon tri i po decenije plodne karijere i dalje je poznata pre svega kao hroničar nezadovoljne i ravnodušne “generacije Vudstok”. U jednom od svojih intervjuja Bitijeva kao svoju glavnu tematsku opsesiju predstavlja neuspeh ljudi da vode konvencionalan život: njeni su junaci cinični i apolitični, ravnodušni i škrti na rečima, njihov odnos prema svetu otkriva se više ekspozicijom nego deskripcijom. Svaka priča En Biti poseduje jednu kontrolnu sliku oko koje se pripovedanje gradi. Budući da je dinamika radnje minimalna, da se u njenoj prozi ne dešava gotovo ništa, vizuelni detalji osvajaju čitaocu pažnju. Ti vizuelni detalji daju na težini jezičkoj ekonomiji, koja se definiše na nekoliko nivoa: kroz redukovane opise, kroz preplitanje rečenog i nerečenog, kroz nedefinisane završetke zasnovane na ambivalentnom odnosu prema džojsovske epifaniji, koju pripovedni tekst u isti mah priziva i opire joj se.

Naime, još od prvih priča objavljivanih u časopisu *Njujorker* 1974. tematika, stil i narativni postupak En Biti gotovo se ne menjaju: fokusirana na seizmografsko beleženje jednolične svakodnevice usamljenih, preosetljivih i često disfunkcionalnih junaka, autorka najčešće opisuje žensko iskustvo i ženski senzibilitet. Bilo da pripovedaju u prvom ili trećem licu, njene junakinje su po pravilu svedoci tuđih kriza i problema, i priče su često sačinjene od nanizanih vizuelnih doživljaja koji odslikavaju ne samo sećanje ili iskustvo, već i odnos prema svetu koji odlikuje uporna pasivizacija junaka. Izuzetno suptilna percepcija i živa imaginacija likova iz ove proze nisu samo vid karakterizacije nego i činioci pripovedne strategije. Tako, na primer, korišćenjem vizuelnih motiva En Biti kreira objektivne korelative koji funkcionišu selektivno – tačnije, zavisno od čitačeve senzibilnosti i prijemčivosti.

Jedan detalj iz romana *Uklapanje* pokazuje snagu vizuelnog doživljaja u prozi En Biti i nagoveštava postupak pripovedne interakcije koji će biti karakterističan za pripovedanje u hipertekstualnom okruženju: Džonu, umetničkom savetniku jedne marketinške firme, stiže katalog slikara koji nudi svoje usluge, i dok pregleda publikaciju, rešen da je negativno oceni, Džon na jednoj stranici nalazi vlas crne kose, i počinje da razmišlja o sledećem: da li je vlas slučajno pala na tu stranicu – ili je ona možda namerno ostavljena kako bi kandidat naknadno proverio da li je njegov rad iko uopšte i pogledao? Džon neće promeniti svoju odluku: napisće negativnu recenziju i poslati je umetniku, zajedno sa katalogom, u koji će, umesto crne vlasi, staviti vlas jedne plavokose sekretarice. Ovakvi motivi ukazuju na prednost vizuelnih detalja koji mogu da dobiju funkciju epifanije, a mogu da ostanu na nivou nekonvencionalnog mehanizma u karakterizaciji junaka. Jedini problem vezan za recepciju ovako znakovitih detalja jeste paradoksalna pozicija primaoca poruke: on mora da učita značenje u detalje koji dejstvuju očudenjem.

Očudenje upravlja i vizuelnim detaljima koji ukazuju na prividno jednoznačne pojmove kao što je slučaj sa slikom ptice u priči “Tamo gde me budeš našao”. Glavna junakinja preispituje svoj život, obeležen bojažljivim kompromisima, i upoređuje ga sa nizom riskantnih emotivnih preokreta u životu svog brata Hauarda. Slike snega, hladnoće i klizavog tla u drugom su planu u odnosu na sliku ptice, kojom priča i počinje: “Prijatelji moju polomljenu ruku uporno nazivaju ‘slomljenim krilom’.

Leva ruka koja, savijena na grudima, miruje zahvaljujući povelji od plavog šala zavezanog oko vrata i suviše je teška da bi ličila na krilo.” (Biti 1994: 65) Junakinja osporava poređenje ruke u gipsu sa ptičjim krilom zato što želi da potisne osećaj bespomoćnosti i inferiornosti koji je celog života prati. Međutim, dok se priseća kako je slomila ruku, ona sebe i nehotice opisuje kao pticu, jer mahanje kojim pokušava da zaustavi autobus podseća na mahanje krilima: “Ta nezgoda dogodila mi se dok sam trčala za autobusom. Pokušala sam da ga zadržim da ne krene tako što sam počela da mašem rukama u vazduhu, i tada sam se okliznula i pala.” (Biti 1994: 65). Opsesiju gubitkom ravnoteže otkriće i njen ironičan opis sebe same: “Ja sam žena od trideset i osam godina koja ne radi i čiji je odnos sa njenim povremenim ljubavnikom toliko labav da je emotivni kolaps moguć koliko i pad na poledici” (Biti 1994: 67). Vizuelni efekat ptice u letu (ili barem ptice koja pokušava da leti) sada se tesno povezuje sa nesigurnim hodom po klizavom tlu, te bi bilo prilično kontraproduktivno tražiti tumačenje u okvirima literarne ornitologije i simboličnih značenja garude, grifona, harpije, feniksa, Kvecalkoatla, Poovog gavranu, Kolridžovog albatrosa ili Kitsovog slavuja. Dok joj brat Hauard pomaže da se obuče, junakinja opet priziva sliku ptice: oseća se “kao ptica čiji kavez s večeri pokrivaju platnom”, i sada je to vizuelizacija zarobljenog i bespomoćnog bića: “počinjem da verujem da je moja ruka slomljeno krilo: odjednom sve izgleda tako tužno da osećam kako mi se oči pune suzama” (Biti 1994: 72).

Motiv ravnoteže se opsesivno ponavlja sve do kraja, kad junakinja doživljava epifaniju posmatrajući svog brata, koji nosi kese sa ledom, kupljene u supermarketu za Badnje večer: “Hodam sporije nego što to činim na hladnoći, kako bih sebi dala vremena da se setim na šta me on u ovom trenutku podseća. Setim se istog trena kad mi pažnju privuče ostrvce leda na koje se plašim da ću se okliznuti” (Biti 1994: 82). Poslednja epifanična slika u priči stupa u korelaciju sa metaforama poledice, bespomoćne ptice i nesigurnog hoda po klizavom tlu, međutim, za razliku od početka priče, kad junakinja u očajničkom trčanju za autobusom gubi ravnotežu i pada, Hauard pažljivo održava ravnotežu: “Hauard me podseća na onaj kip u sudnici, ne znam mu ime, na skulpturu žene s povezom preko očiju i s terazijama pravde u ruci. Kesa s ledom u levoj ruci, kesa s ledom u desnoj – ali od poveza ni traga.” (Biti 1994: 83). Hauard priziva sliku pravde, ali njegove oči su otvorene, što asocira na potrebu za otvaranjem i prihvatanjem iskustva, umesto rasuđivanja na osnovu izolovanih dokaza.

Premda daleko od toga da reciklira svoje teme, zaplete i likove, En Biti je dugo bila optuživana za dosadnu monolitnost. Njene nesigurne junakinje, opsednute mitologijom svoje generacije ali istovremeno stidljive i osobenjaci, pripadale su paradigmi koja je navodno zanimljiva samo uskom krugu blaziranih čitalaca sve dok u drugoj polovini devedesetih uspeh serije “Ali Mekbil”, poetičkog blizanca proze En Biti, nije pokazao koliko je ta paradigma komercijalna. Zanimljiva veza televizijske serije i proze (o kojoj smo ranije detaljno pisali)¹ ogleda se i u pažljivom

¹ Vladislava Gordić Petković, “The Shock of Unrecognition: Single-Girl Narrative in Ann Beattie’s Short Stories and “Postfeminist” TV Shows”, *Short Story Criticism*, Detroit, Gale, 2010, str. 23-29.

gradiranju vizuelnih efekata kao specifičnih “poruka o stanju duše” glavnih junakinja.

Bitijeva neguje prepoznatljiv minimalistički stil zasnovan na Hemingvejevom “principu ledenog brega”; tradicionalno realističko pripovedanje zamenjeno je sintaksičkom i motivskom redukcijom, umesto deskripcije upotrebljava prećutkivanje ili nagoveštaj, umesto razvijanja radnje prisutni su *non-sequitur* i jukstaponiranje motiva i pripovednih tokova. Ekspozicija u njenim pričama često zamenjuje naraciju, epifanijsko fokusiranje detalja zamenjuje opisivanje i esejiziranje, pripoveda se neretko isključivo u sadašnjem vremenu, a pripovedanje u prvom licu često ne daje nikakvu iluziju čitaocu da se može poistovetiti sa junakom ili uspostaviti intiman odnos s njim. Junaci En Biti nespremni su na promene i rizike, uplašeni do te mere da očekuju da im drugi tumače njihov život (kao što to junakinja analizirane priče očekuje od svog brata Hauarda), pa se, u strahu od introspekcije, vezuju za fizičke objekte ili kućne ljubimce. Vizuelizacija predmeta i ironično čitanje robnih marki su u velikoj meri prisutni u najnovijoj knjizi En Biti.

Novela *Šetnje s muškarcima* uvodi nove teme, kao što je veza ljubavi i intelektualnog sazrevanja, s tim što se u ovom proznom delu minimalistička tehnika sa svojim potencijalom ekspozicije dominantne slike premešta u sferu alegorije i parabole, za ovu autorku potpuno netipične. Pred nama je ljubavna priča: s jedne strane distorzija mita o Pigmalionu i Galateji, a sa druge varijacija filma pigmalionske tematike “Zvezda je rođena” sa Barbram Strejsend i Krisom Kristofersonom, i može se čitati kao alegorija o sazrevanju, intelektualna utopija i fantazija o idealnoj ljubavi – no jednako i kao satirična parabola o mogućnostima razvoja ličnosti koje Njujork nudi.

Džejn, diplomac sa Harvarda, te 1980. došla je u Njujork, suočena sa iznenađnom slavom nakon intervjua datog “Njujork Tajmsu”. Govorila je o temi staroj kao civilizacija – o razočaranju i gubitku iluzija generacije koja tek treba da zakorači u život. Upoznaje Nila, pisca dvostruko starijeg, koji joj obećava da će odgovoriti na svako njeno pitanje i promeniti njen život. Nil je tajanstven i nepredvidljiv a njegova veza sa Džejn je neka vrsta nagodbe sa đavolom. Ovaj Mefistofeles faustovskoj junakinji obećava znanje, ali ne traži ništa zauzvrat; daje joj materijalno bogatstvo i smernice za intelektualni razvoj, uklanja se sa njenog životnog puta ostavljajući joj finansijsko blagostanje, ali nijednu uspomenu.

Kao i pravi Mefistofeles, Nil svojoj Faustini otkriva sitnice i bizarnosti, suvišna znanja koja više zvuče kao dosetke nego kao dragoceni podaci o ustrojstvu sveta: njegovi saveti za navigaciju kroz život uče da iz kristalnih čaša treba piti sok, da u kući ne treba držati cveće nazvano po mitskom junaku, da su dobri samo mantili proizvedeni u Engleskoj. Ovaj Mefistofeles postavlja čvrste i nedovoljno jasne aksiome – Turgenjev je bolji pisac od Dostojevskog, a Erma Frenklin bolje peva od svoje sestre Arete. Veza s Nilom je za Džejn i kratkotrajna avantura, i brak i emotivni brodolom, i intelektualno nadmetanje, i sadomazohistička opsesija. Ona je i svoeglava učenica, i “džandrljiva žena”, neretko hladan i ironičan analitičar njihovog odnosa. “Sada pijem Erl Grej”, kaže Džejn Nilu u jednom kriznom trenutku njihove veze. “Nosim barberi mantil (...), spavam na čaršavima od pet miliona niti, ali ja sam samo obrnuta verzija snoba.” (Beattie 2010: 65).

Snobizam nije samo poza, niti je poza samo snobizam. Nilova potreba za ničean-ski kratkim, dopola bizarnim a otpola apsurdnim, savetima za život maskira potrebu da se važne životne odluke bagatelišu i trivijalizuju. Odnegovani nemar prema bračnim i finansijskim obavezama trebalo bi da nešto kamuflira: nesigurnost, dezorijentisanost, bezosećajnost? Ali kao što postmoderni junak nikad ne poseduje složenost i dubinu junaka iz klasičnog realističnog romana, naprosto zbog toga što je sazdan kao njegova parodija, tako je i u prozi En Biti zaludno analizirati protagonistu iz perspektive njegovih životnih odgovornosti. Junaci En Biti su površni i neartikulisani, no taj nedostatak dubine nije posledica spisateljske neukosti, već riskantne odluke da se biopsija sveta radi na komadiću kože.

Često pogrešno svrstavan u realističke tehnike, negde između socijalnog realizma, naturalizma i verizma, minimalizam otvara neočekivanu perspektivu novog tumačenja pripovedne proze – iz ugla vizuelizacije pripovedanja, gde se otkriva čitav niz upečatljivih strategija za predstavljanje trenutaka krize, očaja, zbunjenosti i ćutanja. Potvrđeni a nedovoljno istraživani potencijali anglofonog proznog minimalizma omogućavaju pisanje proze koja će biti samo prividno lišena otkrovenja, klimaksa i epifanije, ali obogaćena vizuelnim, potpuno nesemantičkim uvidom u “suštinu stvari” (*the whatness of things*).

LITERATURA

- Beattie, Ann (2010). *Walks with Men*. New York: Scribner.
- Biti, En (1994). *Ono što beše moje*. Prevela Vladislava Gordić. Beograd: Rad.
- Champion, Laurie and Rhonda Austin (2002). *Contemporary American Women Fiction Writers*. Westport: Greenwood Press.
- Friedman, Norman (1975). *Form and Meaning in Fiction*. Athens: University of Georgia Press.
- Jones, Amelia (2003). *The Feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Lohafer, Susan (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Segel, Edward and Jeffrey Heer (2010). “Narrative Visualization: Telling Stories with Data”. IEEE Trans. Visualization & Comp. Graphics (Proc. InfoVis). <http://vis.stanford.edu/files/2010-Narrative-InfoVis.pdf>, 25. V 2011.
- Skeggs, Beverly (1997). *Formations of Class and Gender*. London: Sage.
- Scofield, Martin (2006). *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Showalter, Elaine (2009). *A Jury of Her Peers: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx*. London: Virago Press.
- Story, Kenneth E. (1990). “Throwing a Spotlight on the Past: Narrative Method in Ann Beattie’s ‘Jacklighting’”. *Studies in Short Fiction*. XXVII/1: 106-109.
- Trussler, Michael (1994). “The Narrowed Voice: Minimalism and Raymond Carver”. *Studies in Short Fiction*. XXXI/1: 23-38.

Vladislava Gordić Petković

MINIMALISM AND THE NARRATIVE VISUALIZATION
IN CONTEMPORARY ANGLOPHONE FICTION

Summary

The term “minimalism” is pervasive in so many areas that it defies an all-encompassing definition, and yet it seems that various “minimalisms” share some common features, such as the interrogation of the limits of art. The paper focuses primarily on the short stories and novels of Ann Beattie, one of the finest contemporary American women writers and probably the best representative of the so-called minimalist fiction, which is, according to John Barth, terse, oblique, extrospective and slightly-plotted. Being protean in its manifestations, literary minimalism is tightly connected to the visual aspects of the narrative, as will be shown on several examples from contemporary anglophone literatures.

Key words: Minimalism, short story, storytelling, narrative visualization.

Kornelija Farago
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
corna@eunet.rs

UDK: 82.09-94
Originalni naučni rad

PRAZNI PROSTORI SEĆANJA: NARATIVNI IDENTITET I MEMOARSKA ISTINA*

Memoarska proza istovremeno nudi mogućnost i subjektivnog i istorijskog čitanja. Memoari su posrednici istorijskih iskustava i istorijskih činjenica, *ali* u zavisnosti od mogućnosti, sklonosti i ograničenosti naratora. Često u mišljenju deluje naknadnost one vrste koja udovoljava ciljevima *samoopravdavanja*, a ređe kritičkog *samoispitivanja*. Kad je reč o pitanju referentnosti i iskrenosti, treba pomenuti zamisli onih autora koji smatraju da nije važno udovoljiti kriterijumima autentičnosti i iskrenosti, koji tvrde da nasuprot kulturalnih konvencija čitanja, i laži mogu da budu deo iskaza „prave istine“ o autorskom subjektu. Pored toga čitanje mora da računa i na to, šta kažu hijatusi, upadljivi diskontinuiteti. Memoarki diskursi su u stanju da nagoveste i to, šta je ono što je ostalo neizrečeno, šta je ono što bi moglo da bude u *praznim prostorima sećanja*.

Ključne reči: autobiografski prostor, autobiografski sporazum, fiktivni memoari, memoarska proza, narativni identitet

Memoarska proza kao forma subjektivne naracije široko otvara mogućnost istoriografskog čitanja. Istovremeno nudi, dakle, mogućnost i subjektivnog, i istorijskog čitanja prema naratološkim pravilima. U ovoj formi javne subjektivnosti mogu da deluju i upotreba sećanja, i oslonjenost na sećanje, ali i zloupotreba sećanja. Evokacija naginje fikcionisanju, i pri tom postavlja pitanje u kojoj meri je prošlost, uopšte, dostupna. Onaj ko piše memoare, možda je pristrasan, ili zaboravan, a možda i preteruje ili, eventualno, greši. Moguća su i okolišanja, i namerna zaobilaženja činjenica – čak i kad se memoari pišu u vremenima u kojima njihov pisac bez ikakve bojazni može da bude iskren, ako hoće da bude iskren. Drugačije rečeno, memoari barataju i formama autofikcije u smislu javnoistorijske naracije novokreiranog ja. Izgrađuju, dakle, takav narativni identitet čija je „stvarnost“ upitna. Ne vezuje slučajno ni filozofska tradicija sećanje, historiografiju, za imaginativne, fiktionalne aktivnosti, mada ima i onih koji rade na njihovom razdvajanju. Nakon pedesetak

* Studija je izrađena u okviru projekta br. 178017. „Diskursi manjinskih jezika, književnosti i kultura u jugoistočnoj i srednjoj Evropi” Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije.

godina ni jedan memoarista ne može da se ponaša kao da je u stanju da se doslovno seća događaja – prosto su prihvatljiviji njegovi tokovi misli kad (re)konstruiše, ili iznova formuliše minule događaje. Treba reći i to, da i od fonda znanja čitaoca zavisi u kojoj meri će u čitanju doći do izražaja fikcija, a u kojoj fakticitet, istoričnost, autobiografski sloj. Subjektivna istorija uspostavlja karakterna obeležja jednog *prelaznog* žanra, na razmeđu dokumentarnosti i fikcije. Vrednuje i predočava subjektivnosti jednog Životnog puta koji neizbežno podleže *prevrednovanju*.

Moramo reći: kad se upitamo o iskrenosti, verodostojnosti, činjeničnosti važnih momenata jednog razdoblja, ne stavljamo pod znak pitanja književnost, odnosno književne vrednosti. Na ovom mestu bismo ukazali na de Manovu rezervu: on se ograđuje od analiza takvih tekstova, odnosno stavova autobiografa kao što su puki izveštaji, hronike, memoari, „koji su tradicionalno inkompatibilni sa monumentalnim dostojanstvom estetičkih vrednosti“ (up. Z. Varga: 2011). U očekivanjima čitalačke publike memoari su žanr svedočenja, koji – imajući u vidu istorijske događaje – prepričavaju lične životne tokove. Ponekad se u njima pojavljuje forma Življenja čitave jedne epohe. Ovi tekstovi su posrednici istorijskih iskustava i istorijskih činjenica, *ali* u zavisnosti od mogućnosti, sklonosti i ograničenosti naratora. Emocijama često uspeva da se postave iznad razuma, te se i na taj način naglašava samopoštovanje naratora. Kao svaki autobiografski začeti tekst, ili kao svaka „proza o sebi“, tako i memoari postavljaju pitanje, u kojoj smo meri uopšte u stanju da vidimo, ili da učinimo vidljivim sebe, u vrtlogu vremena, odnosno događaje vremena u nama samima. Da li je tačnost samopredstavljanja iluzorično očekivanje? Kad je reč o pitanju referentnosti i iskrenosti, neće biti na odmet pomenuti zamisli jednog mađarskog autora, koji je smatrao da nije važno udovoljiti kriterijumima autentičnosti i iskrenosti. Ferenc Herceg u svom memoarskom štivu (*Várhegy* – Tvrđavsko brdo), tvrdi da nasuprot kulturalnih konvencija čitanja, i laži mogu da budu deo iskaza „prave istine“ o autorskom subjektu. „Da li možemo verovati da će memorista, od svog rođenja tašt čovek, napisati istinu o sebi? Celu istinu, pa i kad ona ni najmanje nije povoljna za ličnost autora?“ – postavlja pitanje Herceg i kaže: „Ne, ne možemo verovati. Ne možemo verovati, niti je potrebno da verujemo. Nije potrebno, jer ja mogu da lažem koliko god sam to u stanju, stoga ću i sam biti prisutan i svojim lažima, jer ništa drugo i ne umem nego lagati sebe. Događaji se mogu izmeniti, ali sebe ne mogu da menjam.“¹ U vezi sa ovom problematikom LeŽen (Lejeune, 2003:242) primećuje: „Kad greše, kad preinačavaju pretpostavljenu stavnost, onda je to preinačavanje njihova stvarnost.“

„Memoaristi polaze od dve pretpostavke: da niko ne može od njih bolje poznavati njihov Život i da samo oni poznaju svoj karakter“ (Savić, 2009: 49). Ferenc Herceg ozbiljno sumnja u one biografije koje pišu drugi. Prema njegovom mišljenju, i profesionalni, stručni biografi ispred pravog subjekta biografije uvek ističu vlastitu ličnost. On je uveren da stručni biografi, bez izuzetka, govore, zapravo, o sebi. U najboljem slučaju, lice predmeta svoje knjige nose kao masku, međutim, oni raspredaju o sebi, tragaju u njoj za sobom: „Pisali su već i o meni knjige. (...) Kad god sam neku od njih otvorio, uvek je iz nje izašao jedan čovek. Ali taj čovek nisam

¹ Citat iz memoara Ferenc Hercega. Herczeg Ferenc: *A Várhegy*; A gótikus ház. Budapest, 1985.

bio ja, već sam autor, koji je nosio moje lice kao masku. Njegovo lice je ponekad bilo moje, ali duša je uvek bila tuđa.“²

Mnogi smatraju da vrednost memoarske proze, kao referencijalnog žanra, zavisi od toga u kojoj meri subjektivno sećanje postaje istorija, od toga, na koji način se u njima pojavljuje ono što lični Život preobražava u sudbinu. Od poklapanja, dakle, biografskih prekretnica sa istorijskim zaokretima. Od stvarnosti ponekad suženih, a ponekad proširenih duhovno-fizičkih manevarskih prostora. A njih uspostavlja sredina, milje, porodične predestinacije, krize savesti i značajni momenti u istoriji ideja. Oni su dijalog sa prošlošću, ponekad i reflektivno svođenje računa. U njihovim tematskim krugovima su prisutne i javne vrline, i lični istupi, i privatne slabosti. Iluzije, samoobmane, borba za puko preživljavanje. Ovi sadržaji iscrstavaju dramaturgiju sećanja i zaborava. Sećanje se često pokazuje neiscrpim u pogledu različitih biografema i mikro-događaja, dok u drugim slučajevima kao da do izražaja dolazi poetika zaborava. U najboljim pojavnim oblicima memoarske proze reč je o preplitanju *imperativa sećanja* i narativnih dejstava.

Žanrovsko-teorijska razmišljanja uvek polaze od toga, da u središtu javnog sećanja nalazi se ličnost memoariste, ali više u mreži istorijskih relacija nego u mreži događaja privatnog Života. Prema tome karakter memoarske proze određuje i širina onog pogleda koji memoarista nudi na svoj privatni Život i na one uloge koje je odigrao i političkom, vojnopolitičkom, javnom Životu, a koje su imale uticaje i na njegovu ličnu sudbinu. Aktuelna moralna pozicija naratora, njegov duhovni rang, očitovanje njegove duhovne opredeljenosti može da bude intrigantna čitaocima. Narator je *zainteresovani učesnik* događaja i to kumulativno deluje na okolnosti, na promene okolnosti, njegova naracija osetljivo reaguje na sve radikalne promene diskursa. Pojedini periodi se mogu okarakterisati samo posredstvom moralnih opterećenja, dubokih konflikata. A to je već nadasve osetljiv teren autopercepcije.

U odnosu na stvarne istorijske memoare, slične formativne principe nastoje da primene i *fiktivni memoari*, koji bacaju svetlo na ovaj Žanr iz jednog neobičnog ugla, i o kojima bi trebalo posebno govoriti. Naročito ako, pa i na jedan prikriven način, poseduju memoarsko-autobiografske elemente.

Pisac memoarske proze, u načelu, nema na raspolaganju nikakva druga sredstva, osim sećanja, pa se ipak događa da se ne prepušta samo sećanju. Često konsultuje i stručnu literaturu, koristi informacije iz onovremene štampe čije tragove može da prepozna samo istoričar ili čitalac sa detaljnijim stručnim znanjima. Kombinovana primena različitih književno-autobiografskih tehnika i dokumentarističkih postupaka je u funkciji stvarnja osećanja uverljivosti u čitaocu. Izvori, dokumenti, ne izveštavaju nas o procesima donošenja odluka, već samo o samim odlukama. Ne izveštavaju nas o alternativama koje se ukazuju pred pojedincem pri donošenju odluke, o unutrašnjim procenama rezultata delovanja, oni predočavaju samo činjenični svet događaja. Ove nedostatke mogu da nadomeste memoari. Pokazuju neponovljivost svakog pojedinog Života, a pri tom na površinu izranjaju i opšti odnosi koji su zanimljivi istoričarima.

Ono što većinom izmiče pažnji ovakvim Žanrovsko-teorijskim razmišljanjima očituje se u tome da je ova vrsta samoizražavanja u velikoj meri narativna forma iskustva Drugog. „Govoriću malo o sebi kako bi mi se pružila prilika da govorim više o drugima, ja ću biti okvir, oni slika.“ (up: Savić 2009). Kad govori o sebi, naratorov govor uglavnom ima pozitivan ton, a kad je reč o drugima, čak i kod prefinjenijih analitičara nailazimo na bespoštednu kritičnost. U memoarima se uobličava takav čovek, odnosno, takav čovek uobličava sebe koji, zapravo, pristupa istoriji kao ličnom doživljaju. Za memoaristu je u većoj meri karakteristična ona pažnja koju usmerava na istorijske detalje nego što je to slučaj kod autobiografa, zato i smatramo da je vrednost memoara, kao izvora istorije i društvene istorije značajnija. Naročito ako su ocene autora sveobuhvatne, staložene. Mada on izlazi iz okvira činjeničnosti već samim tim što, po svojoj temeljnoj prirodi, ne može da ima u vidu realne odnose. Prisutno može da bude samo to što sećanje donosi sa sobom iz prošlosti, ono što je zbog nekog svog značaja ostalo nezaboravno. U gro-planu, sa detaljima, izranjaju samo one pojave čiji je učesnik bio i sam narator, i kao da i na značaju dobija baš ta njihova dimenzija. Saznajemo više o onim attitudama koje su uticale na njegove odluke, doznajemo više o ljudsko-psihološkim momentima koji na svoj način karakterišu epohu, o duhovnoj i političkoj klimi datog razdoblja, a koji na osnovu dokumenata i istorijskih izvora uopšte ne bi mogli biti rekonstruisani. Pomaljaju se argumenti i emocije, moralni habitusi. Dramatični zaokreti, diskontinuiteti karakteristični za datu epohu, prelomni trenuci Života, masa traumatičnih doživljaja. Ponekad možemo da steknemo uvid i u unutrašnju logiku ponekog značajnog političkog pravca, političke snage iz memoara nekog njegovog eksponenta. (Dešava se da ova dimenzija toliko prevladava, toliko potiskuje privatnu sferu naratora u pozadinu, da se postavlja pitanje, da li bismo mogli da uvedemo Žanrovsko određenje: politička autobiografija?) I, dakako, u sve ono što je, na neki način, ostalo utisnuto u antropološka iskustva date generacije. U najboljim slučajevima rasvetljavaju se nepoznati detalji, principijelna stanovišta, ključni momenti koji izmiču pažnji i najtemljinijih i najdetaljnijih istorijskih analiza.

U vrlo bogatoj kulturnoj tradiciji memoara uvek je važan onaj činilac koji navodi pisca memoara da *iznova promisli* svoju prošlost, i to u pisanoj formi. Zašto je za njega bitna ova vrsta potrage za identitetom? Zašto autor sugerise o sebi baš takvu sliku koju sugerise? Ukoliko autor govori samo o jednom periodu svog Života, s pravom se postavlja pitanje, zašto je baš taj period zaslužio autorovu pažnju? Često već i sam izbor perioda može da bude reč. Ili je reč o takvom Životnom periodu, opsežnijoj epizodi, koja predstavlja autora u povoljnijem svetlu, ili pak o takvoj epizodi koja *zahetva određene korekcije* u samointerpretaciji memoariste. O tekstualnim strategijama korekcija opterećujućih iskustava trebalo bi posebno govoriti.

Često u mišljenju deluje naknadnost one vrste koja udovoljava ciljevima *samoopravdavanja*, a ređe kritičkog *samoispitivanja*. Najbogatija riznica takvih ispoljavanja jesu uvodi ili predgovori na početku memoara. Uloga ovih mikro-Žanrova je u tome da informišu čitaoca o autorvim shvatanjima, poimanju sećanja, o njegovom odnosu prema *žanrovskim konvencijama* te o tome, u kojoj meri se autor može identifikovati sa pripovedačkim „ja“ i, naposljetku, o njegovim

idejama o vernosti svetu stavnosti. Pored ostalog upozoravaju, na primer, ako delo ličnog karaktera teži uobličavanju samoopravdavajućih značenja (Farago, 2005:159). Naveli bismo u tom smislu jedan stav iz memoarske proze Ferenc Hercega: „nikog ne Želim ni u šta da ubedim, nikom da nametnem svoju istinu, ni rečju ne tvrdim da je naše stanovište bilo ispravno, Želim samo da potvrdim dobronamernost svog Života.“³

Samoopravdanje je jak motiv, može da bude i važan semantički momenat, jer autor memoara piše o takvom razdoblju u kojem ne samo da je Živeo, nego je mogao da utiče i na uobličavanje nekih detalja, ili da i odlučuje o njima. U slučaju istaknutijih ličnosti često je reč o krupnim odlukama koje mogu da budu u odnosu na druge od *egzistencijalnog* značaja. U tim slučajevima se postavlja pitanje, u kojoj meri se poklapa *društveno ja* i slika koju o sebi stvara pojedinac. Memoari „malog“ čoveka (Savić, 2009) postavljaju i pitanja drugačijeg karaktera.

Veoma je bitno i to, šta nam govori sve ono što iz memoara nedostaje, ono što je ostalo neizrečeno. Nije važno samo to, šta memoarista Želi da „veže za svoje ime“, nego i to, o čemu izbegava da govori. Pojedini pisci memoara bi Želeli da povrate minula vremena da bi svojeručno stvorili (tekstualnu) distancu između određenih događaja i sebe. Čitanje takvih štiva mora da računa i na to, šta kažu hijatusi, upadljivi diskontinuiteti. Memoari govore i o stvarima koje sami prikrivaju. Memoarski diskursi su u stanju da nagoveste i to, šta je ono što je ostalo neizrečeno, šta je ono što bi moglo da bude u *praznim prostorima sećanja*.

Ako pođemo tragom LeŽenovih (Lejeune: 2003) zamisli, a u nameri da istupimo iz suŽavajućeg, pojednostavljujućeg mišljenja memoara, te da bismo stvorili jednu relativno potpunu sliku, moramo da učinimo predmetom analize sve Žanrove jednog autora, tekstove koji bi dali otisak date ličnosti. Dakle, svako delo koje on sam uključuje u uobličavanje „autobiografskog prostora“ i koje tretira prema pravilima „autobiografskog sporazuma“ (Lejeune: 2003). Ako teorijsko čitanje iskoristi sva nova značenja kao sinergiju uočenih razlika i poklapanja, hijatusa koji se međusobno obnjašnjavaju, na površinu mogu da izbiju neporecivo nova značenja memoarske proze. Uporednim čitanjem više tekstova moguće je modelirati najjednostavnije onu standardnu spoznaju, da čovek ni za sebe samog, ni za druge, nikad nije jedan, nego je više. Ovi tekstovi delom mogu da nadoknade međusobne nedostatke, a memoarista se pojavljuje u međuprostoru Žanrovskih interakcija. U sklopu ovog mišljenja, sa samim sobom u najvećoj meri identično „ja“, i sa samim sobom u najvećoj pretpostavljenoj meri identični događaji jesu izuzetna *intertekstualna* značenja.

LITERATURA

- Assmann, Jan (1999): A kulturális emlékezet: Irás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban. Budapest: Atlantisz.
- De Man, Pol (1988): Autobiografija kao razobličenje, KnjiŽevna kritika, 2.

- Faragó Kornélia (2005): "A házugságomban is én leszek". Egy mikroműfaj tanulságai. U: Kultúrák és narratívák. Az idegenség alakzatai. Újvidék: Forum, 159–166.
- Gyáni Gábor (2000): Történelem: tény vagy fikció? U: Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése. Budapest: Napvilág.
- Hall, Stuart (2001): Kome treba identitet?, Reč, br. 64. Beograd: 92.
- Ivanić, Dušan (1998) Granica kao izazov autobiografsko-memoarske proze krajiških Srba. U: Naučni sastanak slavista u Vukove dane, 27/1, 213–222.
- Lejeune, Philippe (2003): Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatott tanulmányok. Budapest: L Harmattan.
- Nibel, Brigit (2000) Autobiografski komunikacioni mediji oko 1800. godine. Reč, 60. 6. 453–478.
- Riker, Pol (2004): Sopstvo i narativni identitet. U: Sopstvo kao drugi. Beograd: Jasen. 147–177.
- Savić, Milisav (2009): Sećanje i rat. Beograd: Službeni glasnik.
- V. Varga Zoltán (2011): Paul de Man az önéletírásról. Imago. 1. 59–64.
- Velčić Mirna (1991): Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije. Zagreb: August Cesarec.

