

Часопис за књижевност

НЕДОГЛЕДИ



НЕДОГЛЕДИ
Часопис за књижевност
Година III, број 3

Главни и одговорни уредник
Доц. др Гордана Ђигић

Приређивачи
Ања Глишовић
Сара Атанасковић

Редакција
Сара Атанасковић
Ања Глишовић
Ана Живадиновић
Николина Грозданивић

Рецензенти
Проф. др Дејан Милутиновић
Александра Јанић

НЕДОГЈЕДИ



Филозофски факултет у Нишу
2017.

Сва ауторска права задржана. Забрањује се свако
неовлашћено умножавање, фотокопирање или
репродукција делова текста

Уводна реч

Како се са претходним бројем очекивало, *НЕДОГЛЕДИ* настављају да се развијају као часопис студентата Филозофског факултета. Са новим бројем заживела је идеја да часопис не обухвата само поезију, већ и прозу, есеје, преводе, приказе и студије. Овај број осцилира између поезије и студија, на чијем пресеку је проза. Међутим, остаће упамћен по истраживачким радовима наших студената.

Структура часописа која је измењена са претходним бројем расте у правцу у коме је тада започета. Тако је изглед корица инспирисан линијама које иду у бесконачно, баш као и креативност и стваралаштво младих интелектуалаца нашег факултета.

Уздамо се у наше наследнике да ће наставити рад на часопису, као и да ће изнова стварати све квалитетније облике писане речи.

ПОЕЗИЈА

Милица Михајловић

КОЛЕНА

Клечимо на кукурузу откад смо исклијали
мој брат и ја, један уз другог, један до другог...
Опрости нам, мајко, што смо српска колена!
Код нас је обичај да и деда и унук иду у рат.
Опрости нам, мајко, што немају колена!
И што их хумус наткриљује кô кукавица
огњиште
кад се ватра угаси...
Виримо из подераних чакшира
као што Косово извирује са наше карте.
Опрости нам, мајко, што Уроша нејаког
наследисмо колена!
И испод женских скута, с којих капљу сузе
што их је натопила историја, виримо...
Опрости нам, мајко, што од свих светских
језика
наш има највише синонима за плач.
И што смо умазани блатом,
и што наша деца не смеју да се играју рата,
и што своја колена нису ишарала темперама
него крвљу.
Опрости нам, мајко, што је наша једина
уметност мржња!
И што деценијама већ не постимо,
и што мислимо да је срећа већа кад се запали
већа свећа.
Опрости нам, мајко, што не клечимо пред
правим олтаром!
Једино нам никад, никад, немој опростити
што смо патњу, сиромаштво и лепоту
преносили с колена на колена!

Јелена Микић

ВИДОВДАН

Окрени се данас ка југу.
Насмеј се. Плачи.
Прошаптај, надјачај тугу
Слажи да смо били јачи.

Окрени се данас ка небу.
Склопи руке замоли.
Признај да ништа није у реду
И пусти... Нека боли.

Окрени се данас ка Грачаници
Прекрсти се кроз даљине.
Наругај се измишљеној граници
Што већину гура у мањине.

Окрени се данас Метохији, мајци,
Прочитај прошлост на старим црквама
И нађи срећан крај Видовданској бајци,
А онда је поцепај над српским жртвама.

Окрени се данас ка Косову пољу.
Умиј се освештаном водом,
Њом очисти ране, онда поспи сољу
И кроз врисак немоћних ратника
Шапни Видовдану збогом.

Лидија Тасић

КОРАЛНИ ГРЕБЕН

Опет је јесен.
Хладна, сива, суморна јесен,
Ветар шамара по образима,
Киша нервозно добује по олуцима.
И ја жмуриим.
Јесен је доба кад чврсто затворим очи
да бих се нагледала пролећа.
Далеко и онда моје је овде и сад.
Познат осећај.
Одсјај благог сунца које се разлива по кожи.
Изветрели мирис пробуђеног цвећа
које вуче ка обали.
Смем ли да зароним у море?
Смем ли да се препустим таласима?
Ту, под привидно мирном површином,
лежи један свет.
Свет који се узбурка кад зароним у њега.
Један свет ког сам заборавила.
Диван и страшан у исто време,
познат и стран, далек и близак.
То је мој свет.
И мој корални гребен потопљен у њему.
Увијен у месечеву пену.
Са сваким откуцајем сата све даљи.
Са сваким трептајем ока све блеђи.
Имун на све боје којима желим да га оживим.
Јер сваки тренутак умире чим се роди,
А једино што живи је његова сен.

Лидија Тасић

ДИМ

Разлих се попут дима
У граду са широким улицама
По улицама с дрворедом кестенова
И по капијама кестењем скривених вртова
Ја сам дим
Не видим јасно границе ових боја
Али ми се чини, ту ћу да сањам
На капијама кестењем скривених вртова
Разлих се по капијама
Ја сам дим
Али обриси вртова све јасније лепши
Вртови с поморанџама
Све мирише на немир
Немир кестења док зри
Немир поморанџи без кора
Ја сам дим и разлих се у немиру
Пред вратима куће која мирише на дом
У загрљају предворја налик сновиђењу
И помислих да нема краја
Ширини слаткастог мириса поморанџи
Али ја сам дим
А пчеле лете брже од мисли
И разлих се по крилима
Ка ходнику све тешњем
Све мањем
Све ужем
То није перспектива
То је асиметрија
А теснац је без мириса поморанџи
Један танани пролаз, туробно тих

Бешумно таман
Ја сам дим
А сенка моја неприродно велика
Велике сенке се рађају на тихој ватри
Велике сенке не пролазе кроз мале
кључаонице.
Али ја сам дим
Скупих се у прстохват сивкасте боје
И провукох се кроз ситно око на брави
С друге стране врата...
Тек празна соба
Празнина дубока као бунар
И два ланца да украте дим
И мали прозор за пчеле
Ја сам дим
Скупих се међу ланце
Разлих се по празнини
Са сенком превеликом за мале кључаонице

Са пчелом која сања
На капијама кестењем скривених вртова

Лидија Тасић

ХАРИ

Јесам, Хари,
Покушала сам да се угрејем.
Не гледај ме тако.
Нисам изабрала зиму, зима је изабрала нас.
А можда и јесам...као да је важно.
Ионако већ месецима веје, знаш.
Хладно је.
А ја сам се, ево, шћућурила уз овај пламичак.
Жмурим.
Сањам о пролећу.
И бацим тек коју гранчицу да распалим жар.

Хладно је, Хари,
Ветар јако дува кроз празнину.
Бојим се да не угаси и ово мало ватре.
Можда се онда сасвим смрзнемо.
Можда потонемо у мрак.
Доста ми је ове зиме, знаш.
Не волим зиму.
Нисам је изабрала...или бар нисам намерно.
Ја немам више сувог лишћа
да храним овај сићушни пламен.
Погледај ме, дрхтим
пред хладном сенком мрака која се наднела
над нама.

„Ако дрхтиш, биће ти хладније“, рекао си
једном.
И био си у праву, Хари.

Јесам,
Покушала сам да се угрејем.
Али твој загрљај није више тако снажан

да ме штити од хладних ветрова.
А ја не смем да дрхтим. Не вечно.
Биће ми хладније.
Знаш да не волим зиму.
Нисам је тражила, ниси ни ти.
Мада смо је одувек чекали. Зар се не сећаш?
Знали смо да ће доћи.
На крају једино она увек дође.

Време је да запалимо нове ватре, Хари.
Можда ћемо се коначно угрејати поново.
А можда ће нас и прогутати тај нови пламен.
Ко зна, Хари...
Можда ћемо се чак некад и поново тражити,
Али пре тога...пре тога морамо да се изгубимо.

Никола Гољовић

КЛЕТВА НАЈМИЛИЈОЈ

Остави на мени те усне боје крви,
да осетим присуство твоје и када ниси ту.
Остави на мени свој мирис. Нека он буде сведок
минулих дана. Опробај моје усне на своме врату,
можда покупе све отиске које си до сада сакупила.

Остави пепео своје цигарте на рубу мога длана,
биће то последња бол коју ми задајеш.
Док гласно се смејем сломљеног срца,
желим да робујем ономе за чим ни не хајеш.

Покушај да не плачеш када постанем груб и врео.
Издржи, јер звер у мени лако се гаси
и брзо ћу постати небеса део.

Пољуби ми чело тог судњег дана, нека те
хладноћа моја следи. Знам да ниси навикла
на празне чаше, али и тај бол се морфином среди.

Опрости за све лепе тренутке.
Никада их нисам посветио теби.
Волео сам само да те чупам за косу,
у налетима страсним, иако те
стварно повредио не бих.

Жалосна жено, краљице смрти, сад се
у свој гроб полако спусти, закључај врата,
вечног ти мира и све заљубљене на миру пусти.

Остај ми збогом, краљице црног блага.
Никада те нисам ни волео. Желео сам само
твоје крваве усне, али сада је за пољубац касно –
твој лик је већ мртав и бео.

Петар Павловић

ПЕСМА

Не желим да заспим
плашим се,
чека у прикрајку.

превише је,
не да ми сна,
дани је скривају.

жудим за крајем,
или не.

не назире се,
бол не престаје.

будим се,
и даље је ту.
склапам очи,
не одустајем.

не остављај ме.
не заборави ме.

ΠΡΟΖΑ

ОЖИЉЦИ ПРАЗНИНЕ

(Увод)

„Живот је тежак, празнина је још тежа.“
Аутор

Колико год се трудио никако нисам могао да побегнем од тог чудовишта које ме целог живота прогањало. Нисам могао бити срећан, нисам био рођен да мој бедни живот буде исписан срећом, јер она је непостојана и крхка, превише ломљива и несавршена и све што сам могао да урадим било је да прихватим да никада нећу бити заиста срећан. Када срце не искуси срећу и несрећа му се чини као нешто добро. И боље је изаћи иза њених лажних зидина и приклонити се несрећи која је истинитија од било чега другог. Али, да ли сте се икада запитали колико сте заиста срећни? Да ли је она стварна или је само измишљотина људи који су хтели да прикрију и победе несрећу? Да ли ожиљке које празнина уреже у најдубље и најскривеније делове ваше свести и у откуцаје вашег срца може излечити срећа? Она ме је одувек одвлачила у њен мрак у коме нисам могао да пронађем светлост среће. Можда сада не бих мислио о томе да ми живот није поконио само несрећу која претвара живот у једно велико и болно ништа... које живот претвара у... *празнину*.

Сусрет празнина
(Прво поглавље)

Ишао сам хладним асфалтом и механички посматрао оближње продавнице, светилке, безброј семафора који су давали до знања возачима када да крену и стану. Дан је изгледао као и сваки безличан

дан у мом животу, који се полако завршавао. На неки начин ми је било драго што се завршавао јер је то значило један корак мање до коначне и неизбежне смрти. Нисам се плашио смрти, штавише могло би се рећи да сам је у неким тренуцима прижељкивао. Довољно би било да се бацам под аутомобил, скочим са моста у воду или пустим да ме зверски растргне чопор паса, али то не би имало никаквог смисла, био сам рођен да живим, а не да трчим ка смрти. Свакако би прерана смрт била глупа и врло непромишљења и због тога се нисам усуђивао да је призивам, јер ако је она већ ловила мене нисам морао ја да ловим њу.

„Знам да сада не бих био овде и у оваквој ситуацији да се нисам родио али то сада није битно”, помислио сам док сам прелазио улицу од неколико метара. Град је изгледао као да ће се на њега срушити сва киша света, облаци су били невероватно тамни, готово спремни да прекрију цео град велом своје сенке. Ветар је снажно дувао и у вртоглавим покретима је мешао мирис бензина и кише, носио је понеки лист са градских дрвећа и гурао је празне боце и листове по улици пуној људи. Журио сам да што пре стигнем до свог малог и спасоносног склоништа које се налазило у улици поред велике металне зграде. На улицама су биле велике гужве, али сам их некако вешто превазилазио уз неколико трчећих корака. Велика метално-сива зграда је одударала од монотоног пејзажа града својом импозантношћу и суптилно префињеним изгледом са неколико фино и реалистично урађених животиња и ситних биљних орнаментата. Стигао сам до трга који је имао велику фонтану у облику митске сирене из које у ово доба године није текла вода, а ту су биле и метално-дрвене клупе којих је било заиста много.

Деца која су се враћала из школе су трчкара-ла унаоколо и пријао ми је њихов искрен смех, јер је само дечији смех, онај смех из дна душе, искрен

и неприкосновен. Људи су журили својим топлим и сигурним домовима, у којима их је неко чекао, ко их воли и кога воле. Својим брзим корацима журили су да се склоне од предстојеће олује коју сам осећао у хладном новембарском ваздуху који је као сечиво секао моја плућа са сваким мојим удисајем. Пажњу ми је привукла једна старија жена која је очигледно у журби испустила торбу са намирницама. Пришао сам јој полако и опрезно са осећајем да сам ја крив за несрећу људи. Жена ме је угледала и њен хладан поглед ме је паралисао.

„Бежи одавде!“, повикала је машући руком према мени. Окренуо сам се и потрчао као да сам урадио нешто ужасно. *Зашто су људи тако проклето хладни?*, упитао сам се. Њихово срце не иде преко граница обичне и рутинске доброте, али то сам већ знао. Застао сам код једног семафора док ми је срце лупало у тихим и развученим откуцајима. Чекао сам заједно са групом људи да семафор да знак за пролазак. Један сиви аутомобил је нагло успорио и на задњем прозору се појавило прилепљено лице дечака са бледоплавом косом који је гледао у мене и показивао прстом у мом правцу изговарајући неколико речи које нисам желео да чујем.

„Они те не гледају, они те не гледају“, убеђивао сам свој мозак да људи нису заинтересовани, а ни изненађени мојим присуством. Семафор је показао зелено светло и група од неколико људи је похрлила напред, а ја сам брзим корацима пратио њихово кретање. Мрак је већ био обузео читав град, а уличне светиљке су се придружиле звездама у ноћном сијању. Волео сам и у исто време мрзео када небо постане боје пепела јер сам знао да ће киша падати сатима, минутима и секундама које су мени изгледале бескрајно као плави хоризонти океана који се шире и нестају негде између ваздушастог додира неба и земље. Људи су незаинтересовани једни за друге

пролазили улицом која иако је била пуна људи мени изгледала је пусто јер нико од тих људи није био мој пријатељ. Као да сам могао да будем пријатељ са тим животињама са разумом.

