

НАУКА И САВРЕМЕНИ УНИВЕРЗИТЕТ  
ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ У ГЛОБАЛНОМ ДРУШТВУ

---



Библиотека  
НАУЧНИ СКУПОВИ  
II ТОМ

Уредник  
Доц. др Гордана Ђигић

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет

# ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ У ГЛОБАЛНОМ ДРУШТВУ

Тематски зборник радова



Ниш, 2017.



## САДРЖАЈ

### ЈЕЗИК И ГЛОБАЛИЗАЦИЈА

- Панајотис Асимопулос: ЖУТО – ЗЕЛЕНО – ПЛАВО – ЦРВЕНО:  
КОНТРАСТИВНА АНАЛИЗА ГРЧКИХ И СРПСКИХ ФРАЗЕОЛОШКИХ  
КОМБИНАЦИЈА Марина Спасовска, Дијана Петровска: ПРЕГЛЕД  
НА СИСТЕМОТ НА МИНАТИТЕ ВРЕМИЊА ВО СРПСКИОТ И ВО  
МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК 7
- Марина Спасовска, Дијана Петровска: ПРЕГЛЕД НА СИСТЕМОТ НА  
МИНАТИТЕ ВРЕМИЊА ВО СРПСКИОТ И ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК 19
- Соња Новотни, Михајло Марковиќ: РАЗВОЈОТ НА СРПСКИОТ И НА  
МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК (ПАРАЛЕЛЕН ПРИКАЗ - СИНХРОНИСКИ  
ПЛАН) 31
- Селена Станковић: ЛИЧНА ЗАМЕНИЦА 3. ЛИЦА ЈЕДНИНЕ У  
ФРАНЦУСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ 39
- Иван Јовановић: О СЕМАНТИЧКОМ АСПЕКТУ ФРАНЦУСКИХ И  
СРПСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗАМА С ЛЕКСЕМОМ “МАГАРАЦ” 57
- Нина Милановић: ТИПОВИ ИНВЕРЗИЈЕ РЕЧЕНИЧНИХ  
КОНСТИТУЕНАТА ОФОРМЉЕНИ УПОТРЕБОМ ЦРТЕ КАО  
ПРЕТФОКУСНЕ ПАУЗЕ СТАНДАРДНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ 71
- Јована Стојановић: СИНЕСТЕЗИЈА ГЛАГОЛА ВИДЕТИ 83
- Mirjana Aleksoska-Chkatroska: LE NOM PROPRE MODIFIÉ ET SA DÉFINI-  
TION 91
- Јелена Јаховић: ПОЛОЖАЈ И ПЕРСПЕКТИВА ФРАНЦУСКОГ ЈЕЗИКА  
СТРУКЕ 107
- Дејан Марковић: СПЕЦИФИЧНИ НАЧИНИ ПОПУЊАВАЊА РУСКОГ  
КОМПЈУТЕРСКОГ ЖАРГОНА (НИСУН 5) 119
- Слађана Станојевић: ПРЕДНОСТИ И МАНЕ УПОТРЕБЕ МАТЕРЊЕГ  
ЈЕЗИКА У НАСТАВИ СТРАНИХ 129

### САВРЕМЕНИ ТОКОВИ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ

- Tanja Cvetković: QUESTIONING THE MODERNIST SELF: MEMORY AS A  
WAY OF (RE)CONSTRUCTING IDENTITY IN *THE ORIGIN OF WAVES* 143
- Петра Митић: О ЧИТАЊУ ЖЕНЕ У КЊИЖЕВНОСТИ - ПРЕТЊА  
СУБВЕРЗИЈОМ ИЛИ СИМБОЛ ИЗГУБЉЕНЕ ЦЕЛИНЕ БИЋА 153
- Немања Јовановић: АДРЕСАНТ У ЛИРСКОЈ ПОЕЗИЈИ 163

Маријана Митрић: ХАСАНАГИНИЦА КАО ПРЕДЛОЖАК ЗА ДРАМСКИ ТЕКСТ	177
Dušan Aleksić: FEMINISTIČKO ČITANJE KOMEDIJE “УЈЕЖ” BRANSLAVA NUŠIĆA	187
Жељка Пржуљ: МИЛОШ Н. ЂУРИЋ И БРАНКО ЂОПИЋ – КОНТАКТИ И ПОДСТИЦАЈИ	201
Марина Даниловска, Марина Спасовска: ПОСТМОДЕРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО РОМАНОТ „ХАЗАРСКИ РЕЧНИК“ ОД МИЛОРАД ПАВИЌ И ВО РОМАНИТЕ „ПАПОКОТ НА СВЕТОТ“ И „АЗБУКА ЗА НЕПОСЛУШНИТЕ“ ОД ВЕНКО АНДОНОВСКИ	213
Бранка Огњановић: ДРАМСКИ ЛИК У ДРАМИ БИДЕРМАН И ПАЛИКУЋЕ МАКСА ФРИША	221
Мирјана Лукић: ОДЈЕЦИ ФРАНЦУСКОГ СИМБОЛИЗМА У ПОЕЗИЈИ СТЕВАНА ЛУКОВИЋА	233
Наташа Живић: О ПРЕВОДУ ПРИПОВЕТКЕ MONDO Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗИА НА СРПСКИ ЈЕЗИК	245
Snezana Petrova: DU ROMAN FRANÇAIS AU CINÉMA (UNE HISTOIRE D’ADAPTATIONS ET D’ENSEIGNEMENT)	257
Наталија Няголова: „ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ” – ТЕКСТ И КИНОТЕКСТ	267
Велимир Илић, Јована Д. Динчић: “ЧАРОбЊАК ИЗ ОЗА” Ф. БАУМА И “ЧАРОбЊАК СМАРАГДНОГ ГРАДА” А. ВОЛКОВА	275

Панајотис Асимопулос<sup>1</sup>  
Војна Академија Грчке

Изворни научни рад  
УДК 811.163.41`373.7  
811.14`06`373.7

## ЦРВЕНА, ПЛАВА, ЗЕЛЕНА И ЖУТА БОЈА У ГРЧКИМ И СРПСКИМ ФРАЗЕОЛОГИЗМИМА

**Апстракт:** У међујезичком палимпсесту Балканског полуострва стереотипни изрази са колорним садржајем одражавају сложену функционалност и изузетну метафоричност. Такви фразеологизми најчешће указују на друштвено-политичке параметре који су нераздвојиво повезани са културним идентитетом, и са мултидимензионалним историјским присуством сваког народа. Осим тога одржавају фундаменталне манифестације религијских обележја, док помоћу маштовите живописности илуструју психичка стања изворних говорника.

Овај рад се фокусира на елементаран осврт на симболичну позадину жуте, зелене, плаве и црвене боје. Међутим, значајно место заузима проучавање семантичких нијанси које се примећују у изабраним лексичким инкарнацијама савременог грчког и у њиховим преводним еквивалентима у српском језику. Контрастивна анализа спроведена је на основу општих и фразеолошких речника који пружају поуздане информације и веродостојне податке за аутономне и искомбиноване структуре. Обистињава се хипотеза о важним подударајућим тачкама и кључним дистинктивним компонентама.

**Кључне речи:** боја, црвена, плава, зелена, жута, грчки, српски, фразеологизам.

### Уводна разматрања

У културолошком мозаику сваке националне заједнице боје заузимају централно место. У својству језичких универзалија функционишу као изражајна средства перцепције вањезичне стварности, и попут асоцијацијских носилаца симболичног описивања људских делатности. „У свету симбола, заиста ништа не нестаје. Боје имају своју повест, јер их ни људи нису увек доживљавали на исти начин. Није се променио наш сензорни апарат, већ наш доживљај стварности који је повезан с нашим знањем, речником, имагинацијом, као и нашим осећајима, дакле свиме што се развијало током времена“ (Пастуро и Симон, 2005: 16). Њихова специфична продорност је изузетно учестала у друштвеном идентитету, док је нарочито запажена у живописним отелотворењима политичких оријентација и верских праваца. Иако су измишљотина наше маште, боје су попут звука и мириса одговор људског мозга на валове који се одређеним обрасцима крећу свемиром и који постоје само као инте-

<sup>1</sup> asimopoulosp@yahoo.gr

ракција нашег мозга и природе (Финлеј, 2007: 9). Сходно томе образлаже се велики број фразама са конституентом боја у сваком језику.

Тај компаративно-контрастивни рад састоји се од две аутономне целине. Најпре се сажето представља утицај симболике на изградњу значењског оквира четворобојних (црвена, плава, зелена, жута) фразеологизама. Затим се са семантичког аспекта обрађују устаљене структуре и сложене колокације које су карактеристичне у грчком и српском језику.

Испитан корпус изабраних примера обухвата укупно 150 лексичких јединица, односно 66 грчких и 84 српске. Ради прегледнијег приступа фразне лексеме разврставамо у складу са позитивним или негативним појмом, док их презентирамо уз неопходне експликативне индикације: Г - грчки; С - српски; К - конотација; ~ дослован превод. Вреди поменути да су грчке фраземе транскрибоване према Међународној фонетској абецеди, док је означено и припомоћно акцентовање.

## Црвена боја

На амбивално повезивање црвене боје са крви као неоспорним знаком живота (*црвени крст*, *црвена трака за борбу против СИД-а*) и телесног здравља (*румено лице*);<sup>2</sup> или на доживљај црвене боје као алегоријски одраз упозорења (*аларм*, *црвени телефон*), казне (*црвени картон*) или опасности (*црвено на семафору*)<sup>3</sup> – осврнули су се истакнути истраживачи (Ладан, 2009; Шевалије и Гербран, 1983).

У хришћанској иконографији свеци се приказују у црвеној одећи. Христова крв<sup>4</sup> проливена за спасење грешника симболизована је црвеном бојом, снажна чињеница која бележи револуцијске податке или идеолошке смерове (комунизам, националсоцијализам).

Осим тога црвено указује на ватру (ватрогасна кола), на свечане манифестације (Деда Мраз, Нова година) или на спектакуларне делатности (црвени тепих, позоришна декорација). У том оквиру црвена боја открива

<sup>2</sup> Премазивање црвеном бојом било је ефикасно терапеутско средство са заштитним карактером. Поред тога девојке и жене афричких земаља примењивале су ту навику по лицу или телу уочи венчања или после рођења првог детета, јер су сматрале да им пружа снагу и сексуалност (Шеваље и Гирбран, 1983: 80).

<sup>3</sup> Шевалије и Гербран (1983: 55) истичу да су древни Египћани црвеном тинтом означавали фатална пророчанства злогног Апепе, подземног божанства – демона хаоса и непријатељства.

<sup>4</sup> Више о томе: „Црвено се асоцира с крвљу, с унутрашњости тела и са ватром. Ти елементи су у блиској вези са смрћу и рађањем, па се могу лако довести и у везу и с оностраним светом. Црвено обележје које се приписује митолошком бићу треба да укаже да оно није на правилан начин нити рођено, нити регуларно уведено у културу, па зато представља сталну опасност за људе“ (Раденковић, 2008: 339).



видна обележја емоционалног стања (срам, сексуално привлачење)<sup>5</sup> и динамичких страсти (бес, насиље).

Две истозначне речи (*κόκκινος, ερυθρός*) функционишу у грчком као преводни еквиваленти српском облику „*црвен*“.

### 1.1. Позитивна нијанса

#### 1.1.1.

Г<sub>1</sub>: *ί κόκκινι* симéа = С<sub>1</sub>: **црвена** застава

Г<sub>2</sub>: *ό κόκκινος* стратός = С<sub>2</sub>: **црвена** армија

Г<sub>3</sub>: *ί κόκκινι* Протомаја́ = С<sub>3</sub>: **црвен** Први мај

Г<sub>4</sub>: *ί κόκκινι* фрура́ = С<sub>4</sub>: **црвена** гарда

К<sub>1,2,3,4</sub>: комунистички идентитет

#### 1.1.2.

Г<sub>1</sub>: *ό Ερυθρός* Ставрός = С<sub>1</sub>: **Црвени** крст

Г<sub>2</sub>: *ί Ερυθρά* Имисέλιнос = С<sub>2</sub>: **Црвени** полумесец

К<sub>1,2</sub>: здравствена (новчана, правна) помоћ људима настрадалим у рату

#### 1.1.3.

Г: *ί κόκκινι* κλοστί = С: **црвена** нит

К: основна мисао

#### 1.1.4.

Г: *ί Κόκκινι* воίθια = С: **Црвена** помоћ

К: подршка политичким затвореницима

#### 1.1.5.

Г: стрόно *κόκκινο* халί = С: прострти **црвени** тепих

К: частан дочек

#### 1.1.6.

Г<sub>1</sub>: *ί κόκκινι* γραμί = С<sub>1</sub>: **црвена** линија

К<sub>1</sub>: непосредна веза Вашингтона – Москве

Г<sub>2</sub>: τό *κόκκινο* тилέфоно = С<sub>2</sub>: **црвени** телефон

К<sub>2</sub>: телекомуникација међу зараћенима

#### 1.1.7.

Г: *ί κόκκινι* корδέла = С: **црвена** трака

К: борба против СИД-а

#### 1.1.8.

Г: *κόκκινος* са́н мίλο ~ *црвен* као јабука = С: као **црвена** јабука

К: здрава особа

#### 1.1.9.

Г: та *κόκινα* креата = С: **црвена** меса

К: телеће или говеће месо

#### 1.1.10.

Г: *ό κόκκινος* планίτισ = С: **црвена** планета

К: планета Марс

<sup>5</sup> Према Сарти (2006: 235) у 17. веку блуднице су носиле црвен огртач с капуљачом.

1.2. **Негативна нијанса**

1.2.1.

Г: **и** **кóкини** аристократија = С: **црвена** буржоазија

К: комунисти који су се обогатили упркос својој идеологији

1.2.2.

Г: **и** **Ерифрџес** Таксиархијес = С: **црвене** бригаде

К: ултралевичарска терористичка организација у Италији седамдесетих година

1.2.3.

Г: **то** **кóкино** паниј = С: **црвена** крпа

К: изазов, провокација

1.2.4.

Г: **та** **кóкина** фанарја = С: **црвени** фењер

К = јавна кућа

1.2.5.

Г: **и** **кóкини** кáрта = С: **црвени** картон

К: искључивање играча, казна

1.2.6.

Г: **кокинίзо** από θιμό = С<sub>1</sub>: бити **црвен** од беса, С<sub>2</sub>: **црвен** као паприка

К<sub>1,2</sub> = разљутити се, узбудити се

1.2.7.

Г: **кóкинос** сáн астакός ~ црвен као јастреб = С: **црвен** као рак

К = поцрвенети због претераног сунчања

1.2.8.

Г: **и** **кóкини** γραμί = С: **црвена** линија

К: непрекорачива граница

1.2.9.

Г: **то** **кóкино** δάнио ~ црвени зајам = С: **црвене** бројке

К: недопуштен износ на рачуну

1.2.10.

Г<sub>1</sub>: **кóкинос** сáн έμα = С<sub>1</sub>: **црвен** као крв

Г<sub>2</sub>: **кóкинос** сáн папаруна = С<sub>2</sub>: **црвен** као мак, С<sub>3</sub>: **црвен** као булка

Г<sub>3</sub>: **кóкинос** сáн домáта = С<sub>4</sub>: **црвен** као парадајз

Г<sub>4</sub>: **кóкинос** сáн панџари = С<sub>5</sub>: **црвен** као цвекла

К<sub>1,2,3,4,5</sub> = осећај стида или nelaгодности

1.2.11.

Г: **о** **кóкинос** синајерμός = С: **црвени** аларм

К: узбуна

1.2.12.

Г: **и**ме **сто** **кóкино** = С: бити у **црвеном**

К: бити у дуговима

1.3. **Без преводног еквивалента**

1.3.1.

С: пустити **црвеног** петла на кров / под кров

К: подметнути пожар

1.3.2.

С: **црвени** ветар

К: заразно запаљење коже

## Плава боја

Упркос паневропском маргинализовању све до 13. века плава боја постепено заузима доминатну позицију и представља изразиту учесталост у уметничким делима<sup>6</sup>, као и у одевним предметима<sup>7</sup>.

У складу с горенаведеним примећујемо јасно поистовећивање плаве боје са небеским светом и хришћанским рајем (Ладан, 2009: 725), али и динамичку повезаност са духовном чистоћом и бесконанчним димензијама снова (Шевалије и Гербран, 1983: 510–511). У својству главног обележја женске узорности јавља се у иконографским приказивањима Богородице (Пастуро, 2001: 40-47; Шеваље и Гирбран, 1983: 55).

Нијансу угледног укуса манифестује у конфекцијским тенденцијама друштвених елита, мада у савремено доба плава боја карактерише хомогене униформе државних службеника (поштар) или војних лица (авијатичар, полицајац).

На крају та боја одражава подударање ставова, неутралност и сагласност, чињенице које се са политичког гледишта изражавају помоћу обележја међународних миротворних организација (плави шлемови – Уједињене нације).

Вреди споменути да се у грчком корпусу јавља пет варијаната (*γαλάζιος*, *γαλανός*, *κванός*, *μπλε*, *μπλάβος*), а у српском се употребљавају две речи (*плав*, *модар*).

### 1.4. Позитивна нијанса

1.4.1.

Г: то *γαλάζιο* *έμα* = С: **плава** крв

К: племенито порекло

1.4.2.

Г: и *γαλάζια* *γρaмí* = С: **плава** трака

К: знак признања броду који за најкраће време прелаи пут из Европе у Америку

1.4.3.

Г: *γαλανός* *сáн уранός* = С: **плав** као небо

К: ведро небо, небо без облака

<sup>6</sup> Пастуро и Симоне (2005: 22) бележе да плава боја отелотворује појам меланхолије у музичком стилу „блуз“ < *blues* (енгл. *blue*: плаво).

<sup>7</sup> Чињеница да је плава омиљена боја више од половине становништва, говори о њеном релативно слабом симболичком потенцијалу (Пастуро, 2001: 92–93).

1.4.4.

Г: **γαλάσιος** **σάν** **θάλασα** = С: **плав** као море

К: имати плаву боју мора

1.4.5.

Г: о **κιανό**кранос ~ плав + шлем = С<sub>1</sub>: **плати** шлемови, С<sub>2</sub>: **плате** кациге

К<sub>1,2</sub>: члан мировних снага уједињених нација

1.4.6.

Г: то **βλέ** **хапи** = С: **платва** пилула

К: Виагра, фармацеутско средство против еректилне дисфункције

### **Негативна нијанса δ**

1.4.7.

Г: **βλέ** **сάν** **портока́ли** ~ плав као поморанца = С: **платв** / **модар** као шљива

К: особа лошег здравља

1.4.8.

Г: **γίνομε** **βλάвос** **από** **τό** **κρίο** = С: **помодрити** од хладноће

К: јако блед од хладноће

### 1.5. **Без преводног еквивалента**

1.5.1.

Г: **κάно** **βλέ** **марέν** **στό** **κσίλο** ~ чинити тегет плав од батине

К: претући, јако замлатити

1.5.2.

С: **платва** коверта

К: средство за подмићивање

1.5.3.

С: вожња у **платво**

К: вожња без одређеног циља

## **Зелена боја**

Основна асоцијација те боје је на симболичком нивоу везана за биљно царство и бесмртно обележје природног процвата (Видман, 2009: 175). Будући да је права сила дуговечног живота неукротива и да је динамика обнављајуће плодности заиста неупоредива, логично је да се манифестације зелене боје идентификују са појмом конструктивне наде и нових, оптимистичких почетака, али и са духовним опуштањем човека.

Осим тога зелена боја је ознака непредвидиве судбине и неизвесног исхода, стога је сасвим разложна констатација да су столови за врховне административне састанке, званичне предузимачке преговоре, коцкарске делатности (рулет, покер), али чак и спортски терени (фудбал, стони тенис) зелене боје (Хелер, 2006: 82; Пасторе и Симоне, 2005: 54).

## 1.1. Позитивна нијанса

## 1.1.1.

Г: **íme прáсинос** ~ бити зелен = С: бити **зелен**

К: бити неискусан

## 1.1.2.

Г: **прáсинíзо сán тó хórто** = С: бити **зелен** као (**зелена**) трава

К: бити веома зелен

## 1.1.3.

Г: **џíно / анáво тó прáсино фós** = С: дати / палити **зелено** светло

К: допустити, дати слободу

## 1.1.4.

Г: **пéрно тó прáсино фós** = С: добити **зелено** светло

К: добити допуштење, обезбедити слободан пролаз

## 1.1.5.

Г: **тó прáсино кíма** = С: **зелен** талас

К: једносмерна улица у којој се саобраћај регулише посебно усклађеним семафорима ради непрекиданог покрета аутомобила

## 1.1.6.

Г: и **Прáсини** = С: **Зелени**

К: припадници политичке странке с еколошком оријентацијом

## 1.1.7.

Г: и **прáсини салáта** = С: **зелена** салатаК: зелена салата, *Lactuca sativa*

## 1.1.8.

Г: и **прáсини зóни** = С: **зелен** појасК<sub>1</sub>: градска зона која се одликује зеленилом и која се штити прописима о чувањуК<sub>2</sub>: ознака вештине у каратеу

## 1.1.9.

Г: и **прáсини аџорá** = С: **зелено** тржиште

К: зелена пијаца или део пијаце на којој се продаје поврће

## 1.1.10.

Г: о **прáсинос туризмós** = С: **зелен** туризам

К: врста туристичких делатности које се заснивају на природним изворима

## 1.2. Негативна нијанса

## 1.2.1.

Г: **прáсинíзо апó тó θимó** = С: **зеленети** од љутње / страха

К: бити јако љут / бити престрашен

## 1.2.2.

Г: **прáсинíзо апó тí зíља** = С<sub>1</sub>: **зеленети** од зависти, С<sub>2</sub>: бити **зелен** од завистиК<sub>1,2</sub>: бити јако завидан

1.2.3.