Faragó Kornélia

THE EMPTY SPACES OF MEMORY: NARRATIVE IDENTITIES AND THE MEMOIR-BASE TRUTH

Summary

The prose based on the memoirs simultaneously provides opportunities of subjective and historical reading. The memoirs appear to be the mediators of historical experiences and facts, but they are dependent on the possibilities, inclinations and the constraints of the narrator. Very often we are confronted in the thinking with the posteriority that is in accordance with the purposes of self-legitimation. This feature is rarely connected to the critical self-examination. As far as the referentiality and sincerity are concerned it is to be mentioned that there are authors who think that the criteria of authenticity and sincerity are not crucial and that in contrast with the cultural conventions of reading the lies could be a part of the expression of real truth on the author. Besides, the reading should take into account what the lacks and ubiquitous discontinuities manifest. Discourse based on memories is able to anticipate what remains unspeakable and what is located in the empty spaces of memory.

Key words: autobiographical space, autobiographical contract, fictive memoirs, prose based on memoirs, narrative identity

Eva Toldi
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
evatoldi@eunet.rs

UDK: 821.511.141(497.11).09
Originalni naučni rad

METAFORE POSTKOLONIJALIZMA U MAĐARSKOJ KNJIŽEVNOSTI U VOJVODINI*

Prema modernom tumačenju postkolonijalne teorije kulture, postkolonijalizam je kompleksni sistem među kulturama. Njihova interakcija se ne ostvaruje u okviru dihotomije evropskog/neevropskog, ta pojava ne karakteriše samo kulture s kolonijalnom prošlošću, već se može proširiti na sve kulture kod kojih nacionalna autoreprezentacija nastaje sinergijom više kultura. Poslednjih godina sve veći prostor dobijaju mišljenja o tome da se i o književnosti manjina može promišljati sa aspekta postkolonijalne teorije. Studija razmatra primere iz mađarske književnosti u Vojvodini koja osim postkolonijalnog gledišta, koje se može odrediti u korelaciji samodefinicije mesta, jezika i subjekta, za definisanje svog identiteta koristi metafore kolonizacije, a istovremeno često odstupa od stereotipa postkolonijalnog diskursa.

Ključne reči: mađarska književnost u Vojvodini, postkolonijalizam, sopstveno i strano, promena perspektive, marginalnost, hibridnost, potčinjenost.

Ako postkolonijalnost tumačimo kao glavno obeležje heterogenog kulturnog stanja današnjice,¹ nedvosmisleno nam se čini da postoji mogućnost transponovanja postkolonijalne teorije kulture i na neke pojave manjinske literature. Naime, postoji uže i šire svhaćeno tumačenje postkolonijalne teorije kulture. U prvo spadaju mišljenja koja pomenuti pojam tumače u prvobitnom značenju i realno smeštaju u postkolonijalni period, u pozadini tekstova daju se prepoznati ideologije i akteri kolonizacije, njeni sistemi odnosa koji potiču iz vladajućih struktura, a za koje se smatra da se pre svega mogu tumačiti u okviru dihotomije evropskog i neevropskog. Drugom tumačenju pripadaju teorije koje po shvatanju Homi K. Babe čuvaju „transnacionalno“ i „translaciono“ razlikovanje diskursa kulture, ali postkolonijalna

* Studija je izrađena u okviru projekta br. 178017, „Diskursi manjinskih jezika, književnosti i kultura u jugoistočnoj i srednjoj Evropi“ Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije

¹ Takav stav zastupaju i redaktori zbirke radova pod naslovom „Nastajanje postmoderne teorije književnosti“ kada rezimiraju teoriju Homi K. Babe. Vidi: Bókay A., Vilček B., Szamosi G., Sári L. (ured.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 631.

istraživanja proširuju i na Srednju Evropu. Naime, prema njihovom shvatanju upravo se ova regija pretvorila u prostore na kojima su „belci kolonizovali belce“ (Thompson 2010). Oni postkolonijalizam ne dovode u neposrednu vezu sa zemljama „tradicionalne“ kolonizacije, već ga posmatraju kao kompleksni sistem između kultura, te njihovu interakciju proširuju na celu kulturu. „U izvesnom smislu razvoj svake etničke samosvesti koji je karakteristično nastao u topionici nesvesnih težnji zajednica za vlašću, može se tumačiti kao postkolonijalnost“ (Szamosi 1996 : 418).

Sa ovog stanovišta i o manjinskim književnostima može da se promišlja sa aspekta postkolonijalnih teorija. Naime, nesumnjivo je da su u nastajanju i održavanju manjinskog Života na prostorima Srednjoistočne Evrope podjednaku ulogu odigrali sistemi odnosa vlasti i ideologija.

Tokom nastajanja i samotumačenja manjinskog identiteta u mađarskoj literaturi u Vojvodini, postkolonijalizam se ne afirmiše samo kao način pogleda na svet i razmišljanja, već kao reflektovanje na situaciju koja zahteva definisanje i stalno redefinisane sopstvenog, te pokreće strategiju metaforičnog tumačenja. Ta književna ostvarenja ne daju sliku o drugom, već u okviru diskursa imenuju svoju sopstvenost na koju će neposredno projektovati tope postkolonijalnog diskursa.

„*Mađarske kolonije*.“ – Kornel Senteleki, kojeg kao književnog poslenika smatramo tvorcem mađarske književnosti u Vojvodini, u periodu između dva svetska rata formulisao je ideje koje se mogu tumačiti u okvirima postkolonijalnog diskursa. Osnova postkolonijalnog načina pisanja jeste konstruisanje mesta koje se javlja kao „novi, strani, neopisani svet“ (Bényei 1996 : 522). U Sentelekijevoj pesmi *Bácskai éjjel* [Noć u Bačkoj] stvara se sopstveni svet sa sopstvenim obeležjima na mestu stranog sveta, među kojima je kontrast umetničkoj čamotinji „korisnost“ i u pesmi dominantnu ulogu dobija „trezvenost“, pojam koji se ponavlja četiri puta. Tokom konstruisanja mesta mogu se opaziti beskućnost subjekta pesme, kao i njegovo otuđeno posmatranje okoline: „Sve je tako korisno, sve je tako trezveno / stajnjak je od velike vrednosti / gutači noževa i komedijanti / plašljivo i neobično se gegaju ovim krajevima / i ponizno se javljaju / kolima stajnjaka koji se puši.“ Tuđina mesta, koja u ovom slučaju sadrži konotacije ekonomskih i ljudskih prava, pokazuje se iz aspekta kolonizovanih; onaj koji se smatra slabijim, „komedijant“, „gega se“, ponizan je, dok korisnost koja ima ekonomsku nadmoć nije svesna svoje sumnjive vrednosti. Vrednovanje vladajuće pozicije kulminira u opisu kola sa stajnjakom koji se puši. Osim ekonomske postoji i snažna kulturna razlika. Na krajnjim polovima dihotomije nalaze se „gazda sa sto lanaca zemlje“ s manjkavom kulturom, nezahtevan, „debeli uzgajivač svinja“ koji hrče, a nasuprot njemu subjekat pesme „uči španski“, „opčinjeno“ lista „Helderlina ili Remboa“, „čudi se“ vatrenim linijama Van Goga, „pada u zavodljive Ničeove dubine“, dakle, nadmoć sile ipak ne određuje kulturnu poziciju, subverziju situacije koju preživljava u položaju podređenog zamišlja slično ukidanju postkolonijalizma. Gest pobune će ličiti na paljenje plasta sena čime će „cvetove mahnitosti“ posaditi u „korisnim, pravim“ brazdama.

Posle 1918. godine u Sentelekijevim studijima i programskim spisima nedostaje istorijska pretpostavka kulturnih vrednosti: „Na ovoj umetničkoj čamotinji i nizini nema nikakvih uspomena, ovde nikada nije bilo drevnih manastira, vekovnih

internata, ozloglašanih viteških tvrđava, pognutih, legendarnih katedrala ili crkava, francuskih knjižara, šuma Fontenblo, na ovoj trezvenoj zemlji, mirisa svinjaca nikada nisu Žveli raspevani guslari, kuruci nakrivljenih šubara, kujundŽije Žutih brada, teološki polemičari visokih čela ili humanisti finih prstiju“ (Szenteleky 1999 : 142). Drevni antagonizam Istoka i Zapada i u evropskim okvirima rezultira simpatijama prema kulturnoj nadmoći Zapada, što se odražava u okviru istog stereotipnog načina govora kao i kada se pojavljuju u tekstovima predstave istočnjačkog zaostajanja. U ovim krajevima potpuno nedostaje tradicija, odavde jedino vredi otići. U Sentelekijevim pesmama dolazi do izražaja stvarnost pragmatične i šture sadašnjosti, ali i Želja pojedinca za odlaskom, okrenutim prema svetlostima Italije i Pariza. Misao o nepostojanju tradicije i zaostalosti vojvođanske književnosti i kulture na duge staze je odredila razmišljanje o njima. Činjenica je, međutim, da je u Sentelekijevom sistemu razmišljanja poznavanje predistorije mađarske književnosti u Vojvodini manjkavo, njegovo shvatanje zasnivalo se na poznavanju istorije kulture, koliko i na literarnim impresijama, među kojima treba pomenuti pre svega pojam simboličkog „mađarskog Ugora“ pesnika Endrea Adija.

Formiranje etničke svesti, to jest stvaranje regionalnog identiteta nije se glatko odvijalo u mađarskoj književnosti u Vojvodini. Posle Prvog svetskog rata književnici su smatrali da su potpuno izolovani od dotadašnjeg književnog centra i činjenicu da će od sada u mađarskoj književnosti još više biti potisnuti na marginu, doživljavali su s velikim razočarenjem. „Simboličke preokrete nacionalnog samotu-maćenja karakteristično motivišu istorijske promene“ (Szamosi : 2004). Na početku su se bunili i što ih nazivaju „vojvođanskim mađarskim“ piscima, naime, to je istovremeno bio i sinonim za pisce iz „unutrašnjosti“, a „centralistički“ stav je unapred nalagao da je „unutrašnjost“ nižeg ranga. Od osamostaljivanja mađarske književnosti u Vojvodini tema Živih rasprava je i to čime treba i može da se bavi književnost. Da li je važnije pisati o regionalnim temama, to jest o „flasterisanju u Starom Bečeju“, kao što se može pročitati u polemičnom članku iz perioda između dva svetska rata, ili pak suprotno, da treba pisati lepu književnost o univerzalnim ljudskim vrednostima. Ta dva shvatanja ne mogu da opstanu jedno pored drugog, jer se jedan način oglašavanja smatra isključivo privilegijom centra, a drugi isključivo pravom unutrašnjosti.

Dotadašnja pojava podređenosti na kulturnim paradigrama lokalnih pozicija vlasti i antagonizmima Istok–Zapad, još više je istakla treću vrstu zavisnosti. Konstatacija da „nemamo iskustva u kolonizaciji“ (Kálmán C. György 1999), nedvosmisleno je ispravna, međutim, nacionalne zajednice koje su se posle Prvog svetskog rata našle izvan granica svojih dotadašnjih zemalja, kulturni nastup Mađarske doživljavaju kao sputavanje njihovih pokušaja da se samodefinišu, doživljavaju kao traumu, kao svojevrsnu kolonizaciju. Upravo svest o kolonizaciji dovodi do neprihvatanja poimanja kulture, zasnovanog na binarnim opozicijama gde se centar predstavlja u dominantnoj ulozi, a periferija se može pojavljivati isključivo u podređenoj. Kada Kornel Senteleki osmišljava teoriju o „lokalnom koloritu“ on, u stvari, odbacuje sučeljavanje centra i periferije i proglašava samostalnost periferije. Koristeći trojstvo mesta, vremena i trenutka on time obezbeđuje mesto

višekulturalnosti, identitetu u kojem ima mesta i probijanju dominantne kulture i transformaciji sopstvene. Kornel Senteleki je i po svom vaspitanju poznavao tematiku kulturne stranosti i atmosferu sopstvenog. Kao potomak građanske porodice srpske pravoslavne vere dobio je izvanredno obrazovanje i rano stekao iskustvo prohodnosti među raznim jezicima i kulturama. Osnovnu školu pohađao je na mađarskom jeziku, s roditeljima je komunicirao takođe na mađarskom, ali je već kao dete dobro poznavao i nemački i francuski jezik. Poznavanje više jezika, snalaženje u književnosti, likovnoj i muzičkoj umetnosti jesu osnove njegovih kasnijih stavova u kojima, pored evropskog razmišljanja i ponašanja, ima mesta i za pažnju prema neposrednoj okolini. Do razlikovanja oblika potčinjenosti vodi ga tačna procena situacije: „Do sada Mađari nisu imali braću u manjini, i možda tu leže razlozi zbog čega Mađarska toliko ravnodušno, nespreno i s nerazumevanjem posmatra kulturna htenja i zastajanja manjina. U intelektualnom smislu... Mađare je u novostvorenim državama zadesila sudbina kolonizovanih. Je li gorča sudbina manjina ili kolonizovanih?“ Ali postavljanjem tog pitanja on traga i za mogućim odgovorima koje nalazi u osamostaljivanju kultura koje traže mesto pod suncem, u ukidanju marginalizovanosti. „Stvarnost je svakako da je svaki deo mađarskog naroda upućen na samostalni intelektualni život, ali u ovom oživljavanju ne uzima ga pod ruku ni majka, ni pomoćnik ili staratelj, prepušten je sebi. To je veoma sumorna i okrutna stvar, ipak, ako se uviđa i svesno priznaje, biće to prvi siguran i srećan otkucaj srca budućeg života“ (Szenteleky 1999 : 156).

Stvaralaštvo Kornela Sentelekija potpuno se može identifikovati sa stavom po kojem se „ključni teorijski problem“, čije pitanje postavlja postkolonijalizam, „tiče statusa svih razmišljanja i forme predstave o stranom“, pri čemu se ne smeju zaobići „postupci dihotomizacije, restrukturiranja i tekstualizacije, ako želimo da damo interpretativne konstatacije“ o kulturama i tradicijama (Clifford 2000 : 79). Potčinjenost različito registruju liričar, književni poslenik i teoretičar. Liričar korene stranosti vidi u strukturi lokalnog društva, a književni poslenik smatra da nepovoljan položaj književnosti svoje zajednice potiče od kulturnih razlika Istoka i Zapada. Metafora kolonije temelji se na razlikama nastalim u nacionalnoj kulturi, proizvod je teoretske govorne situacije i pojavljuje se u sistemu odnosa centra i periferije koji se naziva kolonijalnim, smatra se tragičnim i očekuje se njegovo ukidanje.

„*I mi smo crnci.*“ – Između dva svetska rata, publikovanje pokušaja samodefinicije mađarske književnosti u Vojvodini, vladajuće ideološke strukture omogućavale su prilično transparentnim uslovima. Cenzura je bila nadležna da drži pod kontrolom „subverzivne“ pojave koje postojećem društvenom sistemu često nisu pretile od manjina. „Šestojanuarska diktatura je proglasila: štampa je slobodna. A potom su u šezdeset paragrafa nabrojana ograničenja i preliminarna cenzura, tako da je režim u svako doba mogao da zapleni novine. A često se i koristio tim pravom. Posle treće zaplene, list je ukinut. U takvim slučajevima mogao je ponovo da izlazi pod novim nazivom. Tridesetih godina bio je karakterističan slučaj beogradskog satiričnog lista »Jež«, koji je nakon zabrane ponovo pokrenut pod imenom »Ošišani jež«, što je izazvalo smeh u celoj zemlji. Vojvođanske listove na mađarskom jeziku su budno pratile više lokalne vlasti režima... Od četiri dnevna lista na mađarskom jeziku, tri su

nakon što su više puta zaplenjeni, bili zabranjeni i jedino su pod novim imenom mogli ponovo da izlaze“ (Herceg 1993 : 126).

Nakon Drugog svetskog rata samodefinicija manjinske kulture je stabilizovana i značajno izmenjena, a u njoj je značajnu ulogu dobio časopis *Új Symposion*, osnovan 1965. godine. Stvara se jedna vrsta regionalnog identiteta koji ne opaža stalno, niti kontinuirano tematizuje osećaj potčinjenosti koji potiče iz majinske sudbine. Samodefiniciju pronalazi u markantnim razlikama kultura: njen identitet bitno se razlikuje od onog u Mađarskoj, njena neoavangardna poetika vezuje se s više niti za južnoslovenski kulturni prostor, te u tematskom i u jezičko-poetskom pogledu prima njegove impulse. „Translacionost“ se u tom časopisu i u kulturnom smislu potpuno ostvaruje. Stvaranje nacionalne svesti izvire iz doživljaja graničnog prostora među kulturama, koji podrazumeva hibridnost i ne generiše nesigurnost, već ima oslobađajuću snagu.

Postkolonijalno tumačenje opaža snažnu regionalnost u primeni književnog jezika, kao i uticaj strane jezičke sredine, uočavaju se novi toposi identiteta koji odudaraju od stereotipa tradicionalnog nacionalnog narativa. Prevažodno u poeziji Ota Tolnaja pojavljuje se topos mora, koji se kasnije spaja sa samodefinicijom zajednice: vojvođanski mađarski pisac razlikuje se od pisca iz Mađarske po tome što „ima“ more. More u ovom slučaju funkcioniše poput virtuelnog, fikcionog geografskog objekta, otelovljuje Želju za različitošću unutar sopstvenog, kao i ideju slobode. Istovremeno, jasno ukazuje i na snažan uticaj vladajućih struktura na literarno razmišljanje, ideologija skrivena u kultu mora ispoljava se u artikulisanju i snažnom zahtevu pripadnosti, a tek će početkom devedesetih godina postati jasno da je u njenom nastajanju ulogu odigrala prirodna Želja za poistovećivanjem s kulturom u poziciji vladajućeg, i samo je jedan od primera za to kako društveno-političke strategije mogu da okrenu perspektivu stvaranja identiteta i kako postaju faktori stvaranja kanona i identiteta.²

Tekstove u časopisu od početka ne karakteriše izražavanje traumatskog Životnog osećaja, artikulisanje manjinskog položaja premešta se u sferu tabua, što će u očima mladih, pobunjenih protiv konvencija biti izazov. Vlasti ne tolerišu formulaciju o potčinjenom položaju manjina. Časopis će doći u sukob s vladajućom ideologijom čim se u tekstovima otkrije elemenat društvene kritike ili nacionalni gest. Student hemije Šandor Roža, koji je na književnoj večeri *Új Symposion*-a „na rukama stojeći“ odrecitovao pesmu *Talpra magyar!* [Na noge, Mađari!] kao ironičan gest, tumačeći ga doslovno – shvatanje nacionalnog identiteta iz 19. veka okvalifikovao je kao zastarelo –, objavljuje i humoreske u časopisu, na nagovor urednika Tibora Varadija, koji „je hteo da se osnaže i satiričke, humorističke dimenzije časopisa, uz napomenu da pojedinim urednicima nedostaje osećaj za humor, zbog čega prenaprežu ideološki govor“ (Tolnai 2004 : 296).

Posle toga, u avgustovskom broju 1971. godine objavljen je tekst Šandora Rože pod naslovom *Mindennapi abortusz* [Svakodnevni abortus]. On u tekstu za izraz

² Za njihovo izučavanje zalaže se Agneš Klara Pap u radu „A csirkepaprikás-elmélettől a töltöttkáposzta-modellig“ [Od teorije pilećeg paprikaša do modela sarme], *Bárka*, 2010. 3.

kolonizovanosti primenjuje jasan kolonijalni diskurs, koji na početku mobilise stereotipe rasizma: crnac je stranac koji pripada drugoj kulturi, zato ga i smatraju izuzetno nespretnim:

„– Gledajte, počinju – rekao je Laci.

Svi smo prišli prozoru. Na prozoru sa druge strane zgrade doma zavesa je bila samo do pola spuštena. Crnac se uvek muči s njom, nikada mu ne uspe da je spusti do kraja.“

Istovremeno dolazi do promene perspektive pripovedača: crnac nije potčinjen, već mu nedostojno pripadaju pogodnosti, nije siromašan, već je bogat, ne gladuje on, već domaće stanovništvo, pa zbog svega ovog može da postane predmet neskrivene mržnje, a to još jača zavist koja registruje seksualnu privlačnost stranca:

– Dolaze ovamo iz Republike Pi – Č(k)ada, očevi su im još bili ljudožderi, prohuje širom Evrope, opeli, folksvageni strane registracije, puni su dolara, a još ih i država finansira, a mi se pravimo prema svetu, nemamo šta da jedemo, samo da mi je znati, zašto se dodvoravamo ovim banana-državama, kod lekara ulaze bezobrazno preko reda u ordinaciju, imaju najbolje Ženske, belkinje.

– Otkad je kod tebe u modi rasizam? – pitao je Laci. – Po Normanu Mejleru crnci su superiorni.“

Poslednja rečenica dijaloga ublažava rasističku oštrinu opisa, a pisac ambivalentno tretira stereotipe kada poistovećuje pozicije privilegovanog, prebogatog Afrikanca i obespravljenog američkog roba:

„– U stvari i mi smo crnci – rekao sam mu. – Crnci mađarske puti. Kad uđeš u radnju i govoriš mađarski, isto tako te neće uslužiti kao crnju u Americi. Dosta mi je toga.“

Boja kože crnca je evidentna, ona je karakteristično obeležje njegovog identiteta koji se ne može ni prikriti, čak ni uništiti, nepromenljiva karakteristika koja jasno odaje poreklo subjekta i na taj način će boja kože postati identična s jezikom, drugost s diskriminacijom.

Prema Gajatri Čakravorti Spivaku u postkolonijalnom diskursu subjekat se u toj meri gubi da potčinjeni nije sposoban ni da progovori, nije u stanju da artikuliše svoju obespravljenost po poziciju. Ideologija koja formulisanje nacionalnog identiteta tretira kao tabu temu prekoračenje granica tabua smatra subverzivnom delatnošću. To izdanje lista je zabranjeno, autor je dobio kaznu zatvora, a glavni urednik lista uslovnu kaznu.

„*Roman o Indijancima*.“ – „Progovaranje (mogućnost da progovori) marginalizovanog, pokorenog (post)kolonijalnog subjekta, zapravo, može da se zamisli samo iznutra (unutar napisanih, pripremljenih, teoretski izrađenih govornih situacija)“ (Bényei 1996 : 526). *Indiánregény* [Roman o Indijancima] Zoltan Varga je napisao 80-tih godina, ali mogao je da bude objavljen tek 1992. godine. U središtu „teoretske govorne situacije“ je popularni istorijski rad Dia Brauna, bibliotekara univerzitetskog grada Urbana u državi Ilinoj, objavljen 1972. godine pod naslovom *Sahranite mi srce kraj Ranjenog kolena*. Knjiga je doživela veliki uspeh čemu su doprinele i društvene okolnosti: u borbi za građanska prava početkom šezdesetih godina dvadesetmilionsko američko crnačko stanovništvo pokazalo je ogromnu političku

snagu, pobune u getoima pored ove bede u zemlji izobilja skrenule su pažnju i na ostale potčinjene društvene grupacije, a neljudski uslovi Života useljenika iz Portorika i sezonskih radnika iz Meksika, kao i položaj starosedelaca Amerike dospeli su u središte interesovanja.

Samo godinu dana kasnije naslov objavljenog prevoda na mađarski, *A vadnyugat története indián szemmel* [Istorija Divljeg zapada očima Indijanaca], nedvosmisleno ukazuje na perspektivu pripovedača: istorija na suprotnoj strani, sa aspekta potlačenih, jasno je da će se tumačiti drugačije nego iz perspektive osvajača. Originalni naslov *Bury My Heart at Wounded Knee* snažno upućuje na indijansku romantiku (kao i naslov prevoda na srpski: *Sahranite mi srce kraj Ranjenog kolena* iz 2007. godine, veran originalu). Tek u podnaslovu se ukazuje na istorijsku perspektivu Indijanaca: „Indijanci o istoriji američkog Zapada“. „Pokušao sam da na osnovu svih izvora tog gotovo zaboravljenog usmenog predanja oblikujem priču o osvajanju američkog Zapada onako kako su to osvajanje doživeli njegove Žrtve i da se, kad god je bilo moguće, služim njihovim rečima. Amerikanci su, čitajući zapise o tim vremenima, uvek upirali pogled na zapad; možda će se, čitajući ovu knjigu, konačno sučeliti sa istokom“ – piše u predgovoru Di Braun (Di Braun 2007 : 10). Uprkos tome, knjiga neće biti istorija napisana „očima Indijanaca“, već samo empatičan rad „poštenog belca“. Istoriograf ne može da se stavi u položaj kulture drugoga, jer bi mu za to trebala zamena kulturnog koda. On je na strani potlačenih, ali ih vidi iz perspektive belog čoveka.

Roman Zoltana Varge je književna parafraza, prenošenje, „dopisivanje“ popularnog istorijskog rada. Pripovedač preuzima celokupnu strukturu radnje originalnog dela, čak se i ne trudi da odslikava unutrašnji odraz običaja i načina razmišljanja Indijanaca. Razlog što delo nije moglo biti objavljeno kada je i napisano jeste to što aktuelno političko shvatanje nije moglo da prenebregne stereotipe: izgledalo je nedvosmisleno da se radi o poistovećivanju sudbine manjine sa sudbinom Indijanaca. U romanu se ovi tematski aspekti na pojedinim tačkama i podudaraju. Međutim, u celini, pripovedačev pogled na svet nimalo nije subverzian, samo je krajnje razočaran.

Postkolonijalni momenti dočarani su i u opisima Dia Brauna. Vođa plemena se ispoveda svešteniku da spasi dušu – to je tipičan kolonizatorski čin. Kolonizatori menjaju imena Indijanaca, na primer kapetan Džek se na jeziku Modok Indijanaca zove Kintpuoš. Indijanac se ne služi dobro jezikom većine, koristi se nekim hibridnim jezikom, ali kada ga zbog toga ismejavaju, tada zapravo počinje gubljenje sopstvenog jezika. Hibridni identitet se stvara upoznavanjem drugog, čime se ukida strah: Indijanci videvši da se belci ne razlikuju mnogo od njih, počinju da im se dive i žele da im budu slični.

Glavni junak, Indijanac kapetan Džek razmišlja na način koji nadmašuje racionalan evropski način razmišljanja o etičkim pitanjima koja prevazilaze postavljene probleme manjinskog Života, među kojima je najvažniji usmeren na opstanak zajednice: šta treba da čini narodni vođa kada narod želi rat, a on sam zna da je rat besmislen i neminovno vodi ka uništavanju. Šta izabрати u takvoj situaciji? Uopšte,

da li ima mogućnosti da se bira između kompromisnog, oportunističkog mira i junačkog, ali besmislenog rata?

Dakle, istorijska pripovetka iako koristi postkolonijalne topose u osnovi prati racionalni evropski put razmišljanja. Međutim, diskurs potčinjenosti i skriveni postkolonijalni ton naracije ipak se probijaju kroz priču: upravo onda kada je reč o prihvatanju vladajuće pozicije. Indijanci prepoznaju demonstraciju snage i dobrovoljno joj se podvrgavaju: „Jači ste od nas i samo ste toliko gori koliko ste jači, a zbog toga što ste jači ne možete izbeći da budete i pobednici.“ Susret kultura pokoleba njihov identitet, trvenja ih dovode do toga da više i nisu „toliko Indijanci“ koliko su ranije bili. U poetici romana se razotkriva fina povezanost kulture i jezika u kojem dolaze do izražaja i skrivena iskustva potčinjenosti.

IZVORI I LITERATURA

- Bényei, Tamás (1996). A posztkoloniális irodalom. *Helikon*, 4. 520–528.
- Bhabha, Homi K. (2002). A másik kérdése: sztereotípiá, diszkrimináció és kolonializmus diskurzusa. = Bókay A., Vilcsek B., Szamosi G., Sári L. szerk.: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 631–643.
- Braun, Di (2003). *Sahranite mi srce kraj Ranjenog kolena*. Prevod Gordana Velmar-Janković. Beograd : Puna kuća.
- Brown, Dee (1973). *A Vadnyugat története indián szemmel*. Fordította Tandori Dezső. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Clifford, James (2000). *Said orientalizmusáról*, Magyar Lettre Internationale, 39. 74–78.
- Herceg, János (1993). *Régi dolgainkról*. Újvidék: Forum.
- Kálmán C., György (1999). Kálmán C. György: *Irodalomtudomány, 90-es évek*, Jelenkor, 12. 1274–1281.
- Papp, Ágnes Klára (2010). A csirkepaprikás-elmélettől a töltöttkáposzta-modellig. *Bárka*, 2010. 67–73.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1996). Szóra bírható-e az alárendelt? *Helikon*, 4. 450–484.
- Szamosi, Gertrud (1996). A posztkolonialitás. *Helikon*, 4. 415–430.
- Szamosi, Gertrud (2004). A skót nemzettudat posztkoloniális toposzai. URL: <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2004&honap=12&cikk=7714> (10. 05. 2011.)
- Szenteleky Kornél (1999). *Új életformák felé*. Újvidék : Forum.
- Thompson, Ewa (2010): Közép-Európa története mint posztkoloniális elbeszélés. URL: http://www.nagyitas.hu/common/main.php?cikk_id=262&pgid=cikk
- Tolnai, Ottó (2004). *Költő disznósírból*. Kalligram, Pozsony
- Varga, Zoltán (1992). *Indiánregény*. Újvidék : Forum.

Éva Toldi

METAPHORS OF POSTCOLONIALITY IN
HUNGARIAN LITERATURE IN VOJVODINA

Summary

According to recent interpretations in postcolonial theory, postcoloniality is a complex system between cultures, in which the interactions are not materialized in a European–non-European dichotomy, and whose validity is not restricted to cultures having a colonial past, but which can be extended to all those cultures in which the national self-representation is a result of several interacting cultures. Lately, views claiming that minority literatures can also be reconsidered from the standpoints of postcolonial theory have been gaining ground. The present study brings forward examples from Hungarian literature in Vojvodina, which, beyond the postcolonial approach, determinable through interactions between self-definitions of place, language and subject, employ metaphors of colonialization as well, to shape their identity, although they often depart from the stereotypes of postcoloniality at the same time.

Key words: Hungarian literature in Vojvodina, postcoloniality, own and foreign, distinct perspective, marginality, hibridity, subjection.

Zorica Đergović-Joksimović
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
dzorica@eunet.rs

UDK: 821.111-31.09
821.111-31 McEwan I.
Originalni naučni rad

„LOVE ME DO“ NA ČEZIL BIČU*

U radu se razmatra način na koji su ljubav i seksualnost prikazani u romanu *Čezil Bič* (2007) Ijana Makjuana. U tom pogledu, specifičnost ovog postmodernističkog dela ogleda se u činjenici da, iako je radnja smeštena u 1962. godinu, glavni protagonisti misle, govore i delaju kao predstavnici viktorijanskog, odnosno modernističkog etosa. Povrh svega, viktorijanstvo i modernizam junaka ovog romana zasnovani su ne samo na specifičnom doživljaju sebe i sveta već i na bogatoj književnoj baštini koja je, u vidu pastiša, vešto inkorporirana u delo. U metodološkom smislu, polazi se od tvrdnje Mišela Fukoa da Zapadna civilizacija nema nikakvu *ars erotica* već primenjuje izvesnu *scientia sexualis*, što neumitno dovodi do gušenja seksualnosti. Ovaj problem je utoliko uočljiviji što je radnja romana smeštena u sam osvit seksualne revolucije.

Ključne reči: engleska književnost, identitet, istorija, Makjuan, modernizam, postmodernizam, seksualnost, tradicija, viktorijanska književnost

Neretko, društveno-istorijski trenutak može da odredi ne samo životni tok jedinke već i njen odnos prema najintimnijim pitanjima sopstvene egzistencije. Iz perspektive našeg vremena, šezdesete godine dvadesetog veka oličenje su iznenadnog buđenja, sveopšteg bunta i liberalizacije, pa tako i seksualne revolucije. Da je reč o pravom preporodu svedoči i eruptivna silina događaja koji su potresli bezmalo čitav svet, uljuljkan konformističkim duhom posleratne obnove i izgradnje. Edvard Mejhju, lik iz Makjuanovog romana *Čezil Bič* (2007), govoreći upravo o tom periodu, s nevericom se i sâm pita: „Ko je mogao da predvidi takve preobražaje – iznenadno uzdizanje čulnih uživanja bez osećaja krivice, nimalo zapetljanu voljnost tolikih lepih žena?“ (Makjuan 2007, 119). Pitanje je, dakako, retorsko, a odgovor je – niko, pa ni sami savremenici potonjih revolucionarnih dešavanja.

* Na konferenciji *Jezik, književnost, identitet*, održanoj u Nišu 2009. godine, usmeno je predstavljen rad „Identitet, intima i istorija u romanu *Čezil Bič* Ijana Makjuana.“ Godine 2010. u zborniku *Identity Issues: Literary and Linguistic Landscapes* (ur. Vesna Lopičić i Biljana Mišić Ilić), Cambridge Scholars Publishing, objavljen je rad „Identity, Intimacy, and History in Ian McEwan’s *On Chesil Beach*“. Za ovu priliku, rad je preveden s engleskog jezika i dopunjen novim elementima, što je dovelo do pomeranja fokusa, pa samim tim i do promene naslova.