Киша је падала полако и лењо са посебним тоном сваке појединачне капи, које су ударале о хладан бетон улица. Био сам мокар, али ми хладноћа није сметала, сметала ми је и болела ме хладноћа људи коју једино нисам осећао у зимском добу када се стапала са леденим дахом зиме. Прешао сам улицу и зашао у слепу улицу где се налазило моје склониште. Спазио сам нешто, не нешто, већ моју силуету у малој уличној бари. Видео сам пса средњег раста, медно браон боје са увијеном длаком од кише, са очима боје меда које су биле тамне и далеке. Одвратио сам поглед од те прилике коју нисам волео да видим. Нисам волео свој одраз, нисам волео себе, а то је највеће проклетство које вам живот може подарити. Уморно сам кренуо напред и преда мном се створила фигура неког мушкараца. Био је то мушкарац у касним четрдесетим чије се лице скривало у сенци таме. Носио је умрљану кошуљу, старе похабане панталоне и полупоцепане дубоке ципеле. Једва је одржавао равнотежу и био је у поприлично пијаном стању. *Зашто људи раде то себи? Зашто дозвољавају да алкохол у њима пробуди најодвратније и најмрачније демоне? Зашто желе да алкохолом реше проблеме када су свесни тога да им алкохол само уништава живот?* помислио сам. Али то је нормално, људи су превише рањиви, лако потпадају под утицај порока.

Кренуо сам полако назад трудећи се да му не привучем пажњу, али невоља увек покуца на погрешна врата.

„Хеј, ти, џукело мала! Теби говорим!“, викао је неразговетним гласом док сам га гледао са страхом и неком врстом гађења. Направио сам полукруг и заобишао га, али он није хтео да оде. Отишао је до контејнера који је био прибијен уз десни зид зграде и почео нешто да тражи.

Али то није било нешто, већ тешка метална шипка којом је махао у различитим правцима. Полако је кренуо према мени и гледао ме пијаним и испијеним очима човека разочараног у живот. Устукнуо сам један корак назад, али ме је зид спречавао да избегнем невољу, каква год да је била. Човек је замахнуо према мени и промашио ме. Срећа, не то није била моја срећа, већ његова неспретност. Замахнуо је по други пут и ударио ме по средини стомака. Ваздух је изашао из мене, а бол се ширио мојим очима док сам падао. *Зашто ме је напао? Зашто баш мене?* Дубоко у себи сам знао одговор. Изабрао је мене, као случајно биће или ствар без разума и осећања, али људи не живе у свету у коме мисле да живе, виде оно што желе да виде не гледајући даље од својих уобичајених видика. Задао ми је још један ударац, а крв је текла из мојих уста, док ме је шутирао својом тешком ногом. Мирис крви, буђи и ђубрета се ширио у ваздуху и онемогућавао ми да дишем. Нисам имао снаге да се покренем, да се спасем од његових удараца који су ми померали сваки орган. Присебност ми је полако тонула у тамну измаглицу из које сам желео да се извучем. Колико год се трудио да натерам своје ноге да устану, оне су одбијале моју команду. Нисам осећао ниједан део свог тела, али сам се осећао као најниже биће на свету. Али то је било добро. Свако биће се понекад тако осети, свако биће бива понижено од живота.

Да ли је ово крај? Да ли овако треба да изгледа један крај постојања? помислио сам. Свакако да је то био један од начина, али такав крај нисам замишљао. Осећао сам да губим свест у неповрат, да одлазим у мрак у коме ћу заувек остати.

Слаба светлост светиљке је обасјала неку необичну фигуру која је ударила пијану луталицу право у врат. Фигура ми је лаганим корацима прилазила и последњим атомом своје свести сам видео два црна ока мог непријатеља ... или спасиоца.

СТУДИЈЕ

Ђорђе Шуњеварић

ТУМАЧЕЊЕ ФОРМУЛАТИВНОСТИ ВРЕМЕНСКИХ ОДРЕДНИЦА У ДЕМОНОЛОШКИМ ПРЕДАЊИМА

(Данијела Поповић, „Прилеже мрак на планине: прилог проучавању времена у демонолошким предањима“, *Жанрови предања*, Нови Сад: International Society for Folk Narrative research: Филозофски факултет у Новом Саду, 2012)

Питање проучавања времена и простора у демонолошким предањима окупира пажњу и ангажује у раду многе истраживаче у области фолклора и народних предања на многим катедрама славистике универзитета разних земаља. Покушава се открити смисао везе демонолошких предања и схватања и обичаја људи појединих крајева. Занимљива су теренска истраживања др Данијеле Поповић, претежно на теренима југоисточне Србије, на којима се уз језичку архаичност чувају и народни обичаји у вези са појмовима веровања и вере.

У том смислу значајан допринос Данијеле Поповић представља њен рад „Прилеже мрак на планине: прилог проучавању времена у демонолошким предањима“, саопштен на међународном симпозијуму који су организовали ISFNR и Центар за истраживање фолклора Катедре за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, на коме је учествовало 30 истраживача из 12 земаља и саопштило своје реферате на енглеском, руском и српском језику. Симпозијум је одржан 28–30. августа 2012. године, а целокупни научни материјал објављен је у зборнику *Жанрови предања*, који је објавио Филозофски факултет у Новом Саду. Рад који је на Симпозијуму саопштила др Данијела Поповић изазвао је значајну пажњу

због мноштва примера којима је поткрепила своја истраживања унутрашњих временско-просторних равни демонолошких предања са посебном освртом на димензију времена.

Др Данијела Поповић је доцент на Департману за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу. Докторирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду из области српске књижевности. Аутор је књиге „Реч по народу“ и више стручних радова у монографијама, часописима и на научним скуповима, међународним и домаћим. На Филозофском факултету у Нишу предаје садржаје из области српске народне књижевности.

Свој рад „Прилеже мрак на планине“ који се наменски одређује додатком „прилог проучавању времена у демонолошким предањима“ аутор детерминише у апстракту, постављајући као основни задатак проучавање унутрашње структуре демонолошких предања у њиховим тумачењима времена. Већ ту наглашава три издвојена сегмента текста у којима се димензија времена уочава: *време сусрета са демоном*, *Бахтиновско авантуристичко време: тачка сусрета и последице сусрета са демоном*. Рад је настао као резултат теренских истраживања и то се истиче на самом почетку: „Време и простор демонолошких предања у непосредној су зависности од начина мишљења архаичног човека“. Анализирајући резултате својих истраживања, др Данијела Поповић долази до закључка да се активност човека и демона у предању одвија у релацијама *добро/сигурно* и *зло/опасно*, од чега је добро дневно, људско, а зло – ноћно, демонско. Користећи примере са истражених терена, а према архаичности говора, реч је о терену призренско-тимочког дијалекта, бавила се постојањем временских одредница у демонолошким предањима и како је у њима уопште представљено време. Проучавајући основне лингвистичке поступке којима је

изражено време у демонолошким предањима, аутор открива могућности за њихову ширу комбинацију у примени. Уочава *униформност* и *формулативност* временских одредница у демонолошким предањима. То значи да се готове формуле преносе са једног предања на друго, не зависећи од терена са кога су.

У првом делу *Време сусрета са демоном* постоји неколико сегмената у којима се тумачи појављивање демона у обредно време. То су: *календарско време: празник, историјско време: рат, приватно време: године старости наратора/јунака, старо време, доба дана*. У делу *календарско време* тумаче се демонолошка предања преузета из веровања, у којима је изражена активност натприродних сила, а везују се за највеће наше празнике: Божић, прослава Светог Саве, покладе, Ђурђевдан, Благовести, Крстовдан и др. Аутор закључује да посебно одређење времена у овом смислу може означавати рат, као и приватно време (*кад сам ја била дете, као дете сам много виђовала*). Нарочити акценат стављен је на термин „старо време“, јер се радње у демонолошким предањима одвијају „у прошлом времену, које се не маркира на историјској лествици“ (у *старо време, старо доба*). Као добар познавалац језика, посебно неких дијалекатских израза, аутор пажљиво детерминише примере у којима се тумачи време и појава демона у њему. Дата су временска одређења као целине у чијим оквирима делује демон и ту се ноћ посебно наглашава. Пажљиво се уочава граница између демонског и људског времена тако што није дато временско одређење, али се такође сигнализира и престанак деловања демона, јер повратак људског времена долази са светлошћу и преласком опасног простора, као што су мост, вода или раскршће. Аутор наводи примере у којима се врши детерминација и детерминација сатима (*ноћу, неко доба ноћи, око поноћи, нешто пре дванаес сати, после дванаес ноћу*). Полазећи од

примера из фолклора, лепо се закључује да је „број временских одредница којима се маркира дан знатно мањи, што се може тумачити и чињеницом да радња у демонолошком предању кружи око тајанственог...“. У том смислу, временски локализатори су дан, јутро и сл. са посебним истицањем светлости и тако се одређује доба дана које се граничи нестајањем и поновним појављивањем демона (*почело да се расањива, кад је се расавнило, кад савнуло, развиделило се*). Писац овог текста уочава да се одређеним временским сигналимa приближавају различите фазе у доба смењивања ноћи и дана (*кад се петлови огласе, они се изгубе и не јављају се до сутра вече у то време*).

У првом делу свога рада, Данијела Поповић врло студиозно и документовано анализира добро нађене примере са терена, претежно из оних делова наше земље у којима се изразитије чувају архаична обележја живота, односа и говора.

Други део рада носи наслов *Бахтиновско авантуристичко време: тачка сусрета*, према Михаилу Бахтину, руском филозофу, књижевном критичару и теоретичару. Бахтин је, анализирајући антички роман, говорио о облицима уметничког освајања времена и простора као специфичностима авантуристичког времена. Полазећи од тог Бахтиновог става, Данијела Поповић наглашава тачку сурета на граници између појављивања и нестајања демона. Тај Бахтинов теоријски став аутор обогаћује примерима узетим са терена који се проучава, а који одређују време појављивања и нестајања демона. То је тренутак, како се у раду истиче, којим се инсистира на изненађењу, кратком трајању, али, у појединим случајевима, даје се у ширем временском интервалу (*замину гоџа време*). Тај тренутак појављивања, као и нестајања демона оставља видне трагове у човеку и његовом окружењу, а то се манифестује кроз притајени страх човека.

О последицама сусрета са демоном говори се у трећем делу текста, јер „јунак предања не прелази из

демонског у људски хронотоп без последица, безазлено и готово неосетно (као јунак бајке)“. Појава демона у народним веровањима доживљава се као контакт са нечастивим силама и зато изазива велики страх, па чак и поремећеност или смрт. Интересантна је констатација до које долази аутор текста да у демонолошким предањима сусрет јунака са демоном доводи до битних промена у њему, јер сећања на сусрет са „оностраним бићима“ понекад постају фаталистичка, преокупирају онога који је то осетио и у њему се јавља потреба да о томе говори својој околини. Наглашене су фаталне последице сусрета (*Живео је после тог догађаја, али више није био способан за рад*). Те фаталне последице сусрета са демоном исказују се одмах по сусрету или после дужег или краћег периода да би често прерасло у приповедање о догађају. Зато аутор пажљиво анализира неке инсерте из приповедања и уочава временске одреднице на различитим позицијама у причи.

Добар познавалац наших народних умотворина, посебно бајки и народних предања, а уз то и врхунски стручњак у области српског језика и књижевности, аутор показује велико осећање за језичке нијансе у одабраним примерима из говора свога народа, као и језика употребљеног у демонолошким предањима. Свесна озбиљности оваквог проучавања фолклорне баштине и велике одговорности за ту врсту рада, др Данијела Поповић на крају текста закључује да је „ово истраживање само један од бројних могућих приступа проучавању поступака који се користе у моделовању времена демонолошког предања“. Овај аналитички рад пун је изазова за слична истраживања у народној прошлости, значајан подстрек и инспирација будућим истраживачима у овој и сличним областима фолклора. Зато се пред овим текстом не остаје потпуно равнодушно, јер он нагони на размишљања о прошлости, начину живота и веровањима наших предака.

Душан Милијић

ПРВИХ ШЕСТ У ОГЛЕДАЛУ

седмог лирског круга¹
(Песник Момчило Настасијевић)

Одавно се за поезију Момчила Настасијевића (1894–1938) као синоним узима синтагма *седам лирских кругова*, према организацији стихова коју је песник за живота јасно и прецизно успоставио, премда није стигао да то и објави у целини. Иако Настасијевићев песнички опус није обимом велики, то се никако не може рећи за естетску страну тог дела – управо се „невеликост тога дела схвата као нужни услов за његову прворазредну вредност“ (Тешић 2008: 124), с обзиром на то да је песник за штампу припремао само оне стихове за које је био потпуно сигуран да досежу савршенство којем је одувек тежио. Пажљивим рођењем у српско средњовековље и фолклор, као и неуморним трагањем за „матерњом мелодијом“, желео је да модерну поезију изгради искључиво на традиционалним вредностима, па се зато с правом истиче да је Настасијевић био „традиционалнији од традиционалиста, а модернији од модерниста“.

Иако седам циклуса не представљају целокупно Настасијевићево песништво, тај се оквир углавном не прекорачује када се говори о песниковим највишим дOMETИМА, али се, са друге стране, ретко и сужава, јер немогуће је разумети једну песму или један циклус без освртања на стихове из других циклуса. На тај начин, песме распоређене у седам кругова представљају

¹ Семинарски рад из предмета Српска поезија XX века настао под менторством Јована Пејчића. Рад је незнатно прерађен за конкурс „Салон Настасијевића“ (Библиотека „Браћа Настасијевић“, Горњи Милановац) и том приликом освојио је трећу награду у категорији есеја.

један нераскидиви низ, док је последњи, седми круг, „својеврсно огледало претходних шест кругова“ (неких више, неких мање).

Прво што код седмог циклуса пада у очи јесте нескривено реплицирање првог циклуса, јер од седам песама из *Одјека* најмање три се могу повезати са кругом *Јутарње*. Већ сâм наслов песме „Јутро“ (*Одјецу*) враћа читаоца на први циклус, а притом уочавамо да такву ведрину, слављење младости, слављење живота, уопште једно дитирампско расположење, највише налазимо у песмама првог циклуса, док нас већ наредни циклус уводи у неке мрачније сфере. Чак се и поједине речи дословно понављају, а први стихови „Јутра“ готово да су идентични (у семантичком смислу) са првим стихом песме „Румена кап“ (*Јутарње*).

„Јутро“: *Љубицу,
смерни цвет,
покропи росом зора.* (стр. 117)²

„Румена кап“: *Румена кап љубици на пропланку.* (стр. 14)

Обе песме и у наредним стиховима имају заједничке мотиве, а то су природа и девојка, које као да се постепено стапају у једно. Идентичан мотив имамо и у песми „Зора“ (*Јутарње*), при чему такође уочавамо сличности са песмом „Јутро“.

„Зора“: *Из грла да ти голубица загуче,
запламти са усана ружа,
у недрима ти две трешње заруде ...*
(стр. 15)

„Јутро“: *И гле,
у плаветни дан,
вејала сном и вејала,
са таласавих груди
нељубљене девојке,
љубица смерна.* (стр. 118)

² Сви стихови наведени су према: Настасијевић 1991.