Г: то хортáри тý у́итона íне пáнта пјó **прáсино** ~ трава суседа је увек **зеленија**

С: трава код суседа је увек **зеленија**

К: завист човека и његово незадовољство с оним што има

1.2.4.

Г: и **прáсини** чо́ха = С: **зелена** чоха (**зелен** филц)

К: коцкање, играње карташке игре

1.2.5.

Г: и **Прáсини** γрамí = **Зелена** линија

С: линија разграничења успостављена између Кипра и турске војске (1974.)

1.3. **Без преводног еквивалента**

1.3.1.

Г: тá **прáсина** áлоуа

К: неостварљиве жеље, ирационални циљеви

1.3.2.

С: доћи (стићи) на **зелену** грану

К: обогатити се, напредовати, опоравити се

1.3.3.

С: решавати за **зеленим** столом

К: расправљати на основу владиних комисија

1.3.4.

С: проћи као **зелена** трава

К: немати успеха

1.3.5.

С: бити **зелен** у лицу

К: осећати мучнину

## Жута боја

Разматрајући светлост утврђује се међуљудско веровање и међуверски став да је она означена најтоплијом бојом, односно популарном жутом која попут сунчевог сјаја с једне стране презентира користан и благотворан утицај, а, с друге, деструктивне и непожељне околности.

Заиста, та боја асоцира на позитивне аспекте живота (напредак – жито, богатство – злато, пролеће – оптимизам, весеље, отворена комуникација), док симболизује младост и снагу (Шевалије и Гербран, 1983: 828). Ипак, ширењем мултикултуралности у савременим друштвима жута боја истовремено бележи негативне особине<sup>8</sup> (пропадање – јесење лишће, зрелост – пожућени зуби, мржња – нацистичка звезда за Јевреје).

<sup>8</sup> „Жуто је боја опалог лишћа, суве траве и растиња, где се суво схвата као мртво. Такође, жуто је обележје коже покојника, воска, злата [...]. Управо због асоцирања са смрћу, жуто у народним представама има негативну симболику. Жуто је у основи назива неких болести: срп. жутица, жутеница” (Раденковић, 2008: 342).

У свакодневним манифестацијама веома често уочавамо жуту боју у спортским догађајима као упадљив знак упозорења (*жути картон, жуто светло семафора*) или екстремне опасности из експлозивних материјала и радијације (Ладан, 2009: 727), али и као одраз значајне покретљивости<sup>9</sup>.

### 1.1. Позитивна нијанса

#### 1.1.1.

Г: и **кíтрини** фанéла = С: **жу**та мајица

К: победничка одећа у бициклическим тркама

#### 1.1.2.

Г: **кíтрино**с сáн тóн кро́ко (тí зафорá) = С: **жу**т као жуманце (шафран)

К: сасвим жу

#### 1.1.3.

Г: и́ **кíтринес** сели́дес = С: **жу**те странице

К: телефонски именик

### 1.2. Негативна нијанса

#### 1.2.1.

Г: ó **кíтрино**с тíпос = С: **жу**та штампа

К: новине које су склоне непровереним вестима о приватном животу познатих људи

#### 1.2.2.

Г<sub>1</sub>: и́ **кíтрини** кáрта = С<sub>1</sub>: **жу**ти картон

Г<sub>2</sub>: **дi**но **кíтрини** кáрта = С<sub>2</sub>: дати **жу**ти картон ~ упозорити

Г<sub>3</sub>: пéрно **кíтрини** кáрта = С<sub>3</sub>: добити **жу**ти картон ~ добити упозорење

К<sub>1,2,3</sub>: судијски знак за изрицање опомене играчима, тренерима у фудбалу

#### 1.2.3.

Г: тó **кíтрино** вивлиáрио = С: **жу**та књижица

К: документ којим се утврђује редован лекарски преглед и вакцинасање

#### 1.2.4.

Г: ó **кíтрино**с пиретóс = С: **жу**та грозница

К: тешка тропска желучана болест

#### 1.2.5.

Г: ó **кíтрино**с кин́динос = С: **жу**та опасност

К: ксенофобична теорија да су Кина и Јапан опасност за западни свет

#### 1.2.6.

Г: **кíтрино**с сáн керí (флури́, лемóни, пани́) = С: **жу**т као восак (дукат,

лимун, крпа)

К: бледо лице

#### 1.2.7.

Г: ó **кíтрино**с син́дикализмо́с = С: **жу**т синдикализам

К: организација под утицајем послодавца која се бори против радничких синдиката

<sup>9</sup> Поштанске службе се означавају жутом бојом (Видман, 2009: 145)

1.3. **Без преводног еквивалента**

1.3.1.

С: **жути** жутују румени путују

К: блед и мршав човек је отпорнији и дуговечнији од гојазног

1.3.2.

С: бити **жут** око кљуна (жутокљунац)

К: бити млад и неискусан, незрео

1.3.3.

С: **жуто** на **жуто**

К: ситуација кад немаштина присиљава човека да продаје успомене у злату да се прехрани

1.3.4.

С: **жута** кућа

К: душевна болница

1.3.5.

С: клати се као **жути** мрави

К: немилосрдно се уништавати, бити у непријатељским односима

1.3.6.

С: дошла је **жута** минута

К: испровоцирана особа губи самоконтролу

1.3.7.

С: надрљати (награбусити) као **жути**

К: проћи јако лоше

### Закључне напомене

Боје су доминантан елемент у људском животу и у окружујућем свету. Стога се у грчком и српском језику потврђује значајан број израза чије се формирање заснива на симболичком идентитету, а у већини случајева на визуалној компоненти боја.

Анализа одређених фразеолошких јединица је показала велику структурну и семантичку подударност у концепцијском оквиру испитаних језика. Осим тога указала је и на интересантне разлике које произлазе из националних специфичности и које испољавају културне стереотипе и традицијске вредности.

Свакако се овај рад не може карактерисати као комплетан двојезични преглед фразеологизама са жутом, зеленом, плавом и црвеном бојом као саставном компонентом. Ипак, може функционисати као библиографски извор за састављање опширних фразеолошких речника, етнографских студија или за олакшање преводилачког процеса.



## Референце

- Бабиниотис, Г. (Μπαμπινιώτης, Γ.) (2002). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Видман, К. (Widmann, С.) (2009). *Il simbolismo dei colori*. Roma: Edizioni Magi.
- Вујанић, М. и др. (2007). *Речник Српскога Језика*. Нови Сад: Матица Српска.
- Ладан, Т. (Ladan, T.) (2009). *Život riječi: etimologija i upotreba*. Zagreb: Novela media.
- Матешкић, Ј. (Matešić, J.) (1982). *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Školska knjiga.
- Оташевић, Б. (2012). *Фразеолошки Речник Српског Језика*. Нови Сад: Прометеј.
- Пастуро, М. (Pastoureau, M.) (2001). *Blue: The History of a Color*. Princeton: Princeton University Press.
- Пастуро, М. и Симоне, Д. (Pastoureau, M. i Simonnet, D.) (2005). *Le petit livre des couleurs*. Paris: Editions du Panama.
- Раденковић, Љ. (2008). Воја као обележје митолошких бића-slovenske paralele. *Južnoslovenski filolog*, (64): 337–346.
- Сарти, Р. (Sarti, R.) (2006). *Živjeti u kući: stanovanje, prehrana i odijevanje u novovjekovnoj Europi: (1500–1800)*. Zagreb: Ibis.
- Стевановић, М. и др. (1967). *Речник Српскохрватскога Књижевног Језика*, књига прва (А – Е). Нови Сад – Загреб: Матица Српска – Марица Хрватска.
- Шевалије, Ј. и Гербран, А. (Chevalier, J. i Gheerbrant, A.) (1983). *Rječnik Simbola*. Zagreb: Nakladni zavod МН.
- Финлеј, В. (Finlay, V.) (2007). *Colour: Travels through the paintbox*. London: Hodder & Stoughton.
- Хелер, Е. (Heller, E.) (2006). *Wie Farben wirken*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

## THE RED, THE BLUE, THE GREEN AND THE YELLOW COLOR IN GREEK AND SERBIAN PHRASEOLOGISMS

**Summary:** In the cross-language palimpsest of the Balkan Peninsula the stereotypical expressions with the metaphorical shade and the colorful content reflect an extremely complicated functionality. Admittedly the frequent phraseologisms indicate the socio-political parameters that are inextricably associated with the cultural identity and the historical multidimensional presence of every nation. In parallel in a catalytic way they contribute to the unaltered maintenance of the fundamental manifestations that are related to religious characteristics, while by their imaginative vividness they illustrate the psychological states of native speakers.

Through that prism this paper primarily focuses on the historical origin and the symbolic background of lexical incarnations concerning four colors: yellow, green,

blue and red. Monolingual and bilingual, etymological and phraseological dictionaries of Modern Greek and Serbian language provide precise information and reliable data for autonomous as well as for combined structures. Moreover at pragmatological level the synchronic semantic approach represents their fundamental matching points and the major differentiation components between two examined Balkan languages.

**Key words:** color, red, blue, green, yellow, Greek, Serbian, phraseologism

**Марина С. Спасовска<sup>1</sup>***Универзитет во Тетово, Филолошки факултет,  
Р Македонија***Дијана С. Петровска<sup>2</sup>***Универзитет во Тетово, Филолошки факултет,  
Р Македонија*Изворни научни рад  
УДК 811.163.41`366.582  
811.163.3`366.582

## ПРЕГЛЕД НА СИСТЕМОТ НА МИНАТИТЕ ВРЕМИЊА ВО СРПСКИОТ И ВО МАКЕДОНСКИОТ ЈАЗИК

**Апстракт:** Во овој труд ќе направиме контрастивен преглед на минатите временски форми во српскиот јазик, од една, и во македонскиот јазик, од друга страна. Нашата цел е преку ексцерпирани примери да ја прикажеме апсолутната и релативната употреба на синтетичките и на аналитичките глаголски форми за изразување минатост и во двата јазика. Иако српскиот и македонскиот јазик се сродни јазици кои ѝ припаѓаат на иста словенска група, покрај сличностите, имаат и разлики, како во поглед на значењата што се искажуваат со минатите времиња, така и во степенот на нивната употреба. За разлика од македонскиот јазик каде што перфектот функционира паралелно со аористот и имперфектот, коишто имаат стабилна позиција во системот на минатите времиња, во српскиот јазик за означување дејство што му претходи на моментот на зборувањето најчесто се употребува перфектот, додека аористот и имперфектот имаат поограничена употреба.

**Клучни зборови:** глаголски систем, аорист, имперфект, перфект.

Предмет на анализа во овој труд ни е системот на минатите времиња кои функционираат во српскиот јазик, од една, и во македонскиот јазик, од друга страна, при што се трудиме да ги посочиме сличностите, но и разликите, како во однос на нивните значења, така и во однос на степенот на употребата. Иако, како јазици кои му припаѓаат на исто јазично семејство, српскиот и македонскиот јазик имаат слична граматичка структура, сепак меѓу нивните граматички системи постојат и разлики, особено во рамките на глаголскиот систем. Во оваа прилика правиме преглед на простите претерити (аорист и имперфект) и на сложените претерити (перфект и плусквамперфект), кои опстојуваат и во двата јазика. Анализата ја правиме врз основа на примери коишто ги издвоивме од општи граматика и на двата јазика<sup>3</sup>, а со цел да направиме поверодостојна споредба, ексцерпиривме примери од романот *Писмо госпоѓе Вилме* - Јелена

<sup>1</sup> mare\_spasovska@yahoo.com

<sup>2</sup> dijanapetrovska@ymail.com

<sup>3</sup> Погледнете ја библиографијата.

Бачић Алимпић, како и од преведената верзија на македонски јазик. Иако во граматичкиот систем на српскиот јазик функционираат четири временски форми чијашто основна функција е искажување минатост, нивната застапеност е различна и во стандардниот јазик и во функционалните стилови. Токму затоа нашата цел е преку анализа на еден современ роман на српски јазик (и неговиот превод на македонски) да ја утврдиме застапеноста и фреквентноста на глаголските облици за изразување минатост. Притоа, како што ќе видиме, констатираме дека во српскиот оригинал, главно, како општ претерит се употребува перфектот, додека, пак, во македонскиот превод се зачувани и простите и сложените минати времиња. Ситуацијата е слична и во современите јазици. Сето ова се должи на контактот што го имал македонскиот јазик со несловенските балкански јазици, од кои, се разбира, примил и прифатил некои јазични црти. Во врска со ова, анализирајќи го односот меѓу простите и сложените претерити во балканските јазици, Асенова (Asenova, 1998:190-191) истакнува дека за разлика од темпоралните системи во индоевропските јазици коишто се карактеризираат со ограничување на едниот вид претерити за сметка на другиот, балканскиот ареал контрастира со живо запазено спротивставување меѓу аористот и перфектот. Имајќи го предвид фактот дека македонскиот јазик се наоѓа во срцето на балканскиот јазичен сојуз и дека е еден од најбалканизираните јазици, јасно е дека во глаголскиот систем не само што функционираат паралелно простите и сложените глаголски форми туку и се развиле нови форми со нови значења (*сум*-конструкција и *има*-конструкција).

Во своето основно значење аористот или минатото определено свршено време во македонскиот јазик означува дејство што се случило во некој определен момент во минатото. Значи, моментот на вршење на дејството е лоциран на определена точка на временската отсечка. Конески (Koneski, 1967a:421) посочува дека со минатото определено свршено време се искажува „минато дејство што го сфаќаме во неговата завршеност“ и дека тоа дејство го предаваме „не како прекажано, ами како очевидци, или претставувајќи ја работата така дека сами сме го виделе, односно сме го преживеале.“<sup>4</sup>

И со аористот во српскиот јазик се искажуваат минати завршени, односно заокружени дејства кои говорителот ги искажува како доживеани. Станојчиќ и Поповиќ (1992:383) истакнуваат дека формите на ова време „уносе у приповедању динамичност“, и дека на тој начин „писац приближава читаоцу радњу као доживљену, па отуда упечатливију.“

Значи, основната функција на аористот и во македонскиот и во српскиот литературен јазик е иста, односно со него се искажува дејство што се случило во некој определен момент во минатото и притоа говорителот го искажува како сведок:

– *U tom trenutku lice mog oca nekako smekša. Ublažiše mu se bore, a licem mi se razli nedokučiv izraz.* (20)

– *Во тој миг лицето на татко ми некако омекна. Брчките му се нама-*

<sup>4</sup> Повеќе за ова види: Spasovska, 2011: 11.

*лија, а по лицето му се разли некој недофатлив израз.* (27)

– *Snagot volje, ostadoh dosledan:...* (163)

– *Со силата на волјата, останаџ доследен:...* (195)

– *Sahraniše moju Vilmu na jevrejskom groblju kojem nije pripadala.* (127)

– *Ја погребџ мојата Вилма на еврејските гробишта на кои не припаѓа-ше.* (153)

– *„Kakva šteta...“, promrmlja Piter Grosman, pa nekako odsutno, sa приметном тугом и гласу настаџи.* (163)

– *„Каква штета...“, промрморе Питер Гросман, па некако отсутно, со очигледна тага во гласот, продолџи.* (195)

Од сите примери на македонски јазик што ги посочивме претходно, можеме да воочиме дека аористот е образуван од перфективни глаголи. По правило, минатото определено свршено време во македонскиот литературен јазик се образува од свршени глаголи по вид, кои најдобро го претставуваат неговото заокружување, односно прекинување, но, иако поретко, како што посочува Блаже Конески (Koneski 1967a: 423), сепак, може да се образува и од несвршени, односно имперфективни глаголи, при што ги посочува примерите како:

– *За тоа ли ти сна кај неа, за врска да ти послужи со Илија.*

– *Толку години и води – и од двата аир не виде.*

Употребата на аористот од несвршени глаголи е ретка, односно скоро неупотреблива во текстовите пишувани на стандарден јазик, а тоа се покажа и во нашиот случај, бидејќи во материјалот што ни беше предмет на обработка, не најдовме на такви примери.

И аористот во српскиот јазик најчесто се образува од перфективни глаголи (што се потврди и во нашиот случај), додека, пак, како што истакнуваат Станојчиќ и Поповиќ (1992: 384), „аорист имперфективних глагола се врло мало употребува чак и у приповедачком стилу, а поготово у разговорном језику.“

Покрај во својата основна употреба, аористот и во македонскиот и во српскиот јазик може да се јави и во модална употреба, односно со вторично значење. Меѓутоа, оваа негова можност за преземање дополнителни функции е сведена на минимум, бидејќи со него се изразуваат минати завршени, заокружени настани, со што и најцелосно се изразува семантиката на минатоста.

Во својата вторична употреба аористот и во македонскиот и во српскиот јазик може да означува иреален услов, како во примерите:

– *Прозборе ли, ќе те отепам!* (= *Ако прозбориш*)

– *Ако појох, нагледах се јада.*<sup>5</sup>

Со формите на аористот и во македонскиот и во српскиот јазик може да се искажат и идни дејства:

– *О, мајко! Мајчице мила, изгорев! Умрев - рече...* (ЖЧ 84) (со значење - *ќе изгорам, ќе умрам*);

– *Одох ја!* (со значење - *ќе одам*).

Со оваа глаголска форми во двата контрастирани јазика се искажува се-

<sup>5</sup> Stanojčić и Popović (1992:383).

временост, односно општо прифатени вистини, најчесто изразени преку поговорки и пословици. Тоа е т.н. гномски аорист:

- *Ко се дима **не надими**, тај се ватре **не угреја**.*
- *Косата му **побеле**, а умот **не му дојде**.*

Имперфектот (минатото определено несвршено време) означува процес којшто се одвивал во минатото, настанот е лоциран на определена отсечка од временската оска, но не се претставува во негова завршеност. Главно, со формите на ова време се посочува минат настан, кој е засведочен од говорителот и тој го искажува како очевидец. Основната разлика меѓу аористот и имперфектот во македонскиот јазик е во времетраењето на глаголското дејство. Во врска со тоа Конески (Koneski, 1967a: 427) истакнува дека „додека минатото свршено време секогаш претполага извршеност во одреден момент во минатото или во еден во себе ограничен отсек на времето, опфатен целосно, - минатото несвршено време го истакнува во прв план самото продолжително вршење на дејството, така што во него само по себе не се содржи, во однос на минатото, никаков елемент што потсетува на завршеноста на дејството...“.

За илустрација на основната функција на имперфектот во македонскиот јазик, ќе ги наведеме следните примери<sup>6</sup>:

- *Се секавам дека **се возев** кон универзитетот, сосема сигурно побрзо отколку што **требаше**... (13)*
- ***Живееше** во својот изолиран уметнички свет во кој **немаше** место за неговиот син. (21)*
- *Но, се секавам дека прекрасно **грееше** додека бев мала...(45)*

Доколку внимателно ги разгледаме погоренаведените примери, можеме да забележиме дека со формите на минатото определено несвршено време во сите реченици добиваме претстава за самото одвивање на глаголското дејство, за неговата продолжителност, а не за неговата заокруженост и завршеност.

Имперфектот пак, во српскиот литературен јазик се образува само од имперфективни глаголи и со него се искажува дејство што се вршело во некој определен момент во минатото, паралелно со некое друго дејство: - *Кад сам пролазио поред његове куће, он **сеђаше** на балкону и **читаше** новине.*<sup>7</sup>

Покрај во својата основна функција, имперфектот може да се употребува и во вторични функции, и тоа многу повеќе од аористот, бидејќи со него се означува настанот како процес, што подразбира несвршеност, која првенствено се врзува за сегашноста.

Со минатото определено несвршено време во македонскиот литературен јазик може да се изрази услов кој не се извршил во минатото. Асенова (Asenova,

<sup>6</sup> Во оригиналната, српската, верзија на романот што ни беше предмет на ексерпција не најдовме форми на имперфект, така што ваквите примери беа дадени во перфект: - *Sećam se da **sam se vozio** ka univerzitetu, sasvim sigurno brže nego što je **trebalo**... (8); - **Živeo je** u svom izolovanom umetničkom svetu i kom **nije bilo** mesta za njegovog sina. (15); - *Ali sećam se da je **divno grejala** dok sam bila mala... (34).**

<sup>7</sup> в. (Stanojčić i Popović, 1992: 384).

