

Уредништво

проф. др Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
одговорни уредник

проф. др Јелена Арсенијевић Митрић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
ојераџивни уредник

проф. др Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Биљана Влашковић Илић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Мирјана Секулић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Јелена Даниловић Јеремић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Невена Вујошевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Бојана Вељовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Тамара Стојановић Ђорђевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Ана Живковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Радомир Митрић, сарадник за
дигитализацију и веб-презентацију
Универзитетска библиотека у Крагујевцу

проф. др Ана Јовановић
Филолошки факултет, Београд

проф. др Павле Ботић
Филозофски факултет, Нови Сад

др Јана Алексић
Институт за књижевност и уметност, Београд

проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо
Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија

доц. др Маријана Поца
Универзитет „Сапјенца“, Рим, Италија

проф. др Татјана Алексић
Универзитет Мичиген, САД

проф. др Јеленка Пандуревић
Филолошки факултет, Бања Лука, Република
Српска (БиХ)

доц. др Светлана Калезић
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

доц. др Остап Славински
Филолошки факултет Универзитета „Иван
Франко“, Лавов, Украјина

доц. др Борјан Јанев
Пловдивски универзитет, Пловдив, Бугарска

доц. др Мартин Стефанов
Факултет за словенску филологију,
Универзитет „Климент Охридски“, Софија,
Бугарска

Секретар уредништва

доц. др Јелена Даниловић Јеремић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Editorial Board

Časlav Nikolić, Full Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Editor in Chief

Jelena Arsenijević Mitrić, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Managing editor

Vladimir Polomac, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Biljana Vlašković Ilić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Mirjana Sekulić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Jelena Danilović Jeremić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Nevena Vujošević, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Bojana Veljovic, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Tamara Stojanović Đorđević, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Ana Živković, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Radomir Mitrić, Associate for digitization and
web presentation
University Library of Kragujevac

Ana Jovanović, Associate Professor, PhD
Faculty of Philosophy, Belgrade

Pavle Botić, Associate Professor, PhD
Faculty of Philosophy, Novi Sad

Jana Aleksić, PhD
Institute for Literature and Arts, Belgrade

prof. Persida Lazarević di Giacomo, Full
Professor, PhD
The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia

Marianna Pozza, Assistant Professor, PhD
University of Rome „La Sapienza“, Italy

Tatjana Aleksić, Associate Professor, PhD
University of Michigan, USA

Jelenka Pandurević, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology in Banja Luka, Bosnia and
Hercegovina

Svetlana Kalezić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro

Ostap Slavinski, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology, „Ivan Franko“ National
University of Lviv, Ukraine

Borjan Janev, Assistant Professor, PhD
University of Plovdiv, Plovdiv, Bulgaria

Martin Stefanov, Assistant Professor,
PhD Faculty of Slavic Studies,
University „St. Kliment Ohridski“, Sofia,
Bulgaria

Editorial assistant

Jelena Danilović Jeremić, Assistant
Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Литер

Часопис за књижевност, језик, уметност и културу
Journal for Literature, Language, Art and Culture

година XXIII / број 79 / 2022
Year XXIII / Volume 79 / 2022



Универзитет у Крагујевцу
University of Kragujevac

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

САДРЖАЈ

Студије

Горана Г. Зечевић Крнета СРЕДСТВА ПАРАЈЕЗИЧКЕ ЕКСПРЕСИВНОСТИ У ПИСАНОМ ДИСКУРСУ: АНАЛИЗА ПРИМЕРА У <i>DÉJAME QUE TE CUENTE...</i> ХОРХЕА БУКАЈА	9
Лиљана И. Чобанова ЛЕВОРЉКОСТ И ПИСАНЕ.....	29
Ана М. Савић ПРОСТОР И ВРЕМЕ У ДЕМОНОЛОШКО-МИТОЛОШКИМ ПРЕДАЊИМА – САВРЕМЕНА ТЕРЕНСКА ИСТРАЖИВАЊА	45
Јована С. Анђелковић ТОПОС УПОСТОЈАЊА ОД ПЛАТОНА, ПРЕКО БИБЛИОЦЕНТРИЧНЕ ПРЕДСТАВЕ, ДО ЊЕГОША,	63
Goran J. Petrović ANTHROPOLOGICAL AND ONTOLOGICAL ASPECTS OF EDWARD ZWICK'S THE LAST SAMURAI	85

Чланци

Саша Ж. Радовановић КАНТОВА ЕСТЕТИКА КАО КРИТИКА ЛЕПОГ	107
Милица Б. Мојсиловић ПРИКАЗИВАЊЕ ПРОСТОРА У РОМАНИМА <i>ЦЕЈН ЕЈР</i> <i>ШАРЛОТЕ БРОНТЕ</i> И <i>ШИРОКО САРГАШКО МОРЕ</i> ЏИН РИС	117
Jelena Alfirević Franić THE ROLE OF AFFECTS IN THE CONSTRUCTS OF GENDER IDENTITIES IN CROATIAN POSTMODERN DRAMA (ON THE EXAMPLE OF IVANA SAJKO'S WOMAN-BOMB).....	133
Марија Н. Јока ЕЛЕМЕНТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА У РОМАНУ <i>ГУБИТНИК</i> ТОМАСА БЕРНХАРДА	143
Милица А. Кандић АУТОПОЕТИЧКО ПУТОВАЊЕ У ПЕСНИЧКОЈ ЗБИРЦИ <i>УНУТРАШЊИ ЧОВЕК</i> ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА	157

Страхиња Н. Костадиновић ФИЛОЗОФИЈА ИСТОРИЈЕ У РОМАНУ <i>УСПОН И ПАД</i> <i>ПАРКИНСОНОВЕ БОЛЕСТИ</i> СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ	173
Јелена М. Којић ПОПУЛАРНА КУЛТУРА У РОМАНУ <i>БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА</i> ХАНИФА КУРЕЈШИЈА	181
Милица Ж. Јеленић ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА ИЗ <i>ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА</i> МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА.....	195
Đorđe Ž. Rajković PREDMETI IZ SVAKODNEVNOG ŽIVOTA KAO ELEMENTI POPULARNE KULTURE U ROMANU <i>GOSPOĐA DALOVEJ</i> VIRDŽINIJE VULF.....	207
Јелена М. Младеновски ЗНАЧАЈ МУЗИЧКОГ ГЕСТА У ЖАНРУ УСПАВАНКЕ	219
Арсеније М. Сретковић ТИПОВИ ТУЂЕГ ГОВОРА У РОМАНУ <i>ПИЈАВИЦЕ</i> ДАВИДА АЛБАХАРИЈА.....	239
Марија Ж. Ненадић ИДЕОЛОШКА (ЗЛО)УПОТРЕБА ЈЕЗИКА: ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКА АНАЛИЗА ПОЛИТИЧКИХ СЛОГАНА.....	253
Сања С. Маркељић АНАЛИЗА НАЧИНА ПИСАЊА САЖЕТАКА У ЧАСОПИСУ <i>ЛИПАР</i>	269

Прикази

Милена Ж. Кулић ПОСЛЕДЊИ ТЕАТРОЛОШКИ ЗАПИС ПЕТРА МАРЈАНОВИЋА (Петар Марјановић, <i>Театролошке шеме и коментари</i> , Матица српска, Нови Сад, 2022)	289
Милош Д. Михаиловић СЕНИ ЗАБОРАВЉЕНИХ ПРЕДАКА (Младен Милосављевић, <i>Језава</i> , Београд, Бедем књиге, 2020)	293



СТУДИЈЕ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*



Горана Г. Зечевић Крнета¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за хиспанистику

СРЕДСТВА ПАРАЈЕЗИЧКЕ ЕКСПРЕСИВНОСТИ У ПИСАНОМ ДИСКУРСУ: АНАЛИЗА ПРИМЕРА У *DÉJAME QUE TE CUENTE...* ХОРХЕА БУКАЈА²

У овом раду анализирамо присуство и начине испољавања парајезичких елемената у роману *Déjame que te cuente...* аргентинског писца и психијатра Хорхеа Букаја. Три су разлога за одабир ове књиге: први, у самом наслову књиге стоје три тачке које у роману представљају значајно средство парајезичке експресивности; други, књига је претежно дијалогског карактера и тежи да пренесе на папир особености усменог дискурса; и трећи разлог, Букај је по професији психијатар и психотерапеут, те се у складу са професијом очекује већа способност при нијансирању комуникативних садржаја невербалним средствима.

Букај бира различите начине да употпуни свој језички израз и укључи читаоца у „преиспитивање”, па кроз бројне примере из романа можемо да потврдимо разноврсна комуникативно релевантна средства парајезичке експресивности, установљена у класификацијама Појатоса (1998, 2002а, 2002б), Антунес Пересове (2005, 2006) и Панић Церовски (2017). У зависности од канала комуникације, усменог или писаног, утврђени типови парајезичких средстава –визуелни и аудитивни– могу се различито испољавати, што у раду и напомињемо.

Анализом примера из романа долази се до закључка да у писаном дискурсу Букаја обилују типографски елементи и различита просторна дистрибуција текста као средства визуелног типа парајезика у писаном дискурсу. Правописни знаци, узвици и вокализације као транскрибовани елементи гласовних параметара такође се региструју у тексту и представљају парајезичка средства аудитивног типа у писаном дискурсу. Поред тога, тишина као одсуство звука манифестује се у роману и парајезички (нпр. три тачке) и језички (именица *silencio*). Поменули бисмо још и звучне слике које, иако се језички остварују у тексту, специфичном везом знака и означеног доприносе парајезичкој експресивности романа.

Кључне речи: парајезик, правописни знаци, узвик, вокализација, типографија, просторна дистрибуција, тишина, звучна слика, шпански језик, Букај

УВОД

„Разлике између говора и писма најбоље се виде кад људи покушавају да прикажу звук говора користећи се графичким својствима писма. Најсложенији и најгенијалнији начини да се то уради могу се наћи у писаној књижевности, где се аутори стално боре да унесу звук у реч” (Кристал 1987: 180).

1 gorana.z.krnet@filum.kg.ac.rs; goranazkrneta@gmail.com

2 Рад је усмено представљен на XIV међународном научном скупу Српски језик, књижевност, уметност, одржаном 25–26. октобра 2019. на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

Невербална комуникација у најширем смислу обухвата све информације које можемо примити или послати визуелним, аудитивним, тактилним или олфакторним путем (Гивенс, Вајт 2021). С обзиром на то да невербална комуникација обухвата широко поље људског понашања, потребно је сузити њено одређење и усмерити је ка значењима која су комуникативно и лингвистички релевантна. Појатос (2002а: 114) сагледава три дела у структури људског комуницирања разликујући *језик*, *парајезик* и *кинезику*. Термином *парајезик* обухвата квалитете и модификације гласа, независне гласове и тишину помоћу којих говорник употпуњује и дефинише вербалне и(ли) кинезичке поруке (Појатос 2002а: 114). Додатно, под *независним гласовима* Појатос (2002а) подразумева гласове који имају одређено комуникативно значење иако не припадају гласовном систему језика у ком се јављају. Слично одређење Кратенден (1997) даје термину *вокализација*, термин који ћемо и ми користити у раду.

Анализирајући невербалне елементе комуникације Панић Церовски (2017: 22) истиче такозвано „лингвистички релевантно невербално понашање”, које затим разврстава на аудитивне (гласовне) и визуелне паралингвистичке елементе. Даље, у аудитивне елементе убраја модификације гласа помоћу којих говорник преноси одређено значење (артикулација која вербалним знацима даје значење ироније, омаловажавања, размажености и др.), док у визуелне паралингвистичке елементе убраја све покрете, гестове, мимику, хаптику и слично.

Ми у овом раду, такође, анализирамо комуникативно релевантне паралингвистичке елементе, односно оне елементе који имају за циљ да допуне, модификују или да буду у супротности са вербалним средствима. Од Панић Церовски (2017) преузимамо поделу паралингвистичких елемената на визуелне и аудитивне, али, будући да је реч о другом каналу комуникације – писаном дискурсу, елементи визуелног и гласовног у нашој анализи биће другачије енкодирани.

У поређењу са усменим кодом, парајезичка средства у писаном коду јесу на изванредан начин ограничена, али постоје и потребна су за исказивање широког спектра комуникативних функција. Појатос (2002а: 108) истиче да писане речи нису мртво слово на папиру, већ да и њих ментално обрађујемо и тумачимо, и то управо кроз начин на који су графички представљене на папиру:

„As for the written word –which we utter mentally as we see it graphically represented– it is farther removed from the reality of the verbal–nonverbal construct. For this reason the narrative writer refuses to just let his characters speak in a printed language without once in a while commenting on that language himself and describing its paralinguistic features”.

На сличан начин, Браун (1977: 125) објашњава узајамно-последични однос енкодиранија и декодиранија парајезичких елемената у писаном тексту:

„When an author wishes to show that a character is speaking in a certain way, he assumes that his description of the manner in which the character is speaking can be interpreted by his readers. The fact that authors do this –and that readers do interpret these descriptions, and that readers reading aloud often adopt the same sort of paralinguistic features to characterize a given emotion or attitude– suggests that there must be some regular paralinguistic features involved”.

Дакле, неоспорно је да аутор различитим парајезичким средствима у писаном дискурсу може да допринесе значењу и(ли) истицању вербалних елемената, а на нама је да утврдимо која средства користи аргентински писац и психијатар Хорхе Букај у књизи *Déjame que te cuente...* и које би биле функције поменутих елемената.

Према речима Антунес Пересове (2006), присуство парајезичких елемената у писаном дискурсу може се анализирати квантитативно, при упиту у којој мери се поменута средства бележе у делу, и квалитативно, при упиту у којој мери доприносе наративној експресивности. Ми ћемо се у овом раду више бавити квалитативном анализом истичући разноврсност и ефекат употребљених парајезичких средстава. Додатно, уврстићемо у анализу и неке елементе који се испољавају и вербално и невербално, али имају изражену функцију парајезичке експресивности.

СРЕДСТВА ПАРАЈЕЗИЧКЕ ЕКСПРЕСИВНОСТИ У *DÉJAME QUE TE CUENTE...*

Три су разлога за одабир ове Букајеве књиге: први, у самом наслову књиге стоје три тачке; затим, књига је претежно дијалогског карактера, тако да у значајној мери пресликава структуру усменог дискурса и обилује примерима које Појатос (2002б) дефинише као „*feasible orality of writing*” а Кристал (2001: 25) као „*written speech*”. Трећи разлог произлази из чињенице да је Букај по професији психијатар и психотерапеут, те се, у складу са тим, очекује виши степен интраперсоналне интелигенције (в. Гарднер 2006) и већи сензибилитет у енкодирању комуникативно релевантних невербалних садржаја. Не чуди чињеница да се стил писања неког аутора може довести у везу са употребом или одсуством парајезичких средстава (в. Антунес Перес 2006), јер се сличан закључак може донети већ и при прелиставању првих страница Букајевог романа. Интерпункција, просторна организација текста, типографија – све указује на то да писац није само написао дело, него га је и графички употпунио. Такође, јасно се види и пишчева намера да укрсти наративни и психотерапеутски ток романа, те с том намером тежи различитим средствима да подстакне читаоца на размишљање и унутрашње преиспитивање.

Књига *Déjame que te cuente...* ставља нас у кожу Демијана, знатижељног и духом немирног младића који покушава да спозна себе. Та потрага ће га довести до Хорхеа званог „Дебели”, психоаналитичара који ће му помоћи да се суочи са животом и нађе одговоре на жељена питања, али на један неуобичајен начин – Хорхе сваки дан прича Демијану једну пригодну и поучну причу. Целим током књиге, Демијан кроз нарацију у првом лицу приближава читаоца својој ситуацији, увлачи га у причу пуну преиспитивања, конфликта и узбурканих осећања, па зато не чуди та „привлачност” која читаоца држи од прве до последње странице романа.

У анализи парајезичких елемената у писаном дискурсу полазимо од параметара утврђених у радовима Појатоса (1998, 2002а/б), Антунес Пересове (2005, 2006) и Панић Церовски (2017) и издвајамо комуникативно релевантна парајезичка средства. Поделу на аудитивне и визуелне парајезичке елементе прилагодили смо писаном коду, па би визуелна средства парајезичке експресивности обухватила различите типографске елементе, као и просторну организацију текста. Уз визуелна средства, бележимо и аудитивна парајезичка средства у писаном дискурсу, ако тако можемо да се усудимо да их назовемо, која су остварена правописним и интерпункцијским знацима, узвицима и вокализацијама као директним резултатом транскрипције гласовних параметара.

Тишину као одсуство комуникације или нулти члан парајезика наводимо као елемент који се остварује како језичким тако и парајезичким елементима у тексту, али је примарно у служби парајезика. Поред тога, анализирамо и звучне слике у роману које, иако се остварују језичким средствима (глаголима, именицама, придевима и прилозима), излазе из оквира чисто језичког и доприносе парајезичкој експресивности.

Боја се, такође, у студијама овог типа наводи као један од елемената парајезика, међутим, у Букајевом делу не налазимо примере употребе боје као комуникативно релевантног парајезичког средства.

Што се тиче функције парајезичких средстава, различити аспекти могу да буду истакнути: парајезиком може да се додаје или модификује информација исказана вербалним средствима, затим парајезик може и сам по себи да буде основно средство за исказивање информације услед недостатка вербалног комуникативног система или, пак, за регулисање интеракције, подстицање симултаних канала преноса поруке и слично.

У наставку рада бавићемо се сваким од поменутих парајезичких средстава појединачно, истичући његову функцију и наводећи примере из Букајевог романа.

АУДИТИВНА ПАРАЈЕЗИЧКА СРЕДСТВА У ПИСАНОМ ДИСКУРСУ

ПРАВОПИСНИ И ИНТЕРПУНКЦИЈСКИ ЗНАЦИ

Једно од основних средстава парајезичке експресивности којим Букај дочарава на папиру гласовне параметре конверзације јесу интерпункцијски и правописни знаци. Интерпункцијом се сматрају „правописни знаци којима се при писању раздвајају реченице и реченични делови” (Дешић 2004: 133). Правописни знаци били би, дакле, надређени појам интерпункцијским знацима и обухватали би знаке који се користе уз појединачне речи у склопу реченице, али и ван ње (тачка, две тачке, три тачке, црта, цртица, заграда, апостроф и др.) (в. Кристал 1987). Напоменућемо да ми ове две врсте знакова посматрамо заједно у оквиру једног поглавља јер се јављају са сличним функцијама у тексту: могу да укажу на интонацију и волумен (¿?, ¡!, „”, -, —), као и на тематску организацију или ритам дискурса (. , :).

Сагледавајући функције интерпункцијских знака, Дешић (2004: 133), између осталог, истиче појам *стилске* интерпункције, „која служи за истицање стилских елемената текста”, па „на тај начин израз постаје изнијансиран и прецизнији”. Додаје и то да неки писци значајно одступају од правописне норме, што се правда тзв. песничком слободом, а на књижевним историчарима и критичарима је да утврде колики допринос уметничкој вредности дела има таква интерпункција (Дешић 2004: 133). У наставку наводимо неке од примера у којима се комбинују различити правописни и графички елементи како би се језички израз и наративни ток употпунио и писана реч добила жељени ритам:

- 1) Sonrió, me miró a los ojos y, bajando la voz como hacía cada vez que quería ser escuchado atentamente, me dijo:
—Déjame que te cuente...
Y sin esperar mi aprobación Jorge empezó a contar³ (Букај 2003: 11);
- 2) Se quedan conmigo, me trago el anzuelo... ¿A qué se parecen los demás, los que pescan? ¿Cuáles son las lombrices que más me apetecen?
Las promesas de amor eterno...
La fantasía de la aceptación total...
La valoración y el reconocimiento de los demás...
El deseo de ser el primero en ver algo que nadie ha visto...
La vanidad de destacar por encima de los demás...
La mirada que me ve como yo quisiera ser...

3 Примере наводимо у раду онако како су написани у књизи, поштујући велика, коса и затамњена слова, оригиналне правописне знаке, као и просторну организацију текста. Једино истицање релевантних речи у примерима од стране аутора рада односиће се на подвлачење делова текста.

La permanencia incondicional de otro a mi lado...

Y tantas otras...

¡Tantas! (Букај 2003: 212);

- 3) Te molesta la situación porque crees que deberías tenerlo todo claro, deberías no estar confuso, deberías tener todas las respuestas, deberías, deberías... Relájate, Demián. Como ya te dije, en Gestalt, el único «deberías» es:

Deberías saber que no «deberías» nada en absoluto (Букај 2003: 65);

- 4) —Es el precio, Demián, es el precio. ¿Te acuerdas de la rosa de *El principito*?

—Sí... Ya sé lo que quieres decir: «...debo soportar algunos gusanos si quiero conocer las mariposas...» (Букај 2003: 213);

- 5) *Pero si no sucede así,
si tienes la «desdicha» de ser aceptado y halagado,
entonces...*

estás abandonado a tu propia conciencia de libertad,

estás forzado a decidir:

acatamiento o soledad;

*estás atrapado entre ser lo que **debes ser***

*o **no ser nada** para nadie.*

Y a partir de entonces...

*podrás **ser,***

pero sólo solo, y sólo para ti (Букај 2003: 97);

- 6) El niño acaba de ser descubierto en una mentira.

El padre, comprensivo y moderno, sabe que ESA mentira en concreto no es importante, sino el concepto moral de mentir. Así que...

El padre deja de hacer lo que está haciendo y se sienta con su hijo para explicarle, en lenguaje sencillo, por qué tiene que decir siempre la verdad, pase lo que pase y caiga quien caiga...

Suena el teléfono (Букај 2003: 198);

- 7) (...) entonces, muchas veces, la vanidad, la miseria, la estupidez y la cortedad nos vuelven mezquinos. No egoístas, Demián, sino mezquinos. ¡Mez-qui-nos! (Букај 2003: 55);

- 8) El gordo carraspeó...

—Qué nohecita la de anoche, ¿eh?

—Sí... —dije—. Negra, muy negra (Букај 2003: 228);

- 9) Cada vez que veo algo que me molesta de otra persona, sería bueno recordar que eso que veo, por lo menos (¡por lo menos!), también es mío (Букај 2003: 82–83);

- 10) —¡Tengo un cabreo...!

—¿Qué te pasa?

—Pues, mira: que de aquí tengo que ir a casa de un compañero a llevarle unos apuntes que necesita... y vive muy lejos (Букај 2003: 98);

- 11) —Dice, por ejemplo, que lo tuyo son estupideces, o que eres un cabezota...
—Eso.
—O que eres un caprichoso.
—Sí, también. ¿Cómo lo sab...? (Букај 2003: 81).

Значајан елемент парајезика у Букајевом делу су, у сваком смислу, три тачке, што се у претходним примерима може уочити. У приручнику *Manual de español urgente* (Ахенсија ЕФЕ 2001: 38–39) наведено је више различитих вредности овог знака: а) импликација у илокутивном чину, б) изостављена реч, понекад услед погрдног или непристојног значења, в) недореченост исказа, г) три тачке као израз неодлучности, д) еквивалент за *и иако даље*, е) ознака за различита душевна стања – сумња, изненађење, усхићење (нпр. *¡Qué pena!...*), и ф) знак да је изостављен део текста при навођењу речи другог аутора. У овом последњем случају, три тачке се обично стављају у заграду, и треба поменути да је то једина употреба коју не региструјемо у Букајевом роману будући да је таква употреба три тачке својствена научном а не књижевно-уметничком стилу.

Букај у значајној мери користи три тачке и на реченичном и међуреченичном нивоу, па се издвајају примери када три тачке деле и(ли) повезују напоредне реченице најчешће супротног, саставног, раставног и закључног значења. Понекад се три тачке стављају уместо две тачке при навођењу управног говора. На реченичном плану, три тачке у неким примерима деле субјекат од предиката, копулативни глагол од именске или придевске допуне, глагол од објекта и слично, управо да би појачале везу између тих синтаксички недељивих целина и да би се истакла та значењска целина. У Букајевом роману бележимо примере употребе три тачке које стоје уместо изостављеног слога (*caiga quien caí..., ¿cómo lo sab...?*). Неки од занимљивих примера горе наведених употреба три тачке су следећи:

- 12) —Y la otra posibilidad... —no pude acabar la frase (Букај 2003: 180);
13) —No, hoy no le ves la relación a nada. Me dices que no hay lugar para Gabriela entre tus amigos porque no la conocen, y tú no le das la oportunidad de conocerlos...
—...
—¿Por qué, Demián?
—Porque son personas muy diferentes y...
—¿Por qué? (Букај 2003: 85);
14) —¿Y por qué les crees?
—Porque... Porque... No sé por qué narices les creo. ¡La madre que los parió! —grité—. No sé... No sé... (Букај 2003: 183);
15) Me pregunto...
¿debo despertarlo y mostrarle que sólo es un sueño y que sepa que sigue siendo un esclavo? (Букај 2003: 197);

- 16) El anciano tosió, aspiró su pipa y dijo: «Es verdad, ¿qué será de ellas sin nosotros? Y lo que es peor...
...¿Qué será de nosotros sin ellas?» (Букај 2003: 119);
- 17) Volvió a buscar sobre la mesa, por el suelo, en la bolsa, en sus ropas, en sus bolsillos, debajo de los muebles... Pero no encontró lo que buscaba (Букај 2003: 142);
- 18) —Es un imbécil —pensó el rico.
—... Por otro lado —siguió el viejo —, eres para mí de absoluta confianza (Букај 2003: 157);
- 19) La máquina demostró que cuando el paciente decía la verdad (es decir, cuando afirmaba ser el señor Jones), estaba mintiendo... porque él creía que era Napoleón (Букај 2003: 188);
- 20) —Yo no me atrevería a decir que siempre sea así. Sólo digo que a veces es así... E incluso me atrevería a decir que esa buena persona tuvo que hacer algo con esa mala persona que también anida en él (Букај 2003: 177);
- 21) Entonces bebía whisky con agua y se emborrachaba. Y bebía vino con agua y se emborrachaba. Hasta que un día decidió curarse... y dejó... ¡el agua! (Букај 2003: 18);
- 22) —Mira, poder, puedes. En todo caso, lo que sucede es que...
—...que me preocupa qué pensaría Juan de mí (Букај 2003: 98);
- 23) *El trabajo de buscar dentro, en lo profundo de cada relato, el diamante que está escondido...
... es tarea de cada uno* (Букај 2003: 247);
- 24) Empezamos a parecernos a aquel hombre que buscaba su mula por todo el pueblo, mientras iba cabalgando... su mula (Букај 2003: 169).

Као што се види на основу примера, правописни знаци су основно средство парајезичке експресивности и дају специфичан ритам наративном току романа, утичу на динамику конверзацијских обрта, наглашавају поједине синтаксичке и семантичке целине у тексту, нарочито делове текста који садрже поуку и позив читаоцу на преиспитивање. Додатно, интерпункцијски и правописни знаци пратећи су елемент пишчевог доживљаја ликова, осликавања њиховог темперамента и везе која се остварује међу њима.

УЗВИЦИ

Узвик је врста речи која представља засебан део исказа који има експресивну вредност и представља конвенционални језички знак иза којег стоји комуникативна намера говорника (Фабрегас, Хил 2008: 631). Традиционално се деле на примарне и секундарне узвике, где секундарни узвици представљају граматикализоване облике именица, глагола, придева и др. Облици примарних узвика су у већини студија усаглаше-

ни и опште прихваћени, док секундарни узвици имају различит статус од једног аутора до другог (в. Крус Кабаниљас, Теједор Мартинес 2009).

У Букајевом роману налазимо различите примере узвика. Реч је углавном о примарним узвицима, али занимљиво је приметити да интерпункција која стоји уз узвике варира у зависности од контекста, па поред узвичника, који би требало да буде очекивани знак уз узвичну реч, наилазимо и на тачку, упитник, негде и три тачке, што је, опет, у складу са поруком коју аутор жели да енкодира, вербалним и(ли) невербалним елементима. Примарни узвици које бележимо у Букајевом делу су следећи:

AH. AH... ¡AH! ¿AH?

- 25) —Ah. Pero tú estás confundiendo decir la verdad con no mentir (Букај 2003: 187);
- 26) —Y, a pesar de todo, no es feliz. —Ah... —Y cuanto más clásico es el cuento, más infeliz es el rey (Букај 2003: 138);
- 27) —¡Ah! ¡Cuánto lo siento! (Букај 2003: 36);
- 28) —Ricardo, soy yo, Julián. —¡Ah, hola! ¿Qué te cuentas, Julián? (Букај 2003: 81);
- 29) —He hablado con mis padres, ¿sabes? —¿Ah sí? (Букај 2003: 117);
- 30) —No me pasa nada. Pero, siguiendo tu consejo, le pedí a Dios esta mañana que me enviara cien monedas de oro. —Ah, ¿sí? (Букај 2003: 155).

¿EH?

- 31) —Este planteamiento te deja en desventaja, ¿eh? (Букај 2003: 118);
- 32) —¿Por qué estás siempre alegre y feliz? ¿Eh? ¿Por qué? (Букај 2003: 139).

¡JA!

- 33) —¡Ja, ja! ¡Sí que eres exigente! —dijo el hombre rico (Букај 2003: 156);
- 34) —No, no. ¡Yo me he burlado de ese estúpido ahora, delante de todos! Porque yo... ¡Ja, ja, ja! Yo...
... ¡Yo no soy Peter! (Букај 2003: 194).

¡UF!

- 35) —¡Uf! ¡Me canso de contarle! (Букај 2003: 69).

AJÁ.

- 36) Piensas: «Ajá, lo he descubierto. Ajá, me he dado cuenta. Ajá, he podido adivinar el mensaje del cuento. Ajá, soy un idiota» (Букај 2003: 75).

AY. ¡AY!

- 37) —Ay, vecino, ¿usted lo sabía? (Букај 2003: 123);
- 38) Pasó un ministro del emperador y le dijo: «¡Ay, Diógenes! Si aprendieras a ser más sumiso y a adular un poco más al emperador, no tendrías que comer tantas lentejas». — «Ay de ti, hermano. Si aprendieras a

comer un poco de lentejas, no tendrías que ser sumiso y adular tanto al emperador» (Букај 2003: 168).

ІВАН!

39) ¿Y cómo sabe el mentiroso que tendría que hacerse responsable? ¿Quién determina su responsabilidad? —iNadie! iBah! Él mismo (Букај 2003: 190–191).

Поред примарних узвика, у делу налазимо и примере секундарних узвика, граматикализованих именица и глагола, који углавном бивају праћени знацима узвика да би се издвојила та њихова придодата узвична вредност, као што се може закључити на основу следећих примера:

40) ¡Joder! Lo que yo quise decir con lo que dije es exactamente lo que dije (Букај 2003: 75);

41) Mira, puede ser cualquier tontería, como un tapón en el oído (Букај 2003: 82);

42) Hacía mucho que Jorge no me contaba un cuento —¡Venga! —Bueno, casi un cuento (Букај 2003: 192).

И секундарни узвици, као и примарни, поред указивања на интонацију исказа, утичу на динамику нарације, па се и на тај начин утиче на ритам текста и на уметнички доживљај.

ВОКАЛИЗАЦИЈЕ: ПОНАВЉАЊЕ И УЛАНЧАВАЊЕ СЛОВА

Као што смо већ поменули, Панић Церовски (2017: 22) убраја модификације гласа у комуникативно релевантне паралингвистичке елементе, којима се постижу различите интерпретације вербалног исказа (иронија, прекор, омаловажавање, размаженост...).

Техника понављања слова обично указује на додатно наглашавање у тексту, иако се на поменути начин могу остварити и други ефекти (Кристал 1987: 181). У следећем примеру, поред импликације звучног ефеката која се приказује понављањем и уланчавањем слова, писац уз помоћ три тачке и узвичника на крају исказа предочава интонацију и трајање тог узвика, али и емотивно стање говорника.

43) —iMaríaaaaaaaa...! No, no me oye.

—Bueno, acércate a la puerta del dormitorio y grítale desde el pasillo.

—iMaríaaaaaaaa...! No, ni caso.

—Espera, no te desesperes. Ve a buscar el teléfono inalámbrico y acércate a ella por el pasillo llamándola para ver cuándo te oye.

—iMaríaaaaaaaa...! iMaríaaaaaaaa...! iMaríaaaaaaaa...! No hay manera. Estoy delante de la puerta de la cocina y la veo. Está de espaldas lavando los platos, pero no me oye. iMaríaaaaaaaa...! No hay manera.

—Acércate más.

El hombre entra en la cocina, se acerca a María, le pone una mano en el hombro y le grita en la oreja: «¡Maríaaaaaaaaaaaaaa...!»

La esposa, furiosa, se da la vuelta y le dice:

– ¿Qué quieres? ¡¿Qué quieres, qué quieres, qué quiereeeeeeeees...?! (Букај 2003: 82).

Букај нам кроз горе наведени пример уланчавањем вокала пластично предочава степен изнервираности свога лика и упорност да постигне свој циљ. Вокализације су праћене и трима тачкама и узвичницима, што имплицира јачи акустички доживљај приликом читања текста.

ВИЗУЕЛНА ПАРАЈЕЗИЧКА СРЕДСТВА У ПИСАНОМ ДИСКУРСУ

Поменули смо већ да типографски елементи и просторна дистрибуција текста могу да буду протумачени као графичка представа звучних ефеката у писаном дискурсу. У наставку наводимо неке од визуелних, односно графичких ефеката које проналазимо у Букајевом роману. Међу њима су најбројнији косо писмо, велика слова, затамњена слова, као и различите просторне дистрибуције текста (центрирано, лево или десно поравнато).

ТИПОГРАФИЈА: КОСО ПИСМО, ВЕЛИКА СЛОВА И ЗАТАМЊЕНА СЛОВА

Приказивање говора у писаном дискурсу подлеже различитим конвенцијама у различитим језичким традицијама (курзив, употреба великог слова, затамњена слова и др.), те тако треба бити обазрив приликом преузимања таквих техника из других језика и приликом тумачења истих (Кристал 1987: 180). Курзив, на пример, може да има веома различиту примену: за обележавање страних речи, техничких термина, наслова књига, за наглашавање и слично. Може се, такође, користити за изражавање гласноће и „других тонова од нарочитог значаја” (Кристал 1987: 180—181). Различитим размаком међу словима и варијацијама у величини слова могуће је остварити различите ефекте у приказивању гласа на папиру. Све поменуте технике налазимо у употреби у Букајевом роману. Примери су дати у наставку:

44) «...*No todos disponemos de cuatro días para hacer nuestras compras*», recordaba (Букај 2003: 38);

45) —*Cuando poseemos algo y nos esclavizamos dependiendo de ese algo, ¿quién tiene a quién, Demián?*

¿**Quién tiene a quién?** (Букај 2003: 51);

46) Después salí a la calle...

Por alguna razón, sentía que **mi vida** empezaba esa tarde... (Букај 2003: 239);

- 47) El único error,
casi siempre,
es creer que la posición en que estoy
es la única desde la cual se divisa la verdad.

El sordo siempre cree que los que bailan están locos (Букај 2003: 116);

- 48) —No te enfades. Yo creo que cuando alguien miente, imiente! Es decir: no TE miente; no ME miente. Simplemente, ¡MIENTE! En el mejor de los casos, SE miente (Букај 2003: 190);

- 49) Y si mi existencia no tiene sentido sin otro, ¿cómo no sacrificar cualquier cosa, sí, CUALQUIER COSA, para que el sentido permanezca a mi alcance?

... Y si el camino desde el parto hasta el ataúd es solitario, ¿para qué engañarnos haciendo como si pudiéramos encontrar compañía? (Букај 2003: 228);

- 50) La franqueza, Demián, es una relación sibarítica, como el Amor (así, con mayúscula). Un sentimiento reservado para pocos, muy pocos (Букај 2003: 203);

- 51) Cuando, a veces, sentimos los grilletos y hacemos sonar las cadenas, miramos de reojo la estaca y pensamos:

No puedo y nunca podré.

Jorge hizo una larga pausa (Букај 2003: 13).

У примеру под бројем 51, Букај бира да оивичи део текста у циљу истицања поруке коју та реченица носи и на тај начин уводи још један од начина нијансирања вербалног садржаја.

ПРОСТОРНА ДИСТРИБУЦИЈА ТЕКСТА

Различита просторна организација текста представља још један од механизма Букајеве експресивности. Свако поглавље има делове текста који су другачије организовани на папиру са циљем наглашавања у односу на остатак текста или у смислу давања неке поруке, релевантне за наративни ток романа. Ти делови се истичу визуелно, али пажња је такође усмерена на значење које носе: или је реч о садржају који је битан за праћење тока романа или је реч о поуци која се изваја из поглавља.

Неки од начина организовања текста приказани су кроз следеће примере:

- 52) En la puerta, un cartel anunciaba:

PAÍS DE LAS CUCHARAS LARGAS

ESTE PEQUEÑO PAÍS CONSTA SÓLO DE DOS HABITACIONES, LLAMADAS
NEGRA Y BLANCA. PARA RECORRERLO, DEBE AVANZAR POR EL PASILLO
HASTA DONDE SE DIVIDE Y GIRAR A LA DERECHA SI QUIERE VISITAR LA
HABITACIÓN NEGRA O A LA IZQUIERDA SI LO QUE QUIERE ES VISITAR
LA HABITACIÓN BLANCA» (Букај 2003: 78);

- 53) Respiró hondo y sintió el aire como si fuera nuevo, entrando en sus pulmones. Se dio cuenta de que la sangre le fluía por las venas, percibió el latido de su corazón y se sorprendió de que por primera vez,

NO TEMBLABA.

Ahora que, por fin, sabía que estaba solo, que siempre lo había estado, que sólo se tenía a sí mismo, ahora, podía reír o llorar... Pero por él, y por los demás. Ahora, por fin, lo sabía:

SU PROPIA EXISTENCIA NO DEPENDÍA DE LOS DEMÁS.

Había descubierto que le había sido necesario estar solo para poder encontrarse consigo mismo... (Букај 2003: 95);

- 54) Soy el sentimiento de rechazo que sientes hacia ti mismo.

SOY... EL SENTIMIENTO DE RECHAZO
QUE SIENTES HACIA TI MISMO.

Recuerda nuestra historia...

*Todo empezó aquel día gris
en que dejaste de decir orgulloso:
«¡YO SOY!»
Y, entre avergonzado y temeroso,
bajaste la cabeza
y cambiaste tus palabras y actitudes
por un pensamiento:
«YO DEBERÍA SER...»
(Букај 2003: 238).*

Понекад делује да Букај води читаоца кроз текст на исти, динамичан, начин на који Хорхе „води” Демјана кроз унутрашње преиспитивање, горе-доле, лево-десно, директно или испрекидано... На још један начин се графички и садржински подупиру наративни и психотерапеутски токови романа.

Тишина као елемент који се остварује и језичким и парајезичким средствима

Тишина као одсуство гласовног, као пауза у говору или као одсуство повратне информације јесте моћно средство парајезичке експресивности и у Букајевој наративи има различите експресивне функције. Мендес Гереро (2016: 169) анализирајући прагматичку, когнитивну и динамичку димензију тишине у конверзацији, долази до следећих закључака: тишина може да се посматра као невербални говорни чин при чему увек има илокутивни статус, може да има јаку или слабу импликатуру, а њена интерпретација зависи од контекста у ком се јавља, као и од употребљених комуникативних елемената, вербалних и невербалних.

Поред примера које смо навели у делу везаном за интерпункцијске знаке, где три тачке имплицирају одсуство комуникације (в. пример 13), у роману налазимо и примере где се тишина исказује

вербалним елементима, углавном именицом *silencio* „тишина”, као што је случај у следећим примерима:

- 55) De inmediato se hizo un lapidario silencio que denotaba lo indeseable que les parecía a todos el recién llegado (Букај 2003: 94);
- 56) Un silencio denso y terrorífico se instaló en el bar (Букај 2003: 193);
- 57) Y, dicho esto, bajó lentamente del estrado y caminó hacia la puerta entre el silencio de todos.
... Y se fue (Букај 2003: 132);
- 58) —¿Por qué tu pueblo se pelea por ser ejecutado?
El anciano no respondió.
—¡Responde!
Silencio.
—¡Te lo ordeno!
Silencio.
—No me desafíes. ¡Tengo maneras de hacerte hablar!
Silencio. (Букај 2003: 208);
- 59) Estaba satisfecho.
Esa era la frase.
Cinco palabras.
Era un mensaje realmente resumido.
Miré al gordo.
...Silencio (Букај 2003:185);
- 60) Yo sentí el calor y el amor del gordo y allí me quedé todo lo que quedaba de la sesión, en silencio, pensando... (Букај 2003: 228).

У примеру број 59 имамо чак и употребу три тачке испред именице *silencio*, што је веома занимљива комбинација која би могла да се протумачи као двоструко одсуство гласовног, и језички и парајезички имплицирано.

ЗВУЧНЕ СЛИКЕ КАО ЈЕЗИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ СА ПАРАЈЕЗИЧКОМ ФУНКЦИЈОМ

Коришћење вербалних описа представља, такође, веома учеста-лу технику приказивања звучних ефеката у писаном језику (в. Кристал 1987: 180). Букај улаже значајан напор да би своје описе учинио живим, акустички упечатљивим и смисленим. У роману налазимо обиље глагола који како својом фонетиком тако и својим значењем доприносе „звучности” писаног текста, на пример: *chillar* „дичати”, *chapotear* „праћкати”, *balbucear* „муцати”, *refunfuñar* „гунђати”, *carraspear* „накашљати се”, *susurrar* „шапутати”, *golpear* „ударати, шутирати”, *sonar (el gong)* „звонити (на гонг)” итд.

Исто тако, различите именице имитативног карактера, често и ономотопеје, налазе се у функцији приказивања звучних ефеката:

ayes „јауци“, *cucús* „кукавице“, *gongs* „гонгови“, *clíc* „шкљоцање“, *gruñidos* „гунђања“, *rebuzno* „њакање“, *canto* „песма“, што се и осликава у следећим примерима:

- 61) Entre ayes y gruñidos camina algunos pasos sobre la alfombra, con creciente dificultad (Букај 2003: 44);
- 62) Cuando oyó el «clíc» de la puerta que se cerraba se halló de pronto, misteriosamente, en su propio automóvil, conduciendo de camino a Paraís (Букај 2003: 79);
- 63) Todos sabían que no había peor canto que el desastroso rebuzno del equino (Букај 2003: 54);
- 64) (...) andares, marcan las siete, y los cucús y los gongs de las máquinas hacen sonar siete veces su repetido canto, el viejo reloj de mi habitación parece cobrar vida (Букај 2003: 163).

Вербални описи говора остварују се и кроз придеве и односне реченице, који се углавном јављају уз именице *voz* „глас“, *silencio* „тишина“, *ruido* „бука“:

- 65) Con un hilo de voz, el anciano sacerdote exclamó: «¡Os prohíbo hablar!» (Букај 2003: 209);
- 66) Con una voz que helaba la sangre, gritó: «¿Quién es Peter?» (Букај 2003:193);
- 67) Un pequeño hombrecillo con gafas separó su silla de una de las mesas laterales. Sin hacer ruido, caminó hacia el gigantón y, con voz casi inaudible, susurró: «Yo... Yo soy Peter» (Букај 2003:193).

У овом последњем примеру делује као да је и творба речи укључена у стварање звучних слика, па тако употреба деминутива и аугментатива (*hombrecillo* насупрот *gigantón*) чине веома интересантну синестезију знака и означеног.

Можемо још споменути и различите примере прилошких одредби, који такође доприносе приказивању аудитивних обележја у тексту:

- 68) El guardia empezó a reírse a carcajadas (Букај 2003: 66);
- 69) Una mañana, el paje entró en la alcoba real golpeando la puerta, refunfuñando y de malas pulgas. (Букај 2003: 144);
- 70) Sin hacer ruido, caminó hacia el gigantón y, con voz casi inaudible, susurró (Букај 2003: 193).

Бројни су примери вербалних описа у самом делу, али будући да фокус рада на парајезичким средствима у писаном дискурсу, горе наведене случајеве смо навели у раду као још једно средство којим се дочарава звук у роману *Déjame que te cuente...* .

ЗАКЉУЧАК

Роман Хорхеа Букаја *Déjame que te cuente...* обилује примерима различитих парајезичких средстава која доприносе наративној експресивности романа, појачавају аспект „психотерапеутског” у њему и дају му прецизнији и изнијансиран израз са занимљивом динамиком.

Служећи се класификацијама Појатоса (1998, 2002а, 2002б), Антунес Пересове (2005, 2006) и Панић Церовски (2017), дефинисали смо парајезичке елементе које смо онда у складу са комуникацијским каналом анализираног дела, писаним језиком, разврстали као парајезичке елементе аудитивног и визуелног типа. Потом смо издвојили средства која служе транскрипцији гласовних параметара, тзв. средства аудитивног типа —интерпункцијске и правописне знаке, узвике и вокализације—, затим типографске елементе и просторну дистрибуцију текста као средства визуелног типа. Правописни и интерпункцијски знаци се јављају са сличним функцијама у тексту: могу да укажу на интонацију и волумен, као и на тематску организацију или ритам дискурса. Такође, вокализације и узвици тексту дају дух „усменог” дискурса и оживљавају акустички доживљај текста. Овако обележен текст једноставно намеће читаоцу другачији ритам „изговарања” и доживљаја радње, а истовремено скреће пажњу на поједине делове текста и на по(р)уке које они носе.

Када је реч о просторној организацији текста, делује да Букај води читаоца кроз текст на исти, динамичан, начин на који Хорхе „води” Демијана кроз унутрашње преиспитивање, те се тако на још један начин подупиру наративни и психотерапеутски токови романа.

Поред аудитивних и визуелних парајезичких средстава, разматрамо и тишину као одсуство гласовног, која се остварује и вербалним и невербалним средствима. Тишина у Букајевој нарацији, представљена парајезички (помоћу три тачке) или неким језичким средством, најчешће имплицира време за промишљање, за смиривање емоција или је једноставно знак недоречености коју писац преноси на читаоца и тиме га уплиће у заплет романа.

Додатно, осврнули смо се и на звучне слике које се реализују језичким средствима, али знак и означено у њима одишу „звучношћу” и њихова иконичност примарно служи парајезичкој експресивности.

Роман Хорхеа Букаја се, дакле, квалитативно издваја примерима парајезичке експресивности, што свакако треба да буде подстрек за даље анализе. Парајезичка средства у овом роману имају троструку функцију – комуникативну, техничку и стилску, и доприносе нијансирању ликова Демијана и Хорхеа, подупиру нарацију и доприносе динамици романа. Такође, кроз раван језика и парајезика, Букај провлачи и укршта наративне и психотерапеутске токове романа. Комбинујући графичке представе звука, његово одсуство и иконичност језичких знакова, Букај отвара нове правце за интерпретацију писаног дела.

Листа референци

Примарна литература

Букај 2003: J. Bucay, *Déjame que te cuente...*, Barcelona: RBA Libros /Integral.

Букај 2012: H. Bukaj, *Dozvoli da ti ispričam...*, prevela A. Jovanović, Pirot: Pi-press.

Секундарна литература

Антунес Перес 2005: I. Antúnez Pérez, Estudio de elementos paralingüísticos en Ocnos de Luis Cernuda, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Número IX. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/OCNOS.htm>>. 15.02.2022.

Антунес Перес 2006: I. Antúnez Pérez, Aproximación al paralenguaje: análisis de casos en Harry Potter and Philosopher's stone", *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Número XI. <<https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/3-paralenguaje.htm>>. 24.12.2021.

Ахенција ЕФЕ 2001: Agencia EFE, *Manual de español urgente* (14. ed. corregida y aumentada del *Manual de estilo*), Madrid: Cátedra.

Браун 1977: G. Brown, *Listening to spoken English*, Hong Kong: Wing Tai Cheung Printing Co Ltd.

Дешић 2004: М. Дешић, *Правопис српског језика*, Земун: Нијанса.

Гамперз 2000: J. J. Gumperz, Contextualization and Understanding, in: A. Duranti, C. Goodwin (eds.), *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge: Cambridge University Press, 229-253.

Гарднер 2006: H. Gardner, *Multiple intelligences: New horizons* (Rev. ed.). Basic Books.

Гивенс, Вајт 2021: D. Givens, J. White, *The nonverbal dictionary of Gestures, Signs & Body Language Cues*. Spokane, Washington: Center for Nonverbal Studies Press. <<http://center-for-nonverbal-studies.org/htdocs/6101.html>>. 15.10.2019.

Јаворски 1993: A. Jaworski, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, California: Sage Publications.

Кнап 1980: M. L. Knapp, *Essentials of Nonverbal Communication*, Chicago: Holt, Rinehart and Winston.

Кратенден 1997: A. Cruttenden, *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Кристал 2001: D. Crystal, *Language and the Internet*, Cambridge: Cambridge University Press.

Кристал 1987: D. Kristal, *Kembrička enciklopedija jezika*. (Prevod: Gordana Terić i dr.; priredili: Boris Hlebec, Ivan Klajn i Slavoljub Trudić). Beograd: Nolit.

Крус Кабаниљас, Теједор Мартинес 2009: I. de la Cruz Cabanillas, C. Tejedor Martínez, La influencia de las formas inarticuladas, interjecciones y onomatopeyas inglesas en los tebeos españoles, *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, vol. 4, 47–58

Куето Валверду, Лопес Бобо 2003: N. Cueto Vallverdú, M^aJ. López Bobo, *La interjección. Semántica y Pragmática*, Madrid: Arco libros.

Мендес Гереро 2013: B. Méndez Guerrero, El silencio en la conversación española. Reflexiones teórico-metodológicas. *Estudios interlingüísticos*, 1, 67–86.

Мендес Гереро 2016: В. Méndez Guerrero, La interpretación del silencio en la interacción. Principios pragmáticos, cognitivos y dinámicos. *Pragmalingüística*, n.º 24 (diciembre), 169–86. <<https://doi.org/10.25267/Pragmalinguistica.2017.i25.>>. 15.11.2021.

Панић Церовски 2017: Н. Панић Церовски, *Вербална и невербална комуникација*, Београд: филолошки факултет Универзитета у Београду. <https://www.researchgate.net/publication/319940172_Verbalna_i_neverbalna_komunikacija_Verbal_and_nonverbal_communication>. 15.10.2019.

Појарос 1993: F. Poyatos, *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*, Amsterdam: John Benjamins.

Појарос 1994: F. Poyatos, *La comunicación no verbal. Paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid: Istmo.

Појарос 1998: F. Poyatos, El Paralenguaje en el *Quijote*: Inventario Completo y Bases para su Estudio, *SIGNA*, 7, Separata.

Појарос 2002а: F. Poyatos, *Nonverbal Communication across Disciplines*. Volume I: Culture, Sensory Interaction, Speech, Conversation, Ámsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Појарос 2002б: F. Poyatos, *Nonverbal Communication across Disciplines*. Volume II: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Сестеро Мансера 2004: А. М. Cestero Mancera, Comunicación no verbal, in: J. Sánchez Lobato, I. Santos Gargallo (coords.), *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/ lengua extranjera (LE)*, Madrid: SGEL, 593 612.

Фабрегас, Хил 2008: А. Fábregas, I. Gil. Algunos problemas de la interjección en lexicografía. *Actas de AES-LA*, en: R. Monroy, A. Sánchez (eds.) Murcia: Universidad de Murcia: 631–638.

Gorana G. Zečević Krneta / MEDIOS DE EXPRESIVIDAD PARALINGÜÍSTICA EN EL DISCURSO ESCRITO: ANÁLISIS DE EJEMPLOS EN DÉJAME QUE TE CUENTE... DE JORGE BUCAY

Resumen / En este trabajo se analiza la presencia y modos de manifestación del paralenguaje en *Déjame que te cuente...* del escritor y psiquiatra argentino Jorge Bucay. Tres son las razones que nos llevaron a elegir este libro: el título del libro lleva puntos suspensivos que llegan a ser uno de los pilares de la expresividad artística; luego, es una obra llena de diálogos que refleja en papel la estructura típica del discurso oral; y la tercera razón, el autor, además de ser escritor, es un médico psiquiatra y psicoterapeuta, lo que implica una mayor capacidad de matizar la narración con medios no verbales.

Bucay utiliza todos los recursos disponibles para diversificar su expresión y hacer reflexionar al lector. Esta intención del narrador se ve ejemplificada a través de muchos elementos paralingüísticos, comunicativamente relevantes. En nuestro análisis partimos de las clasificaciones elaboradas por Poyatos (1998, 2002a, 2002b), Antúnez Pérez (2005, 2006) y Panić Cerovski (2017), pero hacemos notar que algunos parámetros del análisis deben ser reconsiderados de acuerdo con el canal comunicativo al que pertenecen.

Establecida la diferencia entre el tipo visual y el auditivo de los medios de expresividad

paralingüística, los resultados del análisis sacan a luz diferentes elementos de tipo visual, entre los cuales destacan los elementos tipográficos y la organización espacial del texto. Los signos de puntuación, interjecciones y vocalizaciones representan las transcripciones de los parámetros auditivos, aunque se consideran como elementos paralingüísticos de tipo auditivo. El silencio como ausencia del sonido se manifiesta en la obra tanto al nivel paralingüístico (puntos suspensivos) como al nivel lingüístico (el sustantivo *silencio*). Se toman en consideración también las descripciones verbales que, pese a su realización verbal en la obra, tienen una función primariamente paralingüística gracias a la relación que se establece entre el signo y lo designado.

Palabras clave: paralenguaje, signos de puntuación, interjección, vocalización, tipografía, distribución espacial, silencio, descripción verbal, español, Bucay

Примљен: 22. јуна 2022.

Прихваћен за штампу августу 2022.

Лиљана И. Чобанова¹
Ресурсен център – Пловдив

ЛЕВОРЪКОСТ И ПИСАНЕ

Методиката на обучение по писане се определува от спецификата на приетото за дадениу език писмо. Тъј като българската кирилска азбука е звуково-буквена и принадлежи към фонографскиу тип графични системи, от което следва, че основниу принцип на началниу етап в обучението трябва да е фонематичниу, а доминиращиу аспект да е начертаването на графичниу елементи, изграждащи конфигурацијата на буквата. В предбуквениу и буквениу период в началното училище от изключителна важност е определуването на водещата рѣка, тѣј като на детето предстои да овладее такѣв сложен вид дейност, какѣвто е писането. Основната трудност, характерна за леворѣките деца при обучението по писане, е свѣрзана с тоуа, че българското кирилско писмо трябва да се овладува на основата на звуково-буквен анализ, а по-голямата част от леворѣките деца формираат цялостниу образи на думите и трудно осъществуваат техниу сричков и буквен анализ. От тоуа следва, че най-големи затруднения те изпитват при овладуването на програмата по български език.

Кључови думи: водеща рѣка, кирилска азбука, конфигурација на думата, леворѣкост, писане, словесен анализ, сричков анализ

ЛЕВОРУКОСТ И ПИСАЊЕ

Методика наставе писања дефинише се полазећи од специфичности графичне одређеног језика. Будући да је бугарска ћирилична азбука гласовно-словна и припада фонографској врсти графичких система, следи да основно начело у почетној фази наставе мора бити фонематско начело, а доминантни аспект – цртање графичких елемената који чине конфигурацију слова. У процесу припреме почетног писања слова и на почетку писања самих слова у основној школи од кључног значаја је одредити која је водећа рука детета, јер је њему потребно да савлада веома сложени процес какав је писање. Основна потешкоћа која је карактеристична за леворуку децу за време њихове наставе писања је везана за то да се бугарска ћирилска графика мора савладати на основу гласовно-словне анализе, а већи део леворуке деце формира укупну слику речи и тешко спроводи њихову слоговну и словну анализу. Из тога следи да та деца имају највеће потешкоће у савладавању наставног плана бугарског језика.

Кључне речи: водећа рука, конфигурација слова, леворукоост, писање, словна анализа, слоговна анализа, ћирилска графика

1. УВОДНИ ДУМИ

За разлика от устната, писмената реч се формира само в условията на целенасочена работа, в идеалниу случај в училище под рѣководството на учител, а нейните механизми се овладуваат и усѣвршенстват

1 lili_iv_4@abv.bg

постепенно в периода на по-нататъшното обучение по ограмотяване. Това е не само продължителен, но и многокомпонентен процес – окончателно навиците за писане се формират към десетгодишна възраст. Писането е едно от най-комплексните умения, които се формират в началното училище.

За пълноценното обучение по четене и писане детето трябва да има удовлетворително интелектуално равнище, развит речев (фонематичен) слух и да притежава особено зрение, насочено към възприемането на очертанията на буквите с цел тяхното запамятаване и възпроизвеждане. Оказва се, че невинаги е достатъчно да виждаш предметите и явленията от околната действителност, за да се овладява правилно писането.

Писането е такава форма на речта, при която съставящите я елементи се фиксират върху листа хартия посредством начертаването на буквите като графични символи (графем), които съответстват на фонемите от устната звучаща реч. Най-важният компонент е формирането на графическите навици, като успоредно с тях се осъществява и овладяването на калиграфските и ортографските навици.

Съвременната методика на обучението по писане в началното училище се основава изцяло на езиковото развитие на детето, а на покъсен етап и на правилата за употребата на буквите при вярното им изписване и на уменията за тяхното прилагане в писмената реч при отразяването на значещите езикови единици морфемите и думите. Изграждането на навиците за писане се разглежда като съставна част от развитието и усъвършенстването на речевите умения.

2. ПИСАНЕ

Процесът на овладяване на навика за писане се характеризира със сложна психофизиологическа структура и включва:

- Слуховия анализ и артикулацията, осигуряващи диференциацията на звуковете, тяхното безпогрешно разпознаване с цел правилното им предаване в писмената реч;
- Формирането и запазването на зрително-двигателния образ на всеки от елементите, изграждащите буквата, с помощта на които устната звучаща реч се фиксира в писмена форма;
- Усвояването на различните начини на начертаване на една и съща буква в различни варианти (печатни букви, ръкописни букви; главни букви, малки букви);
- Правилното записване на буквите и съотнасяне със съответните звукове;
- Усъвършенстването на механизмите на координация и регулация на движенията.

В процеса на писането в неговите психофизиологични механизми като в сложна дейност се обособяват следните равнища на организация:

✓ Психологическо равнище – на него се поражда идеята за прекодиране на устната реч в писмена и включва следните звена:

- Възникване на намерението и мотива за осъществяване на писмена реч;
- Създаване и формиране на замисъла – за какво да се пише;
- Създаване на основата на общия смисъл на съдържанието – какво да се пише;
- Регулиране на дейността и осъществяване на контрол над изпълняваните действия;

✓ Психолингвистическо равнище – то осигурява оперативната страна на реализацията на програмата и се разделя на няколко звена:

- Процес на диференциация на звуковете, с помощта на който се осъществява анализ на звуковата страна на думата, на неговата акустична, кинестетична и кинетична основа на равнището на фразата;
- Обем на акустичното възприятие и слухо-речевата памет, който осигурява възприятието на определен обем информация и задържането ѝ в оперативната памет;
- Актуализация на образните представи – графемите на основата на постъпващата звукова информация и нейното прекодиране чрез съответните графични знаци буквите;
- Актуализация на моторния образ на буквата и нейното прекодиране в съответстващата на буквата серия от фини движения на ръката;
- Написване на буквите, думите, фразите.

✓ Лингвистично равнище – на него се реализира изборът на езиковите средства, осъществява се със съвместната работа на предната и задната речева зона, които са в основата на синтагматиката и парадигмата на речта;

✓ Психофизиологично равнище – то осигурява всички горепосочени операции и действия:

- Процесът на диференциацията на звуковете се формира със съвместната дейност на речево-двигателния и акустическия анализатор;
- Обемът на възприятие на акустичните речеви сигнали се реализира с акустичния анализатор (може и съвместно с кинестетичния); в структурата на възприятието влиза звеното на иконичната памет, то спомага и за кратковременния подбор и задържането на нужната информация с цел по-нататъшната ѝ обработка;
- Прекодирането от един психически процес в друг (от звук на буква) се осъществява благодарение на съвместната работа на акустичната, зрителната и пространствената анализаторна

система, които са резултат от дейността на третичната задна зона на мозъка, на слепоочно-теменно-тилната зона; тук се реализира актуализацията на образите на представите на буквените знаци;

- Прекодиране на оптичния образ на буквата в двигателен и в написването на буквата се осъществява благодарение на съвместната работа на зрителните и двигателните анализаторски системи. (Лурия 1950; Хомская 2005; Цветкова 1997; Ахутина 2001)

Обособяват се следните етапи при писането:

- Превеждане на звука от устната реч в буква от приетата за езика писмена графична система;
- Превеждане на печатната буква при преписването в ръкописна буква;
- Изписване на буквата (начало, посока на движението, съединяване на буквите);
- Спазване на еднаквата височина на буквите върху реда;
- Сравняване на образеца с резултата от написаното. (Бабанский 1989)

Качествата на писането, които трябва да се спазват, са следните:

- Правилно и ясно начертаване на всички букви в съответствие с краснописа;
- Спазване на наклона при начертаване на буквите, паралелност на насочените в една посока щрихи;
- Спазване на редовете отдолу и отгоре;
- Правилно съединяване на елементите при написването на отделните букви и на буквите в думата;
- Еднаква височина на буквите;
- Еднакво разстояние между елементите в състава на буквата, между буквите в думата, между думите на реда (равномерно пропорционално разстояние, равняващо се на една буква). (Рамзеева 2015; Львов 2002)

Важна характеристика на писането е неговата непрекъснатост. За спазването на това изискване при овладяването на българската азбука благоприятстват редица обстоятелства:

- Липсата на надредни знаци (изключение прави буквата Й, й);
- Графичната конфигурация на кирилските букви е такава, че при тяхното начертаване не се налага ръката да се отделя от листа хартия (изключение правят буквите Х, х; Ж, ж; главната и малката буква Б, б; главните букви Г, Р, Т);
- Буквите се съединяват една с друга, без да се налага прекъсване при написването на сричките и думите. Непрекъснатото писане ускорява изработването на графичните навици.

2.1. ОБУЧИТЕЛНИ ТРУДНОСТИ ПО ПИСАНЕ ПРИ ЛЕВОРЪКИТЕ ДЕЦА

Нарушаването или недостатъчното развитие на зрително-пространственото възприятие, на зрителната памет и зрително-моторната координация, срещащи се често при леворъките деца, водят до възникването на затруднения в обучителния процес в началното училище. Те се отнасят до:

- Възприятието и запаметяването на сложните конфигурации на буквите при четенето, от което следва и забавено темпо;
- Формирането на зрителния образ на буквите и цифрите: в резултат на нарушеното възприемане на съотношението между елементите, изграждащи сходните конфигурации на графичните знаци, детето ги разчита неправилно – буквите и цифрите; или не дописва всичките елементи, от които се състоят буквите и цифрите, или прибавя излишни;
- Обособяването и разграничаването на геометричните фигури, замаяната на сходните по своята форма (*кръг – овал; квадрати – ромб – правоъгълник*);
- Копирането;
- Неустановения почерк – елементите, изграждащи буквите и цифрите, са с различна големина, разположени са на разстояние едни от други, и са с наклон в различни посоки;
- Огледалното начертаване на букви, цифри, графични елементи.

Всички изредени особености намират своето обяснение в един механизъм – трудности при оперирането с пространствената информация. (Ахутина 2008)

При обучението по писане по време на буквения период е необходимо да се отчитат:

- Трудностите при зрително-пространствената ориентация;
- Трудностите, произтичащи от занижената способност на зрително-двигателната координация при леворъките деца: те не се правят с прерисуването на графически изображения; трудно спазват реда при четене и писане, имат лош почерк; формите са изкривени, пропорциите на фигурите при графичните изображения са нарушени; грешно определят лявата и дясната страна, разположението на предметите в пространството. Зрително-двигателният образ на буквения знак дава адекватна представа за неговата форма, необходима за цялостното, относително завършено движение на ръката при възпроизвеждането на конфигурацията му върху хартия, тъй като то се основава на познаването на последователността при начертаването на неговите отделни елементи.
- Недостатъчната диференциация на отделните пространствени признаци на контурите на буквите. (Дубровина 2003: 362)

Графичните навици представляват определени положения и движения на пишещата ръка, благодарение на които се изобразяват писмените знаци и връзките между тях. Правилното им формиране позволява на детето да изписва буквите красиво, четливо и бързо, докато резултатът от неправилно формираните навици водят до небрежен и нечетлив почерк.

При изучаването на буквите леворъкото дете понякога не разбира какво трябва да напише, как трябва да го направи, а като започне, трудно определя началната точка и невинаги избира правилната траектория, която трябва да следва. Не само не се ориентира в посоките „ляво” – „дясно”, но и като че ли не вижда редовете и изнася части от буквата над реда или под него.

Трудностите при писането са свързани не толкова с начертаването на елементите на буквите, а с факта, че децата не са подготвени за тази дейност. Затова през периода, преди те да тръгнат на училище, трябва да се прилагат различни упражнения, които подготвят ръката им за писането. Преди всичко това се отнася до леворъките ученици. За най-ефективен начин се смята оцветяването с моливи, при което се тренират мускулите на детската ръка и движенията стават все по-силни и координирани. Може да се използва и дорисуването на орнаменти, обиколката на контурите на различни геометрични фигури.

Методиката на обучение по писане се определя от спецификата на приетото за дадения език писмо. Тъй като българската кирилска азбука е звуково-буквена и принадлежи към фонографския тип графични системи, от което следва, че основният принцип на началния етап в обучението трябва да е фонематичният, а доминиращият аспект да е начертаването на графичните елементи, изграждащи конфигурацията на буквата. В предбуквения и буквения период в началното училище от изключителна важност е определянето на водещата ръка, тъй като на детето предстои да овладее такъв сложен вид дейност, какъвто е писането.

Основната трудност, характерна за леворъките деца при обучението по писане, е свързана с това, че българското кирилско писмо трябва да се овладява на основата на звуково-буквен анализ, а по-голямата част от леворъките деца формират цялостните образи на думите и трудно осъществяват техния сричков и буквен анализ. От това следва, че най-големи затруднения те изпитват при овладяването на програмата по български език.

2.2. НАРУШЕНИЯТА В ПИСМЕНАТА РЕЧ НА ЛЕВОРЪКИТЕ ДЕЦА

На началния етап на обучението по писане се проявяват следните нарушения в писмената реч на леворъките деца:

- Неправилно усвояване на начертаването на буквите;

- Затруднения при написване на кръглите и овалните елементи на буквите;
- Неразличаване на сходните по графична конфигурация букви;
- Замяна на букви, сходни по пространственото разположение на някои елементи;
- Височината на буквите не съответства на определената от редовете;
- Пропускане на букви;
- Неправилно определяне на звуковете в състава на думата и на тяхното местоположение;
- Разделяне на частите на думата или сливане на две думи;
- Записване само на началната или крайната сричка;
- Разместване на местата на букви или срички;
- Трудности при преминаване от печатна графика към ръкописна при преписване и др.

Посочените нарушения са изразени в още по-голяма степен в случаите, когато детето е проговорило късно, има беден речник, неправилно произнася звуковете, от което следват и проблемите с тяхното диференциране.

Анализът на писането на леворъките деца показва, че при тях често, отколкото при десноръките, се отбелязва комплекс от изразени нарушения в този обучителен процес.

Най-често те допускат грешки при начертаването на буквите, чието конфигурация е сходна, но се различават по броя на съставлящите ги елементи и по тяхното разположение в пространството. Това са:

- Буквите, които са неправилно начертани поради различния брой елементи (оптически грешки: П – Т, Л – М, Х – Ж и др.);
- Буквите, ориентацията на които е отдясно наляво или отляво надясно (печатаните З – Е, – Р, Ч – Р), или са със симетрична конструкция (печатните В, К, Н и ръкописната \bar{t});
- Буквите, при които горната част на едната съвпада с долната на другата (\bar{u} – ш, и; в – g);
- Буквите, които нямат ориентация в пространството (О, Ж, Ф, Х);
- Буквите, при които не е спазено съотношение на изграждащите ги елементи;

На началния етап (предбуквения и буквения период) цялото внимание на детето трябва да бъде съсредоточено върху писането на един или друг елемент на буквата или на самата буква.

Тестовете за проверка на слухово-речевата, двигателната и зрителната памет показват, че при леворъките деца е налице недостатъчно развитие на моторните функции и зрително-моторната координация, занижена е степента на формираност на пространственото възприятие, на зрителната и двигателната памет (Микадзе 2008: 222).

3. ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДОПУСКАНИТЕ ГРЕШКИ ОТ ЛЕВОРЪКИТЕ ДЕЦА ПРИ ПИСАНЕ

Както печатните букви, така и ръкописните, представляват различни комбинации на определени елементи, приети в графичната система на дадения език, при което те се различават една от друга по разположението им в пространството и по техния брой.

Учените, изследвали смесването на буквите, традиционно обясняват този тип грешки или с акустично-артикулационата характеристика на фонемите, или с оптичното сходство на графичната конфигурация на буквите.

3.1. ОГЛЕДАЛНО ПИСАНЕ

При леворъките деца пространствените навици не са формирани правилно на основата на координатната система, а това нарушение поражда огледалността. Огледалното писане фактически представлява огледално отражение на движенията на дясната ръка, при което този феномен не само не се осъзнава в хода на движението, но и така написаният текст се чете без особени затруднения. Понякога така се начертават само някои букви, а понякога думи и изрази.

Според А.Р.Лурия необходимо условие за успешното овладяване на навика за писане е формираността на съвместните движения на ръката и очите в посока „*горе – долу*”, „*ляво - дясно*” и срещу часовниковата стрелка. Нарушаването на тази посока на движенията се среща често при децата с особена латерализация: при леворъките деца, при амбидекстрите и при учениците с признаци за леворъкост (Лурия 1950).

Феноменът „огледални движения” и „огледалност” е познат на родителите на малките леворъки деца. При някои той се проявява във вид на огледално писане (при изписването на думата детето започва с буквата, с която завършва думата, след това пише предпоследната буква и ако към написаното се постави огледало, то в неговото отражение ще се види написаната по традиционен начин дума), среща се и огледално четене, огледално рисуване, огледално възприятие.

Не съществува единна гледна точка относно етиологията и механизма на огледалните грешки при писането, но най-често се отбелязва връзката на даденото явление с недоразвитието на оптико-пространствените представи, с особеностите на индивидуалния латерален профил и зрително-моторната координация в процеса на писането, осигуряваща различните форми на взаимодействие между движенията на очите и ръката (Немцова 1999).

Недостатъчното развитие на зрително-моторната координация води до нарушения при копирането, до неукрепнал почерк, бавно писане, неспазване на редовете, прибавянето на излишни елементи или недописване на оптически сходни букви. Трудностите при формира-

нето на писмената реч, свързани с неформираността на оптико-пространствените представи, се проявяват в отклоненията при правилното възприятие и запаметяване на буквите и цифрите, в тяхното огледално написване. Огледалното писане е разпространено явление в началното училище, като особено често се среща при леворъките деца и се смята за тяхна характерна особеност. То се определя за индикатор на леворъкостта. При децата на три–четиригодишна, както и от начална училищна възраст, които са със занижена зрително-пространствена ориентация („ляво – дясно”, „горе – долу”), огледалното писане е спонтанно и може да се приема като закономерен етап от формирането на графомоторния навик, в основата на който е зрително-моторната координация) при овладяването на писането, независимо от това дали са леворъки, или десноръки. При повечето от тях тези грешки имат физиологичен характер и постепенно изчезват. Но когато се наблюдават при различни разстройства, причините се търсят в явната или скритата леворъкост.

Ако грешките, допуснати в резултат на огледално писане, се повтарят постоянно през целия период на обучението по писане, се диагностицират като дисграфични.

Няма точни данни за това какви видове огледални грешки при писането допускат леворъките деца, кои от тях се проявяват временно, а кои – по-продължително време или постоянно. Обособяват се следните няколко типа огледални грешки при писането:

- Реверсия на формата - изразява се в огледалното написване на отделните букви, на техните елементи, ориентирани „ляво – дясно” (З – Е, – Р, Ч – Р), „горе – долу” (Б – Р, Р – Ъ, Р – Ъ);
- Реверсия на линейното разположение на буквите - изразява се в огледалната подредба на последователността на буквите в състава на думата: **ИВАН – НАВИ; ДЕН – НЕД; ОТ - ТО;**

При леворъките деца се отбелязва и огледално рисуване. Особено ярко това се проявява при копирането на една или няколко фигури – отделните елементи, които ги изграждат, или самите фигури са с разменени места: десните са отляво, а левите – отдясно; хоризонталните елементи са начертани вертикално и обратно. Подобно рисуване е проява на неусвоените от детето принципи на организация на разположението в пространството („ляво – дясно”, „горе – долу”). Детето може и да не осъзнава, че рисува неправилно (Ломтева: <http://www.psilib.ru/lomteva/polrshpl.php>).

3.2. ГРАФИЧНИ И КАЛИГРАФСКИ ГРЕШКИ

Понятието „*трафичен навик*” включва в себе си цялото съдържание на графиката като раздел на лингвистиката, докато „*калиграфският навик*” характеризира само външното качество на писането, т.е. уменията да се пише с правилен и устойчив почерк, без да се нарушава височината, широчината, ъгълът на наклона на елементите на буквите

и на връзките между буквите. Следователно, ключово понятие в методиката на обучението по писане се явява „*трафикаша*“. По този начин графичният навик – това е автоматизираният начин за диференциране и кодиране на звуковете (фонемите) от устната звучаща реч в съответните графични знаци буквите, начертаването им върху хартия и заедно с това осмислянето на възприеманите съвкупности от букви, представящи материалните обвивки на думите при декодирането. (Агаркова 2015.)

Калиграфията (от гръцки: κάλλος – „добър“ и γραφω – „пиша“) се определя като изкуството на красивото писане, а калиграфската практика е изкуството на оформяне на графичните знаци по експресивен, хармоничен и майсторски начин. (Уикипедия). Във връзка с това се свързват и понятията, означени с термините „*калиграфски йочерк, калиграфско писане*“.

Калиграфските грешки се проявяват при нарушаването на пропорциите на елементите на буквите и другите графични знаци в писмената реч по отношение на широчината, височината и ъгъла на наклона. Те са следствие от неформираността на координацията на движенията на пръстите, китката и раменната част на ръката.

Най-често срещаните графични грешки при обучението по калиграфско писане на началния етап са следните:

- Нарушаване на наклона на 65° , което води до неспазването на успоредното разположение на елементите на буквите и даже и тези на една буква, съпътствани често и от тяхното изкривяване;
- Нарушаване на вертикалните пропорции: (височината на буквите или техните елементи); на хоризонталните (различна ширина на буквите и на съставлящите ги елементи); на пропорциите между отделните части на буквите – едни са увеличени, а други - умалени;
- Изкривяване на овалите, полуовалите и на другите елементи, съдържащи закръгления;
- Пропускане на отделните букви или замяна на елементите на буквите: вместо [м] – [л], вместо [g] – [a];
- Неспазване на реда, преписване през линията на полетата, непропорционално големи или малки интервали между думите, недовършване на реда. Грешки при съединяването на буквите. (Хорошилова 2001)

3. 3. СМЕСВАНЕ НА БУКВИТЕ ПОРАДИ ОПТИЧНО СХОДСТВО

Оптичните грешки при писането се проявяват и при леворъчните деца с нормална устна реч. Р.И.Лалаева ги обяснява с недиференцираността на оптико-пространствените и времевите представи. Смесването на сходните по своята графична конфигурация буквени знаци е

резултат от особеностите на зрително-моторните координации, от недоразвитото оптико-пространствено възприятие при зрителния анализ и синтез (Лалаева 1989).

Замяната на буквите поради оптично сходство се свързва с трудностите при усвояването на зрителните образи на буквите от детето, много от които му се струват почти еднакви. Причините за този феномен се крият още в предучилищната възраст и произтичат от неформираността на зрително-пространствените представи. Например, то не може да разграничи краткия и дългия елемент в буквите [и] и [у]; ако не е усвоило разграничаването на предметите по местоположение („ляво – дясно”), трудно ще разбере защо овалът в буквите [ю, р] е отдясно, а в буквата [я] – отляво.

Като резултат от недоразвитието на оптичните представи при възпроизвеждането на буквите в процеса на писането се наблюдават следните нарушения:

- Замяна на графически сходните букви, състоящи се от еднакви елементи, но разположени по различен начин в пространството (*в – г, м – ш – ш, о – а*);
- Замяна на букви, графичната конфигурация на които се състои от различен брой еднакви елементи (*ш – ш, ц – ш, ъ – ш, л – м*);
- Неправилно начертаване на буквите (*ъ – ш, л – м, л – и, н – к, х – ж*);
- Недописване на елементите на буквите (*ї – и, о – с, с – е, у – г*);
- Огледално изписване на буквите (*З – Е*).

За преодоляването на замаяната на буквите поради оптично сходство е необходимо у детето да се развият оптико-пространствените представи, което ще му даде възможност да забелязва различията при начертаването на смесваните букви.

3. 4. СМЕСВАНЕ НА БУКВИТЕ ПОРАДИ КИНЕТИЧНО СХОДСТВО

И. Н. Садовникова обособява оптически сходните букви в кирилската азбука, като отчита и факта, че техният брой се увеличава при бързото ръкописно писане. Тя установява нов тип специфични грешки – смесване на буквите в резултат на кинетично сходство, които откроява от групата на оптичните грешки. Сравнява ги с най-често смесваните от учениците букви и установява, че те не могат да бъдат причислени към нито една от традиционно отбелязваните групи грешки в писмената реч на леворъките деца. Този факт тя обяснява с неформираността на кинестетичната и динамичната страна на двигателния акт, с бавното формиране на кинемата.

Включването на двигателния анализатор в писането се оценява като необходимо средство за осигуряване на техническата страна на не-

говия процес. Оптически сходните букви имат различни отправни точки при тяхното начертаване и не се заменят от леворъчните деца в масовите училища, докато трайното смесване на буквите поради кинетично сходство се наблюдава и при учениците в горните класове.

Контролът за протичането на двигателните актове по време на писането се осъществява благодарение на зрителното възприятие и костно-мускулните усещания (кинестезии). Умението да оценява правилността на начертаването на буквите на основата на кинестезията позволява на пишещия да нанася поправки в движенията още преди да е допуснал грешката. При неформираността на кинетичната и динамичната страна на двигателния акт при децата от началното училище кинестезиите не могат да имат решаващо значение и тогава настъпва смесването на буквите, за начертаването на първия елемент на които се изискват тъждествени движения. С преминаването към слято писане на буквите в състава на думата се отбелязва нарастването на броя на тези грешки, за това определена роля играе и увеличаването на темпото на писане. Смесването на буквите поради кинетично сходство не трябва да се възприема като допускане на безобидни грешки, тъй като не произтича нито от артикулационната и акустичната страна на речта, нито от неспазването на ортографските правила. Подобни грешки може да доведат до занижаването на качеството не само на писането, но и на четенето, независимо че конфигурацията на буквите на ръкописния и печатния шрифт е различна. Този феномен се основава на факта, че децата не са усвоили разграничаването на връзката между звук и буква: между фонема и артикулема, от една страна, и графема и кинема, от друга.

Смесването на буквите поради кинетично сходство има закономерен и траен характер, занижава цялостно качеството на писането и четенето, даже може да има и тенденция към увеличаване (Садовникова 1997).

В групата на кирилските ръкописни букви, при които се наблюдава кинетично сходство, се откриват следните замени: **о-а, б-г, и-у, ѝ-ѳ, л-м, х-ж, н-ю, и - ш, л-я, а-г**.

При кинетически сходните букви съвпада начертаването на първия елемент от взаимнозаменяемите букви. След като го напише, детето не умеє да определи правилно по-нататъшните фини движения на пишещата ръка в съответствие със замислената за писане буква. В резултат от това се получават следните грешки:

- Неправилно предаване на броя на еднаквите елементи (**Л - М, л - м, ѝ - ѳ, и - ш**);
- Неправилно подбиране на следващия елемент (**Г - Р, У - Ч, Н - К, а - г, б - г, о - а, и - у, ч - ѳ, х - ж, н - ю, н - к, л - я**).

Решаваща роля в случая играе съвпадането на графо-моторните движения на ръката от началната точка при изписването на всяка от смесваните букви. Като резултат от недоразвитието на кинетичните

представи при възпроизвеждането на буквите при писането се наблюдават следните нарушения:

- Замяна на графически сходните букви, състоящи се от еднакви елементи, но отличаващи се по техния брой (*л-м, и-ш, ш-ш, и-ш*);
- Замяна на графически сходните букви, отличаващи се по един допълнителен елемент (*о-а, б-г, с-х, х-ж*).

Поради кинетично сходство при леворъките деца се откриват калиграфски грешки, изразяващи се в смесване на буквите, при начертването на първия елемент на които се изискват тъждествени движения на ръката. Това се дължи на кинетичното сходство на буквите:

- Неправилен избор на следващия елемент от буквата: *о-а; У-Ч; б-г; Г-Р; и-у; а-г; н-к (Н-К); н-ю; л-я*
- Неправилно предаване на еднородните елементи на буквите: *и-ш; х-ж (Х-Ж); л-м (Л-М); и-ш (И-Ш)* (Хорошилова 2001).

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Функционалните особености на леворъките деца, каквито са трудностите при осъществяването на зрително-моторните координации, нарушенията на пространственото възприятие, повишената уморяемост и занижената работоспособност, тревожността и възбудимостта, не може да не предизвикват редица проблеми в училище. Но каквито и да са те, най-често се проявяват при обучението по писане, а по рядко по писане и четене едновременно.

Проблемът за нарушенията в процеса на обучение по писане и четене е един от най-актуалните за училищното образование, тъй като и писането, и четенето са не само цел, но средство при получаването на знания от учениците.

При обучението по писане, най-вече през буквения период, е необходимо да се отчитат трудностите, произтичащи от зрително-пространствената ориентация, от непълноценната диференциация на отделните пространствени признаци на контурите на буквите и на разположението на съставлящите ги графични елементи. Изследванията показват, че значителна част от леворъките деца не притежават развити в достатъчна степен моторни функции и зрително-моторни координации, като това се отнася и до пространственото възприятие и зрителната памет.

Интересът към ранното откриване, профилактика и корекция на специфичните нарушения при писането (*дисграфия*) и четенето (*дислексия*) при децата се определя от това, че писането като интелектуална дейност играе важна роля в живота на човека, тъй като стимулира неговото психическо развитие, осигурява по-висока степен на общообразователната подготовка, влияе върху формирането на личността.

В методиката на първоначалното обучение по писане трябва да се обръща внимание на едновременното отчитане и функциониране на слуховите, артикулационните, зрителните, двигателните и речево-двигателните аспекти.

Като се има предвид, че обучението по писане е не само продължителен, но и многокомпонентен процес, може да се каже, че при леворъките деца по-често, отколкото при десноръките, се проявява целият комплекс от трудности, свързани с правилното изписване на формите на буквите и на връзките между тях, със спазването на необходимото разстояние между буквите и думите, на линейното разположение на буквите върху реда.

Литература

- Агаркова 2015: Н. Г. Агаркова, *Пройиси к учебнику «Азбука»*, Москва: Изд. „Дрофа“.
- Ахутина 2001: Т. В. Ахутина, *Трудности ѝсьма и их нейропсихологическая диагностика*. В сб.: Письмо и чтение: трудности обучения и коррекция. Москва: Изд. МПСИ.
- Ахутина, Пылаева 2008: Т. В. Ахутина, Н. М. Пылаева. *Преодоление трудностей учения. Нейрологический подход*, Санкт-Петербург: Изд. „Питер“.
- Бабанский 1989: Ю. К. Бабанский. *Избранные педагогические труды*, Акад. пед. наук СССР, Москва: Изд. „Педагогика“.
- Безруких 1998: М. М. Безруких, *Леворукий ребенок в школе и дома*, Екатеринбург, 1998 (в газетной редакции).
- Безруких 2001: М. М. Безруких, *Леворукий ребенок: Тейрадь для занятий с детьми. Методические рекомендации*, Москва: Изд. „Вентана-Граф“.
- Дубровина 2003: И. В. Дубровина, *Психология*, Москва: Изд. „Академия“.
- Дубровина 2004: И. В. Дубровина, *Практическая психология образования*, Санкт-Петербург: Изд. „Питер“.
- Корнев 2003: А. Н. Корнев, *Нарушение чтения и ѝсьма у детей*, Санкт-Петербург, Изд. „Речь“.
- Корнев 1995: А. Н. Корнев, *Дислексия и дисграфия у детей*, Санкт-Петербург: Изд. „СОЮЗ“.
- Кудреватова 1995: Л. И. Кудреватова, *Типичные каллиграфические ошибки и их исправления // Начальная школа. № 3*.
- Лалаева 1989: Р. И. Лалаева, *Психофизиологическая структура ѝсьма*, Москва: Изд. „ВЛАДОС“.
- Ломтева: Т. А. Ломтева, *Психологические особенности леворуких детей. Школьные проблемы левшей.* < <http://www.psilib.ru/lomteva/polrshpl.php>. 15.04.2018.
- Лурия 1950: А. Р. Лурия, *Очерки психофизиологии ѝсьма*, Москва: Издательство АПН РФ.

- Лъвов 2002: М. Р. Лъвов, *Основы теории речи*. Учеб. Пособие, Москва: Изд. «Академия».
- Микадзе 2008: Ю. В. Микадзе, *Нейропсихология детского возраста*. Учебное пособие, Санкт-Петербург: Изд. „Питер”.
- Немцова 1999: Н. Л. Немцова, *Зеркальные ошибки письма*, АКД по ВАК 13.00.03, кандидат педагогических наук, Москва.
- Проненко 1990: Л. И. Проненко, *Каллиграфия для всех*, Москва: Изд. „Книга”.
- Рамзаева 2015: Т. Г. Рамзаева, *Русский язык. 1—4 класс. Рабочая программа*, Москва: Изд. „Дрофа”.
- Садовникова 1997: И. Н. Садовникова, *Нарушения письменной речи и их преодоление у младших школьников*, Москва: Изд. „Владос”.
- Хомская 2005: Е. Д. Хомская, *Нейропсихология*, Санкт-Петербург: Изд. „Питер”.
- Хорошилова 2001: Е. И. Хорошилова, *Характеристика специфических ошибок письма младших школьников // Начальная школа. № 7*.
- Цветкова 1997: Л. С. Цветкова, *Нейропсихология счета, письма и чтения: нарушение и восстановление*, Москва: Изд. „Юристъ”.
- Цыновникова 2001: Ю. Л. Цыновникова, *Автоматизация навыка письма на этапе первичного усвоения буквенных знаков // Начальная школа. № 7*.
- Zakrzewska 2017: B. Zakrzewska, *Edukacja wczesnoszkolna*, Warszawa: WsiP.

Lilyana I. Chobanova / LEFT-HANDEDNESS AND WRITING

Summary / The methodology of writing instruction is determined by the nature of the script associated with a certain language. Since the Bulgarian Cyrillic alphabet is a sound-letter one and belongs to the phonographic type of the graphic systems, this means that the basic principle of the elementary stage of training should be a phonematic one, and emphasis should be put on drawing the graphic elements that make up the configuration of a letter. In the pre-letter and letter period in primary school, determining the dominant hand is of utmost importance as the child is about to master such a complex type of activity as writing. The main difficulty, characteristic of the left-handed children when learning to write, is that the Bulgarian Cyrillic script must be mastered on the basis of a sound-letter analysis, and the majority of the left-handed children form the complete images of the words in their minds and find it hard to carry out their syllable and letter analysis. It can be concluded that the greatest difficulty they encounter is mastering the Bulgarian language programme.

Key words: dominant hand, Cyrillic alphabet, word configuration, left-handedness, writing, verbal analysis, syllable analysis

Примъен: 22. маја 2022.

Прихваћен за штампу јуна 2022.