Тако је и мотив из наслова песме „Ђурђевци“ (Јутарње) одјекнуо у песми „Сећање“ (Одјецци), али док је прва испевана под нескривеним утицајем фолклорне традиције, што прети да умањи уметничку вредност саме песме, дотле је у другој лирски субјекат сав препуштен себи, неком свом сетном тиховању, својим сећањима, загледан у идиличну слику из младићких дана.

Последња песма последњег круга заправо је поетска прича о четири годишња доба, зато није чудно што носи наслов „Прича“. Пажљивијим упоређивањем са неким песмама првог циклуса, може се рећи да су у „Причи“ сажети они мотиви од којих су у првом лирском кругу испеване целе песме.

У песми „Грозд“ из првог циклуса песник је три пута употребио придев *златан* како би на прави начин дочарао веселу јесењу атмосферу, те је и очекивано што исти придев срећемо у „Причи“, и то баш у оним стиховима где лирски субјекат исказује свој доживљај јесени.

Изрази *злато*, *златна*, *позлатити* појављују се и у песми „Биљкама“ из лирског круга *Вечерње* и такође су у функцији дочаравања јесени. Трећи стих ове песме, који се састоји од свега две речи – *смрћу позлати* – нашао је одјека у „Причи“, тачније у стиху: *дах веју помрла биља*. За песника је јесен доба умирања, с тим што се та смрт манифестује позлаћивањем, чиме је један тако мрачан мотив испуњен извесном светлошћу, надом у повратак и у васкрсење. Кад би се ове две песме спојиле, имали бисмо невероватан контраст: природа замире, а човеку се и то чини лепим и идиличним.

„Биљкама“: *Мирисне моје,
топло ми умирате.* (стр. 124)

„Прича“: *А у нама певају миља;
радосни, руку под руку,
газимо по злату.* (стр. 121)

Тако је златна смрт из песме „Биљкама“ својим одјеком не само потиснула мотив смрти у други план, него се још више позлатила, јер од синтагме „смрћу позлати“ остала је само златна боја, да у њој уживају меланхоличне душе.

Док три поменуте песме из *Одјека* – „Сећање“, „Јутро“ и „Прича“ – носе у себи живот и радост из циклуса *Јутарње*, дотле се песме „Молитва“, „Туга“, „Погреб“ и „Из осаме“ више ослањају на преостале циклусе, јер носе нешто тежу и мрачнију атмосферу.

У песми „Туга“ изнова се појављује насловни мотив песме „Љиљани“ (*Вечерње*), чиме песник на трен изнова доживљава занос из једног ранијег циклуса. Зато ово не треба гледати као пуко допевавање, него као још један одјек високих домета остварених у претходним песмама.

У последњем кругу свој одјек нашла је и песма „Труба“, такође из циклуса *Вечерње*. Насловна реч ове песме први је мотив у песми „Погреб“ из *Одјека*, а погреб је опет заједничка тема обеју песама.

Први стих песме „Погреб“:

Зàпѐва му труба ... (стр. 114)

не може а да не подсети на трећи стих песме „Труба“:

Негде зàпѐва труба. (стр. 30)

Обе песме опевају погреб војника и обе доживљавају тај чин као апсурд и као нешто према чему морамо пасионирано да се односимо. Човек може само да погне главу над покојником, а једина права сврха погребца јесте та да неко једног дана пронађе место вечног починка свог вољеног. Ни то, међутим, неће подићи војника из мртвих, а неће помоћи ни молитве ни крстаче.

Примећујемо да весела јутра, преко златне смрти, полако уступају место једном мрачном амбијенту, па долазимо до циклуса *Бдења*, чија прва песма носи

назив „Молитва“, баш као и прва песма у *Одјецима*. Обе „Молитве“ представљају жељу за самосатирањем и самоуништењем, а то је и основна идеја *Бдења* као циклуса, да је живот „неподношљив испад изазван чином рођења“, нешто што представља „исклизнуће, скретање с неког магистралног и непознатог тока ствари“ (Тешић 2008: 134). Са те стране, прва песма у *Одјецима* могла би се посматрати као један сажет одјек целог круга *Бдења*, али се, истовремено, уочава и сличност са кругом *Глухоте*.

Стихови из *Глухота*, распоређени у десет целина нумерисаних редним бројевима, представљају једну борбу против немогућности поимања света, против неизречја, што је заправо покушај разарања муклине, са чиме се лирски субјекат носи и рве, певајући вероватно своје најмање прозирне, али најјаче стихове. То се осећа већ у првој песми, где имамо карактеристичан мотив камена и стене:

*О мируј,
претешко моје,
ками камена мене,
мукла стено. (стр. 53)*

Мотив стене се из истог разлога понавља и у песми „Молитва“ из *Одјека*:

*Блажен у теби да занемим.
И од нема мене
стена да прозбори гори,
гора цвећу. (стр. 112)*

Лирски субјекат се моли Богу „да нем проговори кроз елементе природе“ (Тешић 2008: 158), што би била коначна победа над том муклином која га толико тишти.

Није случајно што пети лирски круг носи наслов *Речи у камену* нити је случајно што у шестом кругу (*Магновења*) имамо песме насловљене као „Туга у камену“ и „Речи из осаме“, а није случајно ни то што

у последњем кругу имамо песму „Из осаме“ – већ се насловима указује на повезаност између циклуса и песама, а шести круг јавља се као спона између петог и седмог.

Песма „Туга у камену“ (*Магновења*) јасно ставља пред лирским субјектом проблем неизрецивости:

*Ни реч, ни стих, ни звук
тугу моју не каза... (стр. 93)*

Зато ће „реч своју нем“ завештати камену у песми „Речи из осаме“ (*Магновења*), да би у песми „Из осаме“ (*Одјец*) дошло до коначног стапања лирског субјекта са каменом:

*у камен заспати јавом,
ил' будно сном
потећи на веке. (стр. 119)*

Мотивом камена, истиче се једно од најважнијих обележја Настасијевићеве поезије, јер песник тежи да успостави „сажетост и елиптичност, као и чврсту организацију стиха – понекад до претврдости“ (Тешић 2008: 140). Борба за савршен израз најбоље се огледа у циклусима *Глухоте* и *Речи у камену*, где се песник највише приближио свом циљу. Међутим, пошто ови стихови спадају међу најтајанственије, они су као такви увек одбијали читаоца да их разуме и схвати на прави начин. Тако је високи квалитет обавезно умањивао јасност, и обрнуто.

Сматрамо да је Настасијевић добро учинио што је допевао својих пет лирских кругова и што је од последњег начинио огледало у коме ће одраз наћи они мање прозирни и можда сувише заплетени стихови из претходних циклуса. Тек када видимо њихов одраз у огледалу седмог лирског круга, још боље ћемо их разумети, а самим тим и протумачити их у правом кључу.

Песма „Прича“, последња у *Одјецима*, заиста нам казује једну причу која се непрестано понавља, баш

онако како би се и Настасијевићеви лирски кругови могли изнова и изнова читати, тумачити и разумевати, некад на један, некад на други начин, те да никада не буду до краја прочитани и дефинитивно растумачени. То и јесте прави смисао једне бесмртне поезије, да свако ново читање доноси нова открића.

Настасијевићеву поезију одлично осликава наслов једне песме из шестог лирског круга, јер амбијент „Радосног опела“ као да нас прати још од почетка, па нам је уз седам лирских кругова и смрт лепа кад је златом обојена, на погребу уживамо у свечаном звуку трубе, а мукла и хладна стена се распевала и процветала. Таква је Настасијевићева поезија, мрачна а светла, камена а савитљива, непрозирна а јасна, традиционална а модерна. „Мрењем све живљи, старошћу све дубље млад“, то је песник Момчило Настасијевић. У зрелим је годинама створио најбоље стихове. Оставио је песме које ће после његове смрти наћи правог одјека.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Настасијевић 1991: Момчило Настасијевић, *Поезија*, приредио Новица Петковић (Сабрана дела Момчила Настасијевића у редакцији Новице Петковића, књига прва), Дечје новине – Српска књижевна задруга, Горњи Милановац – Београд 1991.

Тешић 2008: Милосав Тешић, *Певање као сурова и врла мера ћутања*, поговор у књизи: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, приредио Милосав Тешић, Чигоја штампа, Београд 2008, стр. 123–162.

Соња Ђорић

КОМЕДИОГРАФСКА ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ: БЕОГРАД НЕКАД И САД СТЕРИЈЕ И НУШИЋА

Да бисмо приступили обради теме, кренућемо од одређења књижевности по коме је „književnost kontinuirani dijalog ljudi kroz istoriju“ (Lešić 2008: 79) при чему „je svako književno delo na neki način replika u tom dijalogu“ (Lešić 2008: 79). Управо се међусобна комуникација текстова и њихово уланчавање подразумева под ширим појмом интертекстуалности. Под ужим појмом подразумевамо „prisustvo tragova drugih tekstova u jednom određenom tekstu i to u vidu reminiscencija, aluzija, replika, citata i sl“ (Lešić 2008: 81). Овај термин је „Julija Kristeva uvela u terminologiju nauke o književnosti podstaknuta Bahtinovom postavkom o dijalogičnosti reči i polifoničnosti romana“ (Živković i dr. 2001: 291).

Интертекстуалност подразумева дистинкцију између изворног текста и текста који настаје као одговор на изворни текст. Појам „metatekst označava svaki onaj tekst koji nastaje kao reakcija ili odgovor na neki drugi tekst, izvorni tekst na koji je metatekst oslonjen naziva se prototekst“ (Lešić 2008: 87).

Циљ овог рада јесте да утврди у којој мери је заступљена интертекстуалност у комедијама *Београд некад и сад* Стерије и Нушића кроз упоредну анализу ова два текста.

Стеријина комедија *Београд некад и сад* објављена је 1853. године у четвртој књизи Стеријиних *Позоришних дела*. Припада „другој фази Стеријиног комедиографског рада, која обухвата последње годи-

не пищевог живота, након поновног враћања у Вршац и окончања драгоцјеног боравка у Србији 1848. године" (Максимовић 2006: 15). Комедија *Београд некад и сад* Бранислава Нушића објављена је 1933. год. као својеврсни наставак Стеријине комедије.

Нушић је написао комедију *Београд некад и сад* из перспективе свог времена, међутим приметан је велики утицај Стеријине истоимене комедије. Најпре од свог претходника Нушић преузима наслов, затим комедију одређује као „веселу игру у два дела“, по аналогији са Стеријиним одређењем „весело позорије у два дјејства“, што указује на то да ће се придржавати Стеријиног композиционог модела и структуре.

Затим обе комедије тематизују: сукоб старог и новог, патријархалног и модерног, србијанског и европског, генерацијски сукоб старих и младих, пораз традиционалних норми пред модом новог доба.

На повезаност ових двеју комедија на тематској равни указује Пролог Нушићеве комедије. Писац уводи лично Јована Стерију Поповића који говори о нужности промена друштва којих је био свестан пишући своје „весело позориште *Београд некад и сад*“ тако да није ставио тачку јер „изменит ће се и ово што је сад, и доћи ће нови људи, ново време, нови обичаји и кроничар, који се тада јавио буде, забележит ће оно што бива и смејат ће се ономе што је било“ (Нушић 2005: 371). Актери овог комада су заправо потомци актера из Стеријине комедије и они су читаво столеће далеко од старовременске Станије тако да бисмо ову комедију могли одредити као својеврсни одговор на претходну, одн. метатекст чиме се успоставља њихово повезивање и уланчавање.

У Стеријиној комедији приказано је србијанско малограђанско друштво прве половине 19. века. Његови представници су: београдски трговац Неша, његова деца Љуба и Велимир, Милан, пријатељ Љубин, Пијада, Љубина пријатељица. Они представљају

„хуморно друштво“ док је њему супротстављен лик Станије, Нешине мајке која долази из провинције у Београд у посету сину и унуцима и налази Београд потпуно другачији од оног Београда од пре 28 год. када је она долазила. Њена „комична маска заблудјеле особе мотивисана је на сасвим различит начин“ (Максимовић 2006: 28) јер она не искаче из животне равнотеже услед нереалних амбиција већ не може да се усагласи са тековинама новог доба.

У Нушићевој комедији пандан баба Станији јесу супружници Станојло и Перса, при чему је лик Станојла јасније издиференциран, док је Персин лик мање аутентичан и остаје у сенци лика Станојла. „Хуморно друштво“ чине: Никола и Милица, затим Зорица, Буба, Миле, њихова деца, госпођа и господин Поповић, господин Тоша. Примећујемо да је већи број ликова у Нушићевој комедији. Његова верзија има „trostruko više lica (21 prema 7 kod Sterije) koja, umesto varijacija na temu 'nekad i sad' u okviru jedne porodice, treba da pomognu stvaranju šire društvene panorame kroz koju defiluju i sudaraju se dva mentaliteta i morala: urbani i malovaroški“ (Lešić 1989: 231).

У обема комедијама комично настаје у судару патријархалног морала и Београда који је трансформисан „у преображену варош са обиљежјима европског начина живота и однарођавањем националне културе“ (Максимовић 2006: 20), што Станија и Станојло не разумеју и не прихватају. Њихови ликови функционишу по принципу „комике разлика“ по којој „свака особитост или необичност која издваја човека из његово средине може га начинити смешним“ (Проп 1984: 54). Навешћемо примере из текстова који то илуструју.

Станија се крсти пред Велимировим портретом мислећи да је икона, арију коју њена унука свира одређује као „накараде“, док ће за богињу Венеру рећи да је „покор ком се они моле“.

У Нушићевој комедији Николини родитељи не могу да дођу себи кад виде снаху неприкладно одевену, изненађени су кад виде како Никола прихвата стечај са хладнокрвношћу и разочарани када схвате да је омладини фудбал највећи занос.

Када је реч о односу старих и младих, у Стеријиној комедији Станија је потпуно збуњена модом новог доба, тако ће за Љубин шешир рећи да је „кошница на глави“, а када види Пијадине рукавице, питаће Пијаду зашто је „замочила руке у креч“. Посебно је шокирана понашањем Љубе према „инструктору“ плеса Милану, кога Љуба хвата за руку иако јој није род. Кад јој Љуба објасни да се на балу окупљају младићи и девојке и играју по целу ноћ, Станија констатује да је то „крај света“.

Станија је оштра у критиковању младих:

„Каки је то сијасет. Напустише људи закон, напустише образ; оставише аљине, отпадише се од Бога, посташе Турци и некрштени. Гледаш момче, пустио браду, неће да поштује старијега, што ти говори, то ти говори да се подсмева. Гледаш девојче, скаче ка бесно, неће да бојадише косу, не може ниједан момак да прође мирно од њу. Не игра српску игру, него се грли сас момци, вата се за руку, беседи више она, него он; иде сас ш њим сама; преврће окама, скита се ноћу с мајком јој, и сваки безобразлук. Обрнуше свет наопако, побогу да си ми син, и нико да покара, да попрети“ (С. Поповић 2006: 336).