1989: 172) посочува дека иреалната модалност на балканскиот јазичен сојуз се должи токму на имперфектот.<sup>8</sup>

Во продолжение наведуваме дел од таквите примери, кои, како што можеме да забележиме, на српски јазик се предадени со перфект, а преведувачот, природно, ги превел со имперфект:

– ...доколку Вилма **останеше** жива и сведочеше за грозното време што нè снајде, ќе знаеше да ја задржи вродената гордост, срдечност и достоинство. (156)

– ...*Vilma, da je ostala živa i svedočila užasnom vremenu koje nas je zateklo, bez obzira na sve zadržala urođenu gordost, urednost i dostojanstvo.* (130)

– Да **не отидев**, никој не би ги разбрал твоите маки и животот во Америка. (197)

– Да **nisam otišao**, nikada ne bih razumeo tvoje muke i život u Americi. (166)

Имперфектот се употребува и за исказување на итеративно-хабитуални дејства, односно станува збор за такви дејства чиешто извршување во минатото било вообичаено, т.е. се повторувале периодично. Ваквите дејства, како што можеме да забележиме и од примерите, најчесто се придружени со некои изрази со прилошко значење (*секогаш*, *секој ден*, *секоја вечер*, *со часови...*), кои појасно го изразуваат повторувањето на дејството, односно неговиот интензитет:

– Во ателјето **секогаш беше** мрачно и прашиво, а устоениот воздух секогаш ми ги **дразнеше** ноздрите кога ќе стапнев во него... (25)<sup>9</sup>

– Мајка ми, **во неделите** ни **доаѓаше** во посета напудрена, со високо дигната глава, како таа самата да е заслужна за преродувањето на семејството. (53)

– Пивото **најчесто се точеше** од ладни буриња во кригли од три и пет децилитри, а ако гостинот случајно беше настинат, пивото му **се загреваше** во топла вода. (88)

И имперфектот во српскиот јазик има функција да изразува дејство кое се повторувало во минатото, но во нашиот случај не најдовме такви примери, така што во оригиналната верзија на романот ваквите примери се дадени со перфект. Сепак, за илустрација на ваквата функција на имперфектот ќе посочиме примери од школските граматика по српски јазик:

–*Кир-Герасови синови се најмање бављаху у својој соби; доцно долажаху, доцно устајаху, и није им било до читања.*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Повеќе за ова види Спасовска (Spasovska, 2011: 39).

<sup>9</sup> Во српската верзија на романот ваквите примери се дадени во перфект: -*U ateljeu je uvek bilotračno i prašnjavo, a ustajao vazduh zaparao bi mi nozdrve kad god bihu njega kročio* (18); - *Moja majka bi nam nedeljom dolazila i posetu napudrana, visoko uzdignute glave, kao da je ona sama bila zaslužna za preporod familije.*(41); - *Pivo se najčešće točilo iz hladnih buradi u krigle od tri i pet decilitara, a ako je gost kojim slučajem nazebao, pivo bi mu sezagrevalo u toploj vodi.*(72).

<sup>10</sup> Stevanović (1980: 402).

–Њихови људи стално *побольваху*.<sup>11</sup>

Од анализата на имперфектот и во двата јазика можеме да забележиме дека ова време во српскиот јазик има поограничена употреба, односно се користи ретко и обично се заменува со перфект од имперфективни глаголи. (Gajdova, Labroska, 2011: 157).

Со перфектот во македонскиот јазик се искажува дејство што се случило воопшто во минатото, без точно да се определи моментот на неговото извршување.

Историски погледнато, функцијата на стариот словенски перфект била резултативноста<sup>12</sup>, но дури подоцна, во времето кога освен од аористната основа започнале да се образуваат и форми на перфектот и од имперфектната основа (*молил-молел*), тој развил и нови функции. Токму прекажаноста е една од неговите нови модални функции, којашто, како што посочува Конески (Koneski, 1967b: 176), се развила како резултат на тоа што „се зачувале аористот и имперфектот наспрема перфектот“.

За речениците конституирани од ваквите глаголски конструкции (*сум + л-формата*), Тополињска (Topolinjska, 1995: 245) вели дека „често содржат ограда на говорителот во однос на вистинитоста на прекажаните содржини“ и дека иновацијата е во тоа што „во балканската средина, за разлика од останатиот словенски јазичен свет, тие постигнале висок степен на граматикализација.“

Во врска со перфектот во српскиот јазик, се истакнува дека ова време означува „радњу, стање или збивање који су се (из)вршили пре времена када говорник о њима саопштава“ и дека може да се образува и од свршени и од несвршени глаголи по вид Станојчиќ и Поповиќ (1992:378). Неговиот статус во српскиот јазик е значително различен од статусот што го има перфектот во македонскиот јазик, бидејќи овде тој се наметнал како општ претерит, општо минато време.

Семантичките варијанти на перфектот во македонскиот и во српскиот јазик се разликуваат, но, како што ќе видиме понатаму во текстот, постојат и голем број слични функции што ги врши ова време и во двата јазика.

Перфектот во македонскиот литературен јазик се користи и за директно кажување и за прекажување. Притоа, основна функција му е прекажувањето, бидејќи лицето коешто зборува не е сведок на настанот, и го предава онака како што му го кажале. Американскиот славист Хораст Лант (Lunt, 1952: 91) формите на минатото неопределено време ги нарекува „дистанцирани форми“, коишто го искажуваат дејството како дистанцирано, и тоа во поглед на времето во кое се одвива настанот или во поглед на вистинитоста на искажаниот настан.

<sup>11</sup> Stanojčić и Popović (1992:385).

<sup>12</sup> Тополињска (Topolinjska, 1995: 205-206) истакнува дека „под резултативна глаголска конструкција се подразбира една конструкција на којашто ù е својствен двоен сооднос со временската оска. Имено, се констатира актуелноста (траењето) на резултатите (последниците) на еден поранешен настан. Со други зборови, се констатира постоењето на една состојба сфатена како резултат на еден поранешен настан.“



Тој посочува дека говорителот може да ја отфрли одговорноста во врска со точноста на информацијата со образложение дека тој не бил сведок на настанот.

Во врска со употребата на формите на минатото неопределено време за прекажување на дејства, односно за искажување на незасведочени дејства, за чие одвивање дознаваме од други, Конески (Koneski, 1967a: 477) посочува дека ваквите форми најмалку се поврзани со првото лице, затоа што, всушност, „тоа соопштува за дејство што самото го вршело“. Авторот додава дека и со првото лице понекогаш можеме да искажуваме незасведочени дејства, а тоа е најчесто кога некој ни раскажувал за нас, а ние не се сеќаваме на случката: *Мајка ми ми кажала дека кога сум била мала еднаш сум се изгубила.* (јас не се сеќавам на случката).

Сепак, употребата на перфектот за прекажување е најкарактеристична за третото лице, како во примерите што следат:

– *Vilma Jakob, udata Vajs, **bila** izuzetna žena usvakom pogledu. Prelepa, obrazovana, inteligentna, radoznala... i iznad svega hrabra. **Živela je** daleko ispred svog vremena.* (32)

– *Вилма Јакоб, мажена Вајс, **била** исклучителна жена во секој поглед. Преубава, образована, интелегентна, љубопитна... и над сè храбра. **Била** далеку пред своето време.* (42-43)

– *Između dva rata, ulica **je bila** prepuna trgovina, ordinacija i kancelarija.* (29)

– *Меѓу двете светски војни улицата **била** полна со продавници, ординации и канцеларии.* (38)

Од горенаведените примери може да се заклучи дека сите македонски примери, коишто се, всушност, превод од српски оригинални реченици, се предадени со перфект. Констатираме дека преведувачот направил вистински избор, а тоа значи дека незасведочени дејства, односно дејства на коишто говорителот не бил директно присутен ги предава како посредник, односно ги преведува со перфект.

Во продолжение ќе наведеме примери во кои перфектот е употребен за прекажување, но во кои, покрај граматички показатели за прекажаноста, има и лексички показатели (глаголи како: *рече, пренесе, слушале, се прочуло*, и сл.). Сепак, како што посочува Тофоска (2011: 44), ваквите примери во кои има употребено два показатели за прекажаност „не означуваат поголема дистанца во однос на соопштеното, туку тие се надополнуваат“:

– *...jer sam od sluškinje načula kako se po gradu priča da se Aladar **oženio** mladom, lepom, ali duševno neuravnoteženom ženom.* (43)

– *...затоа што, како што слушнав од слугинката, по градот се раскажувало дека Аладар **се оженил** со млада, убава, но душевно нестабилна жена.* (56)

– *Irak, ljudi pričaju da su odvajkada ovde **počinjale** velike ljubavi koje **su se, gotovo po pravilu, nesrećno završavale.*** (48)

– *Сепак, луѓето раскажуваат дека од памтивек тука **започнувале** голе-*

ми љубови кои, речиси по правило, **завршувале несреќно**. (62)

– *Ispričala mi je kako ju je Aladar oteraо iz kuće, kako joj je naredio da ostavi njega i decu.* (104)

– *Ми раскажа како Аладар ја избркал од дома, како ѝ наредил да ги остави и него и децата.* (125)

Од примерите можеме да забележиме дека е направен соодветен превод (прекажување со перфект).

Покрај за прекажување, перфектот во македонскиот литературен јазик може да се користи и за директно кажување, односно како што посочува Конески (Koneski, 1967a: 463), „за негово предавање „од прва рака““. Ваквото предавање на дејството е најчесто поврзано со првото лице, кое е директен учесник во настанот и истиот го предава како засведочен: –*Znaš, uvek mi se dopadala tvoja žena.* (18); –*Znaеш, секогаш ми се допаѓала твојата жена.* (25); –*Nikada nisam razumeо one neosetljive parove koji u društvu drugih, neblagoslovenih potomcima, naveliko pričaju o svojoj deci.* (26); –*Никогаш не сум ги разбирал оние нечувствителни двојки кои во друштво на други, неblagosloвени со наследници, наголемо зборуваат за своите деца.* (35); –*Ovo je najlepša vest koju sam čula otkad je tata preminuo!*(22); –*Ова е најубавата вест што сум ја чула откако почина татко ми.* (29)

Токму во ваквите случаи се гледа поврзаноста меѓу ова време со аористот и имперфектот, за кои е карактеристично учеството на говорителот во минатиот настан, кој го предава како сведок.

За перфектот и во македонскиот и во српскиот јазик е карактеристично и модалното значење севременост, односно омнитемпоралност, кое ќе го илустрираме преку примерите:

– *Будала дал, итар јал.*

– *Po što kupio, po to i prodao.*

Во случаите кога со минатото неопределено време во македонскиот јазик се искажува **благослов или клетва**, ова време не се употребува за прекажување, односно во ваквите примери тоа има идна временска интерпретација:

– *Пуста останала!* (= да останеш)

– *Пушка те отепала!* (=да те отепа)

И формите на српскиот перфект можат да се употребат со исто значење, но ваквите примери на македонски јазик се преведени со *da*+презент:

– *Pogana dušo, dabogda u raklu gorela!* (167)

– *Да даде господ во неколот да горим!* (199)

– *Pomozite joj, Isače, Bog Vam pomogao.*(123)

– *Помогнете ѝ, Исаче, Господ да ви помогне.* (148)

– *Jožef Graši, ime tu se zatrlo...* (128)

– *Јожев Граши, да му се сопре името...* (154)

Разгледувајќи ги простите и сложените претерити во граматичките системи на балканските јазици, Асенова (Asenova, 1989: 146) посочува дека со перфектот се образуваат посебен вид императивни искази, кои бараат исполнување на дејството во некој иден момент, означен со лексички или со гра-

матички средства. Во врска со ова, Клајн (Klajn, 2005:122) констатира дека и формите на перфектот во српскиот јазик, придружени со сврзникот *да* може да изразуваат енергична наредба<sup>13</sup>, како во примерот, којшто е соодветно преведен и на македонски јазик:

- *Da se više nisi usudila da izgovorišijednu reč!* (174)
- *Повеќе да не си се осудила да кажеш ниеден збор!* (208)

Со ова време и во македонскиот и во српскиот јазик можат да се искажат итеративни дејства, односно дејства што се повторувале во минатото<sup>14</sup>:

- *Секоја недела одел во црква и слушал попски песни.*

Од прегледот на формите и функциите на перфектот, може да се забележи дека оваа конструкција во македонскиот јазик располага со развиен систем на модални или вторични значења, со чијашто помош, како што посочува Усикова (Usikova, 2008: 114), перфектот „покажува својства на многузначност и на семантичка амбивалентност“.

Со плусквамперфектот, односно минатото неопределено време во македонскиот јазик се искажува дејство што се извршило пред некое друго дејство во минатото. Гајдова (Gajdova, 2002: 96) посочува дека со ова време „се воспоставува однос помеѓу две или повеќе минати дејства, при што со посебни форми се нагласува нивната anteriornost односно posteriornost“, како и дека „плусквамперфектот спаѓа меѓу т.н. релативни времиња во кои времето во кое се извршува глаголското дејство двојно се одредува, од една страна, според моментот на зборување, а од друга, спрема некој друг момент, во случајот на плусквамперфектот, некој момент во минатото.“

И со плусквамперфектот во српскиот литературен јазик се искажува дејство што се одвивало пред некое друго дејство во минатото.

За илустрација на основното значење на предминатото време во македонскиот и во српскиот јазик ги посочуваме следните примери:

– *Иако ликовите од фотографиите никогаш порано не ги бев видел, имав впечаток дека одамна ги познавам, дека некогаш одамна со нив сум разговарал.* (40)

– *Iako likove na fotografijama nikada pre nisam video, imao samutisak da ih odavno poznajem, da sam nekada davno priçao sa njima.*(30)

– *Го гледав со ококорени очи додека крвта ми се ледеше во жилите. Никогаш не бев почувствувала таков страв.* (121)

– *Gledala sam ga razrogaçenih oçiju dok mi se krv ledila u žilama. Nikada nisam osetila takav strah.*(101)

– *Никогаш не ја бев видел Вилма така забрзана и предадена на домашните работи како во деновите што уследија откако дозна за заминувањето на Питер.* (149)

- *Nikada nisam video Vilmu tako užurbanu i predanu kućnim poslovima kao u*

<sup>13</sup> (в. Klajn, I. 2005: 122).

<sup>14</sup> За ваквата функција на перфектот во српскиот јазик споменавме погоре (в. стр. 7) каде што, всушност, сите примери со коишто се искажуваше итеративност беа дадени во перфект.

*danima koji su usledili po što je saznalaza Piterov odlazak.* (124)

Како што можеме да забележиме, во оригиналните примери од српскиот јазик употребен перфект, со што се поткрепува тезата дека плусквамперфектот во зависните реченици обично се заменува со перфектот и дека и ова минато време ретко се употребува во српскиот јазик. Во романот што ни беше предмет на анализа најдовме само еден пример, којшто на македонски е преведен со балканска сум-конструкција (сум+глаголска придавка):

– *Mi smo bili izgladneli, rahitičnih udova i lica naruženihpatnjom.* (167)

– *Бевме изгладнети, со рахитични нозе и со ликови нагрдени од страдање.* (198)

Во врска со ова, Конески (Koneski, 1967a: 483) посочува дека и плусквамперфектот во македонскиот јазик понекогаш може да се замени со формите на перфектот, но во тој случај „стилскиот впечаток нема да биде ист“, бидејќи со формата за предминато време исказот добива „едно посебно истакнување на фактот“.

Врз основа на сето она што го изнесовме во врска со минатите временски форми во двата разгледувани јазика, можеме да констатираме дека постојат сличности во поглед на функциите што ги вршат овие времиња, но основната разлика е првенствено во сферата на нивната употреба. Имено, за разлика од српскиот јазик, каде што перфектот се наметнал како општо минато време, оваа глаголска форма во македонскиот стандарден јазик функционира паралелно со аористот и со имперфектот, коишто имаат стабилна позиција во системот на минатите времиња и, во определени контексти, имаат задолжителна употреба. Од материјалот што ни беше предмет на анализа, но и од консултираните граматика можеме да изведеме заклучок дека аористот и имперфектот имаат ограничена употреба во српскиот јазик. Аористот од несвршени глаголи се употребува многу ретко и во двата јазика. Кога станува збор за модалните значења, заклучуваме дека со нив се искажува личен став на говорителот, кој може да се однесува на изразување услов, идност, современост, претпоставка и сл. Од анализата на имперфектот и во двата јазика можеме да забележиме дека ова време во српскиот јазик има поограничена употреба, односно се користи ретко и обично се заменува со перфект од имперфективни глаголи. Тоа се докажа и во нашиот случај, бидејќи во оригиналната верзија на романот не најдовме на ниту еден пример во којшто е употребено ова време. Што се однесува до перфектот, за него веќе констатиравме дека се наметнал како општ претерит во српскиот јазик, што се покажа и во нашиот случај, но сепак, функциите и значењата на ова време се слични и во двата јазика (прекажување, директно кажување, благослов, омнитемпоралност, енергична наредба и сл.). Споредувајќи го плусквамперфектот во македонскиот и во српскиот јазик констатираме дека неговата употреба е иста, односно ова време и во двата современи јазика има мошне ограничена употреба. Во македонскиот јазик покрај посочените, функционираат и нови форми за изразување минатост, а тоа се сум-конструкциите и *има*-конструкциите со кои, најчесто, се изразува резултативност и кои достигнале висок степен на граматикализација.

## Ексерпирана литература

- Vačić Alimpić, J. (2012). *Pismoto na gospođa Vilma*, Skopje: Matica.  
 Vačić Alimpić, J. *Pismo gospođe Vilme*, www.balkandownload.org (poseteno na 12.10.2016 g.).

## Користена литература

- Asenova, P. (1989). *Balkansko ezikoznanie, osnovni problem nabalkanski jezikov sьюз*, Sofija: Izdatelstvo, nauka i izkustvo.
- Bojkovska, S., Minova-Gjurkova, L., Pandev, D., Cvetkovski, Ž.(2008). *Opšta gramatika na makedonskiot jazik*, Skopje: Prosvetno delo.
- Gajdova, U. (2002a). Temporalnata karakteristika na finitnite glagolski konstrukcii vo jugoistočnite makedonski govori, Skopje. IMJ „Krstе Misirkov“.
- Gajdova, U. (2002b). Modalnost – gramatikalizacija na makedonskiot glagolski sistem, *Slavistički studii br. 10*, Skopje: Filološki fakultet „Blaže Koneski“, 119-127.
- Gajdova, U. (2008). *Uslovniot period vo dijalektite na makedonskiot jazik*, Skopje: IMJ „Krstе Misirkov“.
- Gajdova, U., Labroska, V. (2011). O nekim specifičnostima upotrebe prošlih vremena u srpskom i makedonskom jeziku, *Srpska književnost i jezik u južnoslovenskom kontekstu (zbornik)*, Beograd: Čigoja štampa, 156-175.
- Koneski, Bl. (1967a). *Gramatika na makedonskiot literature jazik*, Skopje: Kultura.
- Koneski, Bl. (1967b). *Istorija na makedonskiot jazik*, Skopje: Kultura.
- Labroska, V. (2008). *Kičevskiот govor*, Skopje: IMJ „Krstе Misirkov“.
- Minova - Gjurkova, L.(2000). *Sintaksa na makedonskiот standarden jazik*, Skopje: Magor.
- Spasovska, M. (2011). *Minatoto opredeleno nasprema minatoto neopredeleno vreme vo makedonskiот jazik*, (magisterski trud), Skopje.
- Stanojčić, Ž., Popović, Lj. (1992). *Gramatika srpskog jezika, udžbenik za I, II, III i IV srednje škole*, Beograd/Novi Sad.
- Stevanović, M. (1980). *Gramatika srpskohrvatskog jezika za škole srednjeg obrazovanja*, Cetinje: Obod.
- Topolinjska, Z.(1995). *Makedonskite dijalekti vo Egejska Makedonija, Sintaksa I del*, Skopje: MANU.
- Tofoska, S. (2011). Verba dicendi kako leksički pokazатели na evidencijalnostа i nivnio tsoodnos so gramatičkite pokazатели na evidencijalnost vo makedonskiот jazik, *Morfosintaksički studii 2*, Skopje: MANU, 41-53.

- Usikova, R. (2008). *Sovremeniot makedonski jazik kako predmet na slavistikata I na balkanistikata*, Skopje: Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“.
- Fridman, V. (2009). *Gramatičite kategorii na iskazniot način vo makedonskiot jazik*, Skopje: Abakus komerc.
- Fridman, V.(1993). The Loss of the Imperfektive Aorist in Macedonian, *American Contributions to the Eleventh international Congress of Slavists*, Slavica, 285-302.
- Klajn, I.( 2005). *Gramatika srpskoga jezika*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Lunt, H. (1952). A grammar of the Macedonian literary language, *Dve amerikanski gramatiki na sovremeniot makedosnki standarden jazik*, Skopje: MANU, 30-155.

## **REVIEW OF THE PAST TIMES IN THE SERBIAN AND MACEDONIAN LANGUAGES**

In this working paper we make contrastive examination of past times forms in a Serbian and in a Macedonian language on the other. Our goal is through explored examples to show the absolute and relative use of synthetic and analytical verbal forms of expression past in both languages. Although Serbian and Macedonian languages are related languages that belong to the same Slavic group, despite the similarities, there are differences, both in terms of the meanings that are expressed in past times, and the extent of their use. Unlike in Macedonian language, where perfect time works alongside aorist and imperfect, that have a stable position in the system of the past times, the Serbian language to indicate the action that precedes the moment of speaking mostly used perfect time, while the aorist and the imperfect have a more limited use .

Keywords: verbal system, aorist, imperfect, perfect

**Соња К. Новотни<sup>1</sup>**  
 Филолошки факултет, Универзитет во Тетово,  
 Р. Македонија  
**Михајло Ј. Марковиќ<sup>2</sup>**  
 Филолошки факултет, Универзитет во Тетово,  
 Р. Македонија

Изворни научни рад  
 УДК 091=163.41“15“  
 091=163.3“13“

## РАЗВОЈОТ НА ЕРОВИТЕ ВО ХМК И СЛОЕШ (ПАРАЛЕЛЕН ПРИКАЗ)

**Апстракт:** Предмет на обработка во овој труд е развојот на еровите во два средновековни ракописи (еден со српска и еден со македонска редакција) преку паралелен приказ на синхрониски план, односно во определен период којшто е значаен во определбата на јазичните особености што и денеска ги имаат овие два словенски јазика (во областа на развојот и состојбата на полувокалите). Всушност, во рефератот е опфатен периодот на старословенскиот јазик (9-11 в.) кој е заеднички за двата јазика, но главниот дел на трудот го опфаќа црковнословенскиот јазичен период (11-16 в.), каде што за обработка зедовме два ракописи, еден со српска рецензија (ХМК) и еден со македонска рецензија (Слоеш), со што истражувањето кое го извршивме го поткрепивме со факти (опфаќаме една гласовна појава – вокализација и состојба на еровите). Целта на трудот е да се покаже развојот на еровите во двата ракописи кои се предмет на обработка и приказ на различностите кои ги имаат на синхрониски план, токму поради причината што некои од славистите често ги мешаат црковнословенските развојни етапи на македонскиот и на српскиот јазик. При истражувањето во најголема мера се служевме со методите на ексцерпција, систематизација и елаборација.