Ijan Makjuan, jedan od najznačajnijih savremenih engleskih pisaca, i u romanu *Čezil Bič* bavi se omiljenom temom – položajem i životom individue u kontekstu krupnih društvenih promena. U svom opusu Makjuan se često bavi presudnim uticajem duha vremena i društvenih konvencija ne samo na identitet jedinke već i na celokupnu njenu sudbinu. Vešto kontrastirajući intimnu i društvenu istoriju, Makjuan i u *Čezil Biču* ispreda dirljivu pripovest o kobnom nesporazumu koji će dovesti do tragičnih posledica. Sudbina dvoje mladih junaka, Florens i Edvarda, određena je i činjenicom da njihova veza otpočinje i okončava se početkom šezdesetih godina dvadesetog veka, kada je za seksualnu revoluciju još prerano, a stari model ponašanja postao je izvor frustracija i neuspeha. Tačnije rečeno, bilo je to u leto 1962. godine. Provokativne pesme *Bitlsa* „Love Me Do“ i „Please, Please Me“ biće objavljene tek nekoliko meseci kasnije, a potom će celu Britaniju zapljusnuti snažni talas histerične bitlmanije, a zatim i seksualne revolucije! Odbavši to letnje zatišje pred buru i vešto se poigravajući temama i motivima svojih književnih preteča (nadasve Tomasa Hardija i D. H. Lorensa), Makjuan stvara teskoban svet pun frustracija, u kome njegovi junaci treba da pronađu pravi put do sebe i svog identiteta. Ispostaviće se da su u tim graničnim situacijama, kada stari model ponašanja i dalje istrajava, a novi još nije sasvim oformljen, Makjuanovi junaci prinuđeni da ustuknu i izdaju sebe. Usled toga će, počevši od kobnog trenutka donošenja pogrešne odluke, pa do kraja svog života, biti primorani da žive neki tuđi život, isprazan i, dakako, besciljan.

Još je Mišel Fuko, pišući o svojevrsnom gušenju seksualnosti u Zapadnoj kulturi, istakao neobičnu vezu koja se uspostavlja između seksualnosti i društvene istorije:

Ovaj govor o modernom gušenju seksa dobro se drži. Nesumnjivo zato što ga je lako držati. Štiti ga debela istorijska i politička jemčevina; pošto smo odredili da je doba gušenja nastalo u sedamnaestome stoleću, posle više stotina godina svežine i slobode izražavanja, to znači da je ono otpočelo istovremeno kad i razvoj kapitalizma: ono je sjedinjeno sa građanskim redom. Mala hronika seksa i njegovih kinjenja istoga se časa prenosi u svečanu istoriju načina proizvodnje; njena ništavnost iščezava. Samim tim ističe se načelo objašnjenja: ako se seks obuzdava s toliko oštine – to znači da se on ne može usaglasiti sa opštim i pojačanim uvođenjem u rad: u vreme kada se radna snaga sistematski iskorišćuje, može li se trpeti da se ona rastura u uživanjima, osim u onima, svedenim na najmanju moguću meru, koja joj omogućuje rasplodavanje? (Fuko 1982: 11)

Zanimljivo je da je za Fukoa oličenje ovog pervertiranog odnosa prema seksu engleska kraljica Viktorija:

Po opštem uverenju, dugo smo podnosili viktorijanski način života, a i danas ga još trpimo. Uprepodobljena kraljica stoji na grbu naše seksualnosti, nema i licemerna.

Kažu da je početkom sedamnaestoga stoleća još postojala izvesna prostodušnost. (...) Za ovim svetlom dana usledio je kratak suton, pa jednolične noći viktorijanskog građanstva. Od tada je seksualnost brižljivo zatvorena. (Fuko 1982: 9)

Upravo taj viktorijanski i nešto raniji georgijanski pogled na svet i Makjuan detektuje kao izvor inhibicija i problema na polju seksualnosti, a shodno tome i u sferi identiteta, u svom romanu *Čezil Bič*. Naime, iako je radnja dela smeštena na početak šezdesetih godina dvadesetog veka, i ambijent i svetonazori junaka duboko su prožeti avetima viktorijane. Kako nam i Makjuan sugestivno predočava – istorijske epohe ne okončavaju se u precizno određenom trenutku, kako se to obično

sugeriše u udžbenicima istorije – već dugo istrajavaju i polagano odumiru. Tako je moguće i da više od šezdeset godina od zvaničnog okončanja viktorijske ere, shvatanja, ukusi i norme ponašanja svojstveni tom dobu ne samo da još postoje već i bitno određuju sudbine junaka romana.

Kako se odupreti pritiscima dominantnog kolektivnog diskursa, a ne izdati sebe? Kako izgraditi sopstveni identitet, svoju priču, pod snažnim naletima istorije, a nadasve u trenucima kad opšteprihvaćeni kulturni model prerasta u preteški kalup? U razmatranju Makjuanovog pristupa ovim pitanjima od pomoći nam mogu biti zanimljive tvrdnje Antonija Gidensa:

Identitet neke osobe ne može se otkriti u ponašanju, pa ni u reakcijama drugih – mada one jesu značajne – već u njenoj sposobnosti da omogući tok osobenog narativa. Ako jedinka treba da održi redovnu interakciju sa drugima u svakodnevnom svetu, njena biografija ne može da bude u potpunosti fiktivna. Ona mora neprestano da integriše događaje koji se dešavaju u spoljašnjem svetu, i da ih uvrsti u tekuću ‘priču’ o sopstvu. (Giddens 1991: 54)

Mogli bismo sasvim slobodno reći da gotovo celokupan književni opus Ijana Makjuana odslikava navedene Gidensove stavove. Ovaj intrigantni pisac, počevši od svog najranijeg romana *Betonski vrt* (1978), ispisuje jednu neprekidnu priču o pokušajima njegovih junaka da svoj život i sebe same smeste i uklope u jedan smisleni narativ o sopstvenom identitetu. Makjuan, međutim, pitanje identiteta svojih likova postavlja u jasno dočaran društveno-istorijski kontekst, a njegovi romani prerastaju u svojevrstne društvene hronike vremena u kome je radnja smeštena. Uz to, važan korak u tom jungovskom procesu individuacije – a Makjuanovi junaci su neretko adolescenti i mladi ljudi kod kojih traganje za sopstvom nije u potpunosti okončano – jeste suočavanje sa sopstvenom intimom, odnosno seksualnošću. Tako ujedno pratimo i jednu intimnu istoriju, jedan intimni narativ, čvrsto omeđen – a neretko i uslovljen – društvenom istorijom, odnosno istorijskim narativom.

Brižljivim odabirom detalja Makjuan je stvorio teskobno viktorijsko zaleđe na kome se odvija radnja dela. Glavna junakinja Florens odrasta u tipičnoj viktorijskoj kući, „velikoj viktorijskoj vili u gotičkom stilu“ (Makjuan 2007: 41) i to se nedvosmisleno ističe kao dovoljno jasan kulturološko-istorijski, ali i psihološki znak, bar kada je reč o njenom odnosu prema seksu. Slično tome, Florens i njen novopečeni muž Edvard svoju prvu bračnu noć provešće u starinskoj georgijanskoj gostionici (koja je uz to prerađeno i dograđeno staro elizabetansko zdanje), u sobi kojom dominira zastrašujući relikv prošlosti – krevet s baldahinom:

Florens nije pokazivala nameru da se pridigne u krevetu, niti čak da promeni položaj; ležala je na leđima, zureći u plisiranu tkaninu boje biskvita razapetu između stubova smišljenih, kako je nagađala, da dočaraju neku drevnu Englesku sazdanu od kamenohladnih zankova i dvorske ljubavi. (Makjuan 2007: 76)

Florens je celokupnom svojom ličnom, porodičnom, klasnom, pa i književnom istorijom unapred predodređena da u odsudnom trenutku s bolom spozna svu okamenjenost i hladnoću svoje prirode:

Znala je da nije imala nameru da mu podvali, ali sve ostalo, onog trenutka kad je sišlo s njegovih usana, zvučalo je potpuno tačno. Frigidna, ta užasna reč – shvatala je zbog čega joj pristaje. Nema te reči koja bi je bolje opisala. (Makjuan 2007: 116)

Inteligentni seoski deran Edvard, željan znanja i pun života, poput Džuda u Hardijevom *Neznanom Džudu*, pronaći će u Florens Ponting, kćeri univerzitetske profesorke filozofije i uspešnog biznismena koji žive u otmenoj ali hladnoj viktorijanskoj vili, svoju jednako frigidnu Su Brajdshed. Svar bi, dakako, bila daleko jednostavnija da i sama Florens ima negativan odnos prema viktorijanskom svetonazoru. Kao i u slučaju Megi Taliver, velike heroine viktorijanske književnosti, ni Florens ne odbacuje u potpunosti taj okoštali sistem vrednosti. Čak naprotiv – otkrivajući razloge svoje fascinacije Vigmor Holom, Florens iskazuje izvestan stepen divljenja prema svemu što je viktorijansko:

Obožavala je mračnu ozbiljnost te ustanove, one izbledele, oljuštene zidove s druge strane pozornice, sjaj drveta i raskošnocrveni tepih u foajeu (...) Duboko je poštovala one prepotopske tipove, one što su minutima izranjali iz taksija, poslednje viktorijance koji su se teturali i poštapali do svojih sedišta, da bi potom slušali u pomnoj kritičkoj tišini, ponekad i sa škotskim čebencetom donetim u tu svrhu prebačenim preko kolena. U tim fosilima, u njihovim čvorugavim sparušanim lobanjama smerno nagnutim prema pozornici, Florens je videla izbrušeno iskustvo i mudar sud, ili pak nagoveštaj visokog muzičkog znanja kome prsti izobličeni artritismom više nisu mogli biti na usluzi. (Makjuan 2007: 35-36)

Zapravo, nije samo Florens veliki ljubitelj viktorijane – to je, nadasve, i njen tvorac, Ijan Makjuan. Kao i u mnogobrojnim prethodnim delima, i u *Čezil Biču* Makjuan ispisuje veliku pohvalu viktorijanskom romanu i velikanima toga doba, prvenstveno Tomasu Hardiju, u čijem je Dorsetu i smeštena radnja. Kako je već ranije primećeno, Makjuan sa Hardijem deli svojevrstan fatalistički doživljaj stvarnosti i života, koji se ponajpre ogleda u isticanju značaja jednog presudnog trenutka na dalji tok celokupnog života jedinke:

I desi se tako, ponekad, da čitav život krene sasvim drugačijim tokom – zbog nečega što smo propustili da učinimo. (Makjuan 2007: 123)

No, u ovom je slučaju od daleko većeg značaja postupak koji je Makjuan izgradio još u romanu *Iskupljenje*. Naime, uspešan književni pastiš (a u ovom romanu Makjuan se vraća još ponekim od omiljenih pisaca, poput E. M. Forstera, D. H. Lorensa, pa i pesnika Metjua Arnolda) izrasta u složeni sistem znakova koji tvore sopstveni svet književne fikcije sa osobenom književnom istorijom. Najjednostavnije rečeno – Florens i Edvard žive istovremeno i paralelno kao tobožnji pravi ljudi u pravoj Engleskoj s početka šezdesetih godina, ali i kao junaci književnog dela nastalog u okviru jedne specifične književne tradicije, čije su preteče, među ostalima, i pisci i junaci viktorijanske književnosti. Ne samo da Florens i Edvard pripadaju različitim društvenim klasama već su i izdanci dve posve različite književne baštine. Svojim opredeljenjem za klasičnu muziku Florens se vezuje za prošlost, ali i za okamenjenost, za hladnoću, za potiskivanje strašnih, neizrecivih porodičnih tajni i dvostruki moral kada je seksualnost u pitanju. Jednom rečju, opredeljuje se za – viktorijanu, dok se Edvard svojim obožavanjem bluza i pop-kulture svrstava u red likova proisteklih iz modernizma, onih koji su, poput Pola Morela i ljubavnika lejdi Četrli, premda hendikepirani svojim klasnim poreklom, uvek nosioci životodavne energije i okrenuti ka budućnosti. Ova postmodernistička igra istorije i fikcije, unutar koje se odigrava formiranje identiteta dvoje mladih ljudi,

stvara privid stvarnosti, ali ga istovremeno i ruši, svesno ukida. Tako u napomeni na kraju romana Makjuan objavljuje

Edvardov i Florensin hotel – na milju i nešto malo više južno od Abotsberija u Dorsetu, smešten na širokom proplanku iznad parkinga za plažu – ne postoji. (Makjuan 2007: 124)

Upravo ova napomena tako duhovito ukazuje na samu srž umetničkog postupka – on sve vreme i za sva vremena stvara i razara stvarnost. U takvom svetu, premreženom koordinatama lične, porodične, društvene, nacionalne, kulturne i književne istorije, hardijejsko fatalističko viđenje postaje neumitno. Sve je dodatno potcrtano tonom i distancom naratora koji kao da nam pripoveda baladu ili bajku – možda ne baš tako drevnu, ali današnjim mladim pokolenjima svakako daleku i nestvarnu:

Bili su mladi, obrazovani, i oboje nevini te, njihove prve bračne noći, a živeli su u doba kad je razgovor o seksualnim teškoćama jednostavno bio nemoguć. (Makjuan 2007: 9)

„A šta im je to stajalo na putu?“ pita se pripovedač, da bi potom naveo čitav niz sve krupnijih prepreka:

Njihove ličnosti i prošlosti, neznanje i strah, stid, gadljivost, manjak samosvesti ili iskustva ili lakoće u ophođenju, zatim poslednji trzaji verske zabrane, njihova engleskost i klasna svest, pa na kraju i sama istorija. Ništa naročito, zapravo. (Makjuan 2007: 74-75)

Cinična naratorova opaska kojom okončava ovaj niz više ističe no što umanjuje scile i haribde kroz koje dvoje mladih na pragu zrelosti moraju da prođu.

Šta je 1962. godine, zapravo, značilo biti Englez? Među ostalim stvarima, i mirenje s gubitkom imperije i sa stvaranjem novog bipolarnog sveta, kao i potrošačkog društva, ali, kako duhovito ističe Makjuan, i sa poslednjim trzajima tradicionalnog neinventivnog engleskog kulinartva. Kako je uopšte bilo ko mogao da očekuje da će Florensina i Edvardova prva bračna noć biti uspešna ako je brak trebalo da konzumiraju u drevnom engleskom zdanju na obali mora, u onom zastrašujućem krevetu, okruženi užtogljenim konobarima koji im za večeru služe odreske davno ispečenog rostbifa u skorenou umaku, raskuvano povrće, i krompire s plavičastou nijansom (Makjuan 2007: 10)? Pri tom, iz salou u prizemlju do njih dopiru vesti sa radija, koje okupljeni vremešni gosti pomno prate – tu je najpre obraćanje britanskou premijera na konferenciji u Vašingtonu o trci u naoružavanju i zabrani nuklearnih proba, pa potom izveštaji o bekstvu grupe ljudi iz Istočnou Berlina i završnou sednici islamističke konferencije u Bagdadu... Da je morao da svoju seksualnu veštinu dokaže u takvim okolnostima i sâm Kazanova teško da bi dosegaou slavu koja ga vekovima prati! Čak i u modernou, naprednou priručniku smišljenou „da pomogne mladim nevestama“ Florens je nailazila „na reči i izraze koji su je maltene terali na povraćanje“, dok su drugi grozouorni izrazi vređali njenu inteligenciju (Makjuan 2007: 12). Taj moderni i tobože liberalni kvazi-naučni pristup seksu na ponajbolji način potvrđuje tezu Mišela Fukoa da

naša civilizacija, na prvi pogled bar, nema nikakvu *ars erotica*. Zauzvrat je ona, nesumnjivo, jedina koja primenjuje izvesnu *scientia sexualis*. Ili, bolje rečeno, koja je tokou vekou, da bi rekla istinu o polu, razvila postupke koji se, u suštini, upravljaju prema jednom obliku vlasti i znanja u izrazitoj suprotnosti sa umetnošću inicijacije i uzvišenou tajnom: reč je o priznanju. (Fuko 1982: 55)

Štaviše, Fuko tvrdi da je ta seksualna nauka podređena zahtevima jednog dvostrukog morala, te da je, „pod izgovorom da kazuje istinu, ona ... svuda razgorevala strahove; i najmanjim kolebanjima polnosti pripisivala je uobraženu dinastiju zala stvorenih da se odraze na budućim naraštajima“ (Fuko 1982: 51). Zanimljivo je da Fuko uočava da je došlo i do srazmerno značajne promene u književnosti, jer

od zadovoljstva u tome da se priča i čuje, čije je težište bilo u junačkoj ili čudesnoj priči o „iskušavanju“ srčanosti ili svetlosti, prešlo se na književnost predatu beskrajnom zadatku da se sa dna sebe samog, između reči, izdigne istina koju već sam oblik priznanja uznosi kao nedostižnu. (Fuko 1982: 56)

Upravo taj problem ima i Makjuanova junakinja Florens, jer „sve ove godine živela je izolovana u sebi, i što je najčudnije, od same sebe, a da nikada nije imala ni želje ni smelosti da se osvrne i pogleda preko ramena“ (Makjuan 2007: 50). Otud ona, sve dok ne bude saterana iza zid i dok ne postane prekasno, nije u stanju da odgovori na pitanja koja Gidens naziva središnjim za svakoga ko živi u poznom modernizmu, a to su „Šta činiti? Kako postupiti? Ko biti?“ (Giddens 1991: 70).

U Engleskoj Florens i Edvarda, sve je – od hrane do međuljudskih odnosa – ili skamenjeno, užeglo i bezukusno, ili trošno, truležno, oporo i odurno. Iako su i Florens i Edvard članovi pokreta za borbu protiv upotrebe atomskog naoružanja i premda su duboko rešeni da će na narednim izborima, kada konačno dobiju pravo glasa, glasati za laburiste, i oni sami su deca svoga doba – ni tu ni tamo, zbunjeni, inhibirani, zatvoreni u sebe:

Iako se pričalo da imućniji ljudi odlaze na psihoanalizu, još uvek nije bilo uobičajeno da čovek u svakodnevnom okolinostima samog sebe posmatra kao enigm, kao poduhvat u narativnoj istoriji, ili kao problem koji čeka da bude rešen. (Makjuan 2007: 22)

Otud ne čudi što se u Edvardovoj porodici svi pretvaraju da je s njegovom umno poremećenom majkom sve u redu, kao ni to što Florens sebi neće ili ne sme da prizna šta se zaista zbilo između nje i oca tokom jedne plovidbe Lamanšom. Taj viktorijanski skelet u ormaru, tu zaveru ćutanja podržava i narator koji samo naznačuje mračnu i dobro skrivenu tajnu, ali je nikada ne iznosi na svetlost dana. A Makjuan je do sada pokazao da je pravi majstor u stvaranju napetosti i smišljanju groteskno-šokantnih epizoda, počevši od zacementiranog tela majke u *Betonskom vrtu*, preko gnusnog kasapljenja Kolina u *Utehi stranaca* i čerečenja Ota u *Nevinašcima*, bizarne i monstrozne zloupotrebe crnih pasa u istoimenom romanu, pa do scene uličnog nasilja u *Suboti*. Kako primećuje Brajan Epljard,

ovo je ujedno i roman koji razotkriva da je zreli Makjuan svestan svoje čitalačke publike. Knjiga je ispunjena karakteristično dobro održavanom napetošću. Iskusi čitaoci očekivaće nekakav užasan trenutak otkrovenja ili čin nasilja. Ipak, naposljetku, složenost romana pre je plod onoga što se ne događa nego onoga što se događa. (Appleyard 2007)

Makjuan se, međutim, ne poigrava samo čitalačkim očekivanjima proisteklim iz poznavanja njegovog ranijeg opusa. Reč je, dakako, i o vrlo vešto smišljenom polju aluzivnosti koje nas upućuje na prethodne književne epohe, književna dela i njihove junake. Ispostavlja se da protagonisti *Čezil Biča* pripadaju jednovremeno i svom vremenu, koje je stvarno i istorijski određeno, ali i svojevrsnom književnom kontinuumu, u kome su oni direktni potomci svojih književnih preteča. Štaviše, svi smo mi sinovi i ljubavnici, pa čak i mnogo više od toga – mi smo potomci i izdanci

ne samo naših roditelja i sunarodnika već i naših književnih prethodnika. U naše presudne izbore i odluke, u naš identitet ugrađuju se i svi oni večno živi likovi Tese, Neznanog Džuda i njegove Su, Pola Morela... Čak i ako nismo čitali velika književna dela viktorijanskog doba – ona su na neki jungovski način tu, u nama, poput modernih arhetipova. Svojim romanom *Iskupljenje* i minijaturnim remek-delom *Čezil Bič* Makjuan potvrđuje da je, u najboljem značenju te reči, jedan od najvećih viktorijanaca među postmodernistima. Čak i njegovo tematsko opredeljenje za tzv. velika pitanja ljubavi, klase, intime, istorije i identiteta ide u prilog ovoj tezi. Ovaj književni stvaralac na najbolji mogući način potvrđuje tezu T. S. Eliota o živoj i neprekidnoj književnoj tradiciji. I u tome je ogroman značaj Ijana Makjuana kao pisca.

Povrh svega, društveno-istorijske okolnosti, kojih često i nismo svesni, određuju naš stav ne samo prema značajnim socijalnim pitanjima klase, uspeha, karijere već i prema najzatomljenijim, pa i nesvesnim, strahovima i nadama iz sfere intime i seksualnosti. Jednostavno rečeno, da je boravak *Bitlsa* u Hamburgu bio samo malo kraći i da su svoje prve singlove objavili koji mesec ranije, možda bi to za Florens i Edvarda bilo od presudnog značaja. Za njih dvoje, i „Love Me Do“ i „Please, Please Me“ došli su prekasno. A u vreme kada su 1965. godine Džeger i *Stonsi* pesmom „Satisfaction“ ozbiljno zatresli stubove građanskog morala, Makjuanove junake život je već nepovratno bio rastavio, a njihova zajednička priča iz perioda neposredno pre početka seksualne revolucije već je delovala anahrono i neshvatljivo tragi-komično. Na sasvim posredan način, ali računajući s tim da njegovi čitaoci znaju šta je usledilo s jeseni 1962. godine i kasnije, Makjuan nam kroz seksualnu osujećenost Florens i Edvarda, ukazuje na revolucionarni značaj i snagu budućih događaja iz sfere popularne kulture i rokenrola.

LITERATURA

- Appleyard, Bryan (2007). The ghost in my family. *The Sunday Times*. March 25: 1. Dostupno na http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/article1563161.ece [15. 12. 2010]
- Childs, Peter (2006). *The Fiction of Ian McEwan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Eliot. T. S. *Tradition and the Individual Talent*. Dostupno na http://en.wikisource.org/wiki/The_Sacred_Wood/Tradition_and_the_Individual_Talent [15. 12. 2010]
- Fuko, Mišel (1982). *Istorija seksualnosti*. Prev. Jelena Stakić. Beograd: Prosveta.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity.
- Hardy, Thomas (1994). *Jude the Obscure*. London: Penguin Books.
- Hardy, Thomas (2003). *Tess of the D'Urbervilles*. London: Penguin Books.
- Lawrence, D. H. *Lady Chatterley's Lover*. Dostupno na <http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100181h.html> [10. 4. 2011]
- Lawrence, D. H. *Sons and Lovers*. Dostupno na <http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=LawSons.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1> [10. 4. 2011]

- Makjuan, Ijan (2007). *Čezil bič*. Prev. Arijana Božović. Beograd: Paideia.
McEwan, Ian (2001). *Atonement*. London: Jonathan Cape.
McEwan, Ian (1998). *Black Dogs*. London: Vintage.
McEwan, Ian (2008). *On Chesil Beach*. London: Vintage Books.
McEwan, Ian (1997). *The Cement Garden*. London: Vintage.
McEwan, Ian (1997). *The Comfort of Strangers*. London: Vintage.
McEwan, Ian (1998). *The Innocent*. London: Vintage.

Zorica Đergović-Joksimović

“LOVE ME DO” ON CHESIL BEACH

Summary

The paper deals with the way love and sexuality are portrayed and consumed in Ian McEwan's *On Chesil Beach* (2007). Although the novel is set in 1962, McEwan, always interested in social and historical issues, provides enough proofs that Victorian era was still not entirely over. Various literary allusions, references and pastiches applied confirm the longevity of not only Victorian convictions and values but of the epoch's outstanding literary works. Ironically, it is in the wake of the the sexual revolution that McEwan's characters fail in achieving the much yearned for at-one-ment. Once again the writer shows the significance of the wider socio-historical context even for the most intimate issues of one's sexual life, thus confirming Michel Foucault's thesis that in our civilization sex is not only rigorously repressed but that procedures for telling the truth of sex are geared to a form of knowledge-power.

Key words: English literature, history, identity, McEwan, modernism, postmodernism, sexuality, tradition, Victorian literature

Marína Šimáková Speváková
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu

UDK: 821.162.4(497.11).09-32 Hronec V.
Originalni naučni rad

PRIEVAN AKO SÚČASŽSÁGY O LUTROVOVCOCH*

V štúdiu sa zaoberáme analýzou a interpretáciou prozaického cyklu *Prievan* od Vižazoslava Hronca. Ide o modernistickú prózu, v ktorej dominuje prúd vedomia narátora, ktorý je zároveň postavou. Štyri prózy *Zrkadlo*, *Prach*, *Milan* a *Kľúč* vnímame samostatne a na pozadí Hroncovej prozaickej trilógie, svojráznej ságy o Lutrovovcoch. Na spojitost s celkom poukazuje funkčné využitie tak menších (motívov), ako aj väčších prvkov (postáv, príbehov) epickej štruktúry.

Kľúčové slová: Vižazoslav Hronec, próza, Žaner, modernizmus, narácia

Keď ide o prozaické dielo Vižazoslava Hronca vždy ho na začiatku charakterizujeme z hľadiska tematického – je to dielo o rodine Lutrovovcov. Vzťahy medzi príslušníkmi Hronec organizoval najprv do samostatných prozaických celkov prostredníctvom funkčného využitia tak menších, ako aj väčších prvkov epickej štruktúry. Jednotlivé motívy kontextoval do textových tém, ktoré tvorili vyššie štruktúrno-významové jednotky a Žanrovo zaokrúhlené celky. Textové témy niekedy presahovali Žanrové rámce a to je jedným zo spôsobov návaznosti menších častí s vyšším celkom ságy. Žanrovo, sú to kratšie epické celky (novely, poviedky) s jednoduchšou, alebo zložitejšou štruktúrno-významovou náplňou. Samostatne ich uverejňoval časopisecky a sústreďoval do cyklov, ktoré uverejnil knižne. Prvý cyklus próz *Prievan* vydal v roku 1976, druhý *Pán vzduchu a kráľov syn* v roku 1993 a román *Plný ponor* v roku 1999. Onedlho všetky vyšli ako súčasť výberu z Hroncovho diela pod názvom *Amarna 1* a *Amarna 2* (2000). V druhom vydaní cyklus *Prievan* premenoval na *Sklený vietor* a zmeny vniesol aj do druhého a tretieho cyklu, nimi sa však v tejto štúdiu nebudeme zaoberať. Pred publikovaním *Prievanu* všetky menšie prozaické Žanre uverejňoval v časopise *Nový Život* v rokoch 1968 až 1975¹.

* Príspevok vznikol ako súčasť vedeckého projektu č. 178017, ktorý financuje Ministerstvo osvetý a redy Republiky Srbsko.

¹ Bližšie pozrieť: Hronec (2009). Personálna autobiografiografia 1956-2005. Báčsky Petrovec, Nový Sad : Slovenské vydavateľské centrum, Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov. s. 55-58

Cyklus *Prievar* tvoria štyri prózy znakového nadpisu : *Zrkadlo*, *Prach*, *Milan* a *Kľúč*. Všetkým je spoločný spôsob narácie, t.j. prúd vedomia. V próze *Zrkadlo* vnímame dva naratívne celky, oba sú vnútorné monológy rozprávača a postavy Milana Lutrovova, prvý vyplýva z momentu rozprávania, druhý sa vzťahuje na minulosť a popretkávaný je dialógmi s dievčaťom Máriou. Prvý úsek vo vedomí Milana je reflexívnejší a druhý podmienenčne povedané príbehovejší. Odlíšené sú typom písma. Z kompozičnej časti zahrnujúcej rozprávača s dievčaťom Máriou sa dozvedáme o príčinách cestovania hlavnej postavy a táto časť je oporou skromného príbehu. Cesta sa koná 2. septembra v roku 1964, o čom sa dozvedáme z chronológie umiestnenej do dodatka, ktorú čitateľ môže konzultovať s cieľom ľahšej koordinácie v texte. Svojrázne vybočenie z aktuálneho epického časopriestoru udeje sa v jednom úseku, v ktorom sa narátor vracia do roku 1951, v deň pohrebu starej mamy Márie Lutrovovej, kedy bol päťročným chlapcom. Príbeh sa odohráva na Laližskom cintoríne. Obsahovo je to vlastne priamym pokračovaním príbehu kapitoly *Tma ako v rohu* románu *Plný ponor*, ktorá končí prehovorom Jozefa Lutrovova k vnukovi Milanovi: „Istotne ti už zunovalo. Hybajme do cintera.“ (Hronec 2000b:23) V *Zrkadle*: „To sú všetko tie najzbytočnejšie ceremónie, povedal a urobil akýsi posunok rukou, ktorému som vtedy neporozumel. Pozrel som sa tým smerom, ale videl som iba hroby: pomníky a kríže...“ (Hronec, 2000a: 10) Uvedenou epizódou sa Milan kontextualizuje ako príslušník Lutrovovskej rodiny a dostáva do súvisu s príbehmi ságy. Návaznosť na rodinu upevňujú spomienky na nebohého brata Dušana a rodičov. Ako znakový jav vnímame písanie sa uvedeného úseku akoby po *Plnom ponore*, t. j. „dopredu“ („do budúcnosti“) a jeho korelát tiež treba vnímať na pozadí kontextu ságy.

V *Zrkadle* sa výraznejšie prejavujú dve výrazové jednotky (motívy) - cesta vlakom a zrkadlo. Motív cesty chápeme dvojako: 1. ako jednotku, z ktorej sa kontextualizuje celý príbeh (Milanova cesta z rodiska do Belehradu), 2. ako znak („cesta“ t. j. úvaha). Zrkadlo je znakom silného významového potenciálu (dôležitého pre celú ságu) a napovedá existenciu dvoch skutočností. Keďže narátor v zrkadle nevidí len vlastnú tvár, ale aj veci, ktoré sú porozhadzované v kupé vlaku, naznačuje, že jeho kontemplácia nemusí znamenať aj introspekciu. Vidí v ňom napríklad časti vecí (taška), čiže neúplné odrazy skutočnosti, ktorých zachytenie závisí od uhla pozorovania. Vstupná próza tým hovorí ešte jednu vec – významy znakov sa nemusia kryť s objektmi (predmetmi), aké ich poznáme, ale môžu nadobúdať iné, vyšinuté, nekonvenčné a premenlivé významy (v závislosti od uhla nazerania). *Zrkadlo* tak naznačuje princíp, ktorý sa bude dodržiavať v procese celej prozaickej tvorby: bude sa hovoriť o skutočnostiach, ktorých znaky a predmety budú niesť nové (nekonvenčné, „neskutočné“) významy. Tie významy nebudeme hľadať cez prizmu duálneho vzťahu znak – význam (t.j. saussurovského signifikant-signifié), ale, ako nám napovedá optika zrkadla, cez triadický proces znak – predmet – interpretant (Ch. S. Peirce a nasledovatelia, medzi nimi U. Eco). Cestu vlakom v tomto kľúči budeme vnímať ako výpoveď znakovú, či významový korelát teraz už iste nie je hľadanie vlastnej identity rozprávača-postavy, ako sa uvádzalo v niektorých starších intepretáciách. *Cestu vlakom* chápeme ako cestu medzi znakmi,

ktorá bude prebiehať jednak v skutočnosti rozprávania a jednak aj v skutočnosti čítania. Je to spoločná *cesta epickým svetom*, resp. „*dvere k nástupišŤu*“ do prózy. Alebo inak, úsilie o utvorenie súvislosti tak medzi znakmi, ako aj medzi predmetmi. A to je už odkaz jednak o spôsobe písania, ako aj o spôsobe čítania napísaného. Posledné z jednej strany navodzuje na interpretáciu, no môže sa vzťahovať aj na úvahu samotného narátora (resp. autora) o napísanom – obe majú blízko k tlmočeniu *dvoch skutočností*, ako skutočnosti príbehu a skutočnosti úvahy nad ním. V próze existuje nepriamy náznak metatextovosti: Vo chvíli, keď siahol po rozhádzaných novinách v kupé aby ich zoradil a prečítal Milan povedal: „*Pokúsil som sa poskladať ich podľa strán; vždy tomu hovorím rekonštrukcia.*“ (Hronec 2000a: 12)

Literárna kritika (medzi posudzovateľmi boli autori z Vojvodiny ako aj zo Slovenska) ohodnotili cyklus *Prievan* ako predelový vo vývine slovenskej vojvodinskej literatúry.

Podobne ako v *Zrkadle* zrkadlo-cesta aj v ďalších textoch uvedeného cyklu dominujú dva znaky. Kontextualizujú všetky ostatné motívy a prvky, v strede je rozprávač, ktorý je zároveň postava, a on do/utvára súvislosti medzi nimi, ale utvára ich aj čitateľ, ktorý si pritom musí znaky pretlmočiť. V *Prachu* sledujeme dve naratívne línie, podobne ako v *Zrkadle* vyznačené iným typom písma, obe sú vnútorné monológy v odlišných, nie veľmi vzdialených časových pásmach – v jednom je rozprávač sám s vlastnými spomienkami na detstvo a kontempláciou o čase, v druhom, ktorý sa odohral v blízkej minulosti rozmýšľa za prítomnosti Márie. V reflexívnej časti uvažuje o miere účinku minulosti na Život a budúcnosť jednotlivca. Vzťah minulosť-budúcnosť zosubjektívňuje, pociťuje ho ako dve vedomia, minulé a súčasné ja, ktoré nemôže zlúčiť: „*Musí byť medzi mnou a mnou rozpätá imaginárna niť, plná rôznofarebných perál; ak sa tá niť pretrhne, rozsypané perly treba pozbierať a zachrániť.*“ (Hronec 2000a: 29). *Prach* kontextualizuje motív času, t. j. minulosti na jednej strane, a *prach* ako druhú nosnú výrazovú jednotku. Motívy dávame do vzájomnej súvislosti a zrežujeme so znakmi, ktoré sa zjavujú v druhom a v treťom cykle (*Pán vzduchu... a Plný ponor*), to sú zrnká energie, ktorá plynie v nadčasovosti (novela *Amarna* a kapitola *Ibis* románu *Plný ponor*). Prostredníctvom relácie medzi *prachom* a *plynutím* môžeme tento text vnímať ako súčasť rodinnej ságy. Tiež i na základe motívu návštevy rodičovského domu, ktorá súvisí s rozprávačovým cestovaním z predošlej poviedky (v *Zrkadle* je totižto náznak, že rozprávač cestuje domov po akúsi potvrdenku, bez ktorej sa nemôže zapísať...). Ďalšie súvislosti čítame z väčšieho prvku epickej štruktúry, Milanovho prúdu vedomia, ktorý je poznačený silnou obrazotvornosťou: „*Zdalo sa mi, ako keby som si otváral hrud', ako keby som si uvoľňoval srdce. Pohľad mi znova spočinul na kúskoch nábytku, ktoré sa vynárali z príjemného šera susednej izby. Vedel som veľmi dobre, že tam, pri dverách vľavo, ešte aj teraz pretrvávajú veľké zvlnené more, modrý oceán svetla a akýchsi neurčitých kvetov. Vedel som, že sa len treba pohnúť z miesta, urobiť niekoľko krokov po starom zelenom koberci, prekročiť prah do žltá ofarbených dvier, a celý ten priestor, to more slov a viet ožije a znova začne žiť tým ďalekým, utlmeným životom.*“ (Hronec 2000a: 31) Bezpochyby, v uvedenom úryvku sa prejavila lyrická tvár rozprávača. Lenže, na pozadí

ságy o Lutrovovcoch zisŽijeme, Že najväčšie básnické vlohy medzi Lutrovovcami patrili Andrejovi Lutrovovi. Čitateľ by si tu mohol poloŽiŽotázku, či Milan nie je iba maskou a skutočným narátorom, vlastne zapisovateľom príbehov o rodine je niekto iný? Ako z neskorších Hroncových kníh vieme, tým zapisovateľom je Vladimír Lutrov. Príbehy mu síce „diktovali“ aj iní príslušníci, ale „konečnú podobu“ textu určoval on. To znamená, Že do prvého prozaického cyklu Hronec vkladal zrnká, z ktorých neskoršie „vyrastú“ nové prozaické útvary. ŽaŽké je odhadnúŽ, či Hronec plánoval písaŽ román *Plný ponor* v čase vzniku *Prievanu*. Isté je však, Že idea o súvislosti medzi menšími a väčšími cyklami existovala od samotného začiatku a ďalším písaním sa navrstvovala.