Баба Станијино разочарање и незадовољство расте градативно и достиже кулминацију у финалу комедије када је донесена олука о Љубином и Милановом венчању и када баба Станија схвата колико се изменио старински свадбени церемонијал. На тај начин „Стерија чак и у тако ‘раздрагану’ комедију уноси у завршно комично препознавање један дисонантан акорд“ (Лешић 1994: 198).

У слици „хуморног друштва“ издваја се лик девојке Пијаде, у чијој изградњи се писац служи вер-

балном карактеризацијом „тако што прибегава необичном поступку ‘физиологизације исказа’“ (Максимовић 2006: 31). Она, у складу са модом, умекшава сугласнике и изговара их попут детета и користи се помодарским „немецким“ говором, тако објашњава Станији да жени мора „слинговати, нецовати, стрикати, хекловати“. Дакле, и на нивоу језика успоставља се гранична линија између баба Станије и „хуморног друштва“. „Стерија се користи разноврсним облицима вербалног хумора, прије свега индивидуализираним говорним карактеристикама сваког лика понаособ; од живописног старинског вокабулара баба-Станије [...] преко помодарског ‘немчења’ Љубе и помало карикатуралног исказа Велимира и нарочито Пијаде [...] до комичне мјешавине и старог и новог у говору ‘ћирице’ Вучка“ (Лешић 1994: 199).

У Нушићевој комедији генерацијски јаз је приказан кроз збуњеност и изненађеност Станојла и Персе понашањем младих, почев од Николиног бахатог расипања до понашања деце које Станојло тумачи као логичну последицу посрнулости родитеља. „Не би друкче ни могло бити. Отац под стечајем плаћа сто динара за сечење ноктију, мајка у гаћама хоће да буде поп; син леви бек, ћерка есперанто“ (Нушић 2005: 375).

Као и у Стеријиној комедији, кулминативна тачка достиже се када Буба саопшти Станојлу и Перси да се венчала са Дулетом без знања родитеља. У обема комедијама „нови нараштај је емотивно испражњен“ (Лешић 1994: 197) те су просидба и венчање без дубљих емоција и искрених осећања. У случају Љубе и Милана венчање је ствар договора, док је у случају Бубе и Дулета тренутни хир.

Суочивши се са променама које не могу да прихвате, Станије и Станојло желе да се врате у свој „вилајет“. Ипак, у завршној сцени Станија остаје у Београду због свадбе унукe, док Станојло и Перса одлазе.

„Избрисани обичаји, избрисани људи, избрисан читав живот, а све ново, ово што као међава наилази, виче и урла: склони се или ћу те уклонити! И мораш, не можеш се одупрети, прегазиће те. Мораш се уклонити. 'Ајдемо ми, Персо... 'Ајдемо тамо одакле смо дошли. Тешко је за нас на овој мађави. Одупрети се не можемо, а одржати се не можемо. Време тражи своје, нов живот тражи своје, а ми нисмо за тај живот, па... хајдемо тамо... тамо смо ми навикли да дишемо, угушићу се овде!“ (Нушић 2005: 387)

Док се Стерија „posvetio minucioznom realističkom slikanju stvarnosti“ (Lešić 1989: 231) кроз призму једне породице, Нушић, уводећи ликове господина Поповића, госпође Поповић и господина Тоше, даје ширу слику стварности и тиме искаче из уских оквира Стеријине композиције. На њиховом примеру приказана је дисхармонија породичних односа, као и помодарство кроз бројне друштвене обавезе које намеће престонички живот.

Ипак, разлике између старог и новог доба нису непремостиве. На сличности између прошлих и садашњих времена указује Јоцин син када подсећа Станојла да ни он не живи онако како је његов деда живео, као и да се све што се данас дешава, дешавало и раније само у другачијем облику. Љуба подсећа Станију да су некада момци у договору са девојкама отимали девојке, а сада се девојке јавно састају с момцима, што је све у складу са обичајима одређеног времена. Међутим, и Станојло и Станија остају непоколебљиви у тврдњи да су људи огрезли у неморалу, „сад време дојде што певаше људи за земљу Инђију: кадно земља испуца од суше, у њу живи попадаше људи, и Бог пусти тешку болезању те помори и старо и младо“.

Сличности на нивоу композиције између ове две комедије огледају се у следећем.

Експозиција је *in medias res*, заплет је изостављен. „Заплет је у целости утемељен на комици раз-

лика, те на непомирљивом укрштању старог и новог“ (Максимовић 2006: 25). Кулминација је постигнута када Станија и Станојло сазнају о свадбама својим унука. „Стеријини комедиографски расплети су у композиционом погледу веома сажети и умјетнички ефектни, тако да у њима долази до јасног разобличавања заблудјелих јединки или читавог хуморног друштва“ (Максимовић 2006: 25). Разобличава се „хуморно друштво“, али се оно не мења, појединац не успева да се избори са тим друштвом. Реч је о расплету када „junak ne preobraђuje ‘humorno društvo’ nego se naprosto udaljuje ili bjeжи od njega, ostavljajuci njegovu strukturu neizmenjenom“ (Fraj 1979: 203).

Као битну разлику између ових двеју комедија Јосип Лешић наводи да је „Nušićeva slika Beograda, nasuprot Sterijinoj, prepuna pretjerivanja i karikaturalnosti, porodica Stanojlovog i Persinog sina Nikole [...] potpuno je moralno deformisana, izvitoperena, tako da se na kraju kod sobarice *na istom poslu* nalaze i otac i sin“ (Lešić 1989: 231) док је Стерија дао „komičnu ali i objektivnu sliku vremena“ (Lešić 1989: 231).

Оба текста говоре о неопходности промена, уз успостављање равнотеже између старог и новог, прошлог и будућег, традиције и модерног тако да међу њима не постоји јаз већ да се међусобно допуњују.

Упоредном анализом комедија *Београд некад и сад* Стерије и Нушића закључујемо да је интертекстуалност заступљена у великој мери, она се огледа у Нушићевој комедији у преузимању наслова, одреднице дела („весело позорије у два дјејстава“ : „весела игра у два дела“), самој теми која се остварује у обема комедијама кроз сукоб „хуморног друштва“ и појединца, мотивима, композиционом моделу и структури (обе комедије немају заплет, имају исту кулминативну тачку и исти расплет), идејној основи о нужности промена које ће бити усклађене са традицијом.

ЛИТЕРАТУРА

Цитирана литература:

- Лешић, Ј. (1994). *Стерија драмски писац*. Нови Сад: Стеријино позорје – Прометеј.
- Максимовић, Г. (2006). „Комедиографски смијех Јована Стерије Поповића“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. LIV, св. 1, стр. 13–39.
- Fraj, N. (1979). *Anatomija kritike*. Zagreb: Naprijed.
- Lešić, J. (1989). *Branislav Nušić – Život i djelo*. Novi Sad: Sterijino pozorje, Matica srpska.
- Lešić, Z. (2008). *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Prop, V. (1984). *Problemi komike i smeħa*. Novi Sad: Dnevnik – Književna zajednica Novog Sada.
- Živković, D. i dr. (2001). *Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov.

Извори:

- Нушић, Б. (2005). *Сабране комедије*. Београд: ЗУНС.
- Поповић, С. Ј. (2006). *Сабране комедије*. Београд: СКЗ.

Милица Михајловић

НАСТАВНО ИЗУЧАВАЊЕ ДРАМСКОГ ДЕЛА – ЛИТЕРАРНИ И ТЕАТРОЛОШКИ ПРИСТУП

Кирија, Бранислав Нушић

Драма као дело које интегрише две уметности – књижевну и сценску, захтева нарочиту посвећеност свих учесника у наставном процесу: почевши од састављача наставног програма, преко аутора уџбеника, наставника, који као медијатор у савременој настави има веома одговорну улогу у посредовању између ученика и градива, до последње карике у ланцу – ученика, од кога се очекује да предвиђено градиво усвоји сопственом активношћу и властитим интелектуалним прегнућем. У раду ћемо се осврнути на све чиниоце који учествују у наставном процесу током наставног изучавања једног драмског дела. Предмет нашег изучавања је драма Бранислава Нушића, *Кирија*. Нимало случајан избор овог драмског дела, недовољно познатог широј читалачкој публици, лежи у сложеној проблематици коју обрађује ова драма и његовој усаглашености са узрастом ученика, потенцијалних рецепијената у школи, те погодним наставним методама и принципима, залагању за интеграцију књижевности са другим уметностима (позориште, филм), као и опредељењу за комбиновање литерарног и театролошког приступа драми.

Наставним програмом предвиђена су два часа за изучавање драме *Кирија* Бранислава Нушића у петом разреду основне школе. Сагласни смо са констатацијом Павла Илића (1998) да се сваком значајнијем тексту у оперативним плановима додељује по најмање два часа. Када је у питању наставно изучавање драме, било би

погодно за сваку, чак и ону најкраћу, издвојити најмање два часа, како би остало довољно простора за драматизацију. Зашто је драматизација важна и да ли јој треба дати толико простора, видећемо у наставку.

Уз ову драму ученици петог разреда обрађују још и радио-драму *Капетан Џон Пиплфокс* и драму *Биберче*. И овде делимо мишљење Павла Илића (1998): број драмских дела у наставном програму је изузетно оскудан и треба им оставити више простора у наставним програмима, а самим тим и њиховој обради у учионици, или, још боље, драмској секцији. Илић (1998) наводи и да су основне активности предвиђене у овом разреду читање по улогама, а основни појмови које ученици усвајају: драмски сукоби, заплет, обрт, расплет. Уз треба додати још неколико образовних циљева: упознати ученике са животом и радом Бранислава Нушића; упутити ученике да схвате одлике драмског дела; упознати ученике са књижевнотеоријским појмовима: драмска радња, дидаскалије, чин, сцена; препознати и проучити тематику, ликове и дијалог као облик казивања; уочити оригиналне језичкостилске поступке, изворе вербалног хумора, преплитање комичног и озбиљног у делу; упутити ученике на значење непознатих речи; оспособљавати ученике за разумевање и сазнавање књижевног дела; подстицати ученике да самостално читају, доживљавају и тумаче књижевно дело.

У *Читанкама* (Станковић Шошо, Сувајџић, 2014: 199) за пети разред основне школе је с правом изостављена прва сцена ове драме, у којој се Нушић додиче мушко-женских односа:

- *Да ја имам већу плату извесно бих имао мање деце! – брани се нижи чиновник.*
- *Ето ти сад, каква је то логика?*
- *Па кад чиновник има већу плату не седи цео дан код куће; иде у кафану, иде у клубове, на*

трке, у позориште, путује, а тако исто и његова жена никада није код куће. А кад нема довољно пара ни кирију да плати, седи по цео дан код куће, прилепи се уз жену, па... ето! (Нушић, 2009: 549)

У принципу примерености лако можемо пронаћи ослонац за став да ову сцену треба изоставити из уџбеника као што су *Читанке*. Наведени дијалог је, из већ наведеног разлога, непримерен једанаестогодишњацима. Изостављена сцена обавезује наставника да ученике на почетку главног дела часа укратко упозна са сижејним током који му претходи. Што ће рећи – упознати их са односом оца породице и његовим надређеним, као и са тренутним материјалним стањем ове чиновничке породице. Изостављена сцена може бити и добар повод за стилске вежбе, у којима би ученици имали задатак да осмисле почетак драме, а да то буде што маштовитије и креативније. На основу свега наведеног јасно је да је предмет часа наставно изучавање одломка драмског дела.

Међутим, иако одломак (преостале две сцене) ученицима га, у виду истраживачког задатка, треба задати за читање код куће. Како је реч о одломку неопходно је извршити његову локализацију, односно дати податке о месту, времену и приликама у којима се радња драме дешава, као и о времену настанка саме драме. Ишчитавање одломка на часу би, према слободној процени и на основу искуства у пракси, трајало двадесетак минута. Принцип економичности би на тај начин остао неиспоштован, а аналитички део часа скраћен.

Истраживачки задатак нам свакако не даје гаранцију да ће ученици прочитати драму, тако да је погодна методичка радња (и препоручљива на овом узрасту) – препричавање. На тај начин бисмо повећали број саговорника и аналитичко-синтетички део часа

би био испуњен ученичком активношћу, која је основ савремене наставе. И они ученици, који из неког разлога нису прочитали драму, чуће основне информације и моћи ће да разговарају, бар када је у питању изношење сопственог мишљења о неком проблему, а у овој драми их има више.

Кирија је још једно дело намењено одраслима, а погодно и радо прихваћено од стране деце. Иако се бави озбиљном тематиком – тешка финансијска ситуација једне шесточлане породице, која нема ни за кирију, Нушић се вештим обликовањем ликова деце у драми приближио млађој читалачкој публици. Социјални проблем који је у средишту драме наизглед је јасно уочљив, али га, у складу са принципом примерености, са ученицима петог разреда свакако треба додатно објаснити и пронаћи адекватне узроке и последице за дешавања у драми. Образлагање и решавање овог проблема у уској је вези са васпитним задацима овог часа: ученици стичу позитивне навике и врлине кроз процењивање и критичко сагледавање ситуације у којој се нашла једна осиромашена многочлана породица и гаје позитивна осећања и емпатију према јунацима дела.

Када је реч о мотивацији за изучавање једног оваквог дела, у коме се прожимају смех и туга, озбиљни проблеми и машта, мали новчани недостаци и велика породична богатства (љубав, слога, разумевање), с обзиром на узраст ученика, треба наћи погодан начин за мотивисање у складу са њиховим афинитетима, који ће уз то бити и погодан за увођење једанаестогодишњака у сложену проблематику. Пратећи ученичке аспирације можемо кренути разговором о екскурзијама, њима свакако блиским и жељно ишчекиваним путовањем.

Како је основни проблем у драми жеља деце нижег чиновника да путују, а у томе их спречава лоша материјална ситуација, ученике ваља питати: *Да ли*

ове године идете на екскурзију? Куда бисте волели да отпутујете? Шта спречава децу да чешће путују? До суштинског појма можемо доћи питањем: Која је најјефтинија карта за путовање? Очекивани одговор је: машта. Тако откривамо битан сегмент ове драме, а то је замишљено путовање на које отац води своју децу, немајући материјалних средстава да им то приушти.