**Клучни зборови:** редакција, старословенски, црковнословенски, ерови.

**I.** Старословенскиот јазик е познат во лингвистиката (поточно во славистиката) како *првиот пишан, забележан, засведочен словенски јазик*. Сите словенски јазици, вклучително и старословенскиот, водат потекло од прасловенскиот јазик. Со ширењето на писменоста меѓу Словените, говорителите ги внесувале во книжевниот јазик нивните месни (локални) особини, па по извесен временски период се формирале т.н. *рецензии* или *редакции* на книжевниот јазик, односно негови *варијанти* (Угринова-Скаловска, 2001). Во делот на старословенскиот период од синхронизјата на

<sup>1</sup> snovotni@yahoo.com

<sup>2</sup> mihajlomarkovikj@gmail.com

развојот на двата јужнословенски братско-сестрински јазици јасно се огледува фактот дека и српскиот и македонскиот јазик имаат паралелен развој, бидејќи се работи за еден прајазик, прасловенскиот, и еден заеднички јазик којшто воедно е и првиот писмен словенски јазик, старословенскиот. Очекувано е дека разликите и промените кои ги имаат двата јазика ќе следуваат во следната фаза, црковнословенската, каде што ќе ги фактизираме различните развојни етапи на два текста од различна проевиненција (Хмк и Слоеш) врз основа на развојот на еровите.

**II.** Црковнословенскиот јазик, како директен продолжувач на старословенскиот јазик, имал не само неспоредливо подолг развоен и дејствувачки период во споредба со својот претходник, туку тој во една од своите варијанти во сферата на црквата се уште останува во употреба. Црковнословенскиот јазик со посредство на своите варијанти, како и старословенскиот, во текот на својот развој и дејствување, бил не само јазик на црковната сфера, туку и јазик на литературата, односно тој ги вршел сите функции на писмен, литературен јазик (Марковиќ 2015: 10-14).

По уводот за црковнословенскиот јазик, ќе прејдеме на опис и анализа на два ракописи од средновековието, од една страна ракопис со српска црковнословенска редакција, и од друга страна еден ракопис со македонска црковнословенска редакција.

*Језик Хиландарског медицинског кодекса* (XVI век) е ракопис обработен од Надежда Јовиќ, што во суштина е дополнение од докторската дисертација со наслов *Хиландарски медицински кодекс* (2011), а *Слоештичкиот патерик* (2013) е анализиран од Соња Новогни, што исто така е дополнение на нејзината докторска дисертација под наслов *Патерикот бр. 77 - лингвистичка анализа* (XIV век). Ќе бидат проследени и компарирани различностите и сличностите на развојот на еровите во двата ракописи и истите ќе бидат систематизирани во рефератот со што јасно ќе биде прикажан развојот на полувокалите и нивната синхронизија во два различни временски периоди.

Времето на настанување на ракописот *Хиландарски медицински кодекс* (Хмк) не е точно утврдено, но на основа на водените знаци во ракописот е утврдено дека најверојатно ракописот потекнува некаде од втората половина на XVI век (Богдановиќ, 1978). Местото на настанување останува непознато, но определени научни кругови сметаат дека е дело на светогорската книжевност (Апостолов, Ботев, 1982, 59-86). Во најголема мера славистите сметаат дека Хмк настанал во Јужна Србија, односно некаде во околината на Призрен. Ракописот е пишуван од повеќе раце и веројатно многу долг период (Апостолов, Ботев, 1982, 67-74). Хмк е пишуван со ресавски правопис и со изразена графиска и правописна неуедначеност на текстот. (Јовиќ, 2011, 15) Овој ракопис е двоеров со употреба на сите графии кои погоре ги наведовме и двознакот У, што пак е графема што се среќава уште во XI век во Охридската книжевна школа.

За разлика од *Хиландарски медицински кодекс* (Хмк), *Патерикот бр. 77* (Слоеш) е ракопис што се чува во библиотеката на БАН во Софија со бр. 77.



Тој извесно време се чувал во Археолошкиот музеј во Софија, од каде што бил пренесен во БАН. Ракописот содржи 286 пергаментни листа, пишувани на мали листови со димензии 20x14 см. Ракописот нема оригинална пагинација, туку има две нови пагинации. Почетокот на ракописот е изгубен, односно недостасува 1 лист, а на крајот можеби 3-4 листа. Текстот почнува со зборот на Ефрем Сиријан, кое во словенските преписи на Ефремовиот паренезис обично стои како 79 збор: *ou;imq esmq kiimq obrazomq b+a m+lstiva wbjemq imatq poka2]im se istin?no nelq/no pokaani1 i sm'renni1 i ispov'dani1*. Текстот е без крај бидејќи недостасуваат последните листови од текстот. Во текстот има еден запис на лист 57 „selo sloe]ical kostadi(n)“. Од ова може да се извлече заклучок дека најверојатно ракописот потекнува од демирхисарското село Слоештица. Според ова демирхисарско село, овој патерик го нарекуваме Слоештички патерик (Слоеш). На него се задржува и М. Георгиевски (Георгиевски, 1979, 83), кој со неколку реченици ни дава опис на овој ракопис. Во поново време и И. Велев (Велев, 1996), ни дава краток опис на ракописот.

Во Слоештичкиот патерик се употребува еден ер (q) за двата ера, со што, според класификацијата на Б. Цонев, спаѓа во четвртата група, односно во Кратовската група текстови (Цонев, 1905, 24-27). О. Недељковиќ (Nedeljković, 1967, 5-36), врз основа на анализата на епиграфските споменици, доаѓа до заклучок дека кон средината на X век има текстови со еден или со два ера и со мешање на графиските знаци за еровите, што сведочи за фонетското изедначување на еровите (Бицевска, 2000, 23).

Според тврдењата на авторката, во Хмк полугласовите редовно имаат фонетски изговор *a*, и тоа во сите примери каде што тие се среќаваат (Јовић, 2011, 106-112).

**I.** Во Хмк во коренот на зборот следиме вокализација на еровите во:

*tanka* 46/23, 138a/26, 66/20, 136a/7, *tankU* 1376/11;  
*lagahnw kapl1* 1406/19, *lagahnw* 1366/17;  
*polagahnw* 72a/21, 119a/26, *polagahno* 97b/24;  
*lasnw* 556/1, 1596/9, *lasno* 896/9;  
*postavi U sa;Q d`tinxi* 1306/13;  
*wnai* 57a/8, 746/23, 76a/10, 12, 13, 1466/13, 1486/24, 1786/3;  
*kada* 746/11, 776/25, 88a/8, 886/1;  
*sada* 746/20;  
*tada* 2a/18, 1336/20, *tadai* 56/22, 76/23, 86/11.

**II.** Вокализацијата на еровите во јака позиција во Слоеш во коренот на зборот следиме во прилогот *togda*, каде вокализацијата е спроведена во 62 примери па имаме: *togda* 17/16, 66/12, 68/10, 72/13, 73/9, 137/4, 161/5 итн. Притоа, *q* се чува во 37 примери *tqgda*. Вокализиран *Q* среќаваме и во неколку примери во *kogdaL* сп.: *kogda* 67/13, *koga* 55/4, 218/18. Замена на *jor* се среќава и во два примери во *nikogda* 222/5, 352/13, потоа во *n'kogda* 287/13, 345/16, 347/10, 388/19, 398/3, 405/9, 405/18, 406/12, 416 (3x), 419/3, 454/7, 474/10. Кај овие прилози забележавме шест примери во кои е запазен еровиот знак. Со

вокализирани форми се пишуваат уште и *zolq* 296/15, како и заменката *toi* 68/7, 230/9, 333/7, 384/2, 388/5, 412/12, 451/6, 482/1.

Вокализацијата на јор кај одредени форми од именките од *ū*- основа (тип *l2bxL crqkx*), како и кај изведените од нив придавски форми претставува стара правописна и морфолошка особеност на старословенските ракописи (Угринова-Скаловска, 1982, 65). Сп.: *l2bovq* 6/8, 195/16, 269 (2x) итн. (околу 20 примери), *l2bovx2* 58/18, 105/14, 170/20, *l2bove* 83/17, *l2bovnaa* 270/17, *l2bov?nimq* 383/18, *l2bovno* 582/18, *cr+qkovq* 39/1, 143/7, 156/9, 201/16, 226/8, 335/7, 421/11, *cr+kovnx* 129/17, *с+rkovnU* 336/1, *crkovnomou* 342/9, *crqkov?nimq* 385/10, *cr+kovnw1* 406/16, *cr+kovni* 428/3. Сп. исто: *smokovnicou* 9/3. Исто така и во *miromq* 410/16, 426/19. Во коренот на зборот во заменката *vqsq*, често наместо *jer* се јавува *e*. Сп.: *vesq* 26/8, 46/(2X), 62/11, 94/3, 174/19, 211/10, 283/8, 290/13, 302/11, 35//17, 366/19, 393/16.

Наместо *er* во коренот на зборот редовно се пишува *e* во коренот *tqm-*. Сп.: *temnicou* 118/12, 352/19, 404/2, *temnxcı* 350/15, 352/3, 403/12, 417/19, *temnx* 352/8, *temnice* 354/2, во именката *vqsq*, сп.: *Cnesou sia vq vesq* 320/4, *idohq vq vesq* 321/3, *vqzxdohomq vq vesq* 328/1, во *qstqL* сп.: *esti* 71/9, *pr'estii* 75/18, *esto* 93/12, 151/12, *estq* 112/15, 140/1, *esteq* 115/19, 139/17, 219/12, *bes;esti1* 124/13, 188/8, 240/1, *estn'i[q* 136/4, *esti* 188/8, 205/12, *estnxi* 197/19, *ou;estnika* 211/6, *estno1* 221/4, *pri;estiti* 234/5, *strani;estvo* 235/13, *estnaago* 241/12, *isqpri;estnikx* 266/13, *pri;esti* 311/1, *ou;esti1* 458/3, *bes;estia* 543/2, *estniihq* 581/15, во *wbe]ava2* 279/14, и во *krq;emnici* 460/5, *krq;emnicou* 461/6. Во коренот на зборот *e* спроведена вокализација на *q* во *e* во следниве примери: *dverx* 237/18, 324/2, *dverqmi* 335/19, *dvernici* 367/16, *dverqmi* 515/18, *pr'dverx1* 367/13, понатаму во *denq* 71/1, 79/19, 90/3, 201/12, 218/3, 272 (2X), 287/13, 290/9, 346/2, 371/8, 382/19, 581/4, во */ezli1mq* 204/5, *isc'leni1* 108/5, *lekkou2* 452/11, *lek2vernou* 550/12, *men[ihq* 295/8, *polezna* 89/10, *polezno* 235/16, *raspeta* 169/11, *raspe[e* 171/20, *raspenqimq* 172/8, *sqberoutq* 86/18, *iz?beretq* 477/15.

**Коментар:** За употребата и развојот на еровите во коренот на зборот во Хмк (односно во ракописите со сцлс. ред.) следиме развој на двата ера (големиот и малиот) во еден глас - а, за разлика од Слоеш (односно ракописите со мцсл. ред.) каде што големиот *er* се вокализира во *o*, а малиот *er* во *e*. Од анализираните и предочени примери можеме да забележиме дека од Хмк се претставени и обработени околу 15 примери, што е многу оскудно во споредба со Слоеш, каде авторката обработила повеќе од 100 збороформи. Сепак, од она што е разработено можеме да констатраме дека јасно се гледа различната проевиненција на ракописите, а со тоа и различниот развој на српскиот и на македонскиот јазик прикажани преку оваа гласовна појава.

I. Во Хмк во суфиксот на зборот следиме вокализација на еровите во:  
*skroz` pUpakQ* 51/12;  
*ezxkQ te/ak* 2036/17;  
*vol`nQ* 26/15;

/edanQ 66a/3, 94б/12, 13, 107a/17;  
 bolanQ 90б/22, 91a/11;  
 samQ reklQ 91б/20, reklQ ti samQ 92б/2;  
 pisaQ 1smQ 165б/26;  
 hrani mozakQ 73б/27;  
 veliki ka[q]Q 204a/21;

svasma 146б/11, 89б/4, 5, 10, 11, а може да се проследи и *nikogda* 136б/21, 103б/8, 11, 12, 104б/10, *togda* 104a/19, кои авторката наведува дека се наследени од старословенските канонски книжевни споменици. Во делото Хмк има наведено и повеќе примери во кои не е спроведена вокализацијата на еровите, но авторката смета дека фонетски тие зборови се изговарале со *a*. Сп. *mozQkQ*, *po;etQkQ*, *mrQtvq*, *pomogQIQ* итн.

II. Вокализација на јер во суфиксот –okQ во Слоеш следиме во: *kr'pokq* 71/12, *krotokq* 146/3, *svitokq* 286/16, *pribitokq* 478/17, *petokq* 199/13, 339/11. Со о се пишува и заменката *to/de* 304/14, 457/16. Вокализација на Q во одделни предлози, обично во состав со замена: *nedvizav?[i so 1i vqhma* C *osnovania* 65/10, *wbr'menn x so v?s'c'mi bra[ni* 181/15, *`sti so mno2* 199/19, *vsega< so mno2 e<sup>2</sup>q* 516/10, *so vs'kw2 radosti2* 579/15. Замената на јер со е ја следиме во сите македонски ракописи и тоа во сите позиции на зборот. Редовно оваа стара правописна црта се среќава во глаголскиот корен [qd-L па имаме: *pri[edx* 2<sup>v</sup>/19, 246/15, *pri[ed[ou* 5/20, *mimo[ed[ou* 36/7, *pri[edq* 104/15, 105/12, 140/20, *izq[edq[e* 149/5, *sq[edq[i* 160/7, *neizq[ed?[i* 160/10, *pri[edq[e* 175/2, *[edq[i* 187/4, *[edq* 190/15, 475/7, *v[edq* 244/14, *[ed[ima* 281/14, *vq[elq* 157/20, *pri[elq* 189/16. Иако оваа појава ја следиме и во постари ракописи, вокализација на јер во оваа форма не е обележана во неколку примери. Сп.: *[q<* 167/7, *[q<[omou* 170/2, *[q<[i* 197/8, *pri[q<* 279/16, *pr'[q<* 279/19, *o[q<[imq* 364/8, *[qdx* 431/4, *[q<[e* 445/16, *pri[q<[ihq* 450/4, *[q<[i'* 459/19, *pri[q<[a*.

Во суфиксална позиција имаме редовна замена на ер со е. Пишувањето на е наместо q е најраспространето кај именките образувани со суфиксот –ecq. Сп.: *!+kol2becq* 20/4, *!twpisecq* 33/7, *wbrousecq* 42(2x), *konecq* 48/11, 144/10, *ht<sup>2</sup>ol2becq* 58/11, *mrt+vecq* 67/8, *;rqnecq* 104/12, *starecq* 139/6, 140/4, 148/9, 168/15, 180 (2x), 182/2, *m'secq* 148/17, 194/14, 555/7, *pletecq* 152/14, *nenavxdecq* 178/12, *lqstecq* 184/13, *grqneq* 185/2, *kUpecq* 199/5, *b+gol2becq* 275/1, *srebroprodavecq* 300/2, *b'lecq* 314/7, *ko/ou[ecq* 321/2, *pletecq* 152/14, *p'necq* 329/13, *doma;edecq* 334/8, *v'necq* 335/10, *korabecq* 414/10. Пишување на е наместо q е наложено во сите примери кај именките образувани со суфиксот –ecqL со исклучок на примерот *wbrousqc* 43/8, кој на истата страна неколку реда подолу повторно се среќава со вокализирано е. Сп.: *oubrousecq* 43/12.

Покрај суфиксот –ecqL редовно вокализиран се јавува и суфиксот за придавски образувања –enq. Сп.: *nemo]enq* 2<sup>v</sup>/11, *strqpetenq* 13/5, *dlq/enq* 33/4, *v'renq* 34/20, *b+goprotivenq* 53/11, *loukavenq* 55/19, *neizbxtenq* 58/15, *pravedenq* 62/19, *neoukrou]enq* 64/6, *bestoudenq* 64/7, *mirenq* 82/7, */edenq* 106/10, *dlq/enq* 133/19, *gladenq* 141/17, *nedou/enq* 175/2.

**Коментар:** По однос на развојот на еровите во суфиксална позиција, авторката во Хмк проследува 10 збороформи во кои еровите се замениле со а, што во суштина е и главна карактеристика на сцсл. ред. и на современиот српски јазик. Во споредба со Слоеш, развојот на полувокалите во суфиксите во Хмк е оскудно разработен, на што укажува фактот дека во Слоеш се обработени повеќе од 65 лексеми, каде што еровите се развиваат според квалификацијата определена за мцсл. ред., односно во најголем број големиот ер се вокализира во о, а малиот ер во е. Во двата ракописи бележиме примери каде се чуваат неизменети ерови, а за коишто немаме соодветна материјална поткрепа дека тие фонетски се изговарале според дадени претпоставки, поради што констатираме дека ваквите примери ја чуваат канонската лексичка форма.

### Заклучок

Можеме да забележиме дека паралелниот развој на синхронски план траел до периодот на создавањето и изделувањето на црковнословенските варијанти, за што јасно говорат и ракописите кои се предмет на наша работа во овој труд. Според обработениот материјал на авторките на двата ракописи (Хмк и Слоеш) јасно бележиме дека развојот на еровите има различен пат, односно во коренот и во суфиксите еровите се замениле со различни гласови карактеристични одделно за секоја редакција (мцсл. - Q > o, q > e; сцсл. - Ql q > a). Имено, евидентно е дека Хмк е пишуван со српска црковнословенска редакција, а Слоеш со македонска црковнословенска редакција, бидејќи развојот на полувокалите е една од клучните јазични особености за изделување на определена црковнословенска редакција. Еровите се пооскудно прикажани во Хмк, наспрема Слоеш, каде бележиме вокализација во сите позиции на зборот. Сепак материјалот дава доволно простор да се проследи развојот на еровите во определен историски период преку нивна обработка во дадените книжевни споменици.

На крајот би истакнале дека колку и да се вршат споредби и изгласи помеѓу овие еднојајчински јазици, сепак нивната основа е запечатена како заедничка, а нивните различности ги согледуваме на правописно и фонетско-фонолошко рамниште, коешто поле е неисцрпен материјал за обработка и компарација на двата јазици, особено од областа на богатото културно и духовно наследство коешто тие го имаат. Со овој труд преку споредбата извршена на една гласовна промена (развојот на еровите) во дадените ракописи, се надеваме дека ќе дадеме поттик за продлабочување на ваквите компаративни и контрастивни проучувања на други гласовни промени и во други ракописи од различна јазична проевиненција.

## Литература

- Апостолов М., Ботев В. (1982). Ръкописи с медицинско съдържание от Атон. Хиландарски медицински сборник бр. 517. *Старобългаристика VI*.
- Бицевска, К. (1976). *Јазичните особености на Карпинскиот апостол*. Скопје.
- Бицевска, К. (2000). *Правописни и фонетски особености во ракописите од северна Македонија од XIII и XIV век*. Скопје.
- Богдановиќ, Д. (1978). *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*. Београд.
- Велев, И. (1996). *Македонски книжевен XIV век*. Скопје.
- Георгиевски, М. (1979). *Македонско книжевно наследство од XI до XVIII век*. Скопје.
- Десподова, В. (1980). *Јужнословенскиот полн апракос*. Скопје.
- Јовиќ, Н. (2011). *Језик хиландарског медицинског кодекса*, Ниш.
- Конески, Б. (1977). За Станиславовиот пролог. *Прилози II 1-2*. МАНУ. Скопје.
- Марковиќ, М. (2015). Преемственост на лексиката меѓу Слепченскиот патерик и Огледало од Кирил Пејчиновиќ и Различна поучителна наставленија од Јоаким Крчовски (докторска дисертација во ракопис), Тетово.
- Новотни, С. (2013). *Слоештички патерик*. Скопје.
- Угринова-Скаловска, Р. (1982). Правописни одлики на црковнословенските ракописи од Македонија, *Предавање на XV семинар за македонски јазик, литература и култура*. Скопје.
- Угринова-Скаловска, Р. (2001). *Старословенски јазик*. Скопје.
- Цонев, Б. (1905). Класификација на българските книжовни паметници от најстаро време до края на XVI век, *Годишник на Софиският университет, т. 1*. Софија.
- Пинскиј, Г. А. (1912). *Slepčenskiј apostol XII veka*. Moskva.
- Nedeljković, O. (1967). Poluglasovi u staroslavenskim epigrafskim spomenicima, *Slovo 17*. Zagreb.