Ана М. Савић¹

Институт за књижевност и уметност у Београду

ПРОСТОР И ВРЕМЕ У ДЕМОНОЛОШКО-МИТОЛОШКИМ ПРЕДАЊИМА – САВРЕМЕНА ТЕРЕНСКА ИСТРАЖИВАЊА²

Рад осветљава начин на који категорије времена и простора у демонолошко-митолошким предањима конституишу специфичан хронотоп, одражавајући узнемирујућу и сабласну атмосферу човековог сусрета са натприродним. Пажња ће бити поклоњена карактеристичној поетици предања о контакту са оностраним, са посебним освртом на особености њихових временских и просторних одредница. Рад ће указати на жанровску уловљеност хронотопа демонолошко-митолошких предања, будући да су простор и време међусобно дубоко повезани, те да конструисање наративног света предања кроз темпоралне и спацијалне категорије мора тећи у складу са стого одређеним жанровским законитостима како би и сам аудиторијум причу препознао као демонолошко-митолошко предање. За потребе рада користићемо усмену грађу прикупљену током теренских истраживања фолклора спроведених 2018. и 2019. године, на подручју села Рибаре код Крушевца (Расински округ), као и грађу објављену у различитим збиркама.

Кључне речи: демонолошко-митолошко предање, хронотоп, жанр, теренско истраживање фолклора, Рибаре (Расински округ)

ЖАНРОВСКА УСЛОВЉЕНОСТ ХРОНОТОПА У ДЕМОНОЛОШКО-МИТОЛОШКИМ ПРЕДАЊИМА

Истичући нераскидивост временских и просторних обележја књижевноуметничких творевина, при чему се акценат ставља на међусобно прожимање двеју категорија јер „*obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom*”, Михаил Бахтин појам хронотопа преузима из теорије релативитета, дефинишући га као „*suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa*” (1989: 193–194). Расправљајући о жанровским специфичностима романа, Бахтин примећује повезаност хронотопа са жанром, истичући да хронотоп „*ima suštinsko žanrovsko značenje*” (1989: 194). Чврста скопчаност и међузависност простора и времена, те њихова условљеност жанром уочавају се и у усменој уметности речи, при чему ваља истаћи да поменуто прожимање двеју категорија ни у једном жанру није тако очито и нужно

1 anagarsija93@hotmail.com

2 Рад је резултат рада на пројекту *Српско усмено стваралаштво у иншеркултурном коду* (178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС.

као што је то случај са демонолошко-митолошким предањем. Хронотоп демонолошког предања има стабилну форму, проистеклу из жанровске условљености и везаности за поетичке одлике. Измене у оквиру временских и просторних категорија значиле би одступање од жанровских законитости предања, те би свака промена хронотопа несумњиво водила ка нарушавању жанра и могућем искораку ка другим жанровима усмене књижевности (сабласна атмосфера језовитог ноћног сусрета на хтонски маркираном месту лако би могла бити нарушена ако би догађај био смештен у неспецифично време и на нетипично место).

Време и простор у демонолошко-митолошким предањима су међусобно дубоко повезани. Успостављање везе међу овим категоријама у приповедању мора тећи у складу са стого одређеним жанровским датостима како би и сам аудиторијум могао да препозна приповедну творевину као демонолошко-митолошко предање.³ Важност хронотопа огледа се, дакле, и у процесу рецепције унутар колектива који творевину усваја:

„Неопходни за развијање догађаја, простор и време неминовно ступају у сложеније односе са осталим члановима жанровског система, носе одређена значења и на различите начине се активирају у процесу рецепције усменог дела (варијанте/жанра)” (Самарција 1997: 88).

Измена хронотопа нарушила би жанр демонолошко-митолошког предања, па самим тим и једну од његових основних функција – упозорење члановима колектива на тежину прекршаја табуа, у овом случају везаног за људско деловање у времену и простору предодређеном за деловање демонских сила.⁴ Маркираност простора и времена у демонолошко-митолошком предању треба да укаже члановима колектива на опасности којима човек себе излаже када у одређено време закорачи на одређени простор. Преношење ове поруке омогућује специфичан хронотоп предања, односно међусобно прожете и условљене категорије времена (ноћно, глуво доба) и простора (места за која се везује активност нечистих сила).

Чврста повезаност времена и простора чита је када се у обзир узме да хтонски маркирано место није увек у једнакој мери опасно по човека. Прекршај забране ступања на границу између света људи и света натприродних сила постаје судбоносан по човека у оном моменту када се на хтонски обележен простор закорачи у одређено, хтонски обележено време. Тек тада, у специфичном прожимању категорија времена

3 Као једна од основних улога демонолошко-митолошког предања најчешће се истиче практична, психолошко-утилитарна функција (Милошевић-Ђорђевић 2006: 175). Предање о сусрету човека са оностраним преноси одговарајућу поруку колективу и упозорава на опасност од прекорачења границе између два света и две одвојене реалности.

4 Стравичност у демонолошко-митолошким предањима добија посебну психолошку улогу и функционише као „један од начина да се порука-поука усмери ка аудиторијуму и тиме санкционише поступке и понашања појединца” (Самарција 2011: 278–279).

и простора, отвара се могућност сусрета двају светова и човеков додир са оностраним постаје реалан, а прича се формира по жанровским законитостима предања. Догађаји се морају одиграти на тачно одређеном месту и у тачно одређено време, па казивачево поштовање веровања и обичајних норми постаје основ за развијење фабуле о сусрету људског и надљудског.

Простор и време функционишу као својеврсни жанровски маркери који скрећу пажњу колектива и припремају га за оно о чему ће се приповедати. Амбијент у коме се одвија радња довољан је аудиторијуму да закључи у ком правцу ће приповедање тећи и припрема слушаоце на стравичност сусрета двају светова и увођење демонских бића као ликовва (Самарџија 2011: 303–304). Просторне и временске одреднице демонолошко-митолошког предања су стога врло специфичне, а сам хронотоп који граде стабилна је форма која одолева изменама насталим услед процеса преношења. Док ликови и след догађаја функционишу као варијабилни елементи, просторне и темпоралне одреднице остају стабилне компоненте приче.

„ИГРА ОРО КУД БРЕСТОВИ”⁵ – ПРОСТОР У ДЕМОНОЛОШКО-МИТОЛОШКИМ ПРЕДАЊИМА

Жанр демонолошко-митолошког предања подразумева радњу која се одвија у тачно одређено време и смештену на јасно омеђен простор. Сусрет човека са хтонским постаје могућ тек када се створе услови за нарушавање концизне границе између оностраног и оностраног. Трансгресија између два света најчешће је везана за човеков искорак ка локусу који је табуисан у одређеном временском интервалу. То је простор означен дејством нечистих сила, за човека забрањен и непријатељски. Контакт са натприродним остварује се на местима *неокаљаним* људским активностима. Опозиција своје : туђе овде ће, дакле, играти изразито важну улогу. Док се простор куће и окућнице доживљава као познат и сигуран, природна пространства за човека су негостољубива и опасна. Сигурност сопственог дома супротстављена је пределима који по веровању нашег народа припадају натприродним бићима, па се и човекове активности стога увек ограничавају на познат и сигуран простор. Ступањем на хтонски маркиран локус човек прелази невидљиву границу између оностраног и оностраног, а о кобности оваквог преступа приповеда нам и на њега нас упозорава демонолошко-митолошко предање.

5 Демонолошко-митолошка предања коришћена за потребе рада, а забележена приликом теренских истраживања фолклора обављених на подручју Расинског округа (село Рибаре), током 2018. и 2019. године, наведена су на крају рада. Наслов поглавља инспирисан је исказом једног од саговорника.

У нашем народу су, међутим, сва места на којима је контакт између оностраног и оностраног могућ означена специфичним епитетима. Она су окарактерисана као *нечистија места*. То су стецишта хтонских бића и човеков искорак ка њима може донети несрећу, болест или смрт:

„Та се места ноћу, а понека и дању, заобилазе, јер се на њима привиђају разне прикојасе и немани, па се може награјисати. Таква места су: старе воденице, мостови, бунари, гробљишта, селишта, кућишта, градине, буњишта, раскрснице, дрвета, игралишта вила, врзино коло, сугреби, провалије, загађени извори, пећине, језера, вирови и вртлози у рекама. И свако незаузето и ненасељено место сматрало се за нечисто” (СМР 1970: 224).

Премда је простор сусрета најчешће ненасељен и необележен људским активностима, оваква збивања могу се одиграти и на местима која нису удаљена од човековог пребивалишта. Контакт може бити остварен и на простору који припада човековом окружењу, који му је приступачан, чак и обележен његовим активностима за време дневне светлости. Другим речима, човек не мора да се спусти у бездан пакла или да посегне у простор између неба и земље да би ступио у контакт са натприродним. У једној од распрострањених варијаната о мртвачкој свадби (Марковић 2004: 195), сусрет човека и мртваца у свадбеној поворци одвија се негде у брдима, у планини – на туђем простору:

Ишо неки човек *иушем* – ал’ ово није бајка, него истинито – и терао овце и омркне *ио шим брдима*, у *шу иланину*, и каже, чује он однекуд иде нека музика, само ври.

Иако се радња одиграва у брдима, далеко од сигурног простора куће, јунаков искорак ка природним и ненасељеним просторствима мотивисан је сточарским пословима и одвођењем оваца на испашу. И незаузет простор може бити обележен људским деловањем и може бити познат човеку. Овакве активности, ипак, остају везане искључиво за период дневне светлости, па стога до кобног сусрета долази у ноћно доба – онда када човек ни у ком случају не би смео да се нађе на овом простору. Премда поменута природна пространства имају обележја људских активности (наводи се најпре да човек иде путем), ноћно доба човеку одузима свако право да на оваквом простору борави.

Маркираност нечистих места крије се често већ у самом топониму који заједница везује за проблематични локус. У две варијанте о мртвачкој свадби, забележене током теренских истраживања на подручју села Рибаре код Крушевца, место сусрета јунака и живих покојника обележено је оба пута специфичним називом. Саговорница Цвета Милић овај сусрет везује за место у близини села, названо Зли поток. Правећи кратку дигресију у жељи да објасни топоним, она мотивише присуство натприродних сила уклетошћу места због злочина који су се овде одигравали у време Другог светског рата:

Прилог 1: У Зли поток тај. Зато се и каже Зли поток. Ту клали пре Бугари!
Ови *најадали*, ту клали. Били се много, ту *инули*.

Премда је овакав назив место могло добити и у даљој прошлости, након стравичних злочина и рата који је обележио историју села, назив овог места остао је везан за ратне егзекуције, а сам Зли поток означен је као уклет и кобан због бројних страдања.

Друга варијанта забележена на истом подручју, међутим, ноћни сусрет човека и мртвачке свадбе смешта на друго место. Свadbено оро саговорник Мирољуб Савић везује за други локус, такође маркиран топонимом који је у вези са хтонским деловањем. Јунак у ноћној тмини среће сабласне сватове на месту које мештани села и данас зову Брестови:

Прилог 4.1: – „Игра оро куд Брестови, каже. Бож’у му мајку! Игра оро, каже. Сватови на коњи, невеста, младожења, каже. Свирају гајде, свирају зурле, свирау ћемане.”

Место сусрета сељака и мртвачке свадбе добило је назив по дрвореду брестова. Етнолошки подаци о веровањима словенских народа која се везују за ову врсту дрвета осветљавају хтонску маркираност простора. Брест је, наиме, у нашем народу препознат као стециште натприродних сила, сеновито дрво и станиште хтонских бића. Брестови су, као и храстови и букве, код Јужних Словена, довођени у везу са вилама и ђаволима. Веровало се да би ноћење у близини њихових стабала човеку могло донети тешку болест, па чак и лудило (СМ 2001: 567). Отуда не изненађује што се мртвачка свадба, својеврсни *danse macabre*, пред очима задоцнелог путника појављује управо на овом месту.

Употреба топонима није необична за жанр демонолошко-митолошког предања, јер се тиме инсистира на веродостојности приповедања, а приповедачи се труде да својим слушаоцима докажу истинитост приче „и тако што износе више података о локалитетима на којима се одвија радња предања” (Поповић Николић 2016: 18). У једном примеру забележеном у околини Куршумлије низом локалитета и топонима приповедач инсистира на веродостојности приче:

Кад сам пошао у *Курушумлију* на вашар 27. октобра 1960. године, ишао сам с коњем и колима /.../ Кад смо дошли до *Ровине*, коњ је почео да фрче на нос /.../ Кад смо дошли до *Малу Плану*, само је пред нас прошло нешто муњевито /.../ Одједаред је скочио коњ и задња кола се откачише и коњ је муњевито трчао са прва кола. Ми смо трчали по њега по тмушу /.../ Трчали смо до један поточак и кад смо наишли код коња, он је на једну ракласту врбу протео главу и тако се зауставио. Кад смо ми извели коња на чистину, распрегли га, коњ се само сручио и липсао /.../ Стари људи су причали да *џу*, у *џе Ровине*, вечито има ђаволи (Раденковић 1991: 92).

Радња предања везује се за неколико топонима, при чему се линеарно просторно померање актера може пратити на основу смењивања имена места кроз која се пролази. Градацијски се нижу догађаји и повећава напетост не би ли се на кобном месту (од раније познатом по сличним догађајима) коњ зауставио и коначно угнуо.

Тежња ка веродостојности кроз позивање на реалне локалитете и топониме очита је и у казивању саговорнице Цвете Милић. Казујући о сусрету човека и некрштенца, она ће радњу предања сместити на два позната локалитета. Почетак радње везан је за раскршће надомак родног села (Дубрава код Прокупља):

Прилог 2. 1: Човек, *шамо од мој крај истио, испред моје село има једна раскрсница*. И он дошò на ту раскрсницу, да иде на славу, Свети Ранђел, ујесен слава било. И он ће д'иде на ту славу. Пошо и на ту раскрсницу, каже, голо дете стоји!

Раскршће је хтонски маркиран простор на коме је сусрет са натприродним у ноћно доба очекиван и могућ.⁶ У простор на коме ће се некрштенац поиграти са старцем можемо уписати круг, јер ће дете несрећном путнику засести за врат и гонити га трком од једног села до другог, а затим назад до раскрснице и сеоског гробља, где је ноћна игра и почела:

Прилог 2. 2: Де ће отидне – чак у *Рожину, једно село шамо према Ниш*. И однео то дете све тако на леђа! Кад у неки поток, у *шу Рожину, у шо село, сишо, у неки поток га одвело!* То дете га одвело, то био вампир, бре! /.../ Он га моли: – „Ајде врати ме, бре! Де си ме, де си ме узело, ту ме врати, дете!” – „Ајде, дедо, ћу те вратим јер си ме носио, ал' мора и даље да ме носиш!” – „Ма, не мог' те, бре, носим, све сам се ознојио, све сам мокар! Не мог' више!” – „Ма, носи ме, дедо, носи! Носи ме, дедо, носи!” Он носи, носи, па де ће га донесе, опет на раскрсницу, испред наше село /.../ И сишло. И отишло *ка гробље наше, шамо де је*. Само голо дете! Оде, каже, *према гробље!*

У ноћно доба „на гробљу или у његовој близини” могућ је сусрет са душама умрлих, за које је веровање везало и демонске особине (Бандић 1980: 133). Простор ноћне игре можемо омеђити двама топонимима. Актери свој пут започињу од Дубраве, долазе до Рожине, а затим се све завршава тамо где је и почело, на раскрсници у Дубрави.

Места сусрета човека и нечистих сила у демонолошко-митолошком предању везана су, дакле, за реални простор (гора, раскрсница, гробљиште, воденица, вода). Демонске силе и људи могу делити исти простор, разграничен невидљивом међом која предваја две димензије исте стварности. Говорећи о разликама између поимања света у бајка-

6 Хтонска маркираност раскршћа потиче од прастарих обичаја сахрањивања мртваца на овим местима, па се отуда и верује да су раскршћа опасна у ноћном периоду због деловања натприродних сила (СМР 1970: 265).

ма и предањима, Макс Лити уочава да је граница између оностраног и ононостраног у предањима увек присутна, те да „pored ovostranog sveta stoji onostrani, koji je u psihološkom smislu od njega strogo odvojen. Spolja, taj onostrani svet nije mnogo dalek; on može u svako doba da deluje na svakodnevicu, a njegovi predstavnici često žive među ljudima” (1994: 10). Наспрам једнодимензионалног простора бајке Лити поставља дво-димензионални простор демонолошког-митолошког предања и уочава да је простор описан у предању за човека стваран и опипљив, те стога и испуњен ужасом и страхом (1994: 10).

Сусрет човека и нечисте силе не мора се одиграти само на местима попут раскрсница, гробља или пак удаљених планишта и гора. Кобни контакт може бити остварен и на простору који припада човеку – на такозваном *свом* простору (у близини куће или окућнице). У једном од „вјеровања ствари којијех нема”, говорећи о карактеристикама вампира, и сам Вук Караџић наводи да ово биће „излази из гроба и дави људе *по кућама* и пије крв њихову” (Караџић 1985: 168). За демонска бића није необично да залазе у простор који људи доживљавају као свој и сигуран, па кобни сусрети не морају увек бити везани за неосвојена природна пространства или хтонски маркиране локусе. О једној таквој ноћној посети приповедао је саговорник Мирољуб Савић, подражавајући глас и држање старице од које је пре више од педесет година чуо меморат о некрштенцу:

Прилог 5: – „Жнаш, направили смо детету шанке дрвене. Направио Војин, па дете ше вужга ша шанке...” Знаш, санка се са санкама. – „Па се вузганица заледила.” Санкаоница се заледила, знаш. – „И ја тако у кревет шедим, ноћ мешечина.” То је било после пола ноћи, вероватно један, два сата. – „Вррррр... иду шанке ниж лед!” Иду санке, знаш. – „Погледам! Шаме шанке!” Саме санке иду поред прозора. – „Па, доле до крс’ кућу.” До ћош, знаш. Де се прекрштају диречи. – „Ту штану! Кад нагоре – мушко дете вуче шанке жа узицу!” Мушко дете вуче санке за узицу, за канап. – „Гледам, закрпене му чеширке на колена и на дупе!” Закрпене му панталоне, знаш, чакшире, оне сукнене на коленима и на... – „Две залоге на дупе и оба колена жакрпено сас неки бели конци!” Мушко дете вуче шанке уз вузганицу! Уз брдо нагоре. Уза санкаоницу. – „Кад ожгор шанке иду шаме! Нема га оно дете! И тако шедам-ошам пут. Вуче шанке нагоре, надоле шанке шаме! Куку мене! Гледам ја, ово вампир! Па се прекрстим! Не дај Боже! Вампир! Дошло да се са детиње санке вузга и оно!” И тако. Умрело неко дете. Пре деца умирала много.

Помало наивна и безазлена, ноћна забава са остављеним деџим санкама одиграва се пред очима жене која са сигурне позиције (из кревета крај прозора) посматра залеђену *вузганицу* и необичног ноћног посетиоца – на смрт неневикло дете. Дететову хтонску природу одаје специфично време које одабира за своју игру (глуво доба), али и његово наизменично материјализовање и дематеријализовање (у зависности од тога да ли санке вуче ка врху узбрдице или се низ брдо на санка-

ма спушта до саме куће). Кретање детета понавља се у наизменичном смењивању успињања и спуштања (горе-доле), при чему га жена види једино док се пење. Његово спуштање низ санкаоницу за жену је невидљиво („Кад ожгор шанке иду шаме! Нема га оно дете“). Појављивање и нестајање може бити доведено у везу са смером у којем се актер ноћне игре креће – кретање *на горе* везано је за прелазак у више сфере, простор коме некрштена душа не припада. Са друге стране, кретање на доле обележено је силаском и симболично може представљати спуштање у хтонски простор.

Занимљиво је да се путања демонског бића завршава на специфичном месту – „доле до крс’ кућу“. У жељи да појасни употребљени израз, саговорник даје кратак коментар откривајући да је у питању *ћош* куће, место на коме се прекрштају кровне греде и формирају знак крста. Према веровању, крст има заштитну функцију и може се користити као вид предохране од демона, а његова употреба у означавању границе и међе није необична (СМР 1970: 194–196). Кретање демона стога се зауставља баш на граници „свог“ простора који је крстом осигуран и омеђен. Његово ступање у кућу није могуће, јер је линија која раздваја две димензије исте стварности јасно означена заштитничком снагом симбола, те за хтонско биће граница остаје несавладива. Његово посезање за санкама и жеља да се на њима забави одају потребу за ступањем на простор живих, па самим тим и непомиреност са смрћу и окончањем живота, који готово да није био ни започет. Границе, ипак, остају непропустљиве, а жеља да се још једном *живи* може се остварити само накратко – у касним ноћним сатима када све замре.

ВРЕМЕНСКИ ОКВИР ДЕМОНОЛОШКО-МИТОЛОШКИХ ПРЕДАЊА

Искорак ка другој димензији исте реалности није могућ у било ком временском интервалу. Да би се то постигло, потребно је појавити се на маркираном локусу у тачно одређеном времену, да се „*омркне* по тим брдима, у ту планину“ (Марковић 2004: 195). Тек међусобна чврста спрега просторних и временских одредница човеку отвара врата ка другој димензији исте стварности, и само при овој спрези сусрет оностраног и оностраног постаје могућ. Стога је поред простора у демонолошко-митолошком предању, као што смо већ имали прилике да видимо, од изузетне важности и време одигравања догађаја.

Демонолошко-митолошко предање на плану композиције најчешће је једноставнија и једноепизодична прозна творевина.⁷ Сведе-

7 Нада Милошевић-Ђорђевић издава три основна композицијска вида демонолошког предања. Први вид подразумева краће саопштавање о сусрету човека са натприродним, други има развијенију фабулу, уобличену најчешће у једну епизоду о натприродном сусрету, док је трећи вид најразвијенији и представља вишеепизодични наратив (Милошевић-Ђорђевић 2006: 175–176).

ност радње не допушта да се време одигравања сусрета продужи, те се контакт између човека и натприродног увек одиграва у јасно задатим временским оквирима. За разлику од бајке, где постоји временски ток, те јунака можемо видети најпре као дете, а онда, након двадесетак година и као стасалог за женидбу (Радуловић 2009: 22–23), предање радњу смешта у конкретни исечак времена. То је обично одређени тренутак у коме човек ступа на забрањен простор и долази у додир са оностраним, што се по правилу дешава у ноћно, такозвано глуво доба.⁸

Сви до сада наведени примери описују догађаје који су се одиграли у одређеном исечку ноћног времена. Сусрет је могућ у јасно омеђеном временском интервалу који започиње заласком Сунца – замирањем светлости и престанком дневних активности. Крај сусрета, са друге стране, често ће означити појање петла, као животиње са изразито хтонским карактеристикама, па зато и осетљиве на тренутак престанка једног и отпочињања другог времена (СМР 1970: 243–244). Отуда и у бројним примерима о контакту човека са оностраним пој певца спасава људско биће из канци нечистих сила. На овај начин сусрет се смешта у омеђен временски период, који може трајати свега неколико минута (жена гледа санке које се саме спуштају низ брдо, а потом види дете које их вуче навише), али може бити речи и о вишечасовном доживљају (некрштенац узјаше старца и гони га до суседног села и назад).

Иако се по правилу натприродно појављује пред човеком наједном и без најаве, а исто тако често напрасно и нестаје, сам контакт, може се продужити на период од неколико сати (Поповић Николић 2016: 34–37), који по субјективном осећају јунака или приповедача траје попут читаве вечности. У варијанти о мртвачкој свадби из околине Прокупља јунак (приповедач) дочарава трајање ноћне борбе са нечистом силом на следећи начин:

Они ме омају и водили ме, водили ме, водили, где ме нису све водили. Водили ме до пред зору и тад ми дадоше једну чашу да им честитам свадбу, да наздравим и попијем вино (Раденковић 1991: 85).

Понављање глагола је у функцији истицања субјективног осећаја приповедача да се време продужује – вођење по врлетима траје читаву ноћ, до пред саму зору. Овакав ефекат постиже се *регуликацијом* глагола (Самарџија 1997: 94). Најчешће су у питању глаголи кретања, па се протицај времена доводи у везу са савладавањем извесног простора, односно са просторним померањем јунака демонолошко-митолошког

8 Појам истиче обележеност ноћи одсуством звука који потиче од људске активности, па његов изостанак у човеку буди исконски страх од непознатог и туђег (Братић 1993: 30). Као што је и простор обележен људским деловањем, његов печат носи и одређени део дана (који почиње изласком, а завршава се заласком Сунца), док је њему опозитна ноћ време човековог мировања, па је самим тим резервисана за активност натприродног. Одсуство звука у народној традицији везује се за онострано, па се по веровању народа нечиста сила може отерати и прављењем буке (СМР 1970: 146).

предања, чиме се постиже специфично прожимање двеју категорија. И у примерима забележеним током теренских истраживања саговорници су, користећи се понављањем глагола кретања, постизали исти ефекат. У меморати о ноћном лутању из којег, као из зачараног круга, нема излаза, саговорница Цвета Милић користи удвајање глагола како би дочарала трајање пута, упорност, али и неуспевање да се из замке демона изађе:

Прилог 3: Е, они *ишли*, тражили, никако да нађу пут. *Ишли, ишли*, па се вратили код мене.

Ако се, пак, време радње демонолошко-митолошког предања посматра у односу на време приповедања, оно се на временској оси увек смешта у даљу прошлост. Данијела Поповић Николић уочава да се оно најчешће одређује „у односу на животно доба актера/приповедача” (2016: 30). У претходно поменутој меморати време радње смештено је у доба младости саговорнице и у питању је осврт на лично проживљен догађај. Други пример показује нам да време радње може бити смештено и у веома дубоку прошлост, а прича може бити преношена кроз неколико генерација:

Прилог 4. 2: Па, то је било од ових Грезимаца, Ана. Они се доселили, рекох ти већ, из Македоније, из неко село Грезиме, бежали од Турака. Е, сад, од тог деда Хране, који мени причао, је то био деда. Не отац Жика, него Жикин отац. Значи да је то било негде *пре једно сто ђедесет ђодина, можда сто осамдесет*. Ја имам сад шездесет шест, а он умро пре четрдесет, педесет, па то није његов отац, него његов деда.

Потреба саговорника да прецизно одреди време дешавања догађаја заправо је потреба да истакне истинитост исприповеданог, те да укаже на веродостојност приче. Помињање конкретних топонима, имена и прецизних породичних веза има исту функцију. Време радње смештено је у дубљу прошлост (*пре једно сто ђедесет ђодина, можда сто осамдесет*), када су сусрети човека са натприродним силама, по веровању народа, били учесталији.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Жанровска условљеност хронотоп демонолошко-митолошких предања чини изузетно стабилном формом. Временске и просторне категорије функционишу као неваријабилни елементи приче, а одступање од утврђених месних и временских оквира у којима се радња одиграва несумњиво воде ка нарушавању жанра. Јединство времена и места у демонолошко-митолошком предању у складу је са јасно одређеним жанровским законитостима, те се стравични сусрет одиграва у време

које је обележено хтонским деловањем и на месту које је хтонски маркирано. Поред неприступачних планина и удаљених гора, опасних виришта и вода, сусрет између човека и натприродне силе може се десити и на местима блиским човеку и обележеним људским активностима. То су раскрснице, гумна, гробља, поља, понекад чак и простор у близини самих кућа. Човеково залажење на оваква места у хтонски обележено и за његове делатности табуисано време – ноћно доба, повод је за настајак прича о кобним и језовитим сусретима са натприродним.

Хронотоп се показује као важна поетичка компонента демонолошко-митолошких предања. Испуњен је садржајима проистеклим из реалног времена и простора, јер предање „често исходи из збиље или се у њу враћа” (Карановић 1987: 222). Простор предања опипљив је и стваран, невидљивом границом издељен на две димензије – једну резервисану за човека и другу којом господаре нечисте силе. Стравичност сусрета проистиче из реалистично описаних места и упечатљиво дочараних догађаја смештених у временски интервал предодређен за човеково повлачење.

Прожимање временских и просторних категорија хронотопа и њихова међусобна условљеност функционишу као жанровски маркер и један су од знакова колективу (аудиторијуму) да ће приповедање бити везано за сусрет човека са натприродним. Језовита атмосфера проистиче из јединства хтонски маркираног простора и времена, чиме се постиже остваривање једне од основних функција демонолошких предања – психолошко деловање на слушаоца са циљем јасног постављања ограничења у понашању и активностима. Успостављање табуа у овом случају почива на индиректном преношењу поруке шта се може чинити на одређеним местима у одређеном времену. Прекорачење забрана везаних за ступање на хтонски обележена места у време предодређено за делање нечистих сила доноси човеку несрећу и казну – сликовито описане у наративима о судбоносним ноћним сусретима људског и демонског.

Скраћенице

СМ 2001: Љ. Раденковић, С. М. Толстој, *Словенска миџологија – енциклопедијски речник*, Београд: Zepher Book World.

СМР 1970: Ш. Кулишић и др, *Српски миџолошки речник*, Београд: Нолит.

Литература

Бандић 1980: Д. Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба*, Београд: БИГЗ.

Бахтин 1989: М. Bahtin, *О роману*, Београд: Нолит.

Братић 1993: D. Bratić, *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*, Београд: Plato.

Карановић 1987: Z. Karanović, Univerzalne dimenzije predanja kao kategorije usmene proze, Novi Sad: *Polja*, XXXIII, br. 340, Novi Sad, 222–223.

Карацић 1985: В. Стеф. Карацић, Живот и обичаји народа српскога, у: В. Стеф. Карацић, *Етнографски списи. О Црној Гори*, Београд: Просвета.

Лити 1994: М. Liti, *Evropska narodna bajka*, Beograd: Orbis.

Марковић 2004: С. Марковић, *Приповећке и предања из Левча*, Београд: Чигоја.

Милошевић Ђорђевић 2006: Н. Милошевић Ђорђевић, *Ог бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.

Поповић Николић 2016: Д. Поповић Николић, *Дрући свети: студије о демонолошким предањима и шужбалицама*, Ниш: Филозофски факултет.

Раденковић 1991: Љ. Раденковић, *Казивања о нечистицима*, Ниш: Просвета.

Радуловић 2009: Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Самарција 1997: С. Самарција, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига – Алфа.

Самарција 2011: С. Самарција, *Облици усмене прозе*, Београд: Службени гласник.

Ana Savić / SPACE AND TIME IN DEMONOLOGICAL-MYTHOLOGICAL LEGENDES – A CONTEMPORARY FIELD RESEARCH

Summary / The paper sheds light on the way in which the categories of time and space in demonological-mythological legends constitute a specific chronotope, reflecting the disturbing atmosphere of encounter with the paranormal. The author seeks to expose the poetics of the demonological-mythological legends, with special emphasis on their temporal and spatial determinants. In the demonological-mythological legends space and time are deeply related. The paper considers the genre determination of the chronotope in demonological-mythological legends and points out that the construction of the narrative world through temporal and spatial categories must proceed in accordance with certain genre laws, so the audience can recognize the story as demonological-mythological legend. This work is based on the folklore material which was gathered from 2018 to 2019 in the Rasina District. Interviews were conducted with two interlocutors from the village of Ribare.

Key words: demonological-mythological legends, chronotope, genre, contemporary field research, Ribare (the Rasina District).

ПРИЛОЗИ

Интервју са саговорницом Цветом Милић (рођ. 1952, у Дубрави код Прокупља). Снимљено: 24. 6. 2018, у селу Рибаре код Крушевца.

ПРИЛОГ 1:

Истраживач: А је л' знаш још неку причу тако да се некоме нешто причинило ноћу? Да је неко нешто видео, неког вампира ил тако нешто? Да је неко причао некад. Не мора да буде да си ти видела, него неко некад.

Саговорница: Нисам ја видела, видео М. из Росицу. У Зли поток, исто у тај поток. У Зли поток тај. Зато се и каже Зли поток. Ту клали пре Бугари! Ови нападали, ту клали. Били се много, ту гинули. И М. ишо, ишо негде у Вукању, ишо куд њигови. Па, се враћао. И каже: – „Враћам се ја, каже, онако при пијан, идем право над Зли поток тај да идем кући. Кад у тај Зли поток, игра коло. Коло игра, свадба! Веселив се, игра коло! И ја, каже, наићем и ја, уватим се и играм с њи, и играм, играм! И они ми кажу...” То били вампири, какво! Питао он: – „А, бре, де сте били? Кој ово се жени?” – „Те га, каже, младожења! Тога женимо! Женимо, каже, тога. А испросили смо девојку, каже, у Вукању. Него, ајде ти, каже, попи нешто за срећно пријатељство!” – „Па, ћу попијем, каже. Дајте ми! Ја сам мало, каже, и при пијан, али ћу попијем!” Они му дав, каже, буклију у руке, он узне. Па, ће се прекрсти. – „Ајд помогни, Боже, нек је срећна свадба, срећно пријатељство, срећно весеље!” Почео он да благосивље и да се крсти, каже: – „Растури се оно коло! Растурише се! Кад погледам у руке, каже, држим корњачу!”

Истраживач: Мхм.

Саговорница: – „Корњачу, каже, овако држим! Дали ми корњачу, каже! Ја бацим ону корњачу, па се уплашим, каже. Па, побегнем низ поток, низ поток, па код кућу!”

ПРИЛОГ 2:

Истраживач: Је л' знаш да се неком нешто лоше десило кад се сретне, да се разболи ил' нешто?

Саговорница: Па, води, води. То кад осотони, оно води. Човек, тамо од мој крај исто, испред моје село има једна раскрсница. И он дошô на ту раскрсницу, да иде на славу, Свети Ранђел, ујесен слава било. И он ће д'иде на ту славу. Пошо и на ту раскрсницу, каже, голо дете стоји! А зимско време, јесен, ладно, каже, тресе се. Каже: – „А, бре, мали, чији си ти?” Мушко дете, каже, само голо. – „Чији си, бре, мали?” Оно не говори ништа, неће. Он пође, оно по њега! Он пође, оно по њега! Каже: – „Бре, мали, врати се, каже. Чији си ти? Врати се! Ће те тражу

твоји. Ја идем на славу! Каже: „Је л’ оћеш ти мало да ме носиш?” Пита-
ло тог човека. Тај човек рек’о: – „Бре, па како да те носим? Ја идем овам
на славу. Не мог’ те носим на славу!” – „Ма, мораш мало да ме носиш!”
Он истина човек пристао. Видео, голо, никакво. Ајд ће га понесе! Оно
му се упење на врат. Он носи. Оно на врат седи. Он оће после да га скине
од врат: – „Сићи се, каже, бре, мали, одатле! Доста сам те носио!” Каже:
– „Немој да ме силазиш, него ме носи још! Носи ме, дедо, носи!” Ма,
каже: – „Шта сам ја твој деда? Сићи се!” Ма, неће оно да се сиђе: – „Ма,
носи ме, дедо, носи!” И само, каже, то говори. И он га носи, носи. Де
ће отидне чак – у Рожину, једно село тамо према Ниш. И однео то дете
све тако на леђа! Кад у неки поток, у ту Рожину, у то село, сишо, у неки
поток га одвело! То дете га одвело, то био вампир, бре! И у тај поток,
каже: – „Како би ја знао де сам, каже!” Е, каже, оно га учи: – „Заломи
три шибљинке, три дрвета. Преломи, па сутра доћи, па види де си био!”
Он истина, каже. На три места преломи нека дрвећа, преломи. Е, ће га
врати оно! Он га моли: – „Ајде врати ме, бре! Де си ме, де си ме узело, ту
ме врати, дете!” – „Ајде, дедо, ћу те вратим јер си ме носио, ал’ мора и
даље да ме носиш!” – „Ма, не мог’ те, бре, носим, све сам се ознојио, све
сам мокар! Не мог’ више!” – „Ма, носи ме, дедо, носи! Носи ме, дедо,
носи!” Он носи, носи, па де ће га донесе, опет на раскрсницу, испред
наше село! Е, каже: – „Сад, бре, мали, да сиђеш, да идеш! Ја ћу да идем
на славу!” – „Па ћу сиђем!” И сишло. И отишло ка гробље наше, тамо де
је. Само голо дете! Оде, каже, према гробље! И он дође код ови на славу,
де пошо. И исприча. Они не верују. Знаш како, па не верују га! И шта
ће да ради он, како. Каже: – „Бре, верујте ми тако и тако сам закасао!
Зато сам касно дош’о код вас!” Море, каже: – „Кој да ти верује? Лажеш
ти, каже, ти си пијан!” – „Ма, нисам пијан, бре! Него, сутра ће идемо да
видите, каже, ја ћу ви покажем траг има, снег, падало, ал’ није покрио
траг. Ћу да ве водим да ви покажем. Мене тако и тако водио, каже, во-
дило ме тако голо дете!” И тај што је наш млађи кум, тај стареј није тео
да пође, што не баш крстио. А, тај његов брат пође. – „Ајде, каже, бре,
да идемо да видимо!” И дођев на ту раскрсницу. Погледа, траг само од
овог човека, од дете нема траг. И ће пођу они да виду де је овај ишо. По
траг, по траг и погледав – у ту Рожину траг, у тај поток. Каже: – „Ево,
бре, три ове биљке де сам преломио, оно ми наредило. Ево, каже, ту сам
био!” Они се уверили после. И тако, то се тако завршило. Да л’ се после
разболео тај човек, шта ли? Не знам. Од стра!

ПРИЛОГ 3:

Саговорница: И отиднемо ми. Де ће да прођемо – преко Зли по-
ток. Је л’ знаш ти де је Зли поток?

Истраживач: Не знам.

Саговорница: Не знаш. И тамо има вода нека, поточе преко Зли
поток. Кад преко оно поточе да прођемо, отац прође, прођ’о и ја, а сес-

тра кад да прође, оно нешто претрча преко ону воду и намокри јој ноге. Шљисну она вода и намокри јој ноге! Оно као зец било. Претвори се као зец. То било, бре... ђаво био, бре! То сотоне! Кад прође зец, тамо крај оно... тек мало би, претвори се у лисиче! У лисицу! Опет трчи преко ону воду. Ух, рекò, и мене намокри ноге. Пођемо ми даље тамо уз пут – кад се претворише неке птице. Слетеше неке птице, јато, на шљиве. То сотана било, бре! И те птице осташе на оне шљиве. Ајде ми даље, даље... Кад се претвори нека мачка пред нас, огромна нека мачка, крупна, шарена, н'умем ти кажем. И мој отац виче: – „А, бре деца, ви не знате, ал' ја знам! Ово је, каже, ђаво, вика. Он не води, не да ни, каже, д'идемо путем. Ми ће да залутамо!” И истина, још несмо пошли, још мало уз пут, кад залутамо ми преко неку ливаду и у ливаду – мачка не чека нека, шарена! Огромна мачка, крупна! И она мачка мауче, мау, мау, мау. У ону ливаду. И мој отац вика: – „Бре, деца, немò се плашите, каже. А ми смо изгубили пут. Ово, каже, вампири не воду!” Ајде ми даље, даље, кроз ону ливаду. И наиђемо у једну њиву, копе тала. Знаш шта је тала она? Трска.

Истраживач: Мхм. Да.

Саговорница: И ја приђем ту код ту копу талу, па обалим један сноп, овако, на земљу, па седнем на тај сноп. И она копа ме брани, а нека киша пада, росуља, да ме не намокри. Отац и сестра ишли да тражу пут де је да изађу да идемо. Имали смо аутобус у пола пет, за моје село. Од Вукању. Е, они ишли, тражили, никако да нађу пут. Ишли, ишли, па се вратили код мене.

Истраживач: А ти си седела? Чекала си?

Саговорница: Ја сам седела ту. И они се вратили код мене. Каже мој отац: – „А, бре, дете, де си?” – „Ево сам, рекò, ја седим овде. Ја да идем нећу док се не сване! Ми смо, рекò, изгубили пут и аутобус је отишо. Ми сад немамо, рекò де да идемо!” – „Па добро, ајде и ми ће седимо.” Седну они и ту се добро одморимо. И сунце изгрева, изгрева сунце, видимо од исток сунце изгрева. И мачка опет се појави. У ту ливаду. И мауче мачка мау, мауу. Што год може гласно. Знаш што страшно мауче! И мој отац каже: – „Еј, побратиме, ајде да ти једну цигару запалим. Ја видим, каже, да си не ти сметнуо, не може да идемо. Ајд да ти запалим!” Како мој отац запали цигару и баци му, изгуби се онај мачор! Оно се изгуби и оде, онако мајукајћи, мау, мау, мау, мау. И тамо остаде у ту ливаду, ми уватимо на један пут, изађомо. Па, отидомо за Вукању. И несмо могли да стигнемо за аутобус.

Истраживач: И целу ноћ сте тако лутали, нисте нашли пут?

Саговорница: Несмо нашли пут. Лутали смо, лутали, лутали.

Интервју са саговорником Мирољубом Савићем (рођ. 1952, у Рибару код Крушевца). Снимљено: 12. 1. 2019, у селу Рибаре код Крушевца.

ПРИЛОГ 4:

Истраживач: Можеш да испричаш за то предање о том човеку што се враћао касно ноћу и срео сватове код Брестова?

Саговорник: Аха! Па, то је било од ових Грезимаца, Ана. Они се доселили, рекох ти већ, из Македоније, из неко село Грезиме, бежали од Турака. Е, сад, од тог деда Храње, који мени причао, је то био деда. Не отац Жика, него Жикин отац. Значи да је то било негде пре једно сто педесет година, можда сто осамдесет. Ја имам сад шездесет шест, а он умро пре четрдесет, педесет, па то није његов отац, него његов деда. Е, сад. Враћао се он из Крушевца, знаш, са неког вашара, пијаца. Онда се ишло уз реку, уз маховину. Они то звали „маовина”. Ја ћу сад да причам у жаргону, како су они мени причали. Ја као дете сам враћао деда Храње овце. – „Врати ми овце, па ћу ти испричам причу!” Он волео да псује. Дошô из ропства, из Немачке. – „Бож’у ти мајку, иди ми врати овце да ти испричам нешто!” И ја за причу о вампирима враћам овце колко оћеш! Одем ја – тркнем, вратим овце. И он ми прича: – „Мој деда кад се враћао, уз реку се ишло уз маовину!” А имао и пут, ал’ пут није био асфалт. Није био ни макадам, него сеоски пут, каљави пут... после ту, за време Турака, шта ја знам. Нека путања, знаш, уз реку, која је водила за Рибарску Бању. /.../ И каже он: – „Бож’у му мајку, причао ми деда кад се враћао! Ишо, ишо, ишо, уватио га ноћ, па негде дошо после пола ноћи код Брестови!” А Брестови, то де је сад црква, тад није била црква. Е, ту! Причали људи ноћу кад иду виде неко јаре, гуску, неко јаре му се руга – ееееееее! Знаш, оно! Јуре гуску, не може да ухвати, гуска бежи. У пола ноћи, знаш. Излазило нешто ту. И то су људи приписивали тим нечастивим силама. Ђаволи, вампири, нешто. Али, он прича. Ишо он, кад дошô дотле, каже – свадба, сватови! Он тако говорио, знаш. – „Игра оро куд Брестови, каже. Бож’у му мајку! Игра оро, каже! Сватови на коњи, невеста, младожења, каже! Свирају гајде, свирају зурле, свирају ћемане! Ја доћô, каже: – ’О, пријатељу, стани мало! Ајде мало, каже, да нешто попијеш! Свадба видиш!’ Ја: – ’Нека, нећу!’ – ’Ајде, ајде, нема смисла!’” Каже: – „Попеше ме, каже, на коња! – ’Ајде, каже, с нама у сватови кад си се ту десио!’ И, каже: – ’Ајде, каже!’ Један ми даде, стари сват, каже, шта је не знам, буклију да пијем вино! – ’Ајде, каже, попи, каже, ваља се! Ајде с нама у сватови!’ Поћо, каже, ја, укачише ме на једнога коња да јашем и, каже, како ми даде онај буклију, ја ајде да благосиљам свабу! Ја се, каже, прекрстим: ‘Е, па нека да Бог што је добро! Каже, у здравље да младенци буду живи и здрави!’ Како се, каже, ја поче крстим – нигде никога нема! Погледам ја у руке – држим лобању, неку коњску главу! Од коња! Кака буклија?! Нема ништа! Каки мој коњ, каже, ја седим, каже,

на једну криву врбу, каже, изнад реку доле један вир, сачувао Бог! Каже, уместо на коња, ја сам на криву врбу! Уместо, каже, да држим буклију у руке да пијем вино, оно лобања од коња, каже! Коњска глава! Бацим, каже, ону лобању у реку, полако, каже, сиђем. Тресо сам се бре, каже, кај прут! Једва се до кућу довуко!" Тамо га баба сачекала да му изује опанци, да му оперу ноге, тако време било. – „Паднем ти у постељу, три недеље сам грозницу лежао!" Ето ти, то ти је. То је причо он мени, а значи то се десило негде пре једно можда сто педесет година.

ПРИЛОГ 5:

Истраживач: А баба Нега што ти причала за санке?

Саговорник: А баба Нега ти је жива енциклопедија. Она прво знаш да је била врачарица, гасила..., порађала жене, све живо. Лечила травама. Е, сад. Њој се родио син! Море, имала она неку децу што умирала [саговорник мало размишља]. Тај што је живео, он био деветсто шесто годиште, Светолик, а Бранко дванаесто. Е, сад, да ли је причала о Свети, Светолику или о неком другом детету које било старије, па умрло, ја не знам. Али, тек! Да ли је она дојила неко дете у кревету... Неко дете је имало пе-шес година, па му направили дрвене санке, па се то дете санкало са тим санкама од кладенца оног одозго, где онај извор има. То је Грезимски кладенац. Она то звала вузганица. [У даљем тексту саговорник подражава говор баба Нега] – „Жнаш, направили смо детету шанке дрвене. Направио Војин, па дете ше вужга ша шанке..." Знаш, санка се са санкама. Па се вузганица заледила. Санкаоница се заледила, знаш. – „И ја тако у кревет шедим, ноћ мешечина." То је било после пола ноћи, вероватно један, два сата. – „Вррррр... иду шанке ниж лед!" Иду санке, знаш. – „Погледам! Шаме шанке!" Саме санке иду поред прозора. – „Па доле до крс' кућу!" До ћош, знаш. Де се прекрштају диречи. – „Ту штану! Кад нагоре – мушко дете вуче шанке жа узицу!" Мушко дете вуче санке за узицу, за канап. – „Гледам, закрпене му чеширке на колена и на дупе!" Закрпене му панталоне, знаш, чакшире, оне сукнене на коленима и на... – „Две залогe на дупе и оба колена жакрпено сас неки бели конци. Мушко дете вуче шанке уз вузганицу!" Уз брдо нагоре. Уза санкаоницу. – „Кад ожгор шанке иду шаме! Нема га оно дете. И тако шедам-ошам пут. Вуче шанке нагоре, надоле шанке шаме. Куку мене! Гледам ја, ово вампир! Па се прекрстим! Не дај Боже! Вампир! Дошло да се са детиње санке вузга и оно!" И тако. Умрело неко дете. Пре деца умирала много.

Примљен: 8. априла 2022.

Прихваћен за штампу маја 2022.

Јована С. Анђелковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ТОПОС УПОСТОЈАЊА ОД ПЛАТОНА, ПРЕКО БИБЛИОЦЕНТРИЧНЕ ПРЕДСТАВЕ, ДО ЊЕГОША^{2,3}

Фокус истраживања представља изналажење и аналитичко, семиотичко-симболичко, теопоетско, те компаративно анализирање космолошких и космогонијских представа постанка света и човека. Поље анализе обухвата античку космолошку протологију представљену у Платоновим *Дијалозима*, библиоцентрично поимање Генезе у *Шестидневу* светог Василија Великог и романтичарску артикулацију смисла егзистенције. Романтичарско песимистичко поимање живота, представљено посредством узрока изнађених у васионским начелима стварања, приказано је пре свега у Његошевем спеву *Луца микроkozма*. Примарни циљ истраживања је да, дијахроничким поступком, изнађемо поетско-филозофско уобличење мисли о најдубљој прошлости постојања, те покушамо да наслутимо каузални низ у егзистенцијалном развоју, чија је потоња последица песимистички увид у пролазност оовобивања детерминисаног немогућношћу сазнања о томе шта вибрира изван (пре и после) леталне омеђености бића. Притом, овај рад се не задржава само на прегледу историјског развоја мисли о бићу, већ се резултат теопоетски оријентисаног сегмента истраживања огледа у раскривању сажимања и трансформисања античке, библијске и романтичарске космолошке представе у Његошевем спеву. Отуда су, у појединачним потпоглављима везаним за Његошев космопозис, представљене и његове филозофске идеје о извору и узроку прапостанка, као и о примордијалном садјеству Бога и бића, те његовом престанку чији је узрок први грех. У последњим сегментима истраживања приказан је и уметничко-филозофски концепт обнове примордијалног загрљаја са Творцем посредством песме. Истраживање је закључено представљањем идеје о поетском делању као процесу спознаје праизвора постанка, те истицањем да свако теопоетски оријентисано писање представља нову могућност за припајање са трансценденталном мелодијом. Тиме је уведена нова методологија анализирања метафизички оријентисаних текстова и постављена основа за будућа истраживања исте или блиске тематике.

Кључне речи: космологија, Платон, душа, хармонија, Демидјург, романтизам, стваралачко Сопство, Његош, песник

1 jokantnt1@gmail.com

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

3 Чланак представља прерађену верзију уводног сегмента мастер рада „Стваралачко начело у Његошевем песништву”, који је писан под менторством проф. др Ане Живковић, а одбрањен у јулу 2021. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

УВОД

Полазиште овог истраживања претпоставља да се, дијахронијским истраживачким поступком, одреди шта се у историјском развоју филозофије и поезије имало рећи о судбинској повезаности макрокосмолошких начела са микрокосмосом, човеком, и то посредством назнака о садејству Бога и бића, као јединог начина на који они јесу. Различита и временски удаљена становишта о начелу стварања и упостојања ће нам помоћи да се, како препоручују Велек и Ворен (1965: 57), изместимо у неко треће доба и прикажемо како се у Његошевој апсолутној поезији тумаче егзистенцијални проблеми одгонетањем примордијалне трансценденталне проблематике.

Премда су у досадашњим истраживањима осветљени механизми деловања начела *poiesis* у Његошевом песништву⁴, те оригиналност песничке и филозофске концепције пева *Луца микрокозма*⁵, у овом истраживању осветлићемо античку космолошку концепцију, која примарно претпоставља мит о настанку света из Хаоса, те Платонов концепт одмицања од такве хеленистичке космологије редуковањем плуралитета стваралачких начела на двојство (Бога и Демијурга), затим идеју о превазилажењу хаотичности људског духа редефинисањем сећања и проблематизовањем библијске хексамералне протологије. Приликом тумачења Његошевог филозофско-религиозног пева *Луца микрокозма* први пут ћемо истовремено применити два методолошка концепта: (1) хришћанска перспектива сагледавања космогоније Светог Василија Великог и (2) савремена књижевно-филозофска теорија, која изучава *poiesis* (Зафрански, Слотердијк). Тежићемо да Његошево песништво представимо као посебни ентитет српске књижевности, као семантички и поетички палимпсест, стваран уделом Платонове античке филозофије, библијске космолошке протологије и филозофије немачког идеализма краја 18. и почетка 19. века. На том трагу, књижевноисторијска, филозофска и антрополошка перспектива тумачења отвара могућност за нова истраживања поетике Петра II Петровића Његоша.

1. У ПОЧЕТКУ БЕШЕ ХАОС: АНТИЧКА КОНЦЕПЦИЈА СТВАРАЊА СВЕТА

У овом сегменту рада задржаћемо се на Платоновој представи космологије и античком миту о Хаосу као одговору на пасионирано питање почетка. Наиме, античка космолошка концепција примарно претпоставља мит о настанку свега из Хаоса, те песници-философи, какав је Платон, своје стварање базирају примарно на поетском уобличавању

4 В. Мило Ломпар, *Његошево песништво*, Београд: Српска књижевна задруга, 2010.

5 В. Алојз Шмаус, *Његошева Луца микрокозма*, Подгорица: Октоих, 1996.

митолошке егзегезе, на песничкој анализи античке космогоније. А шта је, заправо, Хаос и шта се претпоставља под њим као примарним начелом? Да ли је Хаос праматерија чијим је уобличавањем све створено, да ли је то првобитно стање ствари? Античка теогонија, митска представа постанка, под Хаосом не подразумева хаотично стање ствари из којег све настаје диференцирањем, већ се овај појам везује за извесно начело симболизације које сада Хаос претвара у хаос:

„То је хаос који сусреће људски дух када покушава да разјасни порекло света. Хаос симболизује пометњу људског духа пред тајанством постојања. Символ хоће да каже: оно што је у почетку хаотично је (тајанствено) за људски дух и његово напрезање да објасни [...] Тако одређени Хаос може бити означен као тајанствено суштаство живота из којег произлази појавни свет” (Дил 1991: 113).

Платон, почевши такође од Хаоса као примарног начела, као *извора љре извора*⁶, гради своје *Дијалоге* као космогонијско-космолошке поеме, које се заснивају на принципу питања и одговора зарад одгонетања како порекла света, тако и човековог порекла, смисла и суштине његовог бивања овде-и-сада. Свако његово овако уобличено дело представља онтолошко устремљење људског духа да хармонизује постојећи хаос, који пребива у његовој мисли о постању. Хаотичност човековог духа је, како читамо из ових дијалога, последица његова заборав⁷, те хармонизовање или уређивање може дејствовати само и једино укључивањем сећања на праисконско стање. Тако је прво питање са којим се, поводом постанка космоса, сусрећемо у Платоновој поетски обликованој космолошкој представи и есхатолошкој драми: „да ли је постао или нема постанка?” (Платон 1981: 67). Ово питање у себи као жижну тачку садржи топос прапочетка, односно, једно дубље питање: да ли постоји почетак постојања космоса, а потом и може ли се јасно одредити првобитна инстанца, извор почетка творачког начела, стварања као упостојања?

6 Синтагматско одређење Хаоса као *извора љре извора* налазимо у студији *Зло или драма слобде* Ридигера Зафранског. Ту се, још у уводном делу, истиче катастрофична изворност из које израста свет, који је сада, делатношћу богова, само заустављена катастрофа. Хаос је „почетак пре почетка, пакао насиља, убиства и родоскрвнућа. Космос, како га познају Грци, на тој позадини се указује као мир који коначно тријумфује после љутог и разорног грађанског рата међу боговима. С Хесидовом *Теогонијом* Грци су погледали у понор, трајно сећање на то каквим су ужасима изборени цивилизација и космос” (Зафрански 2005: 15–16).

7 Једна од верзија космогонијског мита, која тежи да расветли позицију човека и његово бивање, сведочи о томе да је Прометеј људима поклатио заборав не би ли онемогућио њихово знање о сопственом часу смрти (Зафрански 2005: 17). Искључивањем леталне сематике из људске мисли, знања о временски одређеном смртоносном исходу, човек постаје биће отворено за свет, за слободу спознаје, постаје биће свести коју одликују чежња и жудња за расветљењем Тајне.

1.1. ДЕМИЈУРШКО НАЧЕЛО У ПЛАТОНОВОЈ КОСМОПОЕЗИ

У контексту овог питања може се приметити како, у односу на целу дотадашњу космичку протологију хеленских философа и мудраца, Платон својим делом, првенствено *Тимајем*, повлачи црту која у себи оживљује прекретничку семантику: „у супротности са цијелом ранијом традицијом Платон развија теистичко-телеолошко објашњење космолошке протологије” (Крцуновић 2017: 60). Специфичност коју Платон уводи у античку представу постанка света из Хаоса, постаће тачка дотицања античке и хришћанске космолошке традиције. Наиме, у *Proetium*-у своје драме о постанку, *Тимаја*, не разрешава претходно цитирано питање, прво узимање даха за излагање сопственог надахнутог говора оставља у некој врсти грча. Празнину у говору, насталу због нечега вишег од могућности спознаје и изговарања од стране човека, надоместиће објављивањем узрока. Наиме, Тимај, или Платон, за тренутак се од питања извора почетка одваја, везујући сада своју мисао и излагање само за почетак као такав, те у космолошку протологију уводи демијуршки принцип уметничког обликовања као основни принцип упостајања. У својој креационистичко-уметничкој делатности Бог-Демијург, оплемењен код Платона начелом Добра, сједињује космос и постојање на следећи начин: „Јер бог, желећи да све буде добро и да, колико год је могуће, ништа не буде лоше, узме све што је било видљиво а није се налазило у стању мировања, него се кретало без склада и реда, и преведе га из нереда у ред, сматрајући ред у сваком погледу бољим од нереда” (Платон 1981: 70).

Представом демијуршког стварања кроз начело уређивања прастојећег Хаоса, Платон иде корак даље од хеленистичке космолошке мисли. Плуралитет је сведен на дуалитет, на двојство (сасвим и не-сасвим) трансценденталних ентитета. У таквој концептивној снази Платонове космогоније можемо најпре увидети принцип диференцијације између Демијурга који, испољавањем своје креационе уметничке силе, претпоставља врсту делатног ентитета и Бога који је себе-мислећи, дакле, неделатни ентитет, који је Једно (уп. Крцуновић 2017: 21). Платоново поетско уобличавање генезе постаје још ближе хришћанском промишљању када, у приступу његовом делу, искорачимо из космолошке у космогонијску мисао, када га читамо као космогонијски мит. Тада ћемо увидети да демијуршка божанска делатност подразумева само делајући, уметнички, не-сасвим-трансцендентни ентитет, који је садржан у оном радикално трансцендентном, у Богу.

У Платоновој космолошкој протологији, где носилац доброг и лепог свет ствара као калокагатично уметничко дело по узору на себе, долази до својеврсног сједињења у стварању, те творитељ и твар постају Једно у сфери творитељне енергије. Оплођавање од стране Бога увек резултира ширењем божанског као једне врсте наследног материјала. Зато Платон овај свет представља као дете Демијурга, а пошто су

онај-који-ствара и онај-који-је-створен недиференцирани, сједињени у Једном, онда се однос божанског и (макро и микро) космичког може читати као одржавање у интраутерусном стању лепоте и доброте. Тај се наследни принцип преноси и у даљем континуитету стварања, све до крајње инстанце космопоетичног ланца, човека, односно, његове душе.

1.2. ЦИРКУЛИСАЊЕ ДУШЕ – БЕСМРТНОСТ

Код Платона налазимо и идеју о једној врсти ентитета који чини повезујући чвор између Бога, космоса и човека, а који је умна страна душе. Поводом душе космоса, Платон ће изрећи следеће: „А душу је бог као прву саставио, и постанком и врлином старију од тела, као господарицу која ће њиме владати” (1981: 73). У доменима људског постојања и законитостима истог, Платон истиче неумитност живљења које, само уколико је вођено душом, може опстајати у лепом и добром, јер је она „најпобожнији део живих бића” (1981: 81). Управо је у души човек задојен божанским и управо душом он има учешћа у нечему божанском. У *Фегру* ће Платон бити још одређенији у својој онтолошкој аргументацији о присуству Бога у природи човека, и то у уму као „кормилару душе” који једини може до Бога стићи, наиме, у мисли његовој „која тежи за оним што је најбоље” (2006: 89). Зато што је душа дејство божанског у људском бићу, она надилази смртно постојање човека, коначност и пропадљивост овога света, а исијавање божанствености у њој има функцију да покрене поглед бића ка духовности. У наведеном Платоновом дијалогу кружно кретање душе претендује на вечност, бесмртност, а одлика је бесмртности да свему смртном, силом свога вечног, вртложног постојања, омогућава покрет, живот:

„Све што је душа јесте бесмртно, јер оно што се самом собом креће јесте бесмртно. А оном што другу ствар креће и што друга ствар ставља у покрет с престајањем кретања престаје и живот. Дакле, само оно што само себе креће, зато што само себе никад не оставља, никад и не престаје кретати се, него је и свему осталом што се креће извор и почетак кретања” (Платон 2006: 97).

Бесмртност душе је, како то Платон експлицитно наводи, одлика њеног перпетуалног кретања. Енергију за свој покрет она црпе из исконског постојања у сферичном континууму вечног простирања божанског ауратичног бивања. У том контексту можемо тражити одговор на оно питање које ће у потоњем делу, *Тимају*, Платон оставити неразјашњеним у потпуности: која је то тачка или космичка честица која означава почетак постанка? У његовој космолошкој протологији постање је перпетуум мобиле које, немајући почетка, нема ни свога краја, и остаје, као производ божанске делатности, као што је, уосталом, и душа, вечно, бесконачно и бесмртно. Постојање почетка ни из чега, *ex nihilo*, приближиће донекле платоновско филозофско-космолошко поимање

хришћанском виђењу генезе јер „из почетка мора све што постаје постајати, а он сам ни из чега, јер кад би почетак из чега постајао, он не би више постајао из почетка. А кад он нема постанка, онда нужно нема ни престанка” (Платон 2006: 97–98).

Иако је овај антички мислилац често мењао елементе своје космолошке протологије, она се увек одржавала као својеврсна космопоеза о стварању као рађању и то „рађању у лепоти и телом и душом” (Платон 2006: 58). У *Гозби* на идентичан начин Платон описује љубав, те је читаво његово дело космолошка химна универзуму као слици садејства и хармоније у љубави. У прилог томе иде и представа љубави као чина рађања у загрљају душа, у сједињењу, у отварању за Једно, за целину јер „здружење човека и жене је рађање. А то је божанска ствар, и то је у бићу које је иначе смртно бесмртан део” (Платон 2006: 59). Љубавни је занос, дакле, она покретачка сила којој не знамо почетак, која је водила подарена од Бога смртнику, ваздух бесмртне сферичности задојен у души песника или филозофа који, својом творитељном делатношћу, чини духовнији гносеолошки подухват. Душа песника тако заузима посебно место у космопоези јер је стваралачка. Она је Тајна у телу поете „у које смо затворени као остриге у своју шкољку” (Платон 2006: 102), а која претендује на повратак у првобитни облик егзистирања онда када катарзично иступање из телесности буде отворено за сећање. Божанско задахнуће песникове душе⁸, којем Платон посвећује странице свог дијалога *Ијон*, као магнетска сила привлачи душу смртога поете, сабира је за поновно уцеловљење, чиме обезбеђује вечност у кружном кретању. Тако је космолошка протологија овог античког филозофа уметничко остварење вечитог кретања на плану читаве васионе.

2. ОД ХАРМОНИЈЕ ДО ХАОСА: БИБЛИЈСКА КОНЦЕПЦИЈА СТВАРАЊА СВЕТА

Пасионираним поимањем почетка и упостојања, Платонова космопоеза је отворила простор за поетизацију онтолошких и онто-теолошких питања, све у тежњи да се обичном човеку омогући гносеолошки подухват. Тако, на трагу платоновског преметања из античке идолатрије и космолошке бласфемije у област чисте метафизике, спознајна (онто)теолошка семантика налази своје упориште у монотеистичком хришћанству⁹. Сасвим-трансцендентни телеолошки концепт

8 „Јер песник је нарочито биће: он је лак, крилат и свештен, и не може певати пре него што буде понесен заносом, пре него што буде изван себе и свога мирног разума. Зато се бог, одузимајући им снагу размишљања, служи њима као и пророцима и божанским врачевима као својим слугама, да бисмо ми, слушаоци, видели да та драгоценост откривања не говоре они у којима нема разума, него да их говори сам бог, и да их преко њих говори нама” (Платон 2006: 11).

9 Наиме, античка философија природе је „трансцендентну божанску творачку узрочност идолатријски жртвовала објашњењу света на основу његове онтолошки аутономне унутрашње емпиријске структуре. Тако је настала проблемска ситуација која је разријешена библијском, тј.

хриџћанске космолошке протологије, каквом је представља свети Василије Велики, није пак надовезивање на Платонов космогонијски мит о стварању света и човека, мада неопозиве сличности постоје. У том контексту најпре би требало издвојити демијуршку делатност Творца. Да представљање космоса као творевине која свој примарни узрок налази у стваралачком чину Демијурга, није импулсивни пројекат уметничког и философског надахнућа и маште, сведочи мотивациона раван из које израстају и платоновска космопоеза и артикулисање библијског протолошког текста. Крцуновић у својој студији *Проблем стварања у Плаџоновом Тимеју и у Шестодневу Василија Великога* дијахронијски тумачи генезу космолошких концепата од античког до позноантичког перида, када и настаје оно што је узрок знања о демијуршком упостању, а што он назива *космолошком кризом* (2017: 50). Катаклизмична ситуација, која пребива у приказивању почетка и постања, довела је до последица на плану овоземаљског егзистирања, а управо је такав каузално-последични однос био примарна мотивација демијуршког концепта, јер „идеја да је свијет настао случајно и да је човек под доминаном космичке произвољности дезауисала је човјеково етичко становиште, баш као што је идеја демијургијског креационизма афирмисала етички идеализам” (Крцуновић 2017: 56). Стога ћемо из перспективе оваквог односа пракосмичког и микрокосмичког настојати да артикулишемо библиоцентричну визију постанка и њеног значења за живот бића.

2.1. СВОЈЕВОЉНОСТ БОГА-ЗАНАТЛИЈЕ-УМЕТНИКА: УЗРОК СТВАРАЊА

Представа Бога као уметника-занатлије заузима и прве странице *Шестоднева* где се, у девет беседа, тумачи библијска хексамерална космолошка протологија, често из аспекта полемике са античким политеизмом зарад аргументалног доказивања Бога као узрока стварања и носиоца стваралачке вештине и воље:

„Јер, треба говорити о стварању неба и земље које се није збило само од себе, како су то неки замишљали, већ је свој узрок имало у Богу [...] Као што грнчар једном истом вештином начини безброј судова, не исцрпљујући тиме ни своје умеће ни своју силу, тако је и Творац свега овога што постоји, само наклоном Своје воље превео у постојање величанство свега видљивога” (Свети Василије Велики 2008: 56–59).

Дакле, саобразно *Књизи Посјања*, Василије Велики своје излагање о узроку стварања света почиње представом Бога-Творца. Притом, он полази од библиоцентричне позиције да би, увођењем демијуршке делатности Творца, у исту имплементирао и елементе платоновске концепције Демијурга. Из својеврсне синтезе израста телеолошка слика

хексамералном деконструкцијом античке космологије, и то средствима платоновске философије природе” (Крцуновић 2017: 49–50).

Бога-занатлије-уметника, односно, Бога-Творца-Демиијурга, што је саобразно основном хришћанском тријадичном начелу (Отац-Син-Свети Дух)¹⁰. Дакле, у представи врховног трансценденталног узора и извора свега долази до сједињења хришћанског учења са платонизмом, али са извесном међом која, попут полуге, претеже ка библијској протологији. Та се гранична линија огледа у једној издвојеној синтагматској целини којом се Василије Велики агонално ограђује и од целокупне хеленске космологије: *начело Своје воље* (2008: 59). Вишеструким истицањем ове синтагме, као носеће и темељне за артикулисање библијског начела почетка и постања, он наглашава да не постоји ништа што би се могло окарактерисати као трансцендентна залеђина, која снагом своје воље намеће Богу да стварање изврши. Творац, дакле, није медијум неке више, необјашњиве промисли, која би била хаотична за људски ум, какав је Демиијург за Платона. Примарна диференцијација ова два тежишта из којих на сличне начине исијава бивање као такво, почиње од начела које (не)постоји иза њих, а које се именује као Узрок. Он је, на први поглед, у Василијевом прозном приближавању лирске потке библијске протологије, антиципиран тако да стичемо утисак о блискости његовој са платоновским каузалним одређивањем у Доброти. Међутим, између Доброг у Библији и Доброг у Платона, постоји изразита диференцијална компонента одређена односом центречно : ексцентрично. Наиме, у Мојсијевој *Књизи Исходања*, па и у *Шестодневу* светог Василија Великог, Добро је присутност у Богу самом који га, у својој демиијуршкој делатности, испољава кроз начело своје воље, те се може истаћи да „Василије сасвим волунтаризује идеју стварања” (Крцуновић 2017: 404). Док је у библијској космологији Узрок Творчева слободна воља, у Платоновом космогонијском миту Узрок је ексцентричан, изван, или, још прецизније, изнад божанског творитељног дејства. Ту је, наиме, Идеја Добра претпостављена стварању од стране Демиијурга те „остаје на снази екстрадеички статус Идеје и онтолошка субординација Демиијурга у односу на њу” (Крцуновић 2017: 399).

У библијској космологији Бог је почетак из којег све почиње, онај иницијални дискурс који има улогу средишта из којег се шире концентрични кругови као сферични облици постојања, центар за који не постоји надоместак и наспрам кога не постоји позиција „иза” која би на њега, у погледу стваралачке моћи, могла деловати. И оно што би могло као такво постојати, одређује се само и једино као Ништа. Тако

10 Наиме, библијски Бог, као сасвим-трансцендентно начело стварања, у пољу сопствене творачке енергије (што Он и јесте) сједињује наведене компоненте тријадичне структуре. Метафизичка сила Бога-Творца-Демиијурга испољава се уједињеним дејствовањем Оца, Сина и Светог Духа, о чему и сведочи сам текст *Шестоднева* где Василије Велики објашњава појаву плуралистичког граматичко-лексичког одређења: „И рече Бог: Да начинимо човека. Но реци ми, да није и сада реч о једном Лицу [...] јер, свакако да је једно те исто обличје Оца и Сина; наравно, ако се обличје схвати богодолично – не по телесном облику већ по својствима Божанства” (2008: 240–241).

је у *Књизи њостојања* истакнуто стварање *ex nihilo*, ни из чега, односно, стварање превођењем из небивства и небића у биће и бивство(вање).

2.2. САЗВУЧЈЕ КОСМОГОНИЈСКЕ И АНТРОПОГОНИЈСКЕ ПРИЧЕ О ПОСТАЊУ

Карактеристична компонента *Шестоднева* присутна је и у самом читаочевом ишчекивању и својеврсном изневеравању очекиваног гносеолошког доживљаја на крају текста. Стичемо утисак да је из процеса демитологизације приче о постању, недовољним присуством, човек готово изостављен. Пошто та ускраћеност није случајна (и сам аутор је експлицитно наглашава), може бити да смо у претходним деловима текста пропустили нешто што би могло бити кључно за причу о еманацији човека. Паралелно претходном анализирању принципа Почетка посредством само једне синтагматске целине, којом се тематизује стваралачка слободна воља, можемо и у контексту настанка човека приступити трагалаштву у очекивању да ће нам баш једна синтаagma открити смисао нашег упостојања. Наиме, у тренутку диференцирања две врсте душа, људске и животињске, ауторска конкретизација људског бића одредбом *небески расад* детерминише човека путем његове душе, као поља изразитог присуства божанског, трансцендентног у њему. Човек као небески расад представља, својом душом, оваплоћење Бога у сопственом постојању, те зато треба бити усмерен ка унутрашњости себе-душе да би се спознао Бог. Свети Василије Велики ће наш гносеолошки трзај у одгонетању онтолошке и онтогеолошке природе бивства умирити, преусмеривши гледиште са спољашњости ка унутрашњости, чиме ће се биће отворити ка вертикалној пројекцији, јер окретање души значи окретање Богу, значи поглед ка висинама, ка горе¹¹.

Причу о постању човека можемо читати као донекле изоловану од приче која тематизује постање света, а повода за такво опсервирање изнаћи ћемо управо у дихотомији *Књиге њостојања*. Стога, библијска космолошка протологија сједињује у себи две приче о постању, од којих је прва претежно космогонијска, а друга најпре антропогонијска (в. Лома 2010: 36). Међутим, обе су компоноване тако да, у својој усредсређености на Једно, на средиште стварања и бивања, творе целину. Оне су међусобно испреплетани тоналитети који творе једну мелодијску линију – хришћанску космопоезу. Чињеница која иде у прилог јединствености наспрам структурне деобе јесте и то да, као и претходна повест, и ова, у чијем је средишту човек, постоји само у контексту повезаности са све-принципом (светворитељним, свеобухватним, сведржитељним), са Богом. Ту влада и начело саодношења, јер све што постоји, постоји у међусобном садејствовању, где једно потврђује присуство другог. Релације су увек двосмерне, те је повест о Богу истовремено и повест о чове-

11 И Платон на крају Федра наш поглед упућује ка изнадсводним просторима, будући да истиче да је трагање за Богом (што чини наша душа) истовремено са гледањем у Бога.

ку онолико колико је антропогонијски освешћена прича о човеку увек и она која сведочи не само о дејству Божје моћи већ и о Творцу самом, јер „спознајемо Бога као главног актера човековог постања, при чему нам Он открива своја својства упрово кроз јасније одређивање свог односа према првом човеку” (Лома 2010: 37). А како је, заправо, Бог створио својом снагом креације, највиши домен овоземаљског постојања, човека?

Демијуршка делатност Бога у домену антропокреације је својеврсни (космо)поиезис, у којем се прожимају техника/вештина и уметничко/надахнуто/узвишено дејство. Бог-грнчар је представа оне делатне енергије којом Творац, попут занатлије, продукује објекат помоћу одређене материје: „И у том моменту Јахве се открива као Грнчар, који је претходно кишом замесио прашину, прах земаљски – глину, а сад је спреман да [...] извуче из тог глиба у пуно постојање највиши животни облик” (Лома 2010: 40). Техника Божје стваралачке делатности огледа се у поступку обликовања оног већ присутног, дакле, обликотворног стварања материје из материје, човекове телесности из земље. Продукција посредством вештине моделирања претпоставља само један део настанка људског бића као таквог, јер мора доћи и до испуњавања тог ломљивог (смртног) грнчарског продукта, те се закључује да се почетак метафизике огледа у једној врсти метакерамике (Слотердијк 2010: 34). Тело је, дакле, љуштура која се мора испунити. Стога се дихотомија, као принцип целокупне библијске космолошке протологије, и у причи о постању човека понавља, јер налазимо двоструки потез божје руке у контексту обликовања грађе и удахњивања суштине. Како би људско биће постало онтолошки комплетно, било је потребно удахнути у њега живот, а са тиме и клицу божанског која производи боголиког човека, као финални продукт антропоетичког домена у космолошкој мелодијској нити. Божје изговарање рефренске компоненте у свом стваралачком поиезису *да начинимо човека*, која је експлицитно одређена плуралом, претпоставља узајамно дејство тријадичности Оца, Сина и Светог Духа. Свети Василије Велики је у стварању антрополошког репрезента препознао стваралачки компромис Оца и Сина. Улога Светог Духа у његовој интерпретацији није, пак, изостављена колико је прећуткивана (а у тој тишини препознаје се шапат који сведочи више од онога што би се могло изговорити) јер је тачку на своје беседе ставио проглашењем завршетка шестог дана стварања. Како сазнајемо у тексту Слотердијка (2010: 31), у завршном чину шестодневног посла ћутке се прелази преко сцене са удахњивањем, док се у почетном чину даљег стварања путем даха та сцена нарочито наглашава као прва посета Светог Духа. Рађањем човечје душе посредством божјег надахнућа, којим се у биће удахњује Божји Дух, заокружена је прича о људском постању и почетку бивствовања у Едему. Надаље ће, узрастањем свести о слободи у човека и њеном злоупотребом, представа садејства Бога и бића добити себи опонентно финале у слици распршавања мехура. Тада почиње

предармагедонска борба за ново, за надоместак истиснутог средишта. Почиње потреба за творењем новог мехура, у којем ће човек желети да буде заштићен од бесмисла смртног постојања и од мисли о сопственој коначности и пролазности. Почиње драма слободе, сизифовска борба у потрази за новим небом.

3. РОМАНТИЧАРСКИ КОНЦЕПТ СПОЗНАЈЕ УПОСТОЈАЊА КРОЗ НАЧЕЛО ОТИСКИВАЊА: ОД ХЕРДЕРА ДО ЊЕГОША

„Но, када се распрсну божји блескави мехури, космичке луштуре, ко ће тада обнаженима понудити протетичке оклопе?” (Слотердијк 2010: 24). Наиме, шта је свет, или пре, шта је човек и где је он у бес темељном свету који се одриче трансцендентног удела у свом бивању; који дом му пружа имитацију сигурности у метафизичкој бездомности; чему се он, као онтолошки и онтогенолошки детерминисано биће, окреће онда када у сферичном реципрочном односу са Богом изгуби или одбаци свог „саговорника”? Ово су само нека од питања о сврси и суштини постојања човека у модерно доба, које је изнедрило просветитељско поимање цивилизације, у првом плану истицање људског по себи и за себе¹². Ако је бивање у сфери, у сферичном саодношењу са Богом, заправо и значило бивање у свету, где се онда сада то бивање одвија? Наиме, мора доћи до успостављања садејства са нечим да би се бивање као такво потврдило, да би заузело позицију сигурности себе-постојања. Још су се у антици одшкринула врата спознаје иза којих је стајао сам човек, односно, грчки су философи већ указали на могућност окретања себи, док ће та теза у романтизму бити употпуњена. То не значи егцентрично усмерење човека на себе као појединца, већ у романтизму отвара врата (бого)спознаје у себи, у стваралачком Сопству.

Романтизам, иако претпоставља религиозност, иако је сав усмерен на метафизичко, онострано, у сржи поимања генеалогичке космо-са и света носи окретање човеку, јер је дијакхронијски вид одгонетања постојања, које је историја, морао да доведе до човека као крајњег ступња стваралачког процеса:

„Све је историја. То не важи само за човека и његову културу, него и за природу. Нова је мисао, схватити историју природе као историју развоја која доноси мноштво природних ликова, јер се тиме божанско стварање света ставља у природни процес. Природа је чак и онај стваралачки потенцијал који је раније био потиснут у вансветовну област. Развој пролази кроз различите ступњеве, минерални, вегетативни и анимални. Сваки

¹² „Нововремени људи се од космичког мраза, који у сферу људског продира кроз одшкринуту прозор просветитељства, бране планираним ефектом стаклене баште: они се труде да вештачким цивилизацијским светом компензују то што су после разбијања небеске посуде остали без омотача” (Слотердијк 2010: 20).

ступањ је по себи оправдан, али истовремено садржи клицу за следећи виши. И сви ступњеви су предступњеви човека” (Зафрански 2011: 15–16).

Тако можемо закључити да је романтичарски космогонијски мит претежно антропогонијски, или да бар од начела антропологије и хуманитета философи или/и песници овог доба увек полазе у тежњи за откривањима и у мисаоном и песничком артикулисању генезе. То, међутим, не значи да се сада дејства постанка и постојања одричу божанског начела у корист природе као Почетка, као Једног из којег је изникао човек, већ божанску клицу проналазе у оностраности, у природи човека и његовог стваралачког Сопства. Зато је Хердерово отискивање на море настало из тежње да промени перспективу како би се његова перцепција света проширила, да открије шта он сам мисли и шта он сам верује и спозна своје стваралачко Сопство (в. Зафрански 2011: 11). Отискивање на спољашњем плану кореспондира са утискивањем у себе, на унутрашњем плану. Зато је и предуслов за одлазак на пут откривања, како Хердеров тако и песничког субјекта Његошеве *Луче*, била својеврсна катарза, јер до спознавања може доћи тек одвајањем од цивилизације, од материје наспрам духовног. Колико и Хердерова мисао у себи садржи патос хришћанског окретања Богу, сведочи сама представа катарзичног дејства као основног стимуланса на путу ка богооткривању. Свети Василије Велики ће, на почетку свог *Шестогнева*, истаћи значај припремљености душе за Тајну, те она мора бити „чиста од страсти тела, да не буде помрачена животним бригаама” (Свети Василије Велики 2008: 55) не би ли могла приступити схватању смисла Божјег стварања. Романтичарско испарење из цивилизацијске сфере, пробијање коре цивилизације отискивањем на море, готово је истоврсно испарењу човечје душе из телесности, карактеристичне за Његошево поетско обликовање катарзе, јер оба претпостављају материјално као ограничавајући фактор: „На земљи је човек прикован за мртву тачку и затворен у уски круг једне ситуације... о душо, како ће ти бити кад иступиш из овог света?” (Зафрански 2011: 11). Овај цитат можемо редефинисати у кључу тумачења Његошевог философско-поетског уобличавања смисла овобивања. Тако ћемо истаћи да је на Земљи човек прикован у смртном телу, па, како би иступила из света и винула се у макрокосмички, примордијални дом, душа мора катарзично иступити из телесности, где је смештена као искра божанске светлости-душе.

Романтичарска космолошка егзегеза је окренута најпре тумачењу настанка човека, јер се романтичарски мит средишти у сржи људског бића, у трансценденталном Ја. С обзиром на то да средиште бића изналази у светој клици, његошевски речено лучи, из које *исијава мноштво зракова*, романтизам нам посредно сведочи о преегзистенцији, о Почетку бивања ван овоземаљског. Бог-у-себи буди из сна заборавља трансцендентално Ја, нагони на сећање о примордијалном стању бивствовања човека у Божјем загрљају. То открива романтичарски песник чија је

поезија молитва, а самим тим показује одуховљену жељу за враћањем у пређашње, за поновним рођењем зарад успостављања континуума човекове везе са Богом. Повратак у изнова-сједињеност је пројектован у будућност кроз призму литургијског погледа ка горе, где Почетак и Крај треба да се у једној тачки оплоде и изроде Хармонију каква је била. Зато су у романтизму Бог и Хармонија оваплоћени у души бића, заробљеној обручима материјалног, телесног па и цивилизацијског, од којих се мора отиснути у жељи за спознајом космолошке истине.

У романтизму Хаос се појављује као хаос људског ума, дакле, пребива у егзистенцијалној равни живота без дома. Управо је метафизичко бескућништво пробудило центрифугално дејство кретања човекових мисли, које, измичући од средишта, рађају хаос. Романтичарски сан о повратку у дом представља ново религиозно-романтичарско циљно усмерење ка савлађивању хаоса: религиозно јер је посве духовно, ирационално, јер је окренуто Богу-у-себи; романтичарско јер је артистичко, естетско, фантазмагорично; поетско, јер медијум спознаје налази у песничкој делатности, а, на крају, религиозно-романтичарско јер су и религија и поезија романтизма начелно савладани хаос. Отуда се нова, романтичарска религија дефинише као машта: „Романтичари мобилишу машту и то не само као чисту допуну, као споредни нагон и као лепу споредну ствар, већ као централни орган разумевања света и образовања света” (Зафрански 2011: 95). Машта у човеку уређује хаотичност, ствара хармонију. Она је, такође, копча између религије и поезије јер претпоставља божанску клицу у човеку. То је творитељно надахнуће толико истакнуто да увиђамо и то да Бог, као песник, снагом своје имажинације ствара из Хаоса¹³ и одржава континуитет своје никад у потпуности довршене делатности. Бог је сила која континуирано твори и тиме одлаже час успостављања апсолутне светлости, Хармоније. Творац је на тај начин поетски описан и код Његоша, те ћемо у последњем сегменту овог истраживања сагледати како се у његовој поезији оваплотила романтичарска мисао у синестетичном прожимању са античком и библијском концепцијом постанка. Циљ нам је и да представимо како Његош, на местима одступања од уобличене историјске мисли о постанку, твори неку нову раван схватања, смисао апсолутне поезије.

4. ЊЕГОШЕВ КОСМОПОИЕЗИС

Његошева космопоеза пружила је јединственост у опису судбоносних космолошких догађаја, нарочито стварања света и човека, чиме

¹³ Перо Слијепчевић, упућујући на то да Хаос не значи ништа, празнину, већ означава безобличну материју, истиче један сегмент Његошевог поетског тематизовања генезе, којим превазилази хришћанску слику постанка, јер „по Његошу изгледа да материја постоји поред Бога одувек. У *Лучи* праматерију представља Хаос, који лежи као безоблична рушевина од некаквог ранијег, уређеног Света” (Слијепчевић 2013: 139).

је узвисила романтичарски религиозни дух, и то преображавајући га на кључним местима. Наиме, у Његошовом поетском миту, катарза је једна врста покушаја човека да се истргне из казне, из заборавља, да се одрекне примарног одређења своје човеколикости не би ли се приближио Богу, те и сећању као спознаји сопственог божанског порекла. Питамо се, шта је био предуслов за казну, која се овде открива као материјални омотач флуидне суштствености у човека?

Пошто је испаштање, као последица казне, темељно одређење патоса живота овде-и-сада, те открива песимистички увид у трагичност и зло, узрок кажњавању је морао бити грех. Управо је у мотиву греха садржана гранична пунктуалност у којој Његош одступа од догматског хришћанског поверења у првородни грех, те је његов философско-религиозни спев *Луца микроkozма* заправо „песнички покушај којим нам Његош даје своје објашњење човековог пада” (Шмаус 1996: 72). Поводом тога, овде ћемо напоменути и да је пад, како то наш песник поетски конципира, догађај који се одиграо пре човековог овоземаљског постојања, док је човек био чисти дух, те га је материја стигла као казна за почињено (в. Шмаус 1996: 72–73) и згуснутошћу својом угушила нешто што можемо назвати људским чулом сећања на преегзистенцијално постојање. Зато, приликом имагинативно уобличеног поступка богоспознаје и самоспознања, Његошев песнички субјект мора да се истисне из тела, материјалног доказа првобитне грешности, да се ослободи за душу, која је доказ његовог прабивања, те као таква сва трајно намагнетисана божанственошћу.

Пошто је циљ спознаја људских почетака, онда се катарзично испаштање мора најпре оваплотити у мисли, као прекорачење крајње границе до које спознаја у овоземаљском домену може стићи. Мисаона егзундација, изливање бића из себе-материје, представља потребу за премећањем у бивствовање, које тежи да поновно постане део вибрационог поља чија је жижна тачка Бог. Човек тако, из искуства сопственог краја, а он није смрт телесна већ болест духовна¹⁴, жуди за почетком, из сопственог Ништа рађа вољу за повратком у Почетак постања, које би му омогућило да буде и остане „једна сила у систему свих сила, једно биће у непрегледној хармонији божјег света” (Хердер 2012: 19). Етиолошко преиспитивање топоса почетка у Његошевој поезији тако полази од перципирања и ревидирања краја, који омогућава почетку да почне. То је у Његоша поетски тренутак, песничко праскозорје.

Када из позиције краја ствара песму¹⁵, која тежи да раскрије Почетак, када у Почетку препозна поиезис Творца као примарно начело

14 Она претпоставља да је мисао/душа дошла до крајње тачке запитаности, чија је последица рађање хаотичности у људском уму због недостатности одговора.

15 Зашто Његош баш поезијом, а не на пример философским или каквим другим прозаичним текстом, отвара границе човеку на путу ка сасвим-трансценденцији? Одговор за то можемо читати и у Шлегеловом тексту „Разговор о поезији” где поезију дефинише као начело стварања и као суштинско стање ствари које, као такво, показује да је све што нас окружује продукт Творчеве поезије (в. Шлегел 1992: 10). Зато је управо поезија та која обједињује онострано и онострано,

упостојања, Његош постаје метафизички песник апсолутне поезије, онај који испуњава услов да се „о поезији може говорити само поезијом” (Шлегел 1992: 10). Но, да ли је Творчев поиезис примарно поље Његошеве тежње да поезијом дотакне праизвор, односно, да ли је поиетички почетак заиста сав сконцентрисан у демијуршкој делатности Свестворитеља? Ово спорно питање – платоновско етиолошко питање о праузроку свег постанка – отвара простор Његошевог одступања из линеарности историјске мисли, простор апсолутизације. Наиме, он до те мере апсолутизује Почетак да у њему види силину првобитног извора, као тачке која се шири градећи најсавршенији облик, круг, те омогућава кретање и даје смисао свем бивствовању (и сасвим-трансценденталном и сасвим-овоземаљском). Првобитно, једино постојеће у тачки почетка има природу твари, те можемо са резервом говорити и о творитељној улози твари, јер од ње све почиње. Дакле, увиђамо извесну материјалност праисконског и Његош то експлицитно наводи, али не открива већ дефинише као Тајну само Богу познату¹⁶. Зато што је (Тајна) само Њему извесна, Творац преузима на себе и улогу интенционалног приповедача, оног који има задатак да демистификује мит о почетку.