Бавећи се самим текстом драме крећемо пут литерарног приступа: најпре проверавањем утисака након прочитаног дела, затим анализирањем поступака појединих ликова (у првом реду очевих поступака), уочавањем етапа развоја радње, ироније, ономотопеје и њихових функција у драми, увођењем неких књижевнотеоријских појмова (појам једночинке у овом случају). Међутим, као што драмски писци пишући имају пред очима позорницу, тако приликом анализе драмског дела можемо имати такав приступ да је пред нама стално сцена. На тај начин уводимо један нови приступ, а то је театролошки аспект пружавања драмског дела.

Овај приступ можемо применити током главног дела часа, док смо у потрази за одговорима на питања: *Где се смештена драмска радња? У каквом амбијенту живе? Како изгледају деца? Како њихове играчке и одећа?* Ученике можемо усмеравати да на основу реплика и дидаскалија замисле простор и јунаке на сцени. У потпуности заступамо Илићев став да ученике треба увежбавати да начином свог читања испоље како су рецепирали дело, помно замишљајући оно што им текст сугерише. Ово прожимање двају основних приступа у наставном изучавању драмског дела завршавамо како смо и почели – литерарним приступом. Оно што су дефиниције на часовима језика, то су тема и идеја на часовима књижевности, заједничко им је да имају својство генерализације. Зато је наша генерализација литерарна. Увидевши особине Нушића као драмског писца у завршном делу часа уче-

ници износе занимљивости и битне биографске податке, који су били у склопу истраживачких задатака.

Вративши се поново тексту, покушавамо да одгонетнемо тему и идеју дела. Пре тога на особинама саме драме дефинишемо неке нове књижевнотеоријске појмове, као што је једночинка, што нас опет враћа литерарном приступу. Ипак, ученици ће стећи пун доживљај драматизацијом на следећем часу, која може бити повод за занимљиве ортоепске говорне вежбе. Сама тема – замишљено путовање је интересантно полазиште и за стилско-композицијску говорну вежбу која ће имати исту тематику, а у којој ће ученици бити у улози туристичких водича.

Богдан Поповић истиче важност сценског читања, а ми предлажемо да му можемо посветити други час предвиђен за наставно изучавање Кирије. Театролошки приступ може почети расподелом улога. Међутим, он ни онда није чисто театролошки, зато што се на тај начин истовремено наставља и анализа драме. Расподелом улога врши се додатна карактеризација ликова, јер се одређени ученици из одређених разлога опредељују за тумачење неких од улога. Тако живахнији ученици тумаче нешто луцкастије ликове, они растом виши глуме родитеље и сл. Додела улога имала би ток сличан току рада драмске секције – наставник би требало да све ученике заинтересоване за рад укључи у драматизацију *Кирије*. Свако би добио адекватно задужење: неки би код куће припремили реквизите, други аудио-записе, костиме, сценографију... На овом часу је корисно обновити појмове из драмске и сценске уметности, које су ученици усвојили претходним изучавањем драмских текстова: монолог, дијалог, драмски сукоб.

Једночинка као нов појам може се још једном објаснити након извођења. Тако ће ученици схватити зашто је то драма од једног чина, јер ће имати увид у број ситуација и ликова у драми. Сама драматиза-

ција додатно ће продубити наставно изучавање овог дела. Уз то, након драматизације, било би пожељно ученике упутити на гледање истоимене представе у извођењу „Београдског драмског позоришта“ на Нушићевим данима у Смедереву. Тако ће пред собом имати материјал за упоређивање читаног и гледаног и питање доприноса сценских средстава доживљавању драме, погодан за часове дискусије типа: час - округли сто, час „за“ и „против“. Том приликом ваљало би разговарати о томе шта су ново донели сценски говор, визуелни знакови (маске, костими, изглед сцене) и аудитивна средства (музика, шумови, звукови). Наставним програмом је предвиђено и да се *Кирија* изучава након радио-драме *Капетан Џон Пуплфокс*. Часови дискусије могу бити засновани и на разлици између радио-драме, позоришне представе и ТВ драме. При емитовању радио-драме изостају сценска средства и ефекти који нису аудитивне природе, што може бити проблем којим ће се ученици бавити током дискусије.

Оно што не смемо заборавити је пишеч однос према времену о коме пише. Он сваки пут користи прилику да се у својим драмским делима огласи и каже коју реч о дрштвеним приликама и изнесе свој став. Нушић је сав у критичком реализму, коме, према периодизацији наше књижевности, и припада. Ученици петог разреда, међутим, не долазе са лакоћом до неких пишечевих скривених порука. Они у очевим опсивањима Земуна, Враћа, Италије и Швајцарске виде, углавном, пуку дескрипцију, њима, мање или више, познатих предела. А управо кроз те описе прожете иронијом проговара Нушић и критикује бирократску државу. Зато је у овом моменту улога наставника врло деликатна. Он ученицима не сме давати одговоре, већ их пустити да сами дођу до закључака, који су, можда, изнад домашаја петака. Али ученике, нарочито ученике 21. века, не

треба потценити, већ их пустити да, како је већ речено, сопственим интелектуалним прегнућем дођу до тачних одговора (принцип свесне активности). Један од предлога за завршни део часа јесте још једна интеграција уметности. У овом случају то је гледање филма *Живот је леп* (*La vita è bella*), у којем један отац успева глумом и илузијом да олакша свом сину трагичне околности које су их задесиле. На овај начин ученицима се може предочити екранизација једног дела са сличном тематиком, што са собом повлачи додатна поређења.

Напоследку, остаје закључак да је за успешно наставно изучавање драмског књижевног дела, осим усклађености програма, уџбеника и узраста ученика, најпогоднији комбиновани приступ драми. Под комбиновањем приступа (литерарног и театролошког) подразумевамо да се текстом користимо тако да литерарним приступом исцрпимо све оно што је аутор понудио својим драмским текстом, а онда укључимо и сопствене снаге и приступимо са становишта театрологије, која нуди прегршт лепих идеја савременој настави.

ЛИТЕРАТУРА

- Илић, 1998: Павле Илић, *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси*, Методика наставе, Нови Сад, 1998;
- Нушић, 2009: Бранислав Нушић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд, 2009;
- Станковић Шошо, Сувајџић, 2014: Наташа Станковић Шошо, Бошко Сувајџић, *Читанка „Уметност речи“*, Логос, Београд, 2014.

Милан Јањић

УМЕТНУТЕ ПРИЧЕ У ФАТАЛИСТИ ЖАКУ³

Дидроово (Denis Diderot, 1713–1784) сјајно дело *Фаталиста Жак и његов господар* (*Jacques le Fataliste et son maître*, 1778–80) представља низ састављених прича у једну целину. Сведоци ових прича су Жак и његов безимени господар. Они на свом бескрајном путовању одједном нестају у путничким гостионицама, затим одатле ишчезавају неочекивано онако како су се и појавили и упадају у нове незгоде на том истом путу са кога су и дошли. Жак је филозоф, увек спреман за разговор, и он објашњава свом господару како је све што се дешава записано *тамо горе* и причајући приче он дели своја животна искуства са сапутником.

„Очевидно је да ја не пишем роман, потшто занемарујем све оно што прави романописац не би пропустио да искористи. Ко ово што пишем буде сматрао за истину биће можда мање у заблуди од онога ко то буде сматрао бајком“ (Дидро 1975: 14)

У наведеним редовима назире се Дидроова намера. *Фаталиста Жак* има за циљ да се удаљи од традиционалног приповедног тока у романима, у коме приповедање има свој почетак, средину и крај, где нема уплива који би реметили и изокренули један такав ток. У том контексту Дидроово дело карактерише посебна наративна структура у коме уланчавање, као и међусобно преплитање, више различитих прича чине једну целину, али у којој је нарушено устаље-

³ Овај рад, уз менторску препоруку Нермина Вучеља, прерађена је верзија књижевнокритичког огледа „Уметнуте приче у Фаталисти Жаку“, који је био писан као предиспитна обавеза на предмету Француска књижевност просветитељства, академске 2013/2014. године.

но приповедање, управо због уметнутих прича које прекидају главни ток радње и са собом мењају и позицију наратора.

Поступак у формирању ове наративне структуре, за који се француски енциклопедиста писањем *Фаталисте Жака* определио, поступак је који ће Андре Жид (André Gide) касније дефинисати као *mise en abyme*. У сликарству би, на пример, тај термин означавао слику у слици, док у књижевности означава причу у причи, роман у роману. Ефекат разбијања усатљеног тока приповедања у романима Дидро је постигао управо овим поступком, где се и, поред уметнутих прича, аутор директно обраћа читаоцу усред приповедања других прича.⁴

Позивајући се на немачког теоретичара Ханса Роберта Јауса, Нермин Вучељ, у раду „Ироничка идентификација у Дидроовом Фаталисти Жаку“, прави јасну разлику између „афирмативне класичности“, која се заснива на односу аутор-дело-читалац, у коме се огледа потпуна дистанца између аутора и читаоца где се аутор „поставља као објективни деперсонализовани наратор, а да је читалац анонимни рецепијент, емотивно ангажовани посматрач из публике“ (што је одлика класицистичке трагедије али и реалистичног романа XIX века) и „ироничке идентификације“, која је присутна у делу у којем се „аутор и рецепијент сусрећу и ступају у лични однос“ (Вучељ 2012: 261). Управо је Дидроов *Фаталиста Жак* дело у којем се долази до ауторовог обраћања читаоцу, и такво дело у свом одређењу треба да „садржи префикс „анти“ у од-

⁴ Дидроов узор у стварању овог анти-романа је Стерн (Laurence Stern) са својим Тристрамом Шендијем (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, 1759-67*) где можемо наћи сличну наративну структуру у којој се аутор поиграва са читаоцима и мешање уметнутих прича у главни ток романа. Овакав начин писања два века пре Дидроа и Стерна, употребио је и Мигел де Сервантес (Miguel de Cervantes) у свом чувеном Дон Кихоту од Манче (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 1605, 1615*).

носу на традиционалну, а то значи и преовлађујућу, песничку продукцију“, због тога што „анти-роман“ и „анти-театар“, иронизујући саме естетичке постулате, нагоне рецепијента да се и критички постави, а не само катарзички“ (2012: 262), истиче у својој анализи Нермин Вучељ.

У Дидроовом анти-роману *Фаталиста Жак* постоје два нивоа приповедања; први ниво приповедања чини оквирна прича, а унутрашњи ниво приповедања чине уметнуте приче. Ону оквирну, тј. основну причу чине Жак и његов господар на њиховом путовању у непознато и тај ниво броји два приповедна колосека. С једне стране то су Жак и господар, а са друге Дидро који се обраћа читаоцу, и самим тим са њима ствара посебну причу, чиме се, заправо, добијају две паралеле које чине повезану целину коју називамо оквирна прича. Уметнуте приче су оне које се појављују и прекидају приповедање основне приче. Наративна вишеслојност Дидроовог дела доводи до појаве више приповедача, те тако оквирну причу приповеда сам аутор, што га чини главним приповедачем, док, остали приповедачи, који су подређени главном приповедачу, јесу сами јунаци из уметнутих прича.

Француски просветитељ отвара *Фаталисту Жака* директном дискусијом са читаоцем, па су тако прве пишчеве досетке којима се он поиграва следеће:

„Како су се срели? Случајно, као и остали свет. Како се зову? Шта вас брига! Откуда су долазили? Из најближег места. Куда су ишли? Зар човек зна куда иде? Шта су говорили? Господар није говорио ништа, а Жак је рекао да нам се све добро и зло на овом свету дешава према ономе што нам је писано тамо горе.“ (Дидро 1975: 5)

Пошто је за тренутак оставио читаоца, аутор је предао реч Жаку и господару те су они почели да воде разговор, у којем је центар прича о Жаковој љу-

бави. У овом случају Жак се затиче у позицији приповедача док је господар његов слушалац.

Дидро понекад пушта Жака и његовог господара да лутају путевима како би се позабавио неким другим причама или како би извршио ауторске интервенције. Дидро прекида Жака на самом почетку његове приче, да би се поново обратио читаоцу како би нагласио да је лепо почео своју причу о Жаку и господару, и да само од њега зависи да ли ћемо да причекамо годину, две, три, на причу о Жаковој љубави, јер би он могао да одвоји Жака и господара и сваког од њих да изложи свим оним околностима којима он хоће (1975: 6). Тако се у једном тренутку, у основној причи Жак и господар заиста раздвајају, јер се Жак морао вратити по заборављени сат, па је Дидро поново поразговарао с читаоцем и понудио му избор којег ће јунака он пратити:

„За то време његов господар настави пут: сад су господар и слуга раздвојени и не знам за којег би се од њих двојице радије везао. Ако хоћете да пођете за Жаком, чувајте се добро; тражење кесе и сата може да буде тако дуго и тако замршено [...] Ако га оставите да сâм тражи кесу и сат, одлучили сте се да будете у друштву његовог господара, а онда морате бити учтиви, али ће вам бити јако досадно; још ви не познајете ту врсту људи.“ (1975: 23)

Већ смо напоменули да поред оквирне приче, Дидро у свој основни ток смешта и низ уметнутих прича. Једна од уметнутих прича која привлачи највише пажње свакако је она о љубавној освети госпође де ла Помре (Mme de la Pommeraye) њеном љубавнику маркизу Дезарсију (marquis des Arcis).⁵ Наши јунаци сада се налазе у гостионици *Велики јелен*, у којој праве паузу од путовања и узимају улоге слушаоца приче коју приповеда газдарица гостионице. Као и Жаково,

⁵ Ову причу на немачки језик превео је Шилер 1785. године и она је штампана засебно под насловом Освета једне жене.

тако је и газдаричино приповедање праћено ауторовим интервенцијама и коментарима, и упливима других прича. Када је газдарица завршила са приповедањем Дидро је о испричаној причи поразговарао с читаоцем, чиме се продужава већ започет однос аутора и читаоца:

„Ви можда мислите, читаоче, да је теже устати у одбрану г-ђе де ла Помре? Можда би вам било пријатније да чујете шта о њој мисле Жак и његов господар; али они су имали да говоре о толиким другим занимљивим стварима, да су вероватно на ову заборавили. Дозволите ми зато да се ја тиме мало позабавим“.
(1975: 131)

Прича о госпођи де ла Помре и маркизу Дезарсију битна је и због тога што се њоме илуструје и преклапање приповедних равни. Када су Жак и господар одлучили да наставе свој пут, сусрели су се управо са маркизом Дезарсијем и заједно са њим кренули до следеће гостионице. Ту су се зауставили, изнајмили заједничку собу и тада је уследила нова уметнута прича где маркиз Дезарси преузима улогу приповедача и прича причу о свом секретару. Њиховим сусретом долази се до преклапања приповедних равни и тада лик из једне уметнуте приче постаје лик оквирне приче са Жаком и господаром, у којој он онда преузима улогу приповедача друге уметнуте приче.