## Кратенки

- Слоеш - Слоештички патерик (Патерик бр. 77)  
 Хмк – Хиландарски медицински кодекс  
 срсл. ред. - српска црковнословенска редакција  
 мцсл. ред. – македонска црковнословенска редакција

## DEVELOPMENT ON ERS IN HMC AND SLOESH (PARALLEL DISPLAY)

**Abstract:** The subject of processing in this paper is the development of ers in two manuscripts (one with Serbian and one with Macedonian redaction) through a

parallel review of the synchronic level, ie, a fixed period which is significant in the determination of linguistic features that today have these two Slavic languages (in the field of development and state of poluvokals). In fact, in the report e covered the period of the Old Church Slavonic (9-11 c.) which is common to both languages, but the main part of the paper covers the Church Slavonic language period (11-16 c.), where processing took two manuscripts, one with Serbian review (HMC) and one with Macedonian review (Sloesh), which conducted the survey be supported by facts (cover one voice phenomenon - vocalization and condition of ers). The purpose of the paper is to show the development of ees in two manuscripts that are subject to processing and display of diversity at their synchronic level, the very reason that some Slavic scholars often confuse Church stages of development of the Macedonian and Serbian language. When the survey is largely served by the methods of excerption, systematization and elaboration.

**Keywords:** redaction, Old Slavonic, slavic, ers.

## ЛИЧНА ЗАМЕНИЦА 3. ЛИЦА ЈЕДНИНЕ У ФРАНЦУСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ<sup>2</sup>

У раду се разматрају дистинктивна морфосинтаксичка обележја француске и српске личне заменице 3. лица једнине у односу на форме за 1. и 2. лице и анализирају се семантичке вредности овог заменичког облика који у оба језика заузима посебно место у инвентару личних заменица. Наиме, у француском систему личних заменица само су код заменице 3. лица сингулара издиференцирани маскулинум, фемининум и неутрум; у српском језику ова заменица има другачије облике за сва три рода. Паралелно са сингуларским облицима, француска и српска лична заменица 3. лица имају и праве плуралске форме. Француска заменица 3. лица чува три форме из наслеђене падежне парадигме, српска има деклинацију као код већине придевских заменица. Осим примарног значења – указивање на лице или предмет о којем се говори – и основне, анафоричке функције, француска и српска лична заменица 3. лица једнине имају и друге, идентичне али и различите, семантичке вредности. Истраживање је засновано на методи контрастивне анализе и спроведено је на грађи коју чине примери ексцерпирани из три савремена француска романа (D. Pennac, *Aux fruits de la passion*; A. Nothomb, *Le sabotage amoureux*; A. Makine, *La musique d'une vie*) и њиховог превода на српски језик.

*Кључне речи:* лична заменица 3. лица једнине, морфосинтаксичка обележја, семантичке вредности, француски језик, српски језик.

### Увод

У систему личних заменица француског и српског језика својим формалним, функционалним и значењским обележјима издваја се заменички облик за 3. лице једнине. У раду се разматрају дистинктивне морфосинтаксичке особености ове заменице у односу на одговарајуће форме за 1. и 2. лице и

<sup>1</sup> selena.stankovic@filfak.ni.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је резултат истраживања у оквиру двају пројеката: *Превод у систему компаративног изучавања српске и стране књижевности и културе* (178019), који у целини финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, и *Романистика и словенски језици, књижевности и културе у контакту и дисконтакту* (Бр. 81/1-17-8-01), који делимично финансирају Универзитетска агенција за франкофонију (Agence universitaire de la francophonie) и Амбасада Републике Француске у Србији (Ambassade de France en Serbie).

испитују се њене семантичке вредности у два наведена језика. Истраживање је засновано на методи контрастивне анализе и спроведено је на грађи коју чине примери ексцерпирани из три савремена француска романа и њиховог превода на српски језик: Andreï Makine, *La musique d'une vie* (Andrej Makin, *Muzika jednog života*); Amélie Nothomb, *Le sabotage amoureux* (Ameli Notomb, *Ljubavna sabotaža*); Daniel Pennac, *Aux fruits de la passion* (Danijel Penak, *Za plodove strasti*). У испитивању наведених карактеристика личне заменице 3. лица једнине у два контрастирана језика креће се од дефиниција и објашњења датих у релевантној лингвистичкој литератури из области савременог француског и српског језика.

## 2. Морфосинтаксичке одлике личне заменице 3. лица једнине

Будући да су 1. и 2. лице увек људи, присутна и позната лица и актери у инстанци *интерлокуције*, заменички облици за њих и у једнини и множини (*je / ja, tu / ti; nous / ми, vous / ви*) немају посебну ознаку за род: у француском језику имају по један облик за оба рода, а у српском имају по један облик за сва три рода. За разлику од њих, лице на које упућује заменица 3. лица не учествује у говорном чину, оно је лице (или предмет) о којем се говори, део је инстанце *делокуције*, те се заменички облик за 3. лице одликује граматичком трородношћу; то је доводи у везу са демонстративним и анафорским заменицама: има посебне облике за оба рода у француском (*il / elle; ils / elles*) и различите облике за сва три рода у српском језику (*он / она / оно; они / оне / она*) у зависности од тога којег је рода име појма на који упућује (Benveniste, 1966: 228, 256; Brunot, 1965: 63; Charaudeau, 1992: 120–121; Chevalier et al., 1964: 229; Dubois 1965 : 116, 131–137; Dubois et Lagane, 1973: 86–89; Grevisse, 1993: 961–964, 967–968; Riegel et al., 2011: 363, 365–366; Sandfeld, 1928: 31, 51–53; Wilmet, 2014: 142–143; Станојчић, 2010: 146, 154; Стевановић, 1981: 272, 280–281; Стевовић, 1960: 114, 119–120; 1973: 28). С обзиром на то да француски заменички облици мушког рода *il* и *le* функционишу и као неутрумски, француски језик има три рода која су издиференцирана ипак само код личне заменице 3. лица једнине која, како то истиче А. Доза (1947: 253), речену дистинкцију познаје захваљујући томе што води порекло од демонстративне заменице

Ради обележавања плурала, личне заменице за 1. и 2. лице располажу различитим формама у односу на сингуларске (*je / nous, tu / vous* и *ja / mi; ti / vi*) јер множина носи засебно значење, док множински облици личне заменице 3. лица представљају прави плурал одговарајућих једнинских облика (Меје, 1965: 183; Riegel et al., 2011: 363, 365–366; Wagner et Pinchon, 1962: 166, 169). Наиме, како треће лице множине указује на групу лица, ствари или идеја о којима је реч и не укључује учеснике у комуникацији, заменица 3. лица множине увек представља збир трећих лица једнине, тј. прави плурал. Према Е. Бенвенисту, ово лице означава неодређени скуп „неличних бића“ („l'ensemble indéfini des



êtres non-personnels“) због чега и прихвата праву множину (Benveniste, 1966: 235–236). У француском језику заменица 3. лица разликује плурал од сингулара наставком као код именица (*il / ils; elle / elles*), а у српском наставком као код придевских заменица (*он / они; она / оне; оно / она*), што додатно указује на њено порекло.

Заменице 1. и 2. лица једнине чувају стари двопадежни систем (*cas sujet* и *cas régime*), па према томе два облика – један за обележавање номинатива и функције субјекта (*je, tu*) и други за исказивање акузатива и датива и службе директног и индиректног објекта (*me, te*). Заменица за 3. лице разликује три форме – номинативну, дативну и акузативну – и има посебну форму повратне заменице (*se*). Као ознаке номинатива и функције субјекта користе се *il* (м. р.) и *elle* (ж. р.); обликом *le* обележава се акузатив, тј. директни објекат у мушком роду, а формом *la* иста служба у женском роду; облик *lui* означава датив, тј. индиректни објекат у оба рода. Осим побројаних тзв. *ненаглашених* (*les formes atones*) или облика који стоје непосредно уз глагол (*les formes conjointes*), француски језик познаје и тзв. *наглашене* (*les formes toniques*) или облике личних заменица који су одвојени од глагола (*les formes disjointes*): *moi, toi, lui, elle / nous, vous, eux, elles, soi*. (Chevalier et al., 1964: 231–232; Grevisse, 1993: 967–968; Riegel et al., 2011: 366, 368, 365–371; Wagner et Pinchon, 1962: 166–168).

У српском језику заменица за 3. лице има промену као већина придевских заменица, по чему се такође одваја од заменица 1. и 2. лица, као и од повратне или заменице сваког лица *себе, се*, чија је промена само њима својствена и другачија и од именске и од придевске. По свом пореклу, заменица 3. лица је суплетивна и у једнини и у множини: у номинативу једнине има форме старе демонстративне заменице *онъ, она, оно* у анафорској употреби, а у зависним падежима облике анафорске заменице *и(же), ја(же), је(же)*, што се објашњава тиме да је и треће лице, слично првом, тежило разликовању зависних и независних падежа (Белић, 1965: 102, 107, 110; 1998: 54, 557; Станојчић, 2010: 147–148; Стевановић, 1981: 303–304)<sup>3</sup>.

### 3. Семантичке вредности личне заменице 3. лица једнине

Како се наводи у лингвистичкој литератури из домена двају контрастираних језика у овом истраживању, и у француском и у српском језику примарно значење личне заменице за 3. лице једнине је указивање на појам (лице или предмет) о којем је већ било говора или, ређе, о којем ће се говорити. Њоме се означава лице које не учествује активно у комуникативном чину, које није

<sup>3</sup> У српском језику личне заменице карактерише и постојање двојакних облика: у генитиву, дативу и акузативу обају бројева имају дуже (акцентоване) и краће (енклитичке) облике. Повратна заменица, осим дужег, има краћи облик само у акузативу.

ни говорник ни саговорник. Осим ове елементарне, заменица 3. лица има и друге значењске вредности које се у два испитивана језика понекад поклапају, а понекад разликују. У спроведеној анализи лингвистичког материјала разматра се ширина и разноврсност семантичког поља личне заменице 3. лица јединице у француском и српском језику.

А) Као основно значење истиче се **идентитет лица (предмета, појаве) о којем се говори**, лица које није активан учесник у разговору. Овом заменицом се упућује на претходно поменути појам. Стога је њена елементарна функција анафоричке природе што подразумева да има за циљ да прецизира да се то што ће бити изречено односи на већ детерминисано биће или ствар<sup>4</sup> (Chevalier et al., 1964: 230; Dubois 1965 : 97, 142; Dubois et Lagane, 1973: 80; Grevisse, 1993: 964–965; Le Goffic, 1993 : 26, 140, 173–174; Riegel et al., 2011: 360–372, 366, 1034–1037; Sandfeld, 1928: 32; Wagner et Pinchon, 1962: 166, 168–169;<sup>5</sup> NPR: 734 s.v. *elle*, 1123–1124 s.v. *il*, 1266 s.v. *le, la, les*, 1309–1310 s.v. *lui*; TLFi: s.v. *il(s), elle(s)*; РМС IV: 137 s.v. *он, она, оно*; РСАНУ XVII: 669–671 s.v. *он, она, оно*; Станојчић, 2010: 146; Стевановић, 1981: 272):

(1) Tu connais *Cioran*, tout de même ! *Un Roumain* qui trimbait sa prison avec lui. Tu verras, **il** dit des choses encourageantes [...]. (Пф80) – Valjda znaš za *Siorana!* *Rumuna* koji je svoj zatvor vucarao svuda sa sobom. Videćeš, **он** каже оhrабрујуће ствари [...]. (Пс63)

(2) Pourtant, je ne parvenais pas à regretter d’aimer *Elena*, ni à regretter qu’**elle** existât. (Нф40) – Ипак, никакo нисам могла зажалити што сам volela *Elenу*, нити што је **она** uопште postojala. (Нс38)

(3) [...] le grincement de ce petit vélo sur lequel *un enfant* pédalait, inlassablement, autour d’un parterre de campanules. À un moment **il** s’arrêta, leva les yeux. (Мф50–51) – [...] škripa malenog dečjeg bicikla koji je *jedno dete* neumorno vozilo ukруг, bez kraja i konca, oko leje sa zvončicama. U jednom trenutku, **оно** zastade, pogleda gore. (Ms42)

Иако је, пре свега, заступљена у анафоричкој употреби, заменица за 3. лице има и деиктичку вредност када означава појам чија је идентификација могућа на основу ванјезичког контекста; у питању су, најчешће, ситуације дијалога (Grevisse, 1993: 966; Riegel et al., 2011: 366). То потврђује ексцерпирани пример:

<sup>4</sup> С обзиром на ендофорички тип њене референце, заменица за 3. лице јединице, осим тога што указује на претходно поменуте живе и неживе појмове (анафоричко упућивање), може да најави појмове о којима ће бити речи (катафоричко упућивање), мада су ти случајеви ређи (Dubois 1965 : 97; Dubois et Lagane, 1973: 80; Gardes Tamine, 2012: 172, 205–206; Grevisse, 1993: 986; Le Goffic, 1993: 174; Riegel et al., 2011: 1029–1030; TLFi: s.v. *il(s), elle(s)*; Wilmet, 2014: 129–130):

Mais qui était-**il** ? *Ce soldat* qui, après un corps à corps, se lavait [...] ? (Мф103) – Али ко је **он**? *Onaj vojnik* koji se, posle nekog okršaja, umivao [...] ? (Мс88)

Ainsi, sans **le** savoir, *je la rendais heureuse : je la mangeais des yeux*. (Нф38) – Тако сам је, и не знајући, činila срећном: gutala sam je pogledom. (Нс37)

<sup>5</sup> О појму анафоре и анафоричкој природи личне заменице 3. лица у француском језику в. Corblin 1985 и 1995.

(4) Je lève la tête au-dessus de la foule qui assaille les marchepieds. Au bout du convoi, je vois le pianiste qui agite le bras.

– Ils **la** rajoutent parfois, surtout en cas de retard comme celui-là, m’explique-t-il quand nous nous installons dans cette vieille voiture de troisième classe. (Mф31)

– Dižem glavu iznad svetine koja kidiše na stepenike. Na kraju konvoja, ugledam pijanistu koji maše rukom.

– Ponekad **ga** pridodaju, naročito u slučaju ovakvog zakašnjenja – objašnjava mi on čim smo se smestili u taj stari vagon treće klase. (Mc24)

У српском језику, који спада у групу језика са тзв. нултим субјектом, у конструкцији са личним глаголским обликом лична заменица се углавном не користи јер о лицу реферишу наставци глагола у предикату потпомогнути контекстом или комуникативном ситуацијом (Белић, 1965: 112; Пипер и др., 2005: 53–54, 595, 599–600). Због тога је у српским еквивалентима француских реченица заменички облик најчешће изостављен, а српске реченичне структуре су комуникативно неутралне:

(5) *Le substitut Jual* avait eu le réflexe inverse. **Il** avait pris les dépositions [...]. (Пф205) – *Zastupnik Žial* imao je povratni refleks. *Uzeo je* izjave [...]. (Пс158)

(6) Quand j’ai eu la syncope, c’est parce qu’*Elena* m’avait demandé de courir sans arrêt. Et **elle** l’a demandé parce qu’**elle** savait que j’avais de l’asthme et parce qu’**elle** savait que je lui obéirais. **Elle** voulait que je me sabote mais **elle** ne savait pas que j’irais si loin. (Нф121) – Kada sam pala u sinkopu, bilo je to zato što je *Elena* tražila da neprestanto trčim. A *tražila je* to od mene zato što *je znala* da patim od astme i jer *je znala* da ću je poslušati. *Želela je* da se sabotiram, samo *nije znala* koliko ću daleko otići. (Нс117)

Међутим, ако се обавештење о вршиоцу радње не добија без заменичког облика у номинативу, који у трећем лицу носи ознаку рода, присуство личне заменице постаје неопходно:

(7) **Il** lui tourne le dos, **il** pénètre dans l’appartement, il rabat la porte qu’**elle** retient, suppliante. **Il** hésite, hausse les épaules, la laisse entrer. Près de la porte, **elle** aperçoit les deux valises [...]. (Пф195) – Okreće joj leđa, ulazi u stan, pokušava da zatvori vrata koja **ona** zadržava, preklinjući. **On** okleva, sleže ramenima, pušta je da uđe. **Ona** primećuje kraj vrata dva kofera [...]. (Пс150)

Б) Семантичку црту **наглашен идентитет лица или предмета (или појма уопште) о којем је реч** француска заменица 3. лица јединине има када је њена наглашена форма на позицији субјекта у реченици. При том су изражени анафорички карактер заменице и опозиција према другом субјекту (Chevalier et al., 1964: 233; Dubois 1965 : 134; Grevisse, 1993: 972; Le Bidois, 1971: 143–144; Le Goffic, 1993 : 139; NPR: 734 s.v. *elle*, 1123–1124 s.v. *il*, 1266 s.v. *le*, *la*, *les*, 1309–1310 s.v. *lui*; Riegel et al., 2011: 370; Sandfeld, 1928: 86–87; TLFi: s.v. *lui*, *elle*, *eux*, *elles*; Wagner et Pinchon, 1962: 174–175; Weinrich 1989: 69). У српском језику употребљен заменички облик показује да је реченични акценат на вршиоцу радње и да је његова појава стилски обојена – подвлачи се идентитет појма о којем се нешто казује, те субјекат постаје информативно ојачан (Пипер

и др., 2005: 595, 599–600). Наведено илуструје разматрана језичка грађа:

(8) *Véra, la femme de ménage*, lui apporta une tasse de thé, voulut lui parler, se ravisa, sourit seulement, avec une petite crispation d’amertume. **Lui** ne ressentait pas d’aigreur, pas de jalousie [...]. (Мф118) – *Vera, sobarica*, donese mu šolju čaja, htjede da mu kaže koju reč, predomisli se, samo se osmehnu, s malim grčem gorčine. **On** nije osećao ni ogorčenost, ni ljubomoru, [...]. (Мс101)

Наглашавање трећег лица и анафоричке природе заменице у француском језику постиже се и поступком удвајања заменичког облика, синтаксичком категоријом значајног експресивног потенцијала (Chevalier et al., 1964: 233; Dubois 1965 : 133; Grevisse 1993: 972–973; Sandfeld, 1928: 87–90)<sup>6</sup>. У истраживању је забележено да се редуплицирана француска заменица 3. лица јединине у српски језик преноси номинативом или дужом формом косих падежа што значи да заменички облик функционише као стилски маркирана синтаксичка јединица:

(9) [...] *elle se sentit coupable car, elle, elle était attendue par trop de belles choses [...]*... (Мф113) – [...] осети се кривом, јер је **nju samu** čekalo превише лепих ствари [...]... (Мс97)

Идентитет 3. лица истиче се такође комбинацијом француске наглашене форме (*lui, elle*) са речима које је прецизирају и тиме одвајају треће лице од осталих (Chevalier et al., 1964: 275; Dubois 1965 : 141; Grevisse, 1993: 971–972; Le Bidois, 1971: 160–162; Le Goffic, 1993 : 139–140; Riegel et al., 2011: 371; Sandfeld, 1928: 98–116; TLFi: s.v. *lui, elle, eux, elles*; Wagner et Pinchon, 1962: 175; Wilmet, 2014: 144). Такву функцију у позицији иза заменице има неодређени детерминант *même*:

(10) [...] *il a tout acheté lui-même !* (Пф82) – [...] *sve je sâm* kupio! (Пс65)  
описни придев *seul, -e*:

(11) [...] *à elle seule, elle* pouvait faire décamper une patrouille allemande [...]. (Нф18) – [...] *ona je sâm*a mogla da razbuca celu nemačku patrolu [...]. (Нс17)  
прилог *aussi*:

(12) [...] *il a dû se rapatrier lui aussi.* (Пф192) – [...] *mora da se i on* vratio u zemlju. (Пс148)

(13) *Cette nuit avait dû le* chambouler, *lui aussi.* (Пф170) – Та ноћ мора да је *i njega isto tako* prodrmusala. (Пс132)

Анализа ексцерпираних примера показује да се исти ефекат у српским конструкцијама постиже преводним еквивалентима наведених француских лексичких јединица: детерминант *même* и придев *seul, -e* добијају за еквивалент у српском језику детерминатив *sâm, -a*, а прилог *aussi* добија као кореспондентну форму *везник и* или прилог *исто тако*.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Више о употреби удвојене личне заменице у француском језику в. Bally, 1951: 312–313, 1965: 62–69; Blinkenberg, 1969; Bossong, 1981; Larsson, 1979; Milner, 1973; Müller-Hauser, 1943.

<sup>7</sup> Осим тога, спроведено истраживање показује да српска субјекатска заменица добија семантичку црту *наглашен идентитет трећег лица* и када стоји у опозицији са неком другом личном заменицом чији је акценатовани облик у косом падежу:

В) Значењском вредношћу *posesivnost* обележена је у француском језику неакцентована заменичка форма *lui*, а у српском енклитички дативни облици *му* и *joj*. Ради се о посесивном дативу – експресивној употреби дативних ненаглашених форми личних заменица за означавање релације припадности (Chevalier et al., 1964: 234, 248; Grevisse, 1993: 987; Le Goffic, 1993: 297, 319–320; NPR: 734 s.v. *elle*, 1123–1124 s.v. *il*, 1266 s.v. *le, la, les*, 1309–1310 s.v. *lui*; Riegel et al., 2011: 407–408; TLFi s.v. *lui, leur*; Wagner et Pinchon, 1962: 83, 178; Пипер и др., 2005: 188–190, 694–696; РМС IV: 137 s.v. *он, она, оно*; РСАНУ XVII: 669–671 s.v. *он, она, оно*; Станковић и Станковић, 2013; Стевановић, 1979: 367–368). У француском књижевном језику се у конструкцији са посесивним дативом најчешће појављују термини који означавају делове тела и особине личности, а у разговорном и именице са другим значењем; у српском језику се, међутим, овим средством експресивног изражавања обележавају различити односи припадања између посесора и посесума, што зависи од семантизма детерминисане именице, тј. посесума (Grevisse, 1993: 987; Антонић, 2004: 86–88; Пипер и др., 2005: 189–190; Станковић и Станковић, 2013: 110–112):

(14) – Et on **lui** bouchera *la bouche* aussi, pour qu’il n’appelle pas à l’aide.