Aj v *Milanovi*, tretej próze *Prievanu*, platí princíp kombinácie prúdov vedomia. Znásobuje sa v nej počet striedajúcich pásem, v čom je zloŽitejšia na vnímanie aj z obsahovej stránky. Čas, ktorý Milan ako rozprávač a postava v prvých dvoch prózach vníma ako spomienky na minulosŽ a súčasnusŽ, sa z výrazovej jednotky (motívu) presúva do pozície textovej témy, t.j. nosného znaku. Čas, totiž, v tomto útvare „pohlcuje Milana“, on prestáva rozlišovaŽ minulosŽ a prítomnosŽ, je „vyslobodený“ z pút determinácie časom. V príbehu sa to zdôvodňuje jeho premávkovým nešŽastím, v ktorom utratil pamäŽ, nepozná svoju minulosŽ a stal sa „iným človekom“. Tým, Že sa Čas dostal do pozície textovej témy sa významový dôraz z titulu presunul do vnútra textu, čo je posun vzhľadom na predchádzajúce prózy, v ktorých bol hlavný znak v nadpise.² Je zrejmé, Že sa prózou *Milan* mení smer noetiky *Prievanu*. Prehľbuje sa a stáva komplexnejším a tu už nemáme do činenia „len“ s nastolením tematiky času ako predmetu reflexie postavy/rozprávača, ale prestupujeme za hranicu a *sme v tom, v skutočnosti bez času*, a spolu s rozprávačom/postavou sa ju pokúšame obsiahnuŽ. V tejto skutočnosti, (v ktorej sa neskoršie postavy budú ocitaŽ v rovnakom čase na viacerých miestach, „prevteľovaŽ sa“, reinkarnovaŽ a pod.), nazvime ju dočasne *bezčasová*, sa rozprávač (a s ním spolu i my) ocitá len zdanlivo (má len subjektívny pocit), lebo v skutočnosti príbehu on je iba tým, kto zaŽil premávkový karambol z čoho trpí následkami.

Podobne, ako v predošlých prózach, v ktorých sa významnejšie vzŽahy formujú medzi dvoma znakmi (zrkadlo-cesta, prach-prúdenie/procesuálnusŽ), čas je v *Milanovi* v obsahovej korelácii so *smrŽou*. Ukazuje sa to cez rámcujúce motívy smrti: V prvom odseku, v ktorom sa prúd myšlienok hlavnej postavy začína, Milan sedí pri **mŕtvom priateľovi** Ivanovi v Pivnici v prítomnosti niekoľkých ľudí a

² Tu urobíme krátky exkurz a vstúpime do diskusie s pomenovaním titulného (resp. nosného) motívu prózy ako symbolu, príznačnom pre doterajšie interpretácie. V triadickom chápaní „prostriedku“ (znaku) sa síce symbol uvádza ako „znak spočívajúci na základe vzŽahu priradenia k predmetu, predstavuje predmet, alebo triedu predmetov bez priameho odkazu“. (Harpán, 2004: 28) BeŽný čitateľ symbol však vníma ako výrazový prostriedok prináleŽiaci k básnickej trópice, konkrétnejšie metaforickej výrazovej skupine. Také vnímanie symbolu môže čitateľa bez teoretickej prípravy zavieŽ smerom k charakterizácii Hroncovej prózy v lyrickom kľúči, čiže uvedenú symboloschopnosŽ motívov privádzaŽ do súvislosti s prienikom básnického prejavu ViŽazoslava Hronca do prózy. Ani takáto interpretácia by nebola úplným zvodom, lebo básnické a prozaické dielo Hronca súvisia, ten súvis však určite nespočíva „len“ v rovine štalizácie, ale predovšetkým v sémantickej, čo je už záležitosŽou hlbšieho interpretovania znakov. Preto v súvislosti s nosnou výrazovou jednotkou v próze navrhujeme pouŽitie termínu so širším výpovedným odkazom - znak.

zaspomína si na brata Dušana, ktorý **umrel** na následky premávkového nešťastia tri roky pred tým. Vtedy bol v havarovanom aute i samotný Milan, no neutrpel väčšími zraneniami, ale **amnéziou**. Dalo by sa povedať, že Milanove myšlienky rámcuje **dvojnásobná smrť**: kamarátova, ktorá je bližšia času zo začiatku poviedky a bratova, ktorá sa udiala pred tromi rokmi. Dokonca, motív smrti tu možno vnímať aj v súvislosti s Milanom samotným, v prípade, že jeho amnéziu, ktorú dožil po premávkovom nešťastí, pochopíme ako jeho vlastnú „malú smrť“. „Som obkľúčený nocou. Som celý biely“ –niekoľkokrát v sebe opakuje priateľove slová, ktoré to vyslovil **pred smrťou**. *Čas premýšľa* Milana (hoci iba subjektívne) a otázka smrti, ktorá sa v reálnej skutočnosti považuje za koniec trvania v čase, v tomto (paralelnom) svete bezčasovosti, stáva javom na rozmyšľanie. Podklady v texte: Po autonehode Milan začína seba vnímať ako rozpoltenú bytosť, ako „toho pred nehodou“ a „toho s amnéziou“. Rozmyšľanie o dvoch postavách, zároveň existujúcich v minulom a aktuálnom čase, implikuje myšlienky o paralelných svetoch, „možno, že je naozaj všetko paralelné. Je iba vedomie tým fluidom, ktoré sa kľučkuje pohybuje raz v jednom a inokedy v druhom čase?“ (Hronec 2000a: 42) Otázku *smrti* Hronec tematizuje na ploche všetkých troch častí prózy, resp. na ploche ságy, čo vidno z častého výskytu motívov návštevy cintorínom, vraždy, pokuse o samovraždu, smrti prirodzenej, líhaním do truhly pri hre, smrti pri autonehode, pri pôrode, zahynutia vo vojne atď. Smrť je tak jedným z ústredných znakov (asi aj najdôležitejším) Hroncových prozaických textov a významovo najzaujímavejší. Z obsahu *smrti* sa rýchlo po *Milanovi* utraca konvenčný význam skutočného konca a znak nadobúda nové odtienky, ktoré sa do konca ságy navrstvujú.

Milana vnímame ako osamelú postavu. Svojim spôsobom rozmyšľania, kladením si existenčných a ontologických otázok a snažením na nich zodpovedať, Milan sa vymkne z priemernosti tuctovej väčšiny, no najviac to robí tým, keď dokáže transponovať svoje pocity a zážitky do umeleckej podoby. To zdôvodňuje aj jeho pocity osamelosti. A z pocitov osamelosti, výnimočnosti by sa azda dala vyvodiť potreba po vyrozprávaní vlastného príbehu, tým viac, že to robí do pera bratranca a spisovateľa Vladimíra Lutrovova, v ktorom hľadá spoločníka. Zakomponovanosť iného rozprávača (na pozadí ságy „vieme“, že Vlada Lutrovova) do Milanovho príbehu naznačuje veta pri začiatku prózy: „No, dobre, vysvetlite mi teraz, kto bol Milan“ (Hronec, 2000a: 31)

Rozsahom najväčšia štvrtá próza *Kľúč* má aj najzložitejšiu štruktúru. Pozostáva z troch častí, rámcovaných tromi dátumami. Narácia sa rozkladá na viacero osôb, pričom zostáva vo forme vnútorného monológu, dokonca aj v tých častiach, ktoré sú napísané v er-forme (*Oblačnosť štyri štvrtiny, Po prevrate v Poľsku situácia sa stabilizuje, Cesta pána Ninčiča od Ženevy do Paríža*)³, lebo dotvárajú vnútorný monológ (sú aj znakom, že niekto iný zapisuje príbeh). Vnútorné monológy nie sú odlišné typom písma v rámci kontinuálneho celku, ako tomu bolo v predchádzajúcej.

³ Er-foma v tejto próze naznačuje prítomnosť iného rozprávača, ktorý utvára Milanov prúd vedomia, čím zapája prózu do celku ságy.

zajúcich prózach, ale sú rozdelené na časti (osobytné časti prozaického textu). Dopĺňujú ich poznámky z marga prózy, ako svojrázne digresie, čo utvára dojem experimentálnej prózy. Aj keď zaznamenávame segmentovanie výpovedí (výpukle sa to prejavuje vo vnútornom monológu vraha Žarka Tešića, podaného hypertrofiou viet, aby evokovalo psychickú strhanosť, inak časť, ktorá je do/písaná do druhého vydania teda *Skleného vetra*), narácia nepresahuje rámce modernistického spôsobu smerom k postmodernistickému štiepaniu, ako sme tomu v niektorých textoch hovorili i my i časť kritiky. Poznámky vysunuté na margo textu predstavujú len iný meander, svojráznu odbočku, okľuku prúdu vedomia. Fragmentácia výpovede a kombinácia viacero zorných uhlov nemá za cieľ relativizáciu vypovedaného, karnevalizáciu, ironizovanie, či travestiu (novinového článku, lebo výstrižky z novín sa uvádzajú ako doklady k hlavnej narácii) naopak, ona je prítomná aby vnútorné monológy informačne doplnila, rozprávačský postoj upevnila a „obsiahla“ v jedinečnej skutočnosti jazyka. Jej prítomnosť ale naznačuje smer, ktorým sa próza naďalej bude pohybovať, cestou k postmoderne. Lebo „moderna 20. storočia“, ako povedal W. Welsch, „práve vo sfére vedy a umenia, ako aj v kultúrnych teóriách a spoločenských diagnózach, ktoré ju formovali, kritizovala a opustila novoveký rámec univerzálneho determinizmu, progresívnej výroby blaha, utvárania záväzných štandardov a spoločenskej uniformovanosti. Tým **razila cestu** všetkým tým motívom, ktoré nachádzajú uplatnenie v **postmoderne...**“ (Marčok, 2010: 23, zvýraznila aut.). Takže, výskyt formálnych prvkov nového umeleckého postupu naznačuje postupné opúšťanie modernistických rámcov, no nie aj dominanciu postmodernej epistémy. Takže, metóda v cykle *Prievan* je od začiatku do konca modernistická.

V noetike *Kľúča* sa konvenčná znakovosť *smrti* ako konca existencie svojráznym spôsobom popiera. Príbeh *Kľúča* preberá dva časové úseky, ktoré sú podané ako paralelné príbehy jednej postavy, Milana Lutrovova, ktorý existoval v dvoch časoch – ako študent filozofie, bývajúcí v podnájme u Elzy Juričević v roku 1926 a ako študent medicíny, bývajúcí u tej istej Elzy Juričević v rokoch 1967-68. Začína sa „náhodným“ príchodom Milana Lutrovova do podnájmu k Elze Juričevicovej v roku 1967, do rovnakého domu, dokonca rovnakej izby, v ktorej býval jeho nebohý strýko Milan Lutrov v roku 1926. Milan z 20. tých rokov bol Elziným milencom a zavraždil ho v tej istej izbe Žiarlivý sok (Elzin bývalý milenec Žarko). Vzápätí po príchode ho Elza, šesťdesiatosemročná pomätená babka, začne vnímať ako Milana z roku 1926. Jej správanie Milan spočiatku vníma akoby komunikovala s niekým iným, avšak pod tlakom spomienok, snov a pocitov si začne sugerovať, že skutočne niekým iným je. Začne si spomínať na detstvo a strýka, o ktorom sa doma hovorilo s tajuplnosťou, predmety v izbe sú mu povedomé, napokon, začne byť vedomý priestoru a času, ktoré nepatrili jemu ale nebohému strýkovi, t. j. začne sa s ním stotožňovať. Tretiu časť poviedky tvorí prúd vedomia Milana z roku 1926, v ktorej sa dozvedáme, že aj on, vo chvíľach bezprostredne pred smrťou, má víziu seba v budúcnosti, ale v podoby iného človeka. Funkcia Elzy je ako osoby, ktorá na „prevtelenie“ dovidí. Vo fókuse je moment vraždy Milana Lutrovova v roku 1926. Príbeh dotvárajú chvíle, ktoré vražde predchádzali – myšlienky vraha a obete, Elzy Juričević

myšlienky Milana v šesťdesiatych rokoch a pocity, že už raz žil a existoval. Významový fókus nie je na vražde ako takej, ale na chápaní smrti ako momentu zmeny existencie, čo svoje úplné opodstatnenie nadobudne na pozadí ságy.

Pomer dvoch nosných znakov prózy zostáva rovnako ako v predchádzajúcich prózach, sú to *klúč* a *smrť*. *Kľúč* sa ale v próze konkrétne nikde nezjavuje, tak ako sa v predošlých spomínajú zrkadlo a prach. Zjavuje sa *dierka na záclone*, existuje na rovnakom mieste tak v čase 1926, ako aj v rokoch 1967/68, ako index *klúčovej diery*, cez ktorú „nazeráme“ zároveň do oboch časov. „Tá dierka na záclone bola od cigarety, asi meter nad dlážkou, ani nie vo výške visiacej mužskej ruky, ktorá medzi prstami zvierá pripálenú cigaretu, ale trochu vyššie. [...] Nikdy som sa na ňu tak neprizeral, hoci ma to mrzelo, keď si ju niekto iný všimol. [...] Ešte stále skrčený som narovnal starý žŕtký hodváb, teraz už o poznanie čistejší ako pred mesiacom, a odrazu sa ma znova zmocnili tie divné pocity, ktoré ma tu prenasledujú od jesene; začal som sa cítiť ako človek, ktorý na niečo zabudol a nemôže sa na to rozpamätať, no vie určite, že sa to nestalo jemu (či predsa tá dopravná nehoda...), ale komusi inému, ale nevie ani komu, ani čo, len cíti, že to je čosi dôležité a nekaždodenné, na čo nevystačí len púhe tušenie, vedomosť alebo spomienka.“ (Hronec 2000a: 58) *Smrť* (vražda) v jednom *žvete* znamená *precitnutie* do *života* inde, oba *žvoty* však *spája* jedno vedomie, ktoré „privoláva“ *dierka na záclone*...

Na úrovni štruktúry próza *Kľúč* sa od predchádzajúcich odlišuje zložitejším usporiadaním epických prvkov, ale žánrovo sa neodlišuje od predchádzajúcich.

Pokračovaním udalostí z roku 1926, ktoré sa spomínajú v Elzinom prúde vedomia v druhej časti *Kľúča*, je kapitola *Ibis* v *Plnom ponore*. V nej Elza sníva, a pri opise sna sa zjavuje motív prúdenia energie medzi svetmi – symbol, ktorý sme identifikovali cez znakovosť prachu. Z uvedeného môžeme uzavrieť, že poviedka *Kľúč* je dôležitá nielen pre cyklus *Prievan*, resp. *Sklený vietor* ale prostredníctvom románového motívu-znaku vtáka Ibis tak pre cyklus *Pán vzduchu a kráľov syn* (motív sa zjavuje v novele *Amarna*) ako aj pre román *Plný ponor*.

Pri žánrovom zatriedení rozoberaných prozaických útvarov *Prievanu* vstupujeme do diskusie s predchádzajúcimi klasifikáciami, v ktorých sú uvádzané ako poviedky. Prózy síce namajú zložitú fabulu, sú tam navonok ničím sa nevystatujúce postavy, sú pomerne malého rozsahu, tematicky sústredené okolo dvoch nosných znakov. Avšak ich významový korelát treba hľadať v širokom rozvetvení tak horizontálne (na pláne narácie, ktorú tvorí spravidla viac ako jeden vnútorný monológ a rôzne odstupy od rozprávaného textu) a najmä vertikálne (plán významový). Obsah a hĺbka úvah postavy-rozprávača však odhaľuje jej výnimočnosť, ako aj túžbu po poznaní, ktorou sa snaží obsiahnuť svet(y). Časový úsek, ktorý spracúvajú pritom nie je úzko vymedzený, lebo vnútorným monológom sa postava dostáva do odľahlých častí detstva, dokonca do „života v inom čase“ a všetko spolu tvorí čas rozprávania. Tvorí ho i kauzálna odôvodnenosť v skutočnosti príbehu. Vo všetkých prózach sa príbeh (fabula) sústreďuje okolo jedného momentu, v ktorom sa vlastnosť postavy, skrytý vzťah alebo životná cesta nadobudnú zvrát a začnú sa uberať inam (*Zrkadlo* – moment pozerania sa v zrkadle – nastolenie poeticko-metatextového kódu, v *Prachu* – moment spomínania v rodičovskom dome

vyvoláva úvahu o procesualnosti všetkého, v *Milanovi* – bdenie pri mŕtvom priateľovi spustí úvahu, ktorou sa snaží obsiahnuť zmysel smrti, napokon v *KLúči* dierka na záclone prizve vedomie iného človeka, ktorý bol na tom mieste zavraždený...) Na pozadí tohto zvratu, ktorý spôsobuje prúd myšlienok postavy sa črtá širší poznávací plán. Tak v poetike, ako aj v noetike, tieto prózy sú vzhľadom na generačné okolie predeľovými, *novinkami* a preto navrhujeme Žánrové zatriedenie do skupiny *noviel*. Dokonca, ich vzájomná pevná vnútorná cyklická prepojenosť (postavami-Milan, Mária, ambientom-zatvorený priestor, motívmi smrti) sugeruje, že ich musíme vnímať viac ako čiročistý súbor, t.j. zbierku. Navrhujeme teda pomenovanie vyššieho celku ako *cyklus noviel*. Dokonca, teória odlišuje mnohoraké súvislosti noviel a románu, o čom svedčia vzťahy medzi Hroncovými cyklami a románom *Plný ponor*. Odlišnosť od staršieho zaradenia týchto próz medzi poviedky, v časovom odstupe viac ako dvadsiatich rokov, vysvetľujeme prehĺbením súvzťažností medzi znakmi jednotlivých próz, zistením pevnejšej vnútornej skĺbenosti s inými kratšími prózami, vrátane románu (ktorý bol uverejnený až desaťročie potom ako po prvýkrát určili Žánrovú príslušnosť cyklu *Prievan*). Z tohto pohľadu ako primárne Žánrotvorné činitele vysúvame sústredenosť na zvrät, širší (z pohľadu významovej roviny – neobmedzený) časový úsek a výnimočnosť témy a rozprávača, ktorá sa prejavuje v hĺbke reflexie.

Otázky, ktoré si opätovne kladie Milan, dôslednosť v štruktúrovaní epického priestoru, najmä pri uplatňovaní techniky narácie, ktorou zachováva prúd vedomia pri mnohých variáciách, znakovosť nosných motívov, všetko sú prejavy súdržnosti a kompaktnosti cyklu *Prievan*. Uvedená dôslednosť v budovaní sveta poukazuje na stabilitu, ale nie i statickosť systému. V znakovosti jednotlivých motívov, ale i postáv a príbehov je prvok dynamickosti, ktorý napája cyklus do ságy o Lutrovovcoch, zároveň umožňujúci premenlivosť a neúchvatnosť sveta Hroncových postáv.

LITERATURA

- Andruška Peter (1994). Dve storočia slovenskej literatúry z Vojvodiny. Literárna tvorba Slovákov z Dolnej zeme. Bratislava: Odkaz, s. 94-153
- Harpáň, Michal (1990). Štyri pokusy o premeny. Premeny rozprávania. Nový Sad: Obzor, s. 201-207
- Harpáň, Michal (2004). Teória literatúry. Bratislava: Tigras.
- Hronec, Vižazoslav (2000a). Amarna 1. Výber z diela 2. Beograd – Báčsky Petrovec: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Kultúra.
- Hronec, Vižazoslav (2000b). Amarna 2. Výber z diela 3. Beograd – Báčsky Petrovec: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Kultúra.
- Hronec, Vižazoslav (2002). Algol. Výber z diela 4. Báčsky Petrovec: Kultúra.
- Marčok, Viliam (2010). V poschodovom labyrinte. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- (2001). Život a dielo troch.... Ondrej Štefanko, Gregor Papuček, Vižazoslav Hronec. Zborník. Nitra: Spolok slovenských spisovateľov – Filozofická fakulta UKF.

Šimáková Spevákova Marína

PRIEVAN AKO SÚČASŤ SÁGY O LUTROVOVCOCH

Resumé

V štúdiu sme analyzovali a interpretovali prvý cyklus noviel *Prievan* od Vičazoslava Hronca. Zistili sme, že ide o kompaktný cyklus s dôsledne uplatnenou poetikou modernizmu, ktorý zároveň obsahuje prvky súvisiace s prozaickou ságou. Na kompaktnosti sa podieľajú žánrotvorné prvky novely, pokiaľ prvky epickej štruktúry (postavy, príbehy a motívy) fungujú znakovito tak samostatne, ako aj ako súčasť vyššieho celku.

Šimak Spevak Marina

STAKLENI VETAR KAO DEO SAGE O LUTROVIMA

Rezime

Vičazoslav Hronjec je slovački pisac, pesnik, esejista, bibliograf, urednik, antologičar. Kao prozaista objavio je samostalno ciklus novela, pripovedaka i roman (*Stakleni vetar*; *Gospodar vazduha i kraljev sin*, *Duboki uton*) i kao trilogiju (*Amarna 1* i *Amarna 2*). U tekstu smo se bavili analizom i interpretacijom prvog ciklusa novela *Stakleni vetar*, tumačili smo ga kao samostalni žanrovski oblik, tražeći zajedničke elemente koji ga sa ciklusom pripovedaka i romanom povezuje u višu celinu. Reč je o modernističkoj prozi toka svesti čiji elementi funkcionišu kao stabilni elementi novele, a znakovnost motiva (ogledalo, zrnca prašine, smrt), likova, prostora, zbivanja povezuje u sagu o porodici Lutrov.

Ključne reči: Vičazoslav Hronjec, Žanr, modernizam, naracija

Jarmila A. Hodoličová
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
hodolic@sbb.rs

UDK 821.162.4(497.11).09-93"197"
Originalni naučni rad

SLOVENSKÁ LITERATÚRA PRE DETI A MLÁDEŽ VO VOJVODINE V 70. ROKOCH 20. ST.

V príspevku sa skúma literatúra pre deti vojvodinských Slovákov – poézia a próza v 70. rokoch min.st. Je to druhá vývinovo – typologická fáza slovenskej detskej literatúry v povojnových rokoch. Sedemdesiate roky charakterizujú dva dôležité literárne znaky: spisovatelia začali uplatňovať detský aspekt a vytvorili sa dva prúdy podľa spôsobu podania literárneho diela: prvý prúd predstavuje klasický typ literatúry, tzv. “mučajiovská skupina”, ktorej reprezentanti boli Pavel Mučaji, Pavel Grňa, Xénia Mučajiová, Anna Dudášová. Vo svojich začiatkoch sem patrila aj Anna Majerová, Viera Benková a do druhého, modernejšieho prúdu, ktorý možno nazvať “tušiakovská skupina”, patrí Juraj Tušiak, Miroslav Demák, neskôr sa sem svojou tvorbou prikláňa Anna Majerová a Viera Benková. Dodnes sú 70.roky najplodnejším obdobím v tvorbe slovenských vojvodinských spisovateľov pre deti.

Kľúčové slová: literatúra pre deti, druhá povojnová fáza, poézia a próza, 70. roky, hlavní predstavitelia.

NAJPLODNEJŠIE OBDOBIE LITERATÚRY PRE DETI A MLÁDEŽ – 70. ROKY

Roky 70. ako druhá povojnová fáza vo vývine slovenskej vojvodinskej literatúry pre deti, oslovili detského príjemcu tak rýchlo, ako rýchlo vznikol nový moderný prúd literatúry pre deti. Stalo sa to takpovediac v priebehu jedného dňa. Prelomová úloha v novej vývinovej fáze na rozhraní 60. a 70. rokov sa jednoznačne pripisuje Michalovi Babinkovi, v tvorbe ktorého sa už uplatňuje detský pohľad na svet a to v knihe *Ako rástol Igorko* (1970)¹. Táto Babinkova kniha predstavuje nový smer v próze, za ktorým sa potom uberali aj jeho generační druhovia. V inonárodných literatúrach pre deti sa tento obrat zjavil skôr, pričom vždy znamenal určitú novú

¹ Babinka, Michal: *Ako rástol Igorko*. Ilustrovala Jitka Kolínská. Zodpovedný redaktor Ján Turan. Korigovala Nad'a Šoltýsová. Vychádza v edícii Máj, ktorú rediguje Juraj Spevák. Vydal Obzor, vydavateľstvo novín a kníh v Novom Sade, SFRJ, a Mladé letá, slovenské vydavateľstvo kníh pre mládež, n.p. v Bratislave, ČSSR, ako spoločné vydanie v roku 1970. Vytlačili Tlačiarne SNP, n.p. v Martine. Za vydavateľa Andrej Čelovský. Náklad 500 výtlačkov.

kvalitu. V modernej próze pre deti proces jej skvalitňovania (pri uplatňovaní detského pohľadu na svet) bol krátky a súvisel s náhlym dozrievaním autorov. Na tento Babinkov krok akoby čakali všetci jeho generační druhovia, avšak Babinka to urobil prvý (nielen pod vplyvom srbského spisovateľa Miroslava Antića, ale aj z podnetov zo Slovenska), čím sa stal priekopníkom modernej detskej literatúry.

To, čo sa potom v 70. rokoch napísalo a vydalo, už sotva slovenská literatúra pre deti a mládež vo Vojvodine dosiahne, nielen pokiaľ ide o kvalitu, ale aj o počet vydaných kníh. Po Babinkovej knihe *Ako rástol Igorko* sa začal valiť mohutný prúd detských kníh poézie i prózy. V priebehu troch rokov vyšli tri knihy Pavla Mučajiho (*Na vrbovej písžalke*, poézia, 1970; *Máme bystrého chlapca*, próza, 1971; *Mušky z gumipušky*, poézia, 1973), jedna kniha prózy Xénie Mučajiovej (*Zázračný zvonček*, 1974) dve knihy krátkych próz Pavla Grňa (*Jarabý vtáčik*, 1971; *Dve Marky a Jurko*, 1973), päť kníh prózy Juraja Tušiaka (*Maximilián v meste*, 1971; *Muška Svetluška a hračky*, 1972; *Postavím si kaštieľ vežičkový*, 1973; *Štvrtácka jar*, 1975; *Cirkus Pikolo*, 1978), jeden výber z tvorby Michala babinku (*Sladký výpredaj*, poézia, 1976), jedna kniha Viery Benkovej (*Veľký minikrimi prípad*, próza, 1977), dve knihy minipróz Anny Majerovej (*Keď som behal bosý*, 1974; *Vymýšľanky*, 1979) a dve knihy rozprávok Miroslava Demáka (*O troch umelcoch*, 1977; *Trojhlavý drak Štefan*, 1979). Okrem uvedených kníh sa príležitostne vydali aj knihy predvojnových spisovateľov: k osemdesiatinám Marieny Czoczekovej-Eichardtovej (1892-1972) (*So slniečkom*, poézia a próza, 1972); Juraja Mučajiho (1919-1929) (*Nezbedníci*, poézia, 1975) a Adely Čajakovej-Petrovičovej (1901-1976) (*Maškrtnice*, próza, 1973).

V tomto období sa už vyhrávajú dva prúdy v próze pre deti. Prvý prúd predstavuje tzv. klasický typ prózy, ktorého reprezentantmi boli Pavel Mučaji, Pavel Grňa a Xénia Mučajiová (tzv. „mučajiovská škola“). Vo svojich literárnych začiatkoch patrila sem aj Anna Majerová, Viera Benková a niektorí mladší spisovatelia.

Do druhého, modernejšieho prúdu, ktorý možno nazvať „tušiakovská škola“, patrí Juraj Tušiak, Miroslav Demák, neskôr aj Anna Majerová, Viera Benková a niektorí prozaici mladšej generácie. V 70. rokoch vyšlo v každom roku toľko kníh pre deti slovenských vojvodinských autorov ako v celom predchádzajúcom období.

V 60. a 70. rokoch bol pohyb v literatúre vecou autoritatívnej a afirmovanej generácie; generačná vlna autorov sa presunula z jedného do druhého desaťročia. Ide o *presahujúcu generáciu autorov*, ktorá potom v 80. rokoch postupne ustupuje a nová – *nástupnícka generácia* (Július Noge) ide už novou, nevytrasovanou cestou. V generácii 70. rokov nevzniká ani jedna taká vrcholná osobnosť, akými boli Michal Babinka a najmä Juraj Tušiak. Všetci uvedení spisovatelia písali prózu, iba Pavel Mučaji zostal verný poézii v štyroch básnických zbierkach. Ostatní autori vydali pribl. dvadsať kníh prózy.

Literárnu situáciu v 70. a 80. rokoch určoval už jestvujúci autorský kolektív, ale aj nová generačná vlna, ktorá akosi nescelo prekračovala hraničnú čiaru *oddychovej literatúry* predošlého obdobia, takže jej pri tomto osvedčenom tvorivom postupe hrozila stagnácia. Autori pre deti aj v 70. rokoch písali poviedky, v ktorých sa evokovalo sedliacke detstvo. Táto literatúra návratov do detstva dostáva však novú formu v podobe spomienok na obyčajné detstvo, zatiaľ čo tvorba detských spisovateľov v 60. rokoch preferovala vojnovú tematiku v podobe vykonštruova-

ných príbehov pre deti v protifašistickom odboji. AJ napriek tomu, že sa spisovatelia v tomto desaťročí ešte stále dali zväzdať spomienkami na vlastné detstvo, táto generácia už sledovala život súčasného dieťaťa.

Na začiatku 70. rokov sa zjavila sa *nová vlna autorov*. Tejto generácii slovenských vojvodinských spisovateľov, ktorá začala používať termín nitrianskej školy *detský aspekt*,² sa po čase pripísal názov *generácia detského aspektu* podobne ako na Slovensku. V 70. a 80. rokoch dochádza k významnému tematickému a žánrovému členeniu slovenskej vojvodinskej literatúry pre deti. Preferovanie detského aspektu a súčasnej tematiky v próze viedlo potom k určitému opakovaniu tematiky z rodinného a zo žiackeho prostredia. Spoločenská próza mala primát u väčšej časti spisovateľov tohto obdobia. Tvorivým postupom sa stalo rozprávanie v prvej osobe, čo pôsobilo novátorsky vzhľadom na dovtedajšie rozprávanie v tretej osobe. Prvý, ktorému sa pripisuje uplatňovanie detského aspektu, resp. princíp partnerskej rovnocennosti dieťaťa a dospelého a po ktorom začala písať celá *generácia detského aspektu*, bol Michal Babinka, hoci túto charakterizačnú črtu detskej literatúry možno pripísať aj Jurajovi Tušiakovi, ktorý sa v próze pre deti v 70. rokoch prejavil oveľa úspešnejšie a bohatšie ako Babinka. Babinkova kniha *Ako rástol Igorko* (1979) vyšla podľa nových požiadaviek, ktorá aj napriek krátkemu obsahu a jednoduchosti príbehov predstavuje nóvum a začiatok nových tendencií v detskej literatúre vojvodinských Slovákov. Okrem uplatnenia detského aspektu u Michala Babinku v 70. rokoch sa do popredia dostali príbehy zo života detí, ale aj nový žánr a to detektívka u Viery Benkovej, autorská rozprávka u Miroslava Demáka a vyšiel aj prvý mládežnícky román vojvodinských Slovákov *Prázdniny v poli* od Pavla Grňa.