Уметнуте приче су утицале на основну причу и главни ток радње. Жак није стигао да доврши своју причу о љубави, Дидро је приповедање привео крају изјавом како је о овим двома личностима испричао све што је знао, и додао (1975: 230): „Жак је сто пута казао да је писано тамо горе да никад не заврши причу, и ја видим да је био у праву. Видим, читаоче, да вам је то криво; па лепо, наставите његову причу тамо где је он стао и завршите је по својој вољи“.

За Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe) Дидро је сјајни „кувар и натконобар“, а *Фаталиста Жак* је „из-

врсно јело“ у којем је аутор *Фауста* и те како уживао, преноси нам совјетски теоретичар књижевности К. Н. Державин.⁶ Стварањем *Фаталисте Жака* Дидро тежи ка томе да се дистанцира од традиционалних типова романа. Испретураном композицијом он разбија склоп и целину тадашњих авантуристичких, либертенских, психолошких и сентименталних романа и покушава да задржи веродостојност и истинитост реалних животних ситуација које су исто тако испреплетане, мешају се једна у другу, као и приповедања која нам је Дидро предочио.

Морамо подвући да то нису приче које су насумично набацане већ склоп прецизно уметнутих прича које, иако међусобно испреплетане, чине један књижевни склоп. То сведочи и суд Бранка Џакуле који каже да „неред и одсуство чврстог облика нису резултат ауторове неспособности да компоује већу цјелину. Они су само одраз привидног хаоса свијета лишеног јасноће и транспарентности свијета којим влада случај и где је све повезано“ (Џакула 1978: 141).

Иако поједине приче нису тематски повезане, оне су са одређеном намером постављене и помешане управо тако да нас воде кроз дубоку и темељно припремљену Дидроову психолошку „шетњу“, развијајући у нама читаоцима, онда и када нам се Дидро директно обраћа, онај нови критичко-филозофски дух који је владао и коме су тежили великани у доба просветитељске мисли. Основној причи дела у више наврата, као некакве епизоде мешају се приче које ремете временски и приповедачки редослед. У цео тај основни ток појављује се и сам Дидро који води

⁶ „Овде иде од руке до руке Дидроов рукопис под насловом „Фаталиста Жак и његов господар“ – уистину првокласно дело; то је fino и изврсно јело, приправљено и стављено на тањир с великом уметношћу, управо као да је намењено неком идолу. Ја сам заузео место тога идола и читавих шест сати сам без престанка гутао сва јела по ономе реду и у складу с оним циљевима на које је указао овај сјајни кувар и натконобар.“ (Державин 1951: 727)

дијалог са замишљеним читаоцем, који износи личне ставове и тако остварује своју намеру, што истиче и Бранко Џакула када каже да „Дидро настоји да тим поступком уништи романескну илузију, да читаоца наведе на критичко размишљање о смислу и истинитости романа“ (1978: 141). Својим поступцима и избором прича које је повезао у једном делу, Дидро, такође, покушава да проникне у проблематику односа између писца и читаоца која се покреће у епохи просветитељства, и с правом се може рећи да у било којем другом роману осамнаестог века критичка свест није пробуђена на такав начин.

ЛИТЕРАТУРА

- Вучељ, Н., „Ироничка идентификација у Дидроовом *Фаталисти Жаку*“. У: *Philologia Mediana*. Ниш: Филозофски факултет, 2012, стр. 261-271.
- Deržavin, K. N. „Didro i enciklopedisti“. У: *Istorija francuske književnosti, tom I, od najstarijih vremena do revolucije 1789. godine*, Beograd: Naučna knjiga, 1951, str. 699-731.
- Didro, D. *Fatalista Žak i njegov gospodar*. Prevod Raško Dimitrijević. Beograd: BIGZ, 1975.
- Džakula, B. „Didro“. У: *Francuska književnost (od 1683. do 1857) knjiga II*, Sarajevo: Svijetlost / Beograd: Nolit, 1978, 136-147.

Тамара Костић

СИТУАЦИОНА КОМИКА У КОМЕДИЈИ „ИЗБИРАЧИЦА“ КОСТЕ ТРИФКОВИЋА⁷

Предмет овог рада је ситуациона комика у комедији „Избирачица“ Косте Трифковића. Како бисмо боље разумели неки комичан текст, важно је добро се упознати са средствима комичног. Та три веома битна смехотворна поступка су: комична карактеризација јунака, комичне ситуације и језичка средства комичног.

Постоји велики број комичних ситуација, које доприносе стварању смеха, али ћемо овде дефинисати само оне које се појављују у поменутој комедији. Најдоминантнија и драматуршки најбитнија средства ситуационе комике у овом делу су: замена личности, забуна у личности, техника писма, физичке досетке, понављање комичних ситуација, укрштање паралелних низова радњи, неочекивани преокрет и магарчење.

За конструисање комичне ситуације и заплета, најчешће се користе замена личности (*qui pro quo*) и забуна у личности (*error in persona*) (Лешић 1981: 194). Техника препознавања везана је за замену личности, до које најчешће доводе спољашњи фактори. Јосип Лешић наводи да је најтипичнија *qui pro quo* ситуација онда када нека особа мисли да разговара са особом А, а заправо разговара са особом Б (1981: 195). Оваква ситуација најчешће доводи до грубог исмевања и магарчења. Ови поступци заједно представљају интерференцију серија, где је забуна у личности комбинована са заменом личности (Максимовић 2003: 393).

⁷ Ментор проф. др Горан Максимовић

Техника физичких досетки, гегова, у дело уноси најнижи прости хумор. Ова техника пореклом је из ренесансних лакрдија и *comedia dell arte* и представља форму вулгарне комике (Лешић 1981: 394). Јунак је приказан у тренутку када се саплиће, судара са другом, ломи ствари, хода на чудан начин... Све то изазива још већи смех онда када се понавља (Бергсон 1995: 19).

Укрштање паралелних низова радњи такође је једна од битнијих техника. На сцени се истовремено дешавају две радње. Дата је симултана сцена, на којој су представљене опречне ситуације из чега и произилази смех.

Техника писма најчешће се налази у функцији покретача радње. Писменом формом нека важна вест долази до актера.

Комичне ситуације могу проистећи из неочекиваног обрта у радњи. Поступак изневереног очекивања доводи до преокрета у комедији. Хумор ту излази из несклада жеља и могућности, а овај поступак најчешћи је за сам крај комедије.

И последњи поступак, али не и најмање важан јесте поступак магарчења. Горан Максимовић овај поступак описује као посупак комичног извргавања руглу којим се раскринкавају негативне моралне карактеристике или којим се заблудела личност сурово враћа у норману линију живота (2003: 396). Проп сматра да намагарчен човек може бити осрамоћен због сопствене кривице. Противник искоришћава недостатке неког лика, раскринкава их и извргава руглу. Он овај поступак још назива и „одурачивание“, од „дурак“ – будала, блесан или магарац (Проп 1984: 88–89).

Циљ овог рада је да, након дефинисања комичних поступака, одредимо заступљеност и функцију ситуационе комике у задатој комедији.

Јован Скерлић је рекао да Трифковић у малим комедијама на веома природан начин заплеће догађаје, да уме да заинтересује и размрси на вешт на-

чин (Скерлић 2009: 269). Његова комедија је ведра и без злобе. Он се окренуо шаљивим играма у којима се догађаји брзо смењују, а у заплетима се могу препознати суграђани, са врлинама и манама (Максимовић 2007: 263). Трифковић слика српско грађанство у Новом Саду око 1870 године.

У комедији „Избирачица“, од свих средстава, ситуациона комика доминира. У првом чину се јавља доста комичних ситуација. Њихова функција је да нас упознају са актерима и проблематиком комедије.

Већ у првој појави може се уочити техника замене личности. Малчика још на почетку исмева Тошицу, једног од својих удварача. Прича како је он пољубио руку слуги Јовану уместо њеном оцу.

„Малчика: Мало?.. Ти то зовеш мало, кад је ономад пољубио Јована у руку, јер му се учинио мој отац! Ха, ха, ха! Ја сам хтела пући од смеја, а он, сиромах, поцрвенео до ушију“ (Трифковић 1987: 107).

Поступак замене личности има функцију да окарактерише првенствено Тошицу као кратковиду особу. Поред тога нам ово непосредно указује и на Малчкине особине. Егоцентрична и уображена, исмева Тошичине физичке недостатке.

И други поступци који се јављају у комедији, најчешће имају функцију описивања Тошичиног лика. За њега се веже читав низ комичних ситуација. Већ у трећој појави, првог чина, ми можемо видети Тошицу који је приказан као неспретна особа. Поступком изругивања намере, описана је његова неостварена жеља да испадне велики љубавник испред вољене Малчике. Због своје кратковидости испушта цвеће из руку пре него што га Малчика узме.

„Тошица: Је л’ могуће, госпођице?.. Онда допустите да вам ову киту цвећа посветим! (Даје јој цвеће, али га испусти пре него што га је Малчика примила.)“ (Трифковић 1987: 110).

Тошицу свакако због свих оваквих поступака исмевају остале личности у комедији. Са овим је уско повезан и поступак физичких досетки. Тошичина неспретна кретања се често појављују у делу. И овакве смехотворне ситуације су у функцији карактерисања овог лика.

„Малчика (смеје се): Ха, ха, ха! (Тошица и Штанцика сагну се заједно да дигну цвеће, сударе се и падну обоје.)“ (Трифковић 1987: 110).

Већ из првог чина може се видети да је Тошица један од главних носилаца свих комичних ситуација. Преко оваквог најнижег вида хумора, истичу се негативне особине једног лика. Функција свих комичних ситуација је да Тошицу прикаже као карикатуру. Он припада типу неотесанца и типу лакрдијаша, што је овом техником успешно приказано. Тошица постаје прави представник синтезе ова два комична лика која су позната још из времена античких комедија како Фрај наводи (Фрај 2007: 208). Био је трапав, кратковид, његово удварање личило је на комедију, а не на неку озбиљну намеру. Он је постао лакрдијаш, простак, који је засмејавао и читаоце али и остале ликове из комедије.

Још једна важна улога поменутих комичних поступака је да карикирањем лика Тошице прикажу и величину казне која чека хировиту Малчику на крају. Поред тога све ово је и у функцији осветљивања осталих јунака, понајвише Бранка, интелектуалца који носи највише вредности које младић тога доба треба да има.

У овом делу комедије јавља се и укрштање низова радње. Бергсон овај комични поступак именује и као *интерференција серија* (1995: 47). Он каже да је једна ситуација комична ако у исто време припада двама серијама независних догађаја. Таква радња се тада може протумачити у два потпуно различита

смисла. У комедији је дат комични поступак игра у игри, млади певају, играју друштвене игре, док родитељи, тј. очеви играју карте. Реплике оних који играју карте и оних који играју фоте, заједно имају функцију и да насмеју али и да дају директну, експлицитну карактеризацију ликова, тј. младића и девојака. Симултана сцена омогућила је да се упознамо са емотивним стањем ликова (преко фота), открива „ко се коме допада и ко се срди на кога“, ко је љубоморан према коме, а карактерне особине младих сазнајемо из реплика очева који играју карте. Како се нечије име изговори код младих, Соколовић или Тимић изговоре неку карту. Тако је Савета – зелена дама, Штанцика – тиквени горњак, Милица – црвена дама, Тошица – луда карта, Бранко – права карта (Трифковић 1987: 116).

За други чин је најважнија техника писма. Писана форма ће довести до заплета. Са овим је повезано и понављање комичних ситуација. Малчика добија три писма, од три заинтересована младића. Комично је остварено кроз технику паралелизма. Поред тога што ће имати функцију да доведе до заплета у комедији, техника писма има и индиректну функцију да окарактерише просиоце, што је означено и садржином писма али и тиме коме је писмо упућено.

Прво писмо је у стиховима и намењено је Малчики, а писао га је Тошица. Оно је пуно баналности и тривијалности и предствља пародију сентиментално-романтичарске лирике. Друго писмо шаље Штанцика. Као бидермајерски салонски удварач, писмо адресира на мајку јер верује у свој успех код жена. Последње шаље Бранко господину Соколовићу. Као типичан представник патријархалног друштва и као особа која поштује традиционалне обичаје и вредности, писмо намењује глави породице.

У наставку заплет добија нову димензију јер Милица и Савета једна другој отварају своје срце. Овим ће по-

лако отпочети расплет у комедији. Још један од смешних тренутака јесте Тошичино прислушкивање разговора који воде две младе и заљубљене девојке. Јосип Лешић каже да без овог метода радња у комедији не би уопште могла ни да се развија (1981: 210). Након што је чуо каква су осећања ових девојака, Тошица ће све испричати својим супарницима, како би их се отарасио. На тај начин радња се покреће и усмерава у другом правцу.

„Тошица: Лагано; али не у собу, већ ступим само на праг од собе. Кад, ал' чујем неки врло занимљив разговор.

Тошица: Сасвим добро! То јест чуо сам их сасвим добро! Оне се јадиковаху како су несретне у љубави, јер они које љубе не хају за њих!“ (Трифковић 1987: 127, 128)

Наравно и овај чин прожет је и другим комичним поступцима, као што су понављање неких смешних радњи и поступак физичких досетки. Онда када сва три просца дођу у дом Соколовића, долази до тачке комичне кулминације. Дате су сцене ривалства између њих, јер сви покушавају да добију наклоност Малчике. Понашање тројице младића реализује се паралелизмима који сву тројицу чине смешнима.

У том трећем чину заступљене су физичке досетке. Тошица игра, сав се ознојио, поцепео је хаљине девојака са којима је играо и све их изгазио. Спреман је на све, само да освоји своју мучитељку, како и сам Малчику назива.

„Сав сам се ознојио! Играо сам као бесомучан: поде-рао сам троје женских хаљина; двапут сам пао, све због ње – моје мучитељке! О, Малчика!...“ (Трифковић 1987: 133).

Из сваког описа можемо схватити какав је Тошица, неспретан и инфантилан. Као такав, он одудара од претенциозне Малчике. То свакако и даље указује на казну која чека Малчику.

Најважније за последњи чин је то што долази до љубавног расплета. Малчика која на почетку има три просца, на крају остаје без оних које је хтела, и остаје са оним кога је све време исмевала. У завршници комедије, поново се јавља поступак прислушкивања у коме Малчика сазнаје да постепено остаје без удварача. Она пристаје да се уда за Тошицу само да не би постала предмет оговарања. Техника комичног прекрета Трифковићу је омогућила да напише један овакав неочекивани крај.

На крају Малчика добија улогу резонера, обраћа се публици и даје поуку. На неки начин, можемо рећи да је ово приказано поступком изругивања намере, јер пробирљива и надмена Малчика, као избирач на крају добија "отирач".

Ситуациону комику Трифковић је искористито на прави начин. Уз помоћ бројних неочекиваних обрта, комичних ситуација и неочекиваних разрешења он успева у ономе што је желео, да насмеје своје читаоце. Ситуациона комика је доста заступљена и од велике важности, и без ње комедија не би биле успешне као што јесте.