– On **lui** bouchera *tout* ! exulta un mystique. [...]

– D’accord. Mais avant ça, il faudra aussi **lui** arracher *les cheveux, les sourcils et les cils*. (Нф27–28)

– А запуšićемо **му** и *уста*, да не може да позове у помоћ.

– Све ћемо **му** запуšити! Uskliknu neki mistik. [...]

– У redu. Али пре тога **му** треба ишћупати *kosu, obrve i trepavice*. (Нс26)

(15) L’effort de la lecture avait dû, un instant, **lui** clarifier *l’esprit*. (Мф108) – Mora да **joj** је напор при читанју nota за trenutak razbistrilo *um*. (Мс93)

(16) [...] Thérèse radieuse sur le chemin de la quincaillerie, pendant qu’on **lui** assassine *son mari retrouvé*. (Пф193) – [...] Tereza puna sreće na putu do gvoždare dok **joj** ubijaju *ponovo nađenog muža*. (Пс149)

(17) Encore fallait-il **lui** trouver *une utilisation*. (Нф19) – Међутим, и даље **joj** је требало пронаћи *neku primenu*. (Нс18)

Заменица може да алтернира са присвојним придевом / посесивном придевском заменицом или посесивним генитивом именица, при чему се инсистира на значењу својине, али и са наглашеном формом личне заменице, када је реченични акценат на говорном лицу (француској заменици претходи предлог *à/de*). За разлику од конструкције са присвојним придевом, синтаксичку структуру са посесивним дативом обележава емоционална обојеност, као и субјективнија и интимнија природа и њоме се изражава извесно интересовање

*Il s’en alla, de peur d’être vu par la femme qui l’avait guéri. Ou plutôt de la voir au milieu de ce frottement [...].* (Мф87) – *On ode, iz straha da ga ne vidi žena koja ga je izlečila. Ili pre iz straha da on nju ne vidi usred tog tiskanja.* (Мс73)

*Lui aussi nous a regardés comme si nous étions ressuscités.* (Пф122) – *I on je nas pogledao kao da smo bili vaskrsli.* (Пс96)

Овакав тип комуникативног наглашавања идентитета појма назива се „контрастно рематизовање субјекта“ (Пипер и др., 2005: 599).

субјекта припадања за предмет припадања (Gallis, 1974: 55, 58; Roglić, 2001: 49, 54; Spalatin, 1970: 3; Милинковић, 1988: 96; Стевановић, 1979: 368).

Истовременом употребом заменице *lui* и присвојног детерминанта експлицира се семантичка вредност посесива, а дативна форма, закључује В. Роглић (2001: 50), у тој комбинацији означава корисника радње. То потврђује проматрани језички материјал:

(18) [...] celui de se faire obéir, de manipuler l'autre et, avec son consentement fervent, de **lui** enlever *sa liberté*. (Мф102) – [...] да вам се неко покорава, да њиме манипулишете, и да *mu*, уз његово ватрено одобравање, одузмете *slobodu*. (Мс87)

(19) Ou ce jeune homme qui secouait un mort pour **lui** enlever *sa botte* ? (Мф103) – Или онај младић који је симао једног мртвача да би *mu* свукао *čizme*? (Мс88)

Г) Лична заменица за 3. лице функционише као **референцијални знак** којим се у приповедању упућује на актера догађаја. Наиме, захваљујући својој анафоричкој природи, она представља карактеристичну форму приповедања. Значење добија из контекста, односно, од именице или именичке синтагме која у причу уводи учесника догађаја (Dubois 1965 : 97, 142; Riegel et al., 2011: 1034–1035; Weinrich 1989: 70–73; Антонић, 1986)<sup>8</sup>:

(20) *Alexei* ne le suivit pas. **Il** venait de voir dans ce visage qui se détournait de lui le masque au long nez. Reprenant ses esprits, **il** constata à quel point les paroles du vieillard étaient absurdes. (Мф49) – *Aleksej* не пође за њим. **Он** је на лицу тог човека који је од њега одвртао поглед угледао дугоносу образину. Прибавши се, **он** shvati koliko су старчеве речи бесмислене. (Мс41)

Д) Како се наводи у лингвистичкој литератури (Charaudeau, 1992: 146–147; Grevisse, 1993: 964–965; Sandfeld, 1928: 38–39; TLFi s.v. *il(s)*, *elle(s)*; Клајн, 2000: 102; Kordić, 2002: 22–25, 30–31; Пипер и др. 2005: 596–597; Стевовић, 1973: 42), и у француском и у српском језику треће лице једине има **семантичку вредност сингуларског 1. лица** када се говорник њиме служи да би реферисао о себи, када у разговорном језику жели да се постави као треће лице те да заузме објективан став и да његов исказ има смисао уважавања себе. Осим тога, истиче се да се заменица 3. лица употребљава са значењем појмовног 1. лица једине у афективном говору приликом нежног обраћања деци, те у конструкцијама и формулама за потписивање писама, у научном и службеном стилу, као и у обраћању себи. У истраживаном корпусу забележени су примери употребе појмовног трећег лица са значењем 1. лица сингулара када говорник упућује на себе а жели да се дистанцира од говорног чина и обраћа се самом себи:

(21) Là, j'ai ri comme une folle. Oui, assise dans le métro qui dévale vers Paris, son cabas à ses pieds, deux amoureux un peu inquiets sur la banquette d'en face, **elle** est prise d'un de ces fous rires qui peuvent d'une seconde à l'autre dégénérer

<sup>8</sup> О референцијалној одређености и неодређености у српском језику в. Пипер и др. 2005: 915–947.

en chapelet de sanglots ou en accès de fureur. La fureur, plutôt. Plutôt la fureur. *Elle* sait ce qu'*elle* va faire désormais. *Elle* sait où *elle* va. Cap sur Marie-Colbert ! Ne *la* trouvant pas à son réveil, il a dû se rapatrier lui aussi. Pourquoi ne *lui* a-t-il pas fait signe ? Pourquoi ne *l'*a-t-il pas appelée ? Pourquoi n'est-il pas venu ? Ignore-t-il que le départ d'une femme est toujours un message ? Pourquoi n'y a-t-il pas répondu ? Mais à trop se poser de questions on s'expose aux réponses. Parce que *je* suis nulle, voilà pourquoi ! Parce que *je* suis la reine des connes ! (Пф191–192) – Tu *sam se nasmajala* kao neka ludača. Da, sedeći u metrou koji leti ka Parizu, sa svojim prnjama kod nogu, dvoje malo zabrinutih ljubavnika na sedištu preko puta, obuzeo *ju* je jedan od onih ludih smehova koji svakog trenutka može da se pretvori u grcanje ili nastup besa. Besa, pre. Pre, besa. *Zna* šta će sad pa nadalje da *uradi*. *Zna* gde će. Pravec, Mari-Kolber! Ne našavši *je* kad se probudio, mora da se i on vratio u zemlju. Zašto nije stupio u vezu s *njom*? Zašto *je* nije pozvao? Zašto nije došao? Zna li on<sup>9</sup> da je ženin odlazak uvek neka poruka? Zašto na to nije odgovorio? Ali, kad se previše bavimo pitanjima, moramo se pozabaviti i odgovorima. Zato što sam *ja* nikakva, eto zašto! Zato što *sam* budala nad budalama! (Пс147–148)

Ђ) И француска и српска заменица 3. лица једнине, према налазима бројних лингвиста (Charaudeau, 1992: 146–147; Chevalier et al., 1964: 230; Grevisse, 1993: 964–965; Kordić, 2002: 22–25, 30–31; Le Bidois, 1971: 182; NPR: 1124 s.v. *il*; Riegel et al., 2011: 366; Sandfeld, 1928: 38–39; TLFi s.v. *il(s)*, *elle(s)*; Wagner et Pinchon, 1962: 170; Wilmet, 2014: 142; Клајн, 2000: 102; Стевовић, 1973: 42) употребљава се *са значењем појмовног 2. лица сингулара* у афективном начину изражавања, у разговору са децом, али и у обраћању одраслим блиским особама или када говорно лице жели да покаже присност са саговорником. У функцији 2. лица једнине ова заменица се користи и при церемонијалном обраћању помоћу титула, као и уопште у учтивом обраћању да би се исказало поштовање. Заменица 3. лица, истичу Ф. Брино и Ш. Брино (1937: 394–395), сматра се најучтивјим средством обраћања саговорнику јер ово лице у потпуности чува анонимност говорника. Испитивана језичка грађа доноси један пример употребе појмовног трећег лица једнине са семантичком вредношћу другог лица у ситуацији када говорник жели да се дистанцира од комуникативне ситуације и од саговорника обраћајући му се као трећем, неприсутном лицу:

(22) J'ai jeté une poignée de vêtements à Théo, puis j'ai fait le tour de sa cuisine américaine.

– Habille-toi et réponds à mes questions par oui ou par non.

J'ai posé une cafetière turque sur le feu, bien décidé à la lui faire boire par les narines s'il le fallait, et j'ai entamé mon interrogatoire. [...]

*Théo* ne savait donc pas que Thérèse avait été mise en taule ?

– Non.

<sup>9</sup> Сматрамо да би адекватнији превод директног питања *Ignore-t-il que [...]* био *Zar on ne zna da [...]*.

Ni qu'elle était enceinte ?

– Enceinte ? Si vite ? s'écria Théo. (Пф165)

– Zgrabio sam odelo i bacio ga Teu, onda sam prešao u njegovu američku kuhinju.

– Oblači se i odgov[aj]raj na moja pitanja sa da ili ne.

Stavio sam džezvu na vatru, čvrsto rešen da ga nateram da pije na nos ako treba, i započeh svoje ispitivanje. [...]

Dakle, **Teo nije znao** da je Tereza strpana u ćuzu?

– Ne.

Ni da je trudna?

– Trudna? Tako brzo? povika Teo. (Пс129)

Е) Када заменички облик *il* не упућује ни на какво поменуто лице (предмет или појам уопште), тј. када нема антецедент и када је лишен значења, непроменљив и незаменљив, употребљен је као **безлично *il* (*il impersonnel*)**, тј. као синтаксичка ознака 3. лица једине. Будући да је француски један од језика са утврђеним редом речи, имперсонално *il* је формални субјекат безличних глагола и глагола употребљених безлично. Тиме се не нарушава уобичајена форма реченице. Међутим, на тај начин уобличене конструкције често имају прави, логички субјект (*le sujet réel* или *le sujet logique*) – именицу, именичку синтагму, заменицу, инфинитив, зависну реченицу – а заменички облик *il* је привидни субјект (*le sujet apparent*). Безлично употребљено *il* нема значење, мада у неким конструкцијама покрива значењско поље демонстративне заменице *cela*. (Chevalier et al., 1964: 83–86; Grevisse, 1993: 305–306, 983–984; Le Bidois, 1971: 176–179; Le Goffic, 1993: 146–151; NPR: 1124 s.v. *il*; Riegel et al., 2011: 745–746; TLFi s.v. *il*; Sandfeld, 1928: 55–58; Wagner et Pinchon, 1962: 168, 172, 262; Weinrich, 1989: 80–83; Wilmet, 2014: 141)

Имајући у виду то да је српски језик обележен слободним редом речи, субјекатска заменица никад нема искључиво формалну функцију, без значења, тј. никад није привидни субјект. Еквиваленти француских имперсоналних реченица у српском су безличне реченице – реченице са обавезно изостављеним субјектом и предикатом у трећем лицу једине, и средњег рода уколико се род исказује – али и конструкције са личним глаголским облицима.

Анализа корпуса потврђује да је безлично употребљена заменица *il* обележена празним семантичким пољем и да нема анафоричку функцију, што показују примери са правим безличним глаголима:

(23) Eh oui, insiste Gervaise, ***il faut*** penser à Ophélie et à Maracuja. (Пф221)

– Pa da, bi uporna Žerveza, **treba** misliti na Ofeliju i na Marakuju. (Пс170)

(24) De ce jour, je compris qu'***il y avait*** quelque chose de pourri [...]. (Нф7) – Tog dana sam shvatila da **ima** nešto trulo [...]. (Нс7)

као и реченице са глаголима употребљеним безлично:

(25) ***Il ne restait rien de*** lui. (Мф84) – Od njega **ne beše ostalo** ništa. (Мс71)

(26) Notre arrivée coïncida avec une conférence au sommet où ***il fut décrété que*** [...] (Нф14) – Naš dolazak koincidirao je sa konferencijom na vrhu, na kojoj je



*bilo proglašeno da [...].* (Hc13)

(27) *Il était trois heures* du matin, par là. *Il faisait très noir.* (Пф187) – *Bilo je tri sata* ujutru, zato. *Bilo je vrlo mračno.* (Пс144)

У истраживаном језичком корпусу уочени су поједини изрази у којима имперсонално *il* задржава семантички садржај показне заменице *cela*:

(28) [...] la Chine devient le territoire où *il est permis de* se livrer à ses plus bas instincts [...] *il est exact que* nous sommes tous chinois. (Hф81) – [...] Kina postaje taj prostor u kojem *je dovoljeno* odati se onim svojim najnižim porivima [...] *tačno je* da smo svi mi Kinezi. (Hc77–78)

(29) *Il paraît que* quelqu'un a utilisé ton nom [...]... (Mф115) – *Izgleda da se* neko poslužio tvojim imenom [...]... (Mc99)

Да је безлично *il* некада било изостављано, показују данас имперсоналне конструкције карактеристичне за разговорни језик (више о томе в. Brunot et Bruneau, 1937: 383–384; Brunot, 1965: 285–286; Grevisse, 1993: 314–316, 983–984; Le Bidois, 1971: 179; Le Goffic, 1993: 148, 159; Riegel et al., 2011: 746; TLFi s.v. *il*; Sandfeld, 1928: 18–20; Wagner et Pinchon, 1962: 172). Оне потврђују такође да је некада лична заменица у функцији субјекта била изостављана и да, према томе, служи као морфолошка ознака глаголског лица:

(30) *Y a pas* à dire [...] ! (Пф90) – Nema šta da se kaže [...]! (Пс71)

(31) [...] *mieux vaut* être vigilant. (Mф115) – [...] *bolje je* biti budan. (Mc99)

(32) *Peu importait* qui avait tué Marie-Colbert, par exemple ? (Пф186) – *Nije važno* ko je ubio Mari-Kolbera, na primer? (Пс144)

Ненаглашена заменичка форма *le* користи се са значењском вредношћу демонстратива *cela* (*то, оно*) (Chevaliet et al., 1964: 236; Dubois et Lagane, 1973: 82; Gardes Tamine, 2012: 172; Grevisse, 1993: 966, 986, 989–992; Le Bidois, 1971: 132–135, 137; Le Goffic, 1993: 173–174, 308–309; NPR: 1266 s.v. *le, la, les*; Riegel et al., 2011: 369; Sandfeld, 1928: 46, 58–68; TLFi s.v. *le, la, les*; Wagner et Pinchon, 1962: 176–177), и то:

а) када је у функцији директног објекта и упућује на оно што је речено (цела реченица, реч, синтагма, исказана идеја) или, ређе, када најављује оно што ће уследити:

(33) [...] si *on fait la guerre*, c'est parce qu'on *l'aime* [...]. (Hф113) – [...] ako *se vodi rat*, to je zato što *se to* voli [...]. (Hc108)

(34) Et, ainsi de suite, tout au long d'une page où, sans *le* savoir, *Thérèse prenait acte des catastrophes que lui promettait le ciel.* (Пф69) – I, tako u nastavku, celom dužinom jedne stranice gde je *Tereza*, ne znajući *to*, *iznosila katastrofe koje joj je nebo nagoveštavalo.* (Пс55)

б) када обавља службу атрибута субјекта:

(35) [...] de *l'imaginer pâle, fin, beau* (il *l'était* à sa façon, mais autrement) [...]. (Mф101) – [...] da ga zamišlja *bledim, prefinjenim, lepim* (on *je to* i bio na svoj način, ali drugačije) [...]. (Mc86)

(36) Je me demandais si cette obsession était bien *sérieuse*. A ses yeux en tout cas, elle *l'était*. (Hф73) – Ja sam se pitala da li je tolika opsesija zaista bila *opravdana*. Što se njega tiče, *jeste*. (Hc69)

Ж) Ненаглашене француске заменице у функцији објекта појављују се *без антецедента у лексичким спојевима са идиоматском вредношћу* где су њихово значење и однос са осталим елементима понекад недовољно јасни. Углавном се ради о идиомима из разговорног језика, истичу француски лингвисти (Chevalier et al., 1964: 236; Grevisse, 1993: 986; Le Bidois, 1971: 137–138; Le Goffic, 1993: 174, 309; NPR: 1266 s.v. *le, la, les*; Riegel et al., 2011: 369; TLFi s.v. *le, la, les*; Wagner et Pinchon, 1962: 178), а К. Сандфелд (1928: 68–70) сматра да се у таквој употреби најчешће налази заменица *la*. Ексерцирани примери илуструју изнето:

(37) *Ferme-la* et laisse parler Thérèse. (Пф185) – *Začepi*, i pusti Terezu da priča. (Пс143)

(38) Mais je n'ai pas oublié quel élève *l'a emporté* [...]. (Нф76) – Ali zato nisam zaboravila koji je učenik *pobedio* [...]. (Нс73)

Наглашени заменички облици *lui* и *elle* учествују такође у грађењу израза и устаљених конструкција (Le Bidois, 1971: 146; NPR: 734 s.v. *elle*, 1310 s.v. *lui*; TLFi: s.v. *lui, elle, eux, elles*):

(39) Il revint vers le pont et toujours dans cette absence *de lui-même* [...]. (Мф71) – Vрати се до mosta, i dalje u tom istom stanju odsutnosti *iz samog sebe* [...]. (Мс60)

(40) [...] personne n'entrait dans son monde [...] et où, *d'elle-même* et *d'elle seule*, elle semblait se complaire à la perfection. (Нф58) – [...] niko nije ni zalazio u njen svet [...] a u kojem je izgledalo da *sama u sebi* savrseno uživa. (Нс55)

У српском језику енклитички облици генитива и акузатива *га* и датива *му* користе се у изразима плеонастично, без одређеног значења, а краћа дативна форма *му* идиоматски се употребљава и са афективним значењем у изразима који су у облику заклетве, псовке и изражавају чуђење (РМС IV: 137 s.v. *он, она, оно*; РСАНУ XVII: 669–671 s.v. *он, она, оно*; Стевановић 1979: 370). У анализираном материјалу забележено је неколико примера такве употребе заменице 3. лица:

(41) *Bon sang*, la question de l'alibi. (Пф197) – *Sto mu gromova*, pitanje alibija. (Пс152)

(42) *Putain*, ces flambeurs, qu'est-ce qu'ils se mettent quand même ! (Пф181) – *Šta sve, majku mu*, ovi kockari, ipak, sebi natovare! (Пс140)

## Закључак

У француском и српском језику лична заменица 3. лица јединине познаје сва три рода: француска заменица има посебне форме за мушки и женски род, а њени маскулиноми *il* и *le* користе се и као неутрумски; српска заменица облички разликује сва три рода. За разлику од заменица за 1. и 2. лице, (а) лична заменица за 3. лице у оба језика има праве плуралске форме, (б) француска заменица 3. лица чува три облика из наслеђеног система падежне парадигме, а српска има деклинацију типичну за већи део придевских заменица (Табела 1. и Табела 2).

Ненаглашени облици			Наглашени облици
	Субјекат м. / ж. р.	Директни објекат м. / ж. р.	Инди­ректни објекат м. / ж. р.
Једнина			м. / ж. р.
	<b>IL / ELLE</b>	<b>LE / LA</b>	<b>LUI</b>
Множина			м. / ж. р.
	<b>ILS / ELLES</b>	<b>LES</b>	<b>LEUR</b>
			<b>LUI / ELLE</b>
			<b>EUX / ELLES</b>

Табела 1. Лична заменица 3. лица у француском језику

	м. р.	ж. р.	ср. р.
Једнина	<b>ОН</b>	<b>ОНА</b>	<b>ОНО</b>
Множина	<b>ОНИ</b>	<b>ОНЕ</b>	<b>ОНА</b>

Табела 2. Лична заменица 3. лица у српском језику

Основно значење личне заменице 3. лица једнине у оба контрастирана језика јесте обележавање идентитета лица или предмета о којем се говори, а њена примарна функција је анафоричка. Ова заменица, међутим, покрива и семантичко поље присвојног придева (посесивни датив), служи као референцијални знак за упућивање на актера догађаја, а у дијалогу се употребљава и са деиктичком вредношћу. Трећим лицем једнине означавају се појмовно 1. и 2. лице сингулара. Француски маскулинум *il* користи се и као безлично *il (il impersonnel)* – без антецедента и значења, привидни субјекат и формална ознака граматичког 3. лица једнине. Француске форме за мушки род, имперсонално *il* и објекатска заменица *le*, употребљавају се такође са значењем демонстратива *cela*. И у француском и у српском језику заменички облици за 3. лице једнине елементи су израза и устаљених конструкција, употребљавају се плеонастично и са афективним значењем у лексичким спојевима идиоматског карактера (Табела 3).