4.1. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ПОЕТСКА МЕЛОДИЈА КАО МОГУЋИ УЗРОК БОЖЈЕ ДЕМИЈУРГИЈЕ

Преплитање стваралачког и метастваралачког начела огледа се у биполарној творитељној Божјој моћи. Он је и поета, који предочава причу о почетку градећи митопоиезис о постанку, али истовремено и поиетички субјект у сопственој митопоиези, који, творитељном својом енергијом, предочава космопоиезис као продукт сопствене демијуршке делатности. Да ли онда то значи да је пре Бога морала постојати поетска мат(е)рица, која је од Њега могла да начини поету-Творца, Демијурга? А онда, да ли је флуидност првобитне поетске мелодије морала да садејствује са материјом како би се њено прапостојање на космо-сцени видело посредством делатности, покрета? Иако ова заувек отворена питања чине метафизички полет Његошевог певања неприкосновеним, постоји у његовој песми и доказ о ексцентричном постојању нечега у односу на Бога. У односу на библијску космолошку протологију, где је топос почетка сав сажет у иницијалној апофтегми: „У почетку бјеше Ријеч, и Ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше Ријеч” (Јн 1: 1), Његошева космогонијска представа претпоставља постојање материјалне ексцентричности у односу на Божју демијуршку креационистичку силу. Појам „Ријеч” у библијском делу семантички кореспондира са самим

те пружа могућност за сећање на Почетак. Поиезис тада представља фундаментални покрет на путу ка поновном садејству човека и Бога, јер продукт поиетичке делатности, песма, својим дотицањем Почетка, погледом уназад, открива будућност, отвара је за хармонију праисконског.

16 „Ах, ти тајно, Богу тек извјесна –

Састав ове пресилне машине

Која креће безбројне минове” (Петровић Његош 1953: 253).

оваплоћењем чина стварања, те је светописамски конципиран Почетак усредиштен у начелу Постања из Божје речи, поиезиса Творца. Почетак у Речи је почетак у одговору, који се открива за све-време. С друге стране, експлицитним навођењем приче о хаотичном постојању праматерије као последице урушавања Првих небеса, о мрачном царству, које је у изван-позицији у односу на Творца и стварање, Његош у својој космопоези пружа једну врсту романтичарско-телеолошко-онтолошког приступа идеји Почетка. Онтотелеолошки приступ Почетку функционише као јововско овде-и-сада питање традиционално-догматски конципираном одговору, јер само питање отвара пут ка истини, у питању је кључ за одгонетање Тајне. Тако се у Његошевој песничкој визији хришћанско становиште до краја преиспитује у овој-и-сада егзистенцији, те и концентрично шири у односу на библијску протологију, па је „погрешно, са савременог становишта тумачења, сводити пјесникову стваралачку визију на узак теолошки оквир. Исправније је то чинити са најширег телеолошког становишта” (Ивановић 2002: 17). Наиме, библиоцентрична перспектива претпоставља ванвременску универзалност у одговору, она не пружа могућност преиспитивања, док је Његошева митопоема заснована на перспективи оновременског вапаја бића, које, након светописамске констатације о Богу као одговору на питање о праисконском, поетском кичицом на тачку додаје облину градећи запету, како би отворило потрагу за новим одговором. Тиме се и идеја почетка мења јер долази до једне врсте овоземаљског, људског преозначавања сасвим-трансцендентног догађаја, а носилац ревидирања је песник. Хаотичност у мисли доводи га до крајње, готово апокалиптичне тачке бивања, из које Његош црпи покретачку енергију страха и сумње која, као таква, једина може произвести измештање из телесног бивања у душу, у духовно.

Дакле, у контексту Његошеве космопоезе, Бог ствара свет из нечега (првобитност, материја), док се метастваралаштво односи на Божји наратив, митотворачко приповедање о првобитности са уводним пасажима, који се поклапају са формом започињања бајке или предања: „Бјеше грдно једном мрачно царство” (Петровић Његош 1953: 276). Хаос¹⁷, односно, мрачно царство праматерије, примарност је у односу на коју Творац остварује хармонично дејство сопственог стваралаштва, оно Нешто што је једино постојало у почетној пунктуалности и што је своје дејство увећавало ширењем, можда чак и примордијалним певањем, праисконском мелодијом сфера¹⁸. Оно што има снагу ништења ката-

17 „Етимолошки, можда је реч Хаос првобитно значила *празнину* која зија; аналоган јеврејски термин *шоху-вабоху* значи *празна љустиош*. Али већ у старим митовима Хаос сигурно не значи апсолутну празнину, тј. *ништа* него значи безобличну и неизмерну материју” (Слијепчевић 2013: 138). Овде можемо пратити како се разумевање античке концепције Хаоса кроз историју трансформисало од идеје Ничега као празнине до концепта Ништа као безобличне праматерије.

18 Овакав митско-философски концепт о постанку можемо по паралелизму поредити са старогипатским митом о богу ваздуха Шу, којим и Зафрански започиње своју студију *Зло или драма*

трофизма морало је у својој суштини поседовати знање о хаотичности, морало је, могли бисмо чак рећи, дејствовати у сазвучју са хаотиком, како би је деконструисало. Поетска мелодија, попут ваздуха невидљива, а ипак фундаментална за живот, покрет, па и упостојање поетско-демијуршког Творца, могла би се дефинисати као праизвор извора пре извора, оно што је дејствовало пре хаотичне материје из које Бог ствара. Поезија је у Његошевим стиховима атрибуција самог Творца-поете, она која се открива као тајанствено, творитељно, опостојавајуће дејство: „Свемогући на трон сједијаше/Таинственом украшен порфиром/Творителном заџат поезијом!” (Петровић Његош 1953: 274). Као таква, она стоји испред Бога, одређује га, заводи нас мишљу да је морала као мелодија сфера постојати пре, како би Он постао Демијург. Заводљива мисао о апсолутној поезији као прапочетку иде у прилог Његошевој тежњи да се поетским дејствовањем протегне до почетка, јер садејство у дотицају може настати само посредством блискости ентитета који га чине. Када се поезија и прапоезија мелодијски додирну настаје песма-спознаја, нови имунолошки мехур, који штити биће од бесмисла.

4.2. ОВОЗЕМАЉСКА ПОЕТСКА МЕЛОДИЈА КАО МОГУЋИ ИЗВОР (БОГО)СПОЗНАЈЕ

Пошто се откривање космичке Тајне у романтизму врши из тачке стваралачког Сопства, човек мора поћи од самоспознаје, лајтмотива читаве античке митологије и философије, да би дошао до богоспознаје, почетне и завршне тачке хришћанске мелодијско-метафизичке нити. Његош иде још даље, те прејудицира и то да је космичка спознаја нај-доступнија бићу које је атрибутски одређено поетским творитељством. Такав је песник као „изабраник коме небо открива своје тајне. Религиозни песник постаје тако рећи посредник између вишег, духовног света и земље” (Шмаус 1996: 77). А зашто баш песник? Његош ће нам више пута истаћи блискост песничког бића са Богом управо по творитељном чину, чији узрок открива у праизворној поетској мелодији. Бог је тај који поетско биће оживљује, надахњује поетским духом. Отуда у Његошевом космопоезису изналазимо привилеговани положај песника, јер се управо по сопственој демијуршкој делатности, која оживљава, приближава Творцу-уметнику. Заједничко творачко, а удахњујуће као одуховљујуће¹⁹ својство, које Поету и поету чини блиским апроксиматично

слободе, а чија се митска улога огледала у заустављању катастрофе. Бог Шу је, уосталом као и сам Свестворитељ у Његошевој песнички обликованој визији, извор Хармоније, а извор пре извора био је Хаос (в. Зафрански 2005: 15). Међутим, само одређење египатског заустављача катастрофе као бога ваздуха, сведочи о његовом флуидном дејствовању, а флуидност је, опет, основно својство мелодије, те је заустављање Хаоса могло настати и као продукт мелодијско-поетског ширења.

19 Божје демијуршко рукотворење, као и песничко стваралачко начело, подразумева присуство даха као духа. Макрокосмичко стваралачко начело одуховљује микрокосмос надахнућем, а песник, који је у мезокосмичкој позицији, посредује духотворачку енергију, удахњује је у овоземаљско биће. Тако дух поиезиса показује присуство даха-трансценденције у онтологији бића.

повезујући занатско-уметничке принципе њихове демијургије, чини да се у читаочевом погледу пробуди представа о мехуру садејства Бога, од којег потиче дух, и песничког бића, који тај дух чини доступним људству поетски га обликујући. Само тада, у размени стваралачке енергије, поетског духа, песник је коаутор творачке хармоније. Наиме, иако је „удување живота техничко-надтехничка процедура која је искључиво божји патент” (Слотердијк 2010: 38), песничко биће блиско Богу, богобиће, омогућено је да, посредством преваге духовности и присуства мелодијског ентитета у сопственом егзистирању, такву процедуру понови. Поиезис песника овде подразумева земаљски такт пнеуматског Божјег стварања посредством речи-песме, те се макрокосмолошка пнеуматика инсуфлира у микрокосмичко битисање тако што се посведочава људству посредством графематике, песме.

Песма, као графемски обликовани поетски дух, у свом онтолошко-гносеолошко пулсирајућем откровењу претпоставља отварање двери за улаз у дом, те поета сопственом творитељном енергијом отвара врата перцепције, сазнања као удомљавања. Управо је то моменат припајања метафизичког и поетског тренутка, јер ништа друго до поиезис песника не омогућава чувствено пријемчив одраз мехура, отварајући биће за стицање свести о некадашњем садејству. Оно ће тада, духовним опредељењем у овоземаљском, настојати да песимистичну мисао поводом бивања метаморфозира у мисао о обнављању мехура. Поиетичко начело је у том домену сапуница, која одражава демијуршко садејство Бога и песника, а у себи садржи и потенцијал превазилажења јаза између теотехнике и људске технике у домену пнеуматског пакта где се на подарени животни дух одговара узвратним дахом, успостављањем солидарног реципроцитета (уп. Слотердијк 2010: 37). Прожимање у начелу поиетичког духа омогућило је песничком бићу да буде најближи божеству, а такво својство блискости он тежи да успостави између Творца и људи, како би се летална вињета егзистирања усредиштила у онтолошкој смислености – потоњој сједињености у бесмртности духа. Песник у философско-гносеолошком домену свога певања гради кулу као лествицу духовног успења ка трансценденцији „јер он може саздати свјетове/у идејам’ високолетећим,/кано што их отац премогући/дјелом сазда и ево их каза” (Петровић Његош 1953: 58). Његова је демијургија творење романтичарског мита о оностраном смислу оностраног живљења²⁰. Зато поезија, као продукт његове демијургије, мора увек бити апсолутна, увек метафизички устремљена, увек највиша поезија јер „за песника није довољно да се у трајним делима остави израз његове самобитне поезије, онакве каква му је урођена и какву је он усвојио. Он треба да стреми вечно ширењу своје поезије и свог погледа на њу, да је

20 „Човек измишља митове да би надвладао своју усамљеност и да би себи поново нашао место у целини [...] Беген разликује три романтичка мита – о души, о несвесном и о поезији. Поезија је једини одговор за исконску стрепњу бића ограниченог на пролазно постојање” (Велек 1966: 142).

приближи највишој поезији која је уопште могућа на земљи, и да се стара да на најодређенији начин повеже свој део са великим циљем" (Шлегел 1992: 11). Песник је, дакле, демијург апсолутне поезије онда када у својим поетичким настојањима дела зарад циља читавог човечанства. Он снагом своје поетске имагинације твори уобразиљу о макрокосмолошким настојањима, митско-симболички конституише своју песничку слику о пра-прошлости и одложене будућности душе. Зато поета апсолутне поезије, какав је Његош, јесте увек ангажовано биће, које дела зарад читавог човечанства.

ЗАКЉУЧАК

Како би дошло до сазнања егзистенцијалног смисла који је, посредством представе о сједињењу са душом (сопством, трансценденталним Ја), те тако и сједињењу са Богом, предочен у платоновској, хексамералној и романтичарској (пре свега Његошевој) космолошкој протологији, граница у којој пребива смрт мора бити превазиђена. До таквог закључка о укидању овоземаљских ограничења дошли смо анализирајући катарзично иступање из овозвештања (материје, тела, цивилизације) и уступање ка тајни упостојања, која се као пасионирана, увек актуелна филозофска тема поетски обликује од антике до данас. Увидели смо како се до суштине упостојања стиже најпре тематизовањем краја (и код Платона и Василија Великог, те и код Његоша тај крај је гранични моменат егзистенцијалне потраге за смислом у којем се не открива ништа друго до апсурд живота), те се гносеолошка експлозија оваплотила у додиру краја са почетком, Хаоса са Хармонијом. Све до Његоша се о том додиривању, односно, међусобном условљавању, ћутало: античка представа извора упостојања је само слика постанка из Хаоса, библиоцентрична космолошка протологија сведочи само о начелу хармоничности у почетку, у оквирима немачког идеализма хаотичност добија нова значења. Његош нам, пре свега својим спевом *Луца микрокозма*, сведочи о дијалектици као свеопшем принципу бивања, па и оног трансценденталног, преегзистенцијалног, добожанског. О макрокосмичким дотицајима Хармоније и Хаоса, Бога и бића, Његош сведочи тек посредно, тиховањем о њему, шапатом.

Поета, каквим га Његош представља, јесте фигура која је, левитирујући између бића и Творца, увек довољно близу човекове душе, те јој шапатом може наговештавати да оствари свој латентни потенцијал, да из овоживота произведе постојаност за Бога. Поетски шапат значи готово нечујно пробијање Божје речи из тишине/хармоније поиезиса, те стичемо утисак да и он сам представља потенцијал тиховања, који у песми (посредством поиезиса песника) добија на звучању. Песма је, дакле, демијуршки пројекат настао посредством дошаптавања Бога-Творца и поете-творца, она је шапат о светој тајни. Теопоетички оријен-

тисан закључак овог истраживања, стога, пребива у томе да свако филозофско и поетско уобличење теме упостојања јесте овоземаљски поетски шапат уметника-демијурга који нас приближава примордијалној мелодији, извору свега. Тумачење историјске мисли о бићу и постанку, као поетске искре првобитне мелодије, отвара читаоце ка новим перспективама из којих се може тумачити стваралачко начело у Његошовом делу, чинећи његов литерарни опус увек недовољно исцрпљеним, увек неодгонетнутим до краја, никада коначним.

Извори

- Петровић Његош 1953: П. П. Његош, *Пјесме, књ. 2*, Београд: Просвета.
- Платон 1981: Platon, *Тимаж*, Београд: Младост.
- Платон 2006: Platon, *Ијон; Гозба; Федар*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Свети Василије Велики 2008: Свети Василије Велики, *Шестоднев*, Нови Сад: Беседа.

Литература

- Велек 1966: R. Velek, Pojam romantizma u književnoj istoriji, u: R. Velek, *Kritički pojmovi*, Београд: „Vuk Karadžić”, 96–136.
- Дил 1991: P. Dil, *Simbolika u grčkoj mitologiji*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića; Novi Sad: Dobra vest.
- Зафрански 2005: R. Zafranski, *Zlo ili drama slobode*, Београд: Službeni list SCG.
- Зафрански 2011: R. Zafranski, *Romantizam: jedna netačka afera*, Нови Сад: Adresa.
- Ивановић 2002: Р. Ивановић, *Њеџошева њеџишка и еџеџишка*, Нови Сад: Змај.
- Крцуновић 2017: Д. Крцуновић, *Проблем стварања у Плаџионовом Тимеју и у Шестодневу Василија Великога*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања.
- Лома 2010, М. Лома, Библијска прича о постању човека и Раја, Београд: *Филолошки преглед: часопис Савеза друштва за стране језике и књижевности СФРЈ*, год. 37, бр. 1, Београд, 33–69.
- Ломпар 2010, М. Ломпар, *Њеџошево њесништво*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Слијепчевић 2013: П. Слијепчевић, Стварање света и слика васионе у Лучи микрокозма, у: М. Ломпар (прир.), *Књига о Њеџошу*, Београд: Српска књижевна задруга, 137–179.
- Слотердијк 2010: Р. Sloterdijk, *Sfere: mikrosferologija*, Том 1, Mehurovi, Београд: Fedon.
- Хердер 2012: Ј. Г. Хердер, *Игеје за филозофију њевести човечанства*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Шлегел 1992: Šlegel, *Razgovor o poeziji*, Београд: Rad.
- Шмаус 1996, А. Шмаус, *Њеџошева Луча микрокозма*, Подгорица: Октоих.

Jovana S. Anđelković / TOPOS OF EXISTENCE FROM PLATO, THROUGH A BIBLIOCENTRIC PERFORMANCE, TO NJEGOŠ

Summary / The focus of this research is finding and analytical, semiotic-symbolic, theo poetic, and comparative analysis of cosmological and cosmogonic ideas of the origin of the world and human. The field of that analysis includes the ancient cosmological protology presented in Plato's *Dialogues*, the bibliocentric understanding of Genesis in the *Six Days* of St. Basil the Great and the romantic articulation of the meaning of existence. The romantic pessimistic conception of life, presented through the causes found in the universal principles of creation, is shown primarily in Njegoš's song *Luća mikrokozma*. The primary goal of the research is to find a poetic-philosophical form of the deepest past of existence, and try to sense a causal sequence in existential development, the latter consequence of which is a pessimistic insight into the transience of this determination determined by the inability to know what vibrates outside lethal limitations of being. At the same time, this paper does not focus only on reviewing the historical development of thought about being, but the result of the theo poetically oriented segment of research is reflected in revealing the summarization and transformation of ancient, biblical and romantic cosmological representations in Njegoš's poetry. Hence, in individual subchapters related to Njegoš's cosmopoiesis, his philosophical ideas on the source and cause of primordial origin, as well as on the primordial abode of God and being, and its cessation whose cause is the first sin, are presented. In the last segments of the research, the artistic-philosophical concept of the renewal of the primordial embrace with the Creator through song is presented. The research concluded with the presentation of the idea of poetic action as a process of cognition of the primordial origin, and emphasizing that every theo poetically oriented writing represents a new possibility for merging with a transcendental melody. This introduced a new methodology for analyzing texts on metaphysical topics and laid the foundation for future research on the same or similar topics.

Keywords: cosmology, cosmogony, Plato, soul, Beginning, Demiurge, romanticism, creative Self, Njegoš, poet

Примљен: 2. марта 2022.

Прихваћен за штампу априла 2022.

Goran J. Petrović¹
University of Belgrade
Faculty of Philology

ANTHROPOLOGICAL AND ONTOLOGICAL ASPECTS OF EDWARD ZWICK'S *THE LAST SAMURAI*²

In this article, I deal with the anthropological and ontological aspects of Edward Zwick's *The Last Samurai*. As far as the film's anthropological aspect is concerned, I deal with the clash between the West and the East as present therein and, by showing that the film ascribes (ethical) superiority to the dying Japanese feudal culture (i.e., the East), I conclude that it opposes the Western Civilization's prevalent anthropological stance in the 19th century. As for the film's ontological aspect, I deal with the question of god's presence (or absence) in the events shown in it, and conclude that the film can be interpreted from both an atheist and a theist perspective. Apropos of the film's pro-samurai anthropological aspect, I stress the primitivist utopianism of *The Last Samurai*.

Keywords: Edward Zwick, anthropology, ontology, Japan, samurai, honor, ethics, culture, utopia.

1. INTRODUCTION

The closing decade of the 20th and the first decade of the 21st century saw a surge of historically inspired films in Hollywood, films which, more or less veraciously, presented epic events from world history and gave the spectators intelligent entertainment and a taste of the ways of modern humanity's forefathers. One of such films is *The Last Samurai*, a 2003 epic directed by Edward Zwick, which, though not entirely unacknowledged (it received four Academy Award nominations and won 20 smaller-than-Oscar awards) (Anon. 1), was met with reviews that, in my opinion, were far more hostile and denigrating than they should have been. In other words, *The Last Samurai* was heavily criticized as handling Japan's 19th-century history with too much freedom and distorting it more than would have been pleasant or artistically palatable (Ravina 2010: 84–86) (for instance, the fact that the film presented the samurai as highly moral, as men who did not selfishly fight for the preservation of their caste's privileged status

1 gphwchamp@gmail.com

2 This article was written within Knjiženstvo: *Theory and History of Women's Writing in Serbian Until 1915*, a research project supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

in society, but solely for honor and the preservation of authentic Japanese culture; or the fact that it showed the last Japanese samurai as not using fire arms because they saw them as symbols of materialistic westernization that was ruining the heart and soul of Japan – the moral code known as Bushido).

However, *The Last Samurai's* great deviations from history that the critics pointed to are not a sufficient reason to dismiss this film as an average one. What I mean to say is that, in this film, Zwick had the intention of celebrating a culture other than his own (in this case, the Japanese culture or, more specifically, the feudal Japanese culture) (Lee & Zwick 2014); that, aiming to achieve this goal, he used all the available and necessary means (including historical inaccuracies); and that, using such means – which, in accordance with the rule of artistic license, are completely justified – he fully achieved his objective, and in a way that simply delights. *The Last Samurai*, in other words, is a film which, due to its immense aesthetic beauty and great philosophical depth, long after it has been watched, leaves its spectators re-experiencing the film's scenes in their minds and musing about the questions raised by its dialogues and its final outcome. And the questions that this cinematographic masterpiece raises are anthropological and ontological in nature.

The first question that *The Last Samurai* raises is the question of cultural superiority/inferiority between the West (European-style industrialism – in this case, represented solely by the United States of America) and the East (non-European indigenous pre-industrialism, as represented by Japanese samurai feudalism), or, in other words, the relationship between the white race and the non-white, non-European races, for it is the issue of race that a clash between two totally different, faraway cultures ultimately boils down to (the anthropological aspect). The second question that this film raises is the question of God's or a deity's presence in our world (the ontological aspect). In my analysis, I will attempt to show the answers that *The Last Samurai* gives to these big philosophical issues and, before I move to the central topics of my deliberation (i.e., the anthropological and ontological aspects of the film), there will first be some talk of the very plot of *The Last Samurai*.

2. THE LAST SAMURAI: ANTHROPOLOGICAL AND ONTOLOGICAL ASPECTS

The Last Samurai is a story of Nathan Algren (Tom Cruise), a US war veteran, a hero of the Gettysburg Battle and a retired Indian fighter, who, at the beginning of the film, is shown in San Francisco as performing theatrical sketches for the Winchester Company, that is to say, advertising the repeating Winchester rifle. However, as one can tell, his performances (as well as his everyday life following his release from the army after the

Little Big Horn Battle) are marred by his memories of how he massacred the Native Americans under the command of his superiors Lieutenant Colonel Custer (1839–1876) and Colonel Bagley (Tony Goldwyn). As he reads the text that he needs to deliver from the cue cards, he wanders off the lines describing the gore scenes from his Indian campaigns and demonstrates the capabilities of the Winchester rifle by nearly killing or wounding someone in the audience. He is also a drunkard, who seeks salvation from the memories haunting him in whiskey.

Algren is soon approached by his old fellow-combatant from the Seventh Cavalry Zebulon Gant (Billy Connolly), who takes him to a meeting with Colonel Bagley (whom Algren hates with utmost intensity because it was this man that made him kill Cheyenne women and children during the Indian Wars) and Mr. Omura (Masato Harada), a Japanese magnate come to the United States, on behalf of his emperor, to hire experienced officers to train Japan's newly established modern Imperial Army made up of peasant conscripts against a samurai rebel named Katsumoto Moritsugu (Ken Watanabe). Algren, a spiritually broken man, with nothing in particular to live for, accepts the role of a mercenary in exchange for an exorbitant income.

Once in Japan, Algren learns that, in the country of the rising sun, there is a very complex situation going on. Katsumoto has risen against Emperor Meiji (Shichinosuke Nakamura), whom previously he protected and served, and, as the strangest of all things, the rebelling samurai leader wages his war with traditional, cold weapons, without any fire arms, because he opposes the modernization that Japan is in the midst of. He also learns that the imperial troopers are very inapt with rifles and that their progress in the use of modern weapons is very slow-paced. Soon, somewhere at the border between the imperial and samurai realms, there is a battle between the Imperial Army and the samurai, in which the latter achieve full victory. Bagley and the remnants of the peasant conscripts flee in disarray, Zebulon Gant is killed, whereas Algren remains alone, surrounded by the samurai and facing certain death. Yet, owing to his bravery, he manages to stay alive long enough for Katsumoto to note his fighting prowess, which reminds the samurai leader of a vision he has been recently having in his meditations, of a white tiger ferociously fighting a multitude of enemies. For this reason, Katsumoto spares Algren's life, even though, in his last struggles, before he collapsed exhausted, the American killed Hiroto (unknown actor), the samurai leader's brother-in-law.

As Katsumoto's captive, Algren learns of the ways of the samurai, once Japan's traditional elite warriors and the bulwark of society, but now a perishing social class, doomed by the process of modernization that Emperor Meiji has initiated under the guidance of Omura. Although initially treated with disregard, with time Algren earns respect from the samurai and grows to like their ways. He gets rid of his addiction to alcohol, learns Japanese, and eventually becomes a samurai himself. In Katsumoto's

idyllic village, Algren develops a strong bond with the samurai leader and receives forgiveness from Taka (Koyuki), Katsumoto's sister (the woman who nursed the wounded American after the battle in which he was captured), for slaying her husband. Algren's and Katsumoto's friendship becomes firmly cemented after they manage to defeat a unit of attacking ninjas, hired by Omura to stealthily kill Katsumoto in his village and thus quell the rebellion before it attracts other samurai and spreads across the whole of Japan.

Towards the end of the film, Katsumoto tries once more to dissuade the young Emperor, once his student, from following the path of modernization and selling Japan to foreign interest-seekers by attending a session of the Imperial Council, but he fails. What ensues is a decisive battle between the modernized, now fully prepared, thousands-strong Imperial Army, led by Bagley and Omura and armed with not only rifles but also Gatling guns, and five hundred samurai, spearheaded by Katsumoto and Algren, and equipped merely with swords, spears, naginatas, and bows and arrows. The battle ends in samurai defeat, that is, total extermination of the samurai, with Algren, though heavily wounded, being the sole survivor on the samurai side. However, Omura's victory comes at a costly price, for not only do the imperial troops suffer heavy casualties in their final clash with the samurai but also, in the film's penultimate scene, Emperor Meiji cancels the arms agreement with the United States (thus shaking off America's hegemonic patronage) just because, moments before the signing of the agreement, a limping Algren entered the Imperial Palace, bringing Katsumoto's sword as a present to the Emperor and reminding him of Japan's centuries-long samurai tradition. The last scene in the film shows Algren returning to the samurai village, where he will probably live for the rest of his days with Taka, with whom he has developed a Platonic romantic relationship during his captivity, and her two children, who have also grown very fond of the American.

This enthralling, imaginative, and, above all, touching story of the twilight of samurai culture in Japan, in fact, has two narrative threads, intertwined through the friendship of two totally different warriors – Algren, an American who, at the beginning of the film, is a lost soul, and, through his integration into the dying samurai culture, finds his spiritual salvation and a purpose in life; and Katsumoto, a moral giant, who refuses to live in a new westernized, dishonored and materialized Japan which has more respect for things foreign than its own, and chooses instead to fight an a priori lost battle, not for the sake of glory or any trivial gains, but because he wishes to make the Emperor realize that Japan must not renounce its tradition and because he believes that a life in honor (i.e. his own life) must be followed by nothing less than an honorable death (strangely enough, honor is the main thing that binds the two men – Algren seeks to regain it after he lost it in the ungodly annihilation of the Native Americans, while Katsumoto strives not to lose it by succumbing to the

lures of a materialistic existence where everything can be bought, while such values as honor, sincerity and the necessity of dying for a greater cause play no part). The first narrative thread or plain is the one that refers to the fate of the samurai, the elite social class that ruled Japan for almost seven centuries before its final collapse in the 1870s, whereas the second one is related to the fate of Nathan Algren and the full transformation that his character goes through from beginning to end as a result of his abandonment of his native Western, American culture and his immersion in the Eastern, samurai one. While the narrative thread that deals with the fate of Japan's samurai reveals the film's anthropological aspect, the film's ontological aspect is revealed through both narrative plains simultaneously – the one dealing with the fate of the samurai as well as the one pertaining to the spiritual transformation, or salvation, of Captain Algren.

When it comes to the anthropological (or ethnological) aspect of *The Last Samurai*, it can be deduced by placing the film in the context of European racist sociocultural views, which were particularly strong at the time when Japan was rapidly modernizing itself (i.e., in the late 19th century) and which, though by no means unchallenged since then,³ still retain a certain degree of presence in academic communities as well as the common population. What I have in mind is the “science” of race, eugenics, phrenology, and early positivist, Comtian and Spencerian,⁴ unilinear sociocultural evolutionism, or, in other words, a whole array of quasi-scientific disciplines and philosophies which regarded non-European races of the world as intellectually inferior to the whites and, as such, destined to accept the science, technology, and culture of the “superior” Europeans (North Americans count as Europeans, too, in racial terms), including a servant status within the colonies established in their countries by the whites (Anon. 2.: 1–5). The colonialist and imperialist spirit of the age was perhaps most notably described by Rudyard Kipling (1865–1936) in his poem “The White Man’s Burden” (1899), wherein he wrote that it was necessary for the white races to rule the dark-skinned non-Europeans, that is, to enlighten the “heathen” [...], “half-devil and half-child” [...], “sullen peoples” of the East (Kipling 1914: 94–95).

Zwick's film, quite obviously, defies the white supremacist philosophy of the 19th century, for although the last five hundred samurai eventually lose the war for the preservation of their traditional way of life, the impression that one gets from the entire course of the film is that the ones

3 The early years of the 20th century saw the rise of multilinear sociocultural evolutionism, a theory created by Franz Boas (1858–1942), who refuted the racism of the unilinear evolutionists, questioned their notion of progress (i.e., the idea that progress is equal to technological advancement), and argued that different communities follow different evolutionary routes without all of them necessarily striving for the Comtian positivist stage of development (Anon. 2.: 7–15). Although multilinear evolutionism is prevalent in contemporary anthropology, this does not mean that there is no room for racist Occidentalism among modern-day intellectuals (Anon. 2: 2, 14–15), and especially among the common, uneducated population.

4 Derived from the names of Auguste Comte (1798–1857) and Herbert Spencer (1820–1903).

who lost are actually ethically superior to the ones who defeated them. The ethical (and also aesthetic) superiority of the traditionalists over the modernists is best seen when the two warring sides are directly compared in terms of their respective characteristics and deeds.

On one side is the Japanese nouveau riche capitalist Omura, obviously the wealthiest and most influential man in the newly emerging, rapidly modernizing Japan, at the head of a vast imperial army and doing lucrative business with his American politician and industrialist allies, while on the other is a small but incredibly brave samurai army, willing to fight and die for its tradition; on one side – materialism, greed, deceit, eager acceptance of foreign values and arrogant disrespect for the old ways, and on the other – spirituality, modesty, honesty and honor, devout dedication to the samurai ways and rejection of Western values, and absence of fear in the face of a much more powerful enemy; on one side – disregard for natural beauties, on the other – respect for them. There are many scenes in which the contrast between the two clashing sides is easily noticeable, but, perhaps, nowhere is it as conspicuous as in two scenes featuring Omura, wherein the stark differences between him and Katsumoto are brought home in a very explicit fashion. The first such scene happens at the Imperial Council, where Katsumoto arrives proudly carrying two swords, although Omura (who up until the film's penultimate scene virtually has the young emperor entirely in his hands, treating him almost like a puppet) has recently passed a law against wearing swords in public. When asked to remove his sword from the council chamber, Katsumoto engages in a short argument with Omura, which, though not being of any help to the samurai leader in changing the mind of Emperor Meiji with regard to Japan's modernization, ends in a complete victory for him, at least from a purely logical point of view:

[In Japanese]

Omura [to Katsumoto, who has just entered the chamber]: Minister, you honor us.

Katsumoto: It is my honor to rejoin this council.

Omura: Perhaps you are unaware of the law against wearing swords?

Katsumoto: I read every law carefully.

Omura: Yet you bring weapons into this chamber?

Katsumoto: This chamber was protected by my sword when –

Omura: We need no protection. We are a nation of laws.

Katsumoto: We are a nation of whores, selling ourselves –

Omura: If we are whores, the samurai made us this way.

Katsumoto: I have not seen the Omura family giving gold to the masses.

Omura: It is with great regret... but I must ask you to remove your sword.
(Zwick 2003b)

As it is clear from the dialogue, Omura evades answering Katsumoto's last remark, which clearly points to Omura's profiteerism as an obvious fact at the time of their conversation (earlier on in the film, Omura is spoken of

as owning all Japanese newly-built railroads, a thousand miles of railroad tracks), and continues the conversation in an imperative tone, ordering the sincere samurai to remove his sword, which Katsumoto, of course, refuses, thus setting the stage for the final battle, in which he and his traditionalist warriors will not stand a chance of winning or even surviving.

The second scene with Omura in which Katsumoto obviously towers above him in moral terms is the film's penultimate scene showing Emperor Meiji's change of heart in relation to the importance of Japan's traditional ways for him and his country. The scene shows Nathan Algren, kneeling in deference before the Emperor, in a way Katsumoto would do had he not died in the last battle, and handing over Katsumoto's sword to him, which causes a fit of regret and sentimentality in the Emperor's heart, who then, for the first time in the film, acts self-confidently, independently and in defiance of Omura. In other words, young Emperor Meiji decides not to sign the agreement granting a monopoly on arms import to the United States and cordially asks Algren to tell him of his teacher's (i.e. Katsumoto's) final hour on the field of battle. When Omura protests the Emperor's decision, asking him not to cancel the agreement before the two of them can thoroughly discuss the matter, the Emperor interrupts him in the following manner:

[In Japanese]

Emperor Meiji: Omura... you have done quite enough.

Omura: Everything I have done, I have done for my country.

Emperor Meiji: Then you will not mind when I seize your family assets... and present them as my gift to the people.

Omura: You disgrace me.

Emperor Meiji: If your shame is too unbearable... [extending his right arm, with Katsumoto's sword in it, toward Omura] I offer you this sword. (Zwick 2003b)

Given the fact that, following the Emperor's mention of seppuku as a way out of being publicly shamed, Omura obediently bows his head and steps back, it becomes more than clear how ethically superior Katsumoto is to the sly politician and businessman. In other words, while Katsumoto was not afraid of marching into battle knowing that he would never come out of it alive, and even of committing seppuku after being heavily wounded, with the help of also heavily (but not mortally) wounded Algren, Omura retreats at the very mention of the possibility of his ritual suicide as a means for ending his life honorably. Therefore, Omura is a weakling, a villain who values only his own well-being (and especially material gains) and would never sacrifice his life for a greater good, while Katsumoto is an honest and lion-hearted hero who has lived his entire life compassionately and in the service of his society, but is eventually doomed to perish due to the fast, anti-samurai changes that befell Japan at the peak of his life journey. And this very clearly points to the fact that *The Last Samurai*

depicts Japan's feudal system, in which the samurai flourished and which was rapidly coming to an end during the 1870s, as more conducive to the development of a strong moral character and a healthy, disciplined society than the new, modern, industrial and capitalist Japan which, as we are led to infer, is conducive to the formation of little else but selfish, lowly, cowardly and dishonorable, money-minded people.

Of the other scenes that either vilify the proponents of modernization or exalt the samurai traditionalists, it is worth mentioning the one in which it is implicitly revealed that the cunning surprise ninja attack, which I mentioned in my synopsis of the film, was organized, that is, paid for, by Omura (the truth is revealed by Katsumoto at the moment when he, asked by Algren whether the ninjas were sent by Omura or the Emperor, laconically answers: "If the Emperor wishes my death, he has but to ask") (Zwick 2003a); the one in which a group of six arrogant imperial soldiers are shown as ill-treating Katsumoto's son Nobutada (Shin Koyamada), or, more accurately, cutting off his top-knot, the symbol of the samurai class (this scene happens on the streets of Tokyo, where Katsumoto has arrived with Algren and a group of his ablest samurai to attend the Imperial Council and try persuading the Emperor to put an end to Omura's policy of unlimited modernization); and also the one in which Algren, as narrating the entries he makes in his journal during the initial period of his captivity in Katsumoto's village, reveals his ever-growing admiration for the samurai:

1876. Day unknown. Month unknown. I continue to live among these unusual people. I am their captive in that I cannot escape. Mostly, I'm treated with a kind of a mild neglect... as if I were a stray dog or an unwelcome guest. Everyone is polite. Everyone smiles and bows. But beneath their courtesy, I detect a deep reservoir of feeling. They are an intriguing people. From the moment they wake... they devote themselves to the perfection of whatever they pursue. I have never seen such discipline. I am surprised to learn that the word "Samurai" means to serve... and that Katsumoto believes his rebellion to be in the service of the Emperor (Zwick 2003a).

While the former two scenes, which speak derogatorily of Japan's pro-western forces, are meaningful only when juxtaposed with the valor and modesty of the samurai (Omura's trickery versus samurai willingness to engage in a hand-to-hand combat with a vastly superior army in terms of both numbers and weaponry, and the imperial troopers' arrogance versus samurai modesty, that is, the fact that the latter do not offend or harass the imperial soldiers but simply fight them with all the respect that, under normal circumstances, is to be owed even to the enemy), Algren's journal entry, as a celebration of the samurai way of life, can be regarded on its own. It expresses admiration for the politeness, composure and discipline of Katsumoto's samurai and, as such, figures as a succinct summary of the reasons behind the traditionalists' superiority over the modernists.

In other words, the samurai are, just like Kevin Costner's Sioux from *Dances with Wolves*, Rousseauian noble savages, members of an ancient social system which is not worse but better than the one being created by the supporters of westernization (Ravina 2010: 87–88). The samurai are disciplined, humble, calm (meditative), highly concentrated and precise in their work, and well-mannered (in accordance with the social decorum of Bushido) – in brief, they are all the things that the modernizers of Japan, as an excessively ambitious, aggressive, conceited and materialistic sort of men, are not.

Speaking of the ethical superiority of the samurai over Japan's pro-western forces, it should be borne in mind that there is one more point of view from which the former tower above the latter, and this is aesthetics. The superior aesthetic taste of the samurai is obvious from the very (visual) scenes that accompany Algren's reading of his journal entries exalting the virtues of the samurai way of life (the virtues which, it is also important to mention, not only helped Algren sober up but also get rid of his nightmares, in which he kept seeing himself and his Seventh Cavalry fellow-soldiers slaying unarmed Cheyenne women and children). What I mean to say is that the images of the refreshingly green and inspiring landscapes of Katsumoto's village, where everything is perfectly arranged and awarded a proper place and size – from the humble wooden houses, to calm-looking Buddha statues, to wooden bridges and stables, to watery rice-fields, blooming cherry orchards and grassy meadows used for practicing martial arts (as a reflection of the samurai Zen Buddhist philosophy which, as we know, stresses good organization, the power of focus and harmony with nature) – stand in stark contrast with the appearance of Tokyo streets which, as one can tell from the two clusters of scenes in which Japan's capital is shown (the first time, at the beginning of the film, when Algren arrives in Japan, and the second time, in the second half of the film, when Katsumoto rides into Tokyo with the intention of attending the Emperor's [and, in fact, Omura's] council), are dirty, overcrowded and chaotic, and, as described in the final shooting draft of John Logan's film script, "dystopic" (due to the spontaneous and unartful mingling of things western and traditional, as well as the Japanese and foreigners) (Logan et. al. 2003). The powerful impression of the pastoral, Zen Buddhist aestheticism of Katsumoto and his samurai society, as starkly contrasted with the dystopic ugliness of Omura's urban Tokyo, is further strengthened at the very end of the film, with the scene showing Katsumoto's last moments (right after Algren helps him commit seppuku by thrusting a sword into his stomach), when the dying samurai sees a whole cloud of cherry blossoms floating in the wind, each of which looks perfect to him, in accordance with the perfection that he has always aspired to attain over the course of his life in whatever he was doing, whether he was performing the role of a skillful and dutiful warrior, an inspired and wise poet, a compassionate father, a protector of the Emperor, or, as it would eventually be the case, a rebel

rising for a noble cause, and even then serving his ruler by reminding him of what is best and most valuable about Japan. It is an image which, as it seems, perfectly crowns the life of a valiant man and, being a logical continuation of Katsumoto's earlier words about blossoms and perfection ("A perfect blossom is a rare thing... You could spend your life looking for one. And it would not be a wasted life") (Zwick 2003a), embodies the beauty of samurai culture, a culture that, above anything else, strives for honor and simplicity, happiness with small things. Speaking of the sophisticated aestheticism of Zwick's samurai, of importance are also the images of samurai artisans and blacksmiths, who make their products with their own hands and, always maintaining a strong focus, imbue each of their items with a tint of humanity, quite unlike the modern, industrial ways of production, where everything is mass-produced, cold, and artificial (and, in this respect, special attention should be paid to the forging of samurai swords which, unlike the rifles of the imperial troopers, are made to be the souls of their bearers).

Finally, Omura and Japanese imperial troopers are not the only villains in the *The Last Samurai*, in opposition to whom the spectators are able to draw conclusions about the great value of the samurai society. Two American characters are also villainous, namely Colonel Bagley and Ambassador Swanbeck (Scott Wilson). Colonel Bagley, as Algren's superior in the US Army from the days of the Indian Wars, symbolizes the historical American imperialism, which began in the early 1800s, after the Lewis and Clark Expedition, and gained a particularly powerful momentum in the late 19th century, at the time when the United States was completing its conquest of the vast territorial expanses west of the Mississippi River, beginning to create a vast overseas market for the exportation of its products (Japan being one of the countries with a rising American economic, but also political, presence), and setting the stage for the era of its blatant imperialism marked by military invasions of other countries, a period which commenced with the conquest of Cuba (1898) and the Philippines (1899) and has endured to this day (Johnson 1997: 341, 347, 404–405). In other words, Bagley's bloody campaign against the Native Americans, a policy he is prepared to continue implementing in Japan with the annihilation of the samurai class, stands for the worst that the American nation has given the world – genocide and oppression of foreign peoples – a fact that Zwick, as the director of *The Last Samurai*, does not hesitate to point to. Ambassador Swanbeck, on the other hand, with his insistence on Emperor Meiji's signing the arms agreement (as very favorable to the United States) as soon as possible symbolizes the financial avarice of the late-1800s US administration, the avarice that can be ascribed to modern-day US administration as well. Mr. Swanbeck, in other words, epitomizes America's hunger for lucrative business and commercial activities, a thing that has been a priority in the US foreign policy ever since the period described in *The Last Samurai* and that has made America what it is today

– the world's number one economic (and military) superpower, and the establisher and keeper of a world order known as *Pax Americana*.

The third thing that needs to be mentioned in relation to the vilification of the United States in *The Last Samurai* is the way in which captain Algren ends his “theatrical” performance in San Francisco, at the very beginning of the film. After presenting the numerous attendees at his advertising show with the opportunity of seeing the Winchester rifle in action (and during which he almost shoots someone in the audience), he finishes with a statement even more cynical than the one with which he “seasoned” the middle part of his sketch by describing the dead, mutilated bodies of his fellow-soldiers, members of the Seventh Cavalry, slain at the Battle of the Little Big Horn by the Sioux. Thanking the audience for their attention, he says: “I thank you on behalf of all those who gave their lives in the name of better mechanical amusements and commercial opportunities” (Zwick 2003a). With these words, Algren obviously denounces his own American culture as a culture that has made him a drunkard and a cynic, a culture which called itself the most progressive in the world (and still does) and yet did not hesitate to sacrifice the lives of its soldiers and, even worse, to ruthlessly slay thousands of Native Americans and dispossess them of their lands for no other purpose, as it seems, but to allow for the thriving of a mass consumer society, a society which, though peaceful, rests on shallow-minded entertainment and which can be starkly juxtaposed with the samurai militaristic society, where there were wars indeed, but ones that were waged in an ethical manner, with respect for the enemy, and where life was not deprived of its epic dimension, which was part of man's society ever since the Stone Age and which, as we are induced to believe, provides the only suitable context for the development of such higher traits and values as honor, sacrifice and loyalty, values almost completely lacking in the circumstances of physical safety and material plenty introduced by industrial capitalism. So, based on all the things said about the portrayal of American characters, it is clear that Zwick gives the spectators of *The Last Samurai* a very negative depiction of the United States, as of a nation which, pursuing lucrative interests, defiled and corrupted the morally pure society of feudal Japan.

In conclusion, *The Last Samurai* depicts a battle between good (the samurai) and evil (imperial modernists guided by the Americans) in which the forces of good are ultimately defeated, and it is precisely on this fact that the whole tragedy of the film rests. This film shows the Japanese nouveau riche capitalists (epitomized by Omura) and American politicians and military mercenaries (epitomized by Swanbeck and Bagley), that is, the proponents and agents of modernization, in an emphatically negative light, whereas the traditionalist forces fighting for the preservation of Japan's old ways, or the samurai, are presented in a positive light. It is for this reason that one may conclude that *The Last Samurai* defies and subverts the tenets of positivistic (unilinear) sociocultural evolutionism, a

sociological and anthropological philosophy which welcomed the spreading of industrialization from Europe and North America all over the world as an integral part of the natural order, and which advocated the idea that the industrialization and Europeanization of non-European nations and cultures (such as the Japanese, who are directly shown as being “civilized” in the film, or the Native Americans, who are retrospectively [through Algren’s flashbacks], shown as being conquered by the Americans) is, on the whole, beneficial to both the colonizers and the colonized (Anon. 2: 1–6). *The Last Samurai*, therefore, can be understood as a criticism of European and American colonialism, as a transvaluation of the belief that the industrial European-type society is better and more advanced than the traditional feudal system of medieval Japan. It is to be understood as a celebration of Japanese samurai culture and as a film which clearly conveys the message that Japan was better off when it was in its stage of feudalism and that, in the age of the samurai, there were more favorable conditions for leading a purposeful, fulfilling life than in the age of industrialism. Such a statement can further be amplified by arguing that not only Japan but also the entire world was better off when it was in the pre-industrialist stage of its sociocultural evolution, and it is in a statement of this kind that one may find a utopian or, more accurately, a primitivist utopian dimension of *The Last Samurai*. In other words, Zwick’s film clearly presents us with an image of a perfect society which, rather than viewed as an obsolete social order, should be regarded as a world that mankind, or at least one portion of it (i.e., Japan), arrogantly and unwisely destroyed, thus paving the way for the emergence of a society that makes its members less self-fulfilled and less aware of true living values. It offers its spectators escapist enjoyment, a glimpse into a lost noble-savage-type utopia and even though, in historical terms, the samurai age was not as flawless as Zwick made it to be, *The Last Samurai* is still a spectacular piece of cinematographic fiction and an admirable glorification of the very finest aspects of samurai culture – honor, loyalty, bravery, and Zen Buddhist philosophy. Besides, is it not true that the film’s director himself, admitting to his deliberate intention of idealizing the samurai, once said that “[i]t is as important to celebrate what’s poetic and idealized as it is to understand the reality” (Andress 2016)? One needs but to turn to Ancient Greek theory of literature and drama, that is, to Aristotle and his notion of *catharsis* to realize what the purpose of real tragic art is (in contrast to historical books and documentaries) – namely, the purgation of emotions (Aristotle, 2008/347–335 BC: Chapter 6) – and what better way to purge one’s emotions if not through idealization, through first creating a world that is better than ours, better even than anything history has seen so far, and then allowing it to be destroyed by a villainous world, one that is very much like our own? Catharsis, therefore, is precisely the thing that *The Last Samurai* gives us at the end, leaving us astonished, purified and at least just a little bit (if not much) nobler than what we were like before we

began watching it. In other words, after being immersed in the splendidly poetic drama of Zwick's tragic film for two and a half hours, we emerge as better and wiser persons, ones that have learnt to respect a culture other than our own and, perhaps even more importantly, to appreciate the value of our own lives and the things we do while alive, knowing that one day our lives too must end, just as Katsumoto's five hundred samurai eventually die, taking the entire 700-years-long samurai culture with them to their graves.⁵ So, *The Last Samurai* arouses cathartic emotions in us precisely because it relies on *licentia poetica*, and for this reason all of its historical inaccuracies are justified, for, as everyone knows, unsentimental, matter-of-fact historical narratives can only help us learn about historical events, but they can never purify our emotions and give us great moral or aesthetic pleasure, which is exactly what art exists for.

When it comes to the ontological aspect of *The Last Samurai*, that is, the question of a deity's interference in the dealings of men or, more specifically, in the actions described in the film, it must be answered or dealt with in an ambiguous manner, quite unlike the way in which I dealt with the question of the film's anthropological aspect, where I showed that it conveys an unequivocal message, one which defies the 19th century's established anthropological paradigm of the alleged superiority of the European, scientifically based, lifestyle over the Eastern one as based on spiritual values. In other words, Zwick's film obviously encourages the spectators to reflect on the possibility of God's existence in the context of the things that unfold in it, but it does by no means allow us to reach a clear-cut conclusion, one that clearly sides with either the affirmation or denial of a deity's existence. Perhaps the part of the *The Last Samurai* which best describes the film's ambiguity with regard to the issue of ontology is one of Algren's monologues which Zwick's hero engages in, in the form of journal entries, during his captivity in Katsumoto's village:

Spring, 1877. This marks the longest I have stayed in one place since I left the farm at seventeen. There is so much here that I will never understand. I have never been a churchgoing man, and what I have seen on the field of battle has led me to question God's purpose. But there is indeed something spiritual in this place. And though it may forever be obscure to me, I cannot but be aware of its power. I do know it is here that I have known my first untroubled sleep in many years (Zwick 2003a).

In this journal entry Algren describes himself as an atheist or, at best, a skeptic or an agnostic, which is in accordance not only with the things he experienced on the fields of battle in America, where he saw dozens

5 These two things, according to Zwick's own words, are exactly the effects he wanted to achieve in *The Last Samurai*: "The kernel of the film is this idea that only when one can embrace the possibility of death, and understand that it is imminent to us all, can one truly and fully live. [...] I also think for America and for the world, this understanding that cultures other than one's own are rich and complex and valuable is a very important one to have" (Lee & Zwick 2014).

and hundreds, and maybe even thousands of innocent people, Indians as well as Euro-Americans, dying an undeservedly gruesome death, but also with the things he is about to witness there where he is, in Japan, where he will see a huge modern, mechanized army, fighting for an unjust cause, mow down a small host of righteous and indescribably courageous sword-wielding samurai.

However, although the film twice shows the unjust side standing in triumph over the righteous one (in the case of the Seventh Cavalry's annihilation of the Cheyenne, as presented retrospectively in flashbacks of Algren's haunting nightmares, and in the case of Japan's imperial troopers' defeat of the samurai, as shown directly and in the present), which might point to the fact that there is not any kind of intelligent, justice-loving deity minding the earthly affairs of humankind, there are nevertheless several reasons why one could assume the opposite stance, and the first of these reasons is precisely in the fact that the serene and deeply spiritual atmosphere of Katsumoto's village has a soothing, recuperative effect on the life-weary, mentally ill Algren. Apart from the fact that Algren is cured by the spiritual purity of Katsumoto's village, his samurai and their families, it is also important to know that, over the entire course of the film's narrative, Katsumoto frequently talks of destiny, of one's (predetermined) time of death, and there is also his dream of the white tiger bravely fighting a multitude of warriors surrounding him, which is precisely the way in which Algren, while brandishing a spear with a white tiger emblazoned on its banner (a coincidence or not?), perseveringly fends off the attacks of six samurai, before eventually being overwhelmed and spared by Katsumoto. In addition, it is also true that it is Algren (though his presence in the events surrounding the final demise of the samurai is entirely fictitious) who actually causes Emperor Meiji to change his attitude to western foreigners and decide to honor Katsumoto and the samurai tradition by canceling the arms agreement with the United States. So, based on the events from the film, it would also be possible to argue that there is some kind of a god after all, one that has sent Algren into Katsumoto's life in order for the samurai tradition not be forgotten.⁶ The god I am referring to is to be understood rather vaguely or freely – perhaps as a kind of an Eastern (Japanese Shinto) deity handling people's destinies, but not necessarily, for there is not enough evidence to claim any detailed description of him. All one may know is that this god, in his wisdom, hardly

6 It is worth mentioning here that many American critics found fault with *The Last Samurai* precisely because of the fact that it shows a white man saving samurai culture from oblivion (Ravina 2010: 87). However, I believe that this element, just like many other historical inaccuracies, serves a clear purpose in the film (I view the film's penultimate scene at the imperial palace as a well-thought-out way of merging Algren's personal redemption or salvation with the salvation of samurai culture – but, of the two instances of salvation, Algren's salvation leaves a stronger impression because, unlike Algren, samurai culture is not saved in a literal sense, as something that survives practically, but merely in an ideological sense, as something that is saved from oblivion), so that dismissing the film as a mere "white savior" cliché is, to my mind, too harsh on the part of critics (Algren, the white man, is the one who is actually saved, not the samurai).

comprehensible to men, has guided history towards the physical extinction of the samurai, but not towards their spiritual extinction, because owing to the brave last stand of the samurai, together with Algren's (fictitious) impact on the Emperor, their legacy has survived the 19th century. That is to say, as it is well known from the historical events following the Satsuma Rebellion as the real historical event that inspired *The Last Samurai*, Saigo Takamori (1828–1877), the true last samurai and the man on whose personality Katsumoto's character was loosely based, was soon after his death at the Battle of Shiroyama (the real battle that inspired the last battle in the film) pardoned (1889) and proclaimed a national hero (Siuda 2018: 23, 32); his dream of making the Japanese army strong and not subservient to the Western powers was fulfilled (in the form of Japan's numerous military victories over many nations, including Western ones, in the period 1895–1945, and in the sense of the establishment of an overseas Japanese empire);⁷ during its wars with Russia, China, and the United States between 1905 and 1945, the Japanese Imperial Army, now priding itself on the values it had once fought to destroy, eagerly adopted Saigo's Bushido code of honor, which specified that it was better to die in battle or

7 According to Siuda (2008: 7–8, 23–24), Saigo's rebellion against Emperor Meiji, whom he first helped assume power in the anti-Shogunate Boshin War (1866–1868), was grounded on two reasons – first, the Meiji government's reluctance to invade Korea (which he saw as an important precedent for the creation of a militaristic Japanese empire) and, secondly, Emperor Meiji's bureaucratization of the state and the abolishment of the samurai as a privileged, administrative class (in whose stead, a new capitalist class emerged headed by Okubo Toshimichi [1830–1878], who, by the way, loosely served as a model for Omura's character). Of these two reasons, the latter was more important for Saigo since, according to Ravina (2004: 7, 195) and Siuda (2008: 20), Saigo's Satsuma Rebellion was primarily a moral revolution, an uprising against the loss of traditional customs and moral values, against the corrupt ways of Japan's new oligarchy, and against Japan's unequal treaties with Western powers. He believed that only a samurai-led government could stop Japan from losing its soul and becoming a colony of Western nations, and it is for this reason that he rebelled against the Emperor, who, in the 1870s, was surrounding himself with the nouveau riche oligarchs, rather than the samurai, and failing to revise Japan's unfavorable treaties with Western powers signed earlier by the Tokugawa Shogunate (Ravina 2004: 167, 172, 206; Siuda 2008: 18, 34–35); it is for this reason also that he wanted to annex Korea, seeing an invasion thereof as a chance for the samurai to prove their worth in battle, to prove that they had not been rendered obsolete by the process of modernization (Ravina 2004: 184). It is an irony that less than two decades after Saigo's defeat at Shiroyama, Japan did embark on a defiant foreign-policy course, defeating China (1895 and 1937), Russia (1905), Korea (1910), the French in Vietnam (1940), the British in Burma (1942), and even the Americans at Pearl Harbor (1941), thus blatantly showing that it would not be a mere Western colony, which is something that Saigo, in addition to the preservation of the samurai caste (which did not happen), had wanted all along. However, it is important to note that, in the film, Katsumoto, as Saigo's fictionalized version, appears only as a brave defender of the samurai ways and does not have any imperialist, expansionist ambitions of the real last samurai. Katsumoto, in other words, is a romanticized version of Saigo, one that possesses only the best traits of the famous Satsuma samurai (e.g., modesty, pastoralism, interest in philosophy and poetry, unquestionable courage, and unwavering devotion to Japanese tradition) and even one great virtue that Saigo did not have (i.e., abhorrence of fire arms, which is particularly effective in making Katsumoto seem impeccably honorable, and therefore particularly significant for the film's anti-positivistic sociocultural implications), but he certainly does not possess any of Saigo's bad characteristics (in addition to not having any of Saigo's imperialist ambitions, Katsumoto is shown as not having any extramarital love affairs, unlike Saigo who is known to have had a love affair with a Kyoto geisha) (Siuda 2008: 23–24; Ravina 2004: 184, 123).

commit suicide than suffer the shame of being taken prisoner (Anon. 3);⁸ and, finally, modern-day Japanese people, despite the fact that militarism is now long gone, still value samurai culture and even practice some of the fundamental tenets of Bushido, such as honesty and efficiency – of course, not in war, but in their everyday business relations (Kazuhiko 2019).

Apart from the fact that it is possible to see a vaguely defined, destiny-forging god in *The Last Samurai*, it is also possible to interpret it as implicitly containing a Christian god, even though Algren clearly says of himself that he does not belong to any community of churchgoers. For such an interpretation, it is necessary to view solely the narrative plain of Algren's life and disregard the unfortunate fate of the samurai culture as, perhaps, the grander of the two topics of this film. What I mean to say is that it would be possible to argue it was the Christian God that governed the events presented in *The Last Samurai*, because Algren, a lost soul at the beginning of the film, ruined by a pang of conscience resulting from his genocidal activities on the American Great Plains, eventually finds salvation, unlike Colonel Bagley as his unrepentant commander and the man who ordered the immoral massacre of the Cheyenne (in the last battle, Bagley is slain by Algren with an apt sword-throw from a horse saddle, during the suicidal horse-mounted charge against the Imperial Army carried out by Katsumoto, Algren and about a hundred remaining samurai, survivors of the previous face-to-face clash with Omura's soldiers). In other words, since, according to a popular Christian belief based on the Gospel, those who sincerely repent for their past misdeeds shall be forgiven for their sins and given salvation in the Kingdom of Heaven, whereas those not repenting for their sins shall not be forgiven and allowed the blessings of heavenly paradise, it would be possible to argue that Algren was eventually saved due to his bitter regrets about the bad things he did to the Cheyenne (at one point, fully aware that he deserves to die because of his sins, he says: "I should have died so many times before"), while Bagley was not saved because he never repented for his past wrongdoings (at the beginning of the film, in a conversation with Algren, Bagley says in reference to the slaughter of the Cheyenne: "I did what I was ordered to do out there. And I have no remorse") (Zwick 2003a). Of course, the salvation and the absence of it are spoken of in physical rather than eschatological terms, for the film does not make any references to the afterlife, and Algren is saved in the sense of surviving the last battle against all odds and being able to continue his life with a peaceful mind, whereas Bagley is deprived of salvation in the sense of dying on the battlefield. However, whatever the perspective taken on *The Last Samurai* with regard to ontology, that is, the existence or non-existence of a higher power, one cannot deny the enchanting, though

8 I am referring here primarily to the famous banzai charge, but also to killing oneself (with a knife, bayonet, pistol or hand grenade) rather than surrendering in a hopeless situation, when defeat seems inevitable. Both of these manners of ending one's own life are thought to have been inspired by Saigo Takamori's suicidal charge and subsequent seppuku (after being heavily wounded) at the Battle of Shiroyama of September 24, 1877 (Anon. 3).

morally stained and blood-soaked, beauty of a life (i.e. Algren's life) which has gone through so much pain, mental anguish and precarious adventure on the way to finally finding earthly bliss, whether through the will of a deity or in an absolutely random manner.

3. CONCLUSION

I analyzed Edward Zwick's film *The Last Samurai* from the anthropological and ontological points of view and reached the following conclusions. From the anthropological point of view, I concluded that Zwick's film opposes the idea, especially prevalent in the 19th century but also present today, that the white man's (that is, European) type of society as based on pacific but materialistic and entertainment-seeking values is superior to Japan's feudal society as based on militaristic but spiritual and moral values. *The Last Samurai*, in other words, conveys a clear message that the old ways are better than the new, and this is a message that can be expanded to apply to the whole world, arguing that the fact that capitalistic industrialism defeated all earlier types of society, whether feudal or Neolithic ones (the celebration of a Neolithic lifestyle can be found in *Dances with Wolves*, where Native American nomadism is preferred to 19th-century Euro-American industrialism), does not mean that modernization has made the world any better than it previously was – quite the contrary, it has made it devoid of ethics and thereby worse, far worse. From the ontological perspective, I concluded that *The Last Samurai* can be understood as either denying or confirming the existence of a deity as interfering in the lives of men, or more specifically, the life of Nathan Algren, the film's hero; but whether one assumes an atheistic or a theistic approach to Zwick's film, what remains the same is the enthralling effect that Algren's adventurous and transformative life journey from total despair to blissful happiness leaves on the spectators.

The Last Samurai is a masterpiece of art and, in relation to its clear anthropological implications, it is just the kind of story that modern-day humanity needs. In our present time, an age almost entirely lacking in honor and spirituality, an age of media frauds, dog-it-dog competition for pecuniary wealth, erotomania, and a looming human-caused ecological collapse, seeing Zwick's brave, honorable, humble, and nature-loving samurai fight their unwinnable but just war gives us at least a brief respite from our everyday trivial, materialistic pursuits, a break from our perplexing reality, as well as a grain of hope, no matter how meagre or unreal, that, in the words of a Tolkien-inspired film hero, "[t]here's some good in this world [...] and it's worth fighting for" (Walsh et al. 2002: 209) (even though that fight may be in advance condemned to failure). For this reason, Zwick's film strikes a special chord in our hearts, it satisfies our age-old hunger for higher moral values, which, no matter how elusive

throughout history (even the historical samurai could be fraudulent and corruptive at times), are something that many people, even nowadays, yearn for, a fabric that utopias are made of – and, with respect to that, one should not forget the words of Oscar Wilde (1854–1900), who said that “a map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at” (Wilde 1969: 269). *The Last Samurai* is my favorite film of all time, one that I will always look to for the satisfaction of my utopian impulses.

Bibliography

- Andress 2016: J. Andress, 19 May 2016. “Why Tom Cruise’s ‘The Last Samurai’ Is Totally Underrated”, *Inverse*: <<https://www.inverse.com/article/15869-why-tom-cruise-s-the-last-samurai-is-totally-underrated>>, Accessed 27 September 2021
- Anon. 1. Anon. n.d.. *The Last Samurai* (2003): Awards, *IMDb*, <https://www.imdb.com/title/tt0325710/awards/?ref_=tt_awd>, Accessed 27 September 2021
- Anon. 2. Anon. n.d.. Sociocultural Evolution [PDF file], <<https://www.immagic.com/eLibrary/ARCHIVES/GENERAL/WIKIPEDI/W110525S.pdf>>, Accessed 26 September 2021.
- Anon. 3. Anon. n.d.. Banzai Charge, *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Banzai_charge>, Accessed 27 September 2021
- Aristotle 2008: *The Poetics of Aristotle*, S. H. Butcher, Trans., Original work published 347–335 BC, <https://www.gutenberg.org/files/1974/1974-h/1974-h.htm#link2H_4_0008>, Accessed 11 October 2021
- Johnson 1997: P. Johnson, *A History of the American People*. London, UK: Weidenfeld and Nicolson/New York, NY: HarperCollins Publishers, Inc. <<https://mymission.lamission.edu/userdata/dennisda/docs/Paul%20Johnson%20A%20History%20Of%20The%20American%20People.pdf>>, Accessed 11 October 2021
- Kazuhiko 2019: K. Kazuhiko, “Bushidō: An Ethical and Spiritual Foundation in Japan”, 12 June 2019, *Nippon.com*: <<https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00665/bushido-an-ethical-and-spiritual-foundation-in-japan.html>>, Accessed 11 October 2021
- Kipling 1914. R. Kipling, “The White Man’s Burden”, *The Five Nations by Rudyard Kipling in Two Volumes*, Volume I (15th ed.). London, UK: Methuen and Co., pp. 94–97, <<https://archive.org/details/fivenations01kipluoft/page/n5/mode/2up?ref=ol&view=theater>>, Accessed 27 September 2021
- Lee & Zwick 2014: A. Lee (Interviewer) & E. Zwick (Interviewee), 28 October 2014. “Ed Zwick: *The Last Samurai*” [Interview transcript], Retrieved from the BBC: <https://www.bbc.co.uk/films/2003/12/15/ed_zwick_the_last_samurai_interview.shtml>, Accessed 11 October 2021
- Logan et al. 2003: J. Logan, E. Zwick & M. Herskowitz. *The Last Samurai*, <https://www.dailyscript.com/scripts/The_Last_Samurai.pdf>, Accessed 28 September 2021
- Ravina 2004: M. Ravina, *The Last Samurai: The Life and Battles of Saigo Takamori*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., <http://www.bakumatsu.ru/lib/ravina_mark_the_last_samurai_the_life_and_battles_of_saigo_t.pdf>, Accessed: 27 September 2021

Ravina 2010: M. Ravina, "Fantasies of Valor: Legends of the Samurai in Japan and the United States", *ASIANetwork Exchange: A Journal for Asian Studies in the Liberal Arts*, 18(1), pp. 80–99.

Siuda 2008: P. Siuda, *Legendary Patriot or Corrupt Egotist? An Analysis of Toyama Mitsuru Through an Interpretation of Dai Saigō Ikun*, Retrieved from Masters Theses 1911 – February 214. (115): <<https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1160&context=theses>>, Accessed 27 September 2021

Walsh et al. 2002: F. Walsh, P. Boyens, S. Sinclair & P. Jackson. (2002). *The Lord of the Rings: The Two Towers*, <<http://www.fempiror.com/otherscripts/LordoftheRings2-TTT.pdf>>, Accessed 29 September 2021

Wilde 1969: O. Wilde, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, R. Ellmann (Ed.), Chicago, IL: The University of Chicago Press. <https://archive.org/details/artistascriticr0000wild_g4j0/page/n3/mode/2up?view=theater>, Accessed 28 September 2021

Zwick 2003a: E. Zwick, *The Last Samurai* [Video file], <https://jexmovie.com/watch_The_Last_Samurai_2003.html#video=TiWrZLKc9UqeYsfP-I12hB2wYkFXrIOWXeqPag>, Accessed 27 September 2021

Zwick 2003b: E. Zwick, *The Last Samurai (2003) Script*, <<https://transcripts.thedealr.net/script.php/the-last-samurai-2003-1MjO>>, Accessed 27 September 2021

Горан Ј. Петровић / АНТРОПОЛОШКИ И ОНТОЛОШКИ АСПЕКТИ ФИЛМА ПОСЛЕДЊИ САМУРАЈ РЕДИТЕЉА ЕДВАРДА ЗВИКА

Резиме / У овом раду се бавим антрополошким и онтолошким аспектима филма *Последњи самурај* редитеља Едварда Звика. Када је у питању антрополошки аспект филма, бавим се сукобом између Истока и Запада који је присутан у њему, те, показавши да филм (етичку) супериорност приписује умирућој јапанској култури (односно, Истоку), закључујем да се он супротставља преовлађујућем антрополошком становишту Западне цивилизације у XIX веку. Што се тиче онтолошког аспекта филма, бавим се питањем божјег присуства (или одсуства) у догађајима који су у њему приказани и закључујем да се филм може тумачити како из атеистичке тако и из теистичке перспективе. У вези са про-самурајским антрополошким аспектом филма, наглашавам примитивистички утопизам *Последњеи самураја*.

Кључне речи: Едвард Звик, антропологија, онтологија, Јапан, самураји, част, етика, култура, утопија.

Примљен: 8. октобра 2022.

Прихваћен за штампу октобра 2022.



ЧЛАНЦИ

*Часовис за књижевност, језик,
уметност и културу*



Саша Ж. Радовановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за општеобразовне предмете

КАНТОВА ЕСТЕТИКА КАО КРИТИКА ЛЕПОГ

У раду се разматра Кантово схватање естетике. Анализа се ослања на место *Критике моћи суђења* у његовом систему критичког мишљења. У таквом систему критичког мишљења не постоји наука о лепоме, већ само критика лепога. Ова критика лепог у Кантовој естетици остварује се као аналитика лепог. Аналитика лепог се спроводи као анализа судова укуса руководећи се моментима аналогно логичким функцијама судова разума из *Критике чистог ума*. На крају се закључује да је Кантов појам критике меродован за појам лепе уметности.

Кључне речи: критика, естетика, лепо, наука, суд укуса, Имануел Кант

Кад се говори о естетици и њеном сазнајно-теоријском статусу обично се наметну три питања. Прво, да ли је естетика наука, друго, да ли је она таква област која своју методу, терминологију и предмет позајмљује из неке посебне науке (психологије, социологије...) и на крају, да ли се ту ради о једној филозофској дисциплини, односно филозофској естетици која одговара начелној позицији неке одређене филозофије и систему мишљења. Имајући у виду карактер своје филозофије Кант на почетку „Прве верзије увода у Критику моћи суђења” објашњава разлику између критике и доктрине у погледу изградње система филозофије: „Ако филозофија представља систем умнога сазнања стеченог појмовима, онда се она већ тиме довољно разликује од критике чистог ума која као таква, додуше, садржи филозофско испитивање могућности таквог сазнања, али не спада у један такав систем као његов део, већ штавише скицира и испитује његову идеју” (Кант 1991: 7). Ова разлика између доктрине и критике на одређени начин може да се пренесе и на разлику између науке и критике. Такво раздвајање науке и критике настављено је у *Критици моћи суђења*. Притом критика моћи суђења има посебно место у целини критика. Она је замишљена као „средство које уједињује два дела филозофије у једну целину”. Она треба да помири и уједини теоријску и практичну филозофију. Теоријска филозофија излаже знање о природи према условима могућег искуства,

1 sasa.radovanovic@filum.kg.ac.rs

а практична поставља границе хтења под безусловне захтеве моралног закона. Она треба да премости тај јаз између подручја законодавства које постављају разум у сфери природе и ум у сфери морала. *Критика моћи суђења*, према Слободану Жуњићу, изграђује мост између ова два подручја на тај начин што показује да суђење (естетско и телеолошко) нема способност властитог законодавства. У том смислу Жуњић указује да се поменуто суђење у недостатку властитог делокруга може применити на друга два подручја а да не поништи одређење разума и ума (в. Жуњић 2022: 214–215). Ипак се овде не разматра системска улога *Критике моћи суђења*, нити целина облика суђења, већ се разматра статус Кантових естетичких разматрања као критике укуса. Критика укуса као аналитика специфичног естетског суђења треба да покаже априорне конститутивне елементе суда укуса. Другим речима, аналитика лепог треба да покаже како су могући естетски судови а приори. „Како је могуће априорно осећајно реаговање на свет око нас и у чему се оно састоји с којим правом се за тај начин реаговања везује одређени степен општости и нужности” (Грубор 2016: 33).

ЕСТЕТИКА: ТЕОРИЈА САЗНАЊА ИЛИ КРИТИКА УКУСА

Намера овог излагања је да покаже проблем статуса естетике као критике полазећи од Кантове филозофије. Кад кажемо естетика тада не мислимо на оно што Кант мисли под естетиком у *Критици чистіој ума*, већ оно о чему он расправља у *Критици моћи суђења*. У *Критици чистіој ума* Кант разматра подручје чулности и испитује априорне форме опажања, простор и време. Он подручје естетике ограничава на подручје сазнања. У том смислу Кант пише: „Једино се Немци служе речју *естетика* да би њоме означили оно што други називају критиком укуса. Овде је у основи једна осујећена нада коју је гајио одлични аналитист Баумгартен, наиме, да подведе под принципе ума критичко оцењивање лепога, те да правила тог оцењивања учини науком. Али овај труд је узалудан. Јер поменута правила или критерији јесу према својим најважнијим изворима чисто емпирички, те, према томе, никада не могу служити као одређени закони а приори, према којима би се морао управљати наш укус, већ, напротив, наш укус чини прави пробни камен оних правила. Због тога или треба ово име поново увести и задржати га за учење које је права наука (чиме би се приближили језику и смислу старих код којих беше врло чувена подела сазнања на *аистетика* *каи ноетика*) или га треба делити са спекулативном филозофијом, па реч естетика употребљавати делом у *трансценденталном смислу*, а делом у психолошком значењу” (Кант 1990: 52). Такво подручје је предмет трансценденталне естетике која испитује априорне услове могућности опажања или чулног сазнања. Насупрот томе оно што ми називамо естетиком и што традиција прихвата као естетичко подручје је оно подручје о којем Кант распра-

вља у првом делу *Критике моћи суђења*. У том делу наведене књиге под називом „Критика естетске моћи суђења” он спроводи две аналитике – аналитику лепог и аналитику узвишеног. Намера прве аналитике јесте да се покаже слојевитост естетског феномена и диференцирају различити слојеви естетског у људском просуђивању, и друго, да се покажу априори услови естетске моћи суђења, односно услови могућности суда укуса. Основна теза овог излагања полази од тога да се Кантова естетика конституише као критика кроз поступак аналитике лепог. Аналитика лепог се конституише по аналогiji са трансценденталном аналитиком из *Критике чистог ума*. Као што трансцендентална аналитика разлаже наше целокупно сазнање априори на елементе чистог мишљења (в. Кант 1990: 81), тако и аналитика лепог разлаже наше естетско просуђивање (суд укуса) на априорне елементе. На овај начин аналитика лепог издваја естетски феномен као предмет посебне критике.²

ЕСТЕТИКА: НАУКА ИЛИ КРИТИКА

Имајући ово у виду, у одељку 44 под насловом „О лепог уметности”, Кант одбацује Баумгартенов концепт науке о лепом и лепе науке и постаје одређен у погледу домета наведеног критичког приступа. Он пише: „Не постоји наука о лепом, већ само критика лепога, нити лепа наука, већ само лепа уметност” (Кант 1991: 193). Образлажући овај став он каже да би наука о лепом морала одлучивати о лепом научно, тј. на основу доказа да ли нешто сматра лепим. Ово је по Канту немогуће јер не постоји доказ о лепом већ само могућност субјективног просуђивања да је нешто лепо, па такав суд заснован на доказу не би представљао суд укуса. У поређењу са претходним естетичким теоријама, Кантов приступ обележава изванредан помак фокуса, прелазак са анализе објекта на анализу просуђивања о објекту. Уместо да говори о природи и квалитету одређених врста предмета (уметнички или творевине природе) који би нам били лепо, Кант анализира одређену врсту просуђивања, наиме суд укуса. Притом код Канта се ту не ради о испитивању укуса у погледу културе укуса која ће по њему ићи својим током и без икаквих таквих истраживања, већ се ту ради о једној трансценденталној намери (Кант 1991: 62–63).³ Ову намеру Гадамер је окарактерисао као трансценденталну одлику укуса. Он сматра да је Кант поставио један априорни момент који превазилази емпиријску општост. „Одатле

2 Отфрид Хефе (Otfried Höffe) указује да се појам критике код Канта трансформише из обичне критике уметности, књига и театра у значење темељног испитивања (в. Хефе 2008: 1).

3 Слободан Жуњић указује да Кант употрeбљава термине „критика” и „суђење” у изворном значењу тако да његов језик не би требало схватити као да сугерише негативан став („проналажење мана”) према суђењу у смислу осуђивачке процене ствари, већ у позитивном смислу различивања које се тиче способности повезивања посебног са општим (права способност суђења) или способност повезивања субјекта са предикатом у нашим исказима (пропозиционо суђење). Види Жуњић 2002: 213–214.

је настала *Критика моћи суђења*. Она није више пука критика укуса у смислу у којем је укус предмет критичког просуђивања другог. Она је критика критике, тј. она пита каква је оправданост таквог критичког држања у стварима укуса. При том се више не ради само о емпиријским принципима, који треба да легитимишу један проширен и владајући укус – не ради се, рецимо, о радо постављаном питању зашто су укуси различити, већ о правом априориу, који би уопште и увек оправдавао могућност критике” (Гадамер 1978: 70). Дакле, према Канту није могуће лепо или лепоту извести из неког општег принципа. Лепо није неко објективно својство које може да се представи појмовима, навођењем разлога и демонстрацијом доказа. Објекат треба својом формом да изазове нашу реакцију односно просуђивање. Таква наша реакција није сазнајни чин нити психолошка процена. Гадамер сматра да у погледу укуса не одлучује никаква посебна склоност. Наиме, чим се ради о естетском просуђивању узима се једна надемпиријска норма. То према њему значи да он при разматрању појма укуса узима у обзир обе стране поменутог феномена: његову емпиријску не-општост и његово априорно право полагања на општост (в. Гадамер 1978: 70–71). Такво просуђивање нема сазнајни значај. Оно је сведено на субјективни принцип. „У њему се не спознаје ништа од оних предмета које треба просудити као лепе, него се само тврди да њима у субјекту априори одговара осећање задовољства” (Гадамер 1978: 71). Естетско просуђивање (суд укуса) повезано је са осећајем задовољства и незадовољства. Поред тога ова повезаност је праћена односом према сазнању уопште и према двома битним, сазнајним моћима – разуму и уобразиљи. Суд укуса има форму разумског суда, али улога уобразиље је, како сматра Делез, у томе, да рефлектује форму предмета, „[...] насупрот материјалном елементу осећаја што их тај предмет изазива уколико постоји и делује на нас” (Делез 2015: 64). Тако суд укуса стоји у односу према сазнању уопште, али нема сазнајни карактер. Ово значи да се ствар са објекта сазнања мора померити према субјекту. Поред тога што се лепо не схвата као својство објекта и предмет сазнања оно не треба да се схвати ни као субјективна, психолошка процена која носи приватно и произвољно значење. Ради се о томе да се лепо схвати просуђивањем које носи извесну општост, нужност и саопштивост. Зато критика лепог постаје аналитика лепог као анализа суда укуса. Другим речима, критика естетског просуђивања или суђења се спроводи као анализа суда укуса.

КРИТИКА КАО АНАЛИТИКА

Кантова критика лепог има карактер аналитике. Ова аналитика лепог се ослања на његову трансценденталну логику, аналитику појмова и функцију суђења изложених у *Критици чистог ума*. Кант у првој напомени „Аналитике лепог” упућује на дефиницију укуса и на пове-

заност анализе суда укуса са логичком функцијом суђења: „укус је моћ просуђивања онога што је лепо. Међутим, оно што је потребно да се неки предмет назове лепим, то мора да се пронађе путем анализе судова укуса. Оне моменте о којима та моћ суђења води рачуна у својој рефлексiji тражио сам руководећи се логичким функцијама суђења (јер се у суду укуса још увек садржи нека веза са разумом). Ја сам пре свега узео у разматрање логичку функцију квалитета, јер се естетски суд о лепоме у првом реду обазире на њу” (Кант 1991: 95). Наиме у Првој критици он излаже логичку табелу функција суђења где су судови подељени у четири групе. Редом поређане то су: квантитет, квалитет, релација и модалитет.⁴ Следећи ове функције суђења и њихову поделу на моменте, (на пример функцију квалитета на потврдни, одречни и бесконачни...), Кант по аналогији са њима спроводи анализу суда укуса и тако остварује критику лепог. Треба нагласити да анализа суда укуса полази од одређених момената с обзиром на постојеће логичке функције суђења, при чему ти моменти имају нешто специфично што их разликује од момената унутар логичких функција разума. Иначе, сама реч „моменат”, написана на немачком са одређеним чланом средњег рода *das Moment*, не означава тренутак, кратак временски период, већ категоријални аспект и оквир. Ови моменти нису облици суда укуса и чланови његове поделе, као што је то рецимо општи суд, члан или врста суда одређена према квантитету. Моменти изложени у *Критици моћи суђења* нису неки спољашњи аспекти суда укуса већ његови основни елементи. У том смислу Кристијан Венцел пише: „Они му дају своју суштинску *снају* и *живош*. Ови моменти повезани су са „логичком функцијом разума у судовима” уопште (уведену у Првој критици) и могу се открити. У складу с тим, Кант узима ове логичке функције као водич за анализу, открива четири момента укуса (безинтересност, сврховитост без сврхе, општост и нужност С. Р.), а затим твори своју естетику у целини користећи ове моменте” (Венцел 2005: 10).

У првој *Критици* Кант поистовећује моменте и облике судова. Свака група табеле судова (квалитет, квантитет, релација и модалитет) има по три облика суда или момента. Сваки појединачни облик суда повезан је бар са једном од четири групе логичких функција али не само са једном од њих. Тако је један појединачни квантитативни суд, на пример, „Платон је мудар” повезан са логичком функцијом квалитета. С друге стране, овај суд је у погледу квалитета и афирмативан, али не изражава релацију или модалитет. Ово показује да појединачни судови

4 Према Канту ову поделу судова према логичким функцијама суђења прати и подела категорија: Она је „[...] постала систематски из једног заједничког принципа, наиме, из моћи суђења (која је истоветна са моћи мишљења), а не рапсодички на основу истраживања чистих појмова које је предузето на срећу” (Кант 1990: 90–91). Кант утврђује и значај ове табеле логичких функција и њима припадајућих категорија у конципирању науке уколико се она заснива на принципима априори: Тако он пише да „[...] ова табела (*Tafel*) садржи потпуно све елементарне појмове разума па чак и форму њиховог система у људском разуму те тако указује на све моменте једне спекулативне науке [...]” (Кант 1990: 92).

могу да имају облик и једне и друге групе у табели судова. Насупрот томе у аналитици лепог се полази од анализе момената, али се они не поистовећују са облицима суда. Постоји много појединачних естетских судова укуса, али по форми постоји само један. Моменти се у „Аналитици лепог” објашњавају према подели судова разума, али се не свде на деобу једне групе. Анализа суда укуса у погледу момената показује не да они формирају посебан облик суда укуса, већ да су они елементарне карактеристике суда укуса. Моменти као елементарне карактеристике су естетичке категорије а не форме или облици суда. Експликација момената као естетичких категорија испуњава са прилично одступања критеријуме које Кант поставља када објашњава појам трансценденталне аналитике у *Критици чистог ума*: 1) да су појмови чисти, а не емпирички; 2) да не припадају опажању или чулности већ мишљењу и разуму; 3) да су појмови елементарни и да се разликују од изведених појмова или од оних који су од њих састављени; 4) да је табела таквих појмова потпуна и да они обухватају потпуно цело поље чистог разума (в. Кант 1990: 81). Први и трећи критеријум могу да се примене на аналитику лепог. Естетички моменти или категорије попут безинтересности, сврховитости без сврхе, општости и нужности одговарају овим критеријумима. Моменти општости и нужности су се потврдили као облици квантитативног суда и суда по модалитету у *Критици чистог ума*, али у анализи укуса експлицирају се као моменти у посебном смислу као нужност и општост једног јединог суда укуса. Аналитика лепог показује да се суд укуса не диференцира према појединим логичким функцијама разума, иако се остварује у погледу свих логичких функција уопште. У њему се спроводи диференцирање унутар сваког момента, али се они не свде на облике суда укуса, већ на његове елементе. Таква аналитика има карактер скривених облика дедуктивног закључивања. Полази се од основног одређења момента а онда се из суда укуса искључују све оне категорије и карактеристике које противрече основној категоријалној одређености момента.

Формирајући критику као аналитику лепог треба указати на првенство анализе и првог момента суда укуса, то јест, на разматрање момента безинтересности у погледу квалитета. Посебно место ове анализе већ је изречено у првој напомени „Аналитике лепог”. Друго је питање да ли је првенство анализе момента суда укуса у погледу квалитета случајно. Кант не даје разлоге за то али помиње ту промену реда разматрања. У одређеном смислу може да се тврди да испитивање првог момента суда укуса у погледу квалитета и није случајно. Анализа момента безинтересности суда укуса која предстоји је у одређеном смислу на том трагу. Наиме, Кант допадање лепог сматра безинтересним у смислу да оно није заинтересовано за егзистенцију предмета посматрања. „Лако се увиђа ово; да бих могао рећи да је неки предмет леп и да бих показао да имам укус, важно је шта из његове представе у себи производим, а не у чему зависим од његове егзистенције” (Кант 1991: 97). У даљој ана-

литичкој спецификацији суда укуса као безинтересног у § 3 Кант износи став да суд укуса треба разликовати од суда који укључује пријатно. Другим речима, суд о пријатном јесте естетски али није безинтересан. Суд о пријатном је један суд чула. Он укључује неку врсту жудње. „[...] допадање не представља само чист суд према том предмету већ однос његове егзистенције према мом стању уколико такав један објекат афицира моје стање [...]” (Кант 1991: 99). Суд укуса структурно одступа од суда о пријатном као једној посебној врсти естетског суда. Суд о пријатном јесте естетско задовољство али побуђено интересом за предмет (некоме је вино пријатно али му пружа задовољство које је побуђено интересом за егзистенцију тог предмета, то јест за конзумирањем). Такво допадање је индивидуално и приватно, дакле емпиријски одређено. С друге стране, када Кант говори о допадању лепог он говори о чистом естетском задовољству, контемплативном, слободном од сваког интереса које је категоричко и има елементе универзалности, предмет је општег допадања. Истовремено, према Канту, суд о пријатном је суд чула и као такав приватан суд. Другим речима он не поседује могућност да буде општи. На овај начин анализом момента безинтересности оставља се простор да се суду укуса припише општост и универзалност која ће бити касније предмет разматрања момента општости суда укуса у погледу квантитета.

Одређење момента безинтересности у погледу квалитета суда укуса меродавно је и за одређење допадања доброг. У § 4 *Кријике моћи суђења* Кант поставља тезу да допадање које изазива добро стоји у вези са интересом. Наиме Кант сматра да је добро повезано интересом за неки објекат не зато што је објекат предмет наше жудње (као код допадања пријатног), већ зато што се тај објекат који просуђујемо као добар допада као сврха или као средство за неку сврху (на пример добар ауто, добар брод... за чију смо употребу заинтересовани). Ово заправо значи да такав објекат подводимо под неку сврху, односно, под појам о томе каква ствар треба да буде тај предмет. Кант на овај начин прави јасну разлику између просуђивања о томе шта је лепо од тога шта је добро. У том смислу он пише: „Да бих сматрао да је нешто добро, ја у свако доба морам знати каква ствар треба да је тај предмет, то јест морам имати неки појам о њему. Међутим то ми није потребно да бих у нечему нашао лепоту. Цвеће, слободни цртежи, украси који су без икакве сврхе [...], не зависе ни од каквог одређеног појма, а ипак се допадају” (Кант 1991: 99). На овај начин кроз анализу момента безинтересности се ослобађа простор за касније тумачење сврховитости без сврхе као анализе трећег момента суда укуса у погледу релације.

Довршавајући анализу првог момента Кант закључује да пријатно, лепо и добро означавају три различита односа представе према осету задовољства и незадовољства и да с обзиром на тај осећај (*Gefühl*) задовољства и незадовољства разликујемо предмете и врсте представа једне од других. Ово разликовање предмета и представа Кант описује

на следећи начин: „[...] Пријатно значи за некога оно што задовољава; лепо значи за њ једноставно оно што му се допада, а добро значи оно што он цени, одобрава, то јест чему придаје неку објективну вредност” (Кант 1991: 101). Остварујући критику путем аналитике Кант извучи основни закључак у својој естетици. Наиме да од поменуте три врсте допадања једино допадање укуса које потиче од лепога јесте незаинтересовано и слободно допадање јер никакав интерес не изнуђује одобравање нити интерес чула нити интерес ума. При крају тумачења првог момента суда укуса у погледу квалитета Кант закључује да је суд укуса слободан од интереса чиме такво допадање разграничава од допадања пријатног и доброг. Аналитика лепог у погледу момента квалитета разграничава суд укуса од когнитивних судова, односно то значи да је естетски суд о лепом слободан од појма. Ова слобода од појма упућује да се суд укуса може схватити као суђење које се „самодетерминише”. Другим речима, суд укуса поседује властиту и специфичну нужност која се не може извести из појма већ је субјективна по својој врсти. На овај начин Кант прикривено отвара могућност да се испита четврти моменат суда укуса у погледу модалитета, односно да се испита моменат (беспојмовне) нужности.