Poézia

V 70. rokoch zostal poézii verný Pavel Mučaji v štyroch knihách: *Na vrbovej písálke* (1970), *Mušky z gumipušky* (1973), *Červená šatka* (1977) a *Môj malý svet* (1979). V prvej akoby autor zostáva v zajatí prírody, zvierat, ročných období, ale upozorňuje aj na veci každodenné. Videniu sveta a životným javom Mučaji pripisuje originálny ostrovtip, stotožňuje sa s detským chápaním prifarbeným humorom. Vo vnútornej štruktúre tejto poézie spočíva v duchaplnnej a dôvtipnej obrazotvornosti a hre slov. Kniha *Mušky z gumipušky* (1973) predstavuje veršovaný humoristický príbeh hlavného hrdinu Miška a starých rodičov. Mučaji odstúpil od svojich dovtedajších zvieracích tém a podľa nového moderného prúdu napísal knihu s veselým príbehom, humorom a hrou bez poučovania s už vypracovanejším veršom. V ďalšej knihe *Červená šatka* (1977) Mučajiho zaujala vlastenecká a revolučná poézia pre deti. Sú to básne, ktoré vznikali počas dlhého časového obdobia. Kniha je rozdelená do dvoch cyklov. V prvom cykle je osem básní venovaných Titovi a v druhom sú básne revolučné a vlastenecké. Aj národnooslobodzovací boj sa u neho javí ako stála inšpirácia. Prvky socializmu a červenej farby sú prítomné v každej básni. Vstupom do detského sveta sa Mučaji najlepšie prejavil v knihe *Môj malý svet* (1979). Je to aj svet vysnívaný, ale aj skutočný. V tejto zbierke našli miesto takmer

² Miko, František: Aspek výrazu. Výrazové vlastnosti súčasnej prózy pre mládež. In: Estetika výrazu. Bratislava, 1969.

všetky témy v dovtedajšej tvorbe Pavla Mučajiho. Tematika je už súčasná a často didaktická, ale do určitejši miery aj humoristická, najmä v prvom cykle Hry (*Za stolikom sedí starký/Žltý tabak pchá do fajky/Nechaj starký, takú špinu!/Môžeš dostať rakovinu!//*). Druhý cyklus má jasný symbolický názov *Partizánsky spev* a tretí cyklus *Čudné veci* podáva nový pohľad na detský svet, nové motívy, dokonca aj prvé detské sympatie. Spoločným znakom posledných dvoch zbierok je, že majú jednoduchý rým a rytmus, takže mnohé z nich boli zhudobnené a stali sa populárnymi detskými pesničkami.

Z poézie vyšiel výber z tvorby Michala Babinku *Sladký výpredaj* (1976). Zbierku zostavil Juraj Tušiak z rukopisných básní a básní roztrúsených v rôznych časopisoch, najviac v prílohe Detský kútik v Hlase ľudu a na stránkach Našich pionierov a neskôr Pionierov.

Próza

Aj keď spisovateľa pre deti Michala Babinku poznáme väčšmi ako spisovateľa, ktorý oslavuje deti najmä veršami, o čom svedčí aj jeho šesťknih poézie, predsa je jeho zjav v detskej próze pozoruhodnejší aj napriek tomu, že vydal len jednu knihu próz (*Ako rástol Igorko*, 1970), ale s novým zorným uhlom pohľadu spisovateľa na svet dieťaťa. Druhá kniha *Užaj letíme* vyšla mu posmrtné roku 1981.

Kniha *Ako rástol Igorko* vyšla ako spoločné vydanie Vydavateľstva Obzor v Novom Sade a Vydavateľstva Mladé letá v Bratislave. Prózy z tejto knihy boli uverejnené v časopise Naši pionieri a v rubrike Detský kútik v Hlase ľudu v rokoch 1963 až 1967, takže *generácia detského aspektu* u nás začala nastupovať už v 60. rokoch. V prvom momente čitateľ získava dojem, že je to kniha písaná pre predškolský alebo pre mladší školský vek, ale po hlbšom vstupe do diela sa ďalej natíska otázka, či to vôbec je tak. Na moment sa zdá, že ide o predškolského hrdinu, ale zároveň, že to nie je čisto intencionálna literatúra pre deti, lebo recipienta je pomerne ťažko vyhraničiť. Nastoľuje sa otázka: či je Igorko skutočne postava, ktorá „očami dieťaťa“ (ako kritika zvykla konštatovať) sleduje okolitý život v rodine, na dvore, na dedine, v meste. Pritom netreba zanedbávaní úroveň psychiky tohto detského veku, lebo Babinka z Igorka vymodeloval postavu na svoj vek prehnane inteligentnú, čo sa prejavuje v komentároch a odpovediach na položené otázky, ktoré nie je možné pripísať jednému škôlkárovi či prvákovi, ale pravdepodobne autorovi, ktorý by chcel, aby jeho malý hrdina takto vážne o živote uvažoval bez nejakého prikrášľovania. Pri Igorkových odozvách na okolitý svet mu vo veľkej miere pomáha samotný autor. A tak prítomnosť autora je citelná a očividná najmä v situáciách, keď Igorko ako zvedavé chlapča neustále kladie otázku „prečo?“ Po otázke nasleduje konštatácia, ktorú už nemôžeme pripísať Igorkovi, ale autorovi a také komentáre čiastočne vyvracajú teóriu, že sa Igor pozerá na svet detskými očami. Igorko narástol, ale v detskej próze prerástol svojich vrstovníkov uvažovaním, myslením, reakciami na okolitý svet a stal sa intelektuálne naším najvyspelejším detským literárnym hrdinom do roku 1970. Literárna kritika na Slovensku si tiež všimla niektoré nedostatky Babinkovej knihy *Ako rástol Igorko*.³ Nepopierateľná je však skutočnosť, že je to prvá moderná kniha krátkych próz v literatúre vojvodinských Slovákov, ktorá vyšla v 70. rokoch a ktorá sa odlišuje od predošlých

spomienkových kníh autorov z predošleho desaťročia a to iným, reálnym a zvedavým uhlom pohľadu na okolité veci.

V 70. rokoch napísal Pavel Mučaji jednu knihu próz pre najmladších *Máme bystrého chlapca* (1971). Aj napriek tomu, že Mučajiho jediná zbierka poviedok pre deti vyšla v rokoch, keď v našej literatúre prevládil detský aspekt, táto knižka zostala v tradičnej interpretačnej rovine. Námety v Babinkovej a Mučajiho knihe sú podobné. Mučajiho hrdina (vlastný syn) je rovnakého veku ako Babinkov Igorko, teda v predškolskom veku. Mučaji však opisuje Paľka priam dokumentárno-spomienkovým pohľadom. Autor zobrazuje príbehy chlapca, ktoré prežíva v rodinnom prostredí, pričom život v širšom sociálnom prostredí ho ešte len čaká. V próze je zjavne blízky, srdečný a kamarátsky postoj otca-autora k vlastnému dieťaťu, ktorý s obdivom opisuje synove kúsky a je mu skutočným kamarátom. S rešpektom akceptuje jeho videnie sveta, pričom však neinterpretuje Paľkovo chápanie sveta, len fotografuje jeho skutky. Nevniesol do svojej tvorby fantáziu, podal iba skutočnú realitu a tak zotrval v tradičnej polohe. V tom je rozdiel medzi Babinkovým experimentálnym Igorkom, v ktorom je podaný jeho pohľad na okolitý svet, zatiaľ čo u Mučajiho je podaný autorov pohľad na svet svojho hrdinu.

Dva roky po Mučajiho jedinej prozaickej knižke pre deti vydala svoju jedinú slovenskú zbierku krátkych detských próz *Zázračný zvonček* (1973/1974) aj Xénia Mučajiová (1940). Aj tieto prózy sú rozsahom veľmi krátke, ale žánrovo sú náročné. Bez akéhokoľvek úvodu vstupuje autor in medias res, načrtne problém a rýchlo ho aj rieši. Tieto miniprózy už nie sú len kópiou skutočnosť, lebo Mučajiová už používa aj fantáziu, aj keď podáva príbehy zo súčasného života, námet je univerzálnejší, zaujímavejší a pútavejší. Vo svojich miniprózach Mučajiová dej nerozvíja, podáva ho v skratke. V závere je zvyčajne vtipná pointa, takže poviedky majú humoristické zakončenie; neraz sa podobajú anekdotám a vždy obsahujú v sebe stálu detskú otázku: „Prečo?”

V 70. rokoch knižne vyšli dve knihy krátkych próz Anny Majerovej (1924-1987): *Keď som behal bosý* (1974) a *Vymýšľanky* (1979). Zbierky sú venované najmladším čitateľom. Bez ohľadu na to, že ide o zbierky zostavené z už uverejnených prác, možno na nich sledovať autorkino umelecké dospievanie. Všetky tri opisujú obyčajné, všedné veci a každodenné príbehy zo života súčasných detí. Iba jej počiatočnú tvorbu možno zaradiť do „mučajiovskej školy”, ale neskôr išla vlastnou cestou. Anna Majerová patrí k tým spisovateľom, ktorým intuícia hovorí, ako preniknúť do detského sveta. Nekomentovala, nerozprávala o deťoch, ale hovorila spolu s nimi a za nich. To jej pomohlo, aby sa z jej tvorby vytratil didaktický zreteľ, tiež aby uplatnila umelecké prvky a z dieťaťa urobila nie objekt, ale subjekt tvorby. Knižný debut *Keď som behal bosý* (1974) obsahuje deväť poviedok zoradených podľa sledu udalostí. Odohrávajú sa v škole a na ulici so spolužákmi a doma v tradičnom rodinnom prostredí so starou mamou, rodičmi, sestrou a psíkom Dunčom. Tradičné prostredie však neznamená, že je aj hrdina tradičný – poslušný a usilovný. Autorka mu dovolí rozvíjať bohatú fantáziu. Okrem bohatej fantázie, Majerovej

³ Sochor, Martin: Michal Babinka: Ako rástol Igorko – Jozef Pavlovič: Baran Bé. Nový život, 40, júl - august 1988, č. 7 - 8, s. 494 - 496.

hrdinovia sú zvedaví, nezbední, malí mudráci, ktorí svojimi skutkami vnášajú humor do tejto tvorby. V druhej knihe *Vymýšľanky* (1979), ktorá obsahuje desať krátkych próz, autorka ešte vo väčšej miere použila fantáziu v rozmyšľaní svojich malých hrdinov. Fantázia sa prejavuje vo forme vymýšľaniek hrdinov vo všetkých poviedkach, ktoré sú si veľmi podobné, ale zároveň sa od seba odlišujú. Túto hlavnú charakteristiku svojej tvorby preniesla Majerová zo svojej prvej knihy. Fantázii detských hrdinov Majerová nedáva jednoduchú formu, nie je to vymýšľanie prostoduché, ale bohaté, a niekedy priam poetické.

Viera Benková (1939) sa dostala do literatúry pre deti novým žánrom – detektívkou pre deti. Hrdinovia *Veľkého minikrimi prípadu* (1977) sú slávny detektív kocúr Čierna Labka a jeho pomocník kocúr Kárované sáčko. Ako v každej detektívke dej je napínavý, dynamický, konfliktný a opisy sú detailné. Nakoniec triumfuje rozum a prejaví sa intuícia postáv. Všetko pôsobí ako paródia na klasickú detektívku. Dôležité je, že Benková napísala knihu bez násilia. Násilie sa prejavuje vo forme: „Hvízdali čokoládové guľky“. Ide o prvú knihu-detektívku v slovenskej detskej vojvodinskej literatúre.

V knihe krátkych poviedok *Jarabý vtáčik* (1971), Pavel Grňa (1937) opísal svoje zážitky z pedagogickej praxe a venoval ich „Svojim štvrtákom zo školského roku 1968/69“. O dva roky neskôr vydal svoju druhú knihu pre deti *Dve Marky a Jurko* (1973). Posledná kniha *Stred sveta* (1988) predstavuje výber z prvých dvoch jeho kníh pre deti, ako i z časopisecky publikovaných poviedok. Roku 1975 vyšiel Grňov román *Prázdniny v poli*. Aj tento román má spomienkový charakter. V tvorbe Pavla Grňa predstavuje sponu medzi literatúrou pre deti a literatúrou pre dospelých. Patrí do čítania mládeže a hovorí o prvých vážnych láskach, sklamaníach a životných skúsenostiach. Je to jediný mládežnícky román, ktorý vyplnil medzeru tohto žánru v literatúre Slovákov vo Vojvodine. Keďže prvú knihu *Jarabý vtáčik* venoval „svojim štvrtákom“, už samotný tento fakt signalizuje tematiku zo súčasného života a zo školských lavíc. Kniha je komponovaná z mozaiky drobných spomienkových príbehov, kde sa každý príbeh musel presne dokumentovať. Tieto práce Pavla Grňa možno charakterizovať ako črty, keďže sú pre ne príznačné dokumentárne prvky, príbehy a udalosti, ktoré stoja samostatne. Inokedy sa dej podáva vo forme štylizovaného rozprávania tretej osoby. Pri voľbe témy a motívov je Grňa typický tradicionalista. Grňov *Jarabý vtáčik* neprináša iba prózu, ktorá má oživiť spomienky spisovateľa na dni minulého detstva, ale predstavuje vzťah voči detstvu ako fenoménu osebe. Keby sme sa pokúsili určiť ten vzťah, zistili by sme, že sa pred nami nachádza spisovateľ, ktorý detstvo observuje z pozície dospelého človeka, pričom seba samého kladie do prvého plánu. Je to ten tradičný postoj „dospelého voči malému“ s odkazom pre svet neskúsených a naivných. Spisovateľ sa nepozera na čitateľa zvysoka, ani ho nestavia do roviny objektu, ktorému udeľuje lekcie z výchovy a zo správania. Jednoducho núka čitateľovi vlastné impresie o detstve a čase, ktorý ubehol, a na čitateľovi záleží, či si také pocity osvojí, alebo ich zamietne.

Vo všetkých prózach Pavla Grňa dominuje fabula, bez ktorej autorovo rozprávanie nemôže existovať. Všetky udalosti, o ktorých rozprávač Grňa hovorí, nasledujú za sebou v chronologickom a príčinnom slede. Ako každý spisovateľ,

ktorý chce oživiť svoje detstvo, najmä také, ktoré sa odohráva v prírode, v poli, na dedine a na ulici, teda vo voľnom priestore, aj Grňa vo svojich krátkych prózach uvádza presné údaje. Sú to najčastejšie deskripcie o stretnutí detí so zvieratkami poznačené sentimentalizmom a najčastejšie majú smutný koniec. Niekedy sa dieťa pozerá na Život zo strany dospelých, z iného zorného uhla – uhla bezcitnosti dospelých. Okrem obľúbenej tradičnej zvieracej tematiky sa Grňa nemohol vyhnúť sociálnej tematike a tematike z národnooslobodzovacieho boja, ktorá už v sedemdesiatych rokoch nebola prítomná v próze pre deti. Rôznorodá tematika knihy *Jarabý vtáčik* obohatila aj psychologicko-didaktická poviedka *Quasimodo*. Len málo poviedok v knihe má humoristický a dobrodružný charakter. V takej nálade pokračuje Grňa aj v knihe *Dve Marky a Jurko* (1973). Je napísaná podľa krátkych skutočných príhod troch malých kamarátov. V podobe odфотографovaných hier a rozhovorov, ktoré zaujímajú týchto troch hrdinov v časovom rozpätí od škôlky po prvú triedu, v memoárovej denníkovej forme, ktorá môže slúžiť aj ako výskum pre psychologický rozvoj detí v tomto veku, je zapísané všetko, čo ich v reálnom svete, pritom však plnom zvedavosti a túžby stať sa dospelými, nerobí odlišnými od dnešných detí. Detský aspekt, budovaný na skutočných udalostiach, je v druhej knihe Pavla Grňa *Dve Marky a Jurko* výrazný a prítomný na svoj spôsob – v skutočnej odpozorovanej podobe. V smere spomienkovej prózy sa Grňa uberal aj pri písaní u nás prvého intencionalne zameraného mládežníckeho románu, resp. mládežníckej prózy *Prázdniny v poli* (1975). Nie je to próza pre mládež zo súčasnosti, je napísaná začiatkom 70. rokov a celé rozprávanie sa nesie v znamení prvkov retrospektívnej autobiografickosti. Časové trvanie Grňa vymedzil ročnými obdobiami od jari do jesene, teda letným obdobím, alebo obdobím od konca jednej zimy po začiatok druhej. Epický príbeh je málo dynamický a takmer v ňom nenachádzame konfliktné situácie. Adam Lučan, gymnazista a sedliacky syn, skončil školský rok, a o deň neskôr bol už s motykou na pleci na družstevnom poli. Okrem každodennej práce v družstve sa cez celý dej Adam vo svojom dospievaní zmieta v ľúbostnej vášni medzi dvoma vrstovníčkami rôznej sociálnej príslušnosti. Každodenné letné situácie na slovenskej vojvodinskej dedine sú tu vyplnené prácou, hudbou, piesňami a tancom. Oslava leta, kúpanie v kanáli za mesačnej noci sú tu akoby nejakými pozostatkami mytologických časov. Ten pocit umocňujú aj biblické mená hlavných postáv: Adam a Eva sa tu správajú ako prvý muž a prvá žena, ktorí žili v rajskej záhrade, odkiaľ – keď zhrešili – museli odísť. Podobne je to aj s predobrazom dedičného hriechu v prípade Evy, čo sa zopakovalo aj v tomto diele. Na začiatku románu Adama zamestnáva práca, lenže neočakávane mu učarí poézia prírody, pocit príjemnej únavy z práce a vášnivá láska. Ale keď láska vyprchá, končí sa i samotný román, končia sa i prázdniny, takže román o sedliackom chlebe a láske nemá nijaký definitívny koniec, iba čo na konci románu už máme dospelého hrdinu, ktorý prešiel ďalšou etapou svojho dozrievania, navyše s pocitom uspokojenia (ktoré sa prenáša aj na čitateľa) zo samotného riešenia ľúbostného trojuholníka. Konfliktný uzol a mravné posolstvo tohto príbehu je v skúsenosti, že láska si žiada svoj čas, aby dozrela, že okrem lásky čaká človeka v živote aj práca, zdokonaľovanie, ktoré jeho budúci život rovnako pretvorí, ako aj láska k žene. A to je, okrem zábavného čítania, hlavný odkaz mládežníckeho románu *Prázdniny v poli* Pavla Grňa.

Juraj Tušiak, pravdepodobne preto, že cítil a videl potrebu prikloniť sa k moderným, urbánnym témam, si vo svojej tvorbe vyskúšal pero aj tým, že zaradil svojho hrdinu do mestského prostredia, ale od sedliackeho detstva nikdy neupustil. Po desaťročnej prestávke vydal knihu *Maximilián v meste* (1971) a (pokračujúc vo svojej tvorbe v iných žánroch) vydal za sebou ešte dve knihy: *Muška Svetluška a hračky* (1972) a *Postavím si kaštieľ vežčkový* (1973), ktoré prinášajú inovačné prvky do jeho tvorby. Všetky tri knihy ovplyvnili ďalší vývin slovenskej detskej prózy u nás. *Maximilián v meste* v porovnaní s knihou *O bielom jeleňovi* je kniha vzostupná, ale aj každá ďalšia kniha Juraja Tušiaka je literárne vyspelejšia, či už ide o tematiku, náráciu, sujet, spracovanie fabulárneho materiálu, štýl i jazyk. Opisu prvých dojmov hlavného hrdinu v mestskom prostredí dal Tušiak humoristický tón, ale nastolil aj tému detstva v mestskom prostredí, ktoré je vymedzené budovou, v ktorej hrdina Žije a ihriskom pre deti vedľa budovy. Hra v labyrintoch pivnice predstavuje vrchol zakázaných miest. Všetko akoby sa odohrávalo v ohraničenom priestore, a tak nám aj „mestské detstvo“ v tejto poviedke pripadá ohraničené a spútané. Tušiak, akoby vyčerpал mestskú tematiku a v ďalších poviedkach sa vracia do voľného dedinského priestoru. Aj koniec poviedky *Maximilián v meste* je akoby symbolickým návratom do dedinského prostredia. Vo všetkých poviedkach autor rozpráva príbeh v prvej osobe. Tušiakov humor je neopakovateľný, jazyk prebraný z detskej hovorovej reči s prvkami vojvodinského jazykového koloritu. Úspešne využíva jazyk a reč ako účinný charakterizačný prostriedok. Tak kniha *Maximilián v meste* so všetkými figľami, detskou družnosťou a útosťou nad vlastnými chybami predstavuje širokú paletu mestských a dedinských hrdinov. Tušiak sa v nej už prezentuje ako moderný spisovateľ pre deti. V slovenskej vojvodinskej detskej literatúre nikto zo spisovateľov nebol natoľko mnohostranný ako Tušiak. Rok po vydaní poslednej knihy napísal animovanú rozprávku *Muška Svetluška a hračky* (1972). Ide o tretiu knihu v poradí a tretí žáner v tvorbe spisovateľa Juraja Tušiaka. V úvode knihy Tušiak do známej formy ľudovej rozprávky kladie animovaných hrdinov: zvieratká a hračky, ktoré sa dostávajú do komory a do zajatia Tmy. Podobne ako v ľudovej rozprávke aj Tušiak postavil vo svojej próze dve protichodné sily, ktoré pôsobia nedetsky, lebo ide o večnú archetypovú symboliku boja svetla a tmy, boja dobra a zla, v ktorom dobro musí zvíťaziť. Boj proti Tme, ktorá predstavuje zlo, násilie a porobu, vedie muška Svetluška, ktorá lieta za letných nocí na lúke a vidí všetko, čo sa na svete odohráva. Vidí aj to, že jej priatelia sú vo veľkom nebezpečí, v pazúroch tmy, z ktorých ich musí vyslobodiť. Nebojuje proti nepriateľovi bojom a násilím, ale priateľstvom a jej lampášik Života postupne dohára v snahe pomôcť priateľom. Generátorom fantastiky je aj v tejto knihe obrazotvornosť, fantázia. Priateľstvo dokáže, že hranica medzi túžbou a skutočnosťou nejestvuje. Fantastika sa v *Muške Svetluške* prejavuje odkrytejšie a to prostredníctvom vymyslených postáv, antropomorfizáciou predmetov a hračiek. Prítomnosť takýchto momentov je motivovaná víziou. Psychologická motivácia hrdinov (hračiek) predstavuje ich životný problém (dostať sa z tmy do svetla), v čom im pomôže znovu fantastický hrdina (Muška Svetluška) a východisková situácia sa vyrieši v reálnom svete (Janko a Marienka nájdu hračky). V ďalšej knihe *Postavím si kaštieľ vežčkový* (1973) obsahujúcej desať rozprávok, z ktorých každá začína počiatočným slovom O ... , sa

Tušiakovi akoby zapáčil výlet do fantastična. Preto postupuje ešte ďalej – do fantastického sveta usilovných mravcov, červíkov, vrabcov, strák, rakov a drakov. Mladému čitateľovi chce ukázať, že aj ich život je plný trampôt, ale pochopením a kamarátstvom sa dajú vyriešiť aj také rozdiely. Zaujímavé sú Tušiakove výlety z fantastična do reálneho sveta, pričom sú zaujímavé alúzie na životné fakty, ktoré si osvojili jeho rozprávkovo-fantastickí hrdinovia. V tomto prípade je fantastika v prenikaní neobyčajných prvkov do rovnako neobyčajného sveta. Pridal k nej humor, ktorý je originálny, lebo triafa do živého. Humor naši prozaici pre deti nedokázali využívať tak cielene ako Tušiak. V jeho humoristickom tóne pokračovali v osemdesiatych rokoch Zoroslav Spevák a Tomáš Čelovský. Kniha *Štvrtácka jar* (1975) obsahuje devätnásť minipróz, ktoré sú homogénne, lebo ich spája hlavná postava Milan a ich dejová nadväznosť. Svojho hrdinu Tušiak vsadil znova do mestského prostredia ako v poviedke *Maximilián v meste*, ibaže sa už v tomto prostredí Milan úplne aklimatizoval a dedinské prostredie vníma očami mestského dieťaťa. Väčšina poviedok sa odohráva v prostredí školy so spolužiakmi a ich huncútstvami, ktoré sú v Tušiakovej tvorbe neopakovateľné. Ako priester dozrievania malého hrdinu sa zjavuje aj rodina a vzťahy medzi rodičmi, sestrou, mamou, starými rodičmi a najmä medzi otcom a synom. Hlavný konflikt sa buduje na kontroverznosti vzťahu medzi hrdinom Milanom a otcom. Viaz sa na niektoré konvenčné motívy, akými sú napr. nepochopenie zo strany rodičov, prečo má Milan slabé známky, alebo jeho túžbu, že chce ísť k moru, čo sa potom kumuluje v problémovom uzle (mama dokonca povie, že sa otec správa k Milanovi, akoby nebol jeho). Situácia sa šťastne rozuzlí „obratom“ dospelých – najmä otca. Otec si uvedomí, že napätie medzi ním a Milanom vzniká pre nedostatok voľného času, ktorý mu nevenoval. Záver prózy smeruje k harmónii. Akceptuje sa dobrý konvenčný koniec – nadviazanie dobrého vzťahu medzi synom a otcom ďakujúc otcovej „náprave“. Rodinná súdržnosť a spolužitie troch generácií sú priam harmonické. Túto harmóniu niekedy naruša aj samotný Milan, ktorého však charakterizuje aj úprimnosť a naivnosť v tomto „štvrtáckom veku“. Kniha *Štvrtácka jar*, ktorú autor v podtitule uvádza ako *Obrázky z každodenného života*, predstavuje vrchol Tušiakovej prozaickej tvorby pre deti. *Cirkus Pikolo* (1978) je skrátenou reedíciou dvoch predošlých autorových kníh *Muška Svetluška a hračky* a *Maximilián v meste*.

Spisovateľ Miroslav Demák (1948) so svojím moderným prístupom k literatúre patrí do tzv. „tušiakovej školy“. Je autorom, ktorý úspešne rozvíja žáner autorskej rozprávky. Prvé vydanie knihy *O troch umelcoch* (1977) obsahuje vlastne kompletnú Demákovu prozaickú tvorbu pre deti – päť rozprávok. Formu ľudovej rozprávky využíva aj v knihe *Trojhlavý drak Štefan* (1979). Demák sa vo svojej tvorbe pre deti nevracia k spomienkam na detstvo, nepíše ani o súčasných deňoch, ale deňom podáva to, čo ich vždy zaujíma – „ľudovú rozprávku“, vlastne jej napodobeninu. Podľa typu folklórnej rozprávky, presnejšie čarovnej rozprávky, príbeh uzatvára buď do jedného celku, alebo ho rozvíja vo viacerých rozprávkach, ktoré sú však pospájané postavami do jedného celku. V slovenskej vojvodinskej próze sa menej ako na Slovensku pestuje žáner autorskej rozprávky, takže takáto umelecká aktualizácia niekdajšej ľudovej rozprávky je u Demáka tematicko-žánrovým ozvláštnením. Tento žáner si vyskúšal aj Juraj Tušiak v niektorých rozprávkach (*O huslistovi*

cvrčkovi Nikolovi a pyšnej priceznej Černoočke, O nešťastnom pyrotechnikovi drakovi Nabuchodonozorovi) a Tomáš Čelovský (*Traja zhavranení bratia*). Ľudová rozprávka sa u Demáka stáva podnetným zdrojom. Forma a umelecké prostriedky sú ľudové, ale príbehy sú nové. Demák neuplatňuje starú rozprávkovú formu o boji dobra a zla, zlí sú len navonok zlí. V rozprávke *Husle* protagonistami sú traja umelci: maliar, básnik a hudobník. Syntéza týchto troch umení jestvuje od začiatku sveta. Medzi sebou sa dopĺňajú a obohacujú a robia Život krajším, zošľachťujú dušu človeka. Taká kompozitnosť maliarstva, poézie a hudby nastoľuje mnohé otázky nielen pre detského čitateľa, ale aj pre dospelých. Keď dvom priateľom-umelcom zomrel huslista, nechal po sebe najkrajšie pesničky, a hrával vždy len veselé. Okrem huslí nemal nič, preto svoje piesne nechal všetkým ľuďom a husle tomu, kto dokáže viac ako on. Pustili sa do sveta hľadať náhradu za huslistu. Cesta im priniesla rôzne prekvapenia. Jeden človek umýval oblohu, iný čistil hrdlá sopiek, ktoré sa potom stávali čistými. Nonsensevé postupy sa teda využívajú ako špecifický spôsob rozvíjania deja. Fantázia a realita existujú v tejto rozprávke vedľa seba. Dva svety, reálny a fantastický, tvoria jednotu. Nonsensevé prvky majú v rozprávke výrazne humorný a zábavný charakter.

V 70. rokoch vyšli aj dve knihy spisovateliek a redaktoriek, ktoré boli zakladateľkami najvýznamnejšieho časopisu pre deti *Náše slniečko* (1939-1941, 1946-1947)⁴. K osemdesiatinám autorky Marieny Czoczekovej-Eichardtovej vyšla kniha *So slniečkom* (1972) s romanticko sentimentálnou a "mačičkovou" témou, o rok neskôr vyšla kniha *Maškrtnice* (1973) Adely Čajakovej-Petrovičovej, pričom sa autorka sústreďuje na mravnú výchovu detí, kniha Olgy Babylonovej-Garayovej, ktorá tiež patrí do skupiny *Nášho slniečka*, vyšla pod názvom *Zvieratá sa páčia deťom* (1985). Ide o sentimentálnu tvorbu o zvieratkách, od ktorej sa spisovateľky okolo *Nášho slniečka* nevedeli odpútať.

LITERATÚRA

- Kopál, Ján (1984): *Literatúra pre deti v procese*. Bratislava: Mladé letá
- Noge, Július (1988): *Literatúra v literatúre*. Bratislava: Mladé letá.
- Sliacky, Ondrej (2007): *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1960*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Sliacky, Ondrej (2005): *Slovník slovenských spisovateľov pre deti a mládež*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Stanislavová, Zuzana (2010): *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960*. Bratislava: Literárne informačné centrum

⁴ Prvé číslo *Nášho slniečka* vyšlo v októbri 1939. Redigovala ho Adela Čajaková, ilustrovala Zuzka Medved'ová a vydávala Matica slovenská v Juhoslávii nákladom Kníhtlačiarne účastinárskej spoločnosti v Petrovci. Posledné číslo vyšlo v marci 1939. Počas vojny nevychádzalo. Po vojne vychádzalo s podnázvom „Časopis pre školskú mládež Matice slovenskej v Juhoslávii“ v rokoch 1946 – 1947 a redigovala ho Olga Babylonová-Garayová.

Jarmila A. Hodoličová

SLOVAČKA KNJIŽEVNOST ZA DECU I OMLADINU U 70.GOD. 20.VEKA

Rezime

U radu je dat pregled književnosti za decu vojvodjanskih Slovaka – poezija i proza u 70.god. 20.veka. Ovo književno stvaralaštvo spada u drugu razvojno – tipološku fazu slovačke dečje književnosti u posleratnim godinama. Sedamdesete godine karakterišu dva značajna književna obeležja: pisci su u svojim radovima počeli da primenjuju tzv “dečji aspekt” a formirala su se i dva smera u književnosti prema načinu prezentacije književnog dela: prvi smer predstavlja tzv. klasičan način prezentovanja književnog stvaralaštva (Pavel Mučaji, Pavel Grňa, Xénia Mučajiová), drugi smer predstavlja moderan način prezentovanja književnog dela (Juraj Tušiak, Miroslav Demák, Anna Majerová, Viera Benková). Do danas 70.god. 20. veka predstavljaju najplodnije stvaralaštvo dečje književnosti vojvodjanskih Slovaka.

Ključne reči: književnost za decu, druga posleratna faza, poezija i proza, 70.god. 20.veka, glavni predstavnici.

Jarmila A. Hodoličová

LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUNG ADULTS IN THE 1970'S

Summary

The paper offers a review of literature for children written by Vojvodinian Slovaks – the prose and poetry of the 1970's. This literary opus belongs to the second developmental typological phase of Slovak literature for children in the post-war years. The 1970s' were characterized by two significant literary features: authors started applying the so-called “children's point of view” in their work, and there was a formation of two directions in literature according to how the literary piece was presented. The first direction is the classical way of presenting literary work (Pavel Mučaji, Pavel Grňa, Xénia Mučajiová), and the second direction is a modern way of presenting literary work (Juraj Tušiak, Miroslav Demák, Anna Majerová, Viera Benková). Until today the 1970's have been the most fruitful period in the literature for children among Vojvodinian Slovaks.

Key words: literature for children, second post-war phase, poetry and prose, the 1970's, main representatives.

Кристијан Екер

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
christian.eccher@tiscali.it

УДК: 821.131.1.09-31(497.13.) Milani N.

821.131.1.09-31(497.13) Damiani A.

Оригинални научни рад

ЈЕЗИЧКЕ И АРХИТЕКТОНСКЕ ПРОМЕНЕ У ДЕЛИМА НЕЛИДЕ МИЛАНИ И АЛЕСАНДРА ДАМИЈАНИЈА

У овом делу Ђу разматрати везу између језика, архитектуре и урбанизма у делима Нелиде Милани, једне од најважнијих савремених списатељица италијанске мањине у Истри.

Париским уговором 1946. године је потврђено да Истра више не припада Италији, већ прелази под југословенску власт. Од тада су власти потпуно промениле регулационе основе истарских градова. Ова промена је дошла након лингвистичке промене, када је српско-хрватски постао службени језик у Истри. Због свих ових промена Италијани су се осећали немим, као да су изгубили способност да се споразумевају језиком и да препознају своје квартове и своје градове: и урбанистички контекст за њих постаје нем, а периферије анонимне и без личности.

Разматрају још једног писца италијанске мањине у Истри – Алесандра Дамијанија и његов роман «И добили су месец». У овом алегоријском роману, аутор измишља катастрофалну промену: цивилизација нестаје, зато што човек није више у стању да опише реалност и да влада светом око себе: недостаје му језик да би схватио и владао свеукупношћу цивилизације коју је сам градио. Због недостатка урбанистичког контекста и темеља западне културе, људи који су преживели морају да се сналазе и да граде испочетка цивилизацију. Оживљавају све фазе развоја човечанства и преживљавају захваљући способности да уреде хаос у којем се налазе, захваљујући језику, који задобија своју стару аутентичну улогу: описати – и контролисати – свет.

Кључне речи: Истра, језик, урбанизам, алегорија.