Семантичке вредности		Француски језик	Српски језик
1.	Идентитет лица (предмета, појаве) о којем се говори Анафоричка вредност Деиктичка вредност	+	+
2.	Посесивност (посесивни датив)	+	+
3.	Референцијални знак	+	+
4.	Значење појмовног 1. лица једнине	+	+
5.	Значење појмовног 2. лица једнине	+	+
6.	<i>Il impersonnel</i> : без семантичке вредности (синтаксичка ознака 3. лица једнине) <i>Il impersonnel</i> : семантичка вредност демонстратива <i>cela</i>	+	–
7.	Ненаглашена заменица <i>le</i> : значењска вредност демонстратива <i>cela</i>	+	–
8.	Плеонастична употреба и афективно значење у лексичким спојевима идиоматског карактера	+	+

Табела 3. Семантичко поље личне заменице 3. лица једнине

## Литература

- Антонић, И. (1986). Referencijalna funkcija ličnih zamenica u pripovedanju. *Прилози проучавању језика*, Књ. 22, Нови Сад, 49–63.
- Антонић, И. (2004). Синтакса и семантика датива. *Јужнословенски филолог*, LX, Београд, 67–99.
- Белић, А. (1965). *Историја српскохрватског језика*. Књ. II, св. 1: *Речи са дефлекцијом*. Београд: Научна књига.
- Белић, А. (1998). *Опита лингвистика: О језичкој природи и језичком развоју*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Клајн, И. (2000). *Лингвистичке студије*. Београд: Партедон.
- Милинковић, Ј. (1988). *Датив у савременом руском и српскохрватском језику (Конфронтативна анализа)*. Београд: Научна књига.
- Пипер, П., И. Антонић, В. Ружић, С. Танасић, Ј. Поповић и Б. Тошовић (2005). *Синтакса савременог српског језика: Проста реченица*. Београд: Институт за српски језик САНУ, Београдска књига, Матица српска.
- РМС (1967–1976). *Речник српскохрватског књижевног језика I–VI*. Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
- РСАНУ (1959-). *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Београд: Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик САНУ.
- Станковић, Ст. и С. Станковић (2013). Посесивни датив у „Нечистој крви” Б. Станковића и његови француски еквиваленти. *Језици и културе у времену и простору*, II/2, Тематски зборник. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, 105–116.
- Станојчић, С. Ж. (2010). *Грамматика српског књижевног језика*. Београд: Креативни центар.
- Стевановић, М. (1979). *Савремени српскохрватски језик: Грамматички системи и књижевнојезичка норма II, Синтакса*. Београд: Научна књига.
- Стевановић, М. (1981). *Савремени српскохрватски језик: Грамматички системи и књижевнојезичка норма I, Увод, Фонетика, Морфологија*. Београд: Научна књига.
- Стевовић, И. (1960). *Функционална грамматика српскохрватског језика. Основи*. Београд: Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије.
- Стевовић, И. (1973). Систем заменичких речи у српскохрватском језику. *Књижевност и језик*, 1, Београд, 27–42.

\*\*\*

- Bally, Ch. (1951). *Traité de stylistique française*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Bally, Ch. (1965). *Linguistique générale et linguistique française*. Berne: Éditions Francke.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Éditions Gallimard.
- Blinkenberg, A. (1969). *L'Ordre des mots en français moderne*. Première partie. Copenhagen: Munksgaard.
- Bossong, G. (1981). Séquence et visée. L'expression positionnelle du thème et du rhème

- en français parlé. *Folia linguistica*, 15, 237–252.
- Brunot, F. (1965). *La pensée et la langue. Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*. Paris: Masson et C<sup>ie</sup>, Éditeurs.
- Brunot, F. et Ch. Bruneau (1937). *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris: Masson et C<sup>ie</sup>, Éditeurs.
- Charaudeau, P. (1992). *Grammaire du Sens et de l'Expression*. Paris: Hachette.
- Chevalier, J.-C., C. Blanche-Benveniste, M. Arrivé et J. Peytard (1964). *Grammaire Larousse du français contemporain*. Paris: Larousse.
- Corblin, F. (1985). Remarques sur la notion d'anaphore. *Revue québécoise de linguistique*, Vol. 15, n° 1, 173–195. 8. VIII 2016. <<http://www.erudit.org/revue/rql/1985/v15/n1/602553ar.pdf>>.
- Corblin, F. (1995). *Les formes de reprise dans le discours. Anaphores et chaînes de référence*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 8. VIII 2016. <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.595.2493&rep=rep1&type=pdf>>.
- Dauzat, A. (1947). *Grammaire raisonnée de la langue française*. Lyon: IAC.
- DHLF: Alain, R. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française 1-3*. Sous la direction d'Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Dubois, J. (1965). *Grammaire structurale du français: nom et pronom*. Paris: Librairie Larousse.
- Dubois, J. et R. Lagane (1973). *La Nouvelle grammaire du français*. Paris: Librairie Larousse.
- Gardes Tamine, J. (2012). *La Grammaire – Syntaxe*. Tome 2. 5<sup>e</sup> édition. Paris: Armand Colin.
- Gallis, A. (1974). Da li je srpskohrvatski adnominalni dativ pripadnosti (posesivni dativ) – balkanizam? *Zbornik za filologiju i lingvistiku*, XVII/1, Novi Sad: Matica srpska, 51–61.
- Grevisse, M. (1993). *Le bon usage: Grammaire française*. Refondu par A. Goosse. Paris: Éditions Duculot.
- Kordić, S. (2002). *Riječi na granici punoznačnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Larsson, E. (1979). *La dislocation en français. Étude de syntaxe générative*. Lund: Gleerup.
- Le Bidois, G. et R. (1971). *Syntaxe du français moderne. Ses fondements historiques et psychologiques*. Tome premier. Paris: Éditions A. et J. Picard.
- Le Goffic, P. (1993). *Grammaire de la Phrase française*. Paris: Hachette.
- Meje, A. (1965). *Uvod u uporedno proučavanje indoevropskih jezika*. Preveo s francuskog Borislav Drenovac. Beograd: Naučna knjiga.
- Milner, J.-C. (1973). Un processus de dislocation qualitative (Chap. 2). In: Milner, J.-C. *Arguments linguistiques*. Paris, Mame: Maison Repères.
- Müller-Hauser, M.-L. (1943). *La mise en relief d'une idée en français moderne*. Genève: Librairie E. Droz.
- Marouzeau, J. (1950). *Précis de stylistique française*. Paris: Masson et C<sup>ie</sup>, Éditeurs.

- NPR: Robert, P. (1996). *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Riegel, M., J.-C. Pellat et R. Rioul (2011). *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Roglić, V. (2001). *Posesivne kategorije i konstrukcije u francuskom jeziku*. Beograd: Mrlješ.
- Sandfeld, Kr. (1928). *Syntaxe du français contemporain, I, Les pronoms*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion.
- Spalatin, L. (1970). Possessivity in Serbo-Croatian. *The Slavonic and East European Review*, XLVIII/110, London, 1–15.
- TLFi: *Le Trésor de la langue française informatisé*. 19. VIII 2016. <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>.
- Wagner, R.-L. et J. Pinchon (1962). *Grammaire du français classique et moderne*. Paris: Hachette.
- Weinrich, H. (1989). *Grammaire textuelle du français*. Traduit par G. Dalgalian et D. Malbert. Paris: Les Éditions Didier.
- Wilmet, M. (2014). *Grammaire critique du français*. 5<sup>e</sup> édition entièrement revue. 2<sup>e</sup> tirage. Louvain-la-Neuve: De Boeck/Duculot.

## Грaђa

- Mф: Makine, A. (2001). *La musique d'une vie*. Paris: Éditions du Seuil.
- Mc: Makin, A. (2004). *Muzika jednog života*. Prevela s francuskog A. Moralić. Beograd: Paideia.
- Hф: Nothomb, A. (1993). *Le Sabotage amoureux*. Paris: Éditions Albin Michel S.A.
- Hc: Notomb, A. (2004). *Ljubavna sabotaža*. Prevod sa francuskog I. Šepić. Beograd: Paideia.
- Пф: Pennac, D. (1999). *Aux fruits de la passion*. Paris: Éditions Gallimard.
- Пc: Penak, D. (2003). *Za plodove strasti*. Prevela s francuskog G. Gordić. Beograd: Plato.

## LE PRONOM PERSONNEL DE LA 3<sup>e</sup> PERSONNE DU SINGULIER EN FRANÇAIS ET EN SERBE

Résumé: Dans cet article, nous analysons les traits morphosyntaxiques distinctifs du pronom personnel de la 3<sup>e</sup> personne du singulier en français et en serbe par rapport aux formes des 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> personnes et nous examinons les valeurs sémantiques de cette forme pronominale qui, dans les deux langues étudiées, occupe une place particulière parmi les pronoms personnels. En effet, dans le système français de pronoms personnels, le pronom de la 3<sup>e</sup> personne du singulier est le seul qui différencie le masculin, le féminin et le neutre ; en serbe ce pronom possède les différentes formes pour tous les trois genres. Parallèlement aux formes du singulier, les pronoms personnels de la 3<sup>e</sup> personne français et serbe connaissent de vraies formes du pluriel. Le pronom français de la 3<sup>e</sup> personne garde trois formes du paradigme casuel hérité, le pronom serbe se caractérise par une déclinaison typique pour la plupart des pronoms adjectivaux. Outre la signification fondamentale – l'identité de la personne ou de l'objet dont on parle – et la fonction anaphorique, considérée comme élémentaire, les pronoms personnels de la 3<sup>e</sup> personne français et serbe sont marqués par d'autres – identiques et différentes – valeurs sémantiques. Le corpus qui sert de base à notre recherche, fondée sur la méthode de l'analyse contrastive, est constitué d'exemples tirés de trois romans français contemporains (D. Pennac, *Aux fruits de la passion* ; A. Nothomb, *Le sabotage amoureux* ; A. Makine, *La musique d'une vie*) et de leur traduction en serbe.

*Mots-clés* : pronom personnel de la 3<sup>e</sup> personne du singulier, traits morphosyntaxiques, valeurs sémantiques, langue française, langue serbe.





Иван Н. Јовановић<sup>1</sup>  
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Izvorni naučni rad  
UDK 811.163.41'373.7  
811.133.1'373.7

## О СЕМАНТИЧКОМ АСПЕКТУ ФРАНЦУСКИХ И СРПСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗАМА С ЛЕКСЕМОМ *МАГАРАЦ*<sup>2</sup>

**Резиме:** У раду се методом контрастивне анализе бавимо семантичким аспектом француских и српских фразеологизама с лексемом *магарац* како бисмо показали све сличности и разлике које се јављају на лингвокултуролошком плану двају посматраних језика. Полазећи од теорије прототипа и теорије о семантичким пољима, анализирани фразеологизме разврстали смо на основу концепата на које упућују. У прву групу уврштени су фразеологизми који се односе на људске карактерне особине (глупост/ незнање, тврдоглавост, подсмех, брзоплетост, злоба, неодлучност, истрајност), у другу групу смештени су они фразеологизми који реферирају на људске физичке особине (снага, издржљивост), трећу групу чине фразеологизми који упућују на људско стање (озбиљност, пијанство, индиферентност), четврта група укључује оне фразеологизме који описују непристојне људске манире (викање/драње), у пету групу сврстани су фразеологизми који се односе на залудност, у шестој групи налазе се они фразеологизми који упућују на неповезаност/некохерентност, у седму групу уврштени су они фразеологизми који упућују на сексуални чин, осму групу представљају фразеологизми који упућују на раритет, и у девету, последњу групу, сврстани су они фразеологизми који се односе на једноставност. Грађа за овај рад ексцерпирана је из француских и српских фразеолошких речника аутора: Алена Реа (Alain Rey) и Софи Шантро (Sophie Chantreau), Патрисије Вижери (Patricia Vigérie), Вука Караџића, Владе Драшковића и Бошка Милосављевића.

**Кључне речи:** семантички аспект, лингвокултуролошки аспект, фразеологизми, магарац, француски језик, српски језик.

<sup>1</sup> ivan.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

<sup>2</sup> Рад је настао у оквиру научноистраживачког пројекта *Романистика и словенски језици, књижевности и културе у контакту и дисконтакту* (бр. 81/1-17-8-01) који финансирају АУФ (Agence universitaire de la francophonie) и Амбасада Републике Француске у Србији (Ambassade de France en Serbie).

## 0. Увод

Фразеологизми<sup>3</sup> са зоонимском компонентом представљају богат језички материјал својствен свим народима, с обзиром на то да је анималистички свет вековима близак човеку, чини део његове ванјезичке стварности, али се одражава и на његов језик. Током етапног развоја цивилизације човека је фасцинирало животињско царство, а животиње су често биле објекат ритуалног става, што се посебно одражавало митолошким представама у којима су животињске врсте персонификоване и на њих се гледало као на претке или културне хероје (Redklif-Braun, 1982). Међутим, са развојем свести и распадом митолошког паганског система статус животиња сачувао се у другачијим облицима. Поред низа веровања везаних за традицију, представници животињских врста добили су посебан значај у астрономији, астрологији, хералдици, а нарочито у уметности. Представници одређене животињске врсте постајали су алегоријске одреднице људских нарави и односа (Samardžija, 2002), што се у науци, односно културној зоологији назива *зооморфизмом*<sup>4</sup> (Visković, 2009; Barčot, 2014). А. Бунк и М. Опашић (Bunk, Орашић, 2010) наглашавају да се животињама приписују симболичка значења и људске особине, и то углавном оне негативне, будући да су људи од давнина животињама приписивали одређене стереотипе и посматрали их кроз свој систем вредности и навика на које утичу традиција вера и простор. У зависности од тога да ли су директно корисне или бескорисне човеку, животињама се сасвим неоправдано приписују одређене карактеристике или се погрешно интерпретира њихово понашање, а разлог томе, како истичу Бунк и Опашић, јесте тај што је човек полазиште за проматрање понашања животиња (Bunk, Орашић, 2010). Негативна маркираност зоонима, а самим тим и фразеологизама са зоонимском компонентом огледа се у распрострањености стереотипа са чим се ми делимично слажемо, али и додајемо да је и симболика животиња у различитим културама и традицијама одиграла пресудну улогу у мотивацији и настанку фразеологизама с називима животиња који се карактеришу како негативном тако и позитивном обојеношћу, што ћемо показати у нашем истраживању.

Полазећи од теорије прототипа и теорије о семантичким пољима, наш задатак је да покажемо све сличности и разлике између француских и српских фразеологизама с лексемом „магарац“ на семантичком и лингвокултуролошком плану. У прву групу уврштени су фразеологизми који се односе на

<sup>3</sup> Француски лингвиста Пјер Гиро (Pierre Guiraud) дефинише фразеологизме као скуп више речи које чине синтаксичко и лексичко јединство (Guiraud, 1961). Према његовом мишљењу, они формирају „идиоматолошке обрте, тј. посебне форме изражавања које одступају од нормалне употребе језика“ (Guiraud, 1961). Такви фразеологизми, подвлачи аутор, карактеришу се јединством форме и смисла, одступањем од граматичке и лексичке норме, као и посебним метафоричним значењима (Guiraud 1961: 6). Сви фразеологизми, наставља Гиро, почивају на речима или конструкцијама, било архаичним или маргиналним, које су се очувале као устаљене и које, као стране тело, преживљавају у језику (Guiraud, 1961).

<sup>4</sup> Насупрот зооморфизму јавља се антропоморфизам који подразумева приписивање људских особина предметима, појавама и животињама (Barčot, 2014).

људске карактерне особине (глупост, тврдоглавост, наивност, површност, подмуклост, злоба, неодлучност, упорност), у другу групу класификовани су они фразеологизми који реферирају на људске физичке особине (снага, издржљивост), трећу групу чине фразеологизми који упућују на људско стање (озбиљност, пијанство, хладнокрвност), четврта група укључује оне фразеологизме који описују непристојне људске манире (викање/драње), у пету групу сврстани су фразеологизми који се односе на безвредност, у шестој групи се налазе они фразеологизми који упућују на неповезаност/некохерентност, у седму групу уврштени су фразеологизми који реферирају на човеков положај у друштву (неоснована кривица), осму групу чине они фразеологизми који упућују на сексуални чин, девету групу представљају фразеологизми који упућују на раритет, и у десету, последњу групу, груписани су фразеологизми који се односе на једноставност. Грађа за овај рад ексерпирана је из француских и српских фразеолошких речника ауторâ: Алена Реа (Alain Rey), Софи Шантро (Sophie Chantreau), Патрисије Вижери (Patricia Vig erie), Вука Караџића, Владе Драшковића и Бошка Милосављевића.

## 1. Симболика магарца у француској и српској култури

У француском језику супстантив * ne* – магарац води порекло од латинске речи *asinus* и у оба језика се дефинише као „домаћа товарна животиња из породице коња, велике главе, дугих ушију и дугог репа“ (Le Nouveau Littré, 2007; РСМ, 2007). У пренесеном значењу, још у грчко-римској традицији, * ne* – магарац јесте симбол глупости, тврдоглавости, медиокритета, понекад и вулгарности (Rey, 2007).

Петар Скок, истакнути лингвиста и етимолог, подвлачи да је именица *магарац* балканска реч грчког порекла која је у српском језику званично почела да се употребљава у 16. веку у значењу *товар*. Тај грчки назив је, такође, прекрајање, посебна врста превода арапских речи *homar* и *sagmarius* (самар), које су заступљене у романским језицима. Именица *магарац* може се сматрати грчко-латинским преводом арапске речи. Ради се, дакле, о медитеранским преведеним именицама, што је и природно, јер је магарац медитеранска животиња за пренос (Skok, 1972).

У култури и традицији Француза и Срба симболика магарца је скоро истоветна, што значи да су исти или слични феномени, ситуације, догађаји, временска раздобља и хришћанска традиција утицали на њено стварање.

У библијским текстовима симболика магарца је снажно наглашена. У четвртој књизи Мојсијевој говори се о пророчком магарцу Валамовом који вољу Божију спознаје пре човека; магарећим вилицама Самсон је масакрирао хиљаду Филистејаца, што наглашава аспект снаге, моћи и издржљивости (Miquel, 1992); након бекства у Египат, Марија је држала Исуса у наручју и села на магарца кога је водио Јосиф, што представља симбол чистоте; улазак Исуса Христа у Јерусалим на магарцу осветљава симбол слободе, самосталности и понизности; према

тумачењу Светих отаца магарац је симбол монаха пустињака који се подвизавају у испосницама; дивљи магарац који живи у пустињама упућује на живот оних који живе далеко од очију овоземаљског света; Свети Евхерије сматра да је симболика магарца вишеструка: он симболизује лењост (не може да оре са воловима), мир и сталоженост (Исус, цар смирености, попео се на магарца, МТ, 21, 7), стрпљење (игуман Нестор саветује своје монахе да опонашају стрпљење магарца кога људи туку и вређају: „као кад магарца туку, а он ћути, злостављају га, а он се не свети, тако мораш и ти да се понашаш“ (Miquel, 1992)). Света Тереза Авилска, као и Свети оци, сматра да је магарац симбол духовног живота. По њеном тумачењу, симболизује људе који у послушању и смирењу извршавају своје свете дужности. Свети Франсоа Салски истиче да је магарац подједнако тврдоглав и стрпљив, осећајан и понизан, јер увек држи главу погнутом и да за разлику од коња, који је горд и охол, не поседује ни трукне гордости ни таштине.

У средњевековној традицији магарац је оличење неодлучности, *âne de Buridan* – *Буриданов магарац*, који се двоуми између кофе са водом и гомиле сена, и кукавичлука кога је описао Лафонтен у својим баснама. Према речнику симбола (Biderman, 2004), „магарећа глупост“ у средњем веку представља недовољну спремност да се верује, због чега се апостол Тома, који је сумњао у Христово васкрсење, и јудаизам приказују заједно са магарцем.

У романичкој пластици магарац и јарац приказани су као симболи тромости и разврата, а на магарца се такође гледа као на неконтролисано успавено биће (Biderman, 2004). Дата симболика магарца у француској и српској култури у одређеној мери је утицала на настанак и мотивацију фразеологизама с истоименом лексемом, што ћемо у наставку нашег рада и показати.

## 2. Фразеологизми у семантичком пољу ЉУДСКЕ КАРАКТЕРНЕ ОСОБИНЕ

### 2.1. ГЛУПОСТ/НЕЗНАЊЕ

У француском и српском језику особина глупости најчешће се приписује магарцу због тога што се животиње сматрају бићима нижег реда у односу на људе, немају сложене облике понашања, не поседују разум, већ само инстинкт, што нам потврђује и културни модел велики ЛАНАЦ БИЋА (Lakoff, Turner, 1989). Присуство великог броја фразеологизама с лексемом *магарац* који упућују на глупост указује нам на чињеницу да је реч о његовој најфреквентнијој и најпрототипичнијој особини: а) *passer pour un âne/сматрати кога магарцем*, б) *bête comme un âne/глуп као магарац*, в) *ne rien comprendre comme un bougre d'âne/разумети се у што као магарац у кантар*, г) *un âne bâté<sup>5</sup>*, д) *у avoir de*

<sup>5</sup> Некада је овај израз гласио: *fier comme un âne qui a un bât neuf* (=горд као магарац са новим самаром) (Vigerie, 2004).

*l'âne*, ђ) (*porter*) *bonnet d'âne*<sup>6</sup>. Сматрамо такође да је описивање и истицање магрца као (нај)глуп(ље) животиње у многим Езоповим и Лафонтеовим баснама највероватније утицало и на мотивацију и настанак појединих француских фразеологизама. У француској и српској култури, осим лексеме магарац, јављају се и друге животиње које указују на глупост: *carpe*, *dindon*, *oie*, *cochon*; *во*, *коњ*, *теле*, *сом*, *гуска*.