Кантова анализа суда укуса се на овај начин показује као критичко разматрање суда укуса. Она нема културолошку функцију која описује начине, преображаје и употребу суда укуса. Она не пориче његову искуствену употребу, али пита о априорним моментима његове употребе. Другим речима, она суспензује садржај суда укуса да би структурално могла да покаже априори услове просуђивања лепог. Кант се тако у својој анализи ослања на форму суда али не да би показао облике суда укуса већ да би показао оне моменте који га конституишу и чине могућим. У таквој анализи он показује неемпиријско априорно право на општост, рефлектовану безинтересност за егзистенцију предмета, форму предмета као сврховитости без срхе и субјективну нужност која се не изводи из појма, већ је инхерентна суду укуса. Сви ови моменти оправдају естетско просуђивање у виду суда укуса. Тако се Кантова естетика конципира једним делом на анализи суда укуса као критике истог. Она не демонстрира нити доказује већ експлицира појмове који такво суђење омогућују. Лепа уметност није више предмет неке инфериорне гносеологије с претензијом да се ова схвати као наука о посебној врсти чулног сазнања, већ предмет једног темељног критичког испитивања које показује како су естетски судови укуса могући а приори. На овај начин Кант проучавање лепе уметности заснива као критику укуса.

Литература

- Гадамер 1978: Х. Г. Гадамер, *Истина и метода*, Сарајево: Веселин Маслеша.
Делез 2015: Ж. Делез, *Кантова критичка филозофија*, Београд: Федон.

Кант 1991: И. Кант, *Критика моћи суђења*, Београд: БИГЗ.

Кант 1990: И. Кант, *Критика чистог ума*, Београд: БИГЗ.

Грубор 2016: Н. Грубор, *Кант и модерно заснивање естетике: О осећају просуђивања сврховитих форме лепог предмета*, Београд: Драслар.

Хефе 2008: О. Höffe, *Einführung in Kants Kritik der Urteilskraft*, и: О. Höffe, *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*, Berlin. Akademie Verlag.

Вензел 2005: С. Н. Wenzel, *An Introduction to Kant's Aesthetics*, New York, Oxford: Blackwell Publishing.

Жуњић 2022: С. Жуњић, *Америчка предавања II; Курс модерне филозофије од Декарта до Канта*, Београд: Досије студио.

Saša Ž. Radovanović / KANT'S AESTHETICS AS A CRITIQUE OF THE BEAUTY

Summary / The paper discusses Kant's understanding of aesthetics. The analysis relies on the place of the *Critique of Judgment* in his system of critical thinking. In such a system of critical thinking, there is no science of beauty, but only criticism of beauty. This critique of beauty in Kant's aesthetics is realized as an analysis of beauty. The analysis of beauty is carried out as an analysis of the judgments of taste, guided by moments analogous to the logical functions of the judgments of understanding from the *Critique of Pure Reason*. In the end, it is concluded that Kant's notion of criticism is appropriate for the notion of fine art.

Keywords: criticism, aesthetics, beauty, science, judgment of taste, Immanuel Kant

Примљен: 9. јуна 2022.

Прихваћен за штампу јула 2022.

Милица Б. Мојсиловић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Докторске академске студије Српски језик и књижевност

ПРИКАЗИВАЊЕ ПРОСТОРА У РОМАНИМА *ЦЕЈН ЕЈР* ШАРЛОТЕ БРОНТЕ И *ШИРОКО САРГАШКО МОРЕ* ЦИН РИС²

Компаративно проучавање романа *Цејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Цин Рис омогућило нам је разоткривање различитих интертекстуалних аспеката у којима се ова два дела додирују, а један од њих јесте и приказивање простора. Рад је посвећен откривању, анализирању и упоређивању слика простора у наведеним романима, како бисмо између њих успоставили значењску повезаност и утврдили функције њиховог појављивања. Пажљивим ишчитавањем, уочили смо да простор може бити виђен као уточиште главних јунакиња; може бити и показатељ њиховог емоционалног стања; може бити средство најаве будућих догађаја; он може бити веза прошлости и садашњости; може зависити од перспективе из које јунаци проговарају; уочена је и могућност да је слика карактеристичног простора из канонског романа транспонована у модернистички роман.

Кључне речи: *Цејн Ејр*, *Широко Саргашко море*, функција приказивања простора, кућа, уточиште, перспектива

Предмет рада биће одређивање функција у оквиру којих се врши приказивање простора у романима *Цејн Ејр* (1847) Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* (1966) Цин Рис. Подстицај за истраживање овог аспекта проистекао је као резултат фокусирања на богату дескрипцију којом обилују оба наведена дела. Помоћу компаративне и аналитичко-синтетичке методе настојаћемо да испитамо типове повезаности простора и бића/субјекта у наведеним романима. Теоријску подлогу рада првенствено ће чинити становишта Гастона Башлара изнета у делу *Поетика простора*, нарочито у поглављима „Кућа од подрума до тавана/смисао колибе” (27–55) и „Углови” (135–145). Ослонићемо се и на дело Михаила Бахтина *О роману*, у погледу схватања појма идиле, односно личног микросвета. Према Жани Дамњановић (2016: 32), интертексту-

1 milica.mojilovic995@gmail.com

2 Текст представља прерађену верзију дела мастер рада „Компаративно проучавање романа *Цејн Ејр* Шарлоте Бронте и *Широко Саргашко море* Цин Рис”, писаног под менторством проф. др Јелене Арсенијевић Митрић, одбрањеног у септембру 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

ално читање отвара велики број могућности за разумевање и анализу романа којима се у овом раду бавимо, с тим што не треба заборавити да су ова дела писана са различитих идеолошких позиција. Тако су тумачења у оквиру постколонијалне теорије блиска данашњем читаоцу, али не и поетици викторијанског романа. Међутим, оно што им је на плану приповедања заједничко јесте исцрпно приказивање слика простора – и екстеријера и ентеријера. Наслеђе романтизма у роману *Џејн Ејр* најочигледније је управо у дескриптивним секвенцама. Као контрапункт њима, у *Широком Сарташком мору*, наративно тежиште је на описима карипских обала и пејзажа. Како у вези са другим наведеним романом запажа Душица Потих (2008: 456), он почива на дескриптивном дискурсу, док је поетизацијом емоционалног и рефлексивног садржаја лирски квалитет дела добио на снази. Трагајући за бројним интертекстуалним везама које спајају канонски викторијански роман *Џејн Ејр* и модернистички – *Широко Сарташко море*, приметили смо да приказивање слика простора у овим делима има више функција: 1) постојање изолованог места које представља уточиште и лични простор јунакиња; 2) специфично кадрирање је у тесној вези са тренутним емоционалним стањем главних јунака; 3) слике простора могу најавити будуће догађаје у сижеу романа; 4) представе ентеријера и екстеријера у садашњем тренутку подстичу да се асоцијативним путем у свести јунака јаве слике из прошлости; 5) простор може бити амбивалентно окарактерисан, у зависности од положаја из кога јунаци проговарају; 6) уметничким преобликовањем, простор описан у канонском роману, транспонован је у модернистички роман. Основна намера рада биће преиспитивање наведених функција и њихово илустровање одговарајућим примерима из обрађених романа.

1. ТАЈНО СКРОВИШТЕ И(ЛИ) УТОЧИШТЕ

Прва наведена функција односи се на литерарно формирање посебног простора који носи одлике тајног скровишта или уточишта. Како сматра Башлар (2005: 29), таквим својствима окарактерисан је простор куће – кућа је уточиште сањара и сањарења – и то не само у свету литературе, већ и у реалности. Када је реч о уочавању таквог простора у романима *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море*, приметан је паралелизам на почецима оба наведена дела. Романи започињу тако што се читаоцу дозвољава да ступи у скривени, интимни простор обеју главних јунакиња. Своје уточиште за сањарење јунакиње су створиле само на једном издвојеном месту у оквиру „куће”, а не у сваком од њених делова. И *Џејн Ејр* и *Антоанета Мезон* у детињству су имале такво место, на којем су тражиле мир и сигурност. Место између прозорског окна и тешке драперије представљало је такав вид простора за *Џејн Ејр*:

„Села сам у нишу крај прозора, подвивши ноге као Турчин и, пошто сам навукла црвену завесу, остала сам тако потпуно сама. Густе набори црвене драперије заклањали су ми поглед здесна, с леве стране штитила су ме прозорска окна, али ме нису раздвајала од суморног новембарског дана” (Бронте 1971: 8).

Дакле, својим избором Џејн је истакла и своју позицију унутар Гејтсхед Хола, а то је позиција оног ко је смештен на периферију. Стварајући зид повлачењем завесе, јунакиња је поставила границу између себе и непријатељски настројених рођака. Прозорско окно представљало је другу границу којом је њен простор за читање био омеђен. Природа те границе била је двострука. Она је омогућавала јунакињи да гледајући у истом правцу види две различите слике. Усмеравајући свој поглед кроз прозорско стакло, Џејн би видела јесењи пејзаж, који јој је скретао пажњу са читања књиге. Међутим, ако би се њен поглед зауставио на самом стаклу, она би видела свој одраз у њему, као у огледалу. Завеса-зид спречава туђе погледе да дођу до Џејн, али, помоћу одраза у стаклу, она сама себе може да сагледа у том тренутку издвојености и самоће. Јунакиња још само са читаоцем жели да подели тај приказ потпуне смирености и сигурности. „Свест да смо у свом углу мирни пропагира, ако се тако може рећи, једну непокретност. Непокретност зрачи. Имагинарна соба се изграђује око нашег тела које верује да је добро скривено кад се повучемо у неки угао. Сенке су већ зидови, комад намештаја је преграда, застор је кров. [...] Простор непокретности треба напросто означити као простор бића” (Башлар 2005: 136). Дакле, непокретност, сагледана као достизање апсолутног спокојства унутар одабраног простора, појављује се као она карактеристика која омогућава бићу да се са тим простором у целисти повеже. Пун потенцијал башларовски схваћене куће, посредством сањара, сакупља се у један њен део и трансформише у уточиште.

Са друге стране, главна јунакиња романа *Широко Саргашко море*, Антоанета Мезон, своје уточиште не проналази унутар простора своје куће, већ изван њега. „Када сам се коначно домогла сигурности дома, села сам уз стари зид у дну врта. Зид беше прекривен зеленом маховином меком као баршун и желела сам заувек да останем ту” (Рис 2006: 10). И у овом случају се може уочити један вид жељене непокретности која доноси мир и на психолошкој равни доводи до јединства између бића и простора. Равнотежа која се на тај начин успоставља показује да „кућа” може да се прошири и ван својих оквира уколико је то неопходно. Она ипак не подразумева само простор, већ и сасвим одређено осећање припадности које се у субјекту развија. Како бисмо ово што боље разјаснили, ослонићемо се на Башларово тумачење:

„...сваки стварно насељен простор у себи носи суштину појма куће. Видећемо [...] како имагинација дејствује у том смислу кад биће пронађе и најмање уточиште: видећемо како машта конструише ‘зидове’ од не-

опипљивих сенки, како се окрепљује илузијама заштите – или, обрнуто, како дрхти иза дебелих зидова и сумња у најчвршће бедеме. Укратко, у најбескрајнијој дијалектици заклоњено биће даје чулна својства границама свог заклона” (Башлар 2005: 28).

Место уз зид у дну врта се појављује као онај простор у коме се јунакиња осећа најбезбедније. И она је, као и Џејн, уласком у своје скровиште заклоњена и заштићена од нежељених погледа. Још једну сличност учавамо у позицији скровишта обеју јунакиња: то место је издвојено на маргини простора куће у Џејнином, односно породичног имања у Антоанетином случају. Дакле, обе посматрају себе као личности које припадају периферији, а не центру. И једна и друга јунакиња најсигурније се осећају када су на маргини, када су неуочљиве. Једино тада оне могу да успоставе стабилан однос према свом унутрашњем бићу, а та веза је она која обезбеђује мир, осећај сигурности и спокојства. Тај осећај је близак осећају припадности једном одређеном месту, за којим обе трагају. Према Гастону Башлару (2005: 135), сваки угао у кући, сваки угао у соби и сваки ограничен простор у којем човек воли да се шћућури, да се повуче у себе, представља за његову имагинацију самоћу у којој се развила клица куће. Жељена самоћа је она временско-просторна димензија у романима *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море* која омогућује главним јунакињама да изађу из реалног света и приступе свом тајном свету у коме их нико неће повредити или одбацивати. Клицу куће о којој говори Башлар, можемо у овом случају схватити као Џејнин и Антоанетин сан о дому који би био њихова креација. Настајање таквог дома могло би да се обезбеди тиме што би се у њега уселило оно осећање сигурности које њих две имају када се налазе у својим скровиштима.

2. ПРОСТОР И ЕМОЦИОНАЛНО СТАЊЕ ЈУНАКИЊА

Као другу функцију издвојили смо ону која се односи на везу између приказивања слика простора и описивања емоционалних стања главних јунака. Стварање ове врсте паралелизма постигнуто је тако што се јунаково тренутно расположење (срећа, страх, узнемиреност, туга) рефлектује на простор који га окружује. Испитујући међуоднос категорија времена и простора кроз историју писања романа, Михаил Бахтин (1989: 352–353) одређује појам *идиле* као органску повезаност, тј. сраслост животних догађаја са местом – с родном земљом, али и са родном кућом, *конкретним просторним кућком*. Како наводи Бахтин у свом делу *О роману*, тај идилични микросвет је себи довољан. Као такав он је виђен и из перспективе бића/субјекта са којим је повезан. Тако се, на пример, Антоанета Мезон поистовећује са дивљим просторством карипске обале. Слика њене куће која се уздиже на каменим темељима,

око окружена папратима и реком, потпуна је тек ако у њене оквире уведемо и саму Антоанету. Како сматра Душица Потих (2008: 457), природа је за Антоанету уточиште, представља „егзистенцијални оквир њене самоће, али и скривени живот коме се она, хиперсензибилна и повучена, спремна да одговори на сваки невидљиви покрет око себе, препушта далеко од очију света.” Јунакиња је персонификација свог родног краја. Једно без другог они су недовршени.

Са друге стране, карипски пејзажи добијају сасвим супротне одлике када се на њих пресликава емоционално стање Едварда Рочестера. „Са једне стране је био зид од зеленила, а са друге стране стрма литица, која се обрушавала све до јаруге. [...] и ја схватих зашто је носач назвао овај крај дивљим. Јер није изгледао само дивље, већ и претеће. Чинило се као да ће се брда склопити над тобом” (Рис 2006: 47). Наведеним примером илустровали смо другу функцију коју у романима има приказивање слика простора. То што је странац, што не припада месту на коме се нашао, изазива у њему осећај угрожености. Однос који је Рочестер установио према Карибима и њиховој дивљој природи додатно се усложњава оног тренутка када јунак схвати да је његова супруга неодвојиви део те природе и да је подједнако неукротива. „Антоанета доводи у питање његов поглед на свет који му пружа некакву сигурност и на том острву на којем не вреди систем вредности на који је навикао, он доживљава кризу идентитета” (Дамњановић 2016: 34). Рочестерово неповерење и опрезност пред карипским крајоликом у вези је са сликама зида од зеленила, стрме литице и јаруге. Тиме што није дао себи прилику да се саживи са природом, већ јој се уместо тога одупирао, Рочестер је своја осећања заробио у клопку. То је разлог што он не може да перципира лепоту, већ само потенцијалну опасност. Одбијањем да се препусти чарима ових предела, он је одабрао да и према Антоанети гаји неповерење. Временом Рочестер све више почиње да верује у својеврсну заверу између „претеће” природе и Антоанете. Јасно наговештавајући своје уверење о томе да је читаво место непријатељски настројено према њему, Рочестер себе идентификује као заробљеника (уп. Рис 2006: 97). Као Британац, навикнут на присуство западне цивилизације и културе, Рочестер не може да опстане у оном простору где оне још увек нису оставиле никакав траг. Страност је, дакле, обострана: Рочестер је стран нетакнутој природи, као што су њене лепоте биле и остале стране њему.

И у роману *Џејн Ејр* налазимо примере паралелизма између описа простора и психофизичког стања јунака. Један такав пример уочавамо пред крај дела, када главна јунакиња одлази да пронађе тешко повређеног Рочестера. „Није било ни цвећа ни леја, само широка шљунковита стаза, која је опкољавала травњак оивичен тешким оквиром шуме. Кућа је имала две шиљате куле на фасади; прозори с решеткама били су узани, као и врата до којих се долазило преко једног степеника” (Бронте 1971: 525). Потпуно супротно величанственом Торнфилд Холу, нови

дом Едварда Рочестера био је оронуло здање, изоловано и заштићено шумом. Такво место симболично је представљало господареву сломљену снагу. Можемо уочити везу између слике прозора са решеткама и чињенице да је Рочестер у несрећи која га је задесила остао без вида. Онај који је годинама био тамничар, сада се самовољно осудио на један вид заточеништва, сматрајући да га више нико неће тражити. Ипак негостољубив изглед овог места није спречио Џејн да оствари свој циљ.

„Џејн Ејр је можда „најгладнија” од свих фикционалних јунакиња, јер жели све, или бар све оно што јој приче могу пружити. У погледу њихове структуре, велики број тих прича представља основу западњачке литературе: прича о нахочету у потрази за породицом или домом; прича о тестирању јунака или јунакиње, у процесу стицања зрелости или њеног доказивања; прича о задатку, у потрази за решењем загонетке или кључем који води до блага; прича о борби између онога што се слободно може назвати добрим и злим; прича о жртви која тражи спас или ослобађање; и прича о љубави, испуњеној или неузвраћеној. [...] Али свака од ових прича представља другачију жељу – дом, место у свету одраслих, неко благо, победу над зараћеним елементима, спасавање или праву љубав – а Џејн их све жели”³ (Mitchell, Osland 2005: 177–178).

За разлику од Рочестера, којем је сопствени страх од непознатог био непремостива препрека, Џејн је успела да овакво ограничење превлада зарад заједничке среће.

3. ПРОСТОР И НАЈАВА БУДУЋИХ ДОГАЂАЈА

Као трећу функцију приказивања слика простора у делима Шарлоте Бронте и Џин Рис, навели смо ону која се односи на најављивање будућих догађаја у сижеема оба романа. Међутим, први одабрани пример превазилази оквире текста коме припада и наговештава кључни догађај другог романа. „Кућа је била у пламену, а небо жуто-црвено, као при заласку сунца, и знала сам да више никада нећу видети Колибри. [...] неће остати ништа осим поцрнелих зидова и камена за узјихивање. То увек остане. То се не може украсти нити спалити” (Рис 2006: 28). Трауматично искуство из детињства модификује се у архетипску слику пожара која ће Антоанету Мезон пратити читавог живота. Призор

3 Превела ауторка рада. Цитат из оригинала: „Jane Eyre is perhaps the hungriest of all fictional heroines; she wants everything – or at least everything that stories can give her. In terms of their basic structure, half-a-dozen stories account for most Western literature: the story of the foundling in search of family or home; the story of a hero or heroine’s testing, in the process of either acquiring maturity or proving it; the story of a quest, in search of the solution to an enigma or the key to a treasure; the story of a contest between what can loosely be called good and evil; the story of a victim seeking rescue or release; and the story of love, either fulfilled or unrequited. [...] But each of these stories represents a different desire – a home, a place in the adult world, a treasure of some kind, a victory over warring elements, rescue, or true love – and Jane wants them all.” (Mitchell, Osland 2005: 177–178).

ватре која је прогутала њену родну кућу и имање остао је заувек урезан у њеној свести. Помињање поцрнелих, нагорелих зидова код читаоца *Џејн Ејр* одмах ће изазвати асоцијације на трагичну ноћ у којој је нестао Торнфилд Хол. Дакле, почетак *Широкој Саргашкој мора* пружа нам могућност да извор Антоанетиног наводног лудила тражимо у њеној прошлости, тачније у догађају који је за њу представљао трауму. Тиме што је изазвала пожар у Торнфилд Холу, Антоанета је реконструисала слику која је годинама живела у њеном сећању.

У роману *Џејн Ејр* такође учојавамо предвиђање будућих догађаја посредством описа одређеног простора. Изабрани пример показује како се то предвиђање пројављује кроз сан главне јунакиње. „Сањала сам други сан, господине. Торнфилд Хол био је претворен у древну рушевину пуну слепих мишева и буљина. Чини ми се да је од предњег дела куће остао само један зид, као нека шкољка, врло висок и веома трошан. Лутала сам по месечини кроз травом обрасле зидине, и спотакла сам се преко мермерног камина и палих поломљених украса с таванице” (Бронте 1971: 341). За *Џејн Ејр* приказ из сна био је подједнако трауматичан као и слика родне куће која нестаје у пламену за Антоанету. Торнфилд Хол био је место на коме се *Џејн* први пут осетила безбедно, самим тим га је сматрала својим домом. Сан у коме је тај дом претворен у рушевине изазива у њој егзистенцијални немир. Ако би се предвиђање из сна обистинило, *Џејн* би поново остала без икакве заштите. У току првог читања овог романа може нам се учинити да је злослутни сан главне јунакиње био наговештај њеног привременог расанка са Рочестером. Радња након тога тече у другом правцу и то довољно дуго да заборавимо на *Џејн*ин сан. Тек после њеног повратка и покушаја да пронађе Рочестера, схватамо да се предвиђање из сна дословно односило на пропаст Торнфилд Хола. „Травњак, цео врт, све је било изгажено и пусто: врата су зјапила. Фасада куће, као што сам је некада видела у сну, претворила се у висок трошан зид, избушен прозорима без окана, без крова, без кула, без димњака. Све је било срушено” (Бронте 1971: 518). Угледавши уништено здање замка, главна јунакиња поново проживљава трауматично искуство свог сна, али овог пута на јави. Сновиђење и његова реконструкција у реалности подударају се и у најситнијим детаљима. Ипак јунакиња успева да превазиђе своје искуство трауме: она зна да сигурност и даље може да пронађе поред Рочестера, у коме је оличен дух Торнфид Хола.

4. ПРОСТОР И ВЕЗА ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ

Слична последњој наведеној функцији је и она која подразумева асоцијативно повезивање слика простора из прошлости са онима из садашњег тренутка. Врхунац лепоте карипских пејзажа за Антоанету Мезон био је оличен у њеном родном месту Колибри, које је нестало у по-

жару. Поглед на дивљу природу која је окружује не може јунакињи надоместити тај губитак. Напротив, тај поглед јој све време враћа сећања на лепоту која сада постоји једино у њеном уму. „Ништа није остало. Сравнили су Колибри са земљом. То место је било свето. Посвећено сунцу” (Рис 2006: 100). Овај исказ можемо схватити на два начина. Први би подразумевао Антоанетину емотивну везаност за Колибри која је толико изражена и јака да се може упоредити са поштовањем светилишта. Схваћен дословно, овај исказ би значео да је сва Антоанетина несрећа проузрокована рушењем светог места које је било њен дом. Башларово становиште (2005: 29) да „сећања на спољни свет никад неће имати исту тоналност као сећања на кућу”, овде проналази своју потврду. Супротно од Антоанете, која стално пред очима има слику рајског места, Џејн у подсвести чува слику црвене собе, као простора свог највећег страха: „...никада нисам могла да заборавим онај страшни догађај из црвене собе, када је мој страх превазишао границе;” (Бронте 1971: 85). Под „страшним догађајем” Џејн подразумева време које је провела у црвеној соби, ослушкујући звуке и питајући се да ли је заиста сама у том тренутку. У тој неизвесности и неповерењу јунакиње у сопствена чула треба тражити извор њеног неконтролисаног страха.

5. ПРОСТОР И ПЕРСПЕКТИВА ПРОГОВОРА

Наредна функција коју слике простора могу имати у романима *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море* односи се на то како исти простор може бити различито окарактерисан, у зависности од положаја из кога јунаци проговарају. Када су главне јунакиње ових дела у питању, место на коме се њихове перспективе сусрећу је замак Торнфилд Хол. Говорећи о развоју историјског и готског романа, Бахтин (1989: 375) истиче значај приповедања о замку – простору који је (пре)засићен временом историјске прошлости. Трагови тог времена сачувани су „у градњи појединих делова здања, у намештају, у оружју, у галерији портрета предака, у породичним архивама, у специфичним људским односима династијског наслеђа, преносу наследних права. Најзад, легенде и предања сећањима на минуле догађаје оживљавају све кутке замка и његову околину.” Према Бахтиновој краткој поетици простора замка, само присуство таквих трагова времена ствара карактеристичну атмосферу у тексту, која се показала нарочито продуктивном у доба готског романа.

За Антоанету, простор замка сведен је на мрачну собицу на трећем спрату, која је постала њена тамница. Са друге стране, Торнфилд Хол за Џејн има потпуно другачије значење. То је простор њене среће и спокојства. Међутим, Џејн та осећања везује за ниже спратове и приземље замка, док јој трећи спрат остаје неприступачан због тајне коју крије. И не само то, он у њој изазива сличан осећај страха какав је некада искусила у црвеној соби. Према Гастону Башлару, кућа је замишљена као

вертикално биће. Та вертикалност је обезбеђена поларитетом подрума и тавана. На тај начин се, како наводи Башлар (2005: 39–40), рационалност крова може супротставити ирационалности подрума. „На тавану се страх лакше *рационализује*. У подруму [...] рационализација је спорија и мање јасна: она ту никад није *дефинитивна*.” Ипак у роману *Џејн Ејр* дошло је до изокретања вертикале, па ће рационалност припадати нижим деловима куће (Торнфилд Хола), а ирационалност ће бити заробљена у поткровљу. Поларитет ове вертикале је успостављен на основу положаја који главне јунакиње, Џејн и Антоанета, заузимају у замку; Џејн представља рационални принцип и њена позиција је, како смо већ нагласили везана за ниже и средње делове Торнфилд Хола, док је Антоанета симбол свега ирационалног и инстинктивног, и смештена је на последњем спрату. Пошто је означио полове на вертикали куће, Башлар одређује подрум као место које постаје закопано лудило, зазидана драма (уп. Башлар 2005: 41). Како смо већ установили да је Торнфилд Хол „кућа” чија је вертикала изокренута, као простор тајне маркираћемо поткровље, а не подрум. Живот Антоанете Мезон у соби на трећем спрату Торнфилд Хола заиста би се могао описати као „закопано лудило” и „зазидана драма”. Иако не може да дефинише разлог своје узнемирености, Џејн успева да јој одреди извор; и поред све своје везаности за замак, она препознаје у себи страх и узнемиреност при помисли на тајанствену собу у поткровљу. У том тренутку њен однос према замку постаје амбивалентан – Торнфилд Хол је за Џејн истовремено и храм успомена и сива јазбина пуна мрачних ћелија (уп. Бронте 1971: 127–141). Разрешењем мистерије, овакво двоструко сагледавање простора замка се укида, али се јавља други проблем: како прихватити чињеницу да то место више није и никада поново неће бити дом? Поново долазимо до тачке у којој се искуства двеју јунакиња додирују – губитак оног места које сматрају својим домом.

6. ЦРВЕНА СОБА: СЛИКА ПРОСТОРА И ЊЕН ПРЕЛАЗАК У МОДЕРНИСТИЧКИ РОМАН

Последња издвојена функција тиче се преноса карактеристичне слике простора из једног романа у други. Црвену собу, описану у роману *Џејн Ејр*, означили смо као онај простор где се јунакиња суочава са својим страховима. Време које је она тамо провела карактеристично је по својој згуснутости: читалац га уједно перципира и као тренутак и као вечност. Димензија времена је наизглед уклоњена, а остао је само ограничен простор у коме је Џејн заробљена. Та соба се није користила, нити је ко у њу улазио откад је у њој преминуо господин Рид, Џејнин ујак. Време у црвеној соби као да је заустављено у тренутку његове смрти, не дозвољавајући члановима породице да избришу сећања на тај догађај. Госпођа Рид не бира случајно баш ову просторију да у њу

затвори Џејн. Она то чини свесно, знајући да црвена соба код посетилаца изазива необјашњив страх и да је заувек обележена као онај део Гејтсхед Хола у коме је живот главе породице окончан. Та соба је озарена ауром господина Рида. У соби-тамници, Џејн ће се суочити са својом патњом и покушати да открије њен узрок. „Зашто ја увек патим? Зашто ме увек муче? Увек оптужују? Увек осуђују? Зашто им никад нисам у вољи? Зашто узалуд да покушавам да задобијем нечију наклоност?” (Бронте 1971: 16). Ова озбиљна животна питања која Џејн себи поставља, сведоче о томе колико је њен унутрашњи мир уздрман. Јунакињин пут индивидуације од тог тренутка поприма јасан правац: колико год била у неповољном положају у односу на Ридове, неће им се покоравати нити им дозволити да буду њени господари. Све време док она трага за одговорима важним за њену даљу будућност, простор себе уноси у њу језу, немир и хладноћу.

Шарлота Бронте је следећу сцену врло промишљено обликовала: ни читалац ни јунакиња неће бити сигурни шта су видели, да ли их чула varaју или не? „Пошто сам склонила косу са очију, исправила сам главу и покушала да смелије гледам мрачну собу. У том тренутку нека светлост се појави на зиду” (Бронте 1971: 19). Можемо заједно са Џејн да проживљавамо њену недоумицу везано за то шта је заиста видела – да ли је то светлост која је дошла однекуд споља или је по среди нека онострана светлост. Можемо и да сагледамо цео догађај са другачијег аспекта: шта ако је светлост била само производ јунакињине физичке и психичке исцрпљености, ако јој се само причинило? Ово последње решење и сама јунакиња наводи као тачно. Из перспективе одрасле особе, након временске дистанце од двадесет година, она са сигурношћу тврди да је светлост дошла споља. Сцену са светлом можемо сврстати у фантастично, а узимајући у обзир њено разрешење, закључићемо да она припада чудном. Занимљив поступак који је Бронтеова применила у писању овог романа јесу честе дигресије главне јунакиње. Тиме је читаоцу омогућено да паралелно прати развој мисли Џејн Ејр као девојчице и као одрасле жене. Претходна сцена је једна од оних у којима је тај процес и више него очигледан. Као девојчица Џејн је била склона да верује у натприродно, онострано и фантастично, да би као зрела личност та веровања одбацила и држала се чисто рационалних објашњења. Суочавање са егзистенцијалним питањима које је Џејн доживела у црвеној соби утицало је на измену њеног погледа на реалност. То је најочигледније у оном тренутку када она схвата да више не ужива у дотадашњој омиљеној књизи *Гуливерова путовања*. Немогућност поновног формирања имагинарног света посредством литературе, означила је кључан моменат: повратак у јунакињино скровиште трајно је спречен.

„Ту сам књигу са великим задовољством прелиставала. Сматрала сам да је та приповетка стварност и она ме је више заинтересовала од вилинских прича. [...] Па ипак када ми је та омиљена књига дошла у руке – када сам превртала листове и тражила дивне слике које су ме досада заносиле и

које сам раније лако могла да пронађем – сада су ми се учиниле језиве и суморне” (Бронте 1971: 24).

Трауматични боравак у црвеној соби имао је за последицу ограничавање јунакињине имагинације – она више није могла да производи приче гледајући илустрације фантастичних призора. Тренутак у ком је напустила уточиште света маште означио је истовремено несвесно ступање јунакиње у један потпуно другачији свет – свет реалности.

Посветићемо пажњу распореду детаља који сачињавају ентеријер црвене собе: централни део заузимала је постеља покривена завесама од тамноцрвеног дамаста, на прозорима су биле исто тако црвене драперије, ћилим је такође био црвен, као и тканина превучена преко стола. Контраст том обиљу црвене боје чинили су бели јастуци, покривач и фотеља, која је изгледала као неки бледи престо (уп. Бронте 1971: 14–15). Када покушамо да замислимо тај простор, схватамо да у њему има нечег што бисмо могли назвати демонским, а везано је за доминацију црвеног. Постаје јасно зашто је светлост коју је Џејн угледала тамо била толико уочљива: истицала се наспрам загаситих тонова целе собе. Говорећи о црвеној соби, Салах Даира (2018: 160) упућује на симболику црвене боје која може варирати од љубави и страсти, па до беса, опасности и зла.⁴ Црвену собу ћемо пронаћи и у роману *Широко Саргашко море*. Оно што ће нам отежати препознавање овог простора је чињеница да доминантна боја сада није црвена, већ бела. Али управо помињање ових боја подсетиће нас да смо се раније већ сусрели са једним таквим местом. Према томе, наспрам Џејнине црвене собе поставићемо Антоанетину „белу собу”. Међутим, док је црвена соба реалан простор, бела соба то није, она је визија из јунакињиног сна. „Била је то велика соба са црвеним тепихом и црвеним завесама. Све остало беше бело. Села сам на кауч да је разгледам и учинила ми се некако тужном, хладном и пустом, попут цркве без олтара” (Рис 2006: 142). Напомена да је бела соба хладна и да одише тугом, искоришћена је како би се успоставила значењска веза са црвеном собом из романа *Џејн Ејр*. Ова два места испуњена су истим осећањем. Прерасподелу боја можемо објаснити тиме што црвена соба припада оностраном, а бела соба оностраном. Да ли можемо да претпоставимо да је то једна те иста соба? Да ли Антоанета Мезон сања собу у којој је некада давно боравила Џејн Ејр? Догађаји из црвене собе заузимају почетне стране романа Шарлоте Бронте, док се бела соба из Антоанетиног сна појављује на самом крају *Широкој Саргашкој мора*. Како бисмо објаснили присуство већег броја детаља у опису црвене собе, поново ћемо се ослонити на опозицију стварност/сан. „Претерана питорескност једног стана може да прикрије његову интимност. [...] Праве куће сећања, куће у које нас враћају наши снови, куће

4 Превела ауторка рада. Цитат из оригинала: „Red Room is a room within Gateshead where Jane is locked in for mistakes she did not commit, it is also the same room where her uncle passed away. Most of the things in the place are red; the carpet, curtains. In this instance, red can symbolize many things ranging from love, rage, passion, danger and wicked” (Daira 2018: 80).

богате верним ониризмом, одупиру се сваком опису. Описати их значило би омогућити другима да у њих уђу” (Башлар 2005: 35). Минимализам у опису беле собе присутан је, дакле, баш зато што је она сновидни, а не реални простор. Црвена соба је место преживљене трауме, а бела соба је имагинарна тамница у којој је могуће заробити свест. Бројност описаних детаља у црвеној соби омогућује читаоцу да закорачи у њу и да тиме наруши интимност простора, о чему говори Башлар. Са друге стране, опис беле собе не доноси нам ни приближно толико исцрпан каталог предмета који се у њој налазе. Читаоцу је та соба неприступачна, јер представља само сећање на сан. Она ће нестати оног тренутка кад јунакињино сећање избледи. Буђењем из сна, Антоанета излази из беле собе, али се и даље налази у простору који она не сматра реалним, већ конструисаним, лажним светом.

Већ смо изнели претпоставку о томе да је јунакиња пожар изазвала са намером да уништи зидове тог лажног света, верујући да се иза њих налазе стварност и слобода. Међутим, њена побуна није јој донела жељени излазак из Торнфилд Хола. Када узмемо ову околност у обзир, можемо да закључимо зашто се Антоанета попела на кулу: са те тачке био јој је омогућен поглед на оно што се налази изван зидина замка. Како онда да разумемо њен крик пред скок са куле? Претпоставимо да је крик био реакција на неиспуњена очекивања и наде. Антоанетино разочарање проистекло је услед спознаје да зидови нису крили никакву другачију стварност од оне унутар њих. Јунакињина свест о томе да из тамнице нема излаза ни спаса, огласила се криком. Торнфилд Хол нестаје заједно са својом заточеницом. Вертикала куће сажима се у једну једину тачку у простору, окружену рушевинама и поцрнелим зидовима.

ЗАКЉУЧАК

Искуство читања два романа, једног викторијанског и другог модерничног, подстакло нас је на подробније ишчитавање оних наративних места у њима која се тичу приказивања простора. Компаративном методом испитали смо такве одељке унутар ових дела и препознали шест доминантних функција у оквиру којих се слике простора јављају. Прва уочена функција односи се на текстуално формирање специфичног простора који се перципира као тајно скровиште или уточиште главних јунакиња романа. Установили смо да је жељена непокретност основна одлика таквог простора, али и то да она потиче од бића/субјекта који се на психолошкој равни повезује са тим простором и трансформише га у своје уточиште. Уочен је својеврстан паралелизам када је овај тип простора у питању у контексту романа *Џејн Ејр* и *Широко Сарташко море*. Обе главне јунакиње посматрају себе као личности које припадају периферији, а не центру. И Џејн Ејр и Антоанета Мезон најсигурније се осећају када су неуочљиве, када су на маргини, па

стога своје уточиште тамо и проналазе. Друга уочена функција односи се на везу између приказивања слика простора и описивања емоционалних стања главних јунака. Главна јунакиња *Широкој Сарташкој мора* је персонификација свог родног краја, идиличног микросвета, конкретног просторног кутка. Једно без другог они су недовршени. Као опозицију претходном, уочене су сцене у којима је други јунак окружен истим простором. Карипски пејзажи попримају сасвим супротне одлике уколико се на њих пресликава емоционално стање Едварда Рочестера. То што је странац, што не припада месту на коме се нашао, изазива у њему осећај угрожености. Као трећа функција приказивања слика простора у делима Шарлоте Бронте и Џин Рис, издвојена је она која се односи на најављивање будућих догађаја у сужеима оба романа. Сан у коме је Торнфилд Хол претворен у рушевине изазива егзистенцијални немир код јунакиње. Као читаоци, можемо испрва помислити да је улога овог сна била да најави растанак двоје јунака, међутим суже романа развија се тако да схватамо да се предвиђање из сна дословно односило на пропаст Торнфилд Хола. Четврта функција подразумева асоцијативно повезивање слика простора из прошлости са онима из садашњег тренутка. Анализом издвојеног одељка из романа *Широко Сарташко море*, разоткрили смо његову вишесмисленост. Емотивна везаност Антоанете Мезон за родно место може се упоредити са поштовањем светилишта. Схваћен дословно, овај исказ би значео да је сва јунакињина несрећа проузрокована рушењем светог места које је било њен дом. Пета функција коју слике простора могу имати у романима Џејн Ејр и *Широко Сарташко море* односи се на то како исти простор може бити различито окарактерисан, у зависности од положаја из кога јунаци проговарају. За Антоанету, простор замка сведен је на мрачну собицу на трећем спрату, која је постала њена тамница. У овом делу рада највише смо се ослонили на теорију Гастона Башлара према којој је кућа је замишљена као вертикално биће. Та вертикалност је обезбеђена поларитетом подрума и тавана, где се рационалност крова може супротставити ирационалности подрума. Приметили смо да је у роману *Џејн Ејр* дошло је до изокретања те вертикале тако да рационалност припада нижим деловима куће (Торнфилд Хола), док је ирационалност заробљена у поткровљу. Поларитет ове вертикале је успостављен на основу положаја који главне јунакиње, Џејн Ејр и Антоанета Мезон, заузимају у замку; Џејн представља рационални принцип и њена позиција је везана за ниже и средње делове Торнфилд Хола, док је Антоанета симбол свега ирационалног и инстинктивног, и смештена је на последњем спрату. Последња, шеста издвојена функција тиче се транспоновања карактеристичне слике простора из викторијанског романа у модернистички. Црвену собу из романа *Џејн Ејр* означили смо као простор у коме се главна јунакиња суочава са својим страховима, а након проживљене трауме више не успева да ступи у своје уточиште света маште. Црвену собу пронашли смо и у роману *Широко Сарташко море*. Препознавање овог простора било

је отежано с обзиром на то да доминантна боја више није црвена, већ бела. Друга важна разлика огледа се у чињеници да је црвена соба реалан простор, док бела соба то није, она је визија из јунакињиног сна. Овакву прераспodelу боја објаснили смо тиме што црвена соба припада оностраном, а бела соба оностраном. Црвена собу означили смо као место преживљене трауме, а белу собу као имагинарну тамницу у којој је могуће заробити свест.

Извори

Бронте 1971: Ш. Бронте, *Џејн Ејр*, Сарајево: Издавачко предузеће „Веселин Маслеша”.

Рис 2006: Ц. Рис, *Широко Сарташко море*, Зрењанин: Агора.

Литература

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Башлар 2005: Г. Башлар, *Поетика њосџора*, Чачак, Београд: Уметничко друштво „Градац”.

Daira, S. *The Symbolic Use of Nature in Jane Eyre and Wuthering Heights in Representing the Characters: A Stylistic Approach*. <<http://eprints.univbatna2.dz/1690/1/Th%3%A9se%20doctorat%20DAIRA.pdf>>. 17. 1. 2022.

Дамњановић 2016: Ж. Дамњановић, *Књижевно-кулџуролошки концепџи лика жене у њосџколонџјалној књижевности*, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.

Mitchell, Osland 2005: M. Mitchell, D. Osland, *Representing Women and Female Desire from Arcadia to Jane Eyre* Basingstoke, UK; New York, USA: Palgrave Macmillan.

Потић 2008: Д. Потџић, Трећа страна, Нови Сад: *Лешоџиц Маџиџице срџске*, књ. 481, св. 3, Нови Сад, 455–459.

Milica Mojsilović / REPRESENTATION OF SPACE IN CHARLOTTE BRONTË'S NOVEL *JANE EYRE* AND JEAN RHY'S NOVEL *WIDE SARAGASSO SEA*

Summary / A comparative study of the novels *Jane Eyre* by Charlotte Brontë and *Wide Saragasso Sea* by Jean Rhys enabled us to reveal different intertextual aspects in which these two works are touching, and the presentation of space is one of those aspects. The paper is dedicated to discovering, analyzing and comparing images of space in these novels, in order to establish a meaningful connection between them and determine the functions of their appearance. Upon careful reading, we noticed that the space can be seen as a shelter of the main characters; it can also be an indicator of their emotional state; space can be an announcement of future events; it can be a link between the past and the present; it may depend on the perspective from which the characters speak; it was also noticed that the image of the characteristic space from the canonical novel was transported into the modernistic novel. Both main heroines feel most secure when they are on the margins, when they are invisible. Only then they can establish a stable relation with their inner being, and that connection is the one that provides peace, a sense of security and tranquility. That feeling is very close to the feeling of belonging to a certain place, which both are looking for.

Key words: *Jane Eyre*, *Wide Saragasso Sea*, function of presenting the space, house, shelter, perspective

Примљен: 10. марта 2022.

Прихваћен за штампу априла 2022.

Jelena Alfirević Franić, M.Sc. philol. croat.¹
University of Zadar, Department of Teacher Education

Jelena Alfirević Franić, mag. philol. croat.
Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja

THE ROLE OF AFFECTS IN THE CONSTRUCTS OF GENDER IDENTITIES IN CROATIAN POSTMODERN DRAMA (ON THE EXAMPLE OF IVANA SAJKO'S WOMAN-BOMB)²

According to S. Tomkins' classification of affects, the paper explores the role of disgust, anger, sadness and fear in the gender identity constructs in the Croatian postmodern drama *Woman-Bomb* (2004), written by the playwright Ivana Sajko. The methodological framework relies on the affect theories by S. Tomkins and A. Lucas, which are used to investigate the emotional communication between characters in the drama. Based on the research of N. Govedić, the affective reaction is hypothesized to result in communication, i.e., in revealing one's own emotional states to others. Reception and the reshaping of the charge of the other are inherent to the affects themselves. They may also subject to political scrutiny and function as moral guides. Thus, this research focuses on the socio-affective (non) communication between the characters of the drama, constructed by the socially and symbolically marked feminist body of the 'bomb-woman' ('terrorist-woman'). The body of a terrorist resonates with that of a 'queer body' ("the unfortunate one", "the source of affliction"). By examining the construction of the gender identity of the 'bomb-woman' in postmodern drama, we conclude that Sajko's literary strategies move away from stereotypical representations of gender identities, i.e., the role of women was regularly represented through motherhood in the literary practice of the 19th and most of the 20th century, while their potential for the social or "street-activist" engagement was overlooked. In accordance with postmodernist practice, through irony, paradox, intermediality, fragmentation, culture of performance and self-referential actions, in the character of the female terrorist – 'bomb-woman', the author expresses resistance to the traditional gender identity 'conventions', and this is especially evident in the analysis of disgust as the negative affect. Therefore, along with anger, sadness and fear, disgust becomes apostrophized in the feminist manner as the main affect in this monologic tragicomedy. The disgust with the stereotypical representation of women symbolically results in the identity of a "woman as a time bomb".

Keywords: *affect theory; feminist body; gender identities; Ivana Sajko; queer body; identity without identity; emotionology in literature.*

1 jalfirevi@unizd.hr

2 This work was financed/co-financed by the University of Zadar with the institutional project number IP.01.2021.09., entitled *Body, Identity and Emotions in Croatian and Slavic Literatures of the 20th and 21st Centuries* (project leader: Kornelija Kuvač-Levačić, PhD, Assoc. Prof.).

INTRODUCTION

The paper will explore the role of affect³ on the example of the construction of literary gender identities in the Croatian postmodern drama *Woman-Bomb* by Ivana Sajko. *Woman-Bomb* (2004) is a monodrama text aimed at portraying the title character and the phenomenon of terrorism, and problematizes the last moments of the “psychologically portrayed” (Detoni-Dujmić 2008: 995) suicide terrorist.⁴ The role of affects is assumed, therefore, as one of the fundamental factors in the formation of dramatic gender identities, through the communication of dramatic subjects in Sajko’s postmodern drama⁵ *Woman-Bomb*.

Although there is no firm boundary between disciplines, “affect theory”⁶ developed beyond or in dialogue with cultural studies. This means that it dealt with political issues much more focused than was the case with “affective science”, according to Hogan (2016). Below, we will see that the exploration of affects in Sajko’s drama is also closely related to the political context. According to Sean Grattan: “The theory of affect is an attempt to find the importance, shape and boundaries of emotions,

3 It is important to immediately note the expected dispersion of terminology in the scientific definition of the concept of affect and (or) emotions, since “there is no unique or comprehensive scientific understanding of emotions or affects” (Peternai Andrić 2020: 252). they understand. K. Peternai-Andrić explains the difference: “in the broadest sense, with an anchor in psychology, affect is understood as an emotion or state stimulated by an event, situation, action, thoughts (...) which is accompanied by a stormy and strong expression of emotional arousal, usually short-lived and accompanied by physical manifestations (rapid heartbeat, pronounced redness of the face, rapid breathing, stomach cramps, muscle tension, uncontrolled laughter or crying, silence or eloquence, etc.) (Peternai Andrić 2020: 253).

As a reaction to the event that the subject recognizes as creative for his own identity, mental and somatic means are mobilized at the same time. So, affects are (in psychology) instantaneous reactions that appear as time-limited episodes and are usually associated with pleasure or discomfort: anger, fear, shame, anger, hatred, jealousy, love, joy ... “(Peternai Andrić 2020: 253).

Dealing with theories of affects, in the study *Emotional Commitment and the Policy of Affects* (2009) Govedić states that “the result or effect of affective reaction is often communication in terms of showing their own emotional states to others, and because of the potential , political - supervision. In addition, affects are taken into account as value landmarks. Affects are the immanent reception and reshaping of the charge of another: someone’s shame can become someone’s tenderness, for example, and someone’s fear can become someone’s affection (Govedić 2009).

4 The drama “has a female character in its focus, who through a monologue analyzes his own (common) mind, his body, himself in the context of public and private, his own struggle through life situations, contradictions, imposed norms and rebellion as a way to fight them” (Jug, Novak 2014).

5 According to the classification of A. Lederer, Ivana Sajko belongs to the so-called *fifth generation* of contemporary playwrights to enter the theater scene in the late 1990s (Lederer 2004: 41). In the *Anthology of Contemporary Croatian Drama* (2007), L. Rafolt classifies Sajko as a “new Croatian drama” (9).

6 “The theory of affect is a theory of encounter, both with the world and with others. If we read the theorizing of affect as the primary theorizing of encounters - between people and things - then the two currents of affect theory begin to intertwine ”(Grattan 2018: 340). Tomkins understands affects as universal experiences of the subject (Tomkins 1962), and Tomkins and Lucas consider them “scripts” of the way of life in the world (Tomkins 1992; Lucas 2018).

and how these emotions inextricably shape our political, cultural and aesthetic experiences of the world” (Grattan 2018: 333). This poses an additional challenge to the research of gender identity constructs, given the problematization of the global-social, political-social and individual problem, which is at the heart of Ivana Sajko’s dramatic work - and that is terrorism committed by women.

1. AFFECT AS A NARRATIVE COMMUNICATION STRATEGY OF THE CONSTRUCTION OF GENDER RELATIONS IN THE DRAMA *WOMAN-BOMB* I. SAJKO

In *Woman-Bomb*, “the monologue discursive order itself is worn out at the edges, and it lets in other voices,” which is in line with the emblem of our “social commentary age, in which anyone can claim the right to a narrative ‘I.’” (Čale Feldman 2004: 123). In the monodrama, “replicas of all dramatic characters pass through the consciousness of the suicidal heroine, as the only and main bearer of dramatic expression” (Detoni-Dujmić 2008: 995). The female voice often takes over the male voice (with a tendency to take the place of its dramatic subject). The nameless politician has a central function in the life of the main character. The woman-bomb in the whole dramatic action wants to deal with him, and she carries the bomb in her body in order to convey to him and the world the message of the unethical nature of society. In the drama, Sajko does not give a man the right to vote, because his behavior (in a world ruled by a politician’s “voice”) is considered unworthy. Therefore, in the complete monodrama and commentary sections which concern the male character, the voice of the Woman-Bomb is regularly taken over, as in the example of the politician’s visit to the Louvre in Paris, in the company of a mistress:

You yourself were a bit disappointed / I know, you were expecting a miracle
you didn't see / just tinted glass from which the picture / of the woman /
is grinning / “Laugh at us as if she were alive”, you said out loud. Do you
think dead women are more beautiful than living ones? / Mona Lisa is dead
/ the name written under her portrait is not hers / and she shouldn't laugh
at all / she squeaks with wisdom teeth / spits at your eyes / she crawls your
tongue (Sajko 2004: 26).

The constructs of gender identities in *The Woman-Bomb* are textually based on the common so-called “monologue dialogue” or “dialogue monologue” and in that connection the communication of affects is built.

S. Tomkins distinguishes primary affects⁷ with respect to intensity (low or high) and with regard to physiological expressions (positive,

7 For Tomkins, affect is universal and biological, and emotion is individual. It is the same with Lucas (2018), who understands affects in Tomkins' sense as universal (Peternai Andrić 2020: 260).

neutral and negative). In the Woman-Bomb construct, we recognize five of Tomkins' six negative affects (1. anger that turns into anger: in response to a threat / impulse to attack; 2. nausea as a reaction to bad taste; 3. nausea in response to bad breath; 4. sorrow that may turn into nausea; 5. fear with a tendency towards horror; 6. shame or humiliation: the urge to change behavior) (Tomkins 1962, cited in Peternai Andrić 2020: 261). Sajko uses physiological affective expressions to construct the Woman-Bomb as opposed to an unnamed politician and his (non-) affectivity⁸. The construction of the aforementioned five Tomkins affects will be textually demonstrated below, in order to then elaborate on their impact on shaping gender identities in drama.

2. TOMKINS' FIVE NEGATIVE AFFECTS IN THE CONSTRUCT OF THE FEMINIST-TERRORIST BODY / IDENTITY OF RESISTANCE

Already in the first dramatic interpolation and in the fact that the woman-terrorist is preparing for a theoretical attack that will take place in "TWELVE MINUTES AND THIRTY-SIX SECONDS!!!!!!!" (Sajko 2004: 27), during a mass gathering at which a "high person" (a respected world politician) will appear, the first negative affect of *anger* is clearly textually represented, *which turns into anger (as a reaction to a threat / impulse to attack)*. The bomb is actually a symbol of that affect, it is presented through the construct "women as time bombs":

... tik tak tik-tak / tik-tak tik-tak / this is my first and last bomb / tik-tak tik-tak ... my eyes are glassy shiny wet and bloody / and my body is glassy shiny and bloody / although dry / ... all my fifty kilograms of flesh and bones / stretched in one hundred and seventy centimeters / I am silent / only a bomb speaks ... / I know who you are! / yes, you! / I TELL YOU (...) they say that you are the owner of a swollen red button / and that you will blow up the world with it / ... they say that you are afraid of mouse poisoning / they say that you have food tasters who die like / flies / and ten bodyguards / and twenty wild dogs / they bark / they say they would die for you / they say you keep a confidential phone on the table (Sajko 2004: 24-25).

The Woman-Bomb's anger at the politician gradationally activates her anger as an impulse to attack, even imperatively directed. In parallel with the rage, a terrorist bomb is ticking in her body, which is a typical - in the drama feminist "apostrophized" - affective reaction to threat or threat (from monopolistic male-centeredness), immediately after the monologue:

8 Considering that the female voice is the only one in the drama that truly affects "speaks".

rings! ring! / "Hello, I'm here." / **I'm waiting** for you./ **Be** accurate./ I've been following you for weeks ... My name is Mona Lisa / my smile doesn't show teeth / my name is not mine / my smile is contempt / tik-tak tik-tak / tik-tak tik-tak / Concentrate on the task! / tik-tak / tik-tak / Get the nonsense out of your head! / tik-tak tik-tak / No way out! / tik-tak tik-tak / In my body beats properly for an hour / another twelve minutes and thirty-six seconds / TWELVE MINUTES AND THIRTY-SIX / SECONDS!!!!!!! (Sajko 2004: 25, 27).

Anger is expressed in onomatopoeic forms, imperatives, elliptical sentences, graphostylems, and its function is to emphasize the expression of men's fear and mock men's weaknesses. Anger also contributes to the tension of the dramatic narrative, but what is more important in the context of this research is that it constructs a symbolic gender identity (woman - early bomb).

Another Tomkins affect by which Sajko, with the help of irony, sarcasm and hyperbole, constructs the gender identity of the Woman-Bomb as the identity of resistance is *disgust as a reaction to bad taste (impulse to reject)*, directed at the direct linguistic critique of the gullible mass that, by *shouting* (Sajko 2004: 34), expects political greatness: "master, VIP, benefactor, garbage" (Sajko 2004: 24). Disgust develops especially ironically, also with the help of graphostyle, ellipse and fragmentation, which refers to the superficiality, shallowness, transparency, culture of the image (Jameson 2008: 483), when politicians enter the crowd:

an armored procession looms at the top of the street / first car: diplomacy / second car: bodyguards / third: he / THIRD / long bulletproof tank / polished to blackness / hearse with the same flags (...) / TURNOOOVER! / rearrangement of special units / resolute rumble of boots / acrobatics with rifles / around the third limousine ... wall of helmets and / armored shirts ... HEEE gets out of the vehicle / face without signs / suit, tie and patent leather shoes / pulls in belly and tightens chin / ready is for photographers ... (Sajko 2004: 34-37).

Disgust as a reaction to bad taste allows for an additional dominant position for the Bomb Woman, who is the only one who senses his fear: "his intestines are crunching / is he hungry or is he afraid? (...) NO ONE HEARS ANYTHING / only I understand the whining of his intestines" (Sajko 2004: 37).

Tomkins' third affect, *disgust as a reaction to* (supposed) *bad smell (the impulse to avoid it)* also serves to counteract identity dramatic relationships, in which the male politician is regularly a negative "persona" from the Woman-Bomb perspective, in narrative sections of the text: "... when you ran into the crowd (...) you raised your hands high / **showed stains of sweat and nervousness** / and uncontrollably fired the camera / You yourself were a bit disappointed" (Sajko 2004: 26) and "**Stink and smoke** everywhere. **The skewers** turn. Victory is celebrated. I don't know whose" (Sajko 2004: 35).

The next negative Tomkins affect is the short-lived grief of the Woman-Bomb, which appears in her body before the terrorist act, and *which can turn into nausea as a reaction to loss, with crying and rhythmic sobbing* (Peternai Andrić 2020: 261), which is represented in the text by somatic and self-referential procedure:

I will probably cry later, **during** the day. (...) **I'm in a convulsion**, but she says ... (...) / **The text beats inside me like a bomb in it. It isolates me from the others.** (...) sometimes **I cry** and hope that no one hears me (Sajko 2004: 22, 23, 29, 30).

Tomkins' fifth affect, *fear with a tendency toward horror as a reaction to danger*, is largely symbolically connoted in the construction of female identity. At the end of Sajko's drama, an *emotional metamorphosis*⁹ takes place in which, now completely contrary to the hitherto affective communication of woman and man in the drama, The Woman-Bomb is in physical contact with a man-politician on the ground. Her fear is expressed somatically, by onomatopoeia:

my knees are kneeling and my teeth are chattering... My bomb is a worm in a panic / squeezed in an ear shell and **trembling with fear / fever is transmitted to my chin, shoulders, arms / knees** (Sajko 2004: 59).

Tomkins' predominant, dramatic affect of disgust in the drama, under the influence of emotional metamorphosis, is suddenly transformed into fear, and his tendency to produce the horror of a woman (bomb) from a man (politician) is obvious:

... I'm getting closer to you / you permeate me ... I hid my face under his chin / it smells nice / my lips are close to his neck / I love him / **I am afraid** / **WORMS, WHERE YOU ARE, WORMS...** (Sajko 2004: 64-65).

The described fear occurs at the moment of the "birth of the bomb" (Sajko 2004: 65), and it also reveals a mixed emotion of passion and fear of men.

According to the above, the first thesis is that Tomkins' five negative affects, apart from the interaction of postmodern textual strategies (fragmentation, superficiality, shallowness, transparency, culture of image) (Jameson 2008), irony, paradox, intermediality, self-referentiality, subversiveness) - enable the dramatic tension of Sajko's tragicomedy, in a specific way create the identity of the resistance of "women terrorists". The affective construction of this feminist identity changes the position of the woman-object and she becomes a subversive woman-subject in the role

9 *Emotional metamorphosis* is a term used to denote a change / transformation or metamorphosis in the emotional behavior of a literary character in a literary text. *Emotional metamorphosis* arose from *emotional evolution*, a gradational change of the initial emotion characteristic of a literary character. This change of initial emotion usually occurs at the end of a (dramatic) action (Alfrević 2021: 616).

of a terrorist. The role of Tomkins' negative five affects (anger, disgust as a reaction to bad taste, disgust as a reaction to bad smell, sadness, fear) is the production of the Woman-Bomb's dramatic conflict with the world of the powerful: "There is nothing more that can be done / I will bring to this shitty place / CASH CASH CASH / history and tourist culture" (Sajko 2004: 55). In doing so, it is important to note the gradation of negative affects in the dramatic narrative (exactly as Tomkins hierarchically classifies them, and as they have been presented in the paper so far). Thus, 1) from the initial anger that turns into anger; 2) disgust as a reaction to bad taste; 3) nausea as a reaction to bad breath; through 4) sadness to 5) fear. Tomkins' negative affects function as interdependent means of communication, in fact affective strategies, which form a symbolic identity of the resistance of the Woman-Bomb, all on the example of the representation of the "feminist body" in the drama in question.

"Feminist Body" ("pleasure killer", "trouble generator") (Ahmed 2017) Women-bombs are close to modern queer theories, according to which the queer body is viewed as "unhappy", "the source of unhappiness" (Peternai Andrić, 2020: 255). S. Ahmed states that "vulnerability is not an inherent feature of women's bodies, rather, femininity is ensured by the effects of public restraint and excessive presence in private space" (Ahmed 2020: 102). According to Mikhail Bakhtin, the new bodily canon in literature (which has lasted for the last four centuries) is characteristically completely over, complete, strictly limited, closed, unmixed and individual-expressive body (Bahtin 1978: 336). An open body, which, among other things, is pregnant, gives birth or breastfeeds, that is, which lives on the borders between itself and the world or the old and new body, its own and another's body, belongs to Bakhtin's so-called grotesque model of the body in whose life the basic events are acts of bodily drama where the beginning and the end of life are inextricably linked (Bahtin 1978: 334). As for Sajko's Woman-Bomb, she carries a terrorist bomb instead of a child (pregnancy): *...a woman can wear an explosive device under her clothes pretending to be pregnant* (Sajko 2004: 46), we view her "feminist body" as a potential Bakhtin's grotesque body, but with additional communicative and aesthetic effects given its subversiveness. Apart from communicating with the tradition of Bakhtin's "open body" as a *bomb during pregnancy*, producing the affect of reader shock, the angry Woman-Bomb in a symbolic key expresses a kind of revolutionary revolt "overcoming women's social and cultural alienation from our own bodies" (Wendell 2002: 197), i. e. identity.

CONCLUSION

There is a threefold function of Tomkins' negative emotions (anger that turns into anger, disgust as a reaction to bad taste, disgust as a reaction to bad smell, sadness and fear) in constructing the "feminist body" in Sajko's drama *Woman-Bomb*. First, problematic negative affects are found as important "places" of emotional labeling of the (female) subject / "feminist body" in Sajko's text. We already know that under the influence of affects, "emotions" are produced (they communicate, show to others). Here rebellion and resistance is the main emotion, and their testimony is represented through irony and sarcasm. Second, the problematic negative affects are a function of the direct constructions of the metaphorical "feminist body" (pregnancy as a "terrorist bomb"), based on which a highly symbolic understanding of the text / culture is read, i. e. the dramatic construction of female identity as an identity of resistance to contemporary masculine society and patriarchal gender discrimination. Therefore - with a body like a bomb, shaped by disgust - Sajko constructs a symbolic gender identity of the conscious Woman-Bomb calling for revolution and clear resistance to capitalism and sexism. The Woman-Bomb sees her own body as a space of freedom, not as confinement. According to S. Ahmed, "affect becomes a reaction to the feminist body" (Ahmed 2017: 28), and according to Judith Butler, we understand the body as "a space of changing meaning" (Zlatar 2004: 20). Gender-colored "dominant trope of disgust" is therefore also observed as a "figure of thought", "a functional component of the attitude and personality of an individual character" (Lucas 2018: 285), women. Its basic function is the conscious destruction of the male gender "principle" (politics, state, power). Therefore, we see the textual constructs of affect first in the service of political and social criticism, similar to Laurent Berlant who "uses the theory of affect to critique events in culture and politics" (Peternai Andrić 2020: 226). Third, the postmodernist constructed "feminist body," and in fact (feminist) identity, precludes a direct expression of a man's affectivity here. All dramatic passages are uttered from the female voice and affect, and when male affects are discernible, they are re-communicated by the woman and represented through feminist apostrophe. When it is affectively coded, from the female, fear is the most important part of the construct of the male dramatic character. It follows that male gender identity is not active in terms of producing affective, and any other, dramatic communication. Male-female communication is not real, but indirect; she is monologue — from the character of the Woman-Bomb, and imaginary in her mind. Again paradoxically and symbolically, in the absence of communication, Sajko nullifies female communication with the masculine world. In Sajko's postmodernist drama, the male identity is "suffocated", so such a construction phenomenon can be viewed as an identity without an identity.

Literature:

- Ahmed 2017: S. Ahmed, *Obećanje sreće*, Novi Sad: Futura publikacije.
- Ahmed 2020: S. Ahmed, *Kulturna politika emocija*, Zagreb: Fraktura.
- Alfirević 2021: J. Alfirević, Emocionološki pristup suvremenoj hrvatskoj drami (na primjeru Nore danas Mire Gavrana), *Fluminensia* 33 (2), 597–630.
- Bahtin 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Reblea i narodna kultura srednjega vijeka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Čale Feldman 2004: L. Čale Feldman, „Monolozi za žene koje ponekad govore“ (pogovor), in: *Žena-bomba* (I. Sajko), Zagreb: Meandar, 121–127.
- Detoni-Dujmić 2008: D. Detoni-Dujmić, D. Fališevac, A. Lederer, T. Benčić-Rimay, (eds), *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*, Zagreb: Školska knjiga.
- Duncan 2018: L. A. Duncan, *Affect Theory, Genre, and the Example of Tragedy. Dreams We Learn*, London: Palgrave Macmillan.
- Govedić 2009: N. Govedić, *Emocionalna predanost i politika afekata*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, Hrvatsko društvo pisaca.
- Grattan 2018: S. Grattan, *Affect Studies. The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*. Ed. Di Leo, Jeffrey R., London – New York: Bloomsbury Academic, 333–342.
- Hogan 2016: P. C. Hogan, *Affect Studies and Literary Criticism*. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-105>. Accessed 10. April 2022.
- Jameson 2008: F. Jameson, „Periodizing the Sixties“, in: *The Ideologies of Theory*, London: Verso.
- Jug 2014: J. Stephanie, S. Novak: Antipoetika Ivane Sajko: Što ludilo, revolucija i pisanje imaju zajedničko? // [sic] - časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje, 1. doi:10.15291/sic/1.5.lc.9
- Lederer 2004: A. Lederer, *Vrijeme osobne povijesti-ogledi o suvremenoj hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Peternai Andrić 2020: K. Peternai Andrić, Dramski žanrovi i teorija afekta tragedija i gađenje u pristupu Duncana A. Lucasa, *Dani Hvarškoga kazališta*, 46 (1), 251–267.
- Rafolt 2007: L. Rafolt, *Odbrojavanje: Antologija suvremene hrvatske drame*, Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, Filozofski fakultet.
- Sajko 2004: I. Sajko, *Žena-bomba*, Zagreb: Menadar Media.
- Tomkins 1962: S. S. Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: The Positive Affects. Vol. 1*, New York: Springer Publishing.
- Tomkins 1992: S. S. Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: Cognition. Vol. 4*, New York: Springer Publishing.
- Wendell 2002: S. Wendell, Feminizam, tjelesna nesposobnost i transcendentnost tijela, *Treća*, 4 (1), 196–211.
- Zlatar 2004: A. Zlatar, *Tekst, tijelo trauma*, Zagreb: Ljevak.

Jelena Alfirević Franić / Uloga afekata u konstruktima rodnih identiteta u hrvatskoj postmodernoj drami (na primjeru *Žene-bombe* Ivane Sajko)

Rezime / U radu se istražuje uloga afekata gađenja, ljutnje, tuge i straha u konstruktima rodnih identiteta u hrvatskoj postmodernoj drami *Žena-bomba* (2004.) Ivane Sajko. Metodološki okvir čine teorije afekta S. Tomkinsa i A. Lucasa pomoću kojih se istražuje emocionalna komunikacija dramskih likova. Na temelju istraživanja N. Govedić, postavlja se hipoteza da je rezultat afektivne reakcije komunikacija u smislu prikazivanja vlastitih emocionalnih stanja drugima. Afektima je imanentno primanje i preoblikovanje naboja drugog. Oni podliježu i političkom nadzoru te funkcioniraju kao vrijednosni orijentiri. Stoga će se ovo istraživanje usredotočiti na društveno-afektivnu (ne)komunikaciju dramskih likova koja konstruira društveno i simbolički obilježeno feminističko tijelo *Žene-bombe* (žene-teroristkinje). Tijelo teroristkinje je blisko queer-tijelu («nesretnom», «izvoru nesreće»). Ispitujući konstrukciju rodnog identiteta *Žene-bombe* u postmodernoj drami, dolazi se do zaključka kako se literarnim strategijama reprezentacije Sajko udaljuje od stereotipnih prikaza rodnih identiteta tj. književne prakse 19. i većeg dijela 20. stoljeća, prema kojoj je ženina uloga redovito bila ukodirana u majčinstvu, a nikako ne u društvenom ili socijalno-aktivističkom angažmanu «ulice». Ironijom, paradoksom, intermedijalnošću, fragmentizacijom, kulturom predstave i autoreferencijalnim postupcima, u skladu s postmodernističkom praksom, u liku *Žene-bombe* izražava se otpor prema tradicionalnoj konvenciji rodnih identiteta, a to se posebno ogleda preko analize negativnog afekta gađenja. Stoga je gađenje kao glavni afekt, u međudjelovanju s ostalima (ljutnja, tuga, strah), u ovoj monološkoj tragikomediji feministički apostrofirano. Gađenjem prema stereotipnoj reprezentaciji formira se simbolički identitet »žene kao tempirane bombe«.

Ključne riječi: feminističko tijelo; Ivana Sajko; rodni identiteti; teorija afekta; queer tijelo; identitet bez identiteta; emociologija u književnosti

Примљен: 17. маја 2022.

Прихваћен за штампу јуна 2022.

Марија Н. Јока¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

ЕЛЕМЕНТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА У РОМАНУ ГУБИТНИК ТОМАСА БЕРНХАРДА²

У овом раду биће речи о роману Томаса Бернхарда, *Губитник*, објављеном 1983. године, кроз чију анализу ћемо издвојити неке од главних особина постмодернистичке уметности, позивајући се на текстове најауторитативнијих литерарних теоретичара, међу којима су Фредерик Џејмсон, Линда Хачион, Ихаб Хасан и други. Обратићемо пажњу на Бернхардов однос према уметности и месту које заузима у култури касног капитализма, као и његово виђење политичке сцене у Аустрији тог периода. На плану форме, посветићемо се језичким средствима специфичним искључиво за Бернхарда, али и фрагментарности и посебном моделу наратора који су карактеристични за читаву постмодерну књижевност.

Кључне речи: Томас Бернхард, губитник, историја, дехуманизација, разарање, расипање, музика, фрагментарност

Томас Бернхард, један од најистакнутијих аустријских писаца у периоду послератне књижевности, рођен је 9. фебруара 1931. године, у време када се Аустрија још увек опорављала од пада Хабзбуршке монархије и трпела притисак прикључења Трећем рајху, што је утицало да будући писац од младости стекне одбојност према политици и власти, коју је отворено критиковао у годинама које долазе. За живота је објавио девет романа, једну збирку кратких прича, а писао је и драме, чијих извођења се ужасавао, јер је сматрао да глумци најблаже речено не разумеју идеју и срж дела. Вил Хунтемман разликује два вида приповедања у Бернахрдовом стваралаштву, први је карактеристичан за прозу шездесетих година, тип „аутентичног представљања” који се може пронаћи у дневницима, писмима и белешкама, а други је „извештај приповедача као *memoria mortui*”, који је специфичан за његове касније романи. Роман *Губитник*, о коме ће бити речи, написан је у позној фази његовог стваралаштва, 1983. године, па би он припадао овом другом типу приповедне прозе.

1 jokamarija47@gmail.com

2 Рад је написан под менторством доц. др Стевана Брадића, у оквиру предмета „Постмодерна теорија и књижевност”, на Филозофском факултету у Новом Саду, 2022. године.

Пре него што започнемо анализу дела, кратко ћемо се задржати на термину постмодернизма и ономе што се под њим подразумева. Постмодернизам се формира крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, услед слабења високог модернизма и наглог развоја масовне културе. Његове карактеристике најочљивије су у погледу архитектуре, где се запажа повратак традиционалним формама, али са примесам пародије. У књижевности одлике постмодернистичке културе јављају се пре свега у роману, па су противречност, дисконтинуитет, пародија и децентрализовање, неке од особина са којима се можемо сусрести читајући дела постмодерне књижевности. Постмодернизам, такође, одбацује свезнајућег приповедача у трећем лицу, који је био доминантан у епохи реализма, а замењује га приповедач у првом лицу, што је случај и са романом *Губишник*. Франц Штанцл објављује студију *Тийичне форме романа* 1979. године, у којој успоставља кружну типологију приповедних форми, где разликује три врсте приповедних ситуација, односно, приповедача: прва је ауторијална приповедна ситуација, односно свезнајући приповедач који приповеда у трећем лицу, затим персонална приповедна ситуација, где се такође приповеда у трећем лицу, али кроз свест једног од јунака и последње је приповедање у првом лицу. Како су сви Бернхардови романи написани у првом лицу, осврнућемо се на поделу унутар те категорије. Штанцл као критеријум разликовања користи однос између приповедајућег према доживљујућем ја. Први вид подразумева приповедање у првом лицу где је приповедајуће ја доминантно, у другом случају приповедајуће и доживљавајуће ја је прилично уједначено и у трећем случају срећемо ситуацију где доживљавајуће ја толико преовладава да готово у потпуности истискује приповедајуће ја. Поред ових, Штанцл разликује још неколико категорија: приповедач као сведок на месту догађаја, као посматрач, као савременик главног јунака, као његов биограф. Проблем примењивања ове типологије на Бернхардове романе је у томе што његови приповедачи готово увек заузимају више позиција истовремено, што је случај и у *Губишнику*, али је не треба занемарити, јер пружа увид у доминантне приповедне форме кроз различите правце у књижевности.

1. ФРАГМЕНТАРНОСТ

Поред приповедне форме, запазићемо да Бернхард одбацује и дељење романа по поглављима, као што је то био случај у реализму, модернизму и високом модернизму (Џојсов *Уликс*, Манов *Чаробни брег*). Почетак романа изгледа овако:

„И Глен Гулд, наш пријатељ и најважнији виртуоз на клавиру овог века, напунио је само педесет једну годину, помислих улазећу у гостионицу.

Једино што се он није убио као Вертхајмер, већ је, како се каже, умро природном смрћу.

Четири и по месеца Њујорк и увек наново *Голдберт варијације* и *Умешности* *фуге*, четири и по месеца *Клавирској ејзерцира*, како је то Глен Гулд умео да каже, само на немачком, помислих” (Бернхард 2015: 7).

Након ове три кратке реченице, подељене у самосталне целине, следи континуирано приповедање без размака до самог краја романа. Иако текст наизглед представља јединствену целину, на нивоу садржаја видећемо да је врло фрагментаран, као уосталом и ликови, а нарочито наратор. Он је пијаниста, филозоф, а у исто време није ниједно од та два. Чак ни његово место живљења није стално, креће се између Мадрида, Беча и Деселбруна. Субјекат је у постмодернистичком роману нестабилна и фрагментарна личност, збир његових искустава само потврђује одсуство целине. Та искуства, сачињена од догађаја из прошлости, садашњости и оних што следе у будућности коегзистирају истовремено на површини овог романа. Из тог разлога Харви се позива на Фукоов принцип хетеротопије, под којом подразумева „заједничко постојање у немогућем свемиру великог броја фрагментарних могућих светова” (Харви 1996: 21), што значи да дела, па тако и сами јунаци више не теже откривању великих, апсолутних истина, које ће им обезбедити целовито постојање, већ су збуњени светом у коме се налазе, не знајући шта је њихова улога у њему. Харви на овај начин објашњава зашто и на који начин у постмодернизму нема више метанарације. Овакав поступак можемо пронаћи у сликарству, где Харви као пример наводи Дејвида Сала, који ствара колаже од неспојивих материјала, као и у филму, где се позива на *Плави сомош*, који приказује главног јунака у кретању између два потпуно супротна света – један је конвенционална америчка провинција педесетих година, други је подземље испуњено насиљем, дрогом и сексуалном перверзијом. У овом случају, главни јунак не зна који је свет од два истинска реалност, док не дође до расплета.

Ванделин Шмит-Денглер тврди да се „у приповедној прози Томаса Бернхарда једва може скицирати садржај” (Шмит-Денглер 2013: 226), те да се његови ликови непрестано позивају на исте појмове, од којих издваја четири најважнија и најчешће употребљавана, а то су смрт, живот, природа и наука, с тим да је смрт доминантан појам у односу на ког се одређује вредност и улога осталих. Бернхард на један другачији начин користи антитезу живот : смрт, где смрт не представља нови живот ван земље, већ је живот одређен смрћу и тиме неизоставан, ако не и главни део истог. Поред тога што су његови ликови обухваћени увек истим појмовима, заједничко им је и бављење науком, али се она никада не прецизира. У случају *Губитника*, знамо да се наратор након одустајања од каријере пијанисте, посветио изучавању филозофије, док се Вертхајмер окренуо хуманистичким наукама, али ни у једном тренутку не сазнајемо нешто више. Из текста изостају и описи физичког

изгледа јунака, као и њихов развој од почетка до краја приповести, што је карактеристично за традиционални роман. Као једно од тумачења оваквих поступака могла би се понудити Џејмсонова студија о постмодернизму, у којој истиче да је дубина, карактеристична за високи модернизам, „замењена површином или вишеструким површинама” (Џејмсон 1984: 197).

2. РАЗАРАЊЕ/РАСИПАЊЕ³

Сам Бернхард називао је себе „уништитељем прича”. Аустријски режисер Фреди Радакс је 1970. године, након снимања филма *Иша-лијан*, рађеног на основу Бернхардове истоимене приповетке, уместо интервјуа, који је овај одбио, провео три дана снимајући Бернхардов монолог на тему приповедног текста и разумевања себе као писца, након чега је настао текст под називом *Три дана*, који представља једно од његових најзначајнијих забележених размишљања о поетици. Једна од често навођених тврдњи тиче се управо Бернхардовога односа према приповедању: „С друге стране, ја наравно нисам весео аутор, нисам приповедач: приче у суштини мрзим. Ја сам уништитељ прича, ја сам типичан уништитељ прича. У свом раду, кад се негде јаве наговештаји неке приче, или кад у даљини, иза брежуљка прозе, видим како израња наговештај приче, ја га упуцам” (Бернхард према Лонг 2013: 283). Линда Хачион у својој студији *Поетика њосимодернизма*, као једну од кључних одлика овог феномена издваја његову противречност, те то да „употребљава и злоупотребљава, гради и руши саме појаве које изазива” (Хачион 1996: 16). Херман Хелмс-Дерферт сматра да термин „уништавање прича” (*Geschichtenzerströung*) симболизује Бернхардов раскид са свим оним што уметност и друштво прописују, иако истиче да су се још модернистички писци одрекли традиционалног облика приповедања. Поред тога што се уништавање прича односи на приповедни поступак, Хелмс сматра да се дотиче и других аспеката дела, као што је монолог децентрализованог субјекта, противречност токова радње, као и говорење аналогно музици, о чему ће бити речи нешто касније. Традиционална представа о перспективи стављена је под знак питања, нарочито на пољу приповедања и сликарства. Приповедач је ограничен, несталан и сам побија своје раније изнете тврдње. Чарлс Расел сматра да смо са постмодернизмом „почели да се сусрећемо и бивамо изазвани од уметности промењиве перспективе, двоструке самосвести, локалног и проширеног значења” (Хачион 1996: 30). Оспоравање и укидање целовитог и јединственог субјекта, доводи до запитаности над сваким апсолутизованим и кохерентним системом. Бернхард у *Губийнику* кроз позицију наратора непрестано нарушава континуитет приче,

3 Једна од карактеристика постмодернизма преузета из табеле Ихаба Хасана у којој је паралелно поставио особине модернизма и постмодернизма како би супротставио разлике међу њима.а

што је још једна карактеристика постмодернизма, тако што изненада прелази из једног временског периода свог живота у други, или тако што, опонашајући ток мисли, прелази са једне теме на другу, као што је овде случај:

Сада сам сам, помислих јер ако ћу да кажем истину, имао сам у свом животу само два човека која су ми значила тај живот: Глена и Вертхајмера. Сада су Глен и Вертхајмер мртви, и морам да изађем на крај са том чињеницом. Гостионица је изгледала запуштено, као у свима гостионицама у том крају, и у њој је све било прљаво, и ваздух се, како се каже, могао сећи. Неукус је владао свуда. Одавно је требало да позovem гостионичарку коју сам познавао, али је нисам звао. Вертхајмер је, наводно, више пута спавао са гостионичарком, наравно у њеној гостионици, не у његовој ловачкој кући, тако се прича, помислих. Глен је, у ствари, свирао само *Голдберт-варијације* и *Умешности фује*, чак и када је свирао нешто друго, на пример Брамса или Моцарта, Шенберга или Веберна, о којима је имао највише мишљење, али је Шенберга стављао испред Веберна, не обратно, како би се иначе помислило (Бернхард 2015: 30).

Облик разарања и расипања присутан је и у самој радњи романа⁴, ако се она уопште може назвати радњом. Наиме, наратор већ девет година ради на рукопису о свом пријатељу Глену Гулду, али још ниједан није објавио услед непрестаног кориговања и уништавања. Са сваким новим местом које посети, наратор започиње нови спис о Глену, а одриче се старих, што води до тога да до краја романа наратор не само да нема завршен рукопис, већ га није ни започео. Сазнајемо и да је Вертхајмер такође радио на писању књиге, под називом *Губитник*, као и назив Бернхардовог романа, надимак који му је наденуо Глен, али ни у његовом случају књига никада не доспева у јавност, јер је Вертхајмер толико често мењао рукопис да од њега на крају ништа није остало, па тако о књизи не сазнајемо ништа више од самог наслова.

3. ИСТОРИЧНОСТ⁵

У одломку изнад такође се сусрећемо са свим кључним јунацима овог романа: наратор, Глен, Вертхајмер и гостионичарка, о чијој улози ће касније бити речи. Бернхард у роман укључује две историјске личности, пијанисте Глена Гулда и професора Владимира Хоровица, с тим да слободно интерпретира и мења историјске чињенице у складу са својим циљевима. Глен Гулд био је канадски пијаниста, композитор и диригент, најпознатији по својим извођењима Бахових и Бетовенових композиција, а нарочито *Голдберт варијација*. Владимир Хоровиц је био

4 Овакав облик писања романа унутар романа можемо пронаћи и код Жида у *Ковачима лажној новца* (1925).

5 Једна од кључних карактеристика постмодернистичне уметности по мишљењу Линде Хачион.

руско-амерички композитор и пијаниста, а важи као један од најзначајнијих уметника 20. века. У роману, Глен Гулд умире у 51. години, уместо у 53. затим, историјски Глен није се школовао у Моцартеуму, а историјски Хоровиц није никада предавао у Салцбургу, нити је био активан у јавности у време у којем се одигравају догађаји у *Губишнику*. Иако у овом случају историчност не представља враћање одређеним догађајима из прошлости како би поново били размотрени, Бернхард користи две историјске личности, два уметника, како би показао неодрживост савршенства уметности. Сва три пријатеља, наратор, Глен и Вертхајмер, тежили су да постану славни и признати пијанисти, али у томе успева само Глен, кога наратор назива уметничким генијем, његово изванредно свирање готово је натерало ову двојицу да од истог убрзо одустану, јер је било немогуће достићи га. Глен се претвара у уметничку машину (*kunstmaschine*) и тиме се одваја од људи, најпре физички, живећи у шуми ван њиховог домашаја, а потом и духом. Постаје толико дистанциран, да стрепи од наступа пред публиком, која постаје баријера између њега и клавира. Иако достиже висине којима наратор и Вертхајмер нису могли да се приближе, Глен ипак умире први, у 51. години. „Савршенство уметности у овом роману служи да разобличи њено несавршенство” (Гвозден 2013: 148). Бернхард показује да су особине које су красиле Глена, ред, самодисциплина, изолација неодрживе, те да се покушај одвајања уметности од свакодневног живота завршава поразом, у овом случају смрћу. Марк Андерсон сматра да се у лику Глена Гулда огледа парадокс читавог Бернхардовога стваралаштва, јер га тежња ка савршеној уметничкој и интелектуалној форми доводи до деформације и патологије, што резултује у „помрачењу саме уметности” (Андерсон према Гвозден 2013: 150).

4. ПАРОДИЈА⁶

Такозвани човек од духа троши се у делу које је, како он мисли, од епохалног значаја, а на крају испада смешан, па звао се он Шопенхауер или Ниче, то је свеједно, могао је то бити Клајст или Волтер, видимо једног дирљивог човека који злоупотребљава своју главу и самог себе на крају доводи до *ab absurdum*. Човек кога је историја превазишла и прегазила. Велике мислиоце смо закључали у сандуке са књигама из којих зуре у нас, осуђени да заувек остану смешни, рекао је, помислих. Даноноћно слушам јадиковање великих мислилаца које смо закључали у наше сандуке за књиге, те смешне величине духа као збрчкане главе иза стакла, рекао је, помислих. Сви ти људи су се огрешили о природу, рекао је, извршили су капиталан злочин према духу, зато су кажњени и зато смо их заувек

6 Пародија се у овом раду односи на њену употребу у *Поетикама постмодернизма* Линде Хачион, а не као код Џејмсона где пародија представља прелазак у пастиш, који је „одсечен од сатиричког импулса, лишен смеха... и стога празна пародија” (Џејмсон 1984: 200).

стрпали у сандуке за књиге. Човечанство уме да се одбрани од свих тих такозваних величина духа, рекао је, помислих. Дух бива, где год да се појави, одмах побеђен и закључан и одмах бива, природно, обележен као злодух, рекао је, помислих, док сам посматрао таваницу у гостинској соби (Бернхард 2015: 56).

Пародија се у постмодернизму разуме као поновно преиспитивање утврђених система, а никако као њихово исмејавање. Тако се кроз лик Вертхајмера, Бернхард иронично односи према тежњама хуманистичких наука ка вечним и непроменљивим истинама, што је нарочито карактеристично за филозофију, којом се и сам наратор овог романа бави. Човек, као променљиво и нестално биће, не може да створи непроменљив и апсолутан систем. Зато ни наратор ни Вертхајмер, за кога знамо да се такође бави хуманистичким наукама, иза себе никада нису оставили рукопис којем су се претходно посветили, можда баш због страха од заборављања, као што су се одрекли и улоге виртуоза, јер је постојао талентованији и супериорнији Глен Гулд.

5. ЈЕЗИК КАО МУЗИЧКА КОМПОЗИЦИЈА

Музика представља једну од централних тема у многим Бернхардовим делима, како у романима (*Губитник*, *Бетон*, *Коректура*), тако и у драмама (*Моћ навике*, *Игнорант и лудак*). У једном од ретких интервјуа, у разговору са Астом Штајб, Бернхард открива да је и сам студирао музику, те да је још као дечак био очаран њоме. Као и три пријатеља у *Губитнику*, и сам је учио у Моцартеуму, где је наступао и певао са колегама, али је због плућне болести морао да престане да се бави музиком. У овом разговору изнео је једну занимљиву тврдњу, а то је да „можеш да ствараш музику једино ако си све време са људима. Пошто то нисам желео, то је било то” (Бернхард 2013: 60). У *Губитнику* смо видели да је Гленово одвајање од људи и жеља за стапањем са својом уметношћу довела, можда не директно до смрти, али је свакако припремила њен скорији долазак, што потврђује чињеницу да човек не може да живи без људи, те да уметност, сама по себи није довољна за опстанак. Рад Манфреда Јургенсена *Говорне паршице Томаса Бернхарда*, један је од првих који користе музичку терминологију у изучавању Бернхардових романа. Он испитује језички статус у његовим текстовима и закључује да језик код Бернхарда нема функцију преноситеља садржаја, већ „игра улогу себе” (Лонг 2013: 292) па тако на нивоу форме представља „таутологију мисаоног говора”. Управо у анализи *Губитника* видимо најчешћу употребу музичких појмова. Он сматра да читав роман представља јединствену композицију сачињену од три гласа, при чему сваки глас симболише један од главних јунака. Запажа како се животни токови јунака једно време одвијају паралелно, потом се разилазе, да би

се поново преплели и међусобно пратили. Контрапунктна структура, како је Јургесен назива, доводи до тога да су догађаји, на нивоу радње, неуврљиви или тешко објашњиви, односно да „површинска структура контрапункта и вођења гласова условљава дубинску структуру радње” (Лонг 2013: 294). Значење Бернхардових дела јесте њихов стил, а резултат тог стила јесте стварање утиска код читаоца да су се ствари одиграле на један начин, који је ван додире са читаочевим жељама, што представља својерстан напад на уметност и површност њеног схватања.