Истра је била једна од европских покрајина у којима су се током прошлог века дешавале највеће политичке, лингвистичке и архитектонске промене. Од 1797. до 1919. Истра је била под Аустро-угарском монархијом која је поштовала друштвене компоненте које су живе у њеном огромном царству. Године 1919. полуострво је прешло под италијанску власт: Мусолини и припадници фашизма су сматрали Словене, који су живели у унутрашњој Истри (док је италијански живаљ станао у обалским градовима), нижом расом. Године 1921. је влада у Риму забранила употребу словеначког и хрватског језика на

свим јавним местима, а презимена су била транскрибована на италијански: Томић је нпр. постао *Tomizza*. После Другог светског рата, кад су партизани ослободили Југославију, Италија је изгубила власт над Истром, Словени су почели да се свете за злочине које су морали да трпе претходних 20 година. Хрватски ауторитети су мењали имена градова, вратили стара презимена и преобратили италијанска презимена у словенска. Највећи део Италијана је почео да се исељава из Истре; исељавање је трајало неколико година. Од 500.000 Италијана данас је остало само 30.000. Између Италије и Југославије није постојала обична гранична линија него «гвоздена завеса», тј. граница између западног и совјетског света. Италијанима који су одлучили да остану у Титовој земљи није на почетку било лако: били су потпуно препуштени себи самима. Италијанске власти су их сматрале комунистима због саме чињенице што нису отишли, а Југословени фашистима јер су били Италијани. После 1948. године, кад је Тито раскинуо са Стаљином, унутрашња политичка ситуација у Југославији се погоршавала и италијанска мањина је осетила последице овог ванредног стања: многи Италијани су завршили на Голом отоку, неки други у затвору, а то се често дешавало без разлога. У том контексту, Италијани су се борили да задрже право да имају школе и новине на италијанском. Како не би заборавили свој језик, највећи део Италијана у Истри почео је да пише књижевна дела: током педесетих и шездесетих година, аутори су писали само песме а неки, попут Клаудија Угусија, су и сликали. Поезија и сликање су облици језика које власт тешко може контролисати. Тек крајем седамдесетих и осамедесетих, кад је Титов режим постао либералнији и кад су се увелико побољшали односи са западом, Италијани су почели писати и прозу. Приповедали су о томе шта им се догађало након Другог светског рата и о исељавању тих година, како би могли да савладају трауму која је следила те догађаје и о којој дуго нису могли да говоре. Књижевност је била и «топос», место на ком су се Италијани сретали са истарским Словенима, средство које је омогућавало да се анализирају разлози због којих су се припадници та два народа толико мрзели.¹

Истарска италијанска књижевност током XX века била је јединствена у Европи. Можда због чињенице што се супроставила конкретним друштвеним проблемима и да се налазила у необичној ситуацији: ледбени између запада и истока, између Италије и Југославије, две земље које су у тим годинама доживљавале велике социјалне и привредне промене. Два аутора, Нелида Милани (Nelida Milani) и Алесандро Дамијани (Alessandro Damiani), анализирали су боље од осталих ове промене; у својим делима, нашли су заједничку нит која повезује све промене и који омогућава структурисање историје и садашњости италијанске мањине у једну савршену слику. За ово двоје писаца,

¹ Тај сусрет је био веома успешан и о томе сведочи и чињеница да су се Италијани и Хрвати сретали не само у књижевности него и у политици: током деведесетих политичка партија „Dieta democratica istriana” (Истарски демократски сабор), коју су основали Хрвати и Италијани, је била једина партија која се снажно супротстављала Туђману и његовој националистичкој политици. И данас је „Истарски демократски сабор” на власти у Истри.

сви елементи промене, архитектура, политички систем, школски систем, имају заједнички корен: језик.

Нелида Милани је сигурно најзначајнија италијанска списатељица у Истри, која је почела не само да објављује, него и да пише кад је имала педесет година. Можда због двојезичног контекста у којем је живела, Нелида се од младости бавила лингвистиком и предавала је социопсихолингвистику на Универзитету у Пули, граду у којем још увек живи. Њена лингвистичка истраживања, која су утицала на њена књижевна дела, анализирају промене које су се десиле у Истри после Другог светског рата и друштвене и психичке околности које нагоне људе који припадају етничким мањинама да прихвате идиом већине на рачун свог језика. Нелида Милани је имала могућност да проучава овакве ствари у тешким тренуцима кад су се хрватске и југословенске власти супротстављале Италијанима и кад је политичка ситуација била толико напета да је спречила списатељицу да нађе унутрашњи мир, потребан за писање². Нелида је одмах схватила да постоји веза између језика и архитектуре, између идиома којим се људи служе да би се изражавали и урбанизма. У роману «Неприметни пролази» (*Impercettibili passaggi*), Нелида приповеда о младој жени која има 29 година и која предаје у основној школи током осамдесетих у једном граду који *зна само за одласке али не и за повратке*. Тај град може да буде Копер, Пула, Ријека или било који други град у Истри или у Кварнеру. Списатељица *хоће* да читалац примети танку нит која повезује идентитет, језик и урбанизам. За Италијане који живе у Риму, у Милану или у било ком месту у провинцији, потпуно је природно да се урбанистички контекст не мења лако. Зграде и приказ насеља на мапи остају увек исти, а ако се мењају, закон регулише шта и како се може градити или рушити. У Истри, градови су често и нагло мењали лица. После Другог светског рата, кад је највећи део Италијана отишао, власти су потпуно промениле регулационе основе. Архитектура и урбанизам су језик. Ћутање може онда да погоди сваки облик језика:

Понекад ми се чини да је нека врста куге погодила цело човечанство у најтипичнијој вештини: коришћењу писменог или усменог језика. Куга која га је више пута погодила али која се овај пут приказује као губљење спознајне снаге. Угашена је свака искра која варнички из удара са новим речима и новим околностима, новим догађајима, новим квартовима, црне рупе које усисавају памћење. Ово насеље ништа ми не говори, без знака је, без полазних тачака, мутни је универзум, непокретан, потпуно кодификован на другом језику. Ни симбол ни траг ни сигнал ни однос, свет је чудан и тајанствен, простор је у оквиру, без познатих елемената који могу да ме привуку. (Нелида Милани, 1991. 92-93, прев. Кристијан Екер)

² Италијанима су се више супротстављале хрватске власти него југословенске. Хрвати су добро памтили италијанску фашистичку доминацију која је трајала од 1919. до 1945. године и која је била нељудска и без милости према свим народима који су живели у Истри а који нису били Италијани. Италијани у Истри су разумели и описали у својим делима ту ситуацију и тражили су помирење са Југословенима, нарочито са Хрватима и Словенцима. Напротив, италијанске власти су само испричале други део историје (Фојбе, „Освета Хрвата према Италијанима“) и прикривали су сопствену одговорност.

Настављамо да пратимо Нелидино размишљање:

Деца у школи питају за име како би усвојила ствар. Речи не приказују само простор, морају да га усвоје, свако од нас га усваја својм сопственим речима, како му се свиђа и како му одговара. Банка, туристичка агенција, пошта, мењачница, цео овај део који меша сељачку цивилизацију и информатику, понос оних који су последњи стигли, мени је туђ, или боље, ја се осећам туђинком, у смислу да одбијам свако припадање ономе у чему се не препознајем. Треба ми стварност са многим знацима, треба ми стварност грађена од имена; најбезначајније ствари именом се претварају у најбоље, враћају нам се са теретом оног људског које смо у њих уложили; показују своју душу, и нашу. (Нелида Милани, 1991. 92-93, прев. Кристијан Екер)

«Ћутање» је и у овом случају повезано са великом траумом коју су Италијани преживели кад је највећи део њихових сународника напустио Истру, током четрдесетих и педесетих година прошлог века. Југословени су прво узели празне куће Италијана, затим су градили нова насеља и градови су потпуно мењали физиономију: понекад, као у Ријечи, југословенске власти су намерно рушиле зграде и симболе старе доминације.

Како изгледа живот Италијана у новом и анонимном архитектонском и језичком контексту? Како живи италијанска девојка у Пули која није ни била рођена кад су Италијани отишли? Нешто од трауме иселења остаје и у крви нових генерација као наследни грех. Нешто од старог Ћутања које је погодило италијанско живље одмах после рата преживљава у новом урбанистичком контексту током година, чак до данас: сиве зграде на периферији Пуле или Копера остају као рана у заједничкој свести Италијана. Нелида добро успева да предочи читаоцу њеног романа вакумирани, угашени, празни свет у којем јунакиња живи. Њој не припадају ни град ни језик. За њу постоји само италијанско удружење које ништа више не чека. Осим смрти, можда. Али неки неприметни, позитивни пролаз појављује се на хоризонту: позоришна представа коју је италијанска заједница организовала има велики успех широм Истре. Учитељица среће Зорка, возача који прати децу у школу минибусом. Између њих се нешто појавља, можда љубав. Кратки роман се завршава наговештајем наде: као што се из посеченог стабла поново рађају гране и лишће, тако и из злосрећне судбине избија на површину нужност живота. Без обзира на све. Наравно да је историја научила Истријане да буду опрезни и сумњичави: сусрет са Зорком је само обећање, знак толико неприметан да се жена не усуђује ни да верује у њега; али можда ће баш тај знак дозволити да јунакиња усваја, онолико колико је могуће, нови свет и нови језик у којем мора да живи:

Правило је мир на било који начин, mejo dure groste de pan ma il cor in pace anch'oi e anche doman (боље тврде корице хлеба али срце у миру данас и сутра). Ништа ме не спречава да променим свој стил живота, да прећем од ове несреће до нечега другог. Али наставити на овај начин задовољава осећање које већ имам, да живим чекајући, да живим чекајући чудо...

Господе Боже, вратити се на ту тачку, наставити оданде, још једном, и само за тренутак, само за један тренутак... Убеђујемо лако сами себе у оно што желимо и нада прелази у најболније очајање. Боље се помирити са постојањем, повити главу ка ономе што мора бити и нека буде тако. (Нелида Милани, 1991: 118, прев. Кристијан Екер)

Нада и очајање су осећања која промене лингвистичког и архитектонског контекста изазивају у младој девојци.

У Истри, нису сви италијански писци доживљавали промену као трауматичну, историјску и психолошку деобу. Неки од њих су дошли на полуострво из Италије одмах после Другог светског рата како би дали свој допринос изградњи социјалистичког друштва. За Ђакома Скотија, Ероса Секвија, Луџифера Мартинија, на пример, југословенски градови у којима су становали – Ријека, Београд, Загреб – били су најпре симбол новог друштва, рођењег на планинама током борбе против нациста и фашиста у којој су и они учествовали. Један од њих, Алесандро Дамијани, објавио је 1987. године «Ed ebbero la luna» (И добили су месец), фантастичко-алегоријски роман. Роман почиње падом старог руског авиона «Иљушина» у неко село, које може бити у Истри или у Калабрији, италијанској покрајини у којој је писац живео пре него што га је сан комунизма привукао у Југославију. Један образован и ђутљив сељак који станује близу места где се догодила несрећа, пружа помоћ пилоту и смешта га у своју кућу. Између два човека почиње миран и дубок разговор. Приповедање је у форми дијалога: почиње од краја и полако приказује оно што се дешавало. Пилот је антрополог који је доживео пре неколико година још једну авионску несрећу, док је путовао у Аустралију. Преживео је, а затим лутао годинама по Полинезији: стигао је после много времена у Сингапур где је предосетио једну велику антрополошку промену. Успео је да се укрца у «Иљушин» и стигао до места где се сада налази. Сељак му исприча шта се дешавало док је он био одсутан: западно друштво је достигло највећи ниво развоја и просперитета. Један дан је неки мистериозни глас прекинуо телевизијске емисије и најавио формуле захваљући којима је било могуће производити нову, бесплатну и ефикасну енергију. Научници су дешифровали формулу; друштво је почело да живи без проблема: није било нужно ни радити; осим тога, непредвидљиви излазак непознатог плина из земље је уништио све нуклеарно оружје на планети. Човечанство је живело без страха од рата до тренутка када је неко измислио и произвео један нови предмет: *ретровизор*, који дозвољава да се снима и да се види као да је филм прошлост. Машина је у почетку била корисна за судске парнице, како би се могло открити шта се стварно десило у нелегалним ситуацијама и да се потврди да ли су осумњичени стварно криви. Нека фирма је почела масовно да производи овај предмет и цело друштво га је куповало и користило. Захваљујући ретровизору, човечанство је почело да гледа своју сопствену прошлост. Људи су открили да је цела културна баштина превара, да су идеологије лажне. Да су и осећања плод нечистих нагона. Људи су се затворили у својим кућама, бојећи се да би им други могли анализирати прошли живот. То је значило колапс економије и друштвени хаос. Ватикан и СССР хтели су да спасу човечанство и Црвена армија је окупирала Запад у име последњег идеолошког рата: спасити

идеологију која је, од ренесансе па надаље дала вредност људском бићу. Иначе, СССР није могао ништа конкретно да нуди западном друштву и у међувремену су Кинези почели да се селе и натерали су друге народе, као Индијанце, да се исто иселе. Мумбај и Калкута су се преселили у Лондон и Париз. Хладна је зима убила хиљаде исељеника, мртва тела су лежала напуштена по градским улицама и вратио се стари кошмар запада: куга. Понеко је и преживео, као сељак – један од два главна јунака романа – који је лутао док је стигао до села где је одлучио да живи. Тамо је срео и једну младу жену која га је научила пољопривредном послу. Сељак открива да је та жена баш она која га је одгајала у време његове младости. Фантастична прича има алегоријску вредност: фантастично није у овом случају само маштање, него и средство које нам омогућава да анализирамо механизме који утемељују наша мишљења и наше друштвено понашање. То што ми схватамо као природно, као што су нпр. односи у друштву или у породици, није обично и баш природно као што ми мислимо, већ је плод наше социјалне еволуције. У том смислу, све је идеологија, «Weltanschauung». Права књижевност нам отвара паралелне светове, који приказују да је НАШ свет само један од могућих и, у сваком случају, врлине у које друштво верује, нису апсолутне, него су плод културног процеса. Књижевност је вежба «лаицитета». «И добили су месец» јесте прича о догађајима које се никад нису десили, али омогућава читаоцу да боље разуме стварност у којој сви живимо. *Петровизор* није само фантастични предмет, него алегорија нагона савременог друштва које морбидно прати туђу интиму, тражећи скандал или морбидна понашања: људи су користили *Петровизор* како би шпијунирали друге особе. Исти нагон тера данас људе да седе испред телевизора и да гледају «Великог брата». Као у савременом друштву, и у фантастичко-алегоријском Дамијанијевом свету нема друштвених пројеката који могу да замене старе идеологије: паралелизам постаје још јаснији ако се нпр. разматра Европска унија, која се родила као радионица нових политичких пројеката и која је постала само привредно поље за размену робе. Дамијани је рекреирао, у лабораторији књижевности, политичко-друштвено ништавило у којем живи западно друштво. Алегорија није само песнички украс, него и средство које деконструише старност и које нам помаже да упознајемо свет око нас. Епохална промена коју је писац измислио, дозвољава јунацима да налазе нове животне разлоге у два основна елемента који су темељ западног друштва и целог човечанства: пољопривреда и језик. То не значи да је Дамијани носталгичан и да би желео да се човечанство врати у средњи век, кад су се људи бавили највише пољопривредом, напротив! Земља је овде поново алегорија: баш као што психоналитичар натера пацијента да се враћа детињству сећањем како би могао да лечи његове трауме и неурозе, исто тако Дамијани тера друштво да поново пролази кроз све фазе свог развоја. Током неолитског доба, човек је почео да артикулише све боље и боље језик, а језик је пружио могућност човеку да се бави пољопривредом. Језиком је човек «уређивао» природу; уређивати у овом случају схватамо као синоним за употребу. Свакој «ствари», сваком предмету, «користила» је једна реч. Речи су се распоредиле у говору захваљујући синтакси (syn, са taxis, ред); говор је ред, у говору човек је нашао узроке и последице, субјект и објект. Описао је свет, а

описати значи владати. Човек је преносио поредак говора у природу. Речи и синтакса које су се развијале у том контексту нису више достојне да опишу механизме савременог друштва. Да опишу несвесно, да опишу тајне у природи и у самом човеку које су открили Ајнштајн и Фројд прошлог века, када је почела афазија коју је Дамијани добро приказао у свом роману. Људи нису могли да опишу речима то што је ретровизор открио, нису имали језик да објасне себи шта се дешава, одакле потиче ирационалност која утемељава понашање човечанства, нагоне који терају људе да делују. Из овог разлога су се затворили у своје куће: нису имали нову лексику и нову синтаксу како би савладали промене и како би комуницирали међу собом. О томе приповеда сам Дамијани у једном одломку романа:

Стари (сељак), мада је био сам у бескрајној пропасти, није изгубио животну равнотежу. Или боље, како је могао да је достигне? Скинуо је са себе навике, менталитет, како би се бацио у нову стварност која није припадала његовом искуству. Али оно што је уследило је била изненађајућа синтеза ових двају модела: нити човек отпадник цивилизације, нити подивљало биће, него особа која је створила своју сопствену димензију; ова је димензија имала темељ у вредностима које су биле такве зато што су имале конкретну моћ и ово деловање је било могуће захваљујући спасавању највредније баштине у историји: језика. Стварно чудно искуство за човека двадесетог века. Криза цивилизације била је културална некроза: формалистичка теза, али аутентична, зато што нису ствари него њихова значења – извртана, непризната, непрепознатљива – изгубила су била свет. Неспособност да се комуницира био је један од најзначајнијих узрока дегенеративног феномена. Пад идеологије и афазија метафоре. Али, да ли је могуће разликовати одрон од земље која се покренула? Стар човек, без људских односа, успео је да напуни тишину мишљења: прикачио је своје мишљење стварности. (...) Да ли је он био свестан ове драме? Ако је био, како је успео да је не доживљава као драму? Можда пре него у дијалогу, тајна се сакрила у самом животу.³ (Алесандро Дамијани, 1987. 148-149, прев. Кристијан Екер)

Тајна је у самом животу, сам живот је за човека језик. Суштина човека је језик. На крају, пилот одлучује да оде и да тражи друге преживеле особе и роман се завршава изненађењем: цивилизација се већ реконструисала.⁴

³ Занимљиво је да Дамијани везује афазiju не само за културни контекст XX века, него и за италијанску ситуацију седамдесетих година. Прво поглавље романа «И добили су месец» прича о ситуацији једне римске буржујске породице: син и Тарка имају везе са Црвеним бригадама, Brigate rosse, терористичком групом која је током седамдесетих година плашила целу Италију. Године 1978. Црвене бригаде су отеле и убиле Алда Мора, најважнијег италијанског политичара тог времена. Иако ово прво поглавље, које се зове «Осуђеници утопије», нема директних веза са причом романа, јасно је да је аутор хтео да каже да је тероризам један од највидљивијих апстраката афазije савремене цивилизације.

⁴ Пилот, док лута напуштеним стазама, чује звук мотора. Иза себе види аутомобил у којем се налази млад човек налик на стереотип Италијана осамдесетих година прошлог века, кад је председник владе био Бетино Кракси, а Италија једна од најбогатијих земаља на свету: «Ма?» - рече пилот. «Ма» - одговорио је непознати човек гледајући га испод наочара за сунце. - «Уђите, зар не? - Па да, па да...» и није могао да скрене очи од возача, који је имао плаву и коврђаву косу и танку, златну огрлицу која је блистала на длакама прсију. Као одговор је добио противударац хитног поласка. Пут и село уоколу били су потпуно празни.

Апокалиптичном приповетком Дамијани успева да врати ознаку и означено у знак: током XX века, наине, десило се да ознака се удаљила од означеног. Језик, који би требало да спаја ознаку и означено у знак, постаје лаж, неистинита ствар: лексика и синтакса којима се човечанство служило како би описало и освајало свет више не може да се прилагоди комплексности савременог глобалног друштва. У Дамијанијевој причи, језик постаје поново знак (тј. спој означитеља и означеног) у тренутку у којем јунак мора да организује стварност око себе да би преживео. У том смислу, стварност, језик и земља постају иста ствар, елементи тријаде од које је могуће градити све из почетка. У овом роману, јунаци корачају ходом човечанства од почетака па до данас.

Док је Нелида Милани причала о историјским догађајима, Дамијани је инсценирао један потпуно артифицијални сценарио. У сваком случају, обоје су се трудили да излече лингвистичку рану, деобу која је настала у нашем друштву прошлог века. Сама ситуација Италијана у Истри је примерна, у том смислу, и добро симболизује отуђење савременог човека коме треба нови језик како би се сналазио у садашњости.

ЛИТЕРАТУРА

- Damiani, Alessandro (1987), *Ed ebbero la luna*, Ријека-Трст: Edit-Up.
 Екер, Кристијан (2008), *Осврт на италијанску књижевност у Истри после Другог светског рата*, Нови Сад: Годишњак Филозофског факултета у Новом саду, Књига XXIII- 2.
 Luperini, Romano (1981), *Il 900*, Torino: Loescher.
 Milani, Nelida (1991), *Una valigia di cartone*, Palermo: Sellerio.
 Milani, Nelida (2007), *Crinale estremo*, Ријека-Фуме: Edit.
 Saussure, Ferdinand de, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari: 1970.

Christian Eccher

LINGUISTIC AND ARCHITECTONIC CHANGES IN NELIDA MILANI'S AND ALESSANDRO DAMIANI'S LITERARY WORKS

Summary

The aim of this paper is to explore existing links between language, architecture and urbanization in the literary works of two Italian-Istrian writers, Nelida Milani and Alessandro Damiani. Since 1946 Istria belonged to former Yugoslavia. During the fifties and the seventies many Italians left Istria, with a massive exodus. The ones who remained in the peninsula lived in a new language and architectonic universe; Croatian authority in many cases destroyed palaces and places that Italian people built in the past. Nelida Milani, who is writer and Professor of socio-psycholinguistic at the University of Pula, describes the shock of Italian minority who felt deprived of its identity, as they had lost the ability to speak and to recognise their towns: architectonic contest is empty too, suburbs are anonymous and without personality.

Alessandro Damiani went to Istria after the World War II, with the specific intent of participating at the realisation of the Communist society. In his allegorical novel „And they got the moon”, he talks about a total and dramatic change: after a catastrophe just two men survived. These men experienced all the phases of human development, thanks to the language, the human capacity to give an order to the chaos.

Key words: Istria, language, urbanisation, allegory.

Ђорђе Деспић
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
despy@eunet.rs

УДК: 821.163.41.9-1 Ракић М.
Оригинални научни рад

ПАВЛОВИЋЕВ ОГЛЕД О ПОЕЗИЈИ МИЛАНА РАКИЋА

У раду настојимо да укажемо како на Павловићево читање и вредновање песничког опуса Милана Ракића, тако и на плодну повезаност која се намеће између његове есејистичке праксе и песничког стварања.

Кључне речи: есеј Миодраг Павловић, Милан Ракић, депоетизација, косовски циклус, архитект

У својим есејима о српским песницима, Павловић осим афирмативних сагледавања кроз ново читање и тумачење неће зазирати ни од оспоравајућих оцена одређених поетичких особина из њихових опуса. Чак се може рећи да је добар део његових огледа саздан управо на једној врсти таквог аксиолошког баласта. Но, један од огледа у којем се ова вредносна равнотежа прилично заљуљала свакако је *Песништво Милана Ракића* (Павловић 1978).¹

Мало је описног у овом огледу и највећи део текста дат је у полемичком и оспоравајућем тону. Павловићеве замерке дотадашњој књижевно-историјској оцени Ракићевих песама односе се не само на одређене поетичке елементе, већ и на укупну оцену вредности његове поезије која му изгледа превисока (Павловић 1978: 142). Од критичких увида Павловић прихвата једино ставове по којима су песимизам, чулност и чувственост основа Ракићевих песама. Но, сви остали судови на које се позива, и Гавриловићеви и Скерлићеви и Слијепчевићеви, за Павловића углавном представљају подстрек на аргументовану расправу. Заправо, основна теза која се открива као мотив његовом сагледавању Ракићеве поезије јесте она коју заступа Гавриловић по којој је Ракић највећи песник у периоду од Војислава до Диса (Павловић 1978: 141). Биће да је у овом мишљењу заступљен и Скерлићев став који још 1912. године пише да су Ракиће *Нове песме* «најбољи стихови који су код нас од Војислава Илића па до данас написани» (Скерлић 1964: 53).

¹ Овај оглед датиран је 1960. годином.

Прва оспоравања која Павловићизноси усмерена су према Скерлићевим и Слијепчевићевим тврдњама о Ракићевом стиховном мајсторству, осврћући се са пуно скепсе на његова версификацијска решења и коришћење дванаестерачког стиха: «Заобилазити дугачке речи, толико карактеристичне за наш језик, значи чак и убрзавати ритам општења, тако да се драгоценост природности казивања мора довести у сумњу» (Павловић 1978: 142-143). На губитак спонтаности песничког израза код Ракића скреће пажњу и Тодор Манојловић налазећи да му недостаје и спонтана емоција и спонтана мисаоност (Манојловић 1987: 261).² Но, док Манојловићу Ракићевом језику види његову праву снагу, а Слијепчевић савршенство и концизну бистрину казивања, Павловић неумољиво тврди да овај песник не поседује вербалну машту, те да се у његовом песничком језику знају јавити «дефекти израза у ужем смислу» (Павловић 1978: 143).

Аутор тако на примерима десетак Ракићевих стихова настоји да аналитички укаже на мане његовог песничког израза, на «празнословље», на недостатак «и вербалног и мисленог надахнућа» (Павловић 1978: 143). Иако је у својој анализи прилично убедљив, Павловићу неколико наврата нуди и аргументацију која се најпре може учинити исхитреном. Тако, неће бити јасна примедба слабог описа у стиху: «Све мирно. Тајац. Ђути поље равно», иако је јасно да је пред нама изражајност песничког реализма. Овај поступак је препознатљива одлика једног Вељка Петровића, или Алексе Шантића рецимо, и то управо у његовој, од истог критичара с правом хваљеној, *Претпразничкој вечери*, али у том огледу Павловићниједанпут не издваја стихове у тој интенцији, иако их има веома сличних: «На пољу студен. Пећпупца и грије./ Ја лежим. Руке под главом па Ђутим»; или: «Никога нема. Сам, ко камен, Ђутим», итд.

Међутим, доследнијом аргументацијом чини нам се оно указивање на пропусе у песничком изразу који су присутни у првој строфи песме *На Гази Местану*. Фокусирање на ову песму мотивисано је Слијепчевићевом тврдњом да она представља «највиши домет наше патриотске поезије» (Павловић 1978: 144). У наставку оспоравајуће линије коју извлачи, Павловић овде нуди убедљивије увиде у стилско-изражајне мане Ракићевих стихова. При том, критички тон бива интензивнији, као и намера да се истакне «очигледност» одсуства маште и изражајне инвенције (Павловић 1978: 145). Аутор овде прецизније дефинише не само језичко-стилске мањкавости оличене у конвенционалним и општим местима, већ и деконцентрацију самог песничког поступка, видљиву у збуњујућој и помало хаотичној нестабилности субјектске позиције, потом монолошко-дијалошкој некохерентности и варирању у обраћању, што «једна лирска песма од двадесет и четири стиха никако не допушта» (Павловић 1978: 146).

² Манојловић такође наглашава да александринац «не одговара духу нашег језика чије су ритмичке и музичке могућности у једном сасвим другом правцу, он не одговара нашем осећању, нашем темпераменту који тражи живу модулацију, слаћу мелодију и енергичнију каденцију, коме је одсев генија, интуиције или и само просте или искрене уметничке Ђуди хиљаду пута ближи, милији и драгоценији од свих могућих академских савршенстава и беспрекорности» (Манојловић 1987: 263).

Постоји, међутим, једно друго неслагање које у овом контексту треба нагласити. Павловић оспорава тезу Зорана Гавриловића, раније и Војислава Ђурића, по којој «са Ракићем косовски еп добија свој коначни, транспоновани и дефинитивни уметнички облик» (Павловић 1978: 141). Међутим, из Павловићевог експлицитног неслагања проговара схватање да у књижевности безмало ниједна тема не може бити подложна коначној уметничкој уобличености. Павловићев песнички опус управо то и потврђује својим реинтерпретативним приступом разноврсним тематским инспирацијама које допиру из различитих и митских и савремених текстуалних простора, различитих цивилизацијских и културно-историјских пресека.³ Није искључено да Павловићтада ако не већпише, а оно макар носи у себи и развија идеју о концепту своје наредне песничке књиге *Млеко искони* (1962), у којој ће управо оно што је могло изгледати као «коначно и дефинитивно» – антички мит и историја – добити једну нову, реактуелизовану и оживљену смисаону форму.

Његов каснији приступ косовском миту прави је пример песничког ревитализовања традиције, односно како не може, па како и не треба, да било који резултат људског духа буде без права на уметнички преображај. Павловић ће на крају свога есеја једном од ретких афирмативних оцена ипак одати Ракићу признање да је «својим косовским песмама учинио да огроман задатак уметничког препорођавања косовског епа не буде без претходних покушаја» (Павловић 1978: 150). Оваква констатација данас се чита као рефлекс поетичке визије, односно тематских преокупација самог Павловића, и врло је могуће да је у том тренутку Павловићносио у себи и уметничку клицу за будуће песме косовске инспирације које ће девет година касније у *Великој скитији* (1969) добити свој пуни уметнички израз.

С друге стране, ова позитивна оцена у самом тексту не нуди образложење већсе имплицитно ослања на убедљива запажања Зорана Гавриловића која се односе на Ракићев пример уметничког обликовања косовског епа. Гавриловић ту препознаје једну културно-историјску линију континуитета која модерно уметнички спаја са традицијом и духовном баштином српског народа:

То је оно што би се могло назвати синтезом, поетском синтезом; песник који у својој свести и подсвести, у свеукупност свога бића, у своје нерве сажме [...] подземну струју културног и националног развоја, који је у стању да осети, разуме и креира уметничке континуитете у једном комаду, у једном даху, несумњиво представља највиши уметнички домет једне поезије...

Континуитети су ту више него изразити, јер у Ракићевој поезији громко одзвања и епски ритам, као што се супериорно намеће и савремена свест песникова о суштинама тог континуитета. Кад је излазио из круга личних мотива, он би одмах заронио у силе и законе историјског јединства; осећао претке, готово мистично знао за таложење генерација и њихову унутрашњу повезаност која не иде само биолошким већ и духовним путевима.

(Гавриловић 1970)

³ О томе смо опширније писали у *Пореклу песме* (види: Деспић 2007).

Ово Гавриловићево читање Ракићевих родољубивих песама,⁴ у првом реду *Јефимије*, као и уочено песниково «схватање света и историје» у *Наслеђу*, за нас је занимљиво јер отвара једну перспективу из које се јасније може сагледати сам Павловићев циклус песама који ће касније настати из косовског предања. Њему је, дакле, позната рецепција Ракићевог косовског циклуса, и очито је да се из наведеног позитивног закључка јавља имплицитна сагласност са Гавриловићевим читањем. Но, у том тренутку Павловић ипак није свестан колико ће овај Ракићев циклус оставити трага на сегменте његовог потоњег песништва, посебно у *Великој скитији*. Наиме, нама се чини оправданим да се за ову прилику макар једна песма издвоји из ове књиге, песма *Везиља*, која ће подржати ту мотивску и проблемску линију, првенствено *Јефимијину*, али и ону из *Наслеђа*.

Занимљиво је наиме, колико овај Гавриловићев увид одговара самој Павловићевој песми, као да се опис Ракићеве «поетске синтезе» односи на саму *Везиљу*. Она такође плени фигуративно датом «подземном струјом културног и националног развоја», осећањем предака, мистичним таложењем генерација, при чему и превазилази националне оквире и силази и до античког мита (Деспић2007: 167-172). И у *Везиљи* се алузивно јавља Јефимија, у гласу женског субјекта препознаје се преплитање српских духовно-историјских слојева са светским наслеђем, и то у правом елиотовском поимању традиције у песништву. Последњи стихови Павловићеве *Везиље* у којима проговара запитаност над смислом и исходом континуитета не само националног, крвног, већистовремено и оног духовног:

Са свећом по ноћи крстарим кроз своје корење,
коме ли ће тамо у даљини, на излазу пећине
јутро моје крви да осване
и када, и на коме језику?,

(Павловић1969:48)

као да, не само подједнако већможда и парадоксално, уметнички пластичније и убедљивије више одговарају Гавриловићевом запажању да у *Јефимији* «прошост постаје песникова свест о нужностима данашњице». Другим речима, Павловићево читање Ракићевог косовског циклуса архитектуално је интензивније, а исход уметнички далеко плоднији него што то његов есеј о Ракићу открива. Штавише, и само Гавриловићево читање Ракића оставиће

⁴ Јован Делић у својој опширној и брижљивој студији *Нов ритам с новим осјећајем (Ка поетици Милана Ракића)*, с правом скреће пажњу на Ракићев иноваторски дух који ће се наћи на извору једне песничке културно-историјске линије. Наиме, аутор истиче једну нову поетски функционалну семантичку и жанровску сферу која настаје из песме *Симонида*: «Културна вриједност – фреска из Грачанице – постала је тема патриотске pjesме. У томе видимо, колико спој са нашом средњовековном, српско-византијском традицијом, толико и отварање врата за оно што ће у српској поезији доћи с В. Попом, М. Павловићем, Б. Миљковићем, И. В. Лалићем, Ј. Симовићем, М. Бећковићем и Р. П. Ногом. Културне вриједности постале су данас синоним родољубља и националних вриједности, а ликови с фресака проговорили су стиховима наших савремених pjesника» (Делић2008: 43.).

упечатљив и снажан утисак на Павловића, што ће се касније моћи прочитати не само на песничком нивоу, већ и у есејистичким траговима.⁵

Није ово једино подударање између интерпретативног приступа и оцена, и поетичких начела – додуше тек антиципацијских – који се јављају у Павловићевом читању Ракићевих песама. Сагласан са ставом Слијепчевићевим да у овој поезији нема епитета који се не би могли појавити и у прози, аутор у Ракићевим не баш «бриљантним» стиховима ипак проналази важан модеран искорак ка депоетизацији поетског језика, «који даљи пут наше поезије није довољно разумео ни прихватио» (Павловић 1978:149). Павловић је свакако позван да говори о депоетизацији песничког израза јер се већ до године у којој пише овај есеј осведочио као песник модрног сензибилитета. После *87 песама* (1952) и *Стуба сећања* (1953), аутор објављује *Октаве* (1958) у којима наизглед само стишава депатетизован тон. Но, довољно је погледати већнеке будуће Павловићеве стихове и схватити да је увид у ову поетску особину Ракићеве поезије дат на основама блискости ових поетичких елемената. Песничке књиге *Велика скитија* (1969), па и *Светли и тамни празници* (1971), поново ће учљивије давати знаке депоетизације песничког поступка. Један од експлицитнијих примера таквог решења је и песма *Књига о сакраменту*, где се специфичним, илуминативним типом цитатности духовни садржај преплиће и уоквирује баналним контекстом:

Седим у клозету
и читам књигу о сакраменту...
Чистоћа је све на свету,
и чистилиште почиње у тоалету...
Узвишено је већбити под тушем
и крај сјајних плочица
слушати хор водовода
што нову музику пева.
(Павловић 1971: 8)

Ова линија анти-поезије у Павловићевом песништву, у којој се читава и Елиотово залагање за екстремним опречностима у лирској поезији, ослања се на искуство англосаксонских песника првих деценија двадесетог века који су тежили стварању антитезе артизму, сентиментализму и симболизму, што оличава поступак једног Езре Паунда, В. Б. Јејтса, или поменутог Т. С. Елиота. Захтев оваквог песништва иде у правцу све чешће употребе речи из жаргона, колоквијализама, дијалектализма, варваризама. Отклон од патетичности једна је од битних Павловићевих поетичких особина, што се постиже и једним од његових омиљених поступака – монолошким репликама из неодређених

⁵ О вези Павловићевог и Ракићевог косовског циклуса могао би се написати један посебан рад који би сасвим извесно пронашао плодне интертекстуалне односе. С друге стране, иако се уопште не осврће на неке кључне увиде из Гавриловићевог текста, посебно оне који се односе на Ракићево родољубиво песништво, они засигурно остављају дубљи утисак на Павловића. Већу његовом есеју о песништву Вељка Петровића из 1965. године, Павловић употребљава синтагму «осећај за претке», која свакако одражава његову уметничку преокупацију у том периоду, али је исто тако и суштински идентична Гавриловићевој из цитираног одломка.