У комедији „Избирачица“ поступци ситуационе комике имају више функција. Уводе нас у радњу, доводе до заплета али и расплета. Поред тога њима је Трифковић са великом уметношћу карактерисао и градио своје ликове. Главни носилац комике у овом делу је свакако Тошица, па се може рећи да је и најзаступљенији поступак физичких досетки јер се највише везују за њега.

Важно је споменути да је смех Косте Трифковића поучан и добронамеран. Хумор је весело и ведар. Он ће на крају своје јунаке благо казнити.

Оно што је Јован Христић казао за ову комедију, на прави начин образлаже велико умеће овог комедиографа: „Њена драматургија је готово савршена, и на сваком кораку видимо сигурну руку и осећамо сигуран потез

правог водвиљисте који уме да створи и комично заплете, и комично расплете, а да при том не пропусти ниједан комични ефекат који му његове ситуације пружају“ (Христић 2006: 175). Трифковић је показао како на вешт начин прави комичне заплете и разрешава их. Показао је и колико добро познаје живот српске породице који је нама преко комичних ситуација у комедијама дочарао.

ЛИТЕРАТУРА

Цитирана литература:

Бергсон, А. (1995). *Смех*. Превео Срећко Џамоња. Београд: Лапис.

Лешић, Ј. (1981). *Нушићев смијех*. Београд: Нолит.

Максимовић, Г. (2007). „Комедиографски смијех Косте Трифковића“, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Посвећено успомени на проф. др Јована Деретића, год III.

Максимовић, Г. (2003). *Тријумф смијеха*. Ниш: Просвета.

Проп, В. (1984). *Проблеми комике и смеха*. Превео Богдан Косанић. Нови Сад: Књижевна заједница.

Скерлић, Ј. (2009). *Историја нове српске књижевности*. Београд: Учитељски факултет Универзитета у Београду.

Фрај, Н. (2007). *Анатомија критике*. Нови Сад: Orpheus.

Христић, Ј. (2006). „Наш водвиљист Коста Трифковић“, *Есеји о драми*, приредио Јован Христић. Београд: Српска књижевна задруга.

Извори:

Трифковић, К. (1987). *Комедије и драмолети*. Приредио Васо Милинчевић. Београд: Нолит.

Сава Ристић

ИМАНУЕЛ КАНТ: АГЕНС-КАУЗАЛНИ ЛИБЕРТАРИЈАНИЗАМ⁸

Проблем слободне воље је један од најактуелнијих проблема у филозофији. Његова актуелност је видљива и у историји развоја филозофске мисли јер се немали број филозофа бавио овим проблемом. Међутим, с обзиром на напретке на пољу квантне физике⁹ и неуронауке¹⁰, чини се како било каква филозофска рефлексивна на тему слободне воље делује бесмислено и непотребно. Али овај проблем је, као што је речено, ипак један од најактуелнијих филозофских проблема данас. Зашто је то случај? Посао филозофа у овом проблему није да нам каже да ли човек поседује или не слободну вољу, већ да ли је слободна воља ин/компатибилна са ин/детерминизмом. Ово се назива *компатибилистички проблем* (Van Inwagen, 1983: 1–2). Постојање слободне воље не може се доказати ни психолошким, ни социолошким, ни биолошким (генетским) путем. Међутим, могуће је рећи нешто о слободној вољи у оквиру концептуалне анализе компатибилистичког проблема. Али, да бисмо уопште могли да дискутујемо о нечему, претходно је потребно да знамо шта је то о чему дискутујемо.

Дакле, имамо два појма: а) слободна воља и б) детерминизам. Слободна воља је карактеристика

⁸ Захваљујем се ментору доц. др Зорану Димићу, као и асистенту мс. Ивану Николићу, који су помогли приликом израде рада.

⁹ Која показује да је схватање света као детерминистички уређеног погрешно.

¹⁰ Која је у стању да предвиди човекове одлуке праћењем његових можданих таласа.

људских бића да самосвесно одлучују о делима која спроводе и да над тим истим делима имају поптуну контролу чиме би у потпуности могли да буду морално одговорни за своја дела. Слободна воља се исто одређује преко а) концепта алтернативног делања¹¹ и б) концепта агенса као ултимативног извора хтења.¹² С друге стране, најзаступљенији облик детерминизма данас јесте каузални детерминизам.¹³ Каузални детерминизам је метафизичка теза према којој чињенице из прошлости у конјункцији са природним законима чине временски ток линеарним и непроменљивим. Очигледно је да су ова два појма међусобно искључива, односно, ако је теза о каузалном детерминизму истинита, онда: а) алтернативно делање је само илузија јер шта год ми изабрали, чињенице из прошлости у конјункцији са природним законом чиниће временски ток линеарним или непроменљивим и б) сви агенси неће бити ултимативни извор својих хтења, јер би по каузалном детерминизму њихова хтења заправо била продукт конјункције чињеница из прошлости и природних закона.

Међутим, није све тако црно-бело. Наиме, финесе су оне које одлучују да ли ћемо слободну вољу довести у ин/компатибилан однос са ин/детерминизмом. Један од филозофа који је познат по својим финесама и извођењу закључивања је Имануел Кант. Кант се, као и многи пре њега, бавио проблемом сло-

¹¹ Особа А бира између Б и –Б. Без обзира на то шта особа А изабере, она је могла да изабере другу алтернативу и у могућности алтернативног одабира одређених радњи се огледа слобода воље.

¹² Хтење Б особе А налази свој ултимативни извор у свести особе А.

¹³ У овом раду се неће разматрати друга два облика детерминизма (теолошки и логички) јер су то теме које нису заступљене у савреним расправама, са једне стране, а са друге стране – сам Кант усваја тезу о каузалном детерминизму и у складу с тим, бавићемо се тим обликом детерминизма.

бодне воље и закључио да слободна воља постоји и да је она инкомпатибилна са детерминизмом. Ово Канта одређује као либертаријанца. Али каквог либертаријанца? Наредно поглавље показаће какав је Кант либертаријанац, као и да ли је тако одређени либертаријанизам легитиман, односно, да ли тако утврђена слободна воља са својим односом према детерминизму може представљати фундамент за једну моралну филозофију.

Шта је споменути либертаријанизам? Либертаријанизам је становиште према којем агенси поседују слободну вољу, али је она инкомпатибилна са детерминизмом. Роберт Јанг у тексту који је објављен у зборнику Питера Сингера, *Увод у етику*, разликује две врсте либертаријанизма: а) контра-каузални и б) агенс-каузални (Јанг, 2004: 760-761). Контра-каузални детерминизам је учење по којем ми бивамо слободни онда када наша хтења произилазе из нашег унутрашњег 'Ја' на некаузалан начин (Јанг, 2004: 760-761). Агенс-каузални либертаријанизам је учење по којем ми бивамо слободни на недетерминистички начин, тако што 'Ја' (супстантивно Ја), није подложно законима детерминизма (Јанг, 2004: 760-761). Пошто смо се већ упознали са основним терминима који се тичу либертаријанизма, а и већ смо најавили Канта као либертаријанца, време је да покажемо у чему се огледа Кантов либертаријанизам. У ту сврху, искористићемо један одељак из Шопенхауеровог текста:

“Свака ствар на свету делује према ономе што она јесте, према своме склопу у којему су, отуда, сва њена испољавања већ садржана *potentia*, а *actu* наступају када их изазову спољашњи узроци, кроз шта се опет оглашава управо тај склоп. То је *емпиријски карактер*; насупрот томе, његов унутрашњи, искуству неприступачни последњи разлог, јесте *интелегибилни карактер*, тј., суштина саме ствари *по себи* те ствари... Он је управо *емпиријски* за наше разумевање, али управо због тога је само *појава*, а оно што она може да

буде према својој суштини по себи, то се назива *интелегибилним карактером*. Све његове радње, према свом спољашњем склопу не могу да испадну другачије него примерено том непроменљивом индивидуалном карактеру: какав неко јесте, тако мора да дела... Слобода не припада емпиријском, него само интелегибилном карактеру. Оно operari неког датог човека извана је нужно одређена мотивима, изнутра његовим карактером; према томе, све што он чини – наступа нужно. А у његовом esse – ту лежи слобода.“ (Шопенхауер, 2003: 245–246).

Шопенхауер даје приказ одређења слободне воље у Кантовој мисли. О чему је овде реч? Нашироко је познато Кантово одређење ствари: а) по себи и б) за нас. Ствари за нас су заправо наше представе одређене ствари, односно, представа наше представе одређене ствари.¹⁴ Ово су феномени, односно, појаве. Феномени се налазе свуда око нас и до знања о њима долазимо емпиријским путем јер све наше сазнање почиње са искуством (Кант, 2003: 56). Ствар по себи је несазнатљива, трансцендентна. Ако бисмо сазнали суштину саме ствари, односно, ако бисмо сазнали саму суштину одређене ствари, онда та ствар више не би била ствар по себи већ би постала исто ствар за нас. Ово је Кантово учење о двојакој структури стварности.

Наиме, имамо феноменалну сферу стварности и ноуменалну. Феноменалну сферу стварности сазнајемо путем нашег теоријског ума. Теоријски ум је у стању да увиди узроке и последице између одређених ствари и да их доводи у међусобну везу. Он је стриктно механички и он има сврху откривања природне законитости у свету.

Како је већ споменута узрочно-последична веза, ваља рећи да Кант заступа тезу каузалног детерминизма

¹⁴ Пример: Када особа А тврди да она опажа столицу, онда она опажа столицу онако како се та столица њој показује. Односно, особа А има сведочанство о властитој представи о начину на који се столица представља особи А.

(Кант, 2003: 150-159) који је заправо услов могућности појављивања агенса у времену, а не могућност појављивања агенса по себи (јер је агенс по себи заправо онтолошки супстрат агенса у времену). Ово нас прећутно доводи до Кантовог портрета човека. Наиме, Кант сматра да сваки човек има феноменалну и ноуменалну страну, или емпиријску и интелигибилну. Ноуменална страна човека логички претходи феноменалној. Она је услов постојања феноменалне, односно, како Кант каже:

“Према томе, у повезаности чистог спекулативног ума са чистим практичним умом у једно сазнање овај последњи има примат, претпостављајући, наиме, да та повезаност није случајна и произвољна, него *a priori* заснована на самом уму, дакле нужна. Наиме, без тог подређивања настала би противуречност ума самом себи.” (Кант, 1979: 138)

Ово даље имплицира да се ноуменално сопство агенса (интелигибилни карактер) налази, такорећи, изван простора и времена чиме он није завистан од каузалности природног света. Овакво одређење Канту омогућава да створи једно инкомпатибилистичко схватање слободне воље по којем агенси на слободан начин утврђују (продукују) своја хтења из којих произилази одређено делање (под претпоставком тог хтења). Прецизније речено, оваква онтолошка подлога омогућава Канту да креира слободну вољу која испуњава захтеве алтернативног делања, као и ултимативног извора хтења, јер ништа не претходи одлуци која може бити донета или не, до самог сопства.

Сада можемо да оправдамо ону тврдњу о Канту као либертаријанцу, и проширимо је. Кант је агенс-каузални либертаријанац – претпоставља једно унутрашње ‘Ја’, које је перзистентно кроз време и није детерминисано каузалним поретком, и које поседује одређена хтења независно од детерминизма.

Међутим, поставља се сада питање: да ли овако одређена слободна воља може бити легитимна? Од-

говор је не. Зашто је то случај? Рекли смо да Кант прихвата тезу о каузалном детерминизму као истиниту, односно, тезу по којој историјске чињенице у конјункцији са природним законом творе линеарни и непроменљиви временски ток, а ако је то случај, онда и деловање (под претпоставком одређеног хтења) сваког субјекта бива одређено историјским чињеницама у конјункцији са моралним законом. Односно, није јасно на који начин је ноуменално сопство агенса могло да утиче на историјске чињенице из прошлости које су се дешавале пре агенсовог рођења. Још једном, прецизније формулисано:

- Теза: деловања агенса су одређена његовим ноуменалним сопством (према Кантовом онтолошком схватању).
- Антитеза: историјске чињенице пре рођења агенса у конјункцији са природним законом утврђују деловање агенса у емпиријској сфери (према каузалном детерминизму).

Кантово онтолошко схватање нас онда обавезује на следеће: ноуменално сопство сваког агенса има удео у конституисању чињеница које имају утицај на формирање одређених емпиријских дела тог истог агенса. Међутим, нејасно је на који начин би један агенс, који је истовремено и феноменалан и ноуменалан, могао да има утицај на догађаје који претходе његовом рођењу. Ова теза се може још додатно појачати тиме што ћемо рећи да сви људи на свету имају исту слободну вољу. Ако је то случај, онда је сваки агенс заправо у могућности да конструише хтења његових родитеља која се тичу зачећа тог агенса.

Рецимо да А донесе одлуку x_{a1} која упућује на акцију x_{a1} у t_1 . Ако x_{a1} постоји у t , онда је оно продукт неког антецедентног догађаја, рецимо x_{a0} у t_0 . Нека x_{a0} буде продукт x_{a0} у власништву БВ који су родитељи А. Ако је x_{a1} каузално детерминисано у материјалном

свету путем $x_{a0'}$ и притом је x_{a1} продукт $x_{d1'}$, да би x_{d1} било продуковано слободно, А мора да има контролу над $x_{d0'}$ а то је немогуће јер се x_{a0} догодило пре зачећа А. Овакав образац се може провући још даље у прошлост, али је оваква активност, физички немогућа.

Видели смо да је Кант агенс-каузални либертаријанац, међутим, његова концепција није баш најуспешнија. Наиме, ако прихватимо тезу о каузалном детерминизму као истиниту, немогуће је да ноуменално сопство које креира феноменална дела (која се чине под претпоставком ноуменалног хтења) буде условљено само хтењем ноуменалног сопства. Видели смо да би онда ноуменално сопство морало да конструише хтења која се тичу феноменалних чинова која су се догодила пре рођења агенса за ког кажемо да је слободан, као и да би морало да конструише хтења других особа под чијим се претпоставкама одређена дела врше. И једна и друга последица су физичке неизводљиве, с тим што друга заправо разара слободну вољу у субјектима који су живели пре субјеката који тренутно живе или који ће некада живети. Стога, с правом можемо поставити питање: да ли је и писање овог рада хтење неке особе из блиске будућности? Очигледно је да је одговор на то питање, не.

ЛИТЕРАТУРА

- Fisher, J. M., Kane, R., Pereboom, D., Vargas, M., 2007. *Four views on free will*. London: Blackwell Publishing.
- Van Inwagen, P., 1983. *An essay on free will*. Clarendon Press: Oxford.
- Јанг, Р., 2004. Импликације детерминизма. In: *Увод у етику*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, pp. 756-767.