6. ИСКЉУЧИВОСТ, ТОТАЛНОСТ

У раним фазама структурализма, књижевни теоретичари, а нарочито Ролан Барт, Цветан Тодоров и Жерар Женет, потрудили су се да сачине један оквир који би у себи обухватао све могуће особине површинске структуре приповедних текстова, па је важно за почетак направити разлику између приповедних и неприповедних текстова. Приповедни текстови су они који саопштавају неки след догађаја и с тим у вези, ови теоретичари разликују причу и дискурс, где прича означава хронолошки след догађаја, а дискурс приказивање тих догађаја кроз језик, слике или њихову комбинацију, како је то случај у филму. Одвајањем приче од дискурса, критичарима омогућава да се фокусирају на временску структуру текста, простор, начин приповедања, карактеризацију итд. са циљем да одреде шта се доводи у питање начином на који је прича испричана. Проблем са овом тенденцијом је то што многи приповедни текстови, а нарочито Бернхардови, изврћу хијерархијски однос између приче и дискурса, што отежава изградњу приче на основу информација које су дате на нивоу дискурса, јер не постоји стабилан однос између приповедних нивоа. Очекивање да ћемо на основу дискурса моћи да реконструирамо причу остаје изневерено, јер су дате информације о свету дела непоздане и непотпуне. Барт даље сматра да је за приповедне текстове карактеристично постављање загонетке на самом почетку, до чијег решавања долази на крају, док је функција средине текста, односно, „простора за одуговлачење”, да одржава читаочеву жељу за коначним расплетом, што се постиже употребом „херменеутичких морфема”, које могу бити у облику нетачних, делимичних или обманујућих одговора. Из тог разлога важна је улога херменеутичког кода који усмерава радњу према жељеном крају док га истовремено одлаже. У случају Бернхардових романа, конкретно у *Губишнику*, на почетку романа готово да нема загонетке, јер три почетне реченице већ откривају читав садржај, док крај не доноси разрешење, већ само повећава читаочеву збуњеност. Улога ових теорија у анализи Бернхардових текстова јесте да прикаже све оне особености по којима он одступа од традиционалних норми и да нам на тај начин приближи значење термина „уништитељ прича”, који је сам себи приписао. Још неке од важних одлика Бернхар-

довога језика које доприносе овом поступку јесу искључивост и тоталност, које постиже посредством понављања, група речи, суперлатива или узгредних напомена: „Али све је то бесмислица, то што говоримо, рекао је, помислих, то што говоримо је бесмислица и сав наш живот је једна општа бесмислица” (Бернхард 2015: 56). Употребом плеоназама, карактеристичном за Бернхардово стваралаштво, подстиче се процес апсолутизовања, било неког догађаја, стања личности или једноставне чињенице тако што се предочено обогаћује изразом тоталитета или искључивости, суперлативом или једноставно понављањем:

На крају крајева, помислих, Деселбрун није довољан на дуже време, боље је имати једну ногу у Бечу, другу у Деселбруну, него бити само у Деселбруну, помислих да се, у ствари, никада нећу враћати у Деселбрун, али Деселбрун нећу продавати. Нећу продавати ни бечки стан, ни Деселбрун, напустићу бечки стан који сам ионако већ напустио, као што напуштам Деселбрун, као што сам га већ и напустио, али ни Беч ни Деселбрун нећу продавати, није ми то потребно. Да будем искрен, имам таман довољно резерви које ми омогућавају да не продајем ни Деселбрун, ни Беч, да једноставно ништа не продајем. Ако нешто продам, онда сам будала, помислих. Овако имам Беч, а имам и Деселбрун, мада не користим ни Беч ни Деселбрун, помислих, али иза себе имам Беч и Деселбрун, и моја независност је тако много већа независност него ако не бих имао Беч или Деселбрун, помислих (Бернхард 2015: 78).

Са овим у вези, следећа тачка разматрања је место уметности у култури постмодернизма. Већина теоретичара слаже се да постмодернизам настаје делом захваљујући наглom развоју масовне културе, као и одбацивању до тада доминантне либерално-хуманистичке културе, па се зато поставља питање где је место уметности сада. У високом модернизму, уметност, а нарочито књижевност још увек је припадала делима елитне културе, иако су многи од тих романа продавани у огромном броју. Међутим, са постмодернизмом настаје расцеп међу теоретичарима, где једна група постмодернизам смешта у елитну, а други у масовну културу. Линда Хачион одбија да се определи за било коју категорију, смештајући уметност постмодернизма у пукотину између масовне и елитне културе, јер је постмодернизам феномен који унутар система којем припада покушава да исти тај феномен сруши. Овакав поступак јасно се огледа и у *Губитнику*. Уколико обратимо пажњу на материјалну позадину јунака овог романа, видећемо да сва тројица потичу из имућних, добростојећих породица, наратор и Вертхајмер потомци су буржоазије која се обогатила током индустријализације, док се Гленова породица обогатила продајом крзна. Њима је било омогућено да се баве уметношћу, не зато што су били даровитији и амбициознији од других, већ зато што им је њихово материјално стање тако дозвољавало. Сам наратор открива да је разлог због ког су он и Вертхајмер започели са студирањем музике био револт против своје породице, која не само да није била музикална, већ је презирала дух и уметност. Јунацима

је дата слобода и избор бављења уметношћу захваљујући њиховом богатству, образујући један затворени круг. Дакле, уметност је представљена као грана капитализма, подређена моћи, слави и свему материјалном. Музика, односно, уметност за њих је представља бег од стварности, зид који их одваја од свакодневног живота „обичних” људи и захваљујући ком не морају да се суоче са истином, иако их она, сваког на јединствен начин, ипак сустиже. Јунаци не проналазе смисао како у професионалном тако ни у приватном животу, упркос или захваљујући њиховом богатству. Разоткривање лажи која је настањена у култури је један од циљева Бернхардових текстова, као и критика друштва у другим аспектима живота, нарочито политичком, што је, по мишљењу Линде Хачион, поред историчности, главно обележје постмодернизма, јер иако он не тежи да се ослободи културног и политичког система у којем је створен, тежи његовом рушењу и мењању изнутра:

Ниједна реч ми није постала огавнија од речи социјализам, кад се сетим само шта је под тим појмом учињено. Свуда влада овај простачки социјализам наших простачких социјалиста који социјализам користе против народа, временом су постигли да буде гадан колико и они сами. Свуда, куд год да погледамо, можемо видети, осетити тај смртоносни простачки социјализам, он је прожео све и свја (Бернхард 2015: 38). Држава је банкротирала, рекох, она је на то климнула главом, влада је корумпирана, рекох, социјалисти који су сада већ тринаест година на власти, искористили су ту власт до крајњих граница и потпуно упропастили земљу. Наша земља није још никада у својој историји падала на тако ниске гране, рекох, никада у историји њоме нису владали беднији и према томе некарактернији и тупоглавији људи (Бернхард 2015: 96).

Иронија овог запажања кроз које Бернхард критикује власт и њихов однос према људима и уједно једини пут када наратор говори о нечему што нема везе са личним борбама тројице јунака, јесте то што разговор води са гостионичарком, која је, поред Вертхајмерове сестре, једини женски лик овог романа. Лик гостионичарке представља потпуну супротност ликовима Глена, Вертхајмера и наратора. Она преузима улогу мушкарца и управља гостионицом упркос тешким финансијским условима и свесна је да, уколико се фабрика папира, из које сви њени гости потичу, ускоро затвори, остаје без икаквих прихода. С друге стране, имамо наратора, који јој објашњава зашто ипак неће продати ниједан од своја три стана и износи жалосну будућност државе гостионичарки која већ у тој будућности живи. Ово нас поново враћа на затворени круг уметника три пријатеља и чини да се према уметности заузме један непријатељски став и упуту неопходна критика.

7. ДЕЦЕНТРАЛИЗАЦИЈА

Један од већих проблема при дефинисању феномена постмодернизма настао је због његове децентрализације. Хачион сматра да су марксизам и Фројдове анализе, иако су биле нападнуте због своје тотализујуће метанарације, биле од велике користи за анализу постмодернистичке уметности, нарочито због њиховог модела расцепа, односно борбе између дијалектике и класе, између свесног и несвесног, јер су омогућиле противречну, децентрирану врсту центрирања. Признати постмодернистички архитекта, Паоло Портогези каже да „уместо вере у велике центриране пројекте и забринуте тежње за спасењем, постмодерно стање стварности ситних, од околности зависних борби постепено замењују својим прецизним циљевима, који су кадри да имају велике ефекте због тога што мењају системе односа” (Хачион 1996: 110). Ово не значи да је центар престао да постоји, већ само да га, иако за њим тежи, постмодернизам пориче. Отуда термин екс-центрично, или ван-центрично који Хачион користи како би објаснила ову појаву. Један од облика децентрализације који можемо пронаћи у романима постмодернизма јесте померање фокуса са главних градова, развијених метропола на локална, неугледна места. Овим поступком служи се и Бернхард, јер иако наратор помиње Беч и Мадрид, у којима наизменично живи, радња романа одвија се у Ванкхаму, малом селу у северном делу Аустрије, које броји испод пет стотина становника. Живот у Бечу или Мадриду и живот у Ванкхаму представљају два у потпуности супротна света, готово као у раније наведеном филму Дејвида Линча. Живот свих становника зависи од једне фабрике папира, у којој је велики број људи трагично страдао, оставивши иза себе незбринуте породице, али и од чијег затварања стрепе, јер је тада сваки извор прихода и могућности рада спречен. Поново се јавља смрт, као једини могући исход.

Још један од разлога због кога се смрт приближила главним јунацима пре времена је њихов однос према природи човека, али и природи уопште. Глен говори:

Наше постојање састоји се у томе да увек будемо против природе и да се сукобљавамо са природом све док не одустанемо, јер је природа јача од нас који смо од себе направили, из обести, некакав вештачки производ. Нисмо никакви људи, ми смо вештачки производи, клавириста је вештачки производ и то одвратан, рекао је на крају. Ми смо ти који непрекидно желе да побегну од природе, али нам то, наравно не успева, рекао је, помислих, остајемо насред пута (Бернхард 2015: 67).

Овакво размишљање потпуно је супротно од односа према природи у ранијим епохама, а нарочито у романтизму. Шилер је сматрао да смо били срећни и савршени док смо били права деца природе, али да смо потом постали слободни и изгубили обоје. Због тога постоји стална чежња за природом, једна за блаженством, друга за њеним савршен-

ством. Природа нестаје из човека и зато је неопходно пронаћи је изван њега. Дакле, повратак природи не настаје из наше веће природности, већ управо супротно, из противприродности наше нарави и наших односа. Песници су у романтизму сматрани чуварима природе, нарочито сентиментални песници, јер је природа била оно што је оснаживало њихов дух у извештаченом стању културе. У *Губишнику*, наратор одлази корак даље, па не само да одбацује природу човека, већ и природу као окружење:

Али ни ја сам, помислих, стојећи у гостионици, не бих био у стању да живим на селу, зато и живим у Мадриду, и не помишљам на то да одем из Мадрида, из овог најлепшег од свих градова, у коме имам све што свет може да понуди. Човек који живи на селу временом оглупави а да то и не примети, једно време верује да је оригиналан и да користи свом здрављу, али живот у селу уопште није оригиналан, већ је бљунав за сваког, ко није рођен у селу или за село, и само штети његовом здрављу. Људи који иду у село пропадају и живе неки, у најмању руку, гротескан живот који их најпре води у отупелост, а затим у смешну смрт. Препоручити градском човеку да иде у село да би преживео јесте интернистичка подлост, помислих. Сви ти примери људи који су из велеграда отишли у село да би тамо живели боље и дуже јесу сви одреда ужасни примери, помислих (Бернхард 2015: 27).

8. ОДСУСТВО ОРИГИНАЛНОСТИ

Као што смо већ напоменули, роман *Губишник* сачињен је од четири целине, при чему су три кратке реченице на почетку романа одвојене у засебне пасусе. У ове три реченице сазнајемо садржај читавог романа – Глен Гулд био је највећи виртуоз на клавиру, умро је природном смрћу у педесет и првој години, за разлику од Вертхајмера, који се убио. Сазнајемо и за *Голдберџ варијације*, које бисмо могли назвати тематском нумером овог романа. Остатак текста заправо не доноси значајан број нових информација, већ непрестано потврђује оно што је читалац сазнао још на почетку, или га чак оставља у већој недоумици и збуњености него пре „објашњења”. Наратор непрестано прелази са догађаја на догађај, без икаквог хронолошког реда, да и сам постаје несигуран у своје сећање. Као резултат имамо велики број понављања истих чињеница које су саопштене на самом почетку. Одсуство оригиналности налазимо и у свету романа. Сва три јунака баве се неком врстом уметности или науке, али ниједан не долази до сопственог открића или дела. Наратор и Вертхајмер одричу се уметности, јер су наслутили музичког генија Глена Гулда, али Глен никада није створио нову композицију. Његово умеће лежало је у савршеном извођењу *Голдберџ варијација* и Бахових дела уопште, али то је само имитација. Одбацивши своју

шансу у уметности, наратор и Вертхајмер посвећују се филозофији, односно, хуманистичким наукама, али је њихово деловање на том пољу толико незнатно, да наратор ни у једном тренутку не посвећује пажњу предмету којим се они баве, Вертхајмер чак у једном од разговора напомиње да и не зна шта су то хуманистичке науке. Међутим, сазнајемо да се обојица посвећују писању књиге. После Вертхајмерове смрти, од његове књиге, *Губитник*, остаје само наслов, док рукопис наратора који ми читамо представља само једну од многих могућих верзија која је на путу да буде уништена, као и оне пре ње.

На крају, морамо се запитати ко је заправо губитник у овом роману. Могући одговор је да су сви они губитници – Глен је изгубио од природе, а Вертхајмер и наратор од самих себе. У једном од разговора Бернхард истиче да је људска несрећа у томе што увек желе да буду неко други и да пођу путем који није намењен за њих. „Свако је изузетна личност, било да кречи, или чисти улице, или пише, или... али људи увек хоће нешто друго. То је несрећа овог света” (Бернхард 2015: 142). Наратор и Вертхајмер нису могли да постану Глен, те су одбацили свој живот и прихватили једину преосталу улогу, улогу губитника.

Извори

Бернхард 2015: Т. Бернхард, *Губитник* (прев. З. Красни), Београд: Лом.

Литература

Гвозден 2013: В. Гвозден, Уметност бодљикаве мисли: Савршена пукотина Томаса Бернхарда, Нови Сад: *Поља*, Нови Сад, 146–152.

Лонг 2013: Џ. Џ. Лонг. *Романи Томаса Бернхарда: форма и њена улога* (прев. Н. Кампарк), Нови Сад: *Поља*, Нови Сад, 282–304.

Харви 1996: Д. Харви, Постмодернизам (прев. Р. Тубић), Београд: *Књижевна кришка*, год. 27, Београд, 13–33.

Хасан 1983: И. Хасан, Приступ појму постмодернизма (прев. З. Циана), Нови Сад: *Поља*, Нови Сад, 297–298, 455–458.

Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма* (прев. В. Гвозден, Љ. Станковић), Нови Сад: Светови.

Џејмсон 1988: Ф. Џејмсон, Постмодернизам или културна логика касног капитализма, прев. С. Дворник, у: И. Кувачић, Г. Флего, (уред.), *Постмодерна: нова епоха или заблуда*, Загреб: Напријед, 187–233.

Шмит-Денглер 2013: В. Шмит-Денглер, Смрт као природна наука поред живота, живот. О Бернхардовом језику искључивости (прев. Д. Проле), Нови Сад: *Поља*, Нови Сад, 226–230.

MARIJA JOKA / ELEMENTS OF POSTMODERNISM IN THE NOVEL *THE LOSER* BY THOMAS BERNHARD

Summary / This paper will discuss Thomas Bernhard's novel *The Loser*, published in 1983, through the analysis of which we will single out some of the main features of postmodernist art, referring to the texts of the most authoritative literary theorists, including Frederic Jameson, Linda Hutcheon, Ihab Hasan and others. We will pay attention to Bernhard's attitude towards art and the place it occupies in the culture of late capitalism, as well as his view of the political scene in Austria of that period. In terms of form, we will focus on linguistic means specific only to Bernhard, but also on fragmentation and a special model of the narrator that are characteristic of the entire postmodern literature.

Key words / Thomas Bernhard, loser, history, dehumanization, destruction, squandering, music, fragmentation

Примљен: 16. октобра 2022.

Прихваћен за штампу новембра 2022.

Милица А. Кандић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

АУТОПОЕТИЧКО ПУТОВАЊЕ У ПЕСНИЧКОЈ ЗБИРЦИ УНУТРАШЊИ ЧОВЕК ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА²

У раду *Аутопоетичко путовање у песничкој збирци Унутрашњи човек Војислава Карановића* испитује се аутопоетика Војислава Карановића, а исто тако је приметно настојање да се укаже и на трансформације које се унутар Карановићеве песничке збирке одигравају. На основу песничког промишљања сопствене поетике, што се може увидети и у претходним песничким збиркама, истраживање смо засновали на хипотези да ћемо и у овој песничкој збирци пронаћи елементе који указују на Карановићеву аутопоетику. Аналитичко-синтетичком методом смо приступили одабраном корпусу и сагледавали како се, најпре на нивоу песама, а онда и на нивоу циклуса збирке, догађају измене које се тичу погледа на саме песме, затим на песничку форму и песнички језик.

Кључне речи: Војислав Карановић, поезија, аутопоетика, аутопоетичко путовање, метафизика, унутрашњи човек, оностраност

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

У раду полазимо од хипотезе да ћемо на одабраном корпусу самеврати поетику Војислава Карановића, а где је то могуће, направимо паралелу са Карановићевим претходним песничким збиркама, превасходно зато што овај песник из једне песничке збирке у другу непрестано има потребу да промишља сопствену поезију и њен настанак. Овим радом желимо да осветлимо карактер Карановићевог аутопоетичког путовања унутар песничке збирке „Унутрашњи човек”. На одабраном корпусу, који чине песме ексцерпирание из наведене песничке збирке, аналитичко-синтетичком методом желимо да укажемо на Карановићеву аутопоетику, али ћемо исто тако настојати да прикажемо какво се путовање одиграва унутар самог корпуса и аутопоетике. Пошавши од претходних истраживања која нам омогућавају да сагледамо развој Карановићеве песничке мисли, увиђамо једну константу – то је да се супротности уједињују у његовој поезији и да на тим супротностима,

1 milica.kandic@filum.kg.ac.rs

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

које се унутар сваке песничке збирке мењају, почива Карановићево песништво. Да аутопоетичке претпоставке постоје од прве песничке збирке „Тастатура”, преко „Живе решетке” и „Записа са буђења”, о томе нам говоре Бојана Стојановић Пантовић, Новица Петковић, Радован Вучковић, упућујући нас на чињеницу да се унутар сваке песничке збирке налази бар једна таква песма посредством које песник промишља своју поетику. С тим у вези, може се пратити једна аутопоетичка нит која би сезала од прве песничке збирке и протезала се до последње, чиме би се могла обухватити једна таква раван између осталих које Карановићево песништво може начинити.

Бојана Стојановић Пантовић у тексту „Поглед са ивице: Трагови аутопоетичке рефлексije у песништву Војислава Карановића” означава сукоб два света што чини „метафорички десант” у систем једног и тежња ка стапању са бескрајем. Њен текст јесте вишеструко значајан зато што указује на аутопоетичке рефлексije које сматра интегралним делом Карановићеве праксе означавања (Стојановић-Пантовић 1997: 16). Тумачење Бојане Стојановић Пантовић битно је и због осветљавања измене перспектива унутар Карановићевог песништва, при чему „пунутрашњена спољашњост” може бити „оспољашњена унутрашњост”, као и због говорења о искуству границе. Граничност, руб, ивица јесу искуства која прожимају и друге песничке збирке поред оних којима се Бојана Стојановић Пантовић бавила у свом тексту. У збирци „Унутрашњи човек” то је случај са граничним стањем спољашњег и унутрашњег. Стојановић Пантовић истиче да у збирци постоји аутопоетички проблем, а то је немогућност преношења обиља света у ограничену телесност, као и искуство празнине као немогућности тоталне перцепције, немогућност поистовећивања са светом, већ се морамо задовољити погледом у празнину, у расцепљеност на чијим ивицама настаје поезија (Стојановић-Пантовић 1997: 19). Упитаност пред аутопоетичким проблемом наводи нас на промишљање о томе како је он представљен у збирци „Унутрашњи човек” као и то да ли је за димензију унутрашњег сама стварност ограничена, пева ли песма над тим понором и какво је то искуство које проговара из унутрашњости.

Новица Петковић је такође назначио аутопоетички тренутак унутар Карановићеве збирке „Светлост у налету” (по хронологији долази након песничких збирки којима се бавила Бојана Стојановић Пантовић). Петковић нам даје потврду о томе да Карановић наставља да промишља своју поезију и у другим збиркама где нам се пружа могућност да видимо и како те слике и песничко виђење света настаје (Петковић 2004: 81). Посебну пажњу нам привлачи то коју песму Петковић бира да означи аутопоетички тренутак збирке „Светлост у налету” – то је песма „Поезија настаје”, при чему се досећамо да унутар збирке „Унутрашњи човек” постоји песма истог назива што нас само може подстаћи на промишљање о међусобном кореспондирању збирки унутар Карановићевог песништва, а ово је само један од доказа о томе да песме

реферишу једна на другу, међусобно се дозивајући. Радован Вучковић такође разматра елементе аутопоетичког, указујући на песме из исте Карановићеве збирке као Новица Петковић. Вучковић (2004: 85) говори о треперењу и лелујању лирског субјекта који мења свој положај што му омогућава да истовремено размишља о природи, али и о природи стварања сопствене поезије. Тако се импресије из природе укрштају са лирским рефлексијама о песми и смислу песме (и поезије саме) (Вучковић 2004: 85).

За наше истраживање је од посебне важности тумачење Драгана Хамовића, јер се бави збирком „Унутрашњи човек”, при чему наглашава супротности – сусрет опозита на којима збирка почива. Хамовић (2012: 67) наглашава да лирски субјект проматра и промишља себе посредством других и другог да би тек понегде „увео у лирски простор пробране фрагменте интимне историје”. Између интимне историје лирског субјекта супротности и понора који гледа у субјекта, провејавају и аутопоетички тренуци као вид путовања, што ћемо овим радом покушати да осветлимо.

Када је аутопоетичко путовање посреди, у збирци „Унутрашњи човек” придодата је још једна димензија, а то је она која непрестано осцилира између унутра и споља, што се може уочити на нивоу читаве песничке збирке. Присуство супротности омогућава њихову огледалску рефлексију, тако се у овој збирци спољашњост огледа у унутрашњости из које говори и обрнуто, а такође се може уочити и нарушавање тих супротности. Сходно томе, можемо извести хипотезу да је путовање унутар бића често претворено у промишљање о сопственом постојању, те се меша са перспективом спољашњег света. Како Михајло Пантић наводи: „Песник се, из песме у песму, непрестано ‘пресвлачи’ – клизи низ језик, искушава како се *једно* огледа у *другом*” (Пантић 1994: 187). Унутар ове збирке, кроз песника провејавају сећања, утисци спољашњег света, који посебну вредност задобијају у оквиру димензије унутрашњег човека.

2. КА АУТОПОЕТИЦИ ЗБИРКЕ „УНУТРАШЊИ ЧОВЕК”

Први циклус којим отпочиње песничка збирка носи назив „Будност”, што указује на пробудену свест, не више на стање између сна и јаве, већ се опредељује за будност и свесност свог унутрашњег бића из кога треба да проговори о себи и свету. Овим насловом сугерише се почетак буђења унутрашњег човека који у последњем циклусу треба да преовлада како би песник могао из перспективе унутрашњости да говори о свом унутрашњем бићу. Овај циклус, као и наредна два од којих се песничка збирка састоји, „варирају се кроз појединачне песме, са сталним повећањем семантичког потенцијала” (Чакаревић 2011: 196), при чему је најављена кореспонденција песама, циклуса, али и Карановићевих песничких збирки.

Песмом „Дете учи” означен је почетак путовања у средиште себе, посредством најинтимнијих тренутака – оних из детињства када дете учи опонашајући одрасле. Карановић нам даје неку врсту исповести и промишља свет кроз подражавање, али истовремено и промишља сопствену поезију у тренутку њеног настанка, онда када се речи нижу у реченице, приметна је и тежња песме да буде апсолутна песма која ће објединити остале. У овој песми најпре је наглашено учење детета подражавањем. Миметички поступак протеже се на читаву песму, а за нас је друга строфа нарочито битна, јер се препознаје аутопоетички моме-нат.

„А речи, што се стискају једна
уз другу у реченици, чине исто
што и зрна песка у пустињи” (Карановић 2011: 9).

У средишту ове песме налази се супротност између макрокосмоса и микрокосмоса, дела и целине, малог и великог, као неке од најављујућих супротстављености у збирци, при чему се наслућује поремећај те равнотеже која је представљена овим хармоничним односима (Чакаревић 2011: 196). Плућа имитирају кружење планета, као што речи имитирају реченице и песме, али поезија треба да имитира и живот, толико да и сама поезија жели да буде живот сам. Овом сликом представљене су осцилације лирског субјекта између спољашњости света и унутрашњости песничког бића. Поступком миметизма може се видети да је песников одраз дат посредством приказа детета које учи. Али, пошто је равнотежа нарушена, запитаћемо се да ли је то песников одраз и може ли песник одржати своје везе са прошлошћу. То ћемо боље увидети када буде било речи о песми „Одроз”, јер када песник више не буде могао свој одраз да види у песмама, то ће моћи да учини управо у очима овог дечака.

У песми „Пожар” наслућујемо да се песничково путовање одиграва у средишту земље и из унутрашњости бића, где букти пожар, запитаћемо се одакле пожар долази и да ли само захвата спољашњост или и унутрашњост бића. Но, како песма одмиче, разумевамо да је то онтолошки пожар који захвата све размере бића и постојања. Песник као да жели да пожар захвати унутрашњост његовог бића, жели себе да навикне на трулежност и пропадљивост материјалног, те како је лист претворен у земљу, тако ће и материја бити претворена у прах.

„А ја плућа изнутра
облажем ваздухом
као сувим пружећем

и полако се навикаавам
на иструлео, већ
у земљу претворен лист” (Карановић 2011: 14).

Тишина као негативна онтологија провејава, она је та која је све-присутна, опомињући знак нестанка свега и непремостивог јаза. Карановић очекује да пожар који надлази обухвати све, лист је потенцијална варница која провоцира да разарајући пожар обухвати и његово унутрашње материјално биће. Карановић жели да пева оно што се не може представити и као такво испевати, ту увиђамо раст у некохерентној и негативној презентацији услед жеље да се представи оно што се не може представити, што заправо говори о низу поетика којима се артикулише празнина егзистенције (Бошковић 2015: 132).

Песма „Глас” се може сматрати једном од аутопоетичких песама, где се спољашњост бића довикује с унутрашњим бићем. У стању пробужене свести могу се открити процепи свог бића, врата кроз која се може проћи и ступити у унутрашњост. То су врата кроз која тек треба проћи, она тек треба да се отворе. Тренутак куцања и одазивања јесте тренутак самопотврде бића као оног које може бити цело, макар на кратко. Међутим, треба да се запитамо о томе ко је субјект који куца и чији је то глас, ако га онај с друге стране врата не чује (Чакаревић 2011: 196).

„Тихо куцам, дозивам себе
и сам се одазивам.
[...]
јавља се глас, и нико га
не чује, чак ни ја” (Карановић 2011: 15).

Још један битан моменат јесте измештање бића и перспектива – стања између споља/изнутра и будност/спавање и то је тренутак прекида, раскида пређашње потврде себе, па макар и у одзиву самоме себи. Али, када тишина наступи, пређашње везе између спољашњости и унутрашњости се губе, па лирски субјект више није способан да поново успостави нарушену везу са собом, глас се у процепу бића губи, не може се више чути. Но, овде нам песник предочава самоотуђење, о коме Левинас (2006: 202) говори, као покушај помоћу кога сопство пред непознатим предметом настоји да обезбеди себи независност и сигурност пред пољуљаним светом препуним супротности. Али, након те буре, све што након вапаја за собом остаје јесте тишина.

Пре него што поезија настане, треба нешто да нестане и то Карановић сугерише песмом „Нестанак”, која отвара питање нужности нестанка и могућности да се најинтимнија историја сачува од заборавља, као и питање вредности чувања онога што је у измицању, чак и када се у загрљај не може ставити биће, јер је оно измакло и нестало, а све што би остало јесте празан загрљај.

„јер неко све више односи, из
моје куће краде. Нестају ми
подједнако ствари и
привиди ствари” (Карановић 2011: 18).

Но, мора ли остати празнине да би се из ње и због ње, као недостатка, могло певати и да би се празнина као таква могла обзнанити? Мора ли песма бити испражњена од себе саме да би се изнова могла исписивати, мора ли језик бити ослобођен наноса свакидашњег да би могла да пева? Да би се превратништво догодило, песма мора нестати да би у следећем тренутку поезија могла да настане. Након наступајуће тишине, из које се не може, поезија је последњи крик бића, вапај у том покушају да се унутрашњост објави, али и настанак поезије као онога што треба да сакрије тај недостатак и да постане надоместак томе што је нестало. Тако настанак поезије јесте управо свест о пређашњем нес-танку који се догадио, а кога песник жели да освети и обзнани да тај недостатак постоји.

У песми „Поезија настаје” песник приказује начин настанка поезије, али нам сам поступак не открива (Хамовић 2012: 66). Поступак тог настанка нам није сасвим јасан, али приметно је настојање да живот и поезија буду истоветни, у исти мах и нераздвојни, што је приметно на местима где се поезија претвара у планину и бива ближа небу, док живот лебди уз њу. Овде се може уочити рефлексивност природе на поезију са којом чини укрштај тако да се бришу границе које су постојале на релацији природа/поезија. Чини се да ипак поезију обликује живот сам:

„подрива тло под њом,
чини да поезија

дрхти, тетура
једва одржава
равнотежу” (Карановић 2011: 19).

Путовање је потребно да би се пробудила поетска свест, при чему се она сећа исконске блискости са постојањем коју је искусила у самом процесу буђења, па је тај простор путовања само сећање на ту блискост (Бубања, Николић 2021: 247). Наиме, у песми се одиграва и догађај преврата живота у поезију и чини да се поезија уздрма, да буде нестабилна и без равнотеже. Оно што би живот желео може бити једна подељеност, позиција или/или, али је реч та која обједињује жеље живота, живот жели, а поезија кроз речи има довољно снаге да сажме и оствари те жеље или ће то пак остати само једна жеља. Јер у тој фрагментарности и растрзаности, чак ни сам језик није довољан да све обједини. Међутим, опомиње Левинас, жеља подразумева другост Другога и Узвишеног, а „метафизичка жеља отвара саму димензију висине” (Левинас 2006: 20). То је жеља загледања у трансценденцију, у планинске висине које објављују присуство невидљивог. С друге стране, реч, тј. језик је тај који омогућава да се уплов живота у поезију реализује, што донекле и јесте главна тема Карановићеве песничке збирке. Али, тренутак када се обзнањује настанак поезије може свакако бити и тренутак њеног нес-танка као онај у коме поезије и промишљања у њој има најмање, јер

је поезија својим излагањем и могућношћу њеног сазнавања иза себе сакрила нешто јако битно – живот који жели да се стопи с поезијом и његову немогућност да се то сједињење начини. Поезија настаје по цену да песма нестане као крајњи исход поетског стварања (Бубања, Николић 2021: 246). Читава песничка збирка „Унутрашњи човек” почива на осцилацијама између настанка и нестанка, али и прелазног тренутка између ове две крајности (тако је наредна песма „Цртеж” означила несатанак, док би „Сенка” била тај прелазни тренутак).

„Прва песма” се такође може препознати као аутопоетичка, зато што говори о песничким почецима и првој песми која је настала. С обзиром на то да је писана у периоду када дете учи подражавањем, онда песма може одражавати-подражавати мисли родитеља, јер дете пише да „свако мора нешто бити” и „свако мора нешто радити”. Међутим, ово може бити и замка за нас, где се песми даје одређени оквир у коме би она могла постојати – у радњи и бивствовању. У свом унутрашњем путовању, песник је пронашао и прву песму дубоко закопану у себи и извукао је из заборавља, но, она управо из тог заборавља и може да пева, баш као и Дисова песма „Можда спава”. Заборавивши песму, он је увидео једну битну ствар: да она „не може да нестане”, већ да она у том заборављу, на рубу нестанка и заборавља, заправо, највише живи и говори о себи кроз друге песме. Зато су обриси једне песме уочљиви у обрисима других песама, могуће је сагледавати огледалску рефлексивност песама, а исто тако и капиларну умреженост песама. Песма и њене речи не могу нестати, јер песма свој живот наставља у песнику, оставивши траг у њему. Он њу носи као што носи са собом и празнину из које песма може да пева, из сећања на руб, на стање између се она оглашава и обзнањује да је ипак присутна.

„папир са речима песме
може се поцепати, бацити
или запалити,

али то песму не дотиче. Она је
као човек: може да се изгуби
залута, умре, али не може да нестане” (Карановић 2011: 29).

Други циклус под називом „Врата” јесте у знаку измењене перспективе и погледа кроз кључаоницу, као и проналазак неких врата којих има и у пређашњем циклусу и њима је најављен овај циклус песама. Циклусом „Врата” откривају се нове перспективе погледа кроз кључаоницу, погледа који је узнемирујућ и откривачки, а с друге стране представља привиђење. У том стању свест је немоћна, али речи више нису мерило ничега, њима се не могу промишљати ствари. Уместо речи и свести остаје жеља која ствара визије, њој речи нису потребне да би се обзнанила, јер припада пољу сликовног.

Песма „Река” битна је због указивања на моћ поезије да упућује на друге песме:

„или Темза, крај које сам
једном шетао, присећајући се
песме песника који је писао
о њој, и о људској беди” (Карановић 2011: 37).

Само једном одредницом на коју Карановић упућује проналазимо више песника на које она може упућивати и ту видимо како се симболичко значење распрскава на мноштво различитих страна (почевши од Т. С. Елиота, преко Бајрона, па до London Calling-а групе The Clash). Након овога се река претвара у ону филозофску – хераклитовску која сведочи о промени онога ко улази у реку, преко песничке реке као оне која постоји у карановићевском измицању, до реке смрти и живота које се преливају слепоочницама. Неодређеност и поливалентна тропика које преовладавају песничком збирком, али и читавом Карановићевом поетиком, непрестано се умножавају над опустелим светом без језика и на тај начин се песма претвара у бескрајно кретање пространствима језика и поетике (Бошковић 2015: 123).

Или је то река филозофска,
она што се мења, постаје друга
сваки пут кад у њу закорачиш?
Или песничка, она која је
увек само у одласку, у протицању?” (Карановић 2011: 37)

И док се промишља о реци која непрекидно себе преозначава и упућује на бројне означене, кроз сан се одиграва имагинарно путовање лађе која је празна, јер нема њоме ко да плови, као што је и загрљај празан и у њему нема никога. Лађа која плови је у непрестаном лелујању, у стању постојања и непостојања, стално између и стално у губитку и неизвесности (Бошковић 2015: 123). „Унутар празнине значења речи и предметности ишчезава, непрестано ће се одвијати измицање свих поредака стварности” (Бошковић 2015: 123).

Песма „Море” представља песму о путовању, при чему лирски субјект испловљава из своје унутрашњости у спољашњост, отискујући се из снова и своје подсвести чији је лађар. Лирски субјект, паралелно са речима, започиње то своје путовање, с тим што реч треба да превазиђе празнину и да из ње проговори тако да дође до нечијег уха. Но, да ли је тај други спреман да чује говор празнине чак и ако је то сам песник?

„Реч се отиснула са усана, и жели
да преброди празнину до нечијег уха,
а ти се укрцаваш у лађу која плови
само у сну. Нестрпљив да изађеш
изван себе, као на отворено море” (Карановић 2011: 41).

Ово путовање наликује Хердеровом путовању и отискивању на отворено море у потрази за самим собом, за језиком и поетиком, али сада мимо традиционалистичког. Исто тако се путовање у песми може поимати и као ослобођење од сопствене телесности, али и као потрага између две крајности: између потпуног поверења и потпуне сумње, с тим што сумња сеже много дубље од оне која обухвата план језика, јер захвата и основе постојања самог субјекта и света (Радојчић 2005: 107). Како песма одмиче, све више смо уверени да је то путовање унутар сопства и да је бура приказ сопствених немира које биће проживљава. Али, песник не престаје да мења перспективе, па је следећа строфа ход по ивицама површине, где би чело било раван коју таласи заплускују ношени бригама. Док је човек заокупљен том спољашњошћу, не примећује да је на дубини сопства открио нешто веома битно. И док нам се чини да се лирски субјект за нешто предодредио, да се неком одређењу приближио, заправо треба у обзир узети истовремено одмицање од тог предодређења (Радојчић 2005: 107). Поређење света са каменом, претпоставићемо, јесте зато што се свет у поетском свету пропушта најпре кроз сопство песничког бића, па онда кроз језик као спољашњу манифестацију песме.

„А не примећујеш да си постао
златна светлост што обасјава
дубине нестварног. И да свет
јесте камен који мирно тоне
кроз језик” (Карановић 2011: 41).

Након ове песме, простор се све више „поунутрашњује” и чини се да је она управо тај преломни тренутак којим се унутрашњост више обзнањује у Карановићевој поезији. Песмом „Стан” којом се циклус затвара, врата која су се на почетку циклуса отварају, тренутак погледа кроз кључаоницу, преко врата у свести која се отварају, али која субјект мора затворити за собом, тј. у себи и да на тај начин себе изолује од налета спољашњости и материјалности. Увиђамо да је путовање које се најављивало, да би се касније и одиграло, преломни тренутак у коме песнички субјект успоставља везе са својим унутрашњим човеком и када их је успоставио жели да их сачува тако што ће га изоловати и затворити врата у себи.

„Али врата немој да затвориш
за собом, него
у себи” (Карановић 2011: 43).

Циклус „Тишина” јесте завршни циклус збирке „Унутрашњи човек” и представља превласт унутрашњег, а након тог догађаја ствари се из спољашњости сагледавају кроз призму унутрашњег. Песма „Лако је могуће” јесте песма која говори о томе, те је камен мисао која при-

тиска, а лист је сан из кога се не можемо пробудити. Сада су наше очи амбис у кога може упасти небо и заробити га у себе. Али:

„Лако је могуће да небо
у наше зенице пада
као у амбис, и ту нестаје,

а да песма није само крик
него и осмех на уснама
језика затитрао” (Карановић 2011: 49).

песма није само крик и одраз унутрашњег човека, она је и осмех који језик не обзнањује у спољашњости, већ тишина обзнањује песму. Чини се да песма остаје у унутрашњости да говори унутрашњост, као да су спољашње везе раскинуте, тако да оно напољу не може да разуме оно унутра. Говор унутрашњости и подразумева „нови језик”, ступање на неиспитани терен у коме су речи испражњене, у непрестаном су нестајању и огледању, место где знакови више не могу да се идентификују и евоцирају (Бошковић 2015: 132).

Песма „Нови језик” говори о језику који је за лирског субјекта непознаница, а то обзнањује везником *можда* којим започиње сваки стих наредне строфе. Песник обзнањује *нови језик* који сведочи о измењеном песничком искуству. Новим језиком се не може обележити име бића које је у пређашњем животу имало име, тако име измиче означитељском карактеру језика. Зато што није језик на који смо навикли – ово је језик оностраности чије се искуство не може обзнанити:

„Можда ми узнемиравамо мртве
тима што их помињемо – јер своја
имена они су оставили иза себе,
као одела из којих су израсли” (Карановић 2011: 53).

Нови језик се не може обзнанити људима, те њима остаје недоступан. То је језик ваздуха и тишине, језик бескраја који не познаје земаљска ограничења. Питање које се намеће јесте колико лирски субјект овако измењен са освешћеном унутрашњошћу може да разуме тај нови језик како га назива. Претпоставка да можда „преписују речи исписане по ваздуху” јесте тренутак када лирски субјект говори о језику метафизике који исписује бескрајну књигу. Можда смо баш ми ти који својим језиком нагрисаним трулежношћу и материјализмом узнемиравамо мртве који желе да уче језик метафизике. Нови језик јесте и језик у измицању, онај који је за истину непредстављив, о чему сведоче пукотине, расцепи, све оно што један дискурс чини истовремено фрагментарним и кохерентним (Бошковић 2015: 132).

Песма „Загонетка” тематизује потрагу за собом, путовање које је започето од постанка збирке, оно траје и протеже се до краја збирке. Но, како је песма загонетка, од почетка размишљамо о томе шта може

бити њена одгонетка и настојимо да је одгонетнемо. Али, ми смо и сами пред собом загонетка, у исто време близу, али и тако далеко себи, што између осталог сведоче и стихови песме „Река“:

„у огледало изгубљено погледам –
шта је то што је близу, надхват руке,
а нестварно је, недохватно, као ја?“ (Карановић 2011: 56)

Чини се да је одраз ухватљив само у тренуцима између празнине и потпуног измицања. И док смо непрестано заокупљени питањем шта би одгонетка могла бити, ми допуштамо да нам одраз исклизне и да га никада не видимо, управо зато што смо у игри загонетке и одгонетке допустили да се сакрије иза језика. Допуштајући да будемо заведени дискурсом, да се према њему односимо идеалистички јесте оно иза чега се један дискурс скрива (као што је то загонетка у овом случају), примећујемо да је писање посвећено себи самом, као нечему што би остало без идентитета и указало нам на другачије искуство које укључује фрагментарност, лелујавост, расејаност која оспорава све (Бланшо 2012: 83–84).

Уколико се вратимо загонетки и мало боље погледамо, увидећемо да одгонетка може бити у наредној песми са насловом „Одраз“, исто као што одгонетка може бити и унутрашњи човек, али и празнина сама.

„и одлази, наизглед далеко, а заправо
све време је у мени, у мом телу?“ (Карановић 2011: 56)

У обе строфе уочљива су питања која се тичу близине и даљине, стварности и нестварности тога о чему се загонета. Лирски субјект као да је спреман да себе сагледа у том изгубљеном огледалу које је сада успео да пронађе. Али, одгонетка можда баш лежи у песми „Одраз“ и почетним стиховима:

„Треба коначно да застанем и погледам
у оно што мој лик одражава“ (Карановић 2011: 57).

Чини се да је ова песма управо место где лирски субјект треба да сведе рачуне са самим собом пре тишине која треба да наступи. Тишина треба да буде одраз свега онога што представља песничку аутопоетику. Негацијом онога што не може изразити суштину његовог бића, показује нам да на огледало не гледа као на оно што може верно приказати суштину било чега, као ни прозори или врата, зидови који могу бити оличење било каквог простора, сада се та димензија простора потпуно поништава. Чак ни стихови, као ни песме, не могу бити одраз лирског субјекта заједно са својом углачаном формом. Ту се поставља кључно питање, преиспитује се поезија и то да ли она као таква може одражавати свог измењеног лирског субјекта. Исто тако треба промишљати и

о томе да ли празнина може представљати одраз било чији, она се не може представити ниједном поезијом и ниједним језиком.

„Нису ни песме, ма колико углачане.
Ни стихови које, истина, магли мој дах,

али они су ипак материја, храпава,
недовољно глатка да ми врати лик” (Карановић 2011: 57).

Овде се такође уочава ослобађање материјалног – тела као оног материјалног и трулежног, што нас упућује на почетак песничке збирке и цитат из „II посланице Коринћанима апостола Павла”, где песма реферише на пренатални тренутак песничке збирке која указује на коначну превласт унутрашњег човека који се изнова обнавља тако да му тело више ништа не значи, као ни свака друга форма и облик материјалног. Након негације као онога у чему себе не може препознати, лирски субјект жели себе да дефинише у очима дечака и врати нас на период без бриге и период целовитости, када је рајски врт у хандкеовском смислу био на дохват руке. Такође нас враћа на почетак песничке збирке – дете се игра, учи и подражава одрасле, сада миметичким поступцима дете опонаша лирског субјекта.

„Себе видим само у очима дечака који ме
гледа и замишља, игра се, да је он – ја” (Карановић 2011: 57).

Конституисање је могуће само у погледу онога ко је пређашње био, као онога ко је спознао рај и живот пре него што је престао да буде дете. Око, у коме види сопствени одраз, једина је раван, површина, где долази до препознавања, све друге равни су празне, без одраза су, одагле не допиру погледи, јер су испражњени од било каквог покушаја да лирски субјект у њима сагледа сопствени одраз.

Песма, којом се песничка збирка „Унутрашњи човек” затвара, јесте песма „Тишина”. Тишина је последња песничка реч у овом великом путовању, у потрази за собом, у буђењу свог унутрашњег бића. Њу ништа не може пореметити, она није од овога света (Хамовић 2012: 71). Само поглед који се отвара у бескрај усмерен ка сфери метафизике може појачати ту тишину, што нас може вратити на песму „Нови језик”, где мртви уче да сричу и читају у тишини. На то нас упућују стихови:

„Њу не нарушава чак ни
одрон семенки маслачка.
Нити ломљење печата-облака
у књизи која има странице
од ваздуха” (Карановић 2011: 58).

Оностраност се може читати, али се може и видети и то у тишини. И након буре и ломова, након свег путовања у средиште себе, у потра-

зи за собом, за буђењем унутрашњег човека, лирски субјект успева да досегне искуство оностраног, да пева из метафизике. Пошто се потпуно поунутарњење не може исказати, завладала је тишина, метафизика говори језиком који се не може разумети посредством материјалности. Али се зато доспева у центар себе сама и бива се најближи небеском граду, а томе се тежило, приметимо, од самог почетка песничке збирке да би тишина најзад могла да обзнани себе, не више као јаз између спољашњег и унутрашњег човека, већ као тишина која обзнањује себе језиком који се не може поимати.

„...Ништа
тишину не окончава.
Као да си доспео
на трг, у само
срце небеског града” (Карановић 2011:59).

Након што је доспео у средиште себе, али и у срце небеског града, песник и лирски субјект нас враћају на почетак песничке збирке када је почетна замисао била она о рају и детету које је рају било најближе баш зато што је тада, у том тренутку, пре него што је почело да подражава, највише било дете. Или, враћање на почетак као својеврсно понављање циклуса, представља поновно исписивање поезије, али овога пута изван дискурса, изван језика (Бланшо 2012: 84). Такође се можемо запитати да ли је тај покушај био сасвим успешан и да ли је враћање на почетак заправо неуспех и жеља да се путовање изнова одигра и да се постигне успех, да се обзнане празнина и нестанак који су дуго били скривани под велом поезије и да се тај вео коначно разгрне.

3. ЗАКЉУЧАК

Овим радом смо желели да укажемо на аутопоетичка места у Карановићевој збирци „Унутрашњи човек”, а паралелно с тим смо пратили и путовање које се одиграва, где лирски субјект, осцилирајући између спољашњег и унутрашњег, настоји да обзнани своје унутрашње биће. Те осцилације подразумевају укидање просторно-временских димензија, затим и дистинкција између спољашњости и унутрашњости. Такође смо увидели да настанак поезије не значи увек настанак, већ и њен нестанак, исклизнуће, тренутак у коме поезија промишља саму себе и живи у процепу између настанка и нестанка. На основу свега изреченог, закључујемо да је аутопоетичко путовање превасходно симболичко путовање, где непрестано сагледавамо распрскавање значења, почевши од путовања кроз друге текстове, који упућују на друге или на песме, које чине алузије једна на другу унутар исте песничке збирке, затим путовања кроз живот које се пропушта кроз језик, након чега

настаје нови језик – језик тишине као онај који измиче конвенционалном ишчитавању и разумевању залазећи у домен оностраног.

Извор

Карановић 2011: В. Карановић, *Унутрашњи човек*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

Литература

Бланшо 2012: М. Blaňo, *Beskonačni razgovor*, Novi Sad: *Polja*, br. 473, Novi Sad, 83–84.

Бубања, Николић 2021: Н. Бубања, Ч. Николић, „Аутопоетичке белешке и фантазми песме: Колрицове уводне напомене о 'Кублај Кану' и 'Разјасница' Војислава Карановића, Београд, Никшић: *Српски језик*, бр. 26, Београд, 237–252.

Бошковић 2015: Д. Вошковић, *Zablude čitanja*, Београд: *Službeni glasnik*.

Вучковић 2004: Р. Вучковић, Лирски импресионизам, у: В. Карановић, *Светлост у налету*, Београд: Плато, 81–85.

Левинас 2006: Е. Левинас, *Тоталитет и бесконачност*, Београд: Јасен: Службени лист СЦГ; Загреб: Деметра.

Пантић 1994: М. Пантић, *Нови прилози за савремену српску поезију*, Приштина: „Григорије Божовић”.

Петковић 2004: Н. Петковић, Суптилна лирика, у: В. Карановић, *Светлост у налету*, Београд: Плато, 75–80.

Радојчић 2005: С. Радојчић, Поезија сумње и поверења: О песништву Војислава Карановића, у: В. Карановић, *Дах ствари*, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 105–112.

Стојановић Пантовић 1997: В. Stojanović-Pantović, *Pogled sa ivice: Tragovi autopoetičke refleksije u pesništvu Vojislava Karanovića*, Београд: *Reč*, god. 4, br. 32, Београд, 16–19.

Хамовић 2012: Д. Хамовић, „Ка поетици Војислава Карановића, Крагујевац: *Наслеђе*, бр. 21, год. IX, Крагујевац, 63–75.

Чакаревић 2011: М. Čakarević, *Život iznutra*, Novi Sad: *Polja*, br. 471, Novi Sad, 195–198.

Milica A. Kandić / AUTOPOETIC JOURNEY IN VOJISLAV KARANOVIC'S BOOK UNUTRAŠNJI ČOVEK

Summary / This paper examines the autopoetic statements in Vojislav Karanović's collection of poetry *Unutrašnji čovek* (2011). Furthermore, it strives to point out the transformations that are present in Karanović's poetry collection. Bearing in mind that the poet's reflections on his poetics are noticeable in his previous works, this research paper is based on the hypothesis that elements of Karanović's autopoetics can be found in this collection of poetry, as well. We used the analytic-synthetic method for this research in order to analyze the selected corpus by interpreting the poems firstly, and then the poetry collection. Hence, we tried to determine the changes regarding the poems, poetic form, as well as poetic language.

Аутопоетичко путовање у песничкој збирци Унутрашњи човек Војислава Карановића

Key words: Karanović, poetry, autopoetics, autopoetic journey, metaphysics, inner man, otherworldliness

Примљен: 16. априла 2022.

Прихваћен за штампу јуна 2022.

Страхиња Н. Костадиновић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Студент основних академских студија историје

ФИЛОЗОФИЈА ИСТОРИЈЕ У РОМАНУ УСПОН И ПАД ПАРКИНСОНОВЕ БОЛЕСТИ СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

Аутор се у овом раду бави главним елементима филозофије историје какве нам у свом роману *Усјон и паг Паркинсонове болести* излаже Светислав Басара. У првом реду се указује на блиску везу Басарине концепције историје са схватањем историје какву даје хришћанска (пре свега православна) теологија. Потом се говори о Басариној критици идеологизоване периодизације историје као примеру одступања од прокламоване научне непристрасности. У последњем делу рада се објашњава како у овом роману Басара види значај и значење историје данас с обзиром на преовлађајућу филозофију историје.

Кључне речи: филозофија историје, Светислав Басара, теологија, периодизација историје, критика историје

УВОД

Одређење филозофије историје јесте двојако будући да сам термин *историја* има два основна значења. Историчар Чедомир Антић (2017: 17) та два значења дефинише на следећи начин: „Прво је историја по себи, прошлост каква се одиграла, а друго, та прошлост у тумачењима и реконструкцијама историчара”. Из овога се може закључити да је филозофија историје заинтересована како за оно што је сам предмет истраживања историјске науке, тако и за методологију њеног истраживања. Ове теме јесу и једне од најинтригантнијих у стваралаштву Светислава Басаре (Рогач 2010: 85) што га сврстава не само међу књижевнике, већ и међу филозофе историје. Басарина „расправљања са Клио”² су свеприсутна у његовом опусу кроз имитирање историографског дискурса као наративне стратегије, растављање узрочно-последичних веза у приповедању, те мешање историје и фикције са циљем да се доведе у питање научна заснованост историје (Ibid: 301). Предмет нашег рада биће главни аспекти филозофије историје какву нам је представио у роману *Усјон и паг Паркинсонове болести*. За овај је

1 strah0kost@gmail.com

2 Клио је муза историје, а употребљену синтагму је као наслов једне своје студије о историји, историјској свести и историографији створио наш чувени историчар Андреј Митровић (1991).

роман Светислав Басара добио своју прву Нинову награду 2006. године, а ми ћемо га цитирати према његовом издању у оквиру *Нове српске триологије* (Басара 2017) где га је аутор здружио са још два претходно објављена романа (*Дневник Марше Кое* и *Почешак буне против дахија*), а „у којима се бави алтернативним читањем историје” (Ахметагић 2019: 63). Примећено је да овај роман „није у довољној мери, оној коју услед своје уметничке вредности заслужује, аналитички осветљен, немоли исцрпљен” (Пантић 2012: 1106) при чему је као један од узрока његове скромне критичке рецепције означена „делимична репетитивност примењеног наративног поступка (због чега се чуло да је најзначајније српско књижевно признање писцу додељено заслужено али са закашњењем)” (Ibid), те се овај рад може разумети и као скромни покушај његове реактуелизације.

ИСТОРИЈА СВЕТА КАО ИСТОРИЈА ЈЕДНЕ БОЛЕСТИ

Свој поглед на историју Светислав Басара је, према Маји Рогач (2010: 111), градио првенствено на концепцијама људске прошлости које су дали Генон, Ниче и Берђајев. Утицај овог последњег доноси доста тога хришћанског у Басарину филозофију историје, али у *Усиону и њагу Паркинсонове болести* уплив хришћанске теологије има пресудну важност. Сам родоначелник ове страшне болести јесте личност из Библије – Праведни Јов, како нас обавештава дело *Генеалогско стабло великих болесника* из пера њеног проналазача и главног јунака овог романа Демјана Лаврентијевича Паркинсона (Басара 2017: 16, 20). Овај податак, ипак, не даје до краја слику о пореклу Паркинсонове болести. Као што ни Демјан Лаврентијевич није први оболео од ње, тако то није случај ни са Јовом. Узимајући у обзир да „уколико (неко) жели да проникне у мистерију Паркинсонове биографије и паркинсонизма, и сам мора оболети од Паркинсонове болести” (Ibid: 15), те да се „паркинсонизам преноси читањем прича о паркинсонизму” (Ibid: 16), закључујемо да ово обољење очигледно почива на спознању неке страшне тајне. Могућно је да се у тој тајни крије разлог због кога ће, по Паркинсоновим речима, његова болест бити спасоносна за свет ако успе да га зарази (Ibid: 42). Откривање тајне налазимо у још једном фиктивном спису који је похрањен међу корицама овог романа. У питању су *Последњи дани и смрт Јакоба Бемеа* од Ј. Швенкфелда, где се у уста мистика Бемеа стављају следеће речи:

„Ви знате, драги моји, како је велика тајна рођење нашег Господа Исуса Христа. Будући да је свет створен из ничега (sic!, прим. аутора), а од материје тог света, надаље, створен човек, пропадање и смрт су од почетка иманентни свему створеном. Не слушајте, децо моја, проповеди које научавају да је Господ казнио Адама. То нипошто. Бог никога не кажњава.

И није Он запретио Адаму, него га је упозорио: „Немојте јести јер ћете умрети ако будете јели.“ Зар Адам није горко заплакао увидевши шта је урадио? Зар Бог не прашта свима који се покају? Опростио би он Адаму. Али, клица смрти је, рекох, већ била у Адаму и у Едену; Син Божији би се свакако родио као човек све и да Адам није начинио преступ, јер је то био једини начин да смрт буде уклоњена из људског тела, а потом кроз човека и из природе” (Ibid: 78–79).

Дакле, корен болести налази се на почетку историје и то онаквом почетку каквог га хришћани виде. Међутим, Басара не преузима становиште Блаженог Августина да је почетни догађај првородни грех Адама и Еве (Антић 2015: 22), већ тежиште ставља на само стварање *ex nihilo* које не треба да буде „коначан чин већ почетак једног бескрајног процеса у коме се *створено* кроз Адамову делатност уздиже у *нестворено*” (Басара 2017: 147). У прилог на почетку изнетој тези о кључном утицају хришћанске (пре свега православне) теологије на филозофију историје у *Успону и паду Паркинсонове болести* говори чињеница да су наведени Басарини ставови изречени у духу готово идентичном оном у коме стварају наши савремени православни теолози, јер им је заједнички извор Свети Максим Исповедник (Мидић 2015: 5, Басара 2017: 142, 147). Доносимо два очигледно слична размишљања као потврду. Епископ Игнатије Мидић (2009: 100) о вези између створености и смрти пише следеће:

„Друга важна последица чињенице да је свет створен, јесте то да он не може постојати сам, јер је смртан, подложен пропадљивости. Његова природа је из „ничега“, што значи да је сама по себи „ништа“. Доведен је у биће вољом другога, вољом Божијом, и једино вољом Божијом може и да постоји.”

Са друге стране, разматрајући Христово оваплоћење епископ Јован Пурић (2014: 11) закључује:

„Јединство божанске и човечанске природе које се Христовим оваплоћењем остварило у његовој личности јесте нешто што би се догодило и да није било првородног греха – само што у том случају не би било крсног страдања. То значи да је оваплоћење циљ стварања света и да оно није узроковано нечим негативним, као што је то био прародитељски грех.”

Ниво упућености у ову тајну о човековој природи јесте показатељ о ступњу развоја Паркинсонове болести. Временом та упућеност постаје све ређа због процеса профанације болести, те она код највећег дела становника наше планете постаје болест без болова и тако најопаснија јер се пројављује као здравље (Басара 2017: 21) чинећи је тешко видљивим мотором историјских збивања. Да би недвосмислено показао значај ове болести за светску историју истовремено суптилно указујући на „мистификовање ауторитета историјских докумената, прилога и

доказа” (Рогач 2010: 108) кроз симулацију документарности³, Басара не пропушта да истакне њене познате болеснике као што су били Сократ, Платон, Октавијан Август, Ориген, Блажени Августин, Карло Велики, Тереза Авилска и други (Басара 2017: 21). Они можда нису успели да промене приступ људи овој болести, али јесу променили ток историје. И допринос Демјана Лаврентијевича Паркинсона није само у области проучавања болести којој је дао име, већ је намерно хиперболисан. Он је инфицирао идејама Мустафу Кемала због којих је овај и постао Ата-турк (Ibid: 34–35, 153–161), али је и изумитељ нама данас сасвим уобичајених појава као што је аутостопавање (Ibid: 25).

Стављање историјски потврђених личности и догађаја у контекст једне болести може се пре тумачити као пародирање метода псеудоисторије, него историје. Уприште таквом тумачењу у роману пружа помињање различитих тајних друштава везаних за паркинсонизам (Ibid: 29) без којих не може да функционише ниједна теорија завере. Ипак, мишљења смо да има простора за разумевање Басариног манипулисања фактима зарад давања повести једне опште болести и изван оквира који дају пародија и парадокс, као и параноидни наратив (Ахметагић 2018: 16). Наиме, говорећи о херменеутици између усменог и писаног Драган Стојановић (²2003: 88) се дотакао и историје увек нераздвојиве од писмености, истичући да:

„историју у том смислу не чини напросто маса чињеница које су се збиле, него повезаност поново повезаних чињеница, протумачених у садашњости на одређени начин. Другим тумачењима, и тумачењима других текстова (о истим или другим ‘чињеницама’), тај склоп веза и сам мења у нову повезаност.”

Управо поновном повезивању чињеница⁴ тежи Светислав Басара интерпретирајући их по новом кључу успона и пада једне и једине болести (Basara 2017: 106) чије је разумевање заправо засновано на старим космолошким и антрополошким становиштима хришћанског богословља. Поступак претварања историје света у историју једне болести ближи је пре (уметничкој) реконструкцији него деконструкцији историје. Овај други термин се као један од основних термина употребљава у постмодернистичком дискурсу, али од њега је у својим романима Басара начинио изванредан одклон (Рогач 2010: 87). Басара даје јасну идеју о смислу историје засновану не толико на скривеним и субверзивним, колико на заборављеним и погрешно разумеваним значењима, и сам даје пример како тај смисао треба истаћи. То постиже кроз коришћење постојећег историјског материјала, а када је нужно због остваривања

3 Ова симулација има за циљ да доведе до апсурда оправданост употребе писаних извора при проучавању прошлости (у контексту других Басариних романа в. Весић и др. 2018: 230, 232).

4 Из разлога што је „историја каквом је данас видимо, искључиво је фрагментарна и недовршена” (Кебара 2019: 33).

веће хомогености и кохезије историјског процеса у појединим његовим деловима, и његовом фикционализацијом која нема сврху сама по себи.

ПРОБЛЕМ ПЕРИОДИЗАЦИЈЕ ИСТОРИЈЕ

Кроз други део Паркинсоновог списка *Tractatus (anti)heliocentricus*, објављено је познато начело о томе да су „у интегралном смислу, сва раздобља историје подједнако важна” (Басара 2017: 91). Овом принципу на коме би требало да почива свака ваљана периодизација супротставља се важећа подела историје на периоде чија је основа⁵ скицирана у време ренесансе (Антић 2017: 101). Стварни значај ренесансе за Басару је упитан (Басара 2017: 91), као и њена аутентичност о чему говори у следећем одломку из горе поменутог трактата:

„Све иновације из тог периода или су одавно познате у другим цивилизацијама или настају као последице велике некромантске сеансе у којој се инвоцира дух касне антике, или су умножавање већ постојећих процеса и појава. Сама чињеница да је као идеал 'препорода' узета једна мртва цивилизација, тачније раздобље њеног опадања, изазива сумњу у функционалност покушаја њене рестаурације унутар културе постављене на сасвим другим основама. У том светлу, ренесанса је регресија, јер се вештачко примењивање потрошених модела не може назвати другачије до призивањем смрти. Скривени смисао те регресије је попуштање инерцији и жудња за напуштањем монотеистичког вертикалног поретка у корист хоризонталног, политеистичко-анимистичког, који пред човека не поставља високе захтеве.” (Ibid: 92–93).

Ово би остало само карактеристика једне епохе да није извршена њена идеологизација крајем XVIII века на исти начин као што је антика идеологизована у доба препорода (Ibid: 124). На овај начин, идеје које је донела ренесанса бивају константа у даљем историјском развоју цивилизације (Антић 2017: 49). Цивилизација губи своју вертикалну хришћанску структуру и кроз више ступњева постаје „стадијум организованог и технологизованог Богоборства” како (савремену) цивилизацију дефинише Светислав Басара у својој збирци есеја под називом *Дрво историје* (1995: 22).

Општо атеизацијом анализа добија примат над синтезом (Басара 2017: 135), раздваја се духовно од световног, душа од тела и религија од науке. Последица овога јесте губитак осећаја за комплементарност и недостатак разумевања предмодерних периода:

„Модерна анализа прошлости пати од безнадежног модерноцентризма; њени излети у историју оптерећени су преношењем појмовног апарата и менталних образаца модерне у епохе које су биле утемељене на дијаме-

5 Реч је о подели на стари (антику), средњи и нови век.

трално супротним обрасцима, сасвим другој технологији и другим основама” (Ibid: 136).

На тај начин, Басара критикује објективност историографије имајући у виду један од основних принципа историјске методологије који од историчара тражи да не преноси категорије свога времена на прошла збивања да би их објаснио, него да настоји да је разуме из перспективе њихових учесника и тада владајућег система вредности (Тош и Ланг 2008: 225–226). Коначно, у науци прихваћена периодизација историје јесте функционална и интегришућа захваљујући издвојеним основним појмовним категоријама (Дилмен 2010: 25) које прожимају разнородну људску прошлост. Те категорије могу да постоје као именитељи целокупне историје само када се испуне идеолошким садржајем који чини да тако заснована периодизација делује постојанијом одстрањујући све оно из историје што се не уклапа у идеологијом постављени образац.

ЗНАЧАЈ И ЗНАЧЕЊЕ ИСТОРИЈЕ ДАНАС

Претходно описани проблем периодизације историје како га је поставио Светислав Басара одражава се на значај историје као науке данас. Она је, према Басари (2017: 136), од „забавног штива” у Старој Грчкој постала главни инструмент убеђивања људи да је управо време у којем они живе „врхунац историје” и „остварење модерне утопије”. Стога, историографија се није одрекла телеологије коју ретко налазимо код античких историчара, али која је општа карактеристика хришћанских писаца повести и још више хришћанских теолога (Горгиев 2006: 312). Уз незаобилазно исказивање омражености према свему религијском, позитивистичка историографија, а од ње и ова данашња, од хришћанства је, осим потребе за давањем смисла историји, преузела и њено праволинијско схватање. Ова права линија, међутим, више не води Богу путем духовног узрастања које је, како Свети Григорије Ниски научава, као и Бог бесконачно (Ibid: 319). Модерно праволинијско схватање историје има јасан крај оличен у садашњости као реалности која је плод вере у постојање непроменљивих законитости, а која је „апсурднија од вере у Бога који васкрсава” (Басара 2017: 135).

Целој историји дато је стереотипно значење. Она је постала „скуп ствари које се узимају здраво за готово, путем прогласа којима се одређени догађаји, појаве и личности оглашавају ’позитивним’, ’негативним’, ’напредним’ или ’заосталим’” (Ibid: 123). Узрок овоме јесте велика повезаност историје и политике премда почивају на супротним принципима: полис (град) у чијим зидинама је као вештина управљања настала политика сам представља, по Басарином виђењу, брану историјском току (Ibid: 90). Ипак, бедеми и границе града више немају свој исконски

смисао (Ibid: 56). Границе и поделе нису више физичке, већ се успостављају искључиво кроз наметање дихотомијског начина размишљања које се храни стереотипним представама о свету и другима које у значајној мери ствара историографија заснована на једној крајње селективној идеологији модерноцентризма.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Извори

Басара 2017: Basara, Svetislav, *Nova srpska triologija*, Beograd: Službeni glasnik, 2017.

Басара 1995: Басара, Светислав, *Дрво историје*, Подгорица: Октоих, 1995.

Литература

Антић 2015: Д. Антић, Теолошка концепција историје блаженог Августина, Врање: *Годишњак Училијског факултета у Врању*, VI, Врање, 19–26.

Антић 2017: Ч. Антић, *Увод у историјске студије*, Београд: Завод за уџбенике.

Ахметагић 2018: Ј. М. Ahmetagić, Paranoidni narativ Svetislava Basare – *Fama o biciklistima*, Leposavić: *Vaština*, 45, Leposavić, 15–29.

Ахметагић 2019: Ј. М. Ахметагић, Поетика параноје у роману Светислава Басаре *Дневник Марше Коен*, Бања Лука: *Србистика данас*, 4, Бања Лука, 62–76.

Весић и др. 2018: Ђ. Весић и др., Слика и значај националног идентитета у поезици Светислава Басаре, у: А. Вучковић, М. Галић (уред.), *Наративи и њолијичка истина у конјекстима хуманистике: Зборник радова са Међународног студентског симпозијума, Филозофски факултет Бања Лука, 12. и 13. мај 2017*, Бања Лука: Филозофски факултет, 213–241.

Горгиев 2006: Б. Горгиев, Античко и хришћанско схватање историје, Ниш: *Црквене студије*, 3, Ниш, 309–329.

Дилемен 2010: Р. ван Дилмен (прир.), *Историја: лексикон њојмова*, Београд: Слио.

Кебара 2019: Ђ. Н. Кебара, Деконструкција историографије и идеолошког мишљења у делу Фама о бициклистима Светислава Басаре, Београд: *Анали Филолошког факултета*, 31 (2), Београд, 31–46.

Мидић 2009: И. Мидић, *Сећање на будућност*, Пожаревац: Епархија браничевска, Одбор за просвету и културу.

Мидић 2015: И. Мидић, Историја и Есхатон – есхатологија и постојање, Пожаревац: *Саборност*, 9, Пожаревац, 1–24.

Митровић 1991: А. Mitrović, *Raspravljanja sa Klio: o istoriji, istorijskoj svesti i istoriografiji*, Sarajevo: Svjetlost.

Пантић 2012: М. Пантић, О неколиким својствима романа *Успон и пад њаркинсонове болести* Светислава Басаре, Нови Сад: *Летопис Машице српске*, год. 188, књ. 490, св. 6, Нови Сад, 1103–1108.

Пурић 2014: Ј. Пурић, *Христологија: уџбеник догматике*, Ниш: Православна епархија нишка.

Рогач 2010: М. Рогач, *Историја, псеудологија, фама: студија о прози Светислава Басаре*, Београд: Службени гласник.

Стојановић ²2003: Д. Стојановић, *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Тош, Ланг 2008: Ц. Тош, Ш. Ланг, *Уштрајању за историјом: циљеви, методи и нови правци у проучавању савремене историје*, Београд: Сlio.

Strahinja N. Kostadinović / PHILOSOPHY OF HISTORY IN SVETISLAV BASARA'S NOVEL *THE RISE AND FALL OD PARKINSON'S DISEASE*

Summary / In this article, the author deals with the main elements of the philosophy of history as presented to us by Svetislav Basara in his novel *The Rise and Fall of Parkinson's Disease*. In the first place, the close connection of Basara's conception of history with the understanding of history given by Christian (primarily Orthodox) theology is pointed out. Then we talk about Basara's critique of the ideologized periodization of history as an example of deviation from the proclaimed scientific impartiality. The last part of the paper explains how in this novel Basara sees the significance and meaning of history today, given the prevailing philosophy of history.

Keywords: philosophy of history, Svetislav Basara, theology, periodization of history, critique of history

Примљен: 8. јуна 2022.

Прихваћен за штампу јула 2022.

Јелена М. Којић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Докторске студије књижевности

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА У РОМАНУ *БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА ХАНИФА КУРЕЈШИЈА*

Овај рад ће се бавити приказом Курејшијевог романа *Буда из предграђа* кроз концепт популарне културе. Уводни део рада представља осврт на термине култура и популарна култура, као и њихову међусобну повезаност како би се осветлио простор у ком настаје популарна култура у овом роману. Курејши испитује супкултурну сцену Енглеске где концепт популарне културе представља дух новог времена са којим се сусрећу његови ликови. Главни део рада је посвећен елементима популарне културе, те њиховим приказима и тумачењима кроз поступке ликова у *Буди из предграђа*. Концепт популарне културе је приказан кроз начине облачења, музику и начин живљења, али и преиспитивања лондонског предграђа, те начина на које је оно представљено у енглеској књижевности.

Кључне речи: култура, популарна култура, супкултура, маргина, метропола, предграђе, идентитет

1. УВОД: КУЛТУРА И ПОПУЛАРНА КУЛТУРА

Култура је једна од најбитнијих карактеристика човека и људског друштва, и као таква, она је предмет многих научних истраживања, интересовања и расправа. Огроман је број дела који културу настоје да дефинишу, али и даље не постоји универзална дефиниција која би објаснила овај свеобухватан појам.

Рејмонд Вилијамс у својој студији *Дуја револуција (The Long Revolution)* сматра да је реч „култура” једна од две или три најкомпликованије речи у енглеском језику, те нуди три веома широке дефиниције у настојању да исту објасни. Културу дефинише као општи процес интелектуалног, духовног и естетског развоја, потом као интелектуалну и уметничку делатност човека, а трећа дефиниција обухвата одређен начин живота људи или групе људи током одређеног периода (Вилијамс 1961: 57).

Сам појам популарне културе је широк колико и појам културе. Популарна култура се може само разумети кроз појам културе, јер, како Џон Стори наводи у свом делу *Културна теорија и популарна култура: увод (Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction)*, термин

¹ jelena_abula@yahoo.com

популарна култура се увек, имплицитно или експлицитно, дефинише на основу поређења са другим концептуалним категоријама, као што су народна, масовна, висока, доминантна култура или култура радничке класе и све оне укључују појам културе.

Стори истиче неколико дефиниција популарне културе, као и њихове различите приступе у дефинисању исте. Свестан колико је тешко дефинисати популарну културу, настоји да првим дефинисањем објасни популарну културу као културу која се допада већини људи и коју та већина одобрава (Стори 2018: 5). Друга дефиниција представља популарну културу као све што висока култура није. Међутим, он уочава недостатак ове дефиниције и указује да дата дефиниција популарне културе заправо значи да популарна култура заостаје за високом, односно, да она не испуњава стандарде високе културе. С друге стране, ова дефиниција је наишла на одобравање зато што потиче од комерцијалне, масовне природе популарне културе, која, као таква, не може да говори о високим стандардима културе, стандардима које је створио појединац који пружа одраз морала и естетике (Стори 2018: 6).

Трећа дефиниција популарне културе се ослања на другу дефиницију и позива се на масовну природу популарне културе. Истиче се комерцијална природа масовне културе јер је намењена свима, па је, у том смислу, донекле и манипулативна и представља вид друштвене фантазије, бег од утопије и свакодневнице. Међутим, Џон Фиск у свом делу *Разумевање популарне културе (Understanding Popular Culture)* истиче још једну битну карактеристику популарне културе. Популарна култура представља активан процес производње значења и задовољства у друштвеном систему. Фиск наглашава да популарна култура није само потрошња и да се никада, као култура, не може објаснити само процесима куповине и продаје (Фиск 1989б: 23). Популарна култура се дефинише и као култура која потиче од људи, која је пре свега аутентична и намењена људима. Људи се дефинишу као власници дела културе. Стори истиче да је недостатак ове дефиниције у томе што она искључује комерцијалну вредност популарне културе, а заправо, важно је истаћи да популарна култура нема спонтани настанак, њен настанак и ширење су комерцијални (Стори 2018: 8–10).

Наредна дефиниција популарне културе је заснована на појму хегемоније коју италијански критичар, марксиста и друштвени теоретичар, Антонио Грамши, користи да објасни настојање доминантних друштвених група да, кроз процесе моралног и интелектуалног вођства, придобију подређене друштвене групе. Ова дефиниција означава сталну борбу између отпора подређених група и настојања доминантних да стекну превласт. Џон Фиск се у свом делу *Чишање популарног (Reading the Popular)* осврће на однос подређених и доминантних. Он наводи да је популарна култура увек конфликтна јер представља борбу да се створе нова значења, која су, пре свега, у интересу подређених и доминант-

на идеологија их не одобрава. Фиск даље каже да је популарна култура култура подређених који презиру своју подређеност (Фиск 1989а: 2–7).

Такође, популарну културу можемо да дефинишемо кроз њено упориште у постмодернизму. Постмодернистичка култура не признаје разлике између високе и популарне културе јер нема јасне границе између аутентичног и комерцијалног. Као пример се наводе музичари чије су се песме појављивале у филмовима, серијама, рекламама итд. Они су на овај начин аутентично преточили у комерцијално и постали део популарне културе. Међутим, оно што је заједничко свим овим тумачењима јесте да популарна култура као концепт настаје индустријализацијом и модернизацијом. На неки начин, то Велику Британију чини оснивачем популарне културе (Стори 2018: 12–13).

Пре индустријализације, Велика Британија је имала две врсте културе: заједничку културу (која је обухватала готово све класе) и елитну културу (само доминантна класа). Као последица индустријализације, културна мапа почиње да се полако мења и мењају се односи у друштву: односи између послодавца и запослених, долази и до физичког удаљавања класа – први пут се појављују делови градова где живе само радници. Управо ови фактори стварају нови простор, простор где ће се развити популарна култура.

2. О РОМАНУ „БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА”

Роман *Буда из њрегџрађа* је мајсторски спој хумора и осуде друштва савремене Енглеске кроз причу о одрастању главног јунака, Карима Амира. Главни јунак је седамнаестогодишњак, рођен у Енглеској, а порекло води од оца Пакистанца и мајке Енглескиње. Радња романа је смештена у центар Енглеске, Лондон, центар разноликости које ће овај роман настојати да оповргне. *Буда из њрегџрађа* је објављен 1990. и завређује огромну пажњу јавности јер је показао да је још тада био испред свог времена и указивао на проблеме које данас савремена Енглеска има. Курејши се ових проблема дотакао на себи својствен начин, те уз много хумора и ироније позвао читаоце да сагледају Енглеску из једног новог угла у настојању да праве проблеме издвоји, да о њима јавно говори на начин на који то типични Енглези никада не би урадио. Јужни Лондон седамдесетих година, мода, поп, дрога и сексуалност биће Курејшијева инспирација, а једино што му је преостало је да ове теме организује и стави у оквир романа.

Роман има два дела, симболично названа *У њрегџрађу* и *У џрађу*. Оба дела имају за циљ да прикажу Енглеску на различите начине како би читаоци имали потпуну слику друштва. Кроз лик Карима, седамнаестогодишњака, ког роман прати током четири године, Курејши покушава да прикаже проблеме Енглеске. Карим је сведок развода својих роди-

теља, неконвенционалног брака пријатељице Цамиле, трансформације оца у Буду, хомосексуалности и љубави према пријатељу Чарлију.

Ове промене су одраз промене духа Енглеске и проблема са којим се суочава Лондон седамдесетих година. Курејши настоји да отворено говори о расним проблемима и сукобима у мултикултуралној Енглеској и настоји да прикаже Енглеску као центар, као маргину, метрополу и предграђе у којима доминира популарна култура као одраз новог духа.

3. ЕЛЕМЕНТИ ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ У РОМАНУ БУДА ИЗ ПРЕДГРАЂА

Ханиф Курејши настоји да прикаже супкултурну сцену Енглеске у мрачном периоду након Другог светског рата. Стивен Конор у свом делу *Енглески роман кроз историју, 1950–1995 (The English Novel in History, 1950–1995)* наводи да су за супкултурну сцену Енглеске биле изузетно важне послератне генерације јер су успеле да искористе популарну културу као заједнички језик којим су повезале лично и генерацијско искуство или сећање (Конор 2001: 95). Оно што је посебно занимљиво јесте тврдња коју износи Барт Мур-Гилберт у свом делу *Ханиф Курејши (Hanif Kureishi)* којом популарност Ханифа Курејшија приписује чињеници да је он један од првих озбиљних писаца који је схватио значај супкултуре у Енглеској и успео да прикаже живот младих на уверљив начин. Такође, Ханиф Курејши жели да својим делом *Буда из предграђа* укаже на чињеницу да је важност популарне културе једнако битна као и важност високе културе (Мур-Гилберт 2007: 9–11).

Млади су се јавили као нова категорија у послератној Великој Британији и били су најзначајнија друштвена промена. То је била главна карактеристика енглеског друштва, појава супкултурних група које су представљали млади људи и адолесценти који су делили проблеме класне, етничке и родне припадности. Неке од ових група потекле су директно из Енглеске, али већина је настала као резултат утицаја промена у САД. Тај утицај се највише одразио у облицима популарне културе: музици, моди, филму, па су млади људи у Енглеској већ знали како да се супротставе култури родитеља. У урбаним срединама настаје хетерогени супкултурни простор који је био под утицајем различитих жанрова популарне музике, америчких филмова који су представљали бунтовнике.

Култура коју су створили млади представља, како објашњавају Стјуарт Хол и Тони Џеферсон у делу *Оштор кроз ритуале: младе субкултуре у постратној Британији (Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain)*, начин обликовања друштвеног и материјалног искуства младих. Сва пажња је била усмерена на њих и њихова култура је представљала метафору за промене у друштву (Хол и Џеферсон 2011: 3). Култура младих је термин који је наглашавао да су проме-

не које су задесиле младе биле значајније од свих промена у друштву и због тога су тежили да буду другачији од културе родитеља, па се култура младих идентификовала кроз феноменолошке аспекте као што су музика, стил, слободно време итд. Тако је и у роману *Буда из њредграђа* култура младих приказана као култура различитих мањих група које су изражавале своје ставове и виђење послератне Енглеске кроз музику и стил. Младе људе су привлачила нова искуства јер им искуства у оквиру заједница којима су припадали (углавном само породице и школе) нису била довољна.

Како су пабови били омиљена места за окупљање младих жељних провода, Курејши у *Буди из њредграђа* описује младе говорећи да су у пабу „Четертон армс” уживали „остарјели теди бојси у напирлитаним капутићима, са металним украсима на реверима који су изгледали као бродски прамци. Било је и неколико opakих рокера, у кожи, са нитнама и ланцима, [...] и пар скинхеда са дјевојкама, у мартинкама, левискама са трегерима и громби капутима”² (Курејши 2017: 83–84).

Једна од првих супкултурних група у Британији били су тедси (*Teddy boys*), чија се појава везује за педесете године двадесетог века. Тедси су представљали реинкарнацију периода краља Едварда VII и као генерација младих људи, формирали су свој стил облачења као средство за разликовање од остатка заједнице (Брејк 2003: 73). Како су у њиховом стилу облачења доминирали капути, јакне, кравате, панталоне високог струка, упадљиве фризуре, за овај стил облачења је било потребно издвојити и много новца. Међутим, у послератној Енглеској стандард је био висок, па су тедси могли да створе свој стил одевања и то ће касније постати одлика многих супкултура.

Како Дик Хебдиц објашњава у свом делу *Значење стила* (*The Meaning of Style*), за тедсе су била значајна два периода, период педесетих и период седамдесетих прошлог века (Хебдиц 2011: 81–83). Тедси из педесетих су представљали мрачну страну поп културе јер, иако их је било мало, штампа их је представила као последицу пада саме Велике Британије. Ипак, тедси су седамдесетих година доживели поновно рађање и постали су аутентично наслеђе Енглеске, иако се на њих увек гледало подозриво. Обе групе тедса су настале као одговор на историјске околности: разочарање након Другог светског рата, економски проблеми у земљи, незадовољство бројем послова и адекватног смештаја, губитак осећаја заједнице и слично.

Упркос аутентичности која их је карактерисала, подозривост према тедсима је настала јер су били демонизовани у штампи која их је увек повезивала са насиљем. Сензационалистички текстови у штампи су се јављали пре свега јер су тедси (или теди бојс), углавном, припадали радничкој класи која је живела у сиромашнијим деловима Лондона,

2 Сви цитати у овом раду биће коришћени из Курејши, Ханиф (2017), *Буда из њредграђа*, прев. Борђе Томић, Подгорица: Нова књига.

али њихов стил одевања их је поистовећивао са вишом класом. Њихов стил је био бунт и пркос систему у ком су живели.

Осим тедса, супкултурну сцену Енглеске чинили су и модси, чије је име скраћено од енглеске речи *modernist* (Брејк 2003: 73). Тиме су желели да покажу колико воде рачуна о свом изгледу и да су другачији од остатка омладине. Као и тедси, били су опседнути одећом, али оно што је посебно занимљиво је да су се модси идентификовали са локалном музичком сценом, а такође су били опседнути скутерима. Носили су плитке ципеле, двобојна одела, сакое са мноштвом бецева и први су који су као модни детаљ користили британску заставу.

Из модса ће се развити скинхедси јер ће „покрет” модса 1966. кренути у неколико различитих праваца. Скинхедси су настојали да се облаче битно другачије него модси и како описује Дик Хебдиц, представљали су карикатуру радника (Хебдиц 2011: 81–83).

Бери Мајлс у делу *Хиппи (Hippie)* описује важност покрета хипика за супкултурну сцену послератне Енглеске. Он наводи да су шездесете године прошлог века омогућиле младима нова искуства јер су први пут млади у Енглеској имали новца, па самим тим је то значило да могу себи да приуште да буду другачији од претходних генерација (Мајлс 2004: 76). Занимљиво је да је хипи покрет донео нов начин размишљања и показао алтернативу доминантној култури. Хипици су се залагали за револуцију друштва, али и револуцију појединца. Хипици нису били активни револуционари, већ углавном пасивни. Подржавали су магију и ритуале, па је свако решење проблема било магично и имагинарно. Такође, хипи културу карактерише извртање традиционалних вредности: уместо да нађу начин да корисно проведу време, хипици уживају у томе да га проводе бескорисно. Заправо, они су покушавали да истраже нове начине продуктивности и сексуалности. Идеали су им били мир и љубав и тежили су слободи која не познаје границе.

Седамдесете године су биле године експериментисања у сваком погледу, а нарочито је доминантант био стил одевања. Курејшијев роман је препун описа различитих начина одевања који осликавају супкултурну сцену у Енглеској. Млади су одувек веровали да неговање сопственог стила одевања означава њихову различитост од других, али исто тако и ојачава припадност њиховој групи. Стил сваке супкултуре представљао је њихов идентитет којим преносе нова значења. Џон Кларк истиче занимљивост да ако супкултурна група носи одећу више класе, па томе додају неки нови модни детаљ, њихов стил има ново значење (Кларк 2011: 150).

С тим у вези, занимљиво је како се главни јунак Курејшијевог романа, Карим Амир, спрема за одлазак код Еве, љубавнице Харуна, његовог оца. „Имао сам на себи тиркизне звонцаре, прозирну плаво-бијелу цвјетну кошуљу, плаве антилоп чизме са високим потпетицама и гримизни индијски прслук са златним обрубом.” Камир облачи „гримизни индијски прлук са златним обрубом” (Курејши 2017: 10) не зато

што жели да покаже своје етничко порекло, већ управо зато што жели да га дода као модни детаљ осталим симболима хипи културе, па тако и прслук добија ново значење.

Начин на који Курејши описује одевање својих ликова показује да је одећа била одраз личности, али исто тако и разлика између ликова у роману. Карим и његови вршњаци изгледају слично јер, наравно, деле исте вредности. Карим описује паб у који је свратио са оцем док су ишли код Еве. „Паб је био пун клинаца из моје школе или других школа у крају који су били одјевени баш као и ја. Већина дјечака, који су преко дана били потпуно неупадљиви, сада су носили одоре од плиша и сатена у свијетлим бојама. Неки су имали на себи прекриваче за кревете или завјесе” (Курејши 2017: 12).

Такође, Курејши показује да је карактеристика популарне културе била и да се стилем одевања покаже бунт. Док су Каримови вршњаци носили униформе у школи, ван школе би били потпуно другачији, имали су „замашћену и рашчупану косу до рамена, носили су школске блузе у распадању, без кравата и звонцаре” (Курејши 2017: 76). Колико је заправо стил одевања био важан за истомишљенике и једнакост, као и чињеница да су млади били свесни тога, показује и начин на који Карим описује колеџ који је ванредно похађао. Он наводи да су наставници изгледали исто као и ученици и сви су били равноправни.

Карим схвата колико је битан изглед и колико је битно да прати промене популарне културе. Наводи колико су за младе биле важне мода, музика и рекламе и да је то давало одређену предност у школи. Објашњава колико је било битно пратити трендове. „Морао сам да студирам Мелоди мејкер и Њу мјузикал експрес да бих био у стању да их пратим.” (Курејши 2017: 12)

Карим постаје веома забринут када му Чарли, Евин син, каже да не би требало да претерује у облачењу. Чарли му чак и даје савет како би требало да се облачи. Како је Чарли био Каримов идол, Карим је његов савет прихватио и јер је, како сам каже, са презиром размишљао о себи и својој гардероби. Ипак, Карим прихвата промене, али његове промене нису драстичне као Чарлијеве. Чарли, син љубавнице Каримовог оца, негује сопствени стил одевања јер жели да буде славан. За њега одећа нема идеолошко значење нити њома означава припадност одређеној групи.

Чарли себе првенствено види као индивидуалисту „[...] којем је природа удахнула такву љепоту – нос му је био тако правилан, образи тако савршени, усне као пупољци – да се људи нису усуђивали да му приђу, па је зато често био сам” (Курејши 2017: 14). Карим је фасциниран Чарлијевом храброшћу да офарба косу у сребрно, али може се видети да га такве промене збуњују и плаше, брине га да ли је „то почело неко ново доба које је мени сасвим промакло?” (Курејши 2017: 44).