дијалога. Одломци из можда и најпознатије његове песме, *Одбрана нашег града*, указују на неговање таквог уметничког поступка.⁶

Оспоравајући тон овога есеја још је више наглашен ауторовом тежњом да доводе у питање Ракића као рефлексивног песника. Овај приступ заправо је на трагу одређених схватања Зорана Мишића изнетих у предговору своје *Антологије српске поезије* (Мишић1956). У њему Мишић критичар и есејиста који је у послератном раздобљу највише допринео развијању европског хоризонта у српској поезији и поставио модел савремене естетичке критике и есејистике, истиче превелику позитивистичку традицију српске поезије из чега произилази «малограђанско-сентиментални дух» и њена наративна особина. Управо у позитивистичкој традицији Мишић види основни узрок оскудности интелектуалног садржаја наше поезије:

Она је омогућила да се најконвенционалнија резонерско-дидактичка мудровања о пролазности и вечности и другим тзв. великим темама прикажу као рефлексивна лирика и одвела многе даровите песнике (Ракић, Пандуровић и др.) на погрешан пут. Стара позитивистичка заблуда: да се мисаоност може постићи стандардним «здраворазумским» начином излагања општих места и општих осећања, без удела стваралачке маште и слободе асоцијација, тј. без поетске визије, допринела је да певање и мишљење остану у нашој поезији тако дуго разједињени.

(Мишић1956: 125)

Утицај Мишићевог виђења «рефлексивне лирике» у овом контексту, чини се да је видљива у Павловићевој интенцији имплицитног опомињања дотадашње рецепције да не треба мисаоност једног песника изједначавати са тематизовањем мисли, алудирајући на поводљивост критичара и тумача на песничково често помињање овог појма. Иако се код Ракића не може у потпуности негирати мисаони елемент, он збиља није најјачи као рефлексиван песник, и ту је Павловићу праву. Чак и у песми *Мисао*, од које би се очекивало у складу са насловом једно озбиљно проблемско или аутопоетичко сучељавање, Ракић бира поступак персонификовања и бежи у алегоријску слику, додирујући тему тек површно и остављајући је више као декор субјекатске исповести. Занимљиво је, међутим, да Павловић инсистира на прецизној разлици између песничке рефлексije, с једне, и садржаја свести, с друге стране, препознајући у завршетку песме *У квергама*,⁷ на Ракићеву штету, управо неку «празну фикцију, сањарију која са стварним мишљењем нема додира» (Павловић 1978: 149). Павловић је можда и овде у праву али се, помало искључиво, усредсређује искључиво на сам крај или нешто што би требало да

⁶ У својој одличној, обухватној и детаљној студији *Кључ за модерну поезију*, Влатко Павлетић управо ову Павловићеву песму означава као пример «антологије српске модерне анти-поезије», у којој се прожимају разговоран, депоетизован и депатетизован песнички израз (Павлетић 1986: 292-293.).

⁷ У Павловићевој *Антологији српске поезије* Ракић је присутан баш са овом песмом (и са *Ласиком*), што баца једно контрадикторно светло на сагласје између његовог есејистичког и антологичарског рада, или је аутор у међувремену можда ревидирао свој поглед.

буде поента, занемарујући претходних шест строфа у којима се Ракић по нама, уочљиво оглашава једном убедљивијом рефлексивношћу.

Иако свој есеј завршава афирмативним тоном подржавања назнака Ракићевих ослобађања од лажне патетичности, као и уметничке интерпретације косовског наслеђа, и иако делимо Делићев став да је «Павловић настојао да успостави сопствени систем вриједности међу пјесницима *златног доба*» (Делић 2008: 25), остаје утисак да је Павловић овде исписао можда и своје најјеткије редове. Додуше, он свој есеј не завршава кроз потпуно негирање Ракићевог песништва, већ закључком који доводи до крајњих консеквенци виће његовог песничког примата од Војислава до Диса: «Дис и Дучић[били су] већи песници од њега» (Павловић 1978: 150). За разлику од Јована Дучића који је био «песник који прави друштвену каријеру», Милан Ракић је за Павловића био надмени «грађанин од каријере који се бавио поезијом» (Павловић 1978: 146). Бити песник, и бавити се песништвом – ова разлика у Павловићевом песничком дефинисању Дучића и Ракића довољно говори о његовом аксиолошком ставу.

ЛИТЕРАТУРА

- Гавриловић Зоран (1970). *Милан Ракић*, у: *Српска књижевност у сто књига*. Нови Сад - Београд: Матица српска - Српска књижевна задруга.
- Делић Јован (2008). *О поезији и поетици српске модерне*. Београд: Завод за уџбенике.
- Деспић Ђорђе (2007). *Порекло песме*. Зрењанин: Агора.
- Манојловић Тодор (1987). *Основе и развој модерне поезије*. Београд: Филип Вишњић
- Мишић Зоран (1956). *Критика песничког искуства*. Нови Сад: Матица српска.
- Павлетић Влатко (1986). *Кључ за модерну поезију*. Загреб: Глобус.
- Павловић Миодраг (1971). *Светли и тамни празници*, Нови Сад: Матица српска.
- Павловић Миодраг (1978). *Поезија и култура*. Београд: Нолит.
- Скерлић Јован (1964). *Писци и књиге*. Београд: Просвета.

Dorđe Despić

PAVLOVIĆ'S ESSAY ON MILAN RAKIĆ'S POETRY

Summary

In this work we call attention to Pavlović's modern reading and evaluating of Milan Rakić's poetic opus, as well as the prolific connection that can be established between his essayistic method and poetic creation.

Virđinija Popović
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
popovic.virdjinija@gmail.com

UDK: 821.135.1.09 Barbu I.
Originalni naučni rad

CONTEMPORANEITATEA CRITICĂ ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU*

Contemporaneitatea critică s-a interesat de analiza poeziei lui Ion Barbu și a trasat liniile fundamentale ale unei poezii dificile. Posteritatea critică, fără a inova excesiv, mai mult a adus o serie de idei ale exegezei anterioare, situează poezia lui Barbu în punctul cel mai înalt al lirismului românesc. Imaginea conturată este a acestui poet preocupat de redescoperirea structurii oculte a universului. Prin descoperirea rezultatelor cercetării poeziei barbiene, Barbu este așezat în rândul marilor poeți – Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga.

Cuvintele cheie: contemporaneitatea critica, poezia română, Ion Barbu, opera literară

Debutul artistic a fost declanșat de un pariu cu Tudor Vianu. Plecați într-o excursie la Giurgiu în timpul liceului, Dan Barbilian îi promite lui Tudor Vianu că va scrie un caiet de poezii, argumentând că spiritul artistic se află în fiecare om. Din acest „pariu”, Dan Barbilian își descoperă talentul și iubirea față de poezie, spunând că poezia și geometria sunt complementare în viața sa.

Mai mult de jumătate de secol criticii literari încearcă să definească și să explice poezia lui Ion Barbu, obscuritatea referințelor livrești și scindarea interioară a personalității sale artistice, oferă terenul unor lecturi fundamental diferite, „criticii aspiră să descopere «vertebra de fier» a poeziei barbiene [...], nucleele structurante, «lumea» pe care o propune acest sistem poetic atât de inaccesibil” (Tupan 1989: 80). Uneori unii autori revin asupra operei lui Barbu după mulți ani realizând o lectură total diferită. De multe ori se pune întrebarea dacă Ion Barbu este un poet textualist, sau doar un matematician rătăcit în literatură, „un geometru” (ibidem), construindu-și poeziile ca o teoremă, dar cu subiect creator și adresându-se unui public imaginar în tradiționalul limbaj logocentrist sau întrebarea dacă poetul este un spirit „abstracționist, demetaforizant și demitizant” (ibidem).

* Ovaj rad je realizovan u okviru projekta *Jezici i kulture u vremenu i prostoru*, br. projekta 178002, finansiran od strane Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije.

Ion Barbu a debutat cu poeme de factură parnasiană în revista *Sburătorul* lui Eugen Lovinescu. În perioada 1919-1927 publică versuri și în alte reviste *Umanitatea*, *Viața Românească*, *Tiparnița*, *Sinteza*, *Contimporanul*, *Revista Română*, *Ideea Europeană*. Între 1921-1924 întreprinde o călătorie de studii în Germania. Gândire științifică obiectivă, el a resimțit ca hotărâtor în evoluția sa contactul susținut cu opera lui Gauss, Riemann și Klein. Într-o notă asupra lucrărilor sale științifice (Barbu: 1940: 8) găsim această precizare prețioasă: *Personal mă consider un reprezentant al programului de la Erlangen, al acelei mișcări de idei care, în ceea ce privește întinderea cunoștințelor și răsturnarea punctelor de vedere, poate fi asemuit Discursului metodei sau Reformei însăși. Specializării strâmte ori tehnicității opace, de dinainte de Erlangen, se substituie un eclectism luminat. El continuă adâncirea fiecărei teorii în parte, fără să piardă din vedere omogenitatea și unitatea întregului. Astfel, cercetarea matematică majoră primește o organizare și orientare învecinate cu aceea a funcțiunii poetice, care, apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășoară structura identică a universului sensibil.*"

Din anul 1925 până în 1929, Ion Barbu funcționează ca profesor suplinitor de matematici la liceul din Giurgiu și apoi la București, ținând cursuri la liceele *Spiru Haret* și *Cantemir*. În ianuarie 1929 își ia titlul de doctor în matematici la Universitatea din București, cu teza *Reprezentarea canonică a adunării funcțiilor ipereliptice*. E important faptul că „Ion Barbu s-a specializa în domeniul algebrei axiomatice, disciplină științifică în care speculația abstractă, orientarea către esențe sunt caracteristice. Aceasta explică de ce o parte din opera sa literară se situează sub zodia dificilă a expresiei criptice, cultivată cu o autoritate care și-a câștigat repede în epocă discipoli” (Rosetti 1964: VI).

George Gibescu scrie în prefața la cartea *Ion Barbu* că mitul modernității care este fixat de Rimbaud ia la Ion Barbu aspectul unei interogări asupra actului creator, al căutării unui *verb*, care să exprime inexprimabilul, lumea purificată, muzicalitate și contopire cu arhetipurile platoniciene. Schimbările în opera lui Ion Barbu, de la faza parnasiană la faza baladescă, orientală și ermetică, motivate de critică prin cauze externe cum sunt suprarealismul, mallarméismul și formația matematică a autorului sau prin „construcția temperamentului poetic, expresia în fapt a identificării cu substanța cea mai înaltă a lirismului, [...] condensarea anecdoticului și esențializarea ideii, au dat impresia unui spirit bovaric, sfâșiat între vocație (*pitoresc*) și aspirație (*hermetism*)” (Gibescu 1976: 6). O altă prejudecată care putem s-o alăturăm bovarismului privește lipsa de unitate a poeziei lui Barbu. Criticii vremii, se întreabă cum ar putea să se împace cultivatorul lirismului „necontingent” (George 1971: 267) cu versurile licențioase și frenetismul dionisiac din primele sale creații poetice, cu stilul geometric al *Jocului secund* sau baladismul din *După melci*, cu contemplatorul și invocatorul esențelor și al simbolurilor. Pentru unii critici poetul nu comunică „pe nici unde” și că este un „poet de bucată” (ibidem).

Începuturile criticii barbiene sunt patronate de Eugen Lovinescu, destinul poeziei lui Barbu este legat de mentorul *Sburătorului*. În poeziile cu care Ion Barbu debutează la revista *Sburătorul*, criticul descoperă „viziunea genetică”, „lapidăritatea concepției și a expresiei”, capacitatea de a evoca „în versuri frumoase și reci,

poezia forțelor naturii, a materiei inedite, a prefacerii universale și a misterelor germinației” (Lovinescu 1919: 169). Literatura română în acea perioadă a pierdut pe marii poeți ai epocii cum au fost Alexandru Vlahuță, ultimul reprezentant al unei generații glorioase care a dat nume cum sunt Caragiale, Coșbuc, Delavrancea. Critica, în anii douăzeci ai secolului XX s-a luptat cu anumite deformări estetice iar rolul de a face ordine în definirea conceptului de lirism i-a revenit lui Eugen Lovinescu. În *Istoria literaturii române contemporane* (1927), Lovinescu revine sintetic asupra poeziei barbiene în formulări care vor fi preluate de toți viitorii comentatori: „...versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puternice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, într-un cuvânt o muzică împietrită... Materialul întrebuițat era mai mult cosmic: lava, munții, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul; dar sub această carapace de crustaceu se zbătea, totuși, un suflet frenetic” (Lovinescu 1927: 400). Eugen Lovinescu distinge parnasianismul lui Hérédia, pur formal, al lui Leconte de Lisle, îmbibat de „recele pesimism”, de parnasianismul barbican, însuflețit de dionisianism, nietzscheanism, de inspirația largă, umbrită doar „prin oarecare retorism”. Lovinescu înregistrează evoluția de la o „poezie cosmică, frenetică, cu largi volute de piatră aruncate peste ape spumegânde, saturată de reminiscențe clasice” la una de pitoresc folcloric, descinsă din Anton Pann, marcând o nouă ideologie și altitudine, la ceea ce s-a numit ciclul balcanic, valorizând poemul *Domnișoara Hus*, „cu fantasticul ei descântec de nebună, de o originalitate de expresie, de o vigoare de notație și putere coloristică indiscutabile”, mai puțin *Nastratin Hogea la Isarlîk*, redus la pitoresc. După părerea lui Lovinescu, Ion Barbu, mânat de un demon interior nu se oprește nici la fondul care-l exprimă cel mai mult, sub „influența noilor curente ale literaturii franceze”, a suprarealismului lui Breton. Poetul este „ancorat la formula unei poezii ermetice de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii *onirice*, în care coeficientul personal joacă un rol principal; un cuvânt, o imagine îi sugerează o altă imagine, după o asociație strict personală și necontrolabilă; între poet și cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar fi trebuit să-i unească; și deși ceea ce pare arbitrar are mai totdeauna o lege lăuntrică, totul rămâne într-un ermetism voit și cu atât mai admirat cu cât e mai neînțeles” (ibidem: 404).

În compendiul din 1937 intitulat *Istorie a literaturii române contemporane* se apreciază formula ermetică a *Jocului secund* a fi al doilea promotoriu al modernismului românesc, primul fiind poezia lui Arghezi. Spre diferență de originalitatea poeziei argheziene care „stă într-o viziune esențial plastică”, poezia lui Ion Barbu este un joc care nu izvoarește din realități, ci din reflexul lor în oglindă, adică din spirit. Este o poezie „de esențe și de abstracții, în creația căreia cultura și spiritul matematic al scriitorului au contribuit puternic” (Lovinescu 1937: 171).

Fiind preocupat de fixarea unei estetici personale și pregătind apariția volumului *Jocului secund*, Ion Barbu acuză poezia lui Tudor Arghezi de pitoresc și anecdotică. Astfel, Barbu fiind prea orgolios, el se desolidarizează de poezia contemporană lui spunând că e o poezie „leneșă”, lipsită de tensiune spirituală. Ironizează sincronismul lovinescian și se delimitează de curentele vremii refuzând dicteul suprealist, satanismul postbaudelairean, instrumentalismul lui René Ghil, inovația

grafică a lui Mallarmé. Prin conceptul de modernism el înțelege „ancheta condițiilor frumosului necontingent” (Valerian 1927: 1) așezând inovația poetică lângă „marea experiență proustiană”. Poetica lui Barbu a urmărit elevarea lirismului, orientarea lui spre esențe. Pledând pentru „restrânsele perfecțiuni poliedrale”, Vasile Nicolescu într-un portret vorbește de Ion Barbu că este atras de „lumea magică a esențelor, atracție organică, firească, care sporește prestigiul și personalitatea poeziei sale” (Nicolescu 1975: 66). Ion Barbu găsește înrudire între poezie și geometrie care la prima vedere sunt doi termeni contradictorii, dar apropiați prin finalitate: „Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență” (Cioculescu 1930: 2).

În momentul apariției volumului de poezii *Joc secund* (1930) a existat o generație de critici, născută „estetică”, în formularea lui Lovinescu, care era la curent cu tot progresul de sensibilitate în lirica modernă. Poezia lui Barbu prilejuiește un sistem de lectură diversificat și nuanțat de la critica explicativă asociată cu judecata de valoare la eseu de interpretare și sinteză. Șerban Cioculescu spune despre Ion Barbu că este „nu numai unul din foarte puținii cunoscători și creatori de expresie românească, dar și un poet superior al transcendentului...” (ibidem), unii abordează „religiozitatea” lui Barbu, alții afirmă a fi „un neoplatonician”, „un discipol al lui Plotin” și care optează în procesul dintre intelect și immanent pentru acesta din urmă, regăsindu-se ca tip moral în Pascal, „matematician dar credincios”. Toate aceste opinii critice vor deveni obiect de controversă. Criticii din ultimul timp au propus înlocuirea termenului de „religiozitate paradantă” (M. Nițescu) cu acela de orfism (Ov. S. Crohmălniceanu, Marin Mincu, etc.).

Perpessicius (Perpessicius 1930: 1-2) este mai decis în valorizarea ermetismului barbian. El afirmă că în poemele de debut, „eșarfe de alexandriini”, „zguduiri de frenezii și elanuri dionisiace”, Ion Barbu trece la o poezie care pretindea o colaborare cu sensibilitatea cititorului. Perpessicius relaționează ermetismul cu idealismul care a generat și poezia lui Mallarmé, „acea poezie de delicii cerebrale, floră de analogii rare”, caracteristice ciclului *Joc secund*, „adevărate filtruri de melodii și simbol, descântece pentru intelect, formule poetice ale unui ritual magic”. Celelealte cicluri „relevă pythagoresimul poetului, posibilitatea de a construi o mitologie personală fără de fabulă și fără de morală” (Gibescu 1976: 12).

Pompiliu Constantinescu este preocupat de trecerea lui Ion Barbu de la retorism și pictură la ermetism și lirism: „în manieră parnasiană, ideea era evocată; se desfășura pictural și retoric, cu o muzicalitate exterioară; în manieră ermetică, ideea apare ca o posesiune de esențe, ca un plan al subiectului confundat cu obiectul” (Constantinescu 1930: 3). Poezia lui Barbu nu se mai naște din intersecția între spirit și univers ci din „analogia spiritului cu el însuși”. Aceasta este una dintre trăsăturile fundamentale în exegeza barbiană. Constantinescu laudă modernitatea poeziei lui Ion Barbu, la fel spiritualismul ei, depărtat de idilicul ortodoxist. Criticul este preocupat de identificarea principiului poetic constitutiv ermetismului barbian, „contemplarea ideii ca realitate absolută, strict transcendentă”, la fel de analiza minuțioasă a expresiei poetice în care depistează o „interceptare a absolutului prin relativ, a idealului prin senzorial”. Pompiliu Constantinescu decide că poezia lui Ion

Barbu, de la cea parnasiană și până la cea ermetică, s-a dezvoltat în afara simbolismului. „Ermetismul d-lui Barbu, intuit în structura lui interioară, nu este pur sintactic, cum a apărut unora; el este dictat de o mecanică spirituală evidentă [...] ...Universul poeziei barbiene este un univers abstract: poezie antimuzicală, tinzând să ucidă retorica...” (ibidem).

Alexandru Phillippide, la apariția volumului *Joc secund*, l-a anunțat ca pe un mare eveniment literar, „cea mai interesantă apariție din ultimul timp, adică de la *Cuvinte potrivite* ale lui Tudor Arghezi” (Phillippide 1930: 2). Aspectele caracteristice poeziei lui Barbu, după cum afirmă Phillippide în articolul său, sunt „ciudățenie”, „organică, deloc voită”, „de fond mai mult decât de formă”. La fel fondul adânc, sensibilitatea cerebrală, eminescianismul din unele poeme. Criticul mai adaugă că din poezia lui lipsește metafizica, gândirea cerebrală asociată cu fondul poeziei populare iar tehnica poetului care este exprimată prin „aluzii, prin sugestii și afirmații” este descinsă din poetica mallarméeană, originală și nouă în cadrul literaturii române.

Ion I. Cantacuzino în articolul *Ion Barbu*, care apare în *România literară* la 17 septembrie 1932, stabilește constantele poeziei barbiene: pitoresc, culoare, retorism și artificialitate, pentru a arăta că fondul pitoresc și retoric a fost deviat de formația intelectuală, abstractizantă și matematică a lui Barbu. Criticul spune că în poezia lui Ion Barbu se găsesc exemple de alterare a elementului discursiv prin câteva procedee: „înlocuirea expresiei directe prin una aluzivă, schimbarea ei pe un plan transcendent, punerea în evidență a ideii prin circumscrierea expresiei care o indică; eliminarea gramaticală a termenilor împrumutați” din retorică. Criticul nu recunoaște elementul platonician și pytagoreic din poezia lui Barbu, nici mallarméismul, care ar fi o altă născocire a criticii. Pe când originea procedeeului lui Mallarmé derivă „dintr-o incapacitate temperamentală de dezvoltare oratorică, din aplecarea unei firi suprasensibile, vibrând îndurerată la fiecare atingere cu ceea ce e înfățișare a accidentelor realității și fugind de ele în scânteierea imaginii”, la Barbu este „venit din afară, din dorința lucidă și împinsă temperamentului aplecat spre retorică...” (Gibescu 1976: 14).

Eugen Ionescu în originalul volum *Nu* (1934) arată o neîncredere mare în critică, încât atacă poezia lui Barbu că este minată de testism, facilitate, didacticism, platitudine, spunând că este „o poezie veche: didactică, compusă după regulile curente de compoziție și toată spiritualitatea ei se reduce la o simplă filosofare [...] Poezia lui Ion Barbu: pastel, narațiune. Are calități de humor și badinaj. Din când în când, cu ajutorul lui Pual Valéry e și metafizic. De obicei însă, se difuzează în exterior. Ion Barbu nu a depășit, ci s-a subordonat formulei poetice argheziene: pitoresc, verbalism, culoare erotică, anecdotă, inventivă, humor, lexic. Ideea este accidentală, condusă și nu esențială”. Ionescu îl pune pe Barbu în raport de egalitate cu Cerna și unul de simplu epigonism între Barbu și Mallarmé. Nici Nicolae Iorga nu se arată mai comprehensibil la poezia lui Barbu, favorizând poeziile de debut publicate în *Sburătorul*, *Umanitatea*, *Cuvântul Liber* găsindu-le cu „profunde ecouri” iar în poeziile de mai târziu Barbu va ajunge „printr-un salt în absurd”, la „perfectiunile poligonale, pentru bolnavi sau pentru proști”, *Joc secund* cuprinzând versuri

neinteligibile până la „însanarea învârtirii de silabe”. Totuși, Nicolae Iorga spune că poemul *Ființa* este de „o mare înălțime filosofică” iar *Joc secund* cu „versuri de un neinteligibil absolut”. La aceste cuvinte ale lui Nicolae Iorga, răspuns aduce Șerban Cioculescu într-un articol din *Revista fundațiilor regale* (1934). În acest studiu intitulat *O privire asupra poeziei noastre ermetice*, face inteligibile câteva versuri din poezia lui Ion Barbu, găsind realizări superioare în poemele *Isarlikului* „a căror substanță densă, de inspirație folclorică și orientală, e mai nutritivă decât pastelurile spiritualizate din primul ciclu, care dă titlul volumului”.

Anul 1935 este un an important în istoria receptiei lui Ion Barbu, deoarece atunci apare eseu *Ion Babu* de Tudor Vianu, care a fost rău primit de o parte a criticii. Această carte a reprezentat trecerea de la foiletonul critic la sinteză și aici se pot întâlni unele puncte de vedere exprimate anterior. A trezit multe reacții polemice deoarece nu făcea nici o trimitere bibliografică deși unele idei au fost avansate de Eugen Lovinescu, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu. Acesta din urmă a afirmat în revista *Vremea* (1935, p.7-9), că Vianu a scris această carte pentru cei care „nu au timpul și priceperea să-și clarifice din cronici și eseuri risipite” imaginea poeziei barbiene. Existau și alții care și-au exprimat opinii favorabile (Șerban Cioculescu, Octav Șuluțiu, Ovidiu Papadima, etc.). Studiul lui Tudor Vianu cade sub incidența polemicii și mai violente odată cu publicarea articolului lui Vladimir Streinu *Critica și poezia în Revista Fundațiilor Regale* (1935, p. 435-439). În acest articol de asemenea i-i se reproșează lui Vianu că nu are nici o trimitere bibliografică și că Vianu a împrumutat de la Barbu „ascuțimile analitice”. Astăzi, eseu *Ion Babu* de Tudor Vianu, sprijinit pe metoda istorică și descriptivă, constituie o inițiere în poezia lui Ion Barbu. Scopul acestui eseu este de a introduce cititorul în universul barbian și meritul că a descifrat „codul poetic barbian în toate componentele sale” (Gibescu 1976: 18). Intenția lui Tudor Vianu era să cerceteze izvoarele unei poezii care părea inaccesibilă, făcând posibilă înțelegerea ei pe această cale. În acest volum, Tudor Vianu identifică în poezia lui Ion Barbu o fază *parnasiană* (1919-1920), una *narativă*, *baladescă* și *orientală* (1920-1924) și *ermetică* (1924-1929), dovedind o creație de o mare originalitate. Parnasianismul se leagă de faza baladescă prin dionisianism, iar prin *Riga Crypto și laponia Enigel* se deschide poarta spre un univers interior, anunțând ciclul ermetic. Poezia e înțeleasă ca o răsfrângere potențată pusă sub semnul oglinzii, al spiritualismului și al vizionării esențelor și ca joc. Lirismul barbian se diferențează, după spusele lui Tudor Vianu, de lirismul eminescian și arghezian prin manifestarea sentimentelor care la Ion Barbu „nu ia decât foarte rar forma exprimării la persoana întâi, fie prin materia afectivă, derivată din funcțiunile inteligenței și ale cunoașterii”. Ion Barbu, prin structura sa de poet metafizician, se apropie tipologic de Blaga, demersurile fiind altele, Blaga caută „o lume a luptei, pe când Barbu se menține într-un univers realist, în sens filosofic, într-o zonă de arhetipuri”, una din explicații este formația lor științifică diferită.

George Călinescu l-a considerat pe Ion Barbu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941) un mare poet prin „cântările și profunditățile sale”. Ermetismul lui a fost echivalat cu procedeul algebric al substituirii. Călinescu nu pune laolaltă pe matematicianul Dan Barbilian și pe poetul Ion Barbu, care „a fost

ispitit să deprindă numai spiritul disciplinei sale, adică alunecarea de la șes la pisc, zborul în absolut spre ultima esență, și să-l aplice liricei în înțelesul că, dată fiind o ascunsă ordine în universm jocul simbolurilor să fie o cheie de inițiere”. Criticul, din faza parnasiană decupează preocuparea lui Barbu de principiul universal iar din ciclul balcanic, ceremonialul magic. E importantă și separarea ermetismului filologic de unul adevărat exprimat „într-o lirică de mare tensiune”(Călinescu 1998).

După anul 1948, poezia lui Ion Barbu rămâne în umbră pe nedreptate, posteritatea critică fiind „mai timidă în valorizare” (Gibescu 1976: 20). Primul care a întrerupt această tăcere a fost Ov. S. Crohmălniceanu și prefața de la culegerea intitulată *Ocean* (alcătuită de Al. Rosetti și Liviu Călin) care deschide exegezei barbiene noi perspective.

Și în perioada postbelică se continuă cu contradicțiile în legătură cu opera poetică a lui Ion Barbu. Aurel Martin într-un articol care a apărut în *Gazeta literară* în 1965 cu titlul *Ion Barbu: Ocean*, polemizează cu B. Elvin privind sensul retrograd al poeziei barbiene. Adrian Marino tot în 1965 publică în revista *Steaua* articolul *Retrospectivă Ion Barbu* unde identifică un program apropiat de poezia pură, orientată spre „cunoaștere, esențe, contemplativitate absolută”. Studiul atrage atenția asupra unității poeziei barbiene, unificând etapele sub un principiu comun. Ceea ce pentru Marino era paradox în opera lui Barbu este pentru critic o „zbatere organică între două planuri cosmice ireductibile [...] aceste tendințe antagonice sunt ireductibile și cu cât poetul le trăiește mai adânc, cu atât poezia sa devine mai profundă. Este chiar cazul poeziei lui Ion Barbu a cărei tensiune provine dintr-o astfel de dialectică: viață-vis, umanitate-gândire, simțuri-idei, prezentă în toate etapele poeziei sale și în toate ciclurile”, afirmă Marino.

Nicolae Manolescu observă în studiul dedicat lui Ion Barbu, *Lecturi infidele* (1966), plăcerea de a se redescoperi un poet printr-un alt tip de lectură. Caracteristica poeziei lui Ion Barbu este „fidelitate față de o voce interioară, unică și obsedantă” și că „Barbu nu e mare prin programul lui ci prin lirica îndrăzneată, plină de vibrație extraordinară la univers și de o mare elevație.” Manolescu mai propune o imagine coerentă, plauzibilă cu certitudinea de a înlătura dificultățile receptării iar singura opinie contestată este dominația eminescianismului în *Riga Crypto și laponia Enigel*, „un *Luceafăr* cu roluri inversate” – în poezia lui Ion Barbu cele două ființe cu aspirații deosebite stau în același plan terestru iar în poemul lui Eminescu, *Hyperion*, „face parte din lumea siderală”. În *Poezia română modernă de la G. Bacovia la Emil Botta* (1996), Nicolae Manolescu spune despre autorul *Jocului secund* că „a împins poezia românească spre o experiență esențială, nemaicunoscută până atunci și care se explică atât dialectic cât și istoric. Muzică pură relevând inefabilul, poezia e abstrasă din timp (*Din ceas, dedus, adâncul acestei calemcreste*), adică din contingent, și, deși pleacă din viață dintr-o emoție umană, ea nu se confundă cu viața, constituindu-se ca un univers secund, posibil [...]”.

Posteritatea critică aduce noi puncte de vedere privind opera lui Ion Barbu. Apar studiile lui George Ivașcu, Mircea Tomuș, Dumitru Micu, Constantin Ciopraga, Dinu Pillat, Marin Mincu, Constantin Florin Pavlovici, Ovidiu Ghidirmic, M. Nițescu, Mircea Scarlat, Ion Soare, George Gibescu, Mircea Colosenco, Mihaela

Brut, Andrei Oisteanu, Gyorgy Mandics, Șerban Foarță, Monica Ilade-Costea, Ioana Em. Petrescu etc.

După cele spuse mai spus, contemporaneitatea critică s-a interesat de analiza poeziei lui Ion Barbu și a trasat liniile fundamentale ale unei poezii dificile. Posteritatea critică, fără a inova excesiv, mai mult au adus o serie de idei ale exegezei anterioare, situează poezia lui Barbu în punctul cel mai înalt al lirismului românesc. Imaginea conturată este a acestui poet preocupat de redescoperirea structurii oculte a universului. Prin descoperirea rezultatelor cercetării poeziei barbiene, Barbu este așezat în rândul marilor poeți – Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga.

LITERATURA

- Barbu, Ion (1940). București: Ed. Torouțiu.
- Bodiu, Andrei (2005). *Poezia lumilor posibile*. Vatra. No. 9-10/2005
- Brut, Mihaela (2003). *Poetica și lirica lui Ion Barbu. Mentalități afine*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Cantacuzino, Ion I. (1932). *Ion Barbu*. În *România literară*. An I, nr. 31. 17 septembrie.
- Călinescu, George (1998). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Fundația Națională „G. Călinescu”. Onești: Editura „Aristarc”.
- Cioculescu, Ș. (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Adevărul*. An XXIV. Nr. 14122. 5 ianuarie.
- Cioculescu Ș. (1973). *Itinerar critic*. București: Editura Eminescu.
- Ciopruga, Constantin (1973). *Ion Barbu: O poezie a „modului interior”*. În *Personalitatea literaturii române*. Iași: Editura Junimea.
- Constantinescu, Pompiliu (1930). *Glose la poezia d-lui Ion Barbu*. În *Vremea*. An. III. Nr. 130, 11 septembrie.
- George, Al. (1971). *Semne și repere*. București: Editura Cartea Românească.
- Gibescu, George (1976). *Ion Babu*. București: Editura Eminescu.
- Ivașcu, George (1966). *Poezia „Jocului secund”*. În *Contemporanul*. Nr. 15. 15 aprilie.
- Lovinescu, E. (1919). *Un poet nou*, în *Sburătorul*. An I. Nr. 34. 6 decembrie.
- Lovinescu, E. (1927). *Istoria literaturii române contemporane*. III. Evoluția poeziei lirice. București: Editura Ancora.
- Lovinescu, E. (1937). *Istoria literaturii contemporane, 1900-1937*. București: Editura Socec.
- Mandics, Gyorgy (2001). *Ion Barbu, în 10 poeme*. București: Editura Dacia.
- Marino, Adrian (1965). *Retrospectivă în opera lui Ion Barbu*. În *Steaua*. An XVI. Nr.3.
- Ărino, Adrian (1997). *Moderno, modernizam, modernost*. Beograd: Narodna knjiga.
- Ėfrkus, Solomon (1974): *Matematička poetika*. Beograd: Nolit.
- Martin, Aurel (1965). *Ion Barbu: „Ochean”*. În *Gazeta Literară*. An XII. Nr. 15. 8 aprilie.
- Nicolescu, V. (1975). *Starea lirică*. București: Editura Eminescu.
- Papahagi, Marian (1976). *Ion Barbu: mitropoetica integrării în unitate*. În *Exerciții de lectură*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Pavlovici, Constantin Florin (1968). *Isarlik – Comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*. În *Viața Românească*. Nr. 7. An XXI. 7 iulie.
- Perpessicius (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Cuvântul*. An IV. Nr. 1730. 16 februarie.