- Кант, И., 2003. *Критика чистог ума*. Београд: Дерета.
- Кант, И., 1979. *Критика практичног ума*. Београд: БИГЗ.
- Кант, И., 2008. *Заснивање метафизике морала*. Београд: Дерета.
- О'Нил, О., 2004. Кантовска етика. In: *Увод у етику*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књи-
жарница Зорана Стојановића, pp. 256-271.
- Шопенхауер, А., 2003. *Два основна проблема етике*.
Нови Сад: Светови.

Zorica Mitrović

LA LANGUE FRANÇAISE, UNE LANGUE MENACÉE?¹⁵

Les principaux acteurs du purisme¹⁶, tels que l'Académie française, voient la langue française comme une langue avec histoire. Est-ce que ce statut la rend immuable et intouchable où bien cette langue historique progresse chaque jour aussi bien que toutes les langues existantes ? Est-ce que ce progrès la menace en quelque sorte ?

L'objectif de cet article sera de présenter deux différents points de vue à propos du progrès de la langue française. Dans le but de répondre à la question si la langue française est vraiment une langue menacée, on va se focaliser sur l'attitude puriste et l'attitude scientifique envers ce sujet.

Dans une première partie, on va offrir d'abord la définition du mot *progrès* qui se montrera considérable dans la suite du texte. Ensuite, on va évoquer quelques notions importantes concernant l'histoire de la langue française afin de présenter la puissance du français à travers des siècles.

¹⁵ La première version de ce texte a été écrite pour les besoins du cours « Analyse du discours » de Mme Pascale Brunner, lors du séjour à la Faculté des Lettres et Langues de l'Université de Poitiers, France (le premier semestre de l'année académique 2015/2016). Pour les besoins du périodique étudiant « Nedogledi », la première version a été complétée et étendue sous le tutorat de Mme Selena Stanković, directrice du Département de langue et littérature françaises à la Faculté de Philosophie de l'Université de Niš.

¹⁶ « Attitude esthétique visant à figer la langue à un certain stade de son évolution censé représenter un idéal intangible (p. ex. le français des grands auteurs « classiques »). Les puristes se reconnaissent souvent à leur goût immodéré pour les bizarreries de la langue qu'ils collectionnent, cultivent et défendent à la manière des entomologistes » (Riegel et al. 2014 : 27). Sur les grammaires descriptives et les grammaires dites normatives ou prescriptives voir dans la grammaire mentionnée : Riegel et al. : 25-27.

Dans une seconde partie, on va traiter la position puriste vis-à-vis de la langue qui est d'ailleurs appuyée sur l'histoire de la langue évoquée dans la première partie.

Dans une troisième partie, on va toucher la position scientifique à l'égard du français. Cette position indique que la langue française en tant que langue vivante n'est pas menacée par son progrès. En réalité, le français se trouve dans une évolution absolument normale par rapport à des révolutions culturelles et technologiques du XXI^e siècle.

Dans l'intention d'introduire le terme *progrès* dont on discutera plus tard en analysant les deux attitudes vis-à-vis de la langue (puriste et scientifique), on offre tout d'abord les définitions du mot *progrès* présentées dans le «Dictionnaire Français en ligne – Larousse» (< <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> >) – 1) fait d'avancer, mouvement en avant, progression ; 2) fait d'aller vers un degré supérieur, de s'étendre, de s'accroître par étapes ; 3) évolution régulière de l'humanité, de la civilisation vers un but idéal ; 4) transformation vers le mieux dans un domaine particulier, évolution vers un résultat satisfaisant, favorable ; 5) amélioration de quelqu'un dans le domaine des connaissances, des compétences, etc. ; 6) ce qui marque une étape dans le sens d'une amélioration.

En ce qui concerne l'histoire de la langue française, il faut mentionner avant tout que cette langue en tant que langue romane tire ses origines du latin vulgaire, ainsi que ses sœurs romanes – italien, espagnol, portugais, roumain. Néanmoins, le substrat gaulois et le superstrat germanique, eux aussi, avaient une grande influence sur l'évolution de la langue. La langue écrite connaît sa naissance à partir des *Serments de Strasbourg* (842), mais le français tel que nous le connaissons aujourd'hui n'est pas encore développé. Il lui faut plusieurs siècles pour devenir la langue nationale.

En 1635 naît l'Académie française ayant pour principal but de soigner la langue, de la rendre pure et « capable de traiter les arts et les sciences » (<<http://www.academie-francaise.fr/>>). Dès le début jusqu'à nos jours,

elle tend à conserver la beauté de la langue en s'appuyant sur le fait que la langue française a été pendant longtemps la langue la plus parlée au monde, la langue du commerce, de l'administration, de la communication.

C'était vers la fin du XVIII^e siècle que le français est devenu la langue diplomatique de l'Europe, tandis que l'anglais était encore confiné dans son île. Le français était adopté dans les conférences des juristes à cause de sa précision et de sa clarté. Mais ce n'est pas seulement vis-à-vis de l'anglais que le français a affirmé sa supériorité pour la précision. Dans son « Précis d'histoire de la langue et du vocabulaire français », Albert Dauzat mentionne qu'au cours d'une conférence franco-italienne à Turin les Italiens ont déclaré spontanément « C'est beaucoup plus net en français » (Dauzat 1949 : 113).

En partant de ces faits, on dirait que c'est complètement normal que la majorité des Français soit consciente de la puissance que leur langue avait autrefois. En observant ainsi la position des puristes, considérer la langue de plus en plus menacée par le progrès n'est pas une chose étrange. Le recours à l'anglais, qui s'est imposé comme la langue internationale depuis la Seconde Guerre mondiale, accroît chaque jour, les néologismes naissent, les termes étrangers sont de plus en plus en usage. C'est la raison pour laquelle les puristes et les institutions puristes, telles que l'Académie française, appréhendent que la langue de grands écrivains et philosophes soit dépravée.

Les puristes, comme Maurice Druon¹⁷ de l'Académie française, sont conservateurs et traditionalistes puisqu'ils s'opposent à tout ce qui peut modifier la langue

¹⁷ Dans son article « Non-assistance à la langue en danger » publié sur le site « Défense de la Langue Française », Maurice Druon condamne tous les dictionnaires qui sont devenus un attrape-tout. De plus, il note que les Français sont descendus de plusieurs niveaux de langage et qu'ils ont perdu leur imperium linguistique. D'après Druon, les Français ne respectent plus leur langue et ils n'aiment plus ce qui était l'outil de leur gloire. (< http://www.langue-francaise.org/Articles_Dossiers/Dos_non_assistance_danger_druon.php >)

française. En outre, ils glorifient le français du XVII^e siècle en essayant de prouver qu'à cette époque-là le français était la langue de perfection. Aussi, les puristes craignent que le français soit appauvri par des formes stigmatisées du langage courant et surtout par l'invasion des langues étrangères. C'est pourquoi chaque jour apparaissent des critiques sévères ayant pour objectif d'ouvrir les yeux au peuple aveugle devant la transformation de sa langue.

Si on réfléchit bien sur tout ce que les puristes proposent ou révèlent, on peut tirer la conclusion qu'ils stimulent en quelque sorte les conflits des langues en cherchant à défendre quelque chose de sacré de leur nation. Néanmoins, c'est dans le sang de chaque nation, de chaque société, d'exclure ou au moins de réduire la possibilité que sa langue soit éliminée ou transformée un jour sous l'influence d'autres langues.

Ceux qui ont une attitude scientifique¹⁸ envers l'évolution du français indiquent que la langue française n'est pas une langue en crise. Le français change chaque jour grâce au développement culturel et technologique du XXI^e siècle. On peut dire alors que ce développement n'a rien à faire avec la corruption de la langue – les emprunts, les néologismes, les calques, l'abréviation des mots, tous ces phénomènes sont simplement la manifestation d'une langue en progrès.

Conséquemment, l'inquiétude devant la contamination du français n'est pas tout à fait justifiée. On pourrait dire qu'employer des termes étrangers, surtout ceux provenant de l'anglais, n'a rien à faire avec la dégradation d'une langue, que ce soit français ou une autre langue. C'est en quelque sorte la nécessité de l'homme qui se trouve devant l'avancement technologique et scientifique du XXI^e siècle. Prenons

¹⁸ D'après N. Gueunier, il n'y a pas une vraie crise du français aujourd'hui, mais plutôt une baisse de qualité de la langue liée non au progrès du français, mais à la déception devant l'école qui ne garantit ni du travail ni de la promotion sociale (Gadet 2007 : 31,32).

comme exemple le mot *wi-fi* utilisé partout dans le monde puisque c'est difficile de lui trouver un équivalent. Comme il ne peut pas être traduit littéralement, les Français l'utilisent tel qu'il est, sauf qu'ils s'approprient la prononciation. La même chose vaut pour le mot *blog*, sauf que celui-ci pourrait être francisé en *blogue* à l'écrit. En revanche, certains mots comme *tchater* et *googler* ne sont pas uniquement des emprunts – on aperçoit que ces mots-là sont formés par la dérivation avec affixation¹⁹, ce qui indique que les noms *chat* et *google* provenant de l'anglais ont obtenu l'afixe français, plus précisément le suffixe *er* qu'on ajoute à la base afin de créer un verbe.

Pour certains mots ou expressions existe une traduction adéquate. Par exemple, pour le mot anglais *poster*, qui est très en usage parmi les Français, on pourrait trouver plusieurs équivalents possibles comme affiches, panneaux, gravures, placards, prospectus, etc. Par conséquent, on peut se poser la question : Est-ce que dans des cas où existe un équivalent français faudra interdire les emprunts ?

Quant à ce thème compliqué, l'Académie française n'a aucun doute. Elle se sent obligée de favoriser l'enrichissement du français, mais non par le biais d'emprunts. Son rôle est en fait de remplir les manques du lexique français dans les différents domaines de la vie, tels que l'économie, la science, la technique, l'industrie, etc. L'Académie française fait partie du groupe d'institutions concernées à produire des termes qui remplaceraient les emprunts. Elle crée en particulier des mots ayant pour but d'éviter l'emploi des termes anglais. Ainsi, préconise-t-elle d'employer *numérique* au lieu de *digital*, *mémoire vive* à la place de *RAM* (<<http://www.academie-francaise.fr/>>).²⁰

¹⁹ Sur l'affixation en français voir plus : Popović 2009 : 28-50. Sur les suffixes verbaux voir dans le même livre 37, 38.

²⁰ Pour trouver un équivalent français des termes anglais consulter : <<http://www.culture.fr/franceterme>>.

Maurice Pergnier, linguiste angliciste et anglophile, dans la conclusion de son livre « Les anglicismes. Danger ou enrichissement pour la langue française? » (Pergnier 1989) ouvre un sujet très important qui traite la question des emprunts à l'anglais. Le sujet ne porte pas sur la réflexion s'il fallait protéger la langue française contre l'anglicisation, mais sur la doute si les Français pouvaient le faire. Autrement dit, l'auteur se demande si le français peut s'enrichir grâce à l'anglais sans que celui-ci « dépasse le seuil habituel d'interpénétration entre les langues » (Op. cit. : 197).

En opposant deux différents points de vue, puriste et scientifique, sur le sujet «La langue française, une langue menacée?», on a pu conclure que c'est difficile d'indiquer explicitement lequel des deux est plus soutenable et correct. C'est la raison pour laquelle il faudrait avoir une attitude ouverte quant au progrès d'une langue – que ce soit la langue française ou une autre langue, il faudrait la protéger, mais lui laisser quand même la possibilité d'évoluer simultanément avec l'être humain.

BIBLIOGRAPHIE

Académie française. < [http://www. academie-francaise. fr/](http://www.academie-francaise.fr/) > 08. 12. 2015

Dauzat, A. (1949). *Précis d'histoire de la langue et du vocabulaire français*. Paris : Librairie Larousse

Dictionnaire Français en ligne – Larousse.

< [http://www. larousse. fr/dictionnaires/francais](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais) > 16. 02. 2016.

Druon, M. « Non-assistance à la langue en danger ». DLF (Défense de la langue française). Février 2004. Article en ligne. < [http://www. langue-francaise. org/Articles_Dossiers/Dos_non_assistance_danger_druon. php](http://www.langue-francaise.org/Articles_Dossiers/Dos_non_assistance_danger_druon.php) > 10. 12. 2015.

FranceTerme. < <http://www.culture.fr/franceterme> >
17. 02. 2016.

Gadet, F. (2007). *La variation sociale en français, nouvelle édition revue et augmentée*. Paris : Ophrys.

Pergnier, M. (1989). *Les anglicismes. Danger ou enrichissement pour la langue française ?*. Paris : Presses Universitaires de France

Popović, M. (2009). *Leksička struktura francuskog jezika, morfologija i sintaksa*. Beograd: Zavod za udžbenike

Riegel et al. M. Riegel, J. -C. Pellat et R. Rioul. (2014). *Grammaire méthodique du français*. Paris : Presses Universitaires de France

САДРЖАЈ

Поезија:

Милица Михајловић – Колена	9
Јелена Микић – Видовдан	10
Лидија Тасић – Корални гребен	11
Лидија Тасић – Дим	12
Лидија Тасић – Хари	14
Никола Гољовић – Клетва најмилијој	16
Петар Павловић – Песма	17

Проза:

Ненад Костић - Ожиљци празнине	21
--------------------------------------	----

Студије:

Ђорђе Шуњеварић - Тумачење формулативности временских одредница у демонолошким предањима	29
Душан Милијић - Првих шест у огледалу седмог лирског круга	34
Соња Ђорић - Комедиографска интертекстуалност: Београд некад и сад Стерије и Нушића	41
Милица Михајловић - Наставно изучавање драмског дела – литерарни и театролошки приступ	49
Милан Јањић - Уметнуте приче у Фаталисти Жаку	57

Тамара Костић - Ситуациона комика у комедији „Избирачица “Косте Трифковића 64	64
Сава Ристић - Имануел Кант: Агенс-каузални либертаријанизам 72	72
Zorica Mitrović –La langue française, une langue menacée? 80	80

НЕДОГЛЕДИ

Часопис за књижевност

Година III, број 3

Издавач

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

За издавача

Проф. др Наталија Јовановић, декан

Лектура

Јелена Стојковић

Корице

Николија Гроздановић

Прелом

Милан Д. Ранђеловић

Формат

14,5 x 20,5 cm

Тираж

150 ЦД-а

Ниш 2017.

ISSN 2217-1354

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НЕДОГЛЕДИ : часопис за
књижевност /главни и одговорни
уредник Бојана Димитријевић. - Год.
3, бр. 3 (2017) - . - Ниш : Филозофски
факултет Универзитета у Нишу, 2017
- (Ниш : Scero print). - 21 cm

ISSN 2217-4354 = Недогледи
COBISS.SR-ID 180461324