Чарли је одлучио да престане да буде хипик, али, како видимо у роману, та промена му није била довољна. Након што је први пут при-

суествовао панк-концерту, Чарли верује да треба да уследе нове промене. „Обожаваоци су одједном почели да скачу у мјесту. Скакали су у ваздух и бацали се у страну, вриштали и пљували према бини док пјевач, жгољав момчић са наранџастом косом, није био обливен пљувачком.” (Курејши 2017: 141) Док се Чарлију ово допадало, Карим је био шокиран јер у овоме није видео ништа прогресивно или експериментално. Чарлијев глас је пиштао од узбуђења када је рекао Кариму да су шездесете завршене те ноћи и да су управо ови млади били нова будућност. Карим, ипак, одбија да прихвати овакав тренд и не прихвата нови стил јер не представља оно што он јесте. Ново време које је наступило Карим је настојао да испрати, али је ипак знао да не припада томе. „Као уступак новом таласу носио сам црну кошуљу, црне фармерке, бијеле чарапе и црне антилоп ципеле, али знао сам да ми је фризура слаба тачка.” (Курејши 2017: 164)

Да стил одевања показује и различитост, Курејши користи лик Каримовог брата, Алија. За разлику од Карима који није имао жељу за академским усавршавањем, његов брат Али је желео да постане балетан и да иде у веома скупу приватну школу, па су се обоје родитеља морали запослити. За Карима је Али био странац и није желео да се превише зближе јер је знао колико су различити. Али је био представник свих младих чији је стил одевања био близак вишој класи, одећа му је била „беспрекорна, смјела, упечатљива, али не и вулгарна. Све је било најскупље и најбоље: рајсфершлуси су били добро ушивени, шавови су били прави, чарапе су биле савршене” (Курејши 2017: 283). У разговору са тетком Џин, Карим каже да се Али пресвлачи по три пута дневно „као нека дјевојчица” (Курејши 2017: 113). Али помера границе својим начином одевања, руши родне стереотипе, што је и била и одлика популарне културе седамдесетих.

Такође, стил одевања је откривао и друштвену класу којој је особа припадала, али истовремено и промене кроз које особа пролази. Тетка Џин, поносна Енглескиња, упркос проблемима са алкохолизмом, настојала је да проблеме сакрије под маском префињене даме. Беспрекорно одевена, увек је изгледала „као да се спремила за један од оних коктела на којима је размазивала руж по образима, чашама, цигаретама, салветама, крекерима и чачкалицама” (Курејши 2017: 112).

Да би показао како животне промене утичу на промену стила одевања, Ханиф Курејши уводи лик Еве, Харунове љубавнице и организатора његових духовних предавања. На почетку романа, када Харун и Карим долазе код Еве Кеј, Карим наглашава да су они боље ситуирани. Када је Ева отворила врата, Карим је није могао препознати јер је изгледала веома неуредно. Ипак, у другом делу романа, када су из предграђа прешли у град, Карим запажа колико је Ева Кеј постала другачија. Изгледала је као пословна жена „у краткој сукњи, црним чарапама и равним ципелама. Ништа од предграђа није остало на њој. Уздигла се изнад

себе и постала величанствена средовјечна жена, паметна, пуна шарма” (Курејши 2017: 277).

Други женски лик који својим одевањем показује промене јесте Каримова мајка, Маргарет. На почетку романа је Карим описује као домаћицу, која је своје тело замишљала „као неку неугодну ствар којом је окружена, као да је заробљена на неистраженом пустом острву” (Курејши 2017: 8). Незадовољство у браку је чинило да изгледа запуштено. Међутим, након што је прихватила чињеницу да Харун има љубавницу, Маргарет је желела да својим изгледом покаже да прихвата промене. Карим увиђа промене на мајци и каже да је некад била жена која се купала свега једном недељно, а одједном је, када је упловила у нову везу, постала другачија, жена која би проводила вечност у спремању за излазак.

Буда из предграђа показује и како време утиче на промену стила облачења. На почетку романа преовладава хипи стил: дуга коса, траке око главе, одећа јарких боја и доста накита, али већ на крају другог дела романа, *У трагу*, видимо да се временом тај стил променио. Карим уочава да се „град увелико преуређује; оно што се распадало било је замјењивано новим, а то ново је било ружно” (Курејши 2017: 274). Шокиран је чињеницом да се Лондон толико променио за само неколико месеци. „Није више било ни хипика ни панкера; умјесто тога, сви су били елегантно обучени, мушкарци су имали кратку косу, бијеле кошуље и врећасте панталоне са трегерима. Као да сам се нашао у соби пуној двојника Џорџа Орвела, с тим што Џорџ Орвел не би носио минђушу.” (Курејши 2017: 287)

Промене у стилу одевања биле су само један од израза младих људи у послератној Енглеској. Други битан израз је музика која је спајала младе људе и дозвољавала им да кроз текст и мелодију изразе своје ставове. Курејшијев роман обилује примерима музичке сцене Енглеске шездесетих и седамдесетих година. У интервјуу који је дао за часопис *Гардијан* (*The Guardian*) 2001. године, а који симболично носи назив *Музика је била наша заједничка култура шездесетих и седамдесетих година* (*Music was our common culture in the 60s and 70s*), Ханиф Курејши објашњава значај популарне музике. Поп музика је била нешто о чему су сви говорили, поп је био узбудљив, нов и цела култура га је прихватила. Међутим, осим израза новог духа времена, поп музика је показала да постоје други начини живљења, а циљ је био да се свако једног дана, када му досади свакодневница, пробуди као поп звезда и буде слободан да уради шта пожели. (Курејши, интернет)

Барт Мур-Гилберт објашњава да Курејши користи популарну музику да би обрисао све постојеће границе (расне или класне) и да је заправо музичка сцена та која поседује толеранцију (Мур-Гилберт 2007: 117). Тако и Харун упознаје своју будућу супругу (из радничке класе) на једном од музичких догађаја, те заједно одлазе на игранке и живају уз музику Глена Милера, Каунта Бејсија или Луја Армстронга.

Курејшијев роман не открива много о политичкој позадини која се крије иза популарне музике, али се свакако могу осетити промене које је популарна музика донела са собом. Популарна музика је дошла као право освежење младима који су једва чекали да се нешто ново деси. На почетку романа, Курејши нам представља музичку сцену кроз хипи културу која полако отвара врата глем-року и панку. Припаднике овог музичког жанра најбоље описује енергичан звук који носи поруке о љубави, сексу, дроги, научној фантастици и тинејџерској револуцији. До средине седамдесетих, обожаваатељи глем-рока су се поделили на незреле тинејџере који су волели „мејнстрим” извођаче попут Гери Глитера, Марка Болана, Алвина Стардаста и оне који су су били нешто зрелији, па су волели Дејвида Боувија, Рокси Мјузик (Хебдић 2011: 62). Овој групи припада и Каримова генерација чији је идол био Дејвид Боуви, идол дечака у Каримовој школи. Како Карим каже, млади су били потпуно обузети његовом музиком. Ово је само пример који показује начин на који су младе генерације размишљале. За разлику од њихових родитеља који су желели да се баве часним професијама, млади су жељно ишчекивали све оно што ће им популарна култура понудити. Ник Ренисон у делу *Савремени британски романописци (Contemporary British Novelists)* објашњава да Карим верује да оно што је обликовало његову перцепцију света није његово етничко порекло већ популарна култура. Захваљујући популарној култури успео је да пронађе заједнички језик са различитим друштвеним групама (Ренисон 2005: 81).

Карим описује свет који је израдио за себе. Слушао је музику без текстова и рефрена и читао је „текстове Нормана Мајлера о писцима од акције који учествују у опасности, отпору и политичким програмима: авантуристичке приче, не из давних времена, већ из блиске прошлости” (Курејши 2017: 70). Када би легао, читао би магазин *Роулинџ стиоун* и чинило му се да има цео свет пред собом док држи овај магазин у својим рукама. Карим је убеђен да се музиком може превазићи досадан живот у предграђу, па чак и често размишља о томе како, пошто је заљубљен у музику, звучи Лондон. Он осуђује људе из предграђа који нису покушавали да пронађу срећу, већ су се уздали у сигурност.

Свет који је изградио пружа му довољно самопоуздања, али нажалост, све вредности преиспитује када је са Чарлијем. Очигледно је да је Чарли био идол свих дечака, да је био спремнији да прихвати нове токове у култури. Карим је свестан те необичне љубави коју је гајио према Чарлију. „Дивио сам му се више него икоме, али нисам му желио добро. Ствар је била у томе што ми се допадао више него што сам се допадао себи и заправо сам желио да будем као он. Завидио сам му на таленту, на лицу, на стилу. Желио сам да се једног јутра пробудим и да све то буде моје.” (Курејши 2017: 20)

Чарли је одмах видео каква се ренесанса дешавала у музици и „док је британска музика из једне парадигме прескакала у другу, из раскошног барока у бијесни гаражни звук” (Курејши 2017: 164), те је његов

бенд успео да постане један од најтраженијих панк бендова. Своје име је тада променио и прогањали су га новинари тражећи изјаве о новом нихилизму, новој музици која изражава дух младих.

Већина Курејшијевих ликова користи популарну музику као замену за религију. Ипак, једна група чврсто верује у стицање нових искустава на Харуновим предавањима. Обично би започели часове са неколико основних јога сесија, након којих би се потпуно опустили, у нади да ће достићи неке нове висине и нове погледе на живот. После првог предавања, Харун узима цоинт од Чарлија и искуси откровење. „По први пут сам јасно погледао свој живот: будућност и оно што сам желео и радио сам у томе. Одувек сам желео да живим овако снажно: мистицизам, алкохол, обећање секса, паметних људи и дроге. Нисам видео ништа од тога раније, а сада нисам желео ништа друго. Врата будућности су ми се отворила: видео сам куда идем.” (Курејши 2017: 19)

Курејши даље описује и колико је конзумација дроге била значајна за сцену популарне културе у Енглеској. Пол Вилис у свом есеју *Културолошко значење употребе дроге (The Cultural Meaning of Drug Use)*, а који је део Холове и Џеферсонове студије, истиче да су дрогу првенствено користили хипици и да су управо због тога постали архетип наркомана.

Он наводи да је хашиш био најпопуларнији, потом ЛСД који је имао највећу вредност за хипике. Јаче дроге, попут хероина и кокаина, имале су и већу симболичку вредност (Вилис у Хол и Џеферсон 2011: 89–99). Користити хероин значило је неповрат, немогућност враћања на старо, прелазак свих граница. Карим каже за Лондон да су ту „све дроге које постоје. То је био крајњи домет мојих жеља. Али бар су ми циљеви били јасни и знао сам шта хоћу. Имао сам двадесет година. Био сам спреман на све” (Курејши 2017: 132). И за Чарлија и за Карима, дрога је отварала врата сексуалним искуствима. „Понекад смо шмркали кокаин, узимали спидове и гутали хашиш” (Курејши 2017: 201), наводи Карим да објасни како углавном започињу његова сексуална искуства. Чарли потврђује симболичку вредност употребе дроге говорећи: „Само ако дотјерамо себе до ивице можемо научити нешто о себи. Тамо идемо, до ивице” (Курејши 2017: 269). Сви млади су желели оно што Чарли назива „ултимативним искуством.”

Дрога је захватала све слојеве друштва, утицала на друштвене одnose и била је главна тема разговора. Као таква она је водила до нових искустава, више него што је била искуство сама по себи. Може се закључити да је употреба дроге имала симболичку вредност, па је управо зато била праћена ритуалима који би омогућавали да појединац повећа слободу сопственог ума. Она је представљала онтолошке промене којима је човек стицао више аутономије и чинило се да се дрога користи само да би се спознао прави свет – без обзира на то какав је.

Он наводи да је популарна култура увек конфликтна јер представља борбу да се створе нова значења, која су, пре свега, у интересу

подређених и доминантна идеологија их не одобрава. Курејши се ових проблема дотакао на себи својствен начин, те уз много хумора и ироније позвао читаоце да сагледају Енглеску из једног новог угла у настојању да праве проблеме издвоји, да о њима јавно говори да начин на који то типични Енглези никада не би урадио. Ове промене су одраз промене духа Енглеске и проблема са којим се суочава Лондон седамдесетих година. Курејши настоји да отворено говори о расним проблемима и сукобима у мултикултуралној Енглеској и настоји да прикаже Енглеску као центар, као маргину, метрополу и предграђе у којима доминира популарна култура као одраз новог духа.

4. ЗАКЉУЧАК

Ханиф Курејши у роману *Буда из њредграђа*, на себи својствен начин, приказује Енглеску из другачије перспективе и говори о проблемима младих кроз феномен културе. Како видимо у самом роману култура је свеобухватан појам и о култури појединца је тешко говорити без културе групе, а исту је немогуће одвојити од културе друштва. Многобројне су и дефиниције популарне културе, а свима је заједничко да као концепт настаје индустријализацијом и модернизацијом, што, како је у раду већ истакнуто, на неки начин чини Велику Британију оснивачем популарне културе.

Роман описује стање постколонијалне Енглеске из угла имигранта друге генерације. Популарна култура је једна од централних тема у овом роману и представља реакцију на вредности претходних генерација јер су разлика и аутентичност у послератном периоду били императив. Супкултурне групе су желеле да се разликују једне од других, а припадност групама је појединцу доносила нова искуства, много више од онога што су могли да добију у оквиру својих породица.

Курејши овим романом раскида са традиционалним приказима предграђа створивши једну нову слику истог, динамични приказ места где се нови хибридни идентитет ствара. Тај нови идентитет се не заснива на мржњи већ креативности, популарна култура тако даје прилику да се, кроз ликове романа, свачији глас чује у свету који је потпуно другачији, у ком је све могуће.

Литература

Брејк 2003: М. Brake, *Comparative youth culture: the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*, Florence: Taylor and Francis.

Вилијамс 1961: R. Williams, *The Long Revolution*, London: Chatto & Windus.

Вилис 2011: Р. Е. Willis, *The Cultural Meaning of Drug Use*, in: S. Hall, T. Jeffersons (eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*.

London: Routledge. <<https://www.theguardian.com/books/2001/mar/16/fiction.hanifkureishi>>. 18.10.2021.

Кларк 2011: J. Clarke, Style, in: S. Hall, T. Jeffersson (eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.

Конор 2001: S. Connor, *The English Novel in History: 1950–1995*, London: Routledge.

Курејши 2017: X. Курејши, *Буда из предграђа*, прев. Ђорђе Томић, Подгорица: Нова књига.

Курејши: H. Kureishi, Music was our common culture in the 60s and 70s y: *The Guardian*, објављено 16. марта 2001. године.

Мајлс 2004: B. Miles, *Hippies*, Paris: Octopus.

Мур-Гилберт 2007: B. J. Moore-Gilbert, *Hanif Kureishi*, Manchester: Manchester Univ. Press.

Ренисон 2005: N. Rennison, *Contemporary British Novelists*, London: Routledge.

Стори 2018: J. Storey, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, New York: Routledge.

Фиск 1989а: J. Fiske, *Reading the Popular*, Boston: Unwin Hyman.

Фиск 1989б: J. Fiske, *Understanding Popular Culture*, London: Routledge.

Хебдиц 2011: D. Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge.

Хол и Џеферсон 2011: S. Hall, T. Jeffersson (eds.), *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. London: Routledge.

Jelena M. Kojić / POPULAR CULTURE IN HANIF KUREISHI'S NOVEL *THE BUDDHA OF SUBURBIA*

Summary / This paper will explore the portrayal of popular culture in Kureishi's novel *The Buddha of Suburbia*. The introductory part of the paper presents a review of the terms culture and popular culture and their interrelationship in order to shed light on the space in which popular culture emerges in this novel. Kureishi examines the subcultural scene of England, where the concept of popular culture represents the spirit of the new age that the novel's characters encounter. The main part of the paper is dedicated to the elements of popular culture, their representation and interpretation through the actions of the characters in *The Buddha of Suburbia*. The paper aims to describe the concept of popular culture through fashion, music and lifestyle, but also the re-examination of the London suburb and the way it has been described in the English literature.

Keywords: culture, popular culture, subculture, margin, metropolis, suburb, identity

Примљен: 11. априла 2022.

Прихваћен за штампу јуна 2022.

Милица Ж. Јеленић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ У ЗБИРЦИ ПРИПОВЕДАКА ИЗ ТАМНОГ ВИЛАЈЕТА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА²

У раду се тумаче приповетке из збирке „Из тамног вилајета” у кључу декодирања митског и фолклорног слоја у приповедном свету Момчила Настасијевића. Испитивањем технике казивања, присуства мотива из народне традиције, обредне и митске симболике указује се на архаични карактер Настасијевићеве прозе као њене особености и посматра феномен модернистичке прозе у фолклорном руху.

Кључне речи: фолклор, обред, симболика, мистично, фантастика

Као најпогоднији начин да се искажу садржаји који су изван логички објашњиве и рационалне сфере, јавља се облик бајке, легенде, басне и, нарочито, фантастичне приче (Јеротић 1984: 135). Користећи се формом фантастичне приче са митским и фолклорним ознакама, Момчило Настасијевић износи свевремене истине о „тамном вилајету” нашег архаичног бића, специфичним језиком који својом мелодичношћу у читаочевој свести оживљава праисконске слике архетипског и колективног несвесног. Сам наслов збирке „Из тамног вилајета” указује на дистанцираност приповедног света од свакодневног и реалног, сугеришући везу приповедака са народном традицијом и усменим предањем. Укрштајући опште, тј. митско и фолклорно, са индивидуалним судбинама својих јунака, Настасијевић својим приповеткама пружа слојевита значења која се отимају једнозначном тумачењу.

1 milica.kandic.jelenic@gmail.com

2 Рад је написан у оквиру програма Усмено и писано у српској књижевности, на Филолошком факултету у Београду, 2013. године, под менторством проф. др Бошка Сувајића.

ОДНОС УСМЕНОГ КАЗИВАЊА И УМЕТНИЧКОГ ПРИПОВЕДАЊА У ПРОЗИ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА. ОСОБЕНОСТИ НАСТАСИЈЕВИЋЕВИХ НАРАТОРА/КАЗИВАЧА

Настасијевићево приповедање обилује елементима усменог народног предања и митског казивања које тражи веровање. Аутор не говори непосредно из света који опредмеђује и не преноси дословно његове поруке, већ ту улогу препушта својим нараторима који подсећају на народне казиваче који говоре пред окупљеним аудиторијумом, или пак остављају своју исповест у виду аутентичног записа, што је опет у духу традицијског култа записане речи чија се истинитост не доводи у питање.

У „Запису о даровима моје рођаке Марије” наратор (Маријин рођак) истиче да „ван домашаја опипљивости не осетих да ми ишта би саопштено” (Настасијевић 1991: 10). Напомињањем да никад раније није имао метафизичких доживљаја и да није склон да у исте верује и да их се прибојава (истиче да је био кадар за опкладу преседети ноћ на тавану чекајући да му се јави некакав Турчин у оковима), рођак свој „запис” о Марији чини веродостојнијим, ојачава своје сведочење о оностраном простору где је „друкше” и где се „заиста дешава нешто недокучно” (Настасијевић 1991: 10). У овој приповеци наратор се налази и у позицији слушаоца – он нам верно преноси бабино казивање о Маријиној судбини, а прича у причи уобичајена је појава у књижевности усменог постања (Крњевић 1997: 285). Бабино казивање тече поступно и хронолошки, попут приповедања народних казивачица; језик и стил њеног приповедања разликује се од приповедања Маријиног рођака који верно и дословце преноси бабину причу. Са сличним приповедним поступком приче у причи где приповедач постаје слушалац, сусрећемо се и у приповеци „Реч о животу оца Тодора овог и оног света”. Наратор ове приповетке слушаоце експлицитно уверава у веродостојност свог приповедања – он истиче како је „прогоњен због истинољубља” (Настасијевић 1991: 28), док за истинитост казивања о догађајима после смрти оца Тодора не јемчи, јер је записао „по чувењу” оно што му је исприповедао Марко Смрт, „коме је двапут воштаница паљена више главе, па ју, повратив се, рођеним устима тулио” (Настасијевић 1991: 28). Међутим, овом Настасијевићевом казивачу слушалац је мање склон да верује, јер према предмету свог казивања гаји нескривени однос антипатије („Покојника, мимо заповести нашег Спаса, никад не вољах [...]. Па и сад, записујући, мрзим га” (Настасијевић 1991: 28)), што причи даје изванредан хуморни тон јер се у подтексту ишчитава ривалство између попова и завист као мотивација да наратор каже *праву истину* о грешном животу свог сабрата Тодора. За разлику од „Записа о даровима моје рођаке Марије” где је атмосфера мистичног и недокучног присутна од почетка до краја приповетке, овде је фантастика превасходно у функцији комике, а не метафизике (Петковић 1994: 164).

За разлику од приповедака у којима се инсистира на веродостојности као битном услову за успостављање фантастичког света прича које говоре о несхватљивим појавама (Јерemiћ 1993: 169), у „Лагаријама по ноћи” ово инсистирање изостаје, те се истиче да Кача „грозно лаже”, али се напомиње и да „то опет не мора значити да се није десило у њему” (Настасијевић 1991: 72). Качине *лајарије* су заправо сведочанства о томе како људи одвајкада уживају у слушању вештих казивача који плене својом способношћу маштања и измишљања, уживљавања у сопствени свет фикције. Хронотопом причања у крчми, где Качино приповедање слуша окупљени аудиторијум са којим казивач интерагује прекидајући с времена на време своје казивање, упућује се на особену контактну уметничку комуникацију усменог ствараоца и публике при настајању усменог текста који постаје „својеврстан догађај у контексту” (Самарџија 1997: 16). У „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику” такође постоје формални слушаоци, што се да уочити у тексту у нараторовом обраћању које је попут усменог казивача („А чујте шта се збило” (Настасијевић 1991: 57)) и у потпитањима претпостављених слушалаца („А шта је после тога било?” (Настасијевић 1991: 59)).

Као што су се Качине догодовштине, иако нису истините, десиле у њему самом, тако и наратор приповетке „О чика-Јанку” не сведочи о реалном постојању јунака своје приче, већ о уверенисти да он негде ипак постоји као претпоставка о безграничној доброту и прижељкивање њеног постојања. Извесно је само то да чика-Јанко постоји у глави казивача, док је његова стварна егзистенција остављена у домену могућег и вероватног: „Мора бити, постоји чика-Јанко. Можда о њему чух некад, или записано негде прочитих, или ми на сан дође, или враг би знао шта” (Настасијевић 1991: 61). И „Спомен о Радојци” започиње прологом наратора који, попут оног у приповеци „О чика-Јанку”, оставља простор да можда стварно и није било онако како се њему чини, али ипак на себе преузима одговорност гаранта веродостојности: „можда је уистину друкче текло, ја при свом остајем, и своје казујем овде” (Настасијевић 1991: 127). Док казивач у приповеци „О чика-Јанку” оставља своје причање у домену фиктивног, без сазнања постоји ли заиста Јанко, чиме се ова приповетка жанровски приближава уметничкој бајци, наратор у „Спомену о Радојци” истиче да он „у памети дограђује” и „у срцу храни” доживљено. Поменуте одлике уметничке бајке нарочито има „Прича о Незнанцу”, на шта указује: неперсонализованост њеног казивача; болест гушобоља антропоморфизована у виду опаке жене као предмет казивања; именовање јунака као Незнанца, тј. као неког непознатог, безименог; поднаслов „Писана само за лаковерне” чиме се ствара дистанца према истинитости приповеданог.

У приповеци „Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” Настасијевић наглашава да његовог приповедача зову „истинословцем”, чиме су слушаоци позвани да беспоговорно верују у веродостојност казаног. Истинословац се поставља као објективни приповедач

који једини зна шта се заиста збило, за разлику од верзије догађаја коју даје „свет”. По формулацији наслова у верзији ове приповетке „О томе како је Марта девојка удавила момка Ђенадија”, прича асоцира на усмена, народна предања (Петковић 1994: 128), а на предање асоцира и локализованост збивања (у шумовитим извориштима воде Чемернице). У предањима се веродостојност потврђује личним искуством, па тако и Настасијевићев истинословац личном доживљеношћу поткрепљује и наглашава истинитост свог записа: „И бележим на крају, јер и сам искусих, ово” (Настасијевић 1991: 54). Није случајно то што се у коначној верзији приповетке глагол *осетити* из основне варијанте („И бележим ово на крају, јер и сам осетих [...]”) (Настасијевић 1991: 412)) замењује глаголом *искусити*, у складу са народним предањем где се постојање демонских сила узима као непобитно.

ПРЕОБЛИКОВАЊЕ МОТИВА ИЗ УСМЕНЕ ГРАЂЕ

Услед специфичне природе казивања Момчила Настасијевића у духу народне традиције, оно о чему се приповеда може остати изван граница рационалног и вероватног, чиме се отвара простор за преобликовање мотива из фолклорне сфере који се уграђују у новонастали контекст уметничке приповетке, творећи особена симболичка значења.

У Настасијевићевим приповеткама често се срећу мотиви карактеристични за бајке и народна веровања. У основи „Записа о даровима моје рођаке Марије” налази се мотив забране, познат из народних бајки где се јунаку саветује или забрањује да нешто учини како не би настрадао. Међутим, јунак крши табу и запада у велике невоље из којих се напослетку ипак срећно избавља. Маријин рођак креће у потрагу за рођаком Маријом упркос анонимној поруци која га упозорава на опрез и опасност од дарова које је Марија оставила „јер их она ником не завешта, и јер не поживе нити умре као друге” (Настасијевић 1991: 8). Самим кретањем на пут јунак крши табу. У бајкама су скупоцени дарови намењени непознатом храбром принцу који ће пролазити кроз искушења и уклањати препреке све до чувара блага (Јеротић 1984: 165). Улога *чувара блага* у Настасијевићевој приповеци припада Маријиној баби. Покушајем да се домогне Маријиних дарова, упркос бабиној забрани, рођак вређа култ мртвих, јер су Маријини дарови заправо жртвени дарови којима се она искупљује за огрешење према несуђеном веренику. Према народном веровању, онај ко се користи жртвеним даровима одузима мртвима оно што им омогућава посмртни живот, чиме изазива њихов гнев (Крњевић 1997: 302). Тако рођак, двоструко кршећи забрану (оглушује се и о упозорење у поруци, и о бабино упозорење) бива осуђен на страдање, али за разлику од јунака бајке без срећног избављења на самом крају. Папучице са везом, које једине успева да понесе са собом по одласку из Маријине куће, убијају рођакову вере-

ницу и на тај начин постају својеврсно камење из Тамног вилајета које у оностраном свету његовим поседницима доноси уклетост и несрећу.

Попут Маријиног рођака, и Кача у „Лагаријама по ноћи I” износи из Маријаниног оностраног света гранчицу коју му дарује сама Маријана, умрла драга. Знајући за опасност која прети од дарова мртвих, Качин поочим изричито наређује Качи да гранчицу спали, а при сагоревању гранчица одаје своја мистична својства: „Гранчица зацвиле и тмоли задах даде од себе, као да живо би бачено у сагорење (Настасијевић 1991: 83).”

Мотив кршења табуа и поступања упркос законима култа мртвих сусреће се и у „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику”. Према старим веровањима, демони мртвих јављају се најчешће у облику просјака и путника, те је обичај налагао да се просјацима и путницима мора нешто уделити и указати гостопримство. На тај начин био би склопљен савез између домаћина и госта, односно између овог и оног света (Крагујевић 1976: 68). Недозвана госпођа се оглушује о правила гостопримства према убогом изгладнелом путнику, коме је, као каквом јунаку бајке, речено да ће му се отворити забрављена врата госпођиног врта. Претпоставку да гладни путник није припадао овом свету, већ да се мистично појавио највероватније из неке друге сфере постојања, појачава и сведочење *учењака* и *џамешњака* о смрти путника који је прегладнео изнад граница живог организма „иако је година за причу добро понела” (Настасијевић 1991: 59). Увредивши култ мртвих својим негостопримством према њиховом изасланику, госпођа бива кажњена да вечито призива „неког с ону страну гора и вода” (Настасијевић 1991: 60) који ће заувек остати недозван.

У приповеци „Виђење 1915.” приликом припремања качамака заплењеног од умрлог човека на кога су јунаци успут наишли, Поднаредник пева покладну песму са рефреном *Јако враї, јако блаї*. Упућивањем на Покладе призива се атмосфера весеља, игре, уживања у јелу и пићу која се за овај празник везује. Међутим, својим разузданим весељем јунаци приповетке вређају култ мртвих, јер се заплењени качамак може посматрати као својеврсни дар умрлог, те се као казна екстатична радост јунака преображава у свеопшту смрт.

Безименост Настасијевићевих јунака или именовање само главних јунака асоцира на жанровски образац бајке. Наиме, Настасијевићеве протагонисти су често неименовани (Незнанац, недозвана госпођа, Маријин рођак) или се, пак, тиме што су именовани издвајају од осталих безимених ликова (Марија, чика-Јанко, Маријана и Кача).

У Настасијевићевим приповеткама појављују се и предмети који имају магична својства попут зачараних предмета у бајкама. У „Лагаријама по ноћи I” јављају се железна врата која може отворити само одабрани јунак, „јер незванима неотворима су” (Настасијевић 1991: 86). Магична својства има и Маријино огледало у „Запису о даровима моје рођаке Марије”. Огледало је кроз читаву приповетку у тесној вези са

Маријином трагедијом: оно је означило почетак Маријине несреће јер је пробудило јунакињину самосвест о лепоти, а његовим мистериозним пуцањем симболично је обележена Маријина смрт. Прскање огледала је и метафора довршеног распадања савршене форме коју сачињавају тело и душа, јер је према народном веровању огледало слика душе која се у њему рефлектује.³

Настасијевић у своје приповетке уграђује мотиве познате из народних предања. У „Речи о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” извор приповедачеве инспирације су демонолошка усмена предања заснована на веровању у *зле очи*, по којима особе благе крви уричу оне које воле, а будући да су свесни својих урокљивих очију, увек гледају у земљу (Настасијевић 1991: 134). На почетку приповетке наратор наизглед узгред помиње Мартин поглед у склопу њеног целокупног портрета: „Обична бејаше на изглед, обично мешаше се међу свет [...]. Ништа особито осим неке притајене добротe која избијаше из целе ње, и *очију сшално оборених* (курзив М. Ј.)” (Настасијевић 1991: 45). Мартин спуштен поглед читаоца асоцира на уобичајено понашање патријархалне смерне девојке. Међутим, у тренутку када Марта у цркви погледа Ђенадија, истинословац открива да „очи јој беху суште материне, провидне и замамне” (Настасијевић 1991: 47), а касније када Марта постане блудница која заводи друмске људе, трговце и скитнице, наратор се користи истим квалификативом *одвућих* очију којим на почетку приповетке описује блудни поглед Мартине мајке.

Судбине Настасијевићевих јунака нарочито су обележене пореклом и наслеђем. Казна због престапа предака мора стићи неког од потомака, по законима који владају у најстаријим народним веровањима и предањима. Зла коб која сустиже Марту и Ђенадија последица је Мартиног виловитог порекла и наслеђем стечених особина еротске разуданости као демонски разорне силе. Марта је по истинословчевом тврђењу кћи анђела и грешнице, и стога осуђена на подвојеност између добра и зла. На сличан начин се, услед свог порекла, између демонства и светости налази и отац Тодор („Реч о животу оца Тодора овог и оног света”), будући да казивач напомиње да и Тодорови преци „такви у крви беху” (Настасијевић 1991: 29).

У греху предака лежи и трагични удес Марије и њеног рођака („Запис о даровима моје рођаке Марије”), заснован на распрострањеном фолклорном обрасцу о завади двеју сестара загледаних у истог момка (Крњевић 1997: 298). Стога Маријин рођак још на почетку приповетке истиче да „клица мог страдања заметну се пре него ја у матери” (Настасијевић 1991: 7). Међутим, Маријина коб надилази и рођакову јер је ојачана још једном појединошћу – клетвом од стране рођакове мајке изреченом по Маријином рођењу („којом приликом моја мајка исказа ружне жеље о новорођенчету” (Настасијевић 1991: 7)). На тај начин и магија речи предодређује неминовност Маријине зле судби-

3 Више о томе у Крњевић 1997: 305–306.

не. И Маријана из „Лагарија по ноћи I” пореклом бива предодређена за припадност силама оностраног света, без своје воље и знања. Ову појединост открива сама Маријана, говорећи Качи о томе како је питала „њих”, тј. припаднике света оностраног, зашто је пазе и држе међу собом, на шта јој је одговорено: „Јер си рођењем одабрана!” (Настасијевић 1991: 86). Између Маријине и Маријанине судбине постоји паралела не само по предодређености пореклом, већ и по циљу ка коме усмеравају своје трајање: Марија чека да се „испуни долазак” који ће јој донети искупљење од греха учињеног према несуђеном веренику, а Маријана експлицитно казује да јој је сан објавио Качин долазак који је одувек чекала: „Од рана јутра бејаш овде, утом дође сан да ми те објави. Заиста тебе сам чекала!” (Настасијевић 1991: 85).

Занимљиво је да Настасијевићеви јунаци, чак и онда када пореклом наследе племените особине, такође страдају и пате. Тако чика-Јанко од родитеља наслеђује душевност, али она ипак рађа патника: „Има тако па се од оца и матере накупи душевности, колико да се зачеди патник” (Настасијевић 1991: 61).

СИМБОЛИКА ПРОСТОРА У НАСТАСИЈЕВИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА

Просторно одређење уметничког света Настасијевићевих приповедака носи битан семантички потенцијал. Настасијевићеви јунаци често ступају из оностраног света у табуирани зачарани свет где владају *нечисте* силе.

У „Лагаријама по ноћи I” Кача одлази на пут зарад сазнања свог порекла и при томе је правац његовог кретања улево и низбрдо („Одмах улево води низбрдо пролаз”), што означава хтонски потенцијал усмерености његовог пута, окренутост нечистој страни. При ступању на простор који Кача осећа као свој завичај, кочијаш унапред даје његово експлицитно одређење: „Не пева се овде. На пушкомет унаоколо ни живе душе, нечисто је” (Настасијевић 1991: 77). Варош коју Кача препознаје као место откуда потиче, својом особеном структуром и усмереношћу на својеврсни колективни просперитет („Земља и стока на замерац им роде. Пшенично зрно, вели, крупња им па буде као дрењак, водењаја и авајлика досегну им до две литре [...]” (Настасијевић 1991: 78)) и затвореношћу унутар себе („Бива да посла ради оду, ни на дан хода, у журби посвршавају, па се не часећи врате. Жално им вели у туђини за домом.” (Настасијевић 1991: 78)), подсећа на какву племенску заједницу из давнина. Међутим, она је заоденута и слојем митског и мистичног: путници је заобилазе, просци ту не долазе јер „ђавоља су посла” (Настасијевић 1991: 78) мешати се са њима, а ко у незнању окуси њихову воду постаје „као они што су, бунован и ударен” (Настасијевић 1991: 78), тј. заборавља свој прави идентитет. Сва обележја простора у који

Кача намерава да ступи недвосмислено указују да се он упутио у свет „предачких сени” (Петковић 1994: 33).

Попут Каче који одлази у издвојени, нечист свет, тако и гладни путник у „Причи о недозваној госпођи и гладном путнику” ступа на зачарани посед недозване госпође. Башта недозване госпође је ограђена, издвојена је од света („бејаше около зид сав у маховини и лишају” (Настасијевић 1991: 55)), у њој воће труне и опада, од чега „по улицама тецијаше нешто на загробни задах” (Настасијевић 1991: 56). Оваквим одређењима описани простор недвосмислено поприма нестварна, митолошка обележја. Када гладни путник наилази, кобна случајност одређује судбину јунака: капија госпођиног врта је одшкринута, и то само „колико да се измршавели човек провуче, и ништа више” (Настасијевић 1991: 57). На тај начин се оностраним силама пружила могућност да делају, јер „издвојени свијет је отворен, што је увијек двострука опасност: и по издвојени свијет, и по онога који у тај издвојени свијет ступа” (Петковић 1994: 159).

Место на ком се налази Маријина кућа („Запис о даровима моје рођаке Марије”) такође је издвојено и осамљено („кућа на самом крају” (Настасијевић 1991: 9)), што сугерише његову зачараност и мистична својства. Као Кача и гладни путник, Маријин рођак, ступа у забрањен, табуиран простор. На таквом месту рођак поступа у нескладу са сопственом природом (агресиван је према баби, жели да упркос забрани отвори ковчега са даровима, краде папучице), јер се налази у власти магичних сила.

У „Речи о животу оца Тодора” истиче се да се кућа „блудног оца” налази на четири воде, чиме се имплицира хтонски простор у коме обитава нечист и потенцира Тодорова наклоњеност „левој страни”, тј. ђаволу. У истом кључу ишчитава се и то што га, по сведочењу Марка Смрти, пут ка оном свету заноси улево.

У „Речи о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија” место на ком се одвијају фатални догађаји су два јасена „помешаних грана” на врху брда. Овај простор је изразито обележен посмртном семантиком, јер је јасен сеновито дрво. Није случајно ни позиционирање на врх брда, јер је пут навише доступан само демонским и божанским бићима (Петковић 1994: 135). Уз то, удвојеност јасена симболизује Мартину двоструку природу, тј. њену подвојеност између добра и зла, а испреплетаност њихових грана алудира на испреплетане трагичне судбине Марте и Ђенадија.

СИМБОЛИКА БРОЈЕВА И ОБРЕДА

У приповеткама из збирке „Из тамног вилајета” често је присутна симболика бројева *три* и *девет*, карактеристична за књижевност усменог постања. У „Запису о даровима моје рођаке Марије” временски

интервал кључних дешавања одређен је управо овим бројевима: Марија треће ноћи после самоубиства несуређеног просца поставља баби питање ко сноси кривицу за његову несрећу, а девет година после првог извезеног дара (три зелена листића и плави цвет на паучицама) мотиви на везу се мењају – Марија почиње да „у тамно везе”. У приповеци „О чика-Јанку” на полици у Јанковој кући појављују се три јабуке, чиме се ова Настасијевићева приповетка приближава жанровском обрасцу бајке. На структурни модел бајке асоцирају и Качине посете Маријани које се три пута понављају, као и то што јунак три пута пролази кроз железна врата (два пута при изласку и једном при уласку). Поред тога, Качин прелазак из оностраног у онострану свет означен је варираном бајковном формулом – при доласку Кача саопштава Маријани да је дошао „испреко три у снегу планине, осим брегова и прибежака, и седамнаест вода без газа, осим речица и потока” (Настасијевић 1991: 83), а истим тим путем Кача и напушта зачарани свет („Измичем тако испреко три планине у снегу и седамнаест вода без газа” (Настасијевић 1991: 89)).

Настасијевић у својим приповеткама вешто користи семантички потенцијал обредне симболике. Трагови симболике обредног жртвовања јагњета препознају се у приповеци „Спомен о Радојци”. Словени су жртвовали јагњад јер се веровало да крв закланог јагњета повећава плодност поља; јагње се клало на темељу куће како би крв потекла у темељ; на жртвено јагње преносили су се греси заједнице при настојању да се сузбије каква колективна опасност и несрећа (Шутић 2000: 189). У „Спомену о Радојци” Радојка продаје овцу и јагње како би новчано обезбедила мужа који је мобилисан у борби против Турака – то је социјална мотивација јунакиње која се ишчитава на површини. Међутим, продајом јагњета она не жртвује само животињу, већ и детињу љубав свог сина Мима који се до тада не раздваја од јагњета. Јагње у овој приповеци симболизује невиност и чистоту. Призор детета које „спава по јагњету”, лајтмотивски присутан кроз целу приповетку, поетски је приказ чистоте, доброте и невиности, које се жртвовањем јагњета симболички такође жртвују.

Симболика жртвеног јагњета постоји и у „Запису о даровима моје рођаке Марије”. Пре него што рођакова вереница настрада дошавши у додир са Маријиним паучицама, њен поглед управљен на рођака описан је као кротки поглед јагњета у оног који ће га заклати. Рођакова вереница умире без икакве сопствене кривице, као безазлена жртва рођаковог преступа и Маријине уклетости.

У „Запису о даровима моје рођаке Марије” нарочито су на симболичком плану значајни Ивањдан и Велики пост. Маријина драма (самоубиство просца, рад на даровима, њена смрт) уоквирена је периодом од Ивањдана, када почиње да везе, до Великог поста када се њен вез смрћу обуставља. Овим празницима су обележени дани култа плодности, дани Сунца, с једне стране, и дани култа мртвих с друге стране (Крњевић 1997: 308) чиме је на симболичан начин приказан Маријин постепени

прелазак из живота у смрт. У „Речи о животу оца Тодора овог и оног света” постоји слично повезивање Ивањдана са догађајима који означавају прекретнице: у ивањску зору рађа се и умире маљаво и четвороноско дете, што мештане покреће да подузму атак на оца Тодора.

Збирка приповедака „Из тамног вилајета” даје слику света који је омеђен и одређен законима Настасијевићеве приповедне фантастике. Указивањем на особености приповедања, на преузимање мотива из фолклора и на присуство специфичне симболике простора, бројева и обреда настојали смо да одгонетнемо тајну лепоте ове по много чему специфичне модернистичке прозе у контексту њене повезаности са народном традицијом. Изразито присуство наведених елемената пружа Настасијевићевој прози сјај свевремене архаичне лепоте.

Литература

- Јеремић 1993: Љ. Јеремић, *Глас из времена*, Београд: БИГЗ.
- Јеротић 1984: V. Jerotić, *Darovi naših rođaka*, Beograd: Prosveta.
- Јеротић 1993: В. Јеротић, *Дарови наших рођака: психолошки описи из домаће књижевности. књ. 2*, Београд: Просвета.
- Крагујевић 1976: Т. Крагујевић, *Митско у Настасијевићевом делу*, Београд: Просвета.
- Крњевић 1997: Х. Крњевић, *Ушва злашћокрила*, Београд: Филип Вишњић.
- Милошевић 1978: N. Milošević, *Zidanica na pesku*, Beograd: Slovo ljubve.
- Настасијевић 1991: М. Настасијевић, *Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. 3, Проза*, Горњи Милановац: Дечје новине, Београд: Српска књижевна задруга.
- Павловић 2000: М. Павловић, *Есеји о српским јесницима*, Београд: Просвета.
- Петковић 1994: *Поетика Момчила Настасијевића*, Зборник радова, прир. Новица Петковић, Београд: Институт за књижевност и уметност: Културно-просветна заједница Србије, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Радовић 1989: М. Radović, *Tipovi pripovedanja u romanu i pripovesti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Самарција 2007: С. Самарција, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига.
- Шутић 2000: М. Шутић, *Књижевна архејологија*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Чигоја штампа.

Milica Ž. Jelenić / FOLKLORE ELEMENTS IN THE COLLECTION OF STORIES FROM THE DARK VILAYET BY MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary / The paper interprets the short stories from the collection *From the Dark Vilayet* in order to decode the mythical and folklore layer in the narrative world of Momčilo Nastasijević. Examining the storytelling technique, the presence of motifs from folk tradition, ritual and mythical symbolism, the archaic character of Nastasijević's prose is pointed out as its peculiarity, and the phenomenon of modernist prose in folklore clothing is observed. Folkloric elements figure as an indispensable segment for understanding and interpreting the creativity of Momčilo Nastasijević.

Key words: folklore, ritual, symbolism, mystical, fantasy

Примљен: 10. октобра 2022.

Прихваћен за штампу октобра 2022.

Dorđe Ž. Rajković¹
Filološki fakultet
Univerzitet u Beogradu

PREDMETI IZ SVAKODNEVNOG ŽIVOTA KAO ELEMENTI POPULARNE KULTURE U ROMANU GOSPOĐA DALOVEJ VIRDŽINIJE VULF²

U radu su analizirani elementi popularne kulture u romanu Virđžinije Vulf *Gospođa Dalovej*, kao koncepcija za analizu poslužile su teze iz dela *Popularna kultura* Džona Fiska. Pored osnovnih podataka o pojmu popularne kulture, dat je i prikaz romana *Gospođa Dalovej*, opisan je način na koji likovi modifikuju kupljene proizvode prema sopstvenim osećanjima, dajući im lični pečat i smisao. Kupljeni proizvodi, reklame i javna mesta, poput kvartova u kojima se trguje u Londonu, tržni centri i privatne zabave, obojeni su emocijama junaka, ali, u isto vreme, bude njihove skrivene želje i podstiču ih na razmišljanje. Na osnovu Fiskove teorije utvrđena je veza između elemenata popularne kulture u delu i unutrašnjeg života likova.

Ključne reči: popularna kultura, Džon Fisk, Virđžinija Vulf, Gospođa Dalovej, roman toka svesti

1. POPULARNA KULTURA KROZ PRIZMU FISKOVE TEORIJE

Kultura je jedna od najbitnijih karakteristika čoveka i ljudskog društva. Ona je proizvod društvene prakse koja podrazumeva raspodelu različitih oblika društvene moći. Popularna kultura (ili masovna kultura) termin je koji je nastao u 19. veku i odnosio se na kulturu nižih klasa, koja je u suprotnosti sa zvaničnom kulturom dominirajućih klasa. Definisanje termina *popularno* podrazumeva različita značenja. Popularno je ono što se sviđa velikom broju ljudi, a predstavlja i kulturu koju ljudi proizvode sami za sebe. Popularna kultura je, sa jedne strane, industrijalizovana, a sa druge strane pripada običnim ljudima, čiji se interesi znatno razlikuju od interesa industrije.

Izučavanje popularne kulture ide u nekoliko pravaca. Jedan od njih je sledeći: popularna kultura posmatra se kao oblik upravljanja društvenim razlikama iz kojih se proizvodi savršeni sklad. Drugi pravac je model moći dominacije, koji proizvodi pokornu masu ljudi, nesvesnu svoje društvene i kulturne pripadnosti. Treći pravac shvata popularnu kulturu kao uporište

1 Autor je doktorand Filološkog fakulteta u Beogradu. Imejl-adresa: djole.rajkovic.95@gmail.com

2 Rad je napisan u okviru predmeta na doktorskim studijama Popularna kultura u anglofoniji književnosti 20. veka, na Filološkom fakultetu u Beogradu.

borbe. Priznaje se moć silama dominacije i razrađuje taktika kako se sa tim silama izlazi na kraj. U delu Džona Fiska *Popularna kultura* autor na poseban način govori o samom pojmu kulture: „Kultura je živi, aktivan proces: ona se može razvijati samo iznutra, ne može se nametati spolja i odozgo” (Fisk 2001: 31). U tome je njena velika šansa i snaga opstajanja. Kultura stvorena spolja ne može se predstaviti masama, jer se ni ljudi ne ponašaju kao masa, niti tako žive. Zato kultura ne funkcioniše na takav način. Kategorija *ljudi*³ ne može se identifikovati niti podvrgnuti izučavanju, jer ne postoji u stvarnosti. Ljudi prolaze kroz sve društvene kategorije i mogu se bolje opisati u zavisnosti od toga šta osećaju, a ne kroz spoljašnje sociološke faktore (u kakvim uslovima žive, kojoj klasi pripadaju, kojeg su uzrasta i pola). „Popularna kultura nije potrošnja, već kultura – aktivan proces stvaranja i prenošenja značenja i zadovoljstva unutar određenog društvenog sistema” (Fisk 2001: 31).

Kada govori o nastanku popularne kulture, Fisk ukazuje na to da se popularna kultura stvara u susretu ljudi i industrije kulture. „Sve što industrija kulture može da proizvede jeste repertoar tekstova ili kulturne građe koju će različite formacije ljudi koristiti ili odbaciti u trajnom stvaranju vlastite popularne kulture” (Fisk 2001: 32). Ljudi stvaraju popularnu kulturu, odlučuju šta će prihvatiti, a šta odbaciti, pa je prilagođavaju svojim potrebama. Na tome počiva kultura svakodnevnog života. Pojedinci gotov proizvod menjaju, modifikuju i daju mu osobine popularnog. Tako popularna kultura postaje kreativna. „Kreativnost popularne kulture ne počiva toliko na proizvodnji robe, koliko na produktivnom korišćenju industrijske robe. Veština kojom ljudi raspolažu jeste veština snalaženja” (Fisk 2001: 36). Da bi kulturna roba postala popularna, mora da zadovolji različite potrebe. Proizvod mora da izuzme socijalne razlike da bi se dopao ljudima sa različitim ukusima, što postaje kontradiktorno.

„Popularna kultura je duboko kontradiktorna u društvima u kojima je moć neravnomerno raspoređena po osnovama klase, pola, rase i drugih kategorija koje koristimo da bismo osmislili društvene razlike. Popularna kultura je kultura podređenih i obezvlašćenih i stoga ona u sebi nosi obeležja odnosa snaga, tragove sila dominacija i podređenosti.” (Fisk 2001: 12)

Sa druge strane, vidimo prilagođavanje i podređenost pojedinca sistemu, ali i podrivanje tog sistema, jer popularna kultura samoj sebi protivreći. Izučavanje popularne kulture zahteva ne samo analizu kulturnih roba od kojih ona nastaje već i način na koji se ona koristi. Primenjuje se taktika uočavanja slabih tačaka u snagama moćnih.

De Serto⁴ (De Certeau 1984) kao kreativniji način koristi vojničku metaforu da bi objasnio prirodu te borbe: „Gerilska taktika je veština

3 Pod pojmom *ljudi* Fisk je hteo da predstavi ljude kao skup svih društvenih kategorija (Fisk 2001: 32). Češće od reči „pojedinaac” autor koristi reč „ljudi”, i onda kada govori o stvaranju popularne kulture.

4 De Certeau (17. maj 1925 – 9. januar 1986) bio je francuski naučnik čiji je rad kombinovao istoriju, psihoanalizu, filozofiju i društvene nauke. Za ovaj rad koristili smo njegovo delo *The Practice*

slabih; oni nikada ne napadaju moćne u otvorenoj borbi, jer bi to značilo prizivanje poraza, već održavaju svoje suprotstavljenje unutar i nasuprot društvenog poretka kojim vladaju moćni". Eko⁵ (Eco 1986) takođe govori o „semiotičkom gerilskom ratovanju kao ključu za razumevanje popularne kulture i njegove sposobnosti da se odupre vladajućoj ideologiji” (Fisk 2001: 28). Popularna kultura deo je odnosa moći i ona u sebi nosi tragove neprestane borbe između dominacije i podređenosti, pa je teško zaključiti ko pobeđuje u tom gerilskom ratu. „Suština gerilskog ratovanja, kao i suština popularne kulture, leži u tome što se gerila ne može konačno poraziti” (Fisk 2001: 28).

Ako se vratimo na početak knjige *Popularna kultura*, Fisk razmišlja o džinsu, koji predstavlja popularan odevni predmet i dobar način da započne svoju knjigu. Džins posmatra kao odeću koja ne nosi ni klasnu ni polnu oznaku, a nošenje džinsa je znak slobode, u odnosu na ograničenja koja nameću društvene norme. Džins nudi fasadu običnosti, a prisutna je i sloboda skrivanja. Brendiran i skup džins, koji nose više klasne grupe, može da bude duboko kontradiktoran u odnosu na pocepan džins, koji je tipičan za popularnu kulturu. Džins može da ima više značenja (polisemija). Može da ima značenje zajedništva, a isto tako može da predstavlja individualizam. „Odeća se pre koristi za prenošenje društvenih značenja nego za istraživanje ličnih emocija ili raspoloženja” (Fisk 2001: 10).

U okviru popularne kulture funkcionišu dve ekonomije, a to su finansijska i kulturna. Pored kruženja novca, svaka roba proizvodi i kruženje zadovoljstva. Nema samostalne proizvodnje robe, kao što je to bilo u prošlosti, jer je masovna industrijalizovana proizvodnja jedini izvor robe u kapitalizmu. Produktivnost korišćenja primenom različitih veština snalaženja jeste ono što čini popularnu kulturu. Industrija kulture nikad ne može ponuditi gotovu robu kojom će oblikovati svakodnevni život, već isključivo sirovu građu, sredstva svakodnevnog života kojim se stvara popularna kultura.

2. GOSPOĐA DALOVEJ – ISTRAŽIVANJE LIČNIH EMOCIJA KROZ MODIFIKACIJU KUPLJENIH PROIZVODA

Uticaj istorijskih prilika, političke klime i društvenih okolnosti na život pojedinca i ugrožavanje individualnosti predstavljaju konstantnu pretnju za mnoge likove u delima Virdžinije Vulf, od Klarise do Septimusa,

of *Everyday Life*, koje se bavi kulturom i predstavlja jedno od ključnih pitanja kada govorimo o svakodnevnom životu. Preuzeto sa: https://en.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Certeau, 24. 1. 2022.

5 Umberto Eco (5. januar 1932 – 19. februar 2016) bio je italijanski pisac, filozof, semiolog i esejista. *Travels in Hyperreality* predstavlja kolekciju eseja koji su napisani u različitim vremenskim periodima i kontekstima. U knjizi se govori o semiotici, nauci o znacima u jeziku, i na koji način se ti znaci formiraju kroz komunikaciju, jezik i organizaciju. Preuzeto sa: <https://www.britannica.com/biography/Umberto-Eco>, 24. 1. 2022.

zaključuje Lora Markus⁶ (Markus 1997). Istraživanje Alis Vud⁷ (Vud 2010) inspirisano je sve češćim prepoznavanjem uloge Virdžinije Vulf kao komentatorke britanskog savremenog društva, kroz politička, socijalna i ekonomska pitanja. Alis Vud je pominje kao kritičarku britanske kulture. Pišući o esejima Virdžinije Vulf, Hermajoni Li (Selers⁸ 2010) ističe koliko je ona zapravo volela da piše o kućama, arhitekturi, bioskopima, operi, različitim izložbama, putovanjima, a sve to ukazuje na elemente popularne kulture.

Početak feminističke perspektive u tumačenju književnosti u modernom smislu u Britaniji vezuje se za ime Virdžinije Vulf. Ona književnost stavlja u društveni, ekonomski i politički kontekst. Književnost ne nastaje u vakuumu, već je neraskidivo vezana za život u društvu. Govori o ženama iz prethodnih generacija koje nisu mogle da zarađuju i da je to ekonomsko siromaštvo prouzrokovalo siromaštvo stvaralačke snage. Intelektualna snaga počiva na ekonomskoj slobodi, jer samo ekonomski nezavisna žena može da se izbori da „govori po svojoj pameti (the right thing to speak (her) mind)” (Jovanović⁹ 2012: 68).

Žene, dakle, moraju imati priliku da javni prostor obogate plodovima svog rada. Analizirajući roman Virdžinije Vulf *Gospođa Dalovej*, posmatraćemo elemente popularne kulture prema definiciji Džona Fiska. Cilj je da ukažemo na nesvestan proces ličnog oživljavanja javnih mesta, reklama ili kupljenih proizvoda, kroz najdublja osećanja i trenutne misli. Kroz elemente popularne kulture vidimo na koji način junaci pokušavaju da reše sopstvene emotivne probleme.

Roman *Gospođa Dalovej* Virdžinije Vulf je modernistički roman, roman toka svesti. Glavni lik je gospođa Klarisa Dalovej, bolešljiva žena u pedesetim godinama, slabašne građe, sitnog špicastog lica i izraženog nosa. Supruga je uglednog londonskog političara Ričarda Daloveja, člana Britanskog parlamenta, i ima odraslu ćerku Elizabetu. Kako je kupovina

6 Lora Markus (7. mart 1956 – 22. septembar 2021) bila je profesor na Nju Koledžu, jednom od koledža na Univerzitetu Oksford. Bavila se istraživanjem i objavljivanjem radova na temu književnosti i filma tokom 19. i 20. veka, naročito kada je u pitanju autobiografija, modernizam, Virdžinija Vulf i psihoanaliza. *Writers and Their Work: Virginia Woolf* predstavlja sveobuhvatnu studiju koja sadrži spise, dnevnike i memoare Virdžinije Vulf. Preuzeto sa: https://en.wikipedia.org/wiki/Laura_Marcus, 24. 1. 2022.

7 Autorka je u doktorskoj disertaciji *The Development of Virginia Woolf's Late Cultural Criticism* predstavila kulturne kritike Virdžinije Vulf.

8 Susan Sellers (5. jul 1957. godine) jeste britanska autorka, prevodilac, urednica i romanopisac. Bavila se istraživanjima vezanim za Virdžiniju Vulf, kao i feminizam. Drugo izdanje *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, kao i prethodno izdanje, usmereno je ka onima koji žele da saznaju što više o Virdžiniji Vulf kroz uvod pa sve do ispitivanja različitih otkrića do kojih su došli mnogi akademci.

9 Prof. dr Aleksandra Jovanović je redovni profesor na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu na Katedri za anglistiku. Oblasti kojima se bavi jesu ženske studije u angloameričkoj književnosti, žanrovima, kao i književnim teorijama i pravicima u XX veku. *Glasovi i tišine* predstavlja kritiku književnosti XX veka.

jedno od glavnih interesovanja gospođe Dalovej, opisaćemo na koji način ona bira, razgleda i kupuje. Čitav dan, dakle, provodi pripremajući prijem za visoko londonsko društvo. Neophodno je da nabavi cveće, kako bi ono ulepšalo kuću te večeri, jer se nijedna zabava koju organizuje Dalovej ne može zamisliti bez cveća. „Gospođa Dalovej je rekla da će sama kupiti cveće” (Vulf 2004: 5). Ova rečenica važna je za delo. Ona će sama, umesto kućne pomoćnice, otići da kupi cveće i, u skladu sa pravom izbora i privilegijom koju uživa, osetiti ličnu sreću. Izlazi iz kuće sa jasno određenim ciljem – da kupi cveće. Šeta londonskim trotoarima, ulicama koje pripadaju trgovinskoj zoni Londona, uprkos svom krhkom zdravlju, i uživa u kupovini. „Oduševljava je Ulica Bond u rano jutro, u ovo doba godine – njene zastave koje se vijore, njene prodavnice bez sjaja, bez glamura; rolna tvida u krojačkoj radnji gde je njen otac pedeset godina kupovao odela, nekoliko bisera, losos na komadu leda” (Vulf 2004: 12).

Scena kada Klarisa zastaje pred izlogom prodavnice za izradu rukavica, u kojoj su se pre rata prodavale savršene rukavice, pokazuje njenu slabost prema modi. Sećala se da je stari ujak Vilijam govorio da se dama poznaje po cipelama i rukavicama. Njena ćerka Elizabet nije volela ni jedno ni drugo. Ona je najviše volela svog psa. Na putu ka Malberijevoj cvećari, Klarisa se zaustavlja pred izlogom poznate londonske Hačardove knjižare. Naslove Šekspirove drame *Cimbelin*, kao serijskog proizvoda od tradicionalne vrednosti, čita u sklopu sopstvenog života, a ne u kontekstu preminule junakinje Imogen u stihovima tugovanke. „Ne bojte se više žege sunca / Niti razjarenog besa zime” (Vulf 2004: 11). Klarisa traži ono što će samo u tragovima naći, a to je mladost i devojačka sreća. Hoće da bude londonska dama, iako nije kupila Šekspirove drame, a samim tim ih nije ni pročitala. „Ne smatra sebe naročito pametnom, niti izuzetnom. [...] Ne zna ništa – ni jezik, ni istoriju, retko čita i knjigu, osim uveče u krevetu” (Vulf 2004: 10).

Put je odvodi na tačno određeno mesto, u Malberijevu cvećaru, zanatsko-trgovinsku radnju, u kojoj Klarisa, uvek kada organizuje prijeme, kupuje cveće. Cvećara je, zato što je u londonskoj trgovačkoj zoni, deo industrijske kulture, a i predstavnik je sistema moći. Cveće iz vaza ove cvećare, zbog svog bogatog asortimana, godinama zadovoljava ukus uvažene londonske porodice Dalovej. „Bilo je tu raznog cveća: japanskih ruža, ukrasnog graška, buketa jorgovana i karanfila, na sve strane – karanfili. Bilo je tu i ruža i irisa” (Vulf 2004: 14).

Klarisin izbor cveća je prema lepoti, koju kao da i sama sebi želi da kupi. Misli da će time što će potrošiti novac na cveće – povratiti sopstvenu sreću. Ulepšaće dom za najuglednije Londonce cvećem iz prestižne cvećare. Osetiće ponovo miris mladosti, makar nakratko, iako će cveće brzo uvenuti. Svaki izabrani buket u rukama gospođe Dalovej postaje popularan proizvod. Dobija svoje mesto u njenom domu i izgledaće drugačije nego u izlogu cvećare u kojem je stajao, okružen odabranim ljudima i nameštajem. Mirisi je vode u prošlost i podsećaju na neuglednu, omraženu ćerkinu

profesorku, gospođicu Kilman. Ona je avet koje se čovek noću boji i može se zavoleti samo u drugom životu.

„Ide pored gospođice Pim, od vaze do vaze, birajući, glupost, glupost, mrmlija sebi u bradu sve nežnije, kao da su se ta lepota, taj miris, ta boja, naklonost i poverenje gospođice Pim stopili u talas kojem je dozvolila da je preplavi i savlada tu mržnju, to čudovište, da ih sve nadjača i da je podigne više i više.” (Vulf 2004: 15)

Cveće, pored ukrasa u njenom domu, ima i značenje sreće koju je davno izgubila, a koju želi da povrati u zamenu za novac. Uživa u mirisima čija moć može da je odvede u bespovratno izgubljenu mladost. Dama iz visokog društva prazninu u duši stalno popunjava i zatrpava sećanjima. Cveće poistovećuje sa izgubljenom mladošću i ljubavlju koja joj je tada bila ponuđena, a koju je ona odbila. Piter, njena ljubav iz mladosti, vraća se iz Indije baš na dan kada ona ima mnogo obaveza koje joj nameće uloga londonske gospođe. „Čovek se sećao njegovih rečenica čak i kad njegove oči, njegov džepni nož, njegov osmeh, njegova džangrizavost i milioni drugih sitnica, nestanu bez traga – kako je to čudno!” (Vulf 2004: 5–6)

Klarisa je napustila cvečaru i, iako u njoj nije kupila svoju sreću, iz nje nije izašla praznih ruku. U rukama je nosila zamenu za sreću koju je tražila. Raznobojni pupoljci koje je tada prigrlila za nju predstavljaju radost. Ulična eksplozija, koja je Klarisu prestravila, vratila ju je na trenutak u stvarnost. Ugledala je automobil sa navučenim zavesama ispred izloga cvečare. Svi su se pitali da li je u njemu kraljica: „Kraljica u kupovini?” (Vulf 2004: 8), što svedoči o uticaju popularne kulture i na kraljevsku porodicu. Nije se znalo da li je to kraljica, princ ili predsednik vlade. Ulicom Bond, trgovačkom ulicom, prolazi visočanstvo, nadohvat ruke običnim ljudima. Pripadnici londonske srednje klase sede načičkani na gornjem spratu autobusa sa paketima i kišobranima u rukama i zaustavili su i samu kraljicu.

Kada je automobil otišao, ubrzo su sve glave radoznalih kupaca bile nagnute na jednu stranu, prema izlozima krojačkih radnji, prodavnicama šešira i rukavica. „Birajući par rukavica – hoće li da budu do lakta ili iznad njega, limun žute ili svetlosive? dame se zaustaviše” (Vulf 2004: 19). Rukavice različitih boja, dužina i materijala mogu da predstavljaju društvene razlike.

Po teoriji Džona Fiska, reklama nastoji da sačuva poklapanje između društvenih razlika i razlika proizvoda, sa stvaranjem kontrole nad tim razlikama. Svaka reklama prodaje ne samo određeni proizvod već i potrošački duh uopšte. Reklama je u vremenu u kom je smeštena radnja romana originalna i neočekivana. Za reklamiranje proizvoda koristi se avion koji svojim mlazom na nebu ispisuje slova. Moderni vid robne ponude ispisan je na nebu kao reklama za bombone, sa snažnim zvučnim i vizuelnim efektima.

„Zvuk motora aviona zloslutno je zabrujao u ušima okupljenih. Nadleće drveće i ostavlja za sobom beli dim, izuvijan i krivudav, zapravo – nešto piše! Ispisuje slova po nebu! Svi su pogledali gore.” (Vulf 2004: 22)

U prvom momentu stanovnici Londona ne znaju šta da očekuju od bučne mašinerije, koja je u ratu bacala granate i sejala smrt. Ljudi su zatečeni i zbunjeni na ulici. Ne slute da beli dim aviona ispisuje slova i sklapa reči koje reklama želi da saopšti. Svako u dimu koji nastaje čita drugi tekst, u skladu sa svojim podsvesnim potrebama. Po Fisku, neke tekstove ljudi namerno biraju da bi ih učinili delom popularne kulture, a druge odbacuju. Popularni tekst treba da bude proizvođački. „Čitalački tekst zahteva suštinski pasivnog, receptivnog, disciplinovanog čitaoca, koji nastoji da usvoji značenja teksta kao unapred data. [...] Spisateljski tekst neprestano izaziva čitaoca da ga ponovo napiše, da mu podari smisao” (Fisk 2001: 120). Analiza popularnih tekstova zahteva fokus na strukturi teksta u svim aspektima svakodnevnog života.

„Pošto je okomito pojurio nadole, avion je krenuo nagore, napravio luping, ubrzao, propao, izdigao se i šta god da je radio, kud god da je leteo, za njim je lebdela izgužvana traka belog dima koja se izvija i plete slova na nebu. Koja slova? Je li to C? E? Zatim L? Samo su na trenutak bila vidljiva, a onda su se pokretala i rastvarala, nestajala na nebu, a avion bi krenuo dalje i ponovo, na svežem parčetu neba, ispisivao K, E, a možda i Y.” (Vulf 2004: 22)

Jedan gospodin je konačno pročitao pravu reč, a dadilja, koja se tu zatekla, objašnjava o kakvoj se reklami radi. Razna osećanja je budila asocijacija na ukus slatkiša. Svako od posmatrača to doživljava na svoj način i proizvod modifikuje za nešto drugo od onoga čemu je namenjen. Neki u rasutim slovima na nebu traže odgovor gde je nestala sreća i smisao života. U tome se pronašla i glavna junakinja Klarisa.

Klarisina odluka da se uda za perspektivnog političara nije motivisana materijalizmom, već željom da, uz čoveka koji neće zaokupiti njena osećanja, sačuva svoju slobodu. Njen muž Ričard pun je dobrote i unutrašnjeg sklada. Čutke je zaljubljen u svoju ženu. „U braku mora biti malo slobode, malo neizvesnosti među ljudima koji iz dana u dan žive u istoj kući, što ona daje Ričardu i Ričard njoj” (Vulf 2004: 9). Iako je oštroumnija od svog supruga, mora da posmatra svet njegovim očima – što je jedna od tragedija bračnog života. Sve te zabave ona organizuje zbog njega. „Sedela bi na čelu stola beskrajno se mučeći dok razgovara sa nekom matorom budalom koja bi Daloveju mogla biti od koristi” (Vulf 2004: 79).

Sa druge strane, Piter Volš voli Klarisu još iz mlađih dana. Ona ga je odbila jer je znala da on nikada neće sazreti, da će ostati večita lotalica, čovek koji nije našao sebe. Pojavio se ponovo u njenom životu na dan kada je organizovala zabavu i govori joj da je zaljubljen u ženu majora indijske vojske. „Hvala Bogu što je odbila da se uda za njega! [...] Izgledao je izvanredno [...] Povedi me sa sobom, impulsivno je pomislila, kao da je

pred njim neko divno putovanje [...] Sada je vreme da krene dalje" (Vulf 2004: 48). Klarisa shvata da bi život sa Piterom bio težak i svesno žrtvuje strast radi bezbednosti i spokojnog života više klase. „Virdžinija Vulf koristi odeću kao oznaku klase, ali se istovremeno njome služi i kao sredstvom koje joj pomaže da otkrije unutrašnji život svojih junaka i time bude modernista u pravom smislu" (Andrésdóttir 2011: 9). Istražuje kakvu poruku odeća ostavlja i kakvu „duboku usađenost osećanja ona doziva, često na različite načine u zavisnosti od izloženosti privatnoj ili javnoj sferi" (Andrésdóttir 2011: 10).

U ovom poglavlju bavićemo se time kako popularna kultura utiče na odeću toga posleratnog doba. Klarisa Dalovej odeva se elegantno, što je odraz pripadanja imućnom sloju ljudi. Za svoj prijem bira zelenu haljinu od svile, jer je to jedan od poslednjih radova Sali Parker. Haljina je dovoljno moderna za prijem koji će biti napravljen za englesku gospodu u njenom domu. Gospođa Dalovej uživa u modi i to je jedna od retkih karakteristika kojom ističe, kako misli, svoje ružno telo: „Ima stas kao pritka, smešno malo lice i nos kao kljun u ptice. Istina, dobrodržea je, ima lepe šake i nežna stopala, fino se oblači, s obzirom na to da malo troši" (Vulf 2004: 12). Klarisa je ekonomična, jer je izabrala dugačku haljinu od svile koju je već nosila. Samo će je malo prepraviti za prijem. Haljina je jedan od poslednjih primeraka ručne proizvodnje i zato joj je omiljena. Smatra da je Sali velika umetnica jer ima originalne ideje, a njeni radovi nisu serijska proizvodnja, nosivi su i na prijemima poput onih u Bakingemskoj palati, ali i na njenom prijemu. „(*Saline*, prim. aut.) haljine nikad nisu bile čudne" (Vulf 2004: 41).

Tokom prethodnog prijema neko joj je stao na donji deo haljine i pocepao je, odvojivši suknu od struka. Klarisa je uzela iglu i konac da zakrpi poderotinu. Posle popravke haljina će izgledati kao nova, a ona će se osećati bolje. Kao što je odlučila da sama kupi cveće, tako i haljinu zašiva sama, svojim rukama, što joj daje iluziju duhovnog isceljenja, iako do njega neće doći. Pocepana haljina predstavlja njenu ranjenu dušu, koju pokušava da zašije, jer je godinama boli, što vidimo kao svojeručni pokušaj prepravke života. Reakcija gostiju na njeno odevanje je pozitivna. Piter Volš ismeva manire njenih gostiju, a za prijeme misli da su izveštačeni i bespotrebni, ali mu se sviđa Klarisina večernja pojava. Ona sve drži pod kontrolom. „Biti, postojati, usredsrediti sve u trenutku dok prolazi. [...] sve sa najsavršenijom lakoćom i izrazom stvorenja koje je u svom elementu" (Vulf 2004: 178). Takođe, jedan od njenih gostiju, gospodin Haton, smatra da joj nedostaje umetnička crta, ali da je praznik za oči. „U muzici je potpuno bezlična. Prilična cepidlaka. Ali kako je divno posmatrati je!" (Vulf 2004: 181).

Sa druge strane, odeća gospođe Doris Kilman, Elizabetine profesorke, ukazuje na siromaštvo. Ona nosi zelenu kabanicu, koja prekriva njeno neugledno i neuredno telo, koje se znoji u njoj. Takva odeća je, bez obzira na društveni status koji treba da predstavi, njen lični izbor. „Doris se povlači u religiju, kao najbolje sklonište od društva kojim je okružena. Njen odevni

izbor je deo takvog načina života, u kome se telo odriče svake materijalne suvišnosti i luksuza” (Andrésdóttir 2011: 32). Za razliku od Klarisine nežne svile, kabanica je namenjena za odbranu tela od kiše, a tu je i želja gospođe Doris da ostane neprimećena. Između Klarise i nje dolazi do sukoba dva odevna stila, koji smeta Elizabeti, Klarisinoj ćerki. Ona svojom odevnom kombinacijom ne želi nikome da udovolji: „Da, gospođica Kilman je stajala na stepeništu obučena u kišni kaput; ali je imala svoje razloge za to. Prvo, jeftin je; drugo, njoj je preko četrdeset godina, pa se, na kraju krajeva, i ne oblači zato da bi se dopala” (Vulf 2004: 127).

U delu knjige *Popularna kultura* koji se odnosi na poglavlje „Agresivna tela i karnevalska zadovoljstva”, Fisk pokazuje kako telo i njegova zadovoljstva postaju poprište borbe između moći i izbegavanja discipline i oslobađanja. Razvitkom robnih kuća krajem dvadesetog veka obezbeđen je javni prostor u kojem je žena mogla da se kreće zakonito i bezbedno, bez muške pratnje. Ponašanje tela postaje najznačajniji aparat discipline. U tržnom centru Elizabeta se oseća prijatno i snalazi se lako, a njena profesorka ne može da se snađe među prodavnicama, robom i mušterijama. Za Elizabetu je to zadovoljstvo, a za gospođu Kilman nepoznata teritorija.

„Elizabeta ju je vodila ovamo, onamo; vodila ju je onako rasejanu kao da je kakvo veliko dete [...] Bilo je tu sukanja (podsuknji) mrkih, uljudnih, prugastih, upadljivih, solidnih, tankih; i ona je u svojoj rasejanosti nesrećno odabrala jednu, tako da je prodavačica pomislila da je luda.” (Vulf 2004: 134)

Podsuknju koju je kupila negde je zaboravila, izgubljena u gužvi tržnog centra, a i učenica ju je napustila. Ostala je sama, kao na bojnopolju koje treba preživeti i naći izlaz.

„Neko je potrčao za njom da joj preda njenu zaboravljenu suknju, potom je izgubila put, zapala među kofere naročito pripremljene za put u Indiju, [...] šunjala se mimo svakakve robe ovog sveta, [...] osećala razne mirise, čas prijatne, čas kisele; u ogledalu spazi celu sebe kako se šunja sa nakrivljenim šeširom, sva zajapurena u licu; najzad je izašla na ulicu.” (Vulf 2004: 137)

Doris želi da nosi lepe haljine, ali njena ružnoća tela i ličnost to joj ne dopušta. „Nije bila u stanju da ublaži svoju ružnoću, nije mogla da kupuje lepe haljine, Klarisa Dalovej joj se smejala” (Vulf 2004: 133). Nošenjem lepih haljina ona pokazuje da ne želi da se uklopi u London. Ona svoj kišni kaput nosi i kada junski dani u Londonu ne donose kišne oblake, ali on krije njeno telo od zlih pogleda, koji je podsećaju na sopstvene promašaje. Gospođa Kilman se ne uklapa u sredinu u kojoj živi, jer ona to ne želi. Očigledan primer odbačenosti jeste momenat kada je gospođa Dalovej ne poziva na svoju zabavu. Upravo to je Klarisa doživela kada saznaje da lejdi Braton na ručak poziva njenog muža, a da ona nije pozvana. Obuzima je osećanje uvređenosti, jer u tome vidi da je visoko društvo ne prihvata, a ona mu je toliko težila. Haljina je spremna, besprekorna, domaćica nasmejana,

a vrata skinuta sa šarki radi bolje komunikacije. Svima je govorila da je srećna što ih vidi, bila je preljubazna, a neiskrena – to je njen najgori trenutak. Žrtvovala je čistotu duše i pristala na kompromis radi društvenog ugleda.

Andrésdóttir zapaža da su i Klarisa i gospođa Kilman imale bolnu prošlost, ali je gospođa Kilman u mnogo težoj poziciji (Andrésdóttir 2011: 32). Klarisa ima optimizam koji Doris ne poseduje. Pored promašenosti na ličnom planu, Klarisa voli društveni život, uživa u pravljenu zabava i želi da se lepo oblači i izgleda dobro. Kada saznaje da je nepoznati Londonac oduzeo sebi život skokom kroz prozor, zatvara se u svoj sobičak da se sabere. On se odlučio na samoubistvo da bi sačuvao deo sebe i da spreči da ga ponovo unište. Video je besmisao, jer rat nije doneo ostvarenje plemenitih ciljeva. Zatvaranjem u sobu, ona se zaključava u zatamnjene prostore svoje svesti, po kojima nesmetano plovi. Ne razume zašto ju je smrt neznanca toliko potresla i dvoumi se da li da i ona postupi na isti način.

Ona u odlučujućem trenutku bira život naspram smrti i tu pobeđuje njen optimizam. Odlazak iz života označio bi kraj života u visokom društvu, bez zabava, kupovine cveća, biranja odevnih kombinacija. Skok sa prozora ne bi oskrnavio samo njeno telo, već bi pocepao i nežnu svilu firmirane haljine. Samim tim što je izabrala Ričarda, a ne Pitera, očuvala je ličnu nezavisnost. Zato i uspeva da se vrati na zabavu, ali ne kroz prozor, već na vrata, i da ponovo dođe među svoje goste ne kao gospođa Dalovej, već kao Klarisa, koja želi da živi. Za njenu ličnu sreću je kasno, ali sreća ljudi kod nje na prijemu, makar i kratkotrajna, pomešana sa tugom, jednim delom je i njena sreća.

3. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Kroz delo Džona Fiska *Popularna kultura* dolazimo do zaključka da popularnu kulturu ne proizvodi industrija kulture već *ljudi*. Zato se ona dovodi u neposrednu vezu sa svakodnevnim životom, aktivnim stavom i opažanjem njenih sledbenika. Sve što je deo svakodnevice, odeća, tržni centri, proslave, reklame, ljudi doživljavaju na svoj način. Zato popularna kultura nastaje u procesu modifikacije serijskog proizvoda, koji korisnici menjaju prema svojim afinitetima i osobinama. To nije kultura pokorenih. Ekonomska i društvena uskraćenost običnih ljudi nije im oduzela različitost. Posmatrali smo kako likovi u romanu *Gospođa Dalovej* preoblikuju kupljene proizvode kroz lična značenja i osećanja.

Gospođi Dalovej cveće koje sama ide da kupi da bi ukrasila svoj dom za londonsku gospodu predstavlja gostoprimstvo. Sa druge strane, cveće ima i značenje izgubljene mladosti i ljubavi koju je odbila, a bila joj je ponuđena. Haljina koju je već nosila nije serijska proizvodnja, već ručni rad Sali Parker, i nosiva je čak i u Bakingemskoj palati. Pošto je oštećena na prethodnom prijemu, haljinu Klarisa ušiva i tako joj daje iluziju duhovnog

isceljenja, iako do njega neće doći. Haljina predstavlja njenu ranjenu dušu, koju pokušava da zašije, što predstavlja svojeručni pokušaj prepravke života.

Kabanica gospođe Kilman je, bez obzira na društveni status koji treba da predstavi, njen lični izbor, u kojem se telo odriče svakog oblika materijalizma i luksuza. Osnovna funkcija kabanice je odbrana tela od kiše. Njoj služi da je sakrije od zlih pogleda, koji je podsećaju na sopstvene promašaje. Nosi kabanicu zbog svojih godina. Kabanica je jeftina i ne oblači je da bi se nekom dopala. Prodavnice i tržni centar, kojima su kupovina i prodaja osnovna funkcija, *Gospođa Kilman* ne doživljava na takav način. Za Elizabetu, Klarisinu ćerku, to je zadovoljstvo, a za njenu profesorku nepoznata teritorija.

Reklama kao vid propagande nesvakidašnja je za vreme u kojem su živeli likovi iz dela. Avion koji reklamira karamele ima zadatak da obavesti o proizvodu i da poboljša prodaju. Građani Londona to vide na svoj način. Kod nekoga je asocijacija na slatkiše povezana sa uživanjem u ukusu poslastice koja se topi u ustima. Nekom buka aviona i njegovo sletanje i uzletanje sa gustim dimom koji ostavlja za sobom stvaraju strah od bombi u posleratnom vremenu i izazivaju uznemirenost. Svako od ispisanih slova traži svoj smisao, koji je potrebniji od zadovoljstva koje pružaju slatkiši. Slično traganje za smislom javlja se u Klarisi kada u izlogu čuvene londonske knjižare čita naslove Šekspirove tugovanke i ne razmišlja o viziji smrti, već prepoznaje spas od sopstvenog života.

Posmatrali smo načine na koje likovi iz romana, modifikuju kupljene proizvode, reklame i javna mesta, ugrađujući u njih vlastita osećanja i dajući im lična značenja. U romanu odeća se ne koristi za prikazivanje društvenih razlika, nego za izražavanje ličnih emocija i raspoloženja. Čineći određene proizvode popularnim, likovi nam otkrivaju svoje skrivene misli i emocije, tok njihove svesti. „[...] popularna kultura može se razvijati samo iznutra, a ne može se nametati spolja ili odozgo.” (Fisk 2004: 31) Tako nam elementi popularne kulture pomažu u vernijem prikazu ljudske svesti. Popularna kultura postaje sredstvo kojim se postiže detaljan prikaz unutrašnjeg života. To je aspekt kojim roman *Gospođa Dalovej* potvrđuje ispravnost i primenljivost Fiskove teorije.

Literatura

Andrésdóttir 2011: Á. Andrésdóttir, *The Fabric of her Fiction: Virginia Woolf's Development of Literary Motifs based on Clothing and Fashion in Mrs Dalloway, To the Lighthouse and Orlando: A Biography*, PhD thesis, University of Iceland. <https://skemman.is/bitstream/1946/8445/3/MA_ESSAY_ASTAANDRESDOTTIR.pdf>. 20.05.2020.

De Certeau 1984: M. De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Los Angeles, CA: University of California Press.

- Fisk 2001: J. Fisk, *Popularna kultura*, Beograd: Clio.
- Jovanović 2012: A. Jovanović, *Glasovi i tišine*, Beograd: Mono i Manjana.
- Markus 1997: L. Marcus, *Writers and Their Work: Virginia Woolf*, UK: Northcote House Publisher Ltd.
- Sellers 2010: S. Sellers, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Umbert 1986: E. Umberto, *Travels in Hyperreality*, London: Picador.
- Vud 2010: A. Wood, *The Development of Virginia Woolf's Late Cultural Criticism 1930–1941*, PhD thesis, Leicester: De Montfort University. <<https://core.ac.uk/download/pdf/228197939.pdf>>. 27.05.2020.
- Vulf 2004: V. Woolf, *Gospoda Dalovej*, Beograd: Politika, Narodna knjiga.

Đorđe Ž. Rajković / OBJECTS FROM EVERYDAY LIFE AS ELEMENTS OF POPULAR CULTURE IN THE NOVEL MRS. DALLOWAY BY VIRGINIA WOOLF

Summary / In this paper, elements of popular culture in Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway* are analyzed, and the theses from John Fisk's *Popular Culture* are used as a concept for the analysis. In addition to basic data on the concept of popular culture, the paper presents the novel *Mrs. Dalloway* and the way in which they modify the purchased products according to their own expectations, giving them a special impression and meaning. Purchased products, advertisements and public places, such as the shopping districts of London, shopping malls and private entertainment, are colored by the emotions of the characters, but at the same time, they awaken the emotions of the hidden desires and encourage them to think. Based on Fisk's theory, the connection between the elements of popular culture in the work and the character's inner life is determined.

Keywords: popular culture, John Fisk, Virginia Woolf, Mrs. Dalloway, the stream-of-consciousness novel

Примљен: 10. октобра 2022.

Прихваћен за штампу октобра 2022.

Јелена М. Младеновски¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за музичку теорију и педагогију
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

ЗНАЧАЈ МУЗИЧКОГ ГЕСТА У ЖАНРУ УСПАВАНКЕ

према семиотичком приступу музичком значењу Р. Хатена²

Успаванка као устаљена културна пракса и репродукција културе у свим народима, од епохе романтизма почиње да се користи и као музички жанр. Многи композитори 19. и 20. века који су били подстрекнути децом, у своје стваралаштво укључују и тематику успаванке као незаобилазни извор надахнућа. С обзиром на то да излази из оквира једне епохе, жанр успаванке гради засебан музички стил, у којем се одређене формално-експресивне стратегије могу препознати на одговарајућем генерализованом нивоу. Примарни задатак у раду представљаће управо идентификовање модалитета музичких значења која се у минијатурама под називом *Успаванка*, али и коадима са неодређенијим називом *Прича*, показују као блиска. Препознате стратегије биће категоризоване према семиотичком приступу музичком значењу Роберта Хатена (Robert Hatten), са акцентом на концепту музичког геста, који ће, самим тим, чинити полазну и основну аналитичку методу.

Корелација између два опозициона поља – музичке структуре и музичког израза које Хатен поставља на централно место, подразумева, дакле, илустрацију међузависности херменеутике и структурализма. Оваква, дуална метода, у оквиру релативно малог аналитичког узорка, показала се као веома сврсисходна у приказивању високог степена симиларитета у начину обликовања тематски сродног музичког материјала.

Кључне речи: успаванка, музички стил, гест, експресивни чин, херменеутички прозор, Р. Хатен

Према општем одређењу „успаванка је краћа песма мирног и нежног карактера, једноличног ритма, једноставне мелодије, којом најчешће мајка успављује дете” (Музичка енциклопедија 1977: 628). Као устаљена културна пракса и репродукција културе у свим народима, од епохе романтизма почиње да се користи и као музички жанр. Многи композитори 19. и 20. века који су били подстрекнути децом, у своје стваралаштво укључују и тематику успаванке као незаобилазни извор надахнућа. Најчешће се среће у форми соло песме и инструменталне

1 jelenamladenovski@filum.kg.ac.rs; jmladenovski75@gmail.com

2 Овај рад представља испитни рад одбрањен на предмету *Музичка теорија 3* код проф. др Јелене Михајловић-Марковић на докторским академским студијама програма Науке о музичкој уметности – Музичка теорија, на Факултету музичке уметности у Београду.

минијатуре, обично као део циклуса или саставни део веће вокално-инструменталне композиције. Врло често носи истоимени назив (наравно, на различитим језицима³), али исто тако наслов може бити и неки близак по значењу⁴ или пак неодређен (*Прича*).

Када кажемо *успаванка*, на које атрибуте помислимо? Прве конвенционалне асоцијације јесу исказивање емоционалне блискости између мајке и детета, песма намењена за успављивање, који даље указују на мир, спокој, једнолично нежно љуљшкање, атмосферу у којој време као да је стало. Исто тако, успаванка асоцира и на „бајку/причу за лаку ноћ” и са њом на појаве удаљене од стварности, спој неспојивог у фантастичном свету маште, али и посматрање успаванке у паганском облику бајалице, која по народном веровању штити од здравствених и других недаћа својим магијским, чаробним моћима. Сврха успаванке је и умиривање детета које се плаши мрака или непостојећих бића и достизање чудесног биолошког преласка из свесног, будног у несвесно стање сна.

На пољу музике наведене карактеристике препознају се по одређеним формално-експресивним стратегијама, те се жанр успаванке може посматрати као засебан музички стил, који излази из оквира једне епохе и остварује заједнички стилски принцип на одговарајућем генерализованом нивоу. Примарни задатак у раду представљаће управо идентификовање модалитета музичких значења која се у минијатурама под називом *Успаванка*, али и коадима са неодређеним називом *Прича*, показују као сродни. Препознате стратегије биће категоризоване према семиотичком приступу музичком значењу Роберта Хатена (Robert Hatten), са акцентом на концепту музичког геста, те ће чинити полазну и основну аналитичку методу. Централно место Хатен поставља на проблематику корелације између два опозициона поља – музичке структуре и музичког израза. Мапирање стилова за експресивна значења у музици „као компетенција, сродно компетенцији граматике, [...] омогућило би теоретичару да објасни јединствен догађај као [...] јединствено остварење заједничког стилског типа” (Хатен 2005: 9). Семиотички дискурс бави се мапирањем асоцијација (корелација) структура и значења кроз четири категорије – *маркираност*, *топике*, *тройирање* и *тешови* које подразумевају и структуралистичке и херменеутичке приступе односа звука и значења, кроз чију међузависност настоји да достигне потпуније уметничке компетенције. Концепт *маркираности* заснива се на бинарној опозицији немаркираног („нормалног”) и маркираног („атипичног”) кретања у музичкој структури на основу којих је могуће објаснити процес раста и развоја значења унутар стила или дела. *Топике* представљају стилске типове са стабилним значењима, али и флексибилним интерпретативним распонима. Дакле, истовремено

3 *Lullaby, Cradle song, Berceuse, Wiegenlied, Bådnåt, Kolysanka, Ukolébavka, Колыбельная.*

4 На пример: *У колевици (At the cradle), Слајки снови (Сладкај преза), Деће се успављује (Kind im Einschlummern)* и сл.