- Petrescu, Ioana Em. (2006). *Ion Barbu și poetica postmodernismului*. Ediție îngrijită de Ioana Bot și Ligia Tudorachi. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință.
- Philippide, Al. (1930). *Ion Barbu: Joc secund*. În *Adevărul literar și artistic*. An X. Nr. 474. 5 ianuarie.
- Pillat, Dinu (1969). *Ion Barbu*. București: Editura Tineretului.
- Pillat, Dinu (1982). *Ion Barbu*. București: Editura Minerva.
- Piru, Alexandru (1969). *Ion Barbu, critic și eseist*. În *România Literară*. AN II. Nr. 6 (18). 6 februarie;
- Simion, Eugen (1969). *Proza lui Ion Barbu*. În *România Literară*. An II. Nr. 23 (35). 5 iunie.
- Tupan, Maria-Ana (1989). *Scenarii și limbaje poetice*. București: Editura Minerva.
- Ulici, Laurențiu V. (1971). *Recurs*. București: Editura Cartea Românească.
- Valerian, I. (1927). *De vorbă cu d-l Ion barbu*. În *viața Literară*. An I. Nr. 36, 5 februarie.

Virginia Popovic

CONTEMPORARY CRITICISM ABOUT ION BARBU'S POETRY

Summary

Contemporary criticism was interested in poetry analysis of Ion Barbu's work and outlined the basic lines of one difficult poetry. Posterity criticism, without innovations, brought a number of ideas of previous exegesis; put Barbu's poetry in the highest point of Romanian lyricism. The image outlined is of the poet concerned with the rediscovery of hidden structure of the universe. By discovering research results of Barbu's poetry, Barbu is placed among the great poets – Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga.

Key words: Contemporary criticism, Romanian poetry, Ion Barbu, literary works

Viridinja Popović

SAVREMENI RUMUNSKI KRITIČARI O POEZIJI JONA BARBUA

Rezime

Savremeni kritičari bili su zainteresovani za analizu poezije rumunskog modernog pesnika, Jona Barbua i prikazali fundamentalne crte jedne teško razumljive i komplikovane poezije. Kritički posteritet nije doneo značajnijih novosti u pogledu pesnikovog dela, već su se zadržale ideje prethodnih kritičara koje su postavile Jona Barbua na vrh rumunskog lirizma. Njega su okarakterisali pesnikom koji je pronašao put okultnih struktura univerzuma, tako da je uvršten među velikanima rumunskog pesništva kao što su Eminescu, Macedonski, Bakovija, Argezi i Blaga.

Ključne reči: savremena kritika, rumunska poezija, Jon Barbu, književno delo

Ksenija N. Šulović
Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu
ksenijasulovic@gmail.com

UDK: 821.134.2.09 Ortega Y. Gasset J.
Originalni naučni rad

TEORIJSKI PRISTUP ORTEGE I GASETA PREMA ROMANESKNOM STVARALAŠTVU ŠPANSKE GENERACIJE '98*

U radu se bavimo Orteginim teorijskim pristupom romanesknom stvaralaštvu španske književne Generacije '98, odnosno Pija Barohe i Asorina. Predstavićemo Orteginu i Barohinu ideje o romanu kao književnom žanru u pokušaju da sagledamo njihove osnovne razlike. Cilj rada je da se predstavi proces modernizacije Španije početkom XX veka koji je snažno uticao na romaneskno stvaralaštvo Generacije '98.

Ključne reči: španska književnost, roman, Ortega i Gaset, Generacija '98.

Španska književna Generacija '98 formira se na definitivnoj propasti velike španske kolonijalne imperije, kao i na ruševinama građanskih ratova koji su potresali Španiju tokom XIX veka. Ona predstavlja skup okolnosti i situacija čiji su se glavni akteri isticali u književnom i estetskom stvaralaštvu. Prema Daliboru Soldatiću, osnove teorije romana na španskom jezičkom području postavio je Hose Ortega i Gaset svojim delima *Meditaciones del Quijote* (Meditacije o Kihotu) i *Ideas sobre la novela* (Ideje o romanu). Soldatić naglašava da španski filozof deli sa ruskim formalistima interes za tehničke aspekte književnog dela, pokušavajući da ga posmatra kao umetničko ostvarenje. (Soldatić 2002: 22)

Ortega se u svojim teorijskim analizama posebno bavio delima Barohe (Pío Baroja) i Asorina (Azorín) u nameri da kroz refleksije o romanu rezimira analizu procesa regeneracije Španije. Prema njegovom mišljenju, Barohina i Asorinova dela predstavljaju dva potpuno različita načina shvatanja Španije, njihovog suočavanja sa patriotskim problemima i suočavanja sa procesom modernizacije zemlje koja, prema mišljenju španskog filozofa, treba da se izvede do kraja putem kulturne renovacije. Orteginu teorijsko razmišljanje o prirodi romana, sa dijahronijske tačke gledišta u *Meditacijama o Kihotu* (1914) i sa sinhronijske tačke gledišta u *Idejama o romanu* (1925), u estetičkom smislu, teži dvostrukom cilju: sagledavanju krize racionalističkog uma (*razón racionalista*) i životnog smisla (*razón vital*), ali i iznalaženju

* Rad je urađen u okviru MNTR-RS br. 178002 Jezici i kulture u vremenu i prostoru

najboljeg načina da se suoči sa procesom modernizacije u Španiji u prvoj deceniji XX veka. Kao pristalica klasične hermetične, zatvorene forme romana, kao i savršene tehnike pripovedanja, Ortega je u suprotnosti sa Barohinim suštinski antiklasičnim poimanjem ovog književnog žanra. O budućnosti romana kao književnog žanra španski filozof kaže: „Može se predvideti, bez preteranog rizika, da će nam u bliskoj budućnosti, osim iz filozofije, najsnažnije emocije intelektualaca dolaziti iz istorije i romana.”¹ Osvrćući se na Orteguine refleksije, Baroha i Asorin započinju estetičku debatu koja u pozadini prikriva ideološku debatu usredređenu na razmišljanja o avangardi u okviru modernosti.

Za razvoj španske književnosti od posebnog je značaja period između 1912. i 1913. godine u vreme kada se godina objavljuju dela: *Campos de Castilla* (Polja Kastilje, 1912) Antonija Mačada, *El mundo es así* (Svet je takav, 1912), Pija Barohe, *Lecturas españolas* (Španski tekstovi, 1912) Asorina, *Del sentimiento trágico de la vida* (Tragično osećanje života, 1913) Migela de Unamuna, *Troteras y danzaderas* (Jahačice i plesačice, 1913) Ramona Peresa de Ajale itd. U to vreme Ortega postaje politički aktivan i priprema se za osnivanje političke partije Liga de Educación Política Española (Liga za političku edukaciju Španije, 1913) koja će podsticati da se u nju uključi nova generacija intelektualaca. (Cachu Viu 1997-VII: 27-36) To je period kada se stvara obnoviteljski duh među španskim intelektualcima koji učestvuju u javnoj reformi zemlje. U to vreme Ortega prvi put pominje naziv “generacija 1898” misleći na pojavu novih intelektualaca koji pokušavaju da obnove zemlju u intelektualnom smislu na području kulture, a koji Asorin preuzima u seriji svojih članaka objavljenih u *ABC*, ističući 1898. godinu kao odlučujući datum za grupu pisaca koji su se pojavili krajem XIX i početkom XX veka. Radi se o intelektualcima koji su povodom kolonijalne propasti pokušavali da rekonstruišu zemlju u ideološkom smislu putem reformi u kulturi i politici, čineći grupu autora koji su u vreme kada nastaje kraj kolonijalnih ratova bili već formirani u intelektualnom i estetičkom smislu. Tako je 1898. godina poslužila za definisanje jedne generacije koja se suočila sa bliskom budućnošću, pretvorivši se u retrospektivnu definiciju jedne književne grupe (Cachu Viu 1997: 117). Međutim, španski književni istoričar Rikardo Guljon kritikuje ovo asorinovsko prisvajanje naziva ocenjujući ga neprimerenim. (Gullón: 1969: 7) Svoje neslaganje Guljon obrazlaže činjenicom da je Asorin u svojim člancima u časopisu *ABC* koristio naziv Generacije '98, u vreme kada je bio aktivni pripadnik konzervativne stranke Huana de la Sijerve, od 1905. godine, te da je njegova ideološka koncepcija pre zagovarala kritički model koji se bitno razlikovao od Orteginog liberalnog modela. Iz Asorinovih članaka o piscima koje naziva Generacijom '98 može se zaključiti da ova generacija nije predstavljala nikakav raskid sa španskom tradicijom, nego samo obnovu jedne struje kritičkog razmišljanja ukorenjenog u hispanskoj tradiciji. Ovakav model nije bio efikasan za suočavanje sa budućnošću i raskidanjem sa prošlošću, onako kako je to Ortega zamišljao, nego jedan vid integracije sa pomenutom tradicijom radi njenog oživljavanja. Sasvim je logično da ova istoriografska koncepcija više odgovara kon-

¹ „Se puede vaticinar, sin excesivo riesgo, que aparte la filosofía, las emociones intelectuales más poderosas que el próximo futuro nos reserva vendrán de la historia y la novela.” In: José Ortega y Gasset: *Obras completas*, III, Madrid, Alianza – Revista de Occidente, 1983, p. 416.

zervativnoj ideologiji koja se nazire u moralizatorskoj književnoj koncepciji, a u socijalnom smislu kao unitaristički model za pisce o kojima Asorin govori, te ima malo veze sa književnim odlikama, a još manje sa revolucionarnim karakterom koji se pripisuje estetičkom razmatranju većine autora Generacije '98.

Asorin u člancima od 1913. godine, određuje naziv Generacije '98, navodi Pija Barohu, Valje-Inklana, Migela de Unamuna, Hasinta Benaventea i Rubena Darija kao njene pripadnike i definiše odlike njihovog stvaralaštva. Time se Asorin uključio u jedan širi projekat proučavanja i analize španskog duha kroz književnost, izražavajući težnju za regeneracijom trenutnog stanja i bazirajući se na kritičkoj perspektivi španske prošlosti. Asorin u svojim člancima nije uspeo da definiše društvene vrednosti za bolju budućnost zemlje ali je redefinisao razvoj novog španskog književnog kanona u kojem se označeni pisci integrišu na koherentan način.

Posmatrajući novu grupu mladih pisaca kao kritičare tradicionalnih vrednosti Ortega kod Asorina primećuje sposobnost oživljavanja tradicije, prodiranja u španski klasicizam savremenom svešču, ovekovečavanjem prošlosti u sadašnjosti, u nastojanju da pokaže da prošlost ne prolazi u potpunosti. Isto tako, on uočava kod Asorina lepotu svakodnevice, njegovu drugačiju viziju, koju ne prikazuje kao opstajanje prošlosti u sadašnjosti, niti oživljavanje tradicije u modernom svetu, već kao ukorenjenost sadašnjosti u prošlosti, kao nesposobnost proživljavanja sadašnjosti kao sadašnjosti, tumačeći to kao posledicu zaostalosti španskog života, kao produžavanje prošlosti u sadašnjosti Španije. Ortega prepoznaje konzervativni talog koji Asorinovo delo nosi u sebi, kao i kulturni nacionalizam oslikan u književnoj tradiciji i strahu od strane književnosti. Ovakav model nikako se ne uklapa sa Orteginom namerom da spase kontinuitet liberalne španske tradicije preko stranih književnosti.

Oko 1912. godine (iako stoji 1914), u tekstu koji će predstavljati uvodni deo *Meditacija* (1914), Ortega piše: „Pio Baroha i Asorin su naše dve okolnosti i njima posvećujem ova dva eseja. Asorin nam nudi priliku za meditaciju [...] o sitnicama i o vrednostima prošlosti [...]. kod Pija Barohe ćemo morati da meditiramo o sreći i o “akciji”; zapravo ćemo morati da govorimo o svemu pomalo. Zato što ovaj čovek, nije samo čovek, već je i raskrsnica.” (Ortega y Gasset 2005: 19, 21)

ŠPANIJA KAO PROBLEM U ROMANIMA PISACA GENERACIJE '98

Prema Orteginom viđenju, Barohina i Asorinova dela prikazuju dva različita, ali komplementarna načina shvatanja Španije, a to su suočavanje sa patriotskim problemom i determinisanje procesa modernizacije zemlje, koji, prema Ortegi, mora da se izvede do kraja putem kulturne obnove. Za Ortegu je nevolja Španije u nedostatku stvarne, naučno utemeljene kulture, koja određuje moderno doba u Evropi, i zbog toga se zalaže za neoregeneracionizam, za visoku kulturu koja bi poslužila kao kvasac za sveopštu rekonstrukciju zemlje. U tom pogledu Ortega poima čoveka kao “biće kulture”, baš kao u svom izlaganju iz 1909. godine „La ciencia y la religión como problemas políticos” (Nauka i religija kao politički problemi), u kojem tvrdi da je čovek onoliko čovek koliko je sposoban za nauku, vrlinu i kulturu. On smatra da kultura predstavlja savremenu duhovnu moć i da ona treba da zameni

mitološku ideju o Bogu zahvaljujući svojoj društvenoj funkciji (Ortega y Gasset 1998: 231). Nekoliko meseci kasnije, u martu 1910, izjaviće u *La pedagogía social como programa político* (Socijalna pedagogija kao politički program) da regeneracija predstavlja želju a evropeizacija način da se ona zadovolji i da je od samog početka bilo jasno da je Španija problem a Evropa rešenje (Ortega y Gasset 1998: 118). Putem analize Asorinovih i Barohinih dela Ortega u *Meditacijama* traži odgovor na pitanje šta je Španija? Španija kao problem, onako kako ga postavlja Maestu, bila je tema razmišljanja španskih intelektualaca tokom prve tri decenije XX veka. Ortega je bio ubeđen da je čovek biće kulture, kao što je istovremeno ubeđen da je jastvo uslovljeno okolnostima, a polazeći od ova dva stanovišta on pokušava da otkrije biće savremene Španije. Upravo zbog toga dolazi do razmimoilaženja i neslaganja između Ortege i Barohe što će se nekoliko godina kasnije ispoljiti u ideološkoj debati između njih. Za ideološku i teorijsku debatu o romanu nije se uzeo u obzir veoma zanimljiv Barohin predgovor za škotsko izdanje piščevog romana *La dama errante* (1908), u kojem se pored tvrdnje da je čovek biće kulture Baroha zalaže za stav da je čovek takođe biće rase:

„Iako danas, većina antropologa nastoji da pridaje što manje važnosti rasi i da uprlja kulturu, više po sopstvenom osećanju nego po drugoj stvari, sklon sam da mislim da etnički element, čak i onaj najdalji, prožima formiranje karaktera individue” (Baroja 1997-VII: 49).

Biće kulture prema biću rase (pozitivizam Hipolita Tena, prema kojem književna dela treba proučavati kao izraz određenih ljudskih ličnosti, a te ličnosti opet treba razumeti kao rezultat nasleđenih rasnih, odnosno nacionalnih osobina i delovanja društvene sredine), predstavlja osnovnu suprotnost između dva poimanja ljudskog bića, a samim tim i sveta u koji je čovek uključen, što može da objasni osnovu neslaganja između Ortege i Barohe, njihove dve koncepcije romana, dve koncepcije estetičke modernosti, savremenog čoveka i sveta u kojem žive.

Prema Orteginim rečima, Baroha je uzorni primer savremene španske duše (Ortega y Gasset 1987: 118). Zahvaljujući svom posebnom poimanju književne kritike, umetnosti i jezika, kao izražajnih modela, Ortega u stilskoj analizi uspeva da pronade kod Barohe savremenu špansku dušu, a prema tome i biće moderne Španije, odnosno, stvaranje modernosti u Španiji. Proučavanjem stila u Barohinim romanima otkriće samu suštinu njegove individualnosti, njegove kosmovizije, a u okviru Orteginе teorije uslovljenosti okolnošću, sveta koji ga okružuje, odnosno bića savremene Španije sa svojom problematikom modernosti.

Ukoliko se osvrnemo na Ortegin *Ensayo de estética a manera de prólogo* (Esej o estetici u vidu predgovora), shvatićemo da umetničko delo poseduje dvostruku funkciju - izražajanu i izvršnu - koja prožima stil koji oblikuje delo. Ukoliko je stil način da se pisac postavi kao „ja” u stvarnosti putem književnog dela koje se smatra ostvarenjem, očigledno je da iz njegovog smeštanja u okolnost potiče proširivanje sveta a samim tim i njegov preobražaj koji, na kraju krajeva, ne može drugačije da se ostvari nego putem jezika. Upravo ovo izražajno poimanje književnosti, koje Ortega usklađuje sa poetskim, kreativnim poimanjem umetnosti, dovešće madridskog mislioca do proučavanja romana kao književnog roda, do razmišljanja o romanu, pomoću dvostruke koncepcije: na prvom mestu, ideja da svaki roman u sebi nosi

Kihota (Ortega y Gasset 1987: 233) što otkriva patriotsku dimenziju njegovog razmišljanja; na drugom mestu, ideja da se roman pretvara u istorijski simptom modernog racionalizma. Ortega je naročito zaokupljen romanom kao književnim rodnom, a posebno ga zanima Barohin roman i razlog za to je što otkriva kroz evoluciju romaneskne vrste evoluciju i krizu modernog racionalizma. Agonija romana koju Ortega otkriva kod Barohe i kriza žanra, počivaju, prema Orteginom mišljenju, u ostvarivanju pozitivističke istorijske okolnosti podržane od strane racionalističkog razuma, kartezijskog porekla, koji podržava model modernog zapadnjačkog doba; rađanje vitalnog razuma i fenomenološkog perspektivizma kao sopstvene koncepcije mora da sruši roman i izazove rađanje novog žanra. Otuda, takođe, patriotsko razmišljanje koje podrazumeva razmišljanje o romanu kao vrsti i o Barohinim i Asorinovim delima, s obzirom na to da se u njima otkriva ne samo kriza u koju je roman zapao u određenom trenutku, a, prema tome, i kriza koja će predstavljati početak modernosti, nego i neprilagođenost nacionalne stvarnosti sa tim novim modernim prostorom. Godine 1912, povodom objavljivanja Barohinog romana *El árbol de la ciencia*, Ortega piše članak „Pío Baroja: anatomía de un alma dispersa” (Pío Baroja: anatomija raspršene duše) u kojem kaže: „Ne možemo ništa gore da kažemo o Barohi, osim da ga nazovemo velikim romanopiscem, zato što zaista piše romane, ali su te njegove knjige loše knjige. Recimo, dakle, da Barohini romani predstavljaju niz promašaja”(Ortega y Gasset 1987: 192).

Zašto Barohini romani, prema Orteginom mišljenju, predstavljaju promašaj? Napomenimo da Ortega ne govori o bilo kojem delu, već o velikom ostvarenju baskijskog pisca. Ortega, naime uviđa da se u Barohinom romanu oslikava neprilagođenost pojedinca sa okolnošću u kojoj se našao; neprilagođenost bića sa istorijskom epohom; neprilagođenost volje i ideologije. Međutim, ta radikalna neprilagođenost manifestuje se unutar romanesknog žanra: neprilagođenost između odabranog književnog žanra (romana) i neposredno poimanje dinamizma (radnje) u njemu. U delu *El árbol de la ciencia* Baroja pokušava da napiše roman, koji predstavlja književnu vrstu u krizi, s obzirom na to da kartezijska misao koja doživljava kulminaciju sa pozitivizmom i njegovim naličjem, propada i daje prolaz novom načinu razmišljanja, zasnovanom na fenomenološkoj i vitalističkoj koncepciji. S druge strane, on je izraziti vitalista, dopadaju mu se likovi koji krše pravila i običaje da bi dali mesta radnji, životnom dinamizmu, njegovom anarhističkom ispoljavanju, izraženom kroz likove skitnice. Zbog toga, njegovi romani moraju da izražavaju radikalnu neprilagođenost koju Ortega uočava. Neprilagođenost koja se ispoljava u stilskim obeležjima njegovih romana, u upotrebi psovki koja predstavlja odraz jezika strasti, radikalnog vitalizma, i u krajnjoj liniji, nacionalnu hysteriju. Ortega piše: „Pronalazim kod Barohe snažnu manifestaciju nacionalne hysterije. (...) Kod Barohe se predstavlja ono najbolje i ono najgore što postoji u današnjoj Španiji.” (Ortega y Gasset 1987: 160). Ta Barohina sklonost ka kuđenju i uvredama, ne samo da podržava nadmoć akcije i određuje neke od njegovih kardinalnih tema u njegovim romanima, nego, s jedne strane, dopušta uspostavljanje srodnih veza i uticaja sa pikarskim romanom, a s druge strane, pokazuje radikalnu neprilagođenost koju definišu njegovi romani, što predstavlja simptom španske stvarnosti: neprilagođenost *ja* okolnostima, volje ideologiji, i bića istorijskoj epohi. Tako stilski odlika

(prost jezik) pronalazi svoj odraz u liku Andresa Urtada, liku kojeg bilo koji događaj razara, a koji predstavlja samog pisca (Ortega y Gasset 1987: 160), kao i u romanesknoj strukturi koja se urušava zato što Baroha u svojoj estetskoj nameri ne uspeva u odnosu na ideološku volju. S jedne strane, glavni junak romana *El árbol de la ciencia* simbolizuje suštinsku biografiju samog Barohe (Ortega y Gasset 1987: 190); njegov poraz i njegove frustracije predstavljaju rezultat sredine u kojoj se rodio, okoline koja ga okružuje, kao i zastareli pragmatizam s kraja veka, kojeg on napada a koji se završava uništavajući ga. Baroha, prema Ortegi, izražava trijumf tradicionalne stvarnosti Španije koji se sastoji u progresivnom uništavanju mogućnosti Španije. (Ortega y Gasset 1987: 193). Na taj način, Barohina predisponiranost prostom jeziku upućuje na tipični iskreni cinizam koji naglašava nedostatak društvenih vrednosti romanopisca, a samim tim, odsustvo uzdizanja njegove okolnosti, što nosi sa sobom sopstveni poraz kao romanopisca. Nešto drugačije se događa nekoliko godina kasnije kada Ortega završava svoje eseje *Ideas sobre Pío Baroja*. Tu Ortega primećuje da Barohina sklonost ka iskrenosti determiniše dinamičnu potragu za akcijom, za životom, što ga podstiče na izvesnu žestinu i uliva se u fragmentarizam i nedostatak dramatičnog jedinstva u njegovom stvaralaštvu. Ortegin kritički odnos počinje da varira u to vreme i zaokružuje se s fenomenološkim učenjem izbegavajući izvanknjiževna povezivanja i napuštajući ideološku kritiku u kojoj je tekst podređen vantekstualnoj istini.

Ortega, takođe, izražava dva različita gledišta o Asorinovom stvaralaštvu. Članak „Nuevo libro de Azorín” predstavlja značajan esej zato što beleži Ortegin rani pokušaj da izoluje ujedinjujući element sadržan u piščevom umetničkom radu. Opisujući *Lecturas españolas* (Španska lektira), Ortega ukazuje na to da se Asorinova umetnost sastoji u ukidanju kretanja stvari čineći da položaj u kojem ih zatekne ostaje takav zauvek, kao u nekom sentimentalnom odjeku. Na taj način, prošlost ne prolazi u celosti (Ortega y Gasset 1987: 301). U članku *Azorín: primores de lo vulgar* (Asorin: lepota vulgarnog), Ortega ocrtava dve piščeve stilske odlike sa ciljem da razotkrije njegovu kosmoviziju i njenu integraciju u špansku okolnost. Ortega polazi, s jedne strane, od proučavanja afektivnih vrednosti deminutiva u delu *Un pueblecito: Riofrio de Ávila* (Seoce: Riofrio u Avili: 1916) sa ciljem da ukaže kako ova lingvistička odlika predstavlja odraz jedne šire strukturalne koncepcije, prema kojoj se posebna pažnja posvećuje malom i u vezi sa tim Ortega kaže: „Asorin u istoriji ne vidi velike podvige niti velike ljude, nego marljivi mravinjak anonimnih kreature koji neprestano pletu teksturu društvenog života”. (Ortega y Gasset 1987: 341). S druge strane, Ortega primećuje Asorinovu sklonost ka upotrebi perfekta umesto aorista, što prema mišljenju filozofa nije samo odraz piščeve volje da estetski ukruti (okameni) svet u vremenskom toku, nego i njegovog najdubljeg ubeđenja da kod Asorina nije prošlost ta koja glumi sadašnjost i aktualnost, nego sadašnjost samu sebe iznenađuje kao da je već prošla, kao da bejaše bila. Upravo je to Asorinova intuicija koja ga povezuje sa španskom okolnošću: „Španija ne živi u stvarnosti (sadašnjosti); stvarnost Španije je u opstajanju prošlosti” (Ortega y Gasset 1987: 329). Ovde je reč o jednom Orteginom opažanju koje iznosi u *Meditacijama o Kihotu*, u tekstu „Breve tratado de la novela” (Kratka rasprava o romanu), kada pravi razliku između epike i romana polazeći od stanovišta vremena: prošlost u epici je

apsolutna prošlost koja beži od svake sadašnjosti, to je idealna prošlost, dok se španska prošlost ne buni (ne suprotstavlja se) što je shvatamo kao da je jednom bila sadašnjost. Upravo to drugačije vremensko poimanje, ta prelaznost između španske prošlosti i španske sadašnjosti, distancira Asorinovo stvaralaštvo od epike i približava ga prustovskom poimanju vremena i Bergsonovom *durée*.

Prema Ortegi, Baroha nije veliki teoretičar romana. Ima svoje ideje o ovoj književnoj vrsti, ali ne nastoji da okuplja svoje pristalice. Često se izjašnjava kao pisac bez bilo kakvog plana prilikom započinjanja nekog dela, a samim tim bez prethodne koncepcije o tome šta roman treba da bude. On piše bez plana i kaže da za razliku od pritvornog jedinstva koje uglavnom nudi francuski roman, on više voli da piše nasumice. Isto tako, prilikom pripreme knjige *Las horas solitarias* (Sati samoće, 1918) uključuje kratko poglavlje pod naslovom *Sobre la manera de escribir novelas* (O načinu pisanja romana) potvrđuje svoje mišljenje: „Često sam razmišljao da li se može osmisliti neki plan za pisanje romana pomoću geometrije i algebre, ali nisam našao nikakvo rešenje. Kada naidem na nešto što bi bilo slično planu za pisanje romana, počinjem da pišem bez razmišljanja. Moja sledeća briga je da napišem roman koji nije dosadan” (Baroja 1997-XIII: 483). Baroha zapravo daje odgovor na Orteginu ocenu predgovora napisanog za *Páginas escogidas* (Izabrane stranice), pri čemu ga upozorava da bi trebalo više pažnje da posveti tehnici pisanja romana. Verovatno da je za baskijskog pisca, koji je smatrao da umetničko delo nastaje spontano ne uzimajući previše u obzir pravila, bilo mučno da govori o tehnici pisanja romana.

Barohin roman se ipak rađa u skladu sa pravilima, a to je Ortega vrlo dobro uočio. Upravo su osnovne odlike njegove teorije romana odsustvo volje za redom, tekst bez prethodno osmišljenog plana, pisanje o svemu što mu padne na pamet (nasumice), nastojanje da se poistoveti sa životom onakvim kakav jeste, bez prethodno postavljenog cilja, bez oblikovanog reda, bez prethodne koncepcije, nego kao običan sled događaja.

Prema Barohi, roman izražava život kakav jeste, zbog čega roman mora da bude otvorena forma, bez pravca, bez cilja, forma u krizi, večitno promenljiva kako bi se prilagodila transformacijama života. Smatra da roman nije definitivna književna forma, da može da se razvija i u korenu se promeni, ali da kao vrsta ipak ne može u potpunosti da nestane. (Baroja 1999: 63-95) Međutim, Ortega u *Ideas sobre la novela* misli sasvim drugačije i najavljuje potpuno nestajanje romana: „Mislim da roman kao žanr, ako već nije beznadežno iscrpljen, onda se sasvim sigurno nalazi u završnom periodu i pati od oskudice mogućih tema, i da je piscu potrebno da je nadomesti izvanrednim kvalitetom ostalih sastojaka neophodnih za integraciju romanesknog korpusa.” (Ortega y Gasset 1983, 390). Ovakvo Orteginu razmišljanje predstavlja posledicu vitalističkog zaokreta u filozofiji i umetnosti pred kraj XIX i početkom XX veka koji nije otvarao novi istorijski i konceptualni prostor za fenomenologiju, vitalni razum, egzistencijalizam, nego je nastavio model racionalizmu razmišljanja ukorenjen, u sokratovskoj ironiji.

U Barohinim teorijskim razmišljanjima veza između romana i života je konstantna što Ortegu naročito interesuje. Baroha smatra da roman pokušava da predstavi sam život, da uhvati ono najdublje u njemu, te da je upravo zbog toga bez plana i promenljiv, otvoren i bez sudbine i upravo zbog toga, svaki put kada Baroha nastoji

da govori o svojim ostvarenjima, on završi govoreći o samom sebi, o sopstvenom životu.

Ortegina i Barohina polemika o romanu kao književnom žanru poklapa se sa pojavom teorijskih studija u Evropi, poput Lukača, Forstera, Šklovskog i Bahtina. U svom pristupu romanu, Ortega i Baroja ispoljili su dva različita modela poimanja modernog romana. Ortega zastupa roman zasnovan na vremenskoj usporenosti, na stvaranju likova koji su psihološki složeni u hermetičkom prostoru romaneskne naracije, dok Baroha smatra da roman treba da nosi mnoštvo akcija koje u međusobnom odnosu stvaraju zaplet, sa likovima koji stvaraju dinamiku u društvu koje trpi konstantne promene. Ortega je za zatvorenu, hermetičku formu, neprobojnost. Baroha je za otvorenost, za roman koji liči na život.

LITERATURA

- Baroja, P. (1997). *Obras Completas*. Tomo VII. Madrid. Biblioteca nueva.
- Baroja, P. (1997). *Obras completas*. Tomo XIII. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Baroja, P. (1999). „Prólogo casi doctrinal sobre la novela”. *La nave de los locos*. Madrid. Ediciones Caro Raggio. Ediciones Cátedra.
- Cachu Viu, V. (1997). *Repensar el noventa y ocho*, Madrid. Editorial Biblioteca Nueva.
- Gullón, R. (1967). *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid. Gredos.
- Ortega y Gasset, J. (2005). „Meditaciones del Quijote”. *Obras selectas*. Madrid. Editorial Espasa Calpe.
- Ortega y Gasset, J. (1998). *Textos sobre el 98. Escritos políticos (1908-1914)*. Madrid. Biblioteca Nueva
- *Obras completas, Meditaciones sobre la literatura y el arte* (La manera española de ver las cosas), Madrid, Castalia, 1987
- Ortega y Gasset, J. (1983). *Obras completas*, Tomo III, Madrid, Alianza – Revista de Occidente.
- Soldatić, D. (2002). *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*, Beograd, Filološki fakultet, Kragujevac, Nova svetlost.

Ksenija Šulović

THEORETICAL APPROACH TO NOVELISTIC LITERARY WORKS OF SPANISH GENERATION '98

Summary

In this paper we are presenting Ortega's theoretical approach to novelistic literary works of Spanish Generation '98, in regard to Pio Baroja and Azorín. We will present Ortega's and Baroja's ideas on the novel as a literary gender in an attempt to look at their basic differences. The aim is to present the proces of modernization of Spain at the beginning of the twentieth century whic has strongly influenced on novelistic creation of the Generation '98.

Key words: novel, Ortega y Gasset, Generation '98, Spain

Филозофски факултет у Новом Саду
др Зорана Ђинђића 2.
21000 Нови Сад
Тел: +381214853900
www.ff.uns.ac.rs

Лектор
мр Гордана Штрбац

Штампа
Штампарија ФЕЉТОН
Нови Сад, Стражиловска 17
Тел./факс: 021 66 22 867, 42 45 27

Тираж
300.

ЦИП - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

1+80/82(058)

ГОДИШЊАК Филозофског факултета у Новом Саду = Annual review of
the Faculty of Philosophy / главни и одговорни уредници: Владислава Ружић,
Душан Маринковић - 1956, књ.1-1975. књ.18-1990. књ. 19- . Нови Сад:
Филозофски факултет, 1956-1975; 1990-. -23 цм

Годишње. - Текст и сажети на српском и на страним језицима.
- Прекид у издавању од 1976. до 1989. год.

ISSN 0374-0730

COBISS.SR-ID 16115714

ПРОПОЗИЦИЈЕ ТЕХНИЧКОГ УРЕЂЕЊА РАДА

- Неопходно је назначити да ли је припремљен рад са неког пројекта
- Фонт: Times New Roman
- Величина фонта: 12
- Максимална дужина рада 24000 карактера (без размака)
- Основно писмо текста: Ћирилица
- Текст датотеке снимити у формату PDF
- Уз рад приложити и цеде
- Апстракт рада написати фонтом величине 11 са увученом левом ивицом испод наслова рада
- Кључне речи написати у наставку апстракта без наслова (нови ред) и навести највише до десет речи
- Резиме на енглеском језику (укључујући и наслов рада) дати на крају текста
- У садржају написати имена аутора и наслове рада и на страном језику
- У фуснотама дају се коментари аутора
- Литература (библиографија, извори) наводи се по азбучном односно абecedном реду на следећи начин:

Ивић Милка (1970). О употреби глаголских времена у зависној реченици: презент у реченици са везником да. *Зборник за филологију и лингвистику*, XIII/1:43-53.

Ивић Павле (1998). *Преглед историје српскохрватског језика*. Целокупна дела. VIII. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Радовановић М. (1986). *Социолингвистика*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. Дневник.