представљају и конвенцију и нешто што је подложно промени. *Тройирање* се односи на јукстапозицију топоса, чиме се производе нова значења. Означава музичку метафору и, такође, доприноси расту значења (Хатен 2005: 11–13). Музички *тести* представља богат и комплексан феномен широког спектра конотација, који је значајан и у аналитичком и у интерпретативном поимању музичке структуре и експресивног значења. Према Хатеновој дефиницији, гест подразумева „способност да препознамо значај енергетског обликовања кроз време” (Хатен 2004: 93), комуникативну, изражајну реинтерпретацију музичких параметара у специфичној међусобној интеракцији. „Генерално посматрано, гест у музици представља онај звучни квалитет који својим изразом бива препознат од стране слушаоца као чин сигнификације.” (Црњански 2010: 25) Основну поделу у поставци музичког геста Хатен посматра кроз диференцијацију конвенционалних елемената за дати музички стил, односно стилских типова и стратешких категорија као индивидуалних креативних исказа, *шокена* датих стилских типова⁵.

Узимајући у обзир да музичко искуство и деловање интерпретације Хатен поставља на високу позицију у аналитичком процесу, чини се адекватно да у лоцирању сродних музичких појава буде укључено и херменеутичко гледиште, с обзиром на то да се оно конституише кроз бројне односе према другим методама, теоријама, проблемима. Фундаментални аспект интерпретације односи се на разумевање и тумачење смисла „оних процеса и творевина чија је структура одређена конститутивном значењском димензијом, као што су језички искази, текстови, радње, традиције, културе” (Јовановић 2012: 24)⁶. Репрезентује „живу упитност” кроз бављење „оним што је у начелу нејасно, двосмислено, пренесено, метафоризовано” (Беланчић 1991: 10). Овакав вид имагинарности „носи много снажније дејство него оно што се обично подразумева под уобразиљом или привиђањем, дејство које у пуном смислу изједначава лик са предметом” (Аћин 1975: 12). Широка област херменеутичког деловања са главним циљем налажења смисла у нечему или приписивања значења, „као вид обнове и оживљавања

5 Стратешки гестови деле се на неколико категорија: *сионџани*, *тематски*, *дијалошки*, *реџорички* и *шоролошки*. *Ссионџани* гестови односе се на јединствене енергетске облике представљања композитора, односно пружају пут за израз индивидуалности, истовремено проширујући и експресивни опсег стила. *Тематски* гестови су они који се истичу као значајни (означени), чиме добијају идентитет као потенцијална тематска целина која се користи *доследно*, типично као *субјекатив музичкој дискурса*. *Дијалошки* гестови чине конверзациони стил саздан на опозицијама (драматским или духовитим). *Реџорички* гестови везују се за стратешке преокрете, унутрашње прекиде или смене на нивоу дискурса, односно *сваки догађај који ремети немаркирани шок музичкој дискурса* (Хатен 2004: 135). *Тройолошки* гестови настају када се карактер два одвојена геста уклапају у појавни гест (Хатен 2004: 136).

6 Како даље ауторка наводи, интерпретација се може одвијати на објектном нивоу или на мета-теоријском нивоу. На објектном нивоу теорије интерпретације баве се циљевима, методама и критеријумима вредновања интерпретације. Мета-теоријски приступи оријентисани су на различита схватања интерпретације, на трагањима за сличностима и разликама међу њима, као и на анализу кључних појмова, као што је значење (Јовановић 2012: 34).

интенционалног односа догођеног и тумачења” (Беланчић 1991: 14) чини се као сврсисходна активна компонента у лоцирању, груписању и међусобном повезивању музичких значења препознатих као значајних за жанр успаванке. Разматрања на овом пољу ослањаће се на херменеутички приступ Лоренса Крејмера (Lawrence Kramer) који, по узору на теорију говорних чинова Џона Остина (John Langshaw Austin), језик посматра као радњу, а процес интерпретације заснива на препознавању тзв. експресивних чинова. Експресивни чинови јесу јединице радње са перформативним одликама тежње за постизањем неког циља, изражавања става, настојања да утичу на ток догађаја. Постављени су у три категорије тзв. *херменеутичких прозора*, кроз које се манифестује ниво нашег разумевања и тумачења текста, његовог потенцијално тајновитог, скривеног или изведеног значења, која аутор назива *илокуционом силом* (Крејмер 1946: 6–7). Прва категорија херменеутичких прозора прати траг текста у најширем виду⁷; друга категорија подразумева цитате⁸; трећу категорију представљају најимплицитнији и најмоћнији херменеутички прозори, тзв. *стирукурни троји*, под којима Крејмер подразумева „структурални поступак способан за различите практичне реализације, који такође функционише као типичан експресивни чин у одређеном кулурно-историјском оквиру ... Они могу да еволуирају из било ког аспекта комуникативне размене: стила, реторике, репрезентације итд.” (Крејмер 1946: 10).

Упоредујући одлике музичког геста и експресивног чина, као водећих значењских јединица, можемо да закључимо да деле веома близак, снажан семиотички импулс, примаран у лоцирању одређеног музичког значења, те ћемо их у раду користити као синоним.

Као аналитички узорак изабрана су дела руских композитора 20. века – Прокофјева (Сергѝ Сергеевич Прокóфьев), Шостаковича (Дмитриј Шостакович) и Хачатуријана (Арам Хачатурян). Одабрана су тако да се могу сврстати и посматрати у оквиру поменуте три категорије херменеутичких прозора. Најпре ћемо проматрати композиције у форми соло песме (односно соло нумере која чини део композиције већих димензија), с обзиром на то да, поред експлицитног наслова, садрже и текстуалну подлогу, те самим тим ближе одређују повезаност музичких догађаја са жанром. У питању су успаванке Сергеја Прокофјева из кантате *Песме наших дана* оп. 76, бр. 7 и ораторијума *На стражи свети*, као и Шостаковичева соло песма из циклуса *Из јеврејске народне поезије* оп. 79, бр. 3. Потом следе анализе инструменталних композиција које носе наслов *Успаванка*, тачније нумере које чине саставни део

7 Под текстом се подразумева како текст постављен на музику, тако и наслови, епиграми, програми, поруке уз партитуру, чак и ознаке израза (Крејмер 1946: 9).

8 Цитати подразумевају наслове који повезују музичко дело са књижевним делом, визуелном сликом, местом или историјским тренутком; музичке алузије на друге композиције или на стилове других композитора или ранијих периода, укључивање (или пародирање) других карактеристичних стилова који нису водећи у делу о коме се ради (Крејмер 1946: 10).

балетских свита – Шостаковичеве *Треће балетске свите* и Хачатуријанове *Гајане*. На крају су узете у разматрање минијатуре које немају истакнуто значење насловном ознаком (носе неодређен наслов *Прича*), али у којима препознајемо одређене конвенције које одговарају датом жанру. У питању су композиције из Прокофјевљевих циклуса *Четири комада за клавир* оп. 3, бр. 1 и *Приче сшае баке* оп. 31, бр. 4.

Према савременим схватањима теорије и класификације интерпретације у којима текст представља „отворено дело које се тек у читању, разумевању и тумачењу реализује” (Јовановић 2012: 39), процес интерпретације биће усмерен према следећим активностима – откривању и психолошком објашњењу комуникативних намера, става и расположења изражених одређеним музичким обрасцима, откривању значења (метафоричког) које аутор придаје употребљеним изразима, идентификовању жанровских норми, односно конвенционалних средстава представљања, ослањајући се на двојност метафоричког и дословног значења, тачније дуалност музичког и ванмузичког.

АНАЛИТИЧКА РАЗМАТРАЊА

Аналитичко разматрање започећемо композицијама/нумерама које, поред назива *Успаванка*, садрже и литерарни текст, те самим тим представљају најексплицитнији путоказ у препознавању експресивних чинова карактеристичних за жанр успаванке.

У успаванки из ораторијума *На стражи светиа* С. Прокофјева јасно се уочавају одређена музичка својства која се могу окарактерисати као реинтерпретација текстуалног значења, те самим тим тумачити као „конвенционална енергетска обликовања кроз време” (Хатен 2004: 136). У првој строфи песме

*Месец рони у облацима,
Време је за сјавање,
Деје се њише у наручју,
Мајка шихо џева⁹:*

кључне речи чине управо синоними за успаванку – *сјавање*, *њише*, *шихо џева*. Као примарне карактеристике композиције истичу се лагани темпо (*Adagio*), тиха динамика (*piano*), стабилна тонална основа, ведр дурска тонска боја, једноставан хармонски ток који се највећим делом одвија на педалу тонике, уједначен ритам. Можемо их окарактерисати као базична „гравитациона” поља (Хатен 2004: 136), с обзиром на то да обезбеђују потребну смирену атмосферу и потцртавају значење текста

9 *Ныряет месяц в облаках.
Пора ложиться спать.
Дитя качая на руках,
Поет шихонько мать:*

у музичком току. Сложеније међусобно садејство значења, визуелизација њихања/љуљања, као синонима за успављивање детета, препознаје се кроз стратешке гестове на пољу ритма и мелодије, односно кроз доминацију контраритма у пратњи (Пример 1а) и/или сегменте у којима се мелодијска линија креће налик клатну (Пример 1б), стварајући потпунију међуигру изражајних чинова:

Пример 1а – С. Прокофјев, ораторијум *На сџражи свеџа – Усџаванка* (т. 18–21)

18

ри ет ме сяц в об ла ках. По

T VII_b⁴ D VI

Пример 1б – С. Прокофјев, ораторијум *На сџражи свеџа – Усџаванка* (т. 22–25)

22

ра ло жить ся спать. Ди - тя ка - ча - я на ру - ках, по

F: VII_b⁴ S⁴ II² VI_v⁶ VII_b⁴ T

Када се у даљем тексту помињу људи и ласте који су *давно засџали*, „клизање” у свет несвесног у музичком току поверен је превасходно хармонској компоненти, са карактеристичним понирањем наниже, ка тамнијем тембру. У питању је колористички ефекат, маркирана промена у хармонском току која, без нарушавања смирене атмосфере и било какве драматизације, добија реторичку улогу и служи да потцрта феномен преласка из јаве у стање сна (Пример 2):

Пример 2 – С. Прокофјев, ораторијум *На стражи свети* – Усјаванка (т. 30–33)

50

- ску - ли дав-точ-ки дав - мо, дав-но, и лю-ди спят в до - мах. Пу - ня

E: T ----- +D----- VIv ----- 0II⁴3----- s ----- D T-----

Још један интересантан и врло ефектан структурни поступак издваја се као стратешки снажан, веома изражајан гест. На крају треће строфе, постојећу атмосферу одједном прекида виšekратно смењивање двају хармонски нестабилних акордских структура, у нижем регистру, које се удаљавају од тренутно водеће тоналности Ас-дура, у тренутку када пратећи женски хор понавља реч „Спавај!“ („Усни!“). Изненадно напуштање спокојне владајуће атмосфере може се потумачити слојевито – с једне стране опонаша се нестваран говор дрвећа које шуми, док, с друге стране, истовремено помало сабласан звук у пијанисиму добија конотацију бајалице (Пример 3):

Пример 3 – С. Прокофјев, ораторијум *На стражи свети* – Усјаванка (т. 53–58)

53

Мальчик [47]

- ча та спят, и ты, ма - лыш, у - сни!

Женский хор (альты)

У - сни, у - сни,

Сор.

As: II ----- DS ----- DII⁴3 ----- 7 4₃

56 <I>

Мезцо-сопрано соло

у - сни, у - сни, у - сни, у - сни, у - сни!

isto...

Cel. Vni

Успаванка из циклуса *Песме наших дана* оп. 76, бр. 7 посвећена је отаџбини којој се аутор обраћа као својој кћери. Она може мирно да заспи, јер су опасност и страхоте рата иза ње:

*Сјавај бебо моја, сјавај, моја кћери.
Победили смо и хладноћу и ноћ.
Неће нам непријатељ одузети радост.
Бајушки, бају, бају, бају¹⁰.*

Препознајемо основне стилске гестове на пољу темпа (*Larghetto*), динамике (*pp*), дурског основног тоналитета (Ге-дур), развијене водеће мелодијске линије уједначеног ритма и без изражене акцентуације, као и карактеристично ритмичко-мелодијско кретање – синкопирани ритам у уводним тактовима, а потом уједначени осмински покрет са константном променом смера кретања у пратећем унутрашњем гласу деонице клавира, као метафоричко означавање телесног геста љуљушкања (Пример 4а, б):

Пример 4 – Прокофјев, *Песме наших дана* оп. 76, бр. 7 – Успаванка (т. 1–12)

Larghetto. And

Сја, мо-я крош-ка, сја, мо-я крош-ка,

сја, мо-я дочь. Мы по-бе-ди-ли и хо-лод и ; ночь.

G: T VI⁷ T⁶ VI⁷ T VI -VII^b₅ III (h: VII⁴₃ t)

7

13 II III T VI S III cis: D⁷ gis:

t
s

 II⁴₃ t

У даљем току строфе (од т. 9) уследиће изненадни тонални преокрет према поларно удаљеном цис-молу, који се затим преусмерава ка молској фригијској области, тачније гис-молу, а убрзо потом и ха-молу.

¹⁰ *Сии моя крошка, сии, моя дочь.
Мы победили и холод и ночь.
Враи не оинимеш радость твою.
Баюшки, баю, баю, баю.*

Хармонском нестабилношћу и тамнијом молском бојом композитор експлицитно потцртава речи *хладноћа, ноћ, нејријашељ*. Ипак, с обзиром на то да се о недаћама рата говори у прошлом времену, приметимо да се владајућа спокојна атмосфера не нарушава у великој мери, а која ће се убрзо поновно и успоставити повратком на иницијални тематски материјал. Излажење из уобичајеног стилског оквира успаванке догађа се у четвртој строфи (одсек *ц*) у којој текући дискурс изненада скреће ка жанру марша, свечаног, химничког крактера. Темпо се благо убрзава, ритмичка окосница постаје оштра, са додатно назначеним акцентима и стакато артикулацијом, уз преовладавање симултане, акордски организоване фактуре, којом клавирска пратња добија улогу хора. На основу таквих квалитета је свакако постигнут маркирани ток догађаја у музичком току, као облик стратешког, реторичког геста. Контрасност изостаје једино на пољу динамике. Овакав вид гестуралног тропирања свакако је диктиран литерарном подлогом, али и друштвеним приликама тог времена. Циклус *Песме наших дана* настаје по повратку Прокофјева из емиграције, у тзв. „совјетском периоду”, када његову музику одликују лирске тенденције, тиха равнодушност и готово романтичарско расположење. Строфа је посвећена величању човека који стоји на челу државе – Стаљину, те овакво решење композитора нимало не чуди (Пример 5):

*Иза зидина Кремља је човек:
цео свеј та познаје и воли.
Ваша радост и срећа долази од њега.
Стаљин је његово велико име¹¹.*

Пример 5 – Прокофјев, *Песме наших дана оп. 76*, бр. 7 – Успаванка (т. 61–64)

61 *p ben ritmato*

Есть че.ло.век за ст.на - ми Крем.ля: зна.ет и лю.бит е - го все.зем.ля.

C: T D² T⁶⁴ -<II⁴³ T -<II⁴³ S⁷ H

¹¹ *Есть человек за стенами Кремля:
знает и любит его вся земля.
Радость и счастье твоё от него.
Сталин великое имя его.*

Величање и одавање почастии владару свакако представља друштвену конвенцију тога времена. На пољу значења из оваквог креативног споја, необичне синтезе дистинктивних гестова свакако је постигнут својеврстан допринос експресивном значењу.

Шостаковичева успаванка из циклуса *Из јеврејске народне поезије* оп. 79, бр. 3, користи препознатљиве ритмичке обрасце уклопљене у уобичајен умерен темпо (*Andante*) и тиху динамику. У највећем делу композиције заступљен је контраритам у пратњи, обезбеђујући метафорични конвенционални гест њихања. Када се у тексту појави стих *љуљајући колевку* таласасто кретање у мелодијској линији солисте додатно оживљава дате речи у визуелном/моторичном смеру (т. 25–26, 28–29). Ипак, најпре по избору молског тонског рода, композитор одступа од, може се рећи, конвенционалог полазног дурског тоналног оквира, а који је свакако и овог пута проистекао из литерарне подлоге:

*Сине мој најлепши на свету,
Сјавај, али ја нећу сјаваши.
Твој отац је заробљен у Сибиру,
цар га држи у зашвору,
Сјавај, лу, лу, лу*¹².

Изузев појединих светлих тренутака, Шостаковичева успаванка далеко је од очекиване спокојне. Тескоба и неизвесност заробљеништва којом је мајка оптерећена док успављује дете, исијава из вешто осмишљеног гестуралног тропирања. Једноличан синкопирани ритам пратње обезбеђује мирну, релативно статичну површину. Над њом се развија мелодија невеликог опсега, у којој доминира секундни силазни покрет, у артикулацији додатно потцртан честим кратким луковима који повезују парове тонова, недвосмислено указујући на певани стил и конвенционални гест жалосног уздаха, који као вишевековно значајан експресивни гест, очекивани спокој претвара у изразити неспокој. Исто тако, снажна експресивност водеће мелодијске линије постигнута је и необичном лествичном грађом у којој се стапају елементи фригијске лествице и лидијског елемента. Оваквим тропирањем контрастних гестова композитор ствара тесну повезаност текста и музике и ствара виши ниво експресивног значења (Пример 6, т. 45–49):

12 *My son who is the most beautiful in the world
Sleep, but I'm not sleeping.
Your father is in chains in Siberia,
The Tsar holds him in prison,
Sleep, lu, lu, lu.*

Напомена: текст на оригиналном, руском језику није доступан на интернету ни у самосталном поетском виду, ни у нотним издањима.

Пример 6 – Шостакович, Песме наших дана оп. 79, бр. 3 (т. 45–56)

45

schwar - zer als die Nacht, laßt mich nicht ruhn! Schla - fe,

(as:Ds)

c: t D t D t D t D t DS² VI DF²

51

Schön - ster, schla - fe, Söhn - - - - - chen, schla - fe, nun, ja,

rit. p a tempo

DF VI s⁶₅ VI⁷ c: s⁷ k⁶₄

57

as: Ds

Осврнућемо се и на већ препознат стратешки тип геста поверен преваходно хармонској компоненти, а који кроз маркирање музичког тока реферира на промену стања свести, „падање” у сан (Пример 6, т. 50–54). Наиме, у завршници композиције, приликом понављања речи „Спавај”, примећујемо целостепено силазно кретање у басу од тонике основног це-мола до тона *фес*, које са собом доноси и тоналну нестабилност, уз акцентовање веза хроматско терцних акорада, протумачених кроз захватање ас-мола. Кретање у смеру необично проширене субдоминантне сфере, можемо повезати са двоструким метафоричким значењем – нестварним светом снова, који уједно представља и бег из тешке и мучне реалности.

Из досадашњих примера можемо констатовати да повезивање кључних речи и делова текста са деловањем у музичком току, представља веома делотворну полазну тачку у лоцирању експресивних чинова блиских жанру успаванке. Закључујемо да се већ на малом аналитичком узорку могу препознати одређене језички сродне радње, које се намећу као стилски типови и конвенције у тумачењу музичких компоненти. Као гравитациона поља препознају се релативна тонална и регистарска стабилност, организација пратње у контра-ритму, мање-више развије-

на, распевана, метрички једноставна мелодијска линија. Као други истакнути елемент издваја се поље хармоније, преузимајући водећу улогу у акцентуацији момената који алудирају на промену стања свести из будног у свет снова или говори о непостојећим бићима или појавама.

Инструменталне композиције под насловом *Успаванка* можемо сврстати у другу групу херменеутичких прозора. Иако недвосмислене у жанровном смислу, наслов оваквих композиција представља алузије не само на друге композиције или књижевно дело, већ су, као што смо могли да закључимо из претходних примера, повезане са визуелном сликом успављивања, односно гестуралном радњом.

Шостаковичева *Успаванка* из *Треће балетске свите* према одређеним симболичким јединицама радње, недвосмислено се уклапа у стандардне оквире жанра – *riano* динамика, ознака темпа *Мирно* (*Спокојно*), дурски тоналитет, тонална стабилност, разложена, таласаста пратња уједначеног ритма, стабилан регистар, распевана нежна водећа мелодија са повременим мелодијским кретањем налик клатну. Средишњи одсек (т. 35–40) остаје спокојан, али у споријем темпу и хармонски развијенији, уз повремене покретљивије пасаже у водећој мелодији. Хармонски ток прожет је управо силазним хроматским терцним акордским везама (т. 24–25, 28–29, 31–32, 36–37), као и тоналним односима (Ас–Е; Ха–Ге; Це–Ас) који су препознати као конвенционални маркирани знакови у означавању „понирања”, радо коришћеног хармонског геста повезаног са тренутком достизања сна, односно преласка из јаве у несвесно стање сна.

С друге стране, Хачатуријан се у својој минијатури из балетске свите *Гајана* окреће нешто другачијем звуку у дочаравању музичог значења успаванке. На подлози уобичајених гравитационих поља – темпа, динамике, тонског рода, организације ритма, музика балета је у великој мери прожета јерменским фолклором, те и сама успаванка одише архаичним призвуком. Често понављање иницијалног мелодијског мотива, тонични педал којим је прожет већи део композиције не само у деоници баса, већ и у унутрашњем гласу у ритмизованом виду, звучност модалних, тачније еолске и дорске лествице, а потом и комбиновање елемената дура, молдура, оријенталног фригијског дура и миксолодијске каденце (т. 33–62), које пренесене у хармонски ток доприносе необичним хармонским везама и стварају асоцијације на далеку прошлост и оријентални призвук, лако уклопљив у жанр успаванке, њен свет нестварног, фантастичног, бајковитог (Пример 7):

Пример 7 – Хачатуријан, балетска свита Гајана, Успаванка (т. 10–22)

Andante ($\text{♩} = 133$)

p dolce

5

mf

To be played second time

10

p

p molto espress.

p

d: t

<>

15

p

t² S⁶ t S⁶ III⁶ VII^{III}⁴₃

19

III⁶ s S t⁶ S t⁶

Наредне, последње две изабране композиције Прокофјева не садрже експлицитну (насловну) повезаност са жанром успаванке. Обе носе неодређен наслов *Прича* и саставни су део циклуса *Четири комада за клавир* оп. 3, бр. 3 и *Приче старе баке*, оп. 31, бр. 4. Међутим, кроз конкретизацију хармонских, ритмичких и мелодијских стратегија, могу се препознати карактеристични експресивни чинови који делују као носиоци жанра успаванке. Одређене структурне поступке препознајемо као типичне јединице радње. Трећу врсту херменеутичких прозора, *сирукшурне шроје*, препознајемо као значења, али и као начин

разумевања музичког тумачења. *Прича* из оп. 3 по својим квалитетима показује евидентну блискост са жанром успаванке. Стилски гестови и овог пута подразумевају стабилан тонални центар и метар, уједначен ритам, пиано динамику, честа понављања, без већих контраста и гра-дација у музичком току, умерен темпо, који у заједничком садејству имају већ препознату улогу „гравитационих”, упоришних тачака. Опонашање телесног геста љуљушкања и овог пута доминира у ритмичкој организацији пратње, као и у иницијалном мотиву. Слојевита организа-ција фактуре ствара врло упечатљиву целокупну звучност, али која остаје у оквирима спокојне атмосфере. Преовлађујућа чиста дијатоника примећује се у водећој мелодији и деоници баса. Међутим, с обзиром на њихово релативно независно хармонско кретање, у заједничкој звучности доминира (дијатонска) дисонантност. Поред два оквирна гласа, водећој мелодији опонира и пратећа мелодија у унутрашњем гласу, чије хроматизовано кретање додатно „помућује” функционалну јасноћу у заједничкој звучној слици. Овакав стратешки гест можемо подвести под дијалогски, у којем кроз преплитање донекле међусобно слободних де-оница, као опозиционих идеја, композитор постиже ефекат својеврсног балансирања између јаве и сна (Пример 8):

Пример 8 – Прокофјев оп. 3, бр. 1 (т. 5–8)

У репризног одсеку степен дисонантности расте, те можемо по-вући аналогију са све већим степеном приближавања уснулом стању.

Исто тако, ни у овој композицији не изостаје карактеристичан ефекат понирања, хармонски гест који смо повезали са тренутком про-мене свести од будног ка сањарском, оличен силазним (терцним) покре-том ка тамнијем тембру. Изненадне промене на хармонском пољу, ос-нажене хроматиком постижу изразито семиотичко значење стварајући високо маркирани музички догађај, који свакако имплицира наративни квалитет реторичког геста (Пример 9):

Пример 9 – Прокофјев оп. 3, бр. 1 (т. 16–18)

41

C: VI⁷ S⁶ D⁷ T⁷ S⁷ VII D_{vi}⁷ VI DP⁷₆ P D¹⁴_{6/5} >SM_n II T⁶ VII⁶₄ D⁷

Минијатура из циклуса *Приче старе баке* бр. 4, налик Хачатуријановој успаванки, архаичног је призвука и кроз два контрастна одсека могу се уочити стилски типови и стратешки гестови блиски жанру успаванке. Први одсек (т. 1–21) тече у спором *Sostenuto* темпу на широким хармонским површинама. Иако је основни тоналитет молски (ха-мол), преовлађују дурски акорди који у основи следе конвенцију силазног терцног хода са ефектом полагањем тоњења, клизања у стање сна. Уз мирну, ритмички једноставну, распевану (*cantabile*) мелодију у највишем гласу, постигнут је ефекат темпоралног успоравања (Пример 10):

Пример 10 – Прокофјев, оп. 31, бр. 4 (т. 1–8)

h: t °VII t VI VII^b D(III)⁶ ~VII^b (C: D⁹) VI C: D II

Архаичном призвуку доприноси и модална каденца којом одсек завршава. Насупрот томе, други одсек (т. 22–58) је покретљивији, пратња се премешта у виши регистарски простор и саздана је на принципу остината. Може се протумачити да на овај начин композитор одваја два света – реални и свет снова. Водећа мелодија, сада у доњем гласу, иако у дужим нотним вредностима достиже већи степен динамичности коме понајвише доприноси истицање дисонантних скокова у размаку велике

септима и ноне који се затим попуњавају у супротном смеру, делимично хроматизованим лествичним ходом. Хармонску потпору пратње у широким потезима и овог пута чини терцно силазно кретање, уз повремену звучност прекомерног акорда, стварајући семантички маркиране сегменте са снажним реторичким значењем, које залази у свет фантастичног и нестварног (Пример 11):

Пример 11 – Прокофјев, оп. 31, бр. 4 (т. 22–33)

Pochissimo più animato

22 *senza agitazione* *un poco cresc.* *p*

26 7 VI II +VI

30 *cresc.* *f* *f* *f* VI

e: t

<sm +IIIII DD VI

РЕЗИМЕ

Аналитички фокус у раду усмерен је на одређене појединачне импулсе, јединице радње које се препознају као компетентни знакови музичког значења за дати ритуализовани жанр успаванке. Иако невелики, аналитички узорак садржи релативно широк распон категорија – од композиција које се ослањају, односно прате траг вербалног текста, и, самим тим, остварују директну повезаност музичког и ванмузичког значења, до оних где се конекција препознаје кроз одређене метафоричне експресивне чинове. Препознајући стилске типове са устаљеним значењем, констатујемо да су научени културни гестови повезани са аналогним музичким гестовима и да су значења које смо окарактерисали као кључна за жанр успаванке довољно одређена и врло упоредива са интерпретацијама књижевних текстова и културних пракси, које

композитори примењују кроз флексибилан интерпретативни оквир (стратешке гестове), а препознатљиви атрибути излазе из оквира једне, одређене епохе. Самим тим, можемо закључити да жанр успаванке достиже размере топике.

Пратећи Крејмерову категоризацију херменеутичких прозора, препознати експресивни чинови смештени су у оквиру семиотичких значења према методологији Р. Хатена, која доследно везује експресивне интерпретације за структурне карактеристике. Лоцирање конвенционално кодираних експресивних стања и процеса, објашњавање релативне спецификације њиховог значења доприноси кохерентности значења у дати стилски оквир.

Водећа својства жанра успаванке, односно њена „гравитациона” поља најпре се огледају у темпу и динамици, као и стабилном тоналном центру, те се могу окарактерисати као констативи. Иницијални тематски материјал без изузетка тече у *piano* или *pianissimo* динамици, док је темпо лаган до умерен, са различитим нијансирањима у ознакама: *Adagio*, *Larghetto*, *Sostenuto*, *Andante*, *Спокойно*, као и додатним ознакама израза као што су *cantabile* и *dolce*. Преовладава дурски тонски род.

На нивоу стратешких гестова као конвенционалних енергетских обликовања кроз време, издвајају се два кључна, међусобно контрастирајућа геста. Њихов ниво је перформативни, они су носиоци експресивног значења:

- Синкопирани, контра-ритмички образац пратње који се константно понавља, мелодијски уклопљен у мање-више једнолично кретање налик клатну, носи снажан програмски подтекст – с једне стране обезбеђује адекватну уједначену, инертну атмосферу, док с друге представља директно мапирање телесног искуства на област звука кроз метафоричко повезивање са моторичном радњом љуљшкања, као саставног дела успављивања. Овај гест стога добија ниво својеврсног шаблона, те спада у немаркирани знак, апстрактни показни гест. Под још један стратешки облик истог гестуалног типа можемо подвести и примере који подразумевају архаичне музичке представе – остинато фигуре и широко постављене хармонске површине које, такође, сврставамо у немаркирани, али веома експресиван знак на пољу музичког стила успаванке, с обзиром на снажан ефекат темпоралног успоравања изазваног реферирањем на давну прошлост. Проток времена управо у стању сна постаје маргиналан.

- Супротно њему, снажно је маркиран други водећи гест, у којем главну улогу преузима хармонска компонента. Иако у већини случајева не доприноси нарушавању владајуће мирне и спокојне атмосфере, ствара опозициону дистинкцију и са њом пораст значења. С обзиром на његову ређу дистрибуцију, често у виду изненадне промене и, самим тим, скретања музичког дискурса, снажна наративна улога добија тежину реторичког геста – ожи-

вљава драмску путању дела и најчешће се повезује са психолошко-биолошким феноменима – моментом преласка из јаве у сан, као и нестварним и апстрактним светом снова.

Осврнућемо се и на појаву тропирања гестова, која је примећена у соло песмама, а у којима влада снажна повезаност литерарног и музичког садржаја. Док се у Прокофјевљевој соло-песми, у једној строфи посвећеној величању вође, водећа жанровска одређења успаванке заправо напуштају и преусмеравају ка химни, без актуелног мешања контрастних гестова, у Шостаковичевој композицији присутна је јукстапозиција двају топика у правом смислу, постижући својеврстан раст значења кроз спој спокојног моторичног геста успаванке и тешког, ламентозног геста уздаха, који метафорично прати ванмузички садржај, постижући наизглед неспојиву опозицију спољашње смирености и душевног неспокоја.

Универзални семиотички механизми, препознати као стожери у стварању и тумачењу значења, доприносе да жанр успаванке достиже ниво засебног, препознатљивог музичког стила који прелази ограничења једне епохе. И управо их можемо доживети на начин Шлајермахеровог (Friedrich Schleiermacher) и Дилтајевог (Wilhelm Dilthey) тумачења текста, о коме говори Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) у делу *Темељи музичке историје (Foundations of Music History)* – као „исечке живота“ (*Lebensmoment*) који се посматрају као делови веће целине (*Lebenszusammenhang*), односно у смислу ширег контекста из којег су ти „делићи живота“ потекли и у оквиру којих служе својим засебним функцијама (Далхаус 1983: 80). Сложена и непосредна значења директно су мотивисана физичком радњом, људским покретима и самим тим сежу изван границе партитуре да „отелотворе замршено обликовање и карактер покрета који имају директан биолошки и друштвени значај за људска бића“ (Хатен 2004: 94). Самим тим, метода која подразумева илустрацију међузависности херменеутике и структурализма показала се као веома сврсисходна како би се у оквиру релативно малог аналитичког узорка приказао висок степен симиляритета у начину обликовања музичког материјала. С друге стране, на темељу заједничког основног семиотичког модела сваки композитор на особит начин уноси лирски истанчане, емотивне нијансе које упућују на конвенционалне одлике успаванке. Оваква *игра уметника*, која се *погешава* док се игра, никада се „не понавља понављајући се, а истовремено не пориче правила игре [...] Правила се стварају унутар њене битне отворености [...] као својеврсна покретна граница“ (Аћин 1975: 10–11). Способност композитора управо се огледа у „јединственим начинима које проналазе како би манипулисали конвенционалним елементима музичког стила и постигли индивидуалност у својим гестовима“ (Хатен 2004: 134).

Литература

- Аћин 1975: Ј. Аћин, *Изазов херменеутике*, Београд: ДОБ.
- Беланчић 1991: М. Belančić, *Strategije tumačenja: Rikerovo shvatanje hermeneutike*, Novi Sad: Svetovi.
- Далхаус 1983: С. Dahlhaus, *Foundations of Music History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Јовановић 2012: Г. Јовановић, *Интерпретативни светови психологије*, Београд: Плато books.
- Крејмер 1946: L. Kramer, *Music as Cultural Practice*, California: University of California Press.
- Младеновски 2019: Ј. Младеновски, Успаванка као оличење спокоја и нежности у уметничкој музици за децу, у: Б. Мандић, Ј. Атанасијевић (уред.), *Српски језик, књижевност, уметност, књ. III, Рођење у музици*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 145–156.
- Музичка енциклопедија 1977: *Muzička enciklopedija, sv. 3*, Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.
- Потерјахин-Антоновић 2018: Т. Потерјахин-Антоновић, Успаванке, *Књижевни часопис Омаја* (осн. 2007) – рубрика *Омајин вајати*. <<http://www.omaja.rs/omajin-vajat/uspavanke>>. 15.10. 2018.
- Сан, *Encyclopedia Britannica*. <<https://www.britannica.com/science/sleep>>. 17. 9. 2018.
- Трејтлер 1997: L. Treitler, Language and the Interpretation of Music, in: J Robinson (ed.), *Music and Meaning*, London: Cornell University Press, 23–56.
- Хатен 1994: R. S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press.
- Хатен 2004: R. S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press.
- Хатен 2005: R. S. Hatten, Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture, у: М. Barbo (уред.), *Muzikološki zbornik, zv. XXXI, vol. 1*, Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 5–30.
- Црњански 2010: Н. Црњански, Од геста до значења у музици: кроки теорије о музичком гесту, Нови Сад: *Зборник Мајнице Српске за сценске уметности и музику*, бр. 43, Нови Сад, 23–32.

Jelena M. Mladenovski / THE SIGNIFICANCE OF MUSICAL GESTURE IN THE LULLABY GENRE: according to the semiotic approach to the musical meaning of R. Hatten

The lullaby, as an established cultural practice and reproduction of culture in all nations, has also been used as a musical genre since the era of romanticism. Many composers of the 19th and 20th centuries, who were encouraged by children, included the theme of lullabies in their work as an inevitable source of inspiration. Given that it goes beyond the framework of one era, the lullaby genre builds a separate musical style, in which certain formal-expressive strategies can be recognized on an appropriate generalized level.

The primary task in the paper will be precisely the identification of the modalities of musical meanings that are shown to be close in the miniatures called Lullaby, as well

as in the pieces with the vaguer name Story. Recognized strategies will be categorized according to Robert Hatten's semiotic approach to musical meaning, with an emphasis on the concept of musical gesture, which will therefore form the starting and basic analytical method.

The correlation between the two opposing fields - musical structure and musical expression, which Hatten puts in the central place, implies, therefore, an illustration of the interdependence of hermeneutics and structuralism. Such a dual method proved to be very useful in order to show a high degree of similarity in the way of shaping thematically related musical material within a relatively small analytical sample.

Keywords: lullaby, musical style, gesture, expressive act, hermeneutic window

Примљен: 4. октобра 2022.

Прихваћен за штампу октобра 2022.

Арсеније М. Сретковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ТИПОВИ ТУЂЕГ ГОВОРА У РОМАНУ ПИЈАВИЦЕ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

У овом раду са стилистичког становишта разматрају се модели преношења туђег говора у роману *Пијавице* Давида Албахарија. Циљеви овога рада су евидентирање типова преношења туђег говора и осветљавање њихових стилистичких ефеката. Применом аналитичко-дескриптивне методе у роману су препознати: прави управни говор, уведени слободни управни говор, фрагментарни управни говор, основни (граматикализовани) вид неуправног говора, полууправни говор, неуправни експресивни говор и неуправни неконекторски говор. У различитим контекстима помоћу њих осликавају се разговори ликова романа.

Кључне речи: Давид Албахари, стилистика, егзил, туђи говор, прави управни говор, неуправни говор

1. УВОД

Роман *Пијавице* Давида Албахарија објављен је 2005. године у издању издавачке куће Стубови културе. Четрнаест година касније, 2019. године, снимљен је истоимени филм коме је он основа. У роману се говори о положају јеврејске заједнице у Србији током деведесетих година. Главни јунак романа по занимању је публициста, а по националности Србин. Будући заинтересован за проучавање кабале², јунак трага за ученим Јеврејима у Београду не би ли их упознао, те од њих добио више информација о кабали. Дружење са Јеврејима има за последицу сукоб главног јунака са неонацистичком фракцијом чији је део припадника живео у тадашњем Београду. Узрок сукоба није било само дружење са Јеврејима, већ је тај сукоб био првенствено идеолошке природе. Сукоб је послужио аутору да представи интеракцију главног јунака са другим ликовима, те отуда и велики број дијалога у његовом делу. Туђи говор преноси се или у виду управног или у виду неуправног говора.

О Давиду Албахарију и његовом делу, колико је нама познато, на српском језику постоји неколико радова (Павловић 2013; Рибникар

1 arsenijekg034@gmail.com

2 Кабала је филозофски систем у јудаизму. Више информација о кабали може се наћи у књизи *Кабала и њена симболика* Гершоме Шолема.

2006; Аврамовић 2014; Пантић 1997). Са друге стране, на енглеском језику постоји већи број радова (Gorup 2005; Milutinović 2005; Rakočević 2005; Mraović 2005; Ribnikar 2005; Mitrović 2005; Gessen 2005). Заједничка одлика свим досадашњим истраживањима јесте књижевно-критички приступ. Односно, дело Давида Албахарија, писца у егзилу³, није истраживано са лингвистичког становишта.

Један од најзначајнијих проучавалаца туђег говора био је Михаил Бахтин. Према њему, туђи говор дефинише се као „govor u govoru, iskaz u iskazu, ali istovremeno i govor o govoru, iskaz o iskazu” (Бахтин 1980: 128). Туђи говор у нараторском дискурсу „zadržava svoju konstruktivnu i smisaonu samostalnost, ne narušavajući govorno tkivo konteksta koji ga је primio” (Бахтин 1980: 128). Осим што се преко ауторског дискурса уноси у ауторски дискурс, туђи говор је „istovremeno i tema autorskog govora” (Бахтин 1980: 128). Однос између двају говора, нараторског и говора лика, заузима централно место у проучавању туђег говора. Даље, Бахтин је издвојио два основна вида преношења туђег говора, од којих је први индиректни говор, док је други директни. Разлика између ових двају модела преношења туђег говора огледа се у томе што се код индиректног говора „percipira samo šta govora a ne i njegovo kako” (Бахтин 1980: 133). Другим речима, индиректним говором се препричава говор другога лица, док се запоставља како је одређени исказ речен (прецизније, запостављају се емоционално-експресивни елементи). Са друге стране, код директног говора чувају се емоционално-експресивни елементи, те је он веродостојан начин преношења.

Руски научник Виноградов (1971) указао је на значај ауторског говора и говора ликова за проучавање индивидуалног стила⁴. Према њему, проучавање индивидуалног стила усмерено је „i na metode i pravila pomoću kojih se stil pripovetke ili stihovanog pričanja prenosi u dijalog likova i u dramski govor, na principe međusobnog odnosa između autorovog pripovedanja i reprodukcije razgovornog jezika junaka, na autorov lik i na njegov odnos prema događajima i govoru lica i karaktera koji se opisuju” (Виноградов 1971: 134). Питање конструисања дијалога је врло битно, будући да се ту „oštro ispoljavaju specifične odlike individualnog književno-umetničkog stila” (Виноградов 1971: 134).

Да је и у србистичкој литератури о туђем говору писано много, показала је Милка Николић (2020) издвојивши истраживања туђег говора и њихове резултате настале током протеклих двадесет година. Њеним истраживањем обухваћено је чак 60 публикација о туђем говору. Корпус претходних истраживања, напомиње ауторка, сачињен је углавном од текстова књижевног регистра, док се на другом месту по истражености налазе текстови публицистичког стила. Интересовање за проучавање проблематике туђег говора у сербокроатистици појавило се „од

3 Радмила Горуп (2005) писала је о Давиду Албахарију као о писцу у егзилу.

4 Ово запажање је врло значајно за наше истраживање јер је примарни приступ проучавању туђег говора у овом раду стилистички.

60-их година 20. века” (Николић 2020: 288). До сада, „дефинисане су и термилошки спецификоване две граматикализоване и дванаест неграматикализованих форми управног и неуправног говора” (Николић 2020: 289).

Класификацију модела и подмодела управног и неуправног говора сачинио је Милош Ковачевић у раду *О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора* и она ће бити полазиште овога нашега истраживања. Друкчије речено, све уочене моделе управног и неуправног говора класификоваћемо према подели Милоша Ковачевића. За разлику од претходних истраживача туђег говора, Милош Ковачевић износи виђење да разлика између ауторског и туђег говора постоји још код Аристотела и Платона. Аристотел је разлику између туђег говора и говора аутора видео као „разлике у начину подражавања” (Ковачевић 2012: 13), док је код Платона ова разлика осведочена у разликовању *дигесиса* и *мимесиса* (уп. Ковачевић 2012: 13). Према томе, питање туђег говора има дуг историјат проучавања.

Предмет овога рада су типови туђег говора у роману *Пијавице* Давида Албахарија. Наш циљ је да издвојимо све (под)моделе преношења туђег говора и да, са стилистичког аспекта, укажемо на њихове ефекте. Применом аналитичко-дескриптивне методе настојимо да укажемо на најфреквентније моделе преношења туђег говора. Очекујемо да ће анализа показати високу фреквентност неграматикализованих (под)модела. Рад се састоји из двају опсежних поглавља насловљених по двама најзначајнијим моделима преношења туђег говора. Унутар сваког од њих анализирани су и њихови подмодели.

2. УПРАВНИ ГОВОР

У роману *Пијавице* Давида Албахарија постоји само један пример који сведочи о појави правог управног говора, односно граматикализованог модела преношења туђег говора. Прави управни говор један је од двају основних видова преношења туђег говора чији су основни конституенти ауторска дидаскалија, говор лика и ортографски маркери (уп. Ковачевић 2012: 18). Само један пример правог управног говора издвојили смо из анализираног романа. Наиме, он се појављује у тренутку када наратор чита текст огласа што је видљиво на основу ауторске дидаскалије:

U drugom oglasu je pisalo: „Ponekad šamar može da izmeni ceo kosmos. Šifra 'Dlan'.” (30)

Наратору је у овом сегменту књиге било битно да јасно истакне границу између ауторског дискурса и дискурса другог, те је због тога посегао за правим управним говором код којег је граница врло видљи-

ва. Такође, оваквим преношењем прикрио је свој суд о тексту огласа, те његова нарација оставља утисак о објективности што није случај када се употреби неки од подмодела управног или неуправног говора. Употребом правог управног говора остварен је и утисак о „вјеродостојности у извјештавању” (Милашин 2014: 30).

Чешће од правог управног говора појављују се његове варијације. Односно, изостављају се поједини нужни елементи управног говора и тада настају подмодели граматикализованог модела. Убедљиво најфреквентнија варијација управног говора у роману *Пујавице* јесте слободни управни говор који настаје када „изостану ортографски маркери говора лика” (Ковачевић 2012: 18). Ево и примера који потврђују његову појаву.

Upravo je tako izgledalo, rekla je ta osoba koja je ranije, pre nego što se preselila na Banovo brdo, redovno viđala Dragana Mišovića... treba, međutim, rekla je ta osoba, imati u vidu činjenicu da je Zemun pun vlage, te da guste magle nisu neuobičajene. (16) / I leti i zimi, rekla je ta osoba, nosi isti kaput i iste cipele, pmda mu je košulja uvek čista i ispeglana a dugmad za rukave bleštavo izglancana (12)/ Vračaš se u formu, rekao je urednik, i ako ovako nastaviš, vidim da će perje leteti na sve strane. (14)/ Nemoguće, rekao sam, ali dečak je zatvorio vrata, ne sačekavši da čuje da li imam dodatna pitanja (15)/ Samo to, rekla je ta osoba, samo to i ništa više. (23)/ Sve što želim, rekao sam, jeste da razumem ono što se događa. (28)/ Potpuno te razumem, rekao je Marko, i ponovo zatvorio oči. (28)/ Ko kuca otvoriće mu se, rekao je Marko, a ko cepa mreže, taj će proći između njih (28)/ Ti si lud, odgovorio je Marko, mada razumem želju da postaneš nevidljivi čovek. (28)/ Moji roditelji su umrli, rekao sam. (32)/ Ja sam ti prijatelj, rekao je Marko i pružio mi novi džoint, a prijatelji ne pitaju, oni znaju. (38)/ Sada je bolje, rekao je Marko. (40)/ Gori su oni od ludaka, rekao je Marko. (40)/ To je gomila gluposti, rekao sam, na koje ne bi trebalo obraćati pažnju. (61)/ Za one koji nisu živi, rekao sam, svaki rat je pravi. (61)/ Zavisí, rekao sam, snagom volje se nekada mogu postići fantastične stvari. (62)/ Ništa ne čujem, rekao je. (74)/ Naravno, rekla je. Margareta, rekla je. (76)/ Ovako stoje stvari, rekao je Dača. (95)/ Zbog vina, rekao je Jaša Alkalaj. (95)/ Ne, rekao je Dača, već zbog arhiva. (95)/ Ponekad se pitam, rekao je Dragan Mišović, kako ti sve te stvari padaju na pamet. (110)

Свим ексцерпираним примерима недостају ортографски маркери (две тачке и наводници) да би се сматрали примерима правог управног говора. Односно, сви ексцерпирани примери сведоче о појави слободног управног говора. Појава ове варијације у анализираном роману није ништа ново, будући да је слободни управни говор врло фреквентан у књижевном регистру. Међутим, анализирани примери показују неколико особености. Прва особеност огледа се у појави ауторске дидаскалије⁵: у највећем броју примера ауторска дидаскалија или конферанса среће се у медијалној позицији. То показују примери:

5 У овом раду користимо термин „ауторска дидаскалија” који користи и Милош Ковачевић у раду *О траматичко-стилистичком систему шућеј говора*. Међутим, у литератури (Принс 2011) се среће и термин „конферанса”.

Sve što želim, rekao sam, jeste da razumem ono što se događa. (28)/ Potpuno te razumem, rekao je Marko, i ponovo zatvorio oči. (28)/ Ko kuca otvoriće mu se, rekao je Marko, a ko cepa mreže, taj će proći između njih (28)/ Ti si lud, odgovorio je Marko, mada razumem želju da postaneš nevidljivi čovek. (28)/ Moji roditelji su umrli, rekao sam. (32)/ Ja sam ti prijatelj, rekao je Marko i pružio mi novi džoint, a prijatelji ne pitaju, oni znaju. (38)

Положај ауторске дидаскалије врло је битан, будући да он може указивати на комуникативно истакнут део реченице. Уколико би се она нашла у иницијалној позицији комуникативно тежиште било би на ауторском говору (не на говору другог лица). Међутим, аутор не жели да у први план смести свој говор, већ примат даје говору другог што показују примери са ауторском дидаскалијом у медијалној позицији. Комуникативна улога дидаскалије у ексцерпираним примерима јесте да укаже на припадност речи другим лицима, а комуникативно тежиште је на речима ликова. Да је то тако показује и велики број примера у којима се говор ликова дословно наставља. Тако читањем реченице *Ko kuca otvoriće mu se, rekao je Marko, a ko cepa mreže, taj će proći između njih*, читалац најпре перцепира говор јунака, потом информацију о припадности тог говора, а онда други сегмент говора лика. Осим примера у којима се дидаскалија среће у медијалној позицији, у роману *Пијавице* нису ретки ни примери са дидаскалијом у постпозицији. Ево неколико таквих примера.

Ovako stoje stvari, rekao je Dača. (95)/ Zbog vina, rekao je Jaša Alkalaj. (95)/ Gori su oni od ludaka, rekao je Marko. (40)/ Moji roditelji su umrli, rekao sam. (32)/ Margareta, rekla je. (76)

И ови примери као и примери са ауторском дидаскалијом у медијалној позицији сведоче о истицању говора других лица, док се ауторски говор, по правилу, смешта у други план. Према томе, комуникативно тежиште код слободног управног говора у роману *Пијавице* увек је на говору ликова. Друга особеност слободног управног говора у овом Албахаријевом делу је висока фреквентност глагола *рећи* у ауторској дидаскалији. Глагол *рећи* присутан је у ауторској дидаскалији највећег броја примера.

Upravo je tako izgledalo, rekla je ta osoba koja je ranije, pre nego što se preselila na Banovo brdo, redovno viđala Dragana Mišovića... treba, međutim, rekla je ta osoba, imati u vidu činjenicu da je Zemun pun vlage, te da guste magle nisu neuobičajene. (16) / I leti i zimi, rekla je ta osoba, nosi isti kaput i iste cipele, premda mu je košulja uvek čista i ispeglana a dugmad za rukave bleštavo izgancana (12)/ Vračaš se u formu, rekao je urednik, i ako ovako nastaviš, vidim da će perje leteti na sve strane. (14)/ Nemoguće, rekao sam, ali dečak je zatvorio vrata, ne sačekavši da чује да ли имам додатна питања (15)/ Samo to, rekla je ta osoba, samo to i ništa više. (23)/ Sve što želim, rekao sam, jeste da razumem ono što se događa. (28)/ Potpuno te razumem, rekao je Marko, i ponovo zatvorio oči. (28)/

Ko kuca otvoriće mu se, rekao je Marko, a ko cepa mreže, taj će proći između njih (28)/ Ti si lud, odgovorio je Marko, mada razumem želju da postaneš nevidljivi čovek. (28)/ Moji roditelji su umrli, rekao sam. (32)/ Ja sam ti prijatelj, rekao je Marko i pružio mi novi džoint, a prijatelji ne pitaju, oni znaju. (38)

Ако узмемо у обзир да глагол у дидаскалији може сведочити о избору писца на плану ауторске дидаскалије (уп. Чутура 2014: 128), онда је понављање глагола *рећи* чисто стилистичка црта Албахаријеве ауторске дидаскалије. Понављањем глагола у ауторској дидаскалији остварује је се и кохезија текста. Понављања појединих елемената унутар књижевног текста често су текстуално кохезиони елементи (Ковачевић 2012а: 222).

Поред поменутих одлика, постоји још једна особеност Албахаријеве дидаскалије: глагол у ауторској дидаскалији свих анализираних примера је у перфекту. У ауторској дидаскалији у анализираном роману нема ниједног другог глаголског облика осим перфекта. Ауторском дидаскалијом истиче се, са једне стране, наративни карактер романа, док се са друге стране преношењем туђих говора нарација чини врло сликовитом.

У највећем броју досадашњих примера говор ликова је у форми обавештајне реченице. Међутим, постоје бројни примери који сведоче о интерогативним реченицама у оквиру говора ликова. По својој природи оне захтевају одговор, па су отуда примери слободног управног говора са интерогативним реченицама у свом саставу много сликовитији од слободних управних говора са обавештајним реченицама у саставу. Бројни примери то показују.

Znači, rekao sam, moram da pišem o onom što mi se desilo?(62)/ I šta sad, upitao je Isak Levi, da li treba da se ubijemo? (61)/ Jesi li pomislio, pitao je Marko, da mogu da te ubiju? (60)/ Da, rekao je urednik, ali ko su oni? (56)/ Tačno, odgovorio je Marko, otkud znaš? (150)/ Osim toga, nastavio sam, zar se tu sada ne nalazi neka kafana koja radi do kasno u noć?(151)

Да је у сваком од издвојених примера осведочен модел слободног управног говора са интерогативном реченицом у оквиру говора другог, показује њихова структура. Најпре, сваки од њих састоји се од ауторске дидаскалије и говора другог лика. При томе, одсуствују ортографски маркери. Ауторска дидаскалија се и у овим примерима среће у медијалној позицији, те се на тај начин примат, како је то већ речено, даје говору других лица. Интерогативним реченицама у оквиру туђег говора уноси се компонента радозналости и запитаности, која, по правилу, захтева одговор другог лица. Природа туђег говора је дијалогска (уп. Катнић Бакаршић 1999: 40), па се стиче утисак о одвијању већег броја дијалога.

На основу издвојених примера види се да се слободни управни говор појављује када се жели представити разговор двају ликова. Нај-

чешћи учесници разговора, показују примери, јесу наратор и лица са којима остварује интеракцију. Слободни управни говор, будући најфреквентнији, омогућава наратору да укључи јунака (уп. Николић 2017: 163). Укључивањем других говорника мењају се и перспективе са којих се сагледава тема разговора. Увођење туђег говора тесно је повезано са тачком гледишта (уп. Катнић Бакаршић 1999: 41), па постојање великог броја туђих говора подразумева и постојање различитих перспектива посматрања.

С обзиром на то да се према природи глагола у ауторској дидаскалији модели управних говора могу класификовати као изречени или као помишљени (уп. Ковачевић 2012: 20), сви издвојени примери могу се одредити као изречени. Са друге стране, нису ретки ни примери помишљеног слободног управног говора.

Tamo je, pomislio sam, vladao pravi mrak (75)/ Ne bi me iznenadilo, pomislio sam, da se na kraju, posle svega, pojave neki matori hipici sa pričama o dobrim vibracijama, poremećenoj ravnoteži sveta i mirišljivim štapićima. (31) / Trebalo bi da mi telefoniram, pomislio sam, onda sam se setio da nije kod kuće. (38)/ Nebo je, bar, bilo isto, pomislio sam, ali zato je sve ostalo bilo drugačije. (54)/ Tamo je, pomislio sam, vladao potpuni mrak, ali kada sam se popeo, uvideo sam da sam pogrešio. (75)/ Vreme je, pomislio sam, da napišem nov tekst za „Minut (158)

Сви ови примери сведоче о појави помишљеног слободног управног говора и он се, по правилу, среће у тренуцима нараторове усамљености. Употребом овог вида управног говора најуспешније се осликава психолошки карактер јунака јер структуром помишљеног слободног управног говора наратор репрезентује своје некадашње мисли. Такође, ауторска дидаскалија и код овог вида преношења говора је у медијалној позицији. У ексцерпираној грађи (и међу примерима изреченог слободног управног говора и међу примерима помишљеног слободног управног говора) нема ниједног примера са дидаскалијом у иницијалној позицији.

У роману *Пијавице* уочена је појава још једног подмодела управног говора: фрагментарног управног говора. Овај вид управног говора остварује се када се реализује „само дио говора лика под наводницима (или рјеђе курзивом)” (Ковачевић 2012: 18). Неколико примера⁶ сведочи о појави ове врсте управног говора.

Ako postoji putokaz on se ne nalazi pored puta, već u srcu. Upamti to, dodao je, i naredna dva-tri dana ponavljao sam reči „putokaz u srcu” kao kakvu mantru. (55)/ Čovek je čudna zverka, rekao bi Marko, i dok sam slušao kako Stole rže, naslanjujući glavu na rame Dragana Mišovića, pomislio sam kako sam nepravedan prema Marku, i da mogu, ako ne budem pazio, lako da izgubim jednog prijatelja kojeg imam. Znam da reći „jedini prijatelj” sumorno zvuče, ali istina je, možda gorka...

6 За одређивање ових примера врло је битан контекст, па због тога наводимо контексте у којима се примери појављују.

(173)/ *Da li ćutanje vlasti znači da ona priznaje da joj pojačani antisemitizam, uz bacanje krivice na „svetsku jevrejsku zaveru” za sve što se ovoj zemlji događa, dobro dodje kao izbegavanje bilo kakve odgovornosti za sumanute političke odluke i provociranje svetskih sila?*(184, 185)/ *Započeo sam pesmama Bitlsa sa njihova prva dva albuma, potom sam se prisetio hitova grupa Kinks, Menfred Men, Dejav Klark Fajv i Krim, i ko zna koliko bih hodao i pevao, da se nisam setio pesme „Moram da odem odavde” koju je izvodila grupa Enimals. Nisam znao sve reči, i bezbroj puta sam ponovio refren, koji je uključivao naslov, sve dok odjednom nisam začutaо и беспрекорно јасно чуо како Дунав заплјускује обале, иако сам био доста удаљен од шеталишта поред реке. Није дуго трајало то моје колебање, те застрашеност да биh могао да „одем одавде” и не чујем шум реке, и убрзо сам се вратио веселом звиждукању и певушењу...* (198)

Код првог издвојеног примера (*Ako postoji putokaz on se ne nalazi pored puta, već u srcu. Upamti to, dodao je, i naredna dva-tri dana ponavljao sam reči „putokaz u srcu” kao kakvu mantru.*) у првој реченици дат је исказ у којем је наглашено да се „путоказ налази у срцу”. Друга реченица је парцелисана, тј. састоји се од дела који формално одговара уведену слободном управном говору и дела у којем се налази фрагментарни управни говор (*i naredna dva-tri dana ponavljao sam reči „putokaz u srcu” kao kakvu mantru*). Слично је и у другом примеру: из прве реченице издвојен је фрагмент (*jedini prijatelj*) и забележен је под наводницима. У трећем примеру среће се фрагмент великог наратива о Јеврејима као изазивачима зала. У последњем, пак, примеру издвојен је фрагмент из наслова песме („*odem odavde*”). Према томе, у свим издвојеним примерима у првој реченици налази се исказ, док се у другој издваја фрагмент тог исказа и то у виду фрагментарног управног говора. Једино је друга-чија ситуација у трећем примеру у којем се фрагмент преузима из поља опште информисаности о односу према Јеврејима.

3. НЕУПРАВНИ ГОВОР

Неуправни говор или индиректни одликује се аналитичком природом (уп. Бахтин 1980: 144). На структурно-синтаксичком плану, граматикализовани тип неуправног говора подразумева структуру зависносложене реченице (уп. Ковачевић 2012: 20). На комуникативном плану, обавештајна вредност је главно његово обележје (уп. Ковачевић 2012а: 188). Граматикализовани, основни вид неуправног говора фреквентнији је од правог управног говора у анализираном роману. Ево и неколико примера:

Odgovorio sam da ne znam. (106)/ Daća bi na te reči skinuo šešir i dodao da je neznanje neznalice veće od znalčevog znanja, i nikada znalac neće znati onoliko koliko neznalica ne zna. (106)/ Čak sam pomislio da bi trebalo da mu se javim i da ga upitam kako tumači takvu sličnost...(73)/ Upitao sam je da li bi htela da izadjemo i prošetamo. (76) Odgovorio sam da sam uvek verovao da Bog mora

*da gleda, da on vidi i bez očiju, iznutra, srcem, rekao sam, ili ko zna čim. (190)/
Pitao me je da li sam imao sve te elemente na umu kada sam pisao tekst. (199)
Margareta se udubila u papire, prelistala ih i rekla da se pisci ne pominju. (212)*

Стилистички гледано врло је занимљив пример у којем је ауторска дидаскалија поновљена. Како бисмо га детаљно анализирали, преносимо га у целости.

Toj osobi su rekli, kazala je ta osoba, da ponekad, iz čistog mira, Dragan počinje da urla na svoje sagovornike, da ih vređa i preti sudom i policijom, da bi samo nekoliko trenutaka posle toga počeo da im se smeška i nudi ih mentol bombonama koje je uvek nosio u džepu. (12)

Структура неуправног говора подразумева „синтаксички облик зависносложене реченице” (Ковачевић 2012: 20) и као таква препозната је у ексцерпираним примерима: *Toj osobi su rekli da ponekad, iz čistog mira, Dragan počinje da urla na svoje sagovornike, da ih vređa i preti sudom i policijom, da bi samo nekoliko trenutaka posle toga počeo da im se smeška i nudi ih mentol bombonama koje je uvek nosio u džepu. (12)*. При томе, главна клауза била би *Toj osobi su rekli*, док би друга клауза била изрична зависна реченица. Међутим, оваква структура разбијена је појавом друге ауторске дидаскалије (*kazala je ta osoba*) испред зависног везника (*da*). При томе се, лексема *osoba* односи на једну личност и у првом и другом помињању. Како бисмо осветлили семантичко-структурне одлике овога исказа, модификоваћемо главну реченицу, те уместо *Toj osobi su rekli* записати *Njoj su rekli*. Тада исказ изгледа овако:

Njoj su rekli, kazala je ta osoba, da ponekad, iz čistog mira, Dragan počinje da urla na svoje sagovornike, da ih vređa i preti sudom i policijom, da bi samo nekoliko trenutaka posle toga počeo da im se smeška i nudi ih mentol bombonama koje je uvek nosio u džepu. (12)

На основу овако модификоване реченице препознаје се појава неуправног говора унутар неуправног говора. Наратор је, дакле, вешто избегао употребу заменице, те поновио, осим ауторске дидаскалије и именицу (*osoba*). Према томе, као први неуправни говор среће се конструкција:

Toj osobi su rekli, da ponekad, iz čistog mira, Dragan počinje da urla na svoje sagovornike, da ih vređa i preti sudom i policijom, da bi samo nekoliko trenutaka posle toga počeo da im se smeška i nudi ih mentol bombonama koje je uvek nosio u džepu. (12)

Са друге стране, други пример неуправног говора није основни модел неуправног говора, већ је то неконекторски неуправни говор.

Kazala je ta osoba da⁷ su toj osobi (njoj) rekli, da ponekad, iz čistog mira, Dragan počinje da urla na svoje sagovornike, da ih vređa i preti sudom i policijom, da bi samo nekoliko trenutaka posle toga počeo da im se smeška i nudi ih mentol bombonama koje je uvek nosio u džepu. (12)

Редупликацијом ауторске дидаскалије и понављањем именице *особа* наглашава се нараторова дистанцираност од особе о којој говори. Наратор, дакле, не именује особу већ је као такву уводи у наратив, потом језички указује на дистанцу (непознатост) између њега и „особе”. Стилистички гледано, овим поступком истинитост информације доведена је у питање. Најпре, саговорник није именован властитим именом, притом, наратор препричава исказ тог саговорника у којем је опет замагљено порекло информације (Тој особи су рекли: Ко је рекао?). Извори информација су прикривени, чиме се двоструко изневерава откривање аутора будући да је „основни циљ дидаскалије идентификација говорника” (Чутура 2014: 128). О томе подробно сведочи контекст у којем се реченица појавила.

A ako tu neko pride, nastavila je ta osoba, nikada ne može da bude siguran hoće li mu Dragan odgovoriti ili će ga ćutke posmatrati, bez obzira koliko dugo se poznaju. Toj osobi su rekli, kazala je ta osoba, da ponekad, iz čistog mira, Dragan počinje da urla na svoje sagovornike, da ih vređa i preti sudom i policijom, da bi samo nekoliko trenutaka posle toga počeo da im se smeška i nudi ih mentol bombonama koje je uvek nosio u džepu. Razumeo sam tu strast prema mentol bombonama, jer sam je i ja imao, sećam se da sam tada rekao, ali za sve ostalo mogao sam samo da stavim kažiprst na slepočnicu i žalostivo odmahnem glavom. (12)

Судећи по анализираном исказу, наратор обликује свој исказ тако да он добије компоненту мистичности. Експресивни карактер овога примера се, осим у изневеравању граматикализованог модела преношења туђег говора, огледа и у додавању компоненте мистичности исказу. Са друге стране, постмодернистички субјект на тај начин осликава и непознати свет око себе.

Осим основног (граматикализованог) модела неуправног говора у анализираном роману срећу се и његове варијације: полууправни говор, експресивни неуправни говор и неконекторски неуправни говор. Под полууправним говором подразумева се „подмодел неуправног говора ортографски маркиран двотачком и упитником” (Ковачевић 2012: 22). Велики број ексцерпираних примера сведочи о појави овог подмодела.

Upitao sam: Koliko dugo ste zajedno? Upitao sam: Ima li još te loze? (49) Sačekao sam da mi žestina loze umine na jeziku, pa sam upitao: Koliko vremena je potrebno čoveku da nauči da priziva svoju senku? (49) ...odbrusio je: Šta se smeješ ko lud na brašno? Stao sam i rekao: Šta sad? (86) ...Jaša je odmahnuo glavom

7 Везник *ga* дописали смо како бисмо показали да је реч о структури неуправног говора. Он одсуствује у примарној (немодификованој) конструкцији. Због тога је овај исказ пример неконекторског неуправног говора.

i rekao: Ako ja ćutim, zašto bi oni govorili? (145) / Stoga sam upitao: Na koju stvar? (58)/ Čovek koji je stajao pored mene smrknuto me je pogledao, potom brzo opipao obraze, nos i usne, a kada na njima nije pronašao ništa od onoga što bi moglo da bude povod mom smeħu, odbrusio je: Šta se smeješ k'o lud na brašno?(66)/ Ipak sam pokušao i povikao sam iz petnih žila: Ko je gore? (74)/ Upitao sam: Koliko košta? (86)

По свему судећи, полууправни говор среће се у анализираном роману на местима на којима би ваљало употребити прави управни говор. Међутим, наратор прибегава разградњи модела управног говора, те изоставља ортографске маркере (наводнике). Полууправни говор, како то и примери показују, чест је у роману *Пијавице*. Његова појава, осим због стилистичког значаја, важна је и због тога што је полууправни говор једини модел у роману код којег се ауторска дидаскалија појављује искључиво у иницијалној позицији. Међу ексцерпираним примерима нема ниједног примера који сведочи о другачијем распореду елемената. За разлику од претходних примера, комуникативно тежиште налази се на ауторском говору. Некада на тај начин наратор осликава своју реакцију у доживљеној ситуацији како је то у примерима: *Upitao sam: Koliko dugo ste zajedno? Upitao sam: Ima li još te loze? (49)*. Каткада се ауторском дидаскалијом упућује на реакцију других лица: [...] *Čovek koji je stajao pored mene smrknuto me je pogledao, potom brzo opipao obraze, nos i usne, a kada na njima nije pronašao ništa od onoga što bi moglo da bude povod mom smeħu, odbrusio je: Šta se smeješ k'o lud na brašno?(66)*

Да наратор истиче реакције ликова, показује глагол у ауторској дидаскалији који, осим функције увођења говора другог лица, има функцију осликавања понашања у тренутку говора. То још једном потврђује колико је са комуникативне стране значајна ауторска дидаскалија у оквиру полууправног говора, те зашто се она среће искључиво у иницијалној позицији у оквиру овога модела. Такође, експресивни карактер у свим примерима појачан је и употребом великог почетног слова у говору лика. На тај начин евоцира се некадашањи контекст питања. По свему судећи, овај подмодел неуправног говора структурно се потпуно поклапа са структуром полууправног говора описаном у литератури (Ковачевић 2012).

Други, стилистички врло значајан подмодел неуправног говора је неуправни експресивни говор код којег се, уместо тачке на крају којом се указује на обавештајну вредност, појављује упитник. На тај начин, примећено је у литератури (Ковачевић 2012) евоцира се примарни контекст појављивања туђег говора. Мали број примера сведочи о појави овога модела.

Ko još danas, govorili su njihovi pogledi, može da bude srećan? (201) / Gde bi me tražio, pitao sam kada nije znao gde stanujem? (154)

Иако врло ретко, у роману *Пијавице* среће се и неконекторски неуправни говор. Под неконекторским неуправним говором подразумева се „синтаксички модел неуправног говора остварен без везника” (Ковачевић 2012: 21). Односно, код овог подмодела неуправног говора долази до укидања „формалне граматичке везе између ауторске дидаскалије као управне клаузе и исказа говорника (лика) као зависне клаузе” (Ковачевић 2012: 21). Ево и неколико ексцерпираних примера овога модела:

Он ће остати још мало, рекао је и пружио ми руку. (< Рекао је да ће он остати још мало и пружио ми руку.) (126)

Постоји само једно место, рекао је, одакле можемо да очекујемо помоћ. (< Рекао је да постоји само једно место одакле можемо да очекујемо помоћ) (128)

Звучи сама себи као Шехерзада, рекла је, али њена прича мора да се заврши са доласком јутра. (< Рекла је да звучи сама себи као Шехерзада, али њена прича мора да се заврши са доласком јутра) (141)

Има времена за то, рекла је, прво мора да приведе крају започети опис борбе добра и зла, а то свакако мора да доврши пре него што напољу потпуно сване. (< Рекла је да има времена за то, прво мора да приведе крају започети опис борбе добра и зла, а то свакако мора да доврши пре него што напољу потпуно сване.) (141)

Неуправни експресивни говор и полууправни говор у литератури се дефинишу као чисто стилистичке варијанте. Судећи по подмоделима који се појављују у роману, могло би се закључити да се подмодели најчешће употребљавају уместо граматикализованих модела. Тако се неуправни експресивни говор и неконекторски неуправни говор појављују уместо граматикализованог неуправног говора.

4. ЗАКЉУЧАК

Спроведена анализа туђег говора у роману *Пијавице* показала је ниску фреквентност двају основних граматикализованих модела: правог управног говора и неуправног говора. Међу њима неуправни говор је знатно фреквентнији од управног који је осведочен само у једном примеру. Стилистички је врло значајна појава неуправног говора унутар неуправног говора реализована само у једном примеру. Осим граматикализоване форме управног говора, у роману су забележени примери уведеног слободног управног говора и фрагментарног управног говора, при чему је слободни управни говор најфреквентнији модел преношења туђег говора у анализираном роману. Готово по правилу, он се појављује у контекстима разговора које наратор жели да прикаже. Ауторска дидаскалија у овом моделу најчешће се среће у медијалној позицији, а нешто ређе у постпозицији. Нема примера који сведоче о појави ауторске дидаскалије у оквиру слободног управног говора у иницијалној

позицији, што показује да наратор у први план ставља говоре других. Глагол *рећи* среће се у највећем броју примера у ауторској дидаскалији и увек је у перфекту. Други подмодел управног говора забележен у роману, фрагментарни управни говор, среће се у контекстима у којима се жели нагласити сегмент (најчешће) претходног исказа. Са друге стране, као подмодели неуправног говора појављују се полууправни говор, експресивни неуправни говор и неконекторски неуправни говор. Међу њима најфреквентнији је полууправни говор чија је главна одлика дидаскалија у иницијалној позицији. Према свему судећи, у роману *Пијавице* преовлађују неграматикализовани модели преношења туђег говора. Помоћу њих се сликовито и експресивно представљају минули разговори. Због тога у оквиру сваког од поменутих модела наратор примат даје говору другог лика. Изузетак су појаве полууправног говора којим се жели оставити утисак о објективности приповедача.

Извор

Албахари 2005: Д. Албахари, *Пијавице*, Београд: Стубови културе.

Литература

Аврамовић 2014: М. Аврамовић, Књиге огледала: *Цинк и Мамац* Давида Албахарија, Цетиње: *Књижевна историја*, год. 46, бр. 153, Цетиње, 525–546.

Бахтин 1980: М. Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Београд: Nolit.

Виноградов 1971: V. Vinogradov, *Stilistika i poetika*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.

Гезен 2005: A. Gessen, Where Imagination Fails: Rembering the Holocaustin Götze and Mejer

by David Albahari, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 95–103.

Горуп 2005: R. Gorup, The Author in Exile: Writing to Forget, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 3–15.

Катнић Бакаршић 1999: М. Katnić Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Budapest: Open society institute.

Ковачевић 2012: М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминсистему туђег говора, Београд, Никшић: *Српски језик*, год. 17, бр. 1-2, Београд, Никшић, 13–38.

Ковачевић 2012а: М. Ковачевић, О језику и стилу Петра Пајића, у: М. Ковачевић, *Лингвистичка књижевна шекста*, Београд: СКЗ, 173–209.

Милашин 2014: Г. Милашин, О типовима и функцијама преношења туђег говора у дневним новинама у Републици Српској, у: Б. Димитријевић (уред.), *Језик, књижевност и култура*, Ниш: Филозофски факултет, 26–39.

Митровић 2005: М. Mitrović, Gec i Majer or Situational Education, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 83–95.

- Милутиновић 2005: Z. Milutinović, The Demoniaticism of History and Promise of Aesthetic Redemption in David Albahari's *Bait*, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 15–25.
- Мраовић 2005: D. Mraović, The Politics of Representations: *Mamac* by David Albahari, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 35–53.
- Николић 2017: М. Николић, Стилистика приповедања у стварносној прози Добрила Ненадића, Београд, Никшић: *Српски језик*, бр. 22, Београд, Никшић, 155–174.
- Николић 2020: М. Николић, Стилистичка истраживања типова туђег говора, Београд, Никшић: *Српски језик*, бр. 25, Београд, Никшић, 287–301.
- Пантић 1997: М. Пантић, Спојени судови, у: Д. Албахари, *Мамац*, Београд: Народна књига, 204–208.
- Павловић 2013: А. Павловић, Албахаријева проза у међународном славистичком контексту, у: М. Пантић (уред.), *Слике из породичног времена*, Београд: Библиотека града Београда, 174–188.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Службени гласник.
- Ракочевић 2005: R. Rakočević, Shem Is Eating Words. On an Episode of Logophagy: David Albahari's *Tsing*, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 25–35.
- Рибникар 2005: V. Ribnikar, History as Trauma in the Work of David Albahari, *Serbian Studies*, Vol. 19, No 1, 53–83.
- Рибникар 2006: В. Рибникар, Историја и траума у романима Давида Албахарија, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 54, св. 3, Нови Сад, [613]–639.
- Чутура 2014: И. Чутура, Семантика и стилистика глагола у Ђопићевим ауторским дидаскалијама, у: В. Јовановић, Т. Росић (уред.), *Књижевности за децу у науци и настави: зборник радова са научној скупи*, 127–142.
- Шолем 2001: Г. Шолем, *Кабала и њена симболика*, Београд: Плави круг.

TYPES OF OTHER PEOPLE'S SPEECH IN DAVID ALBAHARI'S NOVEL *LEECHES*

Summary / This paper considers the models of transferring other people's speech in David Albahari's novel *Leeches* from the stylistic point of view. The aim of this paper is recording and illuminating the stylistic effects of different types of transmission of other people's speech. By using analytical-descriptive methods in the novel, the following are recognized: real indirect speech, introduced free indirect speech, fragmentary indirect speech, basic (grammaticalized) type of direct speech, semi-indirect speech, indirect expressive speech, and direct non-connector speech. In various contexts they depict the conversations of the novel's characters.

Key words: David Albahari, stylistic, exile, other people's speech, real indirect speech, direct speech

Примљен: 13. август 2022.

Прихваћен за штампу септембра 2022.

Марија Ж. Ненадић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

ИДЕОЛОШКА (ЗЛО)УПОТРЕБА ЈЕЗИКА: ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКА АНАЛИЗА ПОЛИТИЧКИХ СЛОГАНА²

У раду се анализира језичко-стилски потенцијал политичких слогана. Корпусну материју обухватају синтаксичке конструкције које чине политичке слогане на овогодишњим општим изборима одржаним трећег априла 2022. године. Користећи се квалитативном методологијом, тежимо ка пружању темељног лингвистичког описа ексцерпираних језичких јединица не бисмо ли утврдили њихов стилистичко-прагматички потенцијал. Анализом је утврђено да доминантно обележје ових језичких израза јесу стилистичке фигуре понављања – алитерација, асонанца и консонанца – али у појединим инстанцама имплементирани су и друге стратегије које доприносе ретенцији исказа. Ипак, сугеришемо да би теренско испитивање матерњих говорника допринело бољем увиду у прагматичку природу проучаване грађе.

Кључне речи: идеологија, политички слогани, ретенција исказа, стилистика, синтакса, прагматика

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Данашњи човек се отиснуо из племена, али покоровање вођи је остало. Можда можемо да говоримо о незрелости и незавршеном процесу личне индивидуализације. Неаутентичне особе су оне које су потиснуле своју индивидуалност и које су се у потпуности препустиле колективном начину живота и добровољно одустале од самосталног доношења одлука. За њих је припадност групи гаранција за сигурност и опстанак... а група обожава медије.

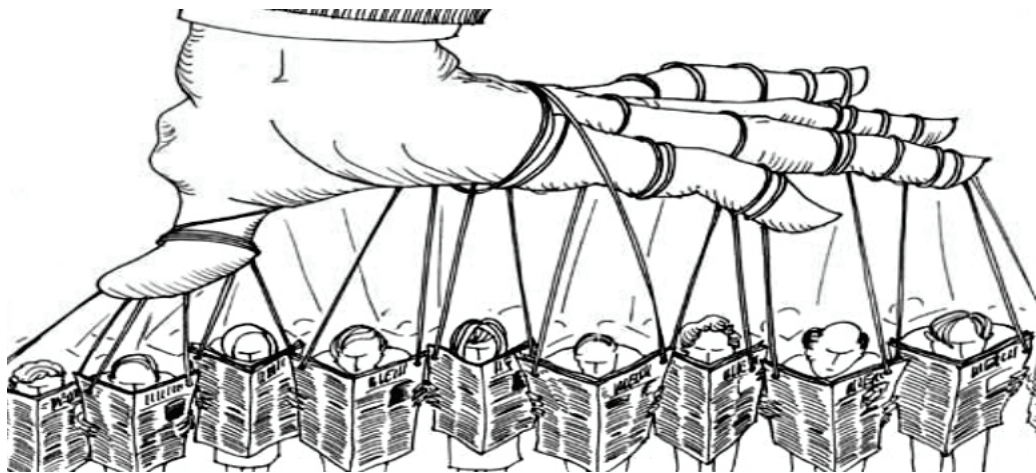
(Балтезаревих и др. 2014: 103–104)

Лексема *идеологија* прожима се кроз различите друштвене системе, неретко попримајући негативну конотацију. Ипак, изворно значење ове творенице било је позитивног карактера, означавајући „нову

1 marija.nenadic@filum.kg.ac.rs

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

дисциплину која ће проучавати *идеје*^{3,4} (Ван Дијк 2006: 729). Утемељивач овог термина, француски филозоф Антоан Дести Де Траси, године 1796. ствара дати концепт, не слутећи да ће пола века касније попримити пејоративно обележје (в. Кенеди 1979: 353–354). Посматрајући данашње речнике, уочава се да долази до лексичко-прагматичког концепта ширења значења, па је на основно тумачење придодата и одредница „скуп идеја које чине окосницу неког политичког или економског система”⁵. Историјски сагледано, људска врста прошла је кроз различите политичке системе, а сваки од њих одликован је сопственим уверењима и моралним начелима. Заједничка одлика свих идеологија јесте тежња ка допирању до широких народних маса зарад стицања што већег броја присталица и остваривања политичких циљева. Појава мас-медија умногоме олакшава овај задатак, будући да они могу представити исконструисану слику реалности која иде у корист некој политичкој странци (в. Перић и Кајтез 2013: 178). Треба напоменути и да постоје различите врсте притисака које одређена странка/коалиција може извршити на медије. Балтезаровић и сарадници (2014: 106) наводе уделни инвентар ових стратегија: 1) утицај на кадровску политику медија (19,89%), 2) корумпирање новинара или уредника да пишу „наручене текстове” (17,31%), 3) ускраћивање куповине рекламног простора (13,45%) и 4) ускраћивање информација на које медији имају право (12,45%). Овај тип медијске манипулације Ли (2012) сликовито приказује на следећи начин:



Приложена илустрација приказује тип обмане коју широке народне масе прихватају „здро за готово”, одбацујући сваки вид критичког

3 "a new discipline that would study *ideas*" (Van Dijk 2006: 729).

4 Цитати садржани у раду представљају ауторски превод.

5 "a set of ideas that an economic or political system is based on" (в. <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/ideology?q=ideology>, приступљено 6. 4. 2022).

суда о садржају који им се свакодневно пласира. Као разлог томе Фром (2002: 61) наводи конформизам⁶, тј. тенденцију човека ка приклањању менталитету стада које му омогућава сигурност и ушушканост.

Знатан пораст политичке присутности у медијима, како у дневној штампи тако и на телевизији, дешава се током изборне кампање када гласачи бивају изложени различитим идеолошким парадигмама. Политичари помоћу разноврсних језичко-стилских средстава покушавају допрети до циљне популације, а њихова разматрања неретко прати и изборни гесло, тј. слоган који има за циљ да привуче гласачку публику ка остваривању нечијих интереса. У нашем раду, управо, анализирамо синтаксичке конструкције овога типа, те су наредни одељци посвећени лингвистичком опису датих структурних јединица и приказу ексцерпираних грађе.

2. ЛИНГВИСТИЧКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ СЛОГАНА

Многобројни извори и речници садрже различита поимања концепта слоган. Етимологија овог термина везује се за гелску реч *sluaghghairm*, која се преводи синтагмом поклич војске⁷. Данашње дефиниције сежу од оних које наводе да слогани настају како би ојачали идентитет одређеног брэнда (в. Худом и Тракулкасемсук 2017: 184) до описа који истичу да дате структуре помажу у конструисању одређене слике неке организације (в. Ке и Ванг 2013: 276). Као језичке конструкције које се користе у различитим доменима⁸, слогани често представљају плодносно тло за лингвистичка проучавања. Испитивани су сви језички нивои како би се утврдило које стилске фигуре доприносе ретенцији ових језичких јединица. Катнић-Бакаршић (1999: 111–113) дате тропе класификује у три категорије, узимајући у обзир језички ниво на којем се одређено одступање реализује:

- 1) **фонетско-фонолошке фигуре** (асонанца, алитерација, протеза, епентеза, парагога, афереза, синкопа, апокока, метатеза);
- 2) **синтаксичке фигуре**:
 - а) фигуре додавања које се одликују проширењем основног исказа: кумулација (подврсте: дистрибуција и синатрезма),

6 Под овим се мисли на исечак из Фромове монографије *The Sane Society* који наводимо у наставку: *What could be more obvious than the fact that people are willing to risk their lives, to give up their love, to surrender their freedom, to sacrifice their own thoughts, for the sake of being one of the herd, of conforming, and thus of acquiring a sense of identity, even though it is an illusory one* (Fromm 2002: 61).

7 За потпун опис етимолошког стања, консултовати *Merriam Webster* онлајн речник (в. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/slogan>, приступљено 11. 4. 2022).

8 Лексика овога типа може се пронаћи у различитим гранама индустрије, као што су рекламирање (в. Полајнар (2016), Зембитска и Мазур (2018)), наутика (в. Скрачић и Косовић (2016)) и туризам (в. Худом и Тракулкасемсук (2017)).

- б) фигуре итеративног додавања засноване на понављању лексичких елемената: анафора, епифора, симплока, окружење/циклос, анадиплоза, редупликација/геминација, полисиндет,
 - в) фигуре одузимања у којима се исказ скраћује: елипса, асиндет, ретиценција, зеугма, силепса,
 - г) фигуре замене које замењују нефигуративне синтаксичке конструкције: реторичко питање, екскламација (узвик),
 - д) фигуре пермутације: инверзија, исколон, паралелизам, парцелација;
- 3) **семантичке фигуре:**
- а) тропи: метафора, метонимија, синегдоха, перифраза, хипербола, литота, иронија,
 - б) семантичке фигуре у ужем смислу: оксиморон, антиметабола, поређење (*simile* и *comparatio*).

Узевши у обзир горенаведену класификацију, у наставку рада наводимо преглед стилских фигура које, на основу налаза из ексцерпираних грађе, доприносе меморисању слогана (преузето из Зембитска и Мазур (2018: 41–42)): 1) на фонолошком нивоу (алитерација, асонанца, консонанца, ономатопеја), 2) на синтаксичком нивоу (анафора, епифора, антимерија) и 3) на семасиолошком нивоу (хомофонска и хомонимска игра речи, семантичка игра речи, реторска питања, метафора, поређење, хипербола, полисемија, антитеза, хијазам, елипса). Уз дату класификацију реторских фигура, поменути ауторке наводе и инвентар стратегија које творци слогана користе како би постигли упечатљивост. Наводимо их у наставку: 1) велика слова (енгл. *CALIFORNIA'S BEST BEER*⁹), 2) употреба другог лица јединице (енгл. *It's everywhere you want to be.*), 3) употреба заменица 'свако', 'свуда' (енгл. *Everyone loses games. Few change them.*), 4) творба неологизама различитим творбеним моделима (енгл. *The goddess of never-let-me-go.*), 5) бинарне координације (енгл. *Walk in. Drive out.*), 6) просте реченице (енгл. *You get rid of dandruff.*), 7) номинативне реченице (енгл. *Like no place else.*), 8) негација (енгл. *There is no substitute.*), 9) императиви (енгл. *Life is a journey. Travel it well.*), 10) условне реченице (енгл. *If you want to impress someone, put it on your blacklist.*) и 11) компаративне и суперлативне форме придева и прилога (енгл. *Most aces. Most games.*). У истој студији истиче се и чињеница да грешке у ортографији додатно доприносе ретенцији ових вишелексемских спојева. Зембитска и Мазур (2018: 39) ову тврдњу поткрепљују наредним примером, који представља рекламу брэнда Сникерс: *OHDEER. It's hard to spel when your hungry. If you keep making typing mistakes grab yourself a Snikers fast.*

9 Примери које користимо за илустрацију горепомнутих стратегија преузети су из студије *Stylistic features of English advertising slogans* ауторки Марине Зембитске и Јулије Мазур.

Осим приложеног описа о гласовним и графолошким могућностима ових илустративних експонената, научници се баве и порукама које дате инстанце могу пренети. Подухвати овога типа везани су преваходно за најапстрактнију лингвистичку грану – прагматику. Досадашња проучавања покрила су неке од основних домена из ове области, као што су конверзацијске максиме и говорни чинови (в. Вардани 2018) и пресупозије (в. Пуспасари 2013).

Узевши у обзир класификације које смо у овом одељку изнели, у раду тежимо ка пружању подробног описа ових језичких структура, обухватајући горепоменуте нивое како бисмо утврдили стилистички и прагматички потенцијал одабране корпусне материје. Сходно томе, у одељку бр. 3 пружен је и опис корпуса који ће бити размотрен током аналитичког поступка.

3. ОПИС КОРПУСА

Корпусну материју нашега рада сачињавају политички слогани општинских избора одржаних трећег априла 2022. године у Републици Србији. Анализом је обухваћено петнаест инстанци ове врсте које смо, прегледности ради, табеларно приказали у наставку:

Странка/коалиција	Слоган ¹⁰
Двери–Покрет обнове краљевине Србије	Срцем за Србију.
Заветници	Своји на своме.
Морамо	Морамо, заједно и другачије.
Национално демократска алтернатива	Да живимо нормално.
Српска демократска странка–Нова	Ајмо људи.
Српска напредна странка	Дела говоре. Заједно можемо све. Једина граница су наши снови. Мир. Стабилност. Вучић.
Српска радикална странка	Под заставом Србије – Шешеља за премијера.

10 Одељак насловљен *Извори* садржи потпуну библиографску одредницу ексцерпираних слогана.

Странка демократске акције Санцака	Слобода – демократија – аутономија.
Странка правде и помирења	Муфтијин аманет.
Суверенисти	Србија није на продају.
Уједињени за победу Србије	Наш Понош – председник. Промена из корена.

Зарад пружања подробијег описа приложених синтаксичких конструкција, извршена је даља класификација према којој прикупљену грађу разврставамо у две категорије – *слојане са љредикајџским конџџиџуенџиом* и *слојане без љредикајџској конџџиџуенџиа*. Из приложеног схематског приказа јасно се увиђа да су овогодишње тенденције приликом избора слогана ишле у прилог потоњој категорији, која бележи удео од 53,33% од укупног корпуса. Ипак, ова безпредикатска маркираност не мора нужно условљавати меморисање датих лексичких структура, јер према претходним достигнућима из ове области, треба размотрити језичко-стилски потенцијал датих јединица. Сходно томе, у наредној целини приложићемо анализу која ће пратити теоријске постулате изнете у другом одељку.

4. АНАЛИЗА ЕКСЦЕРПИРАНЕ ГРАЂЕ

4.1. СЛОГАНИ СА ПРЕДИКАТСКИМ КОНСТИТУЕНТОМ

Овај пододељак посвећен је језичкој анализи слогана који у својој структури садрже предикатски конституент. Од петнаест ексцерпираних инстанци, седам слогана одликује одређен облик простог глаголског или именичког копулативног предиката. Прегледности ради, анализа прати редослед слогана који је приложен у трећем одељку.

Морамо, заједно и другачије. Ова синтаксичка конструкција структурирана је од предиката који чини глагол *морайџи* у првом лицу множине презента и двају прилошких одредби за начин – *заједно* и *грукџачије* – које су повезане саставним везником *и*. Уочава се изостанак субјекта, али, ипак, сугеришемо да на прагматичком плану долази до појаве инклузивног ми, што поткрепљује множински облик коришћеног глагола. Од стилских средстава забележена је асонанца, где се учесталије понављају ниски вокал *а* и средњи вокал *о*, али до репетиције долази и код средњег вокала *е* и високог вокала *и* у нешто мањем уделу. Увиђа се и употреба императива који представља подстрекач на акцију. Дати слоган може се додатно обогатити, јер се у структури израза појављује концептуални прорез који се мора попунити како би се

добила пуна пропозиција исказа¹¹. Концептуални прорези маркирају се имплицитним питањима у угластим заградама, те добијамо следећу декодирану логичку форму: *Морамо [шта?] заједно и другачије*. Саговорници могу контекстуалне прорезе попунити на различите начине, а ово су неке од интерпретација: *Морамо [делати/напредовати] заједно и другачије*. Могућност додељивања различитих одговора на постављено имплицитно питање представља делотворну стратегију, јер ће сваки грађанин интерпретирати слоган према свом нахођењу, што доводи до пријемчивости овога израза.

Да живимо нормално. Синтаксички посматрано, дати слоган чини зависна (изрична) реченица која служи као једна од стратегија за привлачење пажње. Од стилских фигура у овој синтаксичкој структури, најпре уочавамо асонанцу, јер долази до понављања ниског вокала *a*, средњег вокала *o* и високог вокала *i*. Осим асонанце, која у овом примеру представља доминантан стилистички троп, у оквиру лексема *живимо* и *нормално* егзистира двоуснени сугласник *m*, те овакво понављање сугласника у лексемским спојевима називамо консонанцом. Са прагматичке тачке гледишта, могло би се говорити о недоречености говорника датог исказа. Наиме, познато је да се зависним реченицама придодаје главна како би се дошло до намераваног значења одређене конструкције. Како у овом примеру немамо главну реченицу, саговорник покреће своје менталне механизме за извођење јаким или слабим импликатура не би ли постигао комплетно значење датог исказа. Треба, такође, истаћи и да лексички спој *живети нормално* за сваког појединца ствара различит скуп енциклопедијских претпоставки о томе шта овај концепт денотира. Употребом ове глаголске синтагме, стога, доприноси се допирању ка целокупном гласачком телу уопште.

Ајмо људи. Дати слоган представља просту реченицу коју структурирају два конституента – глаголски облик *хајге* и заједничка именица *људи*. Поменути глагол спада у класу непотпуних, тј. дефектних глагола, који не познаје облик инфинитива, већ облик императива. Овај глаголски начин представља делотворну стратегију коју маркетиншки тимови користе како би гласачко тело подстакли на предузимање неке акције. Уочава се и да је коришћена глаголска лексема ненормативног типа, јер консултујући *Речник српскога језика* (2011: 1422) проналазимо два нормативна облика за прво лице множине императива – *хајд(е)мо* и *хајд(е)мо*. Вративши се на претходна проучавања из овога домена, јасно се увиђа да грешка у ортографији представља стратегију за привлачење пажње. Додатно, именица *људи* у вокативу множине није одвојена запетом, што представља норму српскога језика. Следствено горепоменути правописним недостацима, увиђа се да слоган настоји да допре до циљне групе која је склона протестима, јер, узимајући у обзир енцик-

11 За детаљнији опис концепата *пропозиција исказа* и *прајмашички (инференцијални) процеси*, консултовати Мишковић-Луковић (2018: 74–78).

лопедијско значење датог слогана, протестне ситуације представљају доминантан контекст његовог коришћења.

Дела говоре. Попут малопређашњег примера и овај илустративни експонент представља просту реченицу која садржи два конституента – заједничку именицу *дело* у номинативу множине са функцијом субјекта и глагол *говориши* у трећем лицу множине презента са функцијом простог глаголског предиката. Оно што се, најпре, уочава јесте присуство персонификације као језичко-стилистичког тропа, где неаниматни ентитет – *дела* – преузима улогу говорника. Са прагматичке тачке гледишта, увиђа се концептуални прорез који можемо обогатити инференцијалним процесом засићења (енгл. *saturation*) како бисмо добили пуну пропозицију говорниковог исказа. Наиме, недореченост поменутог слогана ствара концептуални прорез који се изражава имплицитним питањем у угластим заградама: Дела говоре [шта?]. Како бисмо дошли до намераваног (говорниковог) значења декодирана логичка форма се мора контекстуално попунити, те се дати слоган може проширити на различите начине, попут Дела говоре да наша странка треба победити / да смо ми најбољи избор за бољу будућност народа / колико смо учинили за ову државу и томе слично. Додатно, треба узети у обзир да је дати слоган уједно и први део пословице *Дела говоре више од речи*. Следствено томе, овим језичким изразом долази се до импликатуре да дата политичка странка испуњава своја обећања, што чини њено разликовно својство у односу на своје политичке опоненте.

Заједно можемо све. Дата синтаксичка конструкција садржи три члана – прилог за начин *заједно*, глагол *моћи* у првом лицу множине презента и општу придевску заменицу *све* у акузативу јединине. Од стилских фигура забележена је асонанца са репетицијом средњих вокала *е* и *о*. Може се сугерисати и имплицитно присуство инклузивног ми које наглашава да домен овога слогана представљају сви држављани Републике Србије, а не одређена циљна групација. И овај исказ може се додатно обогатити уколико заменичку лексему *све* конкретизујемо одређеном зависном синтагмом, попут Заједно можемо постићи много више / финансијски ојачати / пружити бољу будућност нашој деци и томе слично. Свакако лексема *све* представља општи термин који може економичношћу форме обухватити сва горенаведена значења, те, као таква, представља делотворну стратегију за ретенцију слогана.

Једина граница су наши снови. Иако је на синтаксичком плану реч о простој реченици, наведени слоган има знатно сложенију структуру од претходно размотрених инстанци, састојећи се из именичке синтагме *Једина граница* у номинативу јединине са функцијом субјекта и именског копулативног предиката *су наши снови*, који, надаље, можемо разложити на копулу *су* и именичку синтагму *наши снови* у функцији предикатива. Стилистички посматрано, дати слоган представља копулативну метафору у којој долази до асонанце, јер се уочавају понављања ниског вокала *а* и високог вокала *и*. Као и у пређашњим примерима,

ни овај слоган пе представља пуну пропозицију говорниковог исказа и може се додатно обогатити различитим синтаксичким конституентима. На пример: Једина граница [за бољу будућност / просперитет државе / политичку стабилност] су наши снови¹².

Србија није на продају. Приложени исказ састоји се из субјекта који чини властита именица *Србија* и копулативног именског предиката *није на продају* који се даље може рашчланити на копулу (*није*) и предикатив (*на продају*). Како је овај израз дужи од горенаведених, он представља добро полазиште за проналазак стилско маркираних средстава. Увидом у структуру ове инстанце, најпре, запажамо консонанцу, тј. понављање истог сугласника унутар речи, што се уочава у лексемама *Србија*, *није* и *продаја*, где сонант *ј* чини саставни део финалних слогова ових лексичких јединица. Треба напоменути и то да је овај слоган негигран, што представља једну од стратегија које се користе у рекламирању како би дошло до ретенције исказа. Прагматички гледано, дати израз због своје структуре представља окидач за генерисање следеће конструкционе пресупозиције: >> *Неко хоће да купи Србију*¹³. Овом пресупозицијом алудира се на међународне чиниоце који својом индоктринацијом могу променити традиционална обележја Србије. Следствено томе, дата синтаксичка конструкција настоји допрети до гласача, позивајући се на националну основу.

Сумиравши горенаведене описе, закључује се да слогани са предикатским конституентом садрже идентичне језичко-стилске стратегије за ретенцију исказа. Учесталост употребе показују стилистичке схеме репетиције, тј. асонанца и консонанца, али бележе се и друга средства маркирања лексема попут императива, негације, персонификације и ненормативности лексичке јединице.

4.2. СЛОГАНИ БЕЗ ПРЕДИКАТСКОГ КОНСТИТУЕНТА

Осим глаголско-маркираних слогана, који генеришу јаке и слабе имплициране закључке, незнатно већи број инстанци чине спојеви именичких, заменичких и предлошких лексема. Дати пододељак посвећен је илустративним експонентима поменутог типа, усредређујући се, најпре, на стилистички, а потом и на прагматички аспект изучаване грађе.

Срцем за Србију. Дати израз представља номиналну структуру која се може разложити на именичке лексеме спојене предлошком речју. На стилистичком плану забележена је алитерација зубног

12 За разлику од засићења које представља релевантно попуњавање неартикулисане варијабле, у датој инстанци наилазимо на прагматички процес слободног обогаћења декодиране логичке форме исказа, који се може испољити јачањем или проширивањем пропозиције. Сугеришемо да у овом случају долази до проширења пропозиције, јер се у дати слоган могу уметнути нови концептуални изрази који би прецизирали говорниково значење (в. Мишковић-Луковић 2018: 76–77).

13 За подробнији опис категорија имплицитног значења в. Мишковић-Луковић 2018: 39–60.

сугласника *с*, али и консонанца слоготворног сугласника *р*. Поменути гласови због препрека при изговору спадају у „тешке” за изговарање, те, сходно томе, додатно привлаче пажњу рецепијената (в. Катнић-Бакаршић 1999: 53). Као и код малопређашњих инстанци, ова логичка форма може се проширити уметањем нових конституената, што резултира наредном пропозицијом исказа: Срцем за бољу будућност / финансијску стабилност] Србије.

Своји на своме. У овом вишелексемском споју проналазе се сва три стилистичка средства чије главно обележје јесте репетиција. Како прва и трећа лексема овога израза деле истоветни слог, зубни сугласник *с* представља алитерациско понављање, сонант *в* двоструко егзистира у унутарлексемској позицији, а средњи вокал *о* чини нуклеус првих слогова поменутих лексема. Употребом двају облика повратне присвојне заменице за свако лице – *своји* (номинатив множине) и *своме* (локатив једине) – наглашава се покушај допирања ка целокупном становништву наше земље. Како су у питању заменице, може се дискутовати о контекстуалном значењу датог слогана, јер у синтаксичкој структури израза нема јасно дефинисане референцијалне функције. Поменуте заменичке конституенте можемо, стога, заменити именичким синтагмама како бисмо добили комплетну пропозицију исказа: [Држављанин Републике Србије] на [својој територији]. Дата синтаксичка јединица има, уједно, и фразеолошко значење, које Оташевић (2012: 53) дефинише на следећи начин: „бити независан у одлучивању, бити самосталан, слободан”. Узевши у обзир потоњи опис, може се закључити да је фокус овога слогана национални интерес без уплива међународних утицаја.

Мир. Стабилност. Вучић. Слоган ове политичке странке састоји се од три лексеме како би се постигла економичност израза, а самим тим и боља ретенција дате синтаксичке структуре. Од стилистичких средстава уочава се, најпре, асонанца предњег вокала *и*, што значи да потпуно значење овог слогана добијамо проширивањем датог језичког израза које би се могло постићи следећом сложеном реченицом: *Желимо мир и стабилност, а то нам може пружити Александар Вучић*. У проширеној синтаксичкој конструкцији долази до конкретизације референта приложеног исказа како би се у потпуности разлучила његова намерава порука. Ипак, слоган са датим једнолексемским спојевима свакако представља делотворнију стратегију пошто је у претходним проучавањима уочено да економичност израза, заправо, доприноси његовој ретенцији. Додатно, уочена је и здруженост асиндетона и (а) кумулације, јер апстрактне именице *мир* и *стабилност* чине лексеме истог семантичког поља које настоје описати одређеног референта (*Вучић*) кроз његове различите улоге¹⁴.

Под заставом Србије – Шешеља за премијера. Синтаксички посматрано, запажа се да дати слоган чине две номиналне структуре,

14 За детаљнији опис (а)кумулације, консултовати: Ковачевић 2015: 131.

где пређашња представља метафорички израз чије би дословно значење могло гласити у *најбољем интересу наше земље*, док потоња представља услов који треба испунити како би се наметнути циљ и постигао. Осим метафоричног израза, синтаксичка структура поседује сва три стилистичка тропа чије обележје представља репетиција: алитерацију пловива *и* и зубног сугласника *з*, асонанцу знатног броја вокала, при чему доминацију врше ниски вокал *а* и средњи вокал *е*, али и консонанцу сонанта *ј*.

Слобода – демократија – аутономија. Попут малопређашњег тролексемског слогана, и у овом синтаксичком, асиндетском споју забележена је (а)кумулација именичких лексема које представљају главне идеолошке циљеве дате политичке партије. Од стилистичких средстава уочавају се асонанца (понављање ниског вокала *а*, средњег вокала *о* и високог вокала *и*) и консонанца (репетиција сонаната *ј* и *м*, као и пловива *и* унутар лексема). Наравно, овај слоган се, такође, може обогатити предикатским конституентом како би се добило намеравао (говорниково) значење, што би резултирало наредном конструкцијом: [Наша странка жели] слободу, демократију и аутономију [Републике Србије]. Проширивањем дате инстанце, можемо генерисати следећу фактивну (емотивну) пресупозицију: >> *Република Србија нема слободу, демократију и аутономију*. Следствено томе, датим слоганом истиче се, уједно, недостатак досадашње власти, али и потенцијална побољшања која ће уследити уколико поверење грађана буде додељено датој политичкој странци.

Муфтијин аманет. Ову именичку синтагму чине апстрактна именица *аманет* у функцији главног члана и присвојни придев *Муфтијин* у функцији зависног члана. Од стилистичких карактеристика увиђа се консонанца у финалним слоговима ових лексема, где егзистира назални сугласник *н*. На прагматичком плану тежи се допирању ка одређеној циљној групацији – тј. муслиманском становништву. Наиме, анализирајући *Речник српскога језика* (2011), долази се до сазнања да лексичка јединица *муфтија* денотира следећи опис: „најстарији по рангу муслимански свештеник у некој области, покрајини”, док лексема *аманет* представља „поверавање нечега на чување или извршење, усмени тестамент који се оставља некоме на извршење, чување, завет, порука: оставити у (на) ~”. Обе лексичке јединице јесу семантички обележене и њиховом употребом позива се на муслиманску традицију. Сходно томе, закључује се да је разликовно својство овога слогана, управо, његово обраћање националној мањини, док остале инстанце допиру до различитих друштвених слојева.

Наш Понош – председник. Зембитска и Мазур (2018: 41) конструкције овога типа називају номинативним реченицама (енгл. *nominative sentences*). Наравно, дати израз може се трансформисати у просту реченицу са именским копулативним предикатом, која би јасније показала пуну пропозицију овога слогана, а то је Наш Понош

[је/треба постати] председник. Као и у малопређашњим примерима, забележено је присуство алитерације и консонанце, јер долази до понављања фрикатива *ш* и назала *н*. Са прагматичке тачке гледишта, овај пример представља семантичку игру речи (енгл. *a semantic pun*). Наиме, финално *ш* у лексеми Понош показује сличности при изговору са гласом *с*, јер оба сугласника представљају безвучне, струјне гласове. Сходно томе, говорник српскога језика, неминовно, лексему Понош због својег фонетског карактера повезује са лексемом понос, која у нашем народу има изузетно позитивну конотацију. Маркетиншки тим који је осмислио дати слоган засигурно је ово засвучје имао на уму, те је, имплементирајући дату стратегију, хтео привући што већи број гласача.

Промена из корена. Прочитавши ову номинативну структуру, најпре, се увиђа присуство риме која је постигнута асонанцом и консонанцом. Долази до репетиције трију вокала у лексемама *промена* и *корена* (ниски вокал *а* и средњи вокали *е* и *о*). Консонанца се уочава код истих лексичких јединица, где понављање врше надзубни сугласници *р* и *н*. Овај исказ може се и прагматички анализирати помоћу инференцијалног процеса засићења, где се отвара контекстуални прорез који генерира следеће имплицитно питање: Промена [чега?] из корена. Наравно, као и у претходним инстанцама, одговор се добија контекстуалним обогаћењем овога слогана, а неке од интерпретација могу бити: Промена [финансијске ситуације / начина живота] из корена и томе слично.

Код горенаведених описа ексцерпираних номиналних структура уочавају се сва три стилистичка тропа чије обележје представља репетиција: алитерација, асонанца и консонанца. Поред ових стилистичких обележја, постоје и усамљени примери у којима су забележене стратегије семантичка игра речи и фигуративно значење израза, које представљају делотворно средство за ретенцију исказа.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Уопштено посматрано, језик се може дефинисати као темељна одредница за преношење различитих идеологија чије униформно својство представља стварање повластица различитим појединцима или организацијама. Неретко се речима може изврдавати истина, тј. креирати исконструисана слика реалности зарад постизања унапред зацртаних циљева. Манипулативна употреба језика карактеристична је за политичке партије које, као свој медијум допирања до гласачког тела, користе медије. Различите студије спроведене су са циљем утврђивања стратегија којима су медији корумпирани од стране политичара зарад добијања медијског простора. Општепознато је да се удео присутности политичара у медијима повећава током изборне кампање када пред-

ставници политичких странака износе своје идеолошке парадигме, трудећи се да њихова начела достигну доминирајуће обележје у односу на становишта опозиционог тора. Сумирање слике коју политичка странка жели приказати чини се помоћу слогана – синтаксичке конструкције одликоване различитим језичко-стилским средствима која доприносе ретенцији. Увидом у корпусну материју нашега рада, закључује се да су током овогодишње изборне кампање најчешће коришћене стилистичке схеме репетиције сугласника и вокала – алитерација у нешто мањем обиму, док су асонанца и консонанца атестиране у већинском броју примера. Заступљене у слабијем уделу, али свакако забележене, јесу стратегије попут императива, негације и употребе условних реченица као подстрекача за неодложно спровођење одређене акције. Треба напоменути и да доминантно обележје овогодишњих слогана јесте елиптична дужина израза, што неминовно доводи до обогаћења декодиране логичке форме како би се постигла пуна пропозиција исказа и тиме разлучило намеравано (говорниково) значење. Дати концептуални прорези надомешћују се на различите начине, те сугеришемо да би наредни корак ка утврђивању природе изучаваних изборних слогана био теренско испитивање које би дало увид у прагматички потенцијал ексцерпираних јединица.

Извори

Глас Подриња 2022, *Морамо, заједно и друшачије: Угледни и еминентни стручњаци окуљени у шиму проф. др Биљане Шиојковић*. <<https://www.glaspodrinja.rs/aktuelno/28711/moramo-zajedno-i-drugacije-ugledni-i-eminentni-strucnjaci-okuplj>>. 12. 4. 2022.

Доста је било 2022, *Суверенисти предали листу и поручили да Србија није на продају*. <<https://dostajebilo.rs/blog/2022/02/22/suverenisti-predali-listu-i-porucili-da-srbija-nije-na-prodaju-2/>>. 12. 4. 2022.

Заветници 2022, *Своји на своме! Милица Бурђевић Шиаменковски*. <<https://www.zavetnici.rs/>>. 12. 4. 2022.

Латковић 2022: N. Latković, *Izborni slogani 2022: „Moramo“ u „Promene iz korena“*. <<https://nova.rs/vesti/politika/izborni-slogani-2022-moramo-u-promene-iz-korena/>>. 12. 4. 2022.

Национално демократска алтернатива 2022, *Да живимо нормално – слојан коалиције НАДА*. <<http://poks.rs/2022/02/22/da-zivimo-normalno-slogan-koalicije-nada/>>. 12. 4. 2022.

Поповић 2022: A. Popović, *Slogani, poruke biračima i potezi u kampanjama: Ponoš izaziva protivnika, Vučić „potpisuje“ urađeno*. <<https://www.danas.rs/vesti/politika/izbori22/slogani-poruke-biracima-i-potezi-u-kampanjama-ponos-izaziva-protivnika-vucic-potpisuje-uradjeno/>>. 12. 4. 2022.

Радио телевизија Војводине 2022, *“SDA Sandžaka – др Sulejman Ugljanin”*: Sloboda, demokratija, autonomija. <https://www.rtv.rs/sr_lat/izbori-2022/sda>

sandzaka-dr.-sulejman-ugljanin-sloboda-demokratija-autonomija_1323382.html. 12. 4. 2022.

Српска напредна странка 2022, *Весић: Вучић не води ни руску ни америчку, већ српску јолијинку*. <<https://www.sns.org.rs/novosti/vesti/vesic-vucic-ne-vodi-ni-rusku-ni-americku-vec-srpsku-politiku>>. 12. 4. 2022.

Српска напредна странка 2022, *Вучић: Једина граница су наши снови*. <<https://www.sns.org.rs/video/vucic-jedina-granica-su-nasi-snovi>>. 12. 4. 2022.

Српска напредна странка 2022, *Мали: Дела говоре, а заједно можемо све*, Београд, приступљено 12. 4. 2022, <<https://www.sns.org.rs/video/mali-dela-govore-zajedno-mozemo-sve>>.

Српски покрет Двери 2022, *Бошко Обрадовић: Срцем за Србију*, Београд. <<https://dveri.rs/saopstenja/bosko-obradovic-srcem-za-srbiju>>. 12. 4. 2022.

Странка правде и помирења 2022, *Епохални skup MUFTIJIJNOG AMANETA – Želimo slobodu za Tutin*, Novi Pazar. <<https://spp.rs/epohalni-skup-muftijnog-amaneta-zelimo-slobodu-za-tutin/>>. 12. 4. 2022.

Литература

Балтезаревић и др. 2014: V. Baltezarević, R. Baltezarević, D. Jovanović, *Медијска манипулација као обмана слободe*, *MEDIA DIALOGUES*, 19, 153–165.

Ван Дијк 2006: T. A. Van Dijk, *Politics, Ideology and Discourse*, u: Keith Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Amsterdam, Elsevier, 728–740.

Вардани 2018: W. Wardani, *Pragmatic analysis of English slogans used in motorcycle advertisement*, *International Journal of English and Literature*, 8(3), 69–78.

Зембитска и Мазур 2018: M. Zembytska, Y. Mazur, *Stylistic features of English advertising slogans*, *Philological Periodical of Lviv*, 4, 39–43.

Ли 2012: G. Lee, *Agenda setting – a manipulation*. <G.Lee: Agenda setting - a manipulation?? (s4289788.blogspot.com)>. 12. 4. 2022.

Катнић-Бакаршић 1999: M. Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Praha: Research Support Scheme.

Ке и Ванг 2013: Q. Ke, W. Wang, *The Adjective Frequency in Advertising English Slogans*, *Theory and Practice in Language Studies*, 2, 275–284.

Кенеди 1979: E. Kennedy, “Ideology” from Destutt de Tracy to Marx, *Journal of the History of Ideas*, 3, 353–368.

Меријам Вебстер 2022: Merriam-Webster. <<https://www.merriam-webster.com/>>. 20. 4. 2022.

Мишковић-Луковић 2018: M. Мишковић-Луковић, *Прагматика*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Николић (ур.) 2011: M. Николић, *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

Оксфордска речник 2022: Oxford Learner’s Dictionaries. <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>>. 20. 4. 2022.

Оташевић 2012: Ђ. Оташевић, *Фразеолошки речник српског језика*, Нови Сад: Прометеј.

Перић и Кајтез 2013: Н. Перић, И. Кајтез, *Идеологија и пропаганда као масмедјска средства геополитике и њихов утицај на Балкан*, *Национални интерес*, 2, 173–189.

Полајнар 2016: J. Polajnar, Recontextualisation of international advertising slogans and their equivalents in different European languages, *Poznań Studies in Contemporary Linguistics*, 52, 85–117.

Пуспасари 2013: A. Puspasari, Presuppositions in the slogans of Indonesian Universities, *Jalan Ahmad Yani*, 12, 1–16.

Скрачић и Косовић 2016: T. Skračić, P. Kosović, Linguistic Analysis of English Advertising Slogans in Yachting, *Transactions of Maritime Science*, 5 (1), 40–47.

Фром 2002: E. Fromm, *The Sane Society*, London/New York: Routledge.

Худом и Тракулкасемсук 2017: N. Huadhom, W. Trakulkasemsuk, Syntactic Analysis of Online Tourism Slogans: Frequency, Forms and Functions, *Pasaa*, 53, 182–213.

Marija Ž. Nenadić / IDEOLOGICAL (MIS)USE OF LANGUAGE: A LINGUISTIC ANALYSIS OF POLITICAL SLOGANS

Summary / The paper provides a linguistic analysis of political slogans. The corpus material includes political slogans of this year's general elections held on April 3, 2022. The aforementioned syntactic constructions are classified into two categories – *slogans with a predicate constituent* and *slogans without a predicate constituent*. Using qualitative methodology, we endeavor to provide a thorough description of excerpted linguistic units in order to determine their stylistic and pragmatic potential. The analysis concludes that the dominant feature of these linguistic expressions are stylistic figures of repetition – alliteration, assonance, and consonance – but in some instances, other marketing strategies have been implemented that contribute to the retention of statements. Nevertheless, we suggest that interviewing native speakers would provide a better insight into the pragmatic nature of the examined material.

Keywords: ideology, political slogans, retention of the statement, stylistics, syntax, pragmatics

Примљен: 13. маја 2022.

Прихваћен за шџамџу јула 2022.

Сања С. Маркељић¹
Филолошко-уметнички факултет
Универзитет у Крагујевцу

АНАЛИЗА НАЧИНА ПИСАЊА САЖЕТАКА У ЧАСОПИСУ *ЛИПАР*

У овом раду се бавимо начином писања сажетака за научне чланке у часопису *Липар*. Циљ рада је утврдити које информације аутори сажетака наводе када их пишу и колико тај начин писања одступа од теоријских правила писања овог елемента научно-критичке апаратуре. У те сврхе прикупљен је корпус од 50 научних сажетака, чија се структура поредила са моделом научног сажетка који смо оформили комбиновањем модела који се нуди у часопису *Липар* и литератури којом смо се служили. Резултати до којих се дошло су следећи: 1) није пронађен ниједан пример тзв. свеобухватног модела научног сажетка; 2) пронађено је укупно 13 модела; 3) Модели *предмет (корпус) + метод + циљ + резултат* и *предмет (корпус) + метод + циљ* показали су се као најчесталији у корпусу, али не у значајној мери у односу на преостале моделе. На основу свега наведеног, може се закључити да је начин писања научног сажетка далеко разноврснији него што се у литератури наводи.

Кључне речи: сажетак, модел, структура, *Липар*, дискурсни жанр

1. УВОД

Узимајући у обзир да је сажетак, због своје позиције у научном раду и своје улоге у њему, први контакт који читалац има са садржајем научног рада, писање сажетака или апстраката намеће се као изузетно одговорна и захтевна дискурсна делатност. Сваком истраживачу и научном раднику у интересу је да савлада вештину верног и концизног представљања сопственог истраживачког рада научној заједници. Научни сажетак је један од дискурсних жанрова који служи управо у ове сврхе. Узимајући у обзир значај доброг и информативног сажетка, нарочито за младе истраживаче који тек почињу да објављују научне радове и настоје да развију своју дискурсну компетенцију, у овом раду бавимо се начином писања сажетака у научном часопису *Липар*.

Наш рад структуриран је на следећи начин: први део рада посвећен је дефинисању научно-критичке апаратуре и сажетка, као и истицању његовог значаја. Други део рада посвећен је моделима научних сажетака који се помињу у литератури којом смо се служили, упутству часописа *Липар*, као и објашњавању одабира модела с којим ћемо поредити моделе из корпуса све у циљу утврђивања степена њихове све-

1 sanja.markeljic@filum.kg.ac.rs

обухватности. Трећи део рада посвећен је опису корпуса коришћеног за ово истраживање и представљању основних резултата до којих смо дошли у научноистраживачком раду. Овом приликом наглашавамо да су у раду представљени само најрепрезентативнији примери из обрађеног корпуса.

2. О САЖЕТКУ КАО ЕЛЕМЕНТУ НАУЧНО-КРИТИЧКЕ АПАРАТУРЕ И ЊЕГОВОМ ЗНАЧАЈУ

Ово поглавље има за циљ да пружи основне информације о томе шта је сажетак, које су његове функције, на чему се темељи његов значај и који типови сажетка постоје.

Неизоставна компонента сваког научног рада јесте такозвана научно-критичка апаратура. Научно-критичка апаратура представља „систем методичко-техничких правила и елемената чија примена омогућује и олакшава спровођење начела проверљивости и систематичности научног сазнања до којег смо дошли читањем научног рада” (Шуваковић 2010: 81). Уколико бисмо се одлучили да поједноставимо наведену дефиницију, урадили бисмо то рекавши да у научно-критичку апаратуру суштински спада све осим самог текста научног рада (тј. увода, разраде и закључка), односно, како Шуваковић (2010: 81) наводи, у научно-критичку апаратуру убрајамо:

„[...] сажетак (апстракт, abstract) рада, резиме (résumé, summary), кључне речи, систем напомена, цитате и позиве (на неко дело, став неког аутора итд.), списак литературе, списак извора коришћене грађе/докумената и саму репродуковану грађу у самом тексту или у прилозима, разне индексе, попис скраћеница и сл.”

Иако незнатан обимом², сажетак је један од најважнијих елемената научно-критичке апаратуре, јер служи као кратка верзија рада која садржи само најважније информације (Јаконтов 2003: 129, Лестер 2015: 94), тј. информације о томе шта је аутор урадио, како је то урадио, шта је утврдио и до каквих је закључака дошао у свом научноистраживачком раду (Батија 1993: 82). Било да се ради о друштвеним или природним наукама, сажетак треба бити написан на такав начин да ефикасно и прецизно преноси саму суштину научног чланка (Вентола 1994: 333).

Поред тога што представља рад у малом, сажетак има неколико важних функција које га чине неизоставним делом научног рада. Као две најважније, издвајамо следеће: [...] на основу сажетка уредник часописа одлучује да ли да се упусти у разматрање целог научног рада у

2 Обим варира у зависности од врсте сажетка. Уколико се ради о сажетцима који се пишу за научне радове који се објављују у научним часописима, број речи се креће од 100 до 150, док конференцијски сажетци могу садржати и до 500 речи (Благојевић 2015: 359).

намери да процени његов квалитет који би га препоручио (или, не би) за објављивање (Благојевић 2015: 360). На наведено се надовезује и запажање Уроша Шуваковића, који истиче да је једна од основних функција научног сажетка да буде:

„конкурсни материјал” на основу којег заинтересовани колега треба да одлучи хоће ли [...] рад на основу апстракта [...] уврстити за презентацију на неком научном скупу или ће закључити да то није научна тема која је релевантна за научни скуп за који [је неко] конкурисао.

(Шуваковић 2010: 81)

Из наведеног се да закључити да су сажетци кондензоване верзије рада које, уколико исправно написане, треба најпре да промовишу³ рад и побуде интересовање за садржај рада код читалаца, што је уједно и друга функција научног сажетка: на основу свега стотину и неколико стотина речи потенцијални читалац треба да одлучи да ли ће рад да прочита у целости или не (Шуваковић 2010: 81).⁴ Уколико сажетак испуни своју маркетиншку сврху, несумњиво ће утицати на број људи који ће одлучити да прочитају одређени научни чланак (Хајленд 2004: 63; Свејлз и др. 2009: 282). Уколико пажљиво размотримо све до сада наведено у вези са примарном функцијом сажетак, разумећемо зашто је сажетак или апстракт један од најпроминентнијих академских жанрова (Буш-Лауер 2014: 43).

Поред навођења основних функција научних сажетак, подједнако је важно осврнути се и на њихову класификацију. Уколико се као критеријум поделе узме чему су сажетци намењени, они се могу поделити на конференцијске сажетке, који служе као конкурсни материјал, и сажетке у научним чланцима. Ове две врсте сажетка готово су идентичне по садржају и функцији, али се разликују по томе што конференцијски сажетак није интегрални део рада, већ се објављује у *Књизи сажетика*, пре конференције на којој ће рад бити усмено представљен (Благојевић 2014: 66).

У погледу садржаја, сажетци се деле на информативне и индикативне сажетке (Јаконтов 2003: 130). Информативни сажетак садржи резултате истраживања, квантитативне и квалитативне податке (Јаконтов 2003: 130), односно информације о циљу, методама, резултатима и закључцима истраживања (Кундачина и др. 2007: 124). За разлику од информативног, индикативни сажетак представља кратак опис предмета истраживања, без икаквог залажења у детаље (Јаконтов 2003: 130) и

3 Треба нагласити да овакво поимање сажетка као пре свега промотивног средства није карактеристично за дискурс са сваког говорног подручја. На пример, ово је више случај у енглеском академском дискурсу, али не нужно и у словенском дискурсу.

4 Поред у раду наведених функција које смо издвојили као најважније, као додатне функције научних сажетак аутори издвајају следеће: он служи као референца након читања рада и припрема читаоца за читање самог текста тако што показује шта читалац може очекивати (Јаконтов 2003: 129).

не садржи информације о циљу, методама, резултатима и закључцима (Кундачина и др. 2007: 124). Иако се у литератури која се бави писањем научних сажетака могу наћи тврдње да се наведени типови пишу за одређене врсте радова⁵, комбиновање информативног и индикативног сажетка је такође могуће, како Јаконтов истиче (2003: 130).

3. О МОДЕЛИМА НАУЧНИХ САЖЕТАКА

Научни сажеци се увек пишу по одређеним моделима. Ови модели се можда могу разликовати у зависности од шире научне области (на пример, да ли се ради о природним или друштвеним наукама), али упркос томе, како Благојевић истиче (2015: 361), њихова структура је прилично уједначена, јер сви научни сажеци имају један исти циљ: да концизно представе суштину научног чланка. У *Академском писању за друштвене науке*, Шуваковић (2010: 82) наводи следећи модел научног сажетка који се одликује линеарном и концизном структуром:

Апстракт се пише [...] у трећем лицу и треба да саопшти а) шта је предмет истраживања, б) шта је циљ истраживања, в) како је истраживано (примењене методе, технике истраживања), г) шта је главни резултат истраживања. Оно што је суштинско у раду треба у грубим цртама да нађе своје место у сажетку.

Према упутству које се нуди у чаопису *Липар*^{6,7}, научни сажетак треба да садржи следеће елементе:

[...]10. Апстракт: Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (наслов, имена аутора и др.) и кључних речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка. [Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – Before: 0; After: 0; Line spacing: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

Приметно је да се у односу на модел научног сажетка који нуди Шуваковић, овај модел разликује по томе што не захтева експлицитно

5 Према Кундачина и др. (2007: 124), информативни сажетак део је свих научних чланака, осим прегледних, док се индикативни сажетак пише за прегледне чланке и саопштења са стручних и научних скупова. Према Јаконтов (2003: 130) информативни сажеци пишу се за истраживачке извештаје, док се индикативни сажеци пишу за дуже научно-истраживачке и теоријске радове.

6 Као часопис од националног значаја у М52 категорији, *Липар* се од 2012. године званично дефинише као научни часопис за књижевност, језик, уметност и културу. Осмишљен у складу са Актом о уређивању научних часописа Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије, овај научни часопис излази три пута годишње.

7 Све информације изнете у овом у овом поглављу преузете су са званичног сајта часописа *Липар*, који је доступан на следећој адреси: <http://www.lipar.kg.ac.rs/> и званичног сајта Универзитета у Крагујевцу, који је доступан на следећој адреси: <http://www.kg.ac.rs/univerzitet.php>.

навођење предмета рада, али и по томе што поред резултата додатно захтева изношење закључака који се могу донети на основу спроведеног истраживања. Описане разлике представљамо и табеларно:

	<i>Липар</i>	<i>Академско писање за грушћивене науке</i>
Предмет	/	+
Циљ	+	+
Метод	+	+
Резултат	+	+
Закључак	+	/

Табела 1. Разлике у структури два сажетка

С обзиром на то да наведени модели испољавају висок степен сличности у погледу елемената, тј. разликују се по одсуству само једног елемента, за потребе анализе научних сажетака у овом раду определићемо се за опцију комбиновања ова два модела и као модел за анализу научних сажетака користити следећи модел који се састоји од пет елемената:

1. Предмет (даје одговор на питање којим се научним феноменом аутор бави);
2. Циљ (даје одговор на питање шта аутор настоји да постигне у раду);
3. Метод (даје одговор на питање о техникама и методама коришћеним у раду);
4. Резултат (подразумева квалитативни/квантитативни опис резултата);
5. Закључак (даје одговор на питање шта је аутор закључио на основу резултата).

Наведени модели одају утисак да се писање сажетака за српске научне чланке одликује пре свега линеарном и концизном структуром и да су сажетци информативног типа (видети поглавље 2).

4. О НЕКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА СРПСКИХ САЖЕТАКА И ЊИХОВОМ ТРАНСФЕРУ

Карактеристике писања научних сажетака, посебно њихов утицај на писање сажетака на страном језику, на нашим просторима проучавала је Благојевић, поредећи сажетке аутора са англофоног подручја и српских аутора који пишу на енглеском језику. Један од циљева био је да се утврди да ли се у академском писању на страном језику могу уочити елементи образаца сопствене писане културе. У својим истраживањима

Благојевић је дошла до следећих закључака у вези са тим како српски истраживачи пишу своје апстракте и чему посвећују посебну пажњу:

1. [...] Serbian writers are not inclined towards providing the readers with data about the methodology they have used in their research, and generally skip this move, emphasising the obtained results. This finding is in line with previous findings of Blagojević (2013) on research articles written by English and Serbian writers, which proved that [...] Serbian writers focus on the results and findings and do not pay considerable attention to what has preceded the presentation of these data.
2. [...] Serbian writers [...] usually use two or three long and complex sentences within [Presenting the research] move, by means of which they provide their readers with the precise theoretical background of the research.
3. While English writers make significant efforts to emphasise the novelty and interest of the research which will be presented later, in order to draw the reader's attention to it and invite him/her to begin to read the whole text, Serbian writers generally offer a global outline of the research and quickly turn to the next move of the abstract—Summarising the results.
4. [T]hey usually present their research results in a vague way, using, for example, „The obtained results will be presented and discussed”, and are not explicit in their wording. One can notice here that Serbian writers use a rhetorical strategy which is common in literature genres, such as novels and short stories, whose author, by promising a certain but not an explicit solution to the literary plot, tends to arouse the curiosity of his/her readers.
5. On the basis of this comparison, it can be concluded that Serbian academics who adhere to the same writing habits which they manifest in their abstracts intended for local, i.e. national readers, when they write for international readership, might be faced with a negative reception by these readers.

(Благојевић 2015: 10–11)

Узимајући у обзир резултате наведеног и сличних истраживања, тј. да структура сажетка варира у зависности од говорног подручја и да је трансфер реторичких стратегија из једног језика у други могућ, у раду смо се ограничили само на оне научне радове који припадају словенском говорном подручју, односно у наш корпус ушли су само сажети писани за радове из области србистике, било да се ради о научним радовима из области српске књижевности или српске лингвистике. Сажети писани на српском језику чији аутори нису србисти, већ су германисти, англисти и други нису ушли у састав нашег корпуса.

5. АНАЛИЗА САЧИЊЕНОГ КОРПУСА И РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Ово поглавље има за циљ да концизно представи предмет нашег истраживања и најрелевантније резултате до којих смо дошли.

У овом раду се бавимо начином писања сажетака научних радова у часопису *Липар*. У те сврхе, али и због ограничености овог рада, прикупљен је корпус од 50 сажетака махом оригиналних научних и прегледних радова из бројева 47–70 на сајту часописа *Липар*. Циљ нашег истраживања је двострук: 1. Најпре желимо да анализирамо структуру сажетака у овом часопису, тј. да утврдимо које од елемената, тј. информација аутори укључују у своје сажетке, каква је њихова учесталост и да ли евентуално постоји више модела, тј. образаца по којима се пишу сажетци у овом научном часопису, а потом 2. да упоредимо пронађене обрасце са комбинованим моделом који смо дефинисали у поглављу 3. Узимајући у обзир да су упутства за писање научног сажетка изузетно концизно дата у часопису *Липар*, у раду полазимо од хипотезе да ће се аутори који своје радове објављују придржавати наведеног упутства, тј. да ће већина њихових радова имати горе представљену структуру. Међутим, с обзиром на дискурсне навике српских аутора којих се Благојевић дотакла у свом истраживању, сматрамо да ћемо у обрађеном корпусу затећи и изузетке, али да они неће бити у већини.

6. МОДЕЛИ САЖЕТАКА

6. 1. ПРЕДМЕТ (КОРПУС) + МЕТОД + ЦИЉ + РЕЗУЛТАТИ

У обрађеном корпусу нисмо пронашли ниједан пример свеобухватног сажетка, тј. сажетка који се у потпуности поклапа са моделом наведеним у поглављу 3. Модел научног сажетка који је најприближнији по бројности елемената нашем комбинованом моделу илуструјемо помоћу следећа два примера:

1) Предмет истраживања био је да се упореди статус двојакних наставака у вокативу једине именица мушког рода које се мењају по првој деклинационој врсти, поредећи стање у литератури са резултатима истраживања на светском корпусу. У раду смо користили дескриптивни и аналитички метод. Примери су ексцерпирани из корпуса који смо сачинили на основу савремених дела насталих у периоду од друге половине XX века до данас. Циљ рада био је да се установи који фактори утичу на дистрибуцију вокативних наставака и да ли има одступања од правила у новијем корпусу. Резултати до којих смо дошли показују да на дистрибуцију вокативних наставака утичу: фонемско окружење, број слогова, акценат, замагљивање значења речи из основе, контекст и негативна конотација, непознавање норме, неадаптираност страних речи.

(Милановић 2012: 193)

Предмет истраживања су облици смеха у епским песмама о Марку Краљевићу и поступци којима се остварује комика. Комично приказивање, изокретање и снижавање посматра се са становишта које су у својим

теоријама смеха образложили Владимир Проп и Михаил Бахтин. Циљ истраживања је да покаже да се у распону од подсмешљивог до раскалашног (карневалског) смеха структура епског система истовремено разграђује и гради, усмеравањем смеховног начела ка хероју или ка његовим противницима. Анализа је показала⁸ да се епски циклус о Марку Краљевићу може посматрати као озбиљно-комични жанр јер се смех јавља у служби разобличавања идеологија и друштвеног система, те и као оруђе за ослобађање од страха, демистификације силе и насиља.

(Матић 2015: 61)

Наведене моделе образаца сматрамо најприближнијим комбинованом моделу, од којег се разликују само по одсуству једног елемента (закључка). У оба примера, аутори мање или више детаљно, износе информације о предмету, циљу, методи или теоријском становишту које усмерава и обликује анализу, као и резултатима спроведених анализа. Оно што смо учили приликом анализе јесте да се ови модели могу употпунити информацијама о томе одакле је и на какав начин прикупљен корпус за научноистраживачки рад, иако се та информација не захтева експлицитно у упутству часописа *Липар*. Код ових модела, сматрамо битним поменути да су се у корпусу налазили примери у којима се дешавало да се један елемент понови додатно или више пута у самом сажетку и да тако прекине строго линеарно низање једног елемента за другим, што може, барем на први поглед деловати некохезивно. Поменуто илуструјемо следећим примером где аутор даје детаљнији опис предмета, потом наводи циљ, затим поступке и аспекте анализе, а потом се враћа на циљ рада, истичући који је основни циљ, да би затим изнео резултате и на крају истиче на чему је фокус и шта је рад додатно обухватио, што се у погледу садржаја, по нашем мишљењу, надовезује на део сажетка у којем се говори о предмету рада:

2) У раду се разматрају елементи словенске митологије у поезији Растка Петровића у периоду након Првог светског рата, од 1919. до 1924. године. Кроз словенске мотиве у раној поезији разматра се и Петровићев однос према усменој поетској традицији и уметничком стваралаштву уопште. Циљ истраживања је да се покаже како се Петровић кроз митске слике смрти и препорода враћа традиционалној уметности као изворној изражајној моћи преко које се остварују везе с митом и обнавља магијска моћ језика. Уметничко стварање Р. Петровића посматра се у корелацији са Бергсоновом филозофијом виталитета и неопрIMITИВИСТИЧКИМ ТЕНДЕНЦИЈАМА ПРВИХ ДЕЦЕНИЈА 20. ВЕКА. Поступци митологизације разматрају се на семантичком, структурном и стилско-језичком нивоу. Основни циљ истраживања није само побројавање елемената словенства, већ и њихово постављање у однос са авангардном књижевношћу (витализам, динамизам, неопрIMITИВИЗАМ, институционализам) и поетиком Р. Петровића.

8 У случају овог примера, одлучили смо да последњу реченицу тумачимо као резултат на шта нас упућује језичка формулација на почетку реченице, *Анализа је показала*. Ипак, пошто у апстрактима може доћи до преклапања закључака и резултата, истичемо да се ова реченица или поједини њени делови могу протумачити и као закључак.

У раду је закључено да је старословенска тема Петровића занимала као грађа за потврђивање поетике младости и игре. Приликом излагања материјала усредсредили смо се на тематско-мотивску блискост песама, а при анализи словенства у раној поезији Р. Петровића истовремено су обухваћени аспекти имплицитне и експлицитне поетике, односно и поезија и теоријски ставови изложене у његовим есејима.

(Матић 2014: 133)

6. 2. ПРЕДМЕТ

У корпусу су такође забележени модели сажетка који се по својој структури готово уопште не поклапају са нашим свеобухватним моделом или дају детаљнији опис само предмета рада. Илуструјемо следећим примерима:

3) Једна од особина проседеа Душана Матића (1898–1980) је песникова потреба да неке мотиве обликује и у песми, и у есеју, и у роману. Њихово „преливање” из једне књижевне форме у другу, омогућило му је да разреши одређене дилеме које свако стваралаштво носи у себи.

(Лазаревић 2013: 9)

4) За полазишну тачку овог рада узимају се мотиви власти и новца који се испитују са више аспеката. Посебна пажња посвећује се испитивању мотива власти и новца из угла промене у породици, односно, на који начин опсесија за влашћу и новцем једног или више јунака утиче на породицу. Као последица утицаја спољашних фактора (власти и новца) на унутрашњу структуру породице, испитује се и мотив смрти. У вези са тим испитаће се и поремећај или губљење идентитета јунака, услед неочекиваног, наглог померања са „нормалне линије живота”, чији је узрок жеља за влашћу и новцем.

(Грујић 2013: 189)

Иако писан за оригинални научни рад, овај научни сажетак у примеру (3) не даје прецизне информације о конкретном предмету рада, с обзиром на то да аутор сажетка не наводи које конкретне форме Душан Матић обликује у својим есејима, песмама и романима, нити разјашњава које је то дилеме Матић разјаснио. Такође, не помиње се ни какав је метод коришћен, до каквих се резултата дошло у самосталном научноистраживачком раду, с којим конкретним циљем се спроводи истраживање и какве то даље импликације има за науку. Уколико се узме у обзир све наведено, приметно је да је ово суштински неинформативан сажетак који тек даје назнаку о самом предмету рада: обликовању „неких” мотива, њиховом „преливању” и решењу „одређених” универзалних дилема. Научни сажетак у примеру (4) махом садржи информације у вези са тим шта ће се у раду испитивати без готово икаквог залажења у конкретну методологију, циљ или резултате. Може се рећи да се некакве знаке дају у погледу тога шта усмерава анализу (део када аутор

сажетка помиње да се мотив власти и новца испитује из угла породице), али, сматрамо, у недовољној мери. Стога, ова два обрасца сврставамо у следећи модел: предмет.

6.3. ПРЕДМЕТ (+ КОРПУС) + МЕТОД + ЦИЉ

У овом моделу аутори не наводе информације о резултатима оствареног научноистраживачког рада нити истичу какве то даље импликације има за научну област у оквиру које је истраживање извршено. Узмимо као илустрацију следећи пример у којем аутор најпре концизно истиче предмет рада (додуше, употребом мање експлицитне лексеме), потом открива читаоцима где је корпус прикупљен, на који начин се прикупљени корпус анализира и који је циљ:

5) У раду се анализира лексика традиционалне културе која припада лексичком пољу називи за ракију. Грађа је бележена на говорном подручју западне Лепенице, које припада шумадијско-војвођанском дијалекту. Лексика се анализира на семантичком и творбеном плану, настоје се уочити развојне тенденције овога лексичког микросистема и утврдити ареална заступљеност појединих творбених механизма.

(Вељовић 2012: 137)

6.4. ПРЕДМЕТ (КОРПУС) + МЕТОД (+ ПРЕДМЕТ)

Модел научног сажетка који је још оскуднији у погледу елемената од претходног илуструјемо следећим примером, у којем аутор концизно наводи шта је предмет рада, из којег је романа преузет корпус и који је критеријум пресудио приликом формирања корпуса и начина анализе, без навођења било каквих информација у вези са циљем истраживања, резултатима или закључцима који се из тих резултата могу извући (пример 6). У примеру (7), аутор сажетка најпре наводи предмет рада, потом методе и поново се враћа на оно чиме ће у раду бити урађено, што сматрамо опет предметом:

6) У раду је проведена морфолошка анализа примера глаголског прилога садашњег из романа *Травничка хроника* (нпр.) и то тако што су примери разврстани на оне који се тичу употребе облика глаголског прилога у глаголској, који су чешћи, и придевској функцији, као и начина творбе. Андрић често користи глаголски прилог садашњи за изражавање истовремене радње у својим романима, па је и на овом корпусу издвојен велики број примера.

(Ђуровић 2014: 95)

7) Премет анализе је синестезијска метафора остварена у синтаксичкој форми генитивне беспредлошке метафоре у корпусу српских прозних и поетских текстова који за циљну групу имају младе. У раду смо применом

лингвостилистичке методе анализирали синестезијске метафоре са морфолошког и семантичког аспекта. Указали смо на сврху употребе синестезијске метафоре у српској књижевности за младе, као и на мотивацију за њену употребу у оквиру описа природе или описа емотивног доживљаја. (Спасић 2019: 193)

6.5. ПРЕДМЕТ + КОРПУС И ПРЕДМЕТ (КОРПУС) + ЦИЉ

Јако сличан овом јесте модел у којем се никаква информација не даје о начину, тј. конкретном методу анализе, већ се само концизно објашњава шта је предмет рада и на којем је корпусу извршено истраживање (8), као и модел у којем се наводи само предмет и циљ, неретко уз истицање да је циљ примарни или секундарни (9). Поменуте моделе *предмет* + *корпус* и *предмет* (*корпус*) + *циљ* илуструјемо следећим примерима:

8) Овај рад се бави тражењем могућег одговора да ли и у којој мери бол конституише уметнички текст – књижевни и ликовни, колику улогу у томе имају категорије простора и времена и напokon од какве нам помоћи могу бити сазнања психологије и неурологије у трагању за нереченим одговором. У ту сврху анализује се народна песма *Смрт Мајке Јутовића*, „Тужбалица сестре Батрићеве”, стихови Душана Матића (1898 – 1980) из песме *Нек исеку реке* и две слике Владимира Величковића (1935) *Црно сунце* и *Grünevald*.

(Лазаревић 2013: 21)

9) У раду се бавимо анализом деминутива и деминутивних плеоназама као стилематичним лексемама којима се у књижевном стваралаштву Петра Кочића исказује хипокористичност. Радом ћемо настојати да покажемо стилске ефекте приповедачког израза Петра Кочића, који се постижу употребом деминутива и деминутивних плеоназама, па ће наш примарни циљ бити посматрање ових аспекта њиховог секундарног значења.

(Лутовац 2015: 187)

У корпусу су затицани и примери где се најпре наводи циљ, а потом предмет рада. Илуструјемо следећим примером:

10) Циљ истраживања које је извршено у оквиру овог рада је успостављање представе о историји мотива мртве драге у српском песништву, приказ разноврсних утицаја у оквиру самог песништва (утицај светске књижевности на стварање српске књижевности, несумњив одраз српског романтизма у поезији XX века, као и међусобни утицај песника XX века). Овај рад посвећен је анализи мотива мртве драге и односа смрти, љубави и поезије у међуратној књижевности, тачније Милоша Црњанског, Растка Петровића и Момчила Настасијевића.

(Поповић 2013: 45)

6.6. ПРЕДМЕТ (КОРПУС) + СТРУКТУРА РАДА

Поред до сада наведених модела научних сажетака, у корпусу смо пронашли примере сажетака у којима се углавном наводи предмет рада и потом описује структура целог рада често без залажења у остварене резултате. Овакви сажеци се у већини случајева одликују опширнијом структуром, а као што се из примера може закључити:

11) У раду се анализира друштвена предиспозиција ликова жена у следећим Стеријиним комедијама: *Покондирена џиква*, *Зла жена* и *Родољубци*. На почетку рада ћемо говорити о положају жена у српском друштву. Затим ћемо покушати да на основу предговора двома комедијама, а то су *Покондирена џиква* и *Зла жена*, дамо одговор на питање какав је став имао о женама и моди. Централни део рада посвећен је анализи женских ликова у наведеним Стеријиним комедијама. Прво ће бити речи о најпознатијој Стеријиној јунакињи, Феми, коју смо одредили као лик жене која тежи „ноблесу”. Затим ћемо говорити о Сари која је за Фему, по мишљењу Саве Анђелковића (Анђелковић 2003: 56), синоним „ноблеса”, па ћемо је и ми на тај начин посматрати у раду. Након тога ће бити речи о Султани, коју смо одредили као лик зле жене. Одмах ћемо затим анализирати и лик Пеле, која представља лик покорне жене. Последњу групу ликова о којима ће бити речи у овом раду чине „родољубице”, а то су Зеленићка, Милчика и Нанчика. На крају рада ћемо покушати да анализирамо поступке Стеријиних јунакиња са аспекта феминистичке критике.

(Нешовић 2013: 129)

Овај тип сажетка који преноси структуру рада могао је бити проширен циљем:

12) У раду *Образовање као основни елементи књижевне и културне слике свешта романа Пој Ђира и њој Сјира* и *Вукадин* Стевана Сремца посматрамо и тумачимо промене и напредак на нивоу образовања, које неминовно утичу на породицу, као основни део културног мозаика једног друштва. У оквиру овог рада бавићемо се почецима школовања и уопште образовања на тлу Војводине и њиховим одјецима на тлу Србије по доласку Доситеја у Београд. Праћићемо и постепени развој школе од учења при манастирима до формирања приватних и државних школа. У Сремчевим романима наилазимо и опречне ставове јунака о образовању на територији Србије и Војводине: образованост и европеизацију под утицајем аустроугарске монархије у роману *Пој Ђира* и *њој Сјира* и необразованост на српској сеоској и забаченој територији у роману *Вукадин*. Са формирањем школа и образовањем у иностранству културни живот тадашњег времена се умногоме мењао и попримао различите утицаје, па ћемо у оквиру рада посматрати како се обликује млади јунак и уклапа у систем образовања под утицајем учитеља. Уочићемо и потешкоће које су некада имали сељани због недостатка учених људи наспрам данашњег стања (Сремчево доба у време настанка романа) кроз слику образовања и последице њихове образованости. Анализираћемо и утицаје образовања у иностранству на страном језику, промене које доноси и изазива у друштву. Истовремено

ћемо пратити присуство елемената традиционалног и модерног (европског) у српској култури, која добија „нобл друштва”. У оквиру рада посебно ћемо се бавити и Вукадиновом образовном каријером од почетка школовања у родном селу до престанка школовања у Београду. Постављајући на исту линију село, варош и град, живот који на различите, а опет сличне начине буја и развија се, биће приказан пут успеха преко којег ће се кристалисати општа слика образовања друштва у 19. веку и одредити путања кретања до циља, понекад „широким друмом”, а најчешће „трновитом стазом”. Циљ истраживања у оквиру рада јесте откривање различитих токова образовања и њихов утицај на културу и књижевност, уочавање њихових сличности и разлика, као и отварање нових путева тумачења и посматрања Сремчевих романа.

(Гавриловић 2012: 101)

Додатне варијације подразумевале су навођење циља, али ограничавање на описивање шта се ради у првом, а шта у другом делу рада.

Као последњи тип, издвајамо сажетке који садрже и елемент који бисмо насловили *ојшишим уводом* у којем аутор сажетка креће од каквог уопштеног коментара који је мање или више везан за предмет рада. У случају примера (13), аутор се бави лингвостилистичком анализом наведене песме и могућностима њене примене, с чиме садржај увода има мало везе. Стога, увод о настанку ове песме и утицајима који су обликовали Дучића као песника сматрамо потпуно непотребним. У случају примера (14) увод даје историјску позадину догађаја који је у средишту Димитријевићеве драме, стога, није неповезан са самим предметом рада, али га ипак сматрамо zgodним, конвенционалним начином запомињања текста, пре него есенцијалним елементом:

13) Песма *Залазак сунца* настала је у време Дучићевог песничког преображаја. Боравећи у Женеви и Паризу, млади песник из Требиња, упознаће се са тековинама европског симболизма, које ће имати великог утицаја на његово даље стваралаштво. Иако је у потпуности прихватио начела европске модерне, којих се придржавао до краја живота, Дучић је, ипак, успео да сачува своју оригиналност. Циљ овог рада јесте [...].

(Божовић 2015: 257)

14) Проблеми са турском али и угарском силом, принудили су удовицу кнеза Лазара да прихвати савез са Турцима. Од Миличине одлуке је зависио опстанак државе, те је између осталог, била приморана да своју кћер Оливеру преда османском султану Бајазиту I. Оливерину жртву коју је поднела за српски народ драмски је уобличио Мита Димитријевић, те јој је посветио драму под називом Оливера. Рад има за циљ да представи начин на који је креиран лик султана Бајазита. [...]

(Булат 2018: 75)

7. О УЧЕСТАЛОСТИ МОДЕЛА НАУЧНИХ САЖЕТАКА У КОРПУСУ

Поред анализе и давања конкретних примера сажетка у претходном поглављу, сматрамо да је битно дати квантитативне податке у вези са обрађеним корпусом. Стога, ово поглавље има за циљ да табеларно представи учесталост горе побројаних модела у корпусу:

Модел научног сажетка	Учесталост у корпусу
1. Предмет (корпус) + метод + циљ + резултат	6/50
2. Предмет (корпус) + метод + циљ	6/50
3. Предмет (корпус) + метод (+ предмет)	4/50
4. Предмет (корпус) + структура рада	4/50
5. Предмет (корпус) + структура рада + циљ	4/50
6. Предмет + корпус	5/50
7. Предмет (корпус) + циљ	5/50
8. Циљ + предмет	4/50
9. Предмет	3/50
10. Сажечи који садрже елемент „општи увод”	
10.1. Општи увод + циљ	3/50
10.2. Општи увод + циљ + предмет	3/50
10.3. Општи увод + циљ + метод + предмет	3/50

Табела 2. Модели научног сажетка

Као што се из приложене табеле може видети, међу 13 пронађених модела, постоје они који су се понављали више пута у односу на остале, али ни остали модели не заостају за њима у значајној мери, што указује на чињеницу да у нашем истраживању нисмо затекли ниједан доминантни модел који се по бројности издвајао знатно у односу на остале.

ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

У раду смо пошли од претпоставке да ће се аутори, због добро познатог значаја научног сажетка, придржавати наведеног упутства, тј. да ће већина њихових сажетака имати структуру који препоручује ли-

тература или часопис *Липар*, ако не и структуру коју смо добили комбинавањем.

Као што се из табеле може јасно закључити, обављено истраживање је показало да је начин писања научних сажетика у овом научном часопису далеко разноврсније него што се то може претпоставити на основу модела који нуди Шуваковић и упутства које нуди часопис *Липар*. Иако су најбројнија у корпусу била прва два модела у табели, чињеница да нису у значајној мери бројнији од осталих представљених модела јасно поручује да се сажечи ретко пишу по једном униформном моделу. Штавише, на основу овог краћег истраживања, ми сматрамо да је писање научног сажетка својеврсни спектар који се креће од свеобухватног информативног сажетка до сажетка који је неодређен и даје тек назнаку онога што ће у раду доћи. У нашем раду потрудили смо се да представимо довољан број релевантних примера који најверније приказују ову шареноликост, што није био лак задатак. С обзиром на резултате спроведеног истраживања, сматрамо да би у будућим истраживањима требало знатно проширити корпус истраживања и најпре истражити разлоге због којих настају овако приметне варијације приликом писања сажетка, нарочито ако се узме у обзир да су упутства за писање научног сажетка у часопису *Липар* изузетно концизна и прецизна и да литература препоручује структуру која се састоји од извесног броја јасно дефинисаних корака. На основу овог крећег истраживања, можемо закључити да структурна униформност није главна одлика научних сажетика које пишу аутори научних чланака у овом часопису.

Листа референци

Извори

Корпус:

Липар, Универзитет у Крагујевцу: Крагујевац, бројеви: 47–70.

Сажечи цитирани у раду:

Божовић 2015: Примена лингвостилистичке анализе у методичком приступу песми Залазак сунца Јована Дучића, Крагујевац: *Липар*, 58, Крагујевац: 257–268.

Булат 2018: С. Р. Булат, Лик султана Бајазита у драми Оливера Мите Димитријевића, Крагујевац: *Липар*, 66, Крагујевац, 75–85.

Вељовић 2012: Б. М. Вељовић и др., Називи за ракију у западној Лепеници, Крагујевац: *Липар*, 49, Крагујевац, 137–145.

Гавриловић 2012: И. Гавриловић, Образовање као основни елемент књижевне и културне слике света романа Поп Ђира и Поп Спира и Вукадин Стевана Сремца, Крагујевац: *Липар*, 56, Крагујевац, 101–124.

Грујић 2013: Ј. Грујић, Власт и новац у комедијама Бранислава Нушића, Крагујевац: *Липар*, 48, Крагујевац, 189–215.

- Ђуровић 2014: С. Ђуровић, Глаголски прилог садашњи као и као придев у Травничкој хроници Иве Андрића, Крагујевац: *Лиџар*, 55, Крагујевац, 95–104.
- Лазаревић 2013: С. Лазаревић, О семену за усева, Крагујевац: *Лиџар*, 52, Крагујевац, 21–34.
- Лазаревић 2013: С. Лазаревић, Форма без формализма, Крагујевац: *Лиџар*, 50, Крагујевац, 9–23.
- Лутовац 2015: Т. Н. Лутовац, Деминутивни и деминутивни плеоназми као изрази хипокористичности у приповеткама Петра Кочића, Крагујевац: *Лиџар*, 58, Крагујевац: 187–200.
- Матић 2014: А. Д. Матић, Словенство у раној поезији Растка Петровића, Крагујевац: *Лиџар*, 55, Крагујевац, 133–147.
- Матић 2015: А. Д. Матић, Облици смеха у епским народним песмама о Марку Краљевићу, Крагујевац: *Лиџар*, 57, Крагујевац, 61–75.
- Милановић 2012: Дистрибуција наставака вокатива једнине именица мушког рода I врсте у српском језику, Крагујевац: *Лиџар*, 48, Крагујевац, 193–203.
- Нешковић 2013: Друштвена предиспозиција ликова жена у комедијама Јована Стерије Поповића Покондирена тиква, Зла жена, Родољупци, Крагујевац: *Лиџар*, 50, Крагујевац, 129–152.
- Поповић 2013: Т. Поповић, Фигуре љубави и смрти у поезији Милоша Црњанског, Растка Петровића и Момчила Настасијевића, Крагујевац: *Лиџар*, 50, Крагујевац, 45–69.
- Спасић 2019: Ј. Спасић, Синестезијска метафора у српској књижевности за младе, Крагујевац: *Лиџар*, 69, Крагујевац, 193–203.

Литература

- Батија 1993: V. K. Bhatia, *Analyzing genre: language use in professional settings*, London: Longman Publishing.
- Буш-Лауер 2014: I. Busch-Lauer, Abstracts: Cross-linguistic, Disciplinary and Intercultural Perspective, in: M. Bondi et al. (eds.), *Abstracts in Academic Discourse: Variation and Change*, Bern: Peter Lang AG, 43–64.
- Благојевић 2010: С. Благојевић, Да ли се у академском писању за међународну дискурсну заједницу (и даље) могу идентификовати елементи академских образаца сопствене културе?, у: Љ. Суботић и др. (уред.), *Сусрети култура*, књ. 1, Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 531–539.
- Благојевић 2014: S. Blagojević, Konferencijski sažeci autora sa anglofonog i srpskog govornog područja: kontrastivna analiza, у: Т. Прчић и др. (уред.), *Engleski jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi*, Novi Sad: Filozofski fakultet: Orfelin izdavaštvo, 2014, 65–81.
- Благојевић 2015: S. Blagojević, Pisanje sažetka naučnog članka u okviru nastave engleskog jezika za akademske potrebe, у: Б. Димитријевић (уред.), *Језик и књижевност у конџакџу и дисконџакџу*, Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, 357–369.
- Благојевић 2015: S. Blagojević, National Writing Habits as a Potential Hindrance to International Academic Communication, у: I. Lakić et al. (ed.), *Academic discourse across cultures*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 6–19.

Вентола 1994: E. Ventola, Abstracts as an object of linguistic study, in: S. Čmejrková, F. Daneš, E. Havlová (ed.), *Writing vs speaking: language, text, discourse, communication*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 333–352.

Јаконтов 2003: Yakhontova, Tatyana. *English Academic Writing for Students and Researchers*. <http://www.academia.edu/36296751/English_Academic_Writing_for_Students_and_Researchers>. 12.08.2018.

Клеут 2008: М. Клеут, *Научно дело од исцраживања до шћамје: шехника научноисцраживачкої рада*, Нови Сад: Академска књига.

Кундачина и др. 2007: М. Kundačina i dr., *Akademsko pisanje*, Užice: Učiteljski fakultet.

Лестер и др. 2015: J. D. Lester et al., *Writing Research Papers: A Complete Guide*, London: Pearson.

Свејлз и др. 2009: J. M. Swales et al., *Abstracts and the Writing of Abstracts*, University of Michigan: The University of Michigan Press.

Хајленд 2004: К. Hyland, *Disciplinary Discourses: Social interaction in academic genres*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Шуваковић 2010: У. Шуваковић, *Академско писање у грушћивеним наукама*, Београд: Досије.

Sanja Markeljić / ANALYSIS OF THE MANNER OF WRITING SCIENTIFIC ABSTRACTS IN THE JOURNAL LIPAR

Summary / This paper deals with the manner of writing abstracts for the scientific papers published in the journal *Lipar*. The aim of the paper is to determine which information the authors of abstracts list when writing them and how much their manner of writing deviates from the theoretic rules of writing this element of scientific-critical apparatus. For this purpose, we collected a corpus of 50 scientific abstracts whose structure was compared with the model abstract formed by combining models offered in the journal *Lipar* and in the works we cited. The results of the research were as follows: 1) no example of the so-called all-inclusive model of a scientific abstract; 2) a total of 13 models was found; 3) the models subject (corpus) + method + goal + result and subject (corpus) + method + goal proved to be the most common ones in the corpus, but not significantly more common than the remaining models. Based on the listed results, we may conclude that the manner of writing a scientific abstract is far more diversified than the referenced works show.

Key words: abstract, model, structure, *Lipar*, discourse genre

Примљен: 17. маја 2022.

Прихваћен за шћамју јула 2022.



ПРИКАЗИ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*

◆

Милена Ж. Кулић
Матица српска
Нови Сад

ПОСЛЕДЊИ ТЕАТРОЛОШКИ ЗАПИС ПЕТРА МАРЈАНОВИЋА

(Петар Марјановић, *Театролошке шеме и коменшари*, Матица српска, Нови Сад, 2022)

Књига *Театролошке шеме и коменшари*, у издању Матице српске, последња је књига Петра Марјановића, важног и неизбежног имена позоришне критике, театрологије и историје драме. Настала као резултат пројекта „Увод у театрологију”, ова публикација обухвата једанаест текстова о драмско-позоришним темама и особеностима одређених драмских праваца. Ова публикација је важна као последњи запис значајног театролога и учесника српског позоришног живота, али и као једна уџбеничка публикација која нуди одговоре на многа питања у историји драме. Иако се сећање ауторке овог текста на Петра Марјановића углавном везује за сусрете на Стеријином позорју, најважнији сусрети са овим крунским сведоком ипак су у књигама. Коришћењем театролошке методе, Марјановић и овог пута приступа важним драмским, позоришним и глумачким питањима, које је одгонетао готово цео живот, на један посвећен, прецизан и вишедимензионалан начин.

Текст о лику Кир Јање у *Тврдици* и значајним тумачима тог лика у историји српског позоришта, Марјановић је посветио анализи карактерних особина Кир Јање, као и различитим тумачењима оваквих особина и односа са другим елементима фабуле у овом комаду. У другом делу текста, аутор је реконструисао давне глумачке домете, слагањем утисака глумчевих савременика, сачуваних у периодици, архивима, преписци глумаца или нечијој личној заоставштини. Представио је шесторицу истакнутих тумача лика Кир Јање: Стевана Пантелића, Перу Добриновића, Илију Станојевића, Рашу Плаовића, Радета Марковића и Предрага Ејдуса. Та *природна игра* коју су критичари често истицали важна је била и Петру Марјановићу, који је за реконструкцију глумачких достигнућа користио у великој мери и ликовну документацију. Сцена у којој Кир Јања пред отвореном шкрињом гледа дукате и нежно разговара са њима за Марјановића је била глумачка бравура у којој се, пре свих, показао Пера Добриновић. Трагалачки пишући о редитељским и глумачким остварењима, Марјановић је дао пресек свих уметнич-

ких доприноса приказивању дела Јована Ст. Поповића, истичући да су најуспешнији корак ка дубљем модернијем проучавању Стеријиних комедија начинили редитељи Дејан Мијач и Егон Савић, као и драмски писац и театролог Небојша Ромчевић.

Проучавалачка пажња окренута је и Лази Костићу и питању глуме. Питање глуме покушава да одгонетне естетика позоришта, а првобитно Платон у *Ијону*. Након тога, у најзначајнијим текстовима и расправама о томе како настаје глума (Аристотел, Квинтилијан, Шекспир, Дидро, Хегел, Виктор Иго, Станиславски, Мејерхолд, Брехт, Гавела, Мата Милошевић, Питер Брук, Гротовски, Ан Иберсфелд и други) оспораване су и продубљиване Платонове тезе о глуми. Марјановић Лазу Костића истиче као најобразованијег човека свог времена, који је позориште заволео за време школовања у Будиму и Пешти. Претпоставља се да је Лаза Костић пратио пештанско и будимско позориште, као и позоришну периодику тог времена. На текстове Лазе Костића о позоришту значајно су утицали његови театролошки узорци, попут Хегелове *Естетике*, Гетових *Правила за глумце* и Лесингове *Хамбуршке драматургије*, у чему се види обавештеност о позоришту и глуми. Чини се, дакле, природним што је за Лазу Костића најважнији био *глумац, њед љубликом*, а његове позоришне критике биле су усмерене, пре свега, на писца, глумца и публику. Марјановић истиче да је за Костића „публика особени сустваралачки чинилац у остваривању глумачке уметности”, док је пажња осталих позоришних критичара тог времена била усредсређена на драмске писце и глумце. И Младен Лесковац је тачно запазио да Костић није био попустљив према глумцима („Вазда је био пун примедба, замерки упозорења. [...] Стопроцентно је позоришни човек. Текст за напамет: спреман, сачекује глумца на опасним кривинама: ништа му неће опростити, али никада ускратити *венац*”). Марјановић, потом, наглашава да је Костић написао 64 критике о представама Српског народног позоришта у Новом Саду у периоду између 1868. до 1896. године.

Својеврсни подсетник на Перу Добриновића дат је и у тексту „Пера Добриновић, глумац за сва времена”, у којем је Марјановић поновио опште признање да је Пера Добриновић „највећи глумац свих раздобља српског позоришта”. Из визуре еманципованог гледаоца, Марјановић је синтетисао сва релевантна мишљења о овом несвакидашњем глумцу, уз подробно описивање физичких природних особености (лепота лица и стаса), духовног профила и образовања, друштвене атмосфере времена у којем уметник ради; али је важна и обавештеност о задацима позоришта у времену у којем је уметник активан на сцени. Портрет његове *глумачке лабораторије* употпуниле су анегдоте о његовом позоришном животу, као и постављање у европски позоришни контекст. У изградњи позоришног портрета Пера Добриновића, Марјановић користи и позоришне критике. За Петра Марјановића позоришни критичари су увек били „крунски сведоци” у позоришту. Истицао је да је важно да се у позоришној критици проблематизују глумачке нијансе, као и да се мора

имати у виду простор у којем се критика објављује (дневне новине, недељник, часопис) и идеолошка опредељеност тих гласила. Прихватајући да се до реконструкције глумачког остварења мора користити више критика о једној улози, Марјановић је навео низ извода из критика о Пери Добриновићу који показују због чега је направљена легенда од његовог имена.

У есеју „Три српске комедије с краја деветнаестог века” Марјановић показује вредност комада *Агам и берберин први људи* Јакова Игњатовића, *Подвала* Милована Глишића и *Ново доба* Милутина Илића. Анализирајући ова дела, Марјановић назначавача да се овим текстовима „испуњава празнина што се јавља између Косте Трифковића и Бранислава Нушића”. Настављајући истраживање историје позоришта, Марјановић је у тексту „Драма и позориште Срба од 1903. до 1918. године” детаљно објаснио драматуршке и позоришне помаке, уз истицање Драгомира Јанковића и Милана Грола као особе које су извршиле вишеструку модернизацију српског позоришта. Утицаје европске драматургије Марјановић види у драмама Војислава Јовановића Марамбоа, Бранислава Нушића и Милутина Бојића. У тежњи да расветли драмске особености овог раздобља, Марјановић се бавио Марамбоом (*Тако рече Заратустра*, *Наш зет*, *Наши очеви*, *Наши синови*, *Каријера*), Нушићем (*Народни послик*, *Сумњиво лице*) и Бојићем (*Краљева јесен*), обраћајући, најпре, пажњу на позоришне елементе ових комада и њихова приказивања у позориштима оног доба.

Марјановић је волео Нушића. У више наврата је писао о њему и о представама по његовим комадима. У тексту „Особености комедија Бранислава Нушића и Душана Ковачевића” успоставио је паралелу између, како је он сматрао, два најпопуларнија писца у историји српске драме. Те подударности, сматра Марјановић, заснивају се на следећем: механизам смешног, почивање сјжеа на причи, грађење ликова, дидаскалије као део упутства за остваривање сложеног сценског апарата, рецепција. Бавио се Марјановић и анализом представе *Бановић Сјрахиња* Борислава Михајловића Михиза (у режији Никите Миливојевића, Град театар Будва 1996) и тумачио однос драме и текста представе; као и театаролошким анализом текста драме Љубимира Симовића *Хасанаиница*. Пријатељски текст о монографији о Дејану Мијачу (прир. Даринка Николић) показује склоност ка „патријарху српске режије” и ставове о „златном добу” редитељског рада у Српском народном позоришту и другим театрима на нашим подручјима, а текст о књизи *Беседа у ћушању* (2019) Предрага Бајчетића представља препознатљив и посвећен однос Петра Марјановића према публикацијама које чита.

Можда најинтересантнији текст у књизи јесте снимљено предавање последипломцима театарологије „Позориште и публика”, у којем поставља важне театаролошке постулате. На пример:

Опште је место театрологије да је публика обавезни део сваког позоришног догађаја. Она га обележава и својом присутношћу и својим активним учешћем у стварању позоришне представе. Зато одмах подсећам на магично тројство које чини суштину позоришта: предложак представи, глумац у позоришном простору и публика (Марјановић 2022: 191).

Оваква књига Петра Марјановића добар је завршетак рада великог професора, театролога, позоришног критичара, педагога, главног уредника часописа *Сцена*. Петар Марјановић дао је неизбрисив допринос нашем позоришном животу, педагогији и проучавању српског позоришта, зато је вишеструко било важно да се ова књига објави и да дође до својих читалаца.

Примљен: 28. јула 2022.

Прихваћен за штампу августом 2022.

Милош Д. Михаиловић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Докторске академске студије

СЕНИ ЗАБОРАВЉЕНИХ ПРЕДАКА

(Младен Милосављевић, *Језава*, Београд, Бедем књиге, 2020)

Један од два цитата којима млади српски писац Младен Милосављевић отвара своју књигу прича *Језава* потиче из Пекићевог *Злашної руна*: „Ма како горко и безнадежно звучало, и ма колико понижавало нашу жудњу за континуитетом и вечношћу, породице немају будућност. Породице имају само прошлост.” Мото – како ћемо показати – није могао срећније бити изабран, и представља вредан доказ Милосављевићеве ауторске самосвести, која *Језаву* чиним нечим већим од „записа о митским бићима” које је аутор скупљао и повремено износио на свет. Његовим речима: „Број прича је временом растао, поједине су објављиване у часописима и збиркама, али се мени, као аутору, наметала идеја да неке од њих сакупим у једну књигу, а протагонисте о којима сам слушао од детињства, коначно сместим у једно село.”

Као етнолог и уредник часописа *Омаја*, посвећеног фоклорној фантастици, Милосављевић је, без сумње, човек који познаје веровања српског народа и дубоко је посвећен њиховом очувању. Па ипак, ништа од тога не би било довољно да *Језаву* учини вредном помена; јер, богата грађа, уметнички необликована, и даље остаје само – грађа (а кошуља неисткана). На срећу, ова књига прича превазишла је ауторову првобитну замисао о пуком сакупљању прича и њиховој објави „под једним кровом”, и представља у великој мери успео пример естетизације предања, легенди и анегдота, који, у срећно осмишљеној структури дела, постају нешто више од изолованих микроприча, и повезују се у једну већу целину, чија уметничка вредност умногоме надилази вредност својих градивних опека.

Управо структура *Језаве* њена је највећа особеност и представља један од Милосављевићевих највећих успеха. Аутор се, наиме, одлучио на повезивање дванаест целина – приповедака, или глава романа – и њихово низање у обрнутом хронолошком редоследу. Као коначни резултат добијамо остварење које се, речима Милована Витезовића, рецензента, може „одредити двојачко: и романом и збирком приповедака”.

1 m.m.zeon@gmail.com

Према нашем мишљењу, *Језава* јесте књига прича, која бројним одликама нагиње ка антрополошком роману, али га због одређених пропуста не достиже, остајући све време на једном недефинисаном жанровском раскршћу да чека освит зоре и кукурикање петла. Наиме, стварањем дела које се од свог исходишта креће према изворишту, Милосављевић нам – донекле евоцирајући управо *Злајно руно* – омогућава да пратимо испреплетану прошлост двеју породица. Могућности ове структуре, нажалост, нису довољно искоришћене, и ток *Језаве* повремено се разлива у муљевите рукавце недовољно осмишљених епизода.

О одређеном недостатку ауторске визије сведочи и, између осталог, постојање *Речи аутора* у облику у којем се налази у књизи, али и непромишљена употреба цитата. Милосављевићев кратак напис на почетку дела, иако не проблематичан на први поглед, открива његову тенденцију за документарношћу, и пре приличи каквом фолклористичком часопису него књижевном делу. Демистификација сопствене прозе, чини се, произлази из нераздевања њених домета; о томе сведоче и већ споменути цитати, чија је улога тек украсна. Тек један од њих, Пекићев из *Злајној руна*, завређује да буде луча што осветљава путовање низ хладне брзаке Језаве; остали су у дело инкорпорирани без дубљих поетичких импликација, и пробирљивом читаоцу ће засметати њихова неповезаност. Тако се међу сентенцијама које отварају дванаест целина налазе и Милован Данојлић, Добрица Ерић, али и народне пословице, песме и басме. Утисак који овакво решење оставља није сложена интертекстуална мрежа, већ, пре, дванаест кончића против урока, у које се ни не верује, већ су ту *за сваки случај*.

Ови проблеми, лоцирани на ободима текста, ма колико били индикативни, сами по себи не би били довољни да окрње дело. Нажалост, одређених напрснућа у Милосављевићевом прозном здању ипак има, а највеће међу њима је прва приповедна целина (прича о напрати), која прати судбине Боривоја Христића, уредника и водитеља телевизијског серијала *Приче из старог млина*, и индустријалца Џералда Хогса, новог власника телевизије на којој је Христић провео свој радни век. За разлику од остатка *Језаве*, у којој је ауторов глас одсутан, овде је ангажман и више него очигледан. Ма колико незадовољство затирањем традиције, за које је као изузетно релевантна метафора изабрана изградња мини-хидроелектране на Језави, било сентимент вредан разумевања и подршке, Милосављевић себи допушта једнодимензионалну, стриповску карактеризацију ликова, и тиме губи на уверљивости и уметничкој вредности.

Од следеће целине – приче о старој мапи, смештеној у Боривојево детињство – аутор најзад почиње налазити одговарајући глас. Ова промена одигра се споро и кроз ток неколико прича, што нам даје за право да тврдимо да је *Језава* дело којем треба времена да себе нађе, и које се почесто губи у својим меандрима. Прича о старој мапи тако је ту пре свега као интегративна целина која обједињује различите моти-

ве који се у њој појављују, и представља мост којим нас Милосављевић упућује у дубине прошлости, којима ходи сени заборављених предака, али, ван контекста књиге, нема посебну тежину. Наредна прича – о сватовском гробљу – крајње је једноставна и представља тек живо и успело оживљавање једне типичне фолклорне епизоде, а то је случај како и са изванредном причом о услужном духу, тако и са и много прозаичнијом причом о уклетом ћилиму. Тек од шесте приче (о здухаћу) почиње се назирати једна дубља димензија овог остварења.

Приповедајући о два побратима „стухаћа” Милосављевић поново уводи оне мотиве који фигурирају у причи о старој мапи, и, надовезујући се на почетак своје књиге, утемељује их у још даљој прошлости, наговештавајући дубоко време као део хронотопа реке Језаве. Ова временска димензија, у којој прошлост не ишчезава, већ постаје саставни део садашњости, и тако повезује претке и потомке толико чврсто да се грехови и завети преносе с генерације на генерацију, представља сјајан темељ за стварање антрополошког романа, и као да налази узор у Пекићевом схватању свести о властитој прошлости: „Крај је увек у Почетку. Почетак има у себи и свој Крај. Човек је, с једне стране биће континуитета (премда га се непрестано одриче), с друге, систем урођености (које, такође, стално настоји да порекне или избегне). Његова је прошлост шифрирана, понекад и буквална, слика његове будућности.”

Овакав ефекат аутор *Језаве*, почев од шесте приче, остварује путем продубљивања постојећих мотива, који, повратком у прошлост, добијају на значењу и откривају се као узрочници будућних дешавања. С обзиром на то да су се та будућа дешавања за читаоца *већ одиграла*, у његовој свести они не постоје у линеарном времену; и, самим тим, и линеарни проток времена бива негиран, а заједно са њим и аутономија садашњости. Процеси који усмеравају живот двеју породица које прати *Језава* покренути су у давној прошлости, и животи јунака крећу се унапред зацртаним трасама које воде према испуњењу усуда. На тај начин Милосављевић негира могућност човека да буде агенс судбине, и, уместо тога, представља га као вечиту жртву своје природе и порекла. Различита митска бића и наднаравна дешавања притом се јављају се као објективни корелат историјског и психолошког залеђа приче, преводећи га у домен антрополошког романа.

Користећи се својим ерудитним познавањем историје и фолклористике, Милосављевић (најчешће веома успешно) повезује повест о две породице са судбином народа, при чему се натприродним користити како би пластичније проблематизовао одређене аспекте приче коју жели испричати, али и дао колорит и уверљивост приказу прошлости. Чињеница која *Језаву* спречава да буде успелије остварење јесте то што се ефекат дубине остварује својеврсним опсенарством, односно, низањем бројних, углавном једнодимензионалних слојева, који се не успевају увек бешавно уклопити у целину књиге. Овај стваралачки поступак, веома успешан на макроплану, морао је бити оплемењен већом

самосвешћу, на нивоу микроприча које чине густо ткање дванаест приповести, која би их чвршће интегрисала у целину, и, самим тим, довела естетизацију Милосављевићеве грађе до врхунца. Овако аутор, можда понет својим етнолошким залеђем, често чини уступке на рачун уметничког, и повремено губи ауторску визију како би испричао још једно предање или легенду.

Упркос манама које је спречавају да се уврсти у избор најбољих примера савремене српске књижевности, *Језава* Младена Милосављевића представља естетски солидно спроведено остварење, и значајан корак ка ревитализацији фолклорних мотива у нашој књижевности. Више него било који аутор у новијем времену, Милосављевић је успешно заграбио у благо које традиционална српска култура представља, и са љубављу и разумевањем га искористио за стварање дела које, премда не испуњава у потпуности своје могућности, наговештава правац према којем треба кренути. Имајући у виду да је стваралац млад и да се пред њим налазе многе плодне године, остаје нам нада да ће обећање дато *Језавом* у неком тренутку и испоштовати, и створити прозно остварење које завређује да се, по дубини својих антрополошких увида, нађе уз Пекићев опус.

Примљен: 25. новембра 2022.

Прихваћен за штампу новембра 2022.

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Лийару* 79,
Учествовали су

Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Душан Живковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ана Јовановић, редовни професор
Филолошки факултет у Београду

Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Милка Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Јасмина Теодоровић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Марија Лојаница, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Биљана Влашковић Илић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Славко Станојчић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ана Живковић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Невена Вујошевић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ивана Палибрк, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Тиана Тошић Лојаница, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Александра Матић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ђорђе Радовановић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Јелена Арсенијевић Митрић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Часлав Николић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

којима искрено захваљујемо на професионалности и колегијалности.
Уредништво *Лийара*

Липар

Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу

Lipar / Journal for Literature, Language,
Art and Culture

Издавач

Универзитет у Крагујевцу

Publisher

University of Kragujevac

За издавача

Ненад Филиповић
Ректор

Published by

Nenad Filipović
Rector

Суиздавач

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Co-publisher

Faculty of Filology and Arts Kragujevac

За суиздавача

Зоран Комадина
Декан

Co-published by

Zoran Komadina
Dean

Лектор

Милица Милојевић-Миладиновић

Proofreader

Milica Milojević-Miladinović

Преводацац

Андрија Антонијевић

Translator

Andrija Antonijević

Ликовно-графичка опрема

Лазар Димитријевић

Artistic and graphic design

Lazar Dimitrijević

Технички уредник

Ивана Тодоровић

Technical editor

Ivana Todorović

Адреса

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац
Тел: (+381) 034/370-270
Факс: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.lipar.kg.ac.rs

Adress

Jovana Cvijica b.b, 34000 Kragujevac
Phone: (+381) 034/370-270
Fax: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.lipar.kg.ac.rs

Аутор типографског писма *Resavska*

Оливера Стојадиновић

Author of font *Resavska*

Olivera Stojadinović

Штампа/Print

Birograf Comp, Земун

Print

Birograf Comp, Zemun

Тираж

100 примерака

Impression

100 copies

Липар излази
три пута годишње

Lipar comes out
three times annually

Часопис се суфинансира средствима
Министарства просвете, науке и технолошког
развоја Републике Србије

Publication of the Journal has been
sponsored by the Ministry of Education,
Science and Technological Development of
the Republic of Serbia

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
82

ЛИПАР : часопис за књижевност, језик, уметност и културу
= Journal for Literature, Language, Art and Culture / за издавача
Ненад Филиповић. - Год. 1, бр. 1 (1999)- . - Крагујевац : Универзитет
у Крагујевцу, 1999- (Земун : Birograf Comp). - 29 cm

Доступно и на: <http://www.lipar.kg.ac.rs/>. – Три пута годишње.
ISSN 1450-8338 = Липар
COBISS.SR-ID 151188999