## 2.2. ТВРДОГЛАВОСТ

Тврдоглавост је особина која се у оба језика најчешће везује за магарца: *tête comme un âne/тврдоглав као магарац*, али и за животиње блиске магарцу као што су мазга или мула. С. Марјановић (Марјановић, 2012) истиче да су извори ових фразема највероватније басне, али и да су мотивисани стварним понашањем ових животиња.

## 2.3. ПОДСМЕХ

Фразеологизам *être un âne parmi les singes* осликава подсмех који се у француском језику приписује магарцу, док у српском језику нисмо пронашли ниједан одговарајући фразеолошки еквивалент. Мотивација фразеологизма потиче из Лафонтеових басни, али и из чињенице да су магарци, у односу на мајмуне, животиње нижег реда у погледу интелектуалног развоја.

## 2.4. БРЗОПЛЕТОСТ

Фразеологизам *brider l'âne par la queue*<sup>7</sup> први пут се појављује код Монтења у 17. веку и упућује на неспретност, површност и претерану ужурбаност човека у вршењу неког посла. Његова мотивисаност може се објаснити основном семантиком француског глагола *brider*, а то је *ставити узду* тачно одређеној животињи: магарцу, коњу, мазги или мули. Стављање узде имплицира главу дате животиње, а вршење дијаметрално супротне радње, стављање узде на магарећи реп, у фигуративном смислу симболизује површност и недостатак интелигенције. Присуство сâме лексеме *магарац* у датом фразеологизму потврђује наш став да је магарац, у поређењу са коњем, мазгом или мулом, животиња која се налази на нижем ступњу интелектуалног развоја.

## 2.5. ЗЛОБА

У француској култури симбол злобе најчешће је оличен у магарцу,

<sup>6</sup> Реч је о капи украшеној роговима од папира која служи за понижавање лење и непослушне деце у школи (Rey, Chantreau, 2007). У српском језику, за кажњавање ученика у школи због недисциплине и лењости у учењу, користи се израз: *магарећа клупа*.

<sup>7</sup> Варијанте поменутог израза јесу следеће: *écorcher l'anguille par la queue* (= *драти јегуљу од репа*); *brider son cheval par la queue* (= *зауздати коња од репа*); *mettre la charrue devant les boeufs* (= *ставити рало пред волове*). Монтењ је као синоним навео Лукрецијев израз: *qui capite ipse suo instituit vestigia retro* (= *он који је наурио да иде напашке и гледа уназад*) (Durnon, 2008).

претпостављамо због тога што се никада не зна у ком тренутку може да удари. У српској култури, пас, иако сматран највернијим човековим пријатељем, представља симбол злобе вероватно због своје ђудљиве нарави: *sournois comme un âne*/злбан као пас. Фразеологизам *être méchant comme un âne rouge*<sup>8</sup> такође упућује на особину злобе.

Када је реч о семантици фразеологизма *donner le coup de pied de l'âne*, она проистиче из Лафонтенове басне « Le lion devenu vieux » : *l'âne ne s'approche du lion, autrefois tellement redouté, que lorsque celui-ci est agonisant, afin de lui donner le coup de grâce final* и упућује на однос између слабијег и јачег, односно, на супериорност слабијег и његову могућност да порази јачег који није у стању да се брани.

## 2.6. НЕОДЛУЧНОСТ

Фразеологизам *âne de Buridan*<sup>9</sup>/Буриданов магарцац, који имплицира неодлучност, мотивисан је историјским догађајима и активно се користи у оба језика.

## 2.7. ИСТРАЈНОСТ

Истрајност се у француском језику испољава фразеологизмом *faire l'âne pour avoir du son* који је први пут употребио Рабле у свом делу Гаргантуа и Пантагруел у 16. веку. Фразеологизам је, заправо, мотивисан склоношћу магарца да њаче из свег гласа све док не добије тражену храну.

<sup>8</sup> Како сматра Ален Ре, у 15. и 16. веку термин *rouge* значио је *rusé* – лукав, препреден, подмукао, а такође је значио и *roux* – риђ (риђа стока је и данас назив за говече у појединим дијалектима у Француској). Фигуративни смисао фразеологизма произилази из лоше репутације која је у средњем веку била приписивана људима риђе косе (лексема *roux*, почев од 13. века, значи *déloyal* – непоштен, неискрен, нелојалан, неверан), можда због поређења и асимиловања са речју *renard* – лисица (Rey, Chanterau, 2007). С друге стране, реч *roucin*, која је означавала *cheval de bât* – коња осредњег квалитета, еволуирала је у *roussin* под утицајем придева *roux*, који од тада носи значење *cheval de poil roux* – коњ риђе длаке. Супстантив *roussin* је, због губљења своје вредности, претрпео утицај придева *rosse* – мрцина, кљусе (алудирајући на коње) и искључиво се односио на лоше коње и магарце. Дакле, *un âne rouge*, односно *un méchant âne* (првобитно значење придева *méchant* гласило је *misérable* – јадно, безвредно, безначајно) истовремено би значавао *безвредну животињу која служи за јахање и подмуклу животињу – un âne traître*. Ален Ре сматра да је фразеологизам базиран на двострукој игри речи чија је заједничка црта *la méchanceté* – злобност. Ова игра речи односи се на магарца као безначајну животињу која служи за јахање. На основу овог објашњења, закључујемо да је уобичајена семантичка вредност лексема *âne* – магарцац (*sottise* – глупост) изостављена из овог фразеологизма.

<sup>9</sup> Жан Буридан био је филозоф који је живео у 14. веку. За време својих предавања, у разговору са ученицима о појединим филозофским тезама, употребио је чувени пример магарца. Требало је замислити магарца који је подједнако био удаљен од кофе са водом и од пласта сена. Пошто је и гладан и жедан, не може да се одлучи да ли ће прво утолити жеђ или глад. Двоумећи се, није се померао са места. Хоће ли умрети од жеђи или од глади? Оба одговора су могућа, али због своје неодлучности, несрећни магарцац је угинуо (Weil, Rameau, 1985).

### 3. Фразеологизми у семантичком пољу ЉУДСКЕ ФИЗИЧКЕ ОСОБИНЕ

#### 3.1. СНАГА/ИЗДРЖЉИВОСТ

У ово семантичко поље уврстили смо један фразеологизам *être chargé comme un âne*/бити натоварен као магарац чија се мотивација заснива на чињеници да су магарци товарне животиње које служе за транспорт различите врсте робе и које су константно изложене физичком напору. Мишљења смо да је дата симболика магарца послужила као извор Лафонтену за стварање басни као што су *Магарац натоварен сољу* и *Магарац натоварен моштима* чији су наслови послужили као мотивациона база за настанак истоимених фразеологизама који су забележени у појединим француским фразеолошким речницима (Vigerie, 2004; Rey, 2007).

### 4. Фразеологизми у семантичком пољу ЉУДСКО СТАЊЕ

#### 4.1. ОЗБИЉНОСТ

У подсемантичком пољу „озбиљност“ које се јавља у оквиру семантичког поља „људско стање“ уврштен је један фразеологизам: *être sérieux comme l'âne qu'on étrille*, који је мотивисан сликом магарца и његовим понашањем приликом тимарења.

#### 4.2. ПИЈАНСТВО

Стање пијанства у француском језику може се описати уз помоћ фразеологизма *être gris comme un âne*<sup>10</sup>. Фразеологизам се заснива на игри речи *soûl* и *gris* с обзиром на то да придев *gris* у фигуративном смислу означава одраслу особу која много може да попије (LNPR, 2008), али асоцира и на магарећу длаку, на почетак старења.

У српском језику, фразеологизми који реферирају на стање пијанства не садрже зооним *магарац*, већ их у највећем броју случајева конституишу лексеме које упућују на властита имена и артефакте, а само у једном примеру

<sup>10</sup> Као синоним за наведени израз, користи се фразеологизам: *saoul comme une bourrique* – пијан као летва где лексема *bourrique* означава магарца.

се јавља зооним *смук*: а) *пије као дуга*<sup>11</sup>, б) *пије као смук*<sup>12</sup>, в) *пије као сунђер*<sup>13</sup> г) *пије као Тудешак*<sup>14</sup>. д) *пијан Ђуро као и сјекира*<sup>15</sup>.

### 4.3. ИНДИФЕРЕНТНОСТ

Индиферентност се у француском језику описује фразеологизмом *s'en toquer comme un âne d'un coup de bonnet* мотивисаним сликом магарца који занемарује било какав ударац, па и ударац капом, јер је читав живот навикао да буде у подређеном положају и да буде изложен батинама и малтретирању.

## 5. Фразеологизми у семантичком пољу НЕПРИСТОЈНИ ЉУДСКИ МАНИРИ

### 5.1. ВИКАЊЕ/ДРАЊЕ

Непристојни људски манири, у нашем случају викање/драње, у оба језика се исказују фразеологизмом *crier/beugler comme un âne/викати, драти се као магарца*<sup>16</sup>. Сама природа ове животиње, различити видови њеног понашања и интенција које условљавају појаву ове негативне карактеристике чине мотивациону базу датог фразеологизма.

<sup>11</sup> Мотивација поређења *пије као дуга* заснована је на веровању у натприродне способности дуге која може да попије огромну количину воде и коју, пошто ју је упила у себе и задржала неко време, враћа на земљу у облику кише (Mršević, Radović, 2008).

<sup>12</sup> Мотивација овог израза такође је базирана на веровању у натприродне способности смука (змије), који може да одузме млеко свим кравама једног домаћина за једну ноћ, због чега се у неким крајевима вршењем магијских радњи поље ноћу чувало од смукова (Mršević, Radović, 2008).

<sup>13</sup> Код глаголских поређења у чијој структури је у функцији другог поредбеног члана именица са значењем неживог појма, мотивација се заснива на способности упијања велике количине течности која се приписује означеним предметима.

<sup>14</sup> Реч је о глаголском поредбеном изразу у коме именица означава лице које се одликује назначеном способношћу као доминантном особином. У српском језику, овакав творбени тип није продуктиван и једино га представља овај застарели фразеологизам. На основу етимолошких података, именица *Тудешак* значи Немац (Mršević-Radović, 2008).

<sup>15</sup> Овај израз доводи се у везу са локалним јунаком Ђуром Пијаницом (Пијавицом), личношћу која се помиње и у Вуковим песмама. Претпоставља се да би то могао бити Ђорђе Рац Сланкаменац, вођа српских најамника у служби влашког војводе Михаила Витеза. Могуће да је овај локални јунак и оставио трага у српској фразеологији, као и друге, данас анонимне личности; али, изгледа вероватније да он свој надимак „пијаница“ дугује постојању стереотипа пијаног Ђорђа (Ђурђа, Ђуре) у време када га је, захваљујући својим склоностима ка пићу, могао стећи (Mršević-Radović, 2008).

<sup>16</sup> У француском језику се, осим поменутих фразеологизама, користе и други изрази који имају исту семантичку, а различиту лексичку структуру: *gueuler comme un putois* (=драти се као твор); *crier comme un sourd* (=драти се као глув); *hurler à tue-tête* – *викати из мозга*; *драти се из све снаге* (Milosavljević, 1994).



## 6. Фразеологизми у семантичком пољу ЗАЛУДНОСТ

У француском језику пронашли смо четири фразеологизма са лексемом *магарац* који имплицирају залудност, чија се мотивација заснива на слици оних појмова који не постоје у основи сâме лексеме (*des pets d'un âne mort, la toison de laine, la laine*) или оних појмова које можемо окарактерисати као виртуелне семе (*la pisse*): *tirer des pets d'un âne mort*<sup>17</sup>; *tondre les ânes pour y trouver toison de laine*; *demandeur de la laine à un âne*; *de la pisse d'âne*<sup>18</sup>.

У српском језику залудност се исказује фразеологизмом који уместо лексеме *магарац* садржи зооним *јарац*: *мусти јарца у решето*<sup>19</sup>. Наведени фразеологизам упућује на двоструку залудност јер не може се мусти млеко од јарца, а притом још у решето.

## 7. Фразеологизми у семантичком пољу НЕПОВЕЗАНОСТ/ НЕКОХЕРЕНТНОСТ

Фразеологизам којим се исказује неповезаност/некохерентност у конверзацијском дискурсу *sauter, passer du coq à l'âne*<sup>20</sup> чине две управне речи:

<sup>17</sup> Како објашњава Ален Ре, првобитна форма овог фразеологизма гласила је: *on tirerait plutôt un pet d'un âne mort qu'un sou de sa bourse* (= *не ћемо извући прдеж из мртвог магараца, него новац из буђелара*) и означавала *огавну шкртост*, односно нешто што је немогуће урадити. Код Раблеа, облик *tirer des pets d'un âne mort* (= *извући прдеже из цркнutoг магараца*), у првом примеру, задржава општи смисао: *покушати немогуће*, а у другом, вредност датог израза је: *on ne peut faire parler celui qui refuse de le faire* (= *не можемо натерати некога да говори ако он то не жели*), односно: *не можемо извличити неке речи клештима из уста*.

<sup>18</sup> У француском језику, као синоними, користе се такође и следећи изрази: *de la crotte de bique* (= *козији брабоњак*), *du pipi de chat* (= *мачија мокраћа*), *de la roupie de sansonnet* (= *чворкове бале*) (Vigerie, 2004).

<sup>19</sup> У српском фразеологизму наилазимо на опозицију лексема *јарац/решето*, а Драгана Мршевић-Радовић објашњава да је *решето*, у српској митологији, вештичији атрибут и да се користило при скидању чини. Она наводи пример бабе која је, тобож, омађијана као девојка коју врачаре изводе у двориште када се појави месец, а затим решетом хватају месечеву светлост. У пренесеном значењу, реч је о узалудном послу. Траг месечевог култа, деградираног на магијску праксу, сачуван је и у изразу *мусти јарца у решето*. Мршевић-Радовић истиче да оваква пародија орфичког култа, веза јарца (Ероса) и козе (Месеца) била је позната већ у Другој Теокритовој идили. Из орфичких списа види се да је то млеко бесмртности и обраћање: „Козлићу, пао си у млијеко!“ јесте обраћање иницијанту који се на крају свог земаљског пута поистовећује са својим богом (Mršević-Radović, 2008).

<sup>20</sup> Клеман Маро (Clément Marot) је у 16. веку кумовао оваквом виду изражавања и да је, чак, створио књижевни жанр и написао једну епистолу под именом *Du coq à l'asne*, која је инспирисала многе песнике да стварају сатирична дела под тим називом. Међутим, Маро није измислио поменути израз зато што се још у 15. веку, како истиче Вартбург (Wartburg) појављује форма фразема: *saillir du coq en l'asne* која је, чини се, најстарија (Duneton, 2008). Клод Динтон (Claude Duneton) подвлачи да се као логично питање поставља зашто баш петао и зашто баш магарац и да ли је, можда, у питању алузија на неку заборављену причу или обичај. Динтон подсећа да је у средњем

соq (петао) и âne (магарац). Мотивисан је сликом нелогичности која повезује дате зоониме, будући да је реч о прекинутом исказу чији наставак нема никаквих додирних тачака са његовим почетком, као када неко прича о свом петлу, и одједном започиње причу о свом магарцу који, заправо, и није био предмет разговора.

## 8. Фразеологизми у семантичком пољу СЕКСУАЛНИ ЧИН

Одређени број фразеологизама се лексемом *магарац* реферира на сексуални чин, и то, на сâм чин вођења љубави: *passer sous le ventre à l'âne*, на величину мушког полног органа: *être monté comme un âne*, те на пасивно учешће у сексуалном чину: *mener l'âne*. За потоњи француски фразеологизам у српском језику, као семантички еквивалент јавља се израз *држати свећу некоме*, који не садржи зоонимску компоненту. Када је реч о мотивацији наведених фразеологизама, она је у основи заснована на величини полног органа који ова животиња има, а метафоричке релације успостављају се на основу аналошких веза које се јављају између мотивационе базе и ентитета на који фразеологизми упућују.

## 9. Фразеологизми у семантичком пољу РАРИТЕТ

Мотивација фразеологизма *ne pas se trouver dans le pas d'un âne*, који чини део семантичког поља „раритет“, објашњава се тиме да када се нешто нађе у траговима магарца или коња не представља никакав раритет, односно, не поседује никакву вредност. У пренесеном значењу, фразеологизам употребљен у одричном облику, значи да је веома тешко пронаћи драгоцене и вредне ствари, добре и квалитетне људе.

---

веку постојао празник лудих током кога је магарац, симбол незнања и покварености, одједном постао ведета „са пародијским почастима“ и моментално и члан црквеног хора. С друге стране, истиче Динтон, петао је симболизовао Исуса Христа, светлост, васкрсење, те се не може никако направити логично поређење између магарца и петла. Међутим, именица *âne* је све до краја 13. века имала семантичку вредност лексеме *cane – патка*. Реч је преживела у облику *bédane/ bec d'âne – глето, дубач, унакрсни секач*, односно *bec de cane – клеиџа, кука, квака*. Термин се, како објашњава Динтон, временом измешао са лексемом *asne – магарац*, у којој се сугласник „с“ потпуно изгубио. Дакле, порекло фразеологизма лежи у „неумесном односу“ петла и патке тим пре што је првобитно значење глагола *saillir = sauter – заскочити* гласило: *покрити женку*. Оно се очувало и до данашњих дана. Наиме, у сваком кокошару, петао „заскаче“ не само кокошке већ и патке или ћурке и, обично, не знајући де се снађе, често „оде необављена посла“. Зато је, сматра Динтон, израз *saillie du coq en l'âne* француским прецима био симбол недостатка кохерентности и недоречености у изношењу идеја (Dunenton, 2008).

## 10. Фразеологизми у семантичком пољу ЈЕДНОСТАВНОСТ

Француски фразеологизам (*faire le pont aux ânes*) који упућује на једноставност, представља алузију на мост преко кога су магарци морали да пређу уз употребу силе (Vigerie, 2004). У ширем смислу, овај израз користи се у геометрији и назив је за Питагорину теорему.

## 11. Закључак

Анализа француских и српских фразеологизама с лексемом *магарац* у оквиру семантичких поља показује да у највећем броју случајева фразеологизми реферирају на оне фрагменте стварности који су негативно обојени и упућују на човека, на његове лоше карактерне особине, на стања у којима се човек налази, на непристојне људске манире, на људску залудност или безвредност артефаката, на човеков положај у друштву. Мањи број фразеологизама сведочи о позитивном аспекту људских физичких особина, о сексуалном чину, о вредностима појединих предмета, о једноставности. На основу добијених резултата такође можемо закључити да су француски фразеологизми с лексемом *магарац* далеко бројнији од српских (29/7), с тим што смо у српском језику, као семантичке еквиваленте француским формама, пронашли фразеологизме са другачијом зоонимском компонентом, властитим именима или артефактима. То нам показује да у култури двају народа постоји другачији однос према конституентима датих фразеологизама или феноменима на које упућују. Подударност се једино јавља у оним облицима чија мотивациона база почива на симболици магарца, која је својствена обема културама, а која проистиче из басни, средњовековне и хришћанске традиције или из природе саме животиње која је на нижем ступњу развоја у поређењу са човеком, што нам потврђује и културни модел велики ланац бића.

Анализа семантичких поља потврђује да су у оба језика најфреквентније људске карактерне особине, и то „глупост“ која је у француском језику заступљена са 20,69%, а у српском са 42,86% од укупног броја пронађених фразеологизама у оба језика. На другом месту, по фреквентности, налазе се француски фразеологизми у семантичком пољу „залудност“ (13,79%), на трећем фразеологизми у семантичком пољу „сексуални чин“ (10,34%), пето место заузимају они фразеологизми који су класификовани у семантичком пољу „људске карактерне особине – потпоље злоба“ (6,90%), док остали фразеологизми деле пето место као најмање заступљени у идентификованим семантичким пољима (3,45%).

Када је реч о семантичким пољима у које смо уврстили српске фразеологизме, осим већ споменуте карактерне особине „глупости“, јавља се још и „тврдоглавост“ (14,29%), „неодлучност“ (14,29%), људске физичке особине – потпоље „снага/издржљивост“ (14,29%) и „непристојни људски манири“ – потпоље „викање/драње“ (14,29%).

На основу свега наведеног, можемо констатовати да су најпрототипичнији семантички конституенти фразеологизама са лексемом *магарац* у француском језику „глупост“, „безвредност“, „сексуални чин“ и „злоба“, а у српском језику „глупост“, што се делимично слаже са наведеном симболиком дате лексеме и са односом припадника обе културе према зоониму магарац, будући да је, према увреженом мишљењу припадника оба народа, најпрототипичнија особина лексеме *магарац*, поред „глупости“, и „тврдоглавост“, која је, како је показало наше истраживање, потпуно маргинализована у оба језика, будући да се јавља само један фразеологизам који упућује на њу.

### Библиографија

- Barčot, B. (2014). *Antropomorfizam i zoomorfizam u hrvatskim, ruskim i njemačkim zoonimskim frazemima*. Zagreb: Philological Studies 2, 481–496.
- Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.
- Bunk, M, Opašić, A. (2011). *Prilog kontrastivnoj analizi frazema za zoonimskom sastavnicom u hrvatskome i češkome jeziku*. Zagreb: Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, 36/2, 237–250.
- Dictionnaire de l'Académie française*. (1835). Paris: Le Robert.
- Drašković, V. (1990). *Francusko-srpskohrvatski frazeološki rečnik*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Dournon, J.-Y. (2008). *Dictionnaire des proverbes et dictons de France*. Paris : Hachette.
- Duneton, C. (2008). *La Puce à l'oreille, anthologie des expressions populaires avec leur origine*. Paris : Le Livre de poche.
- Guiraud, P. (1975). *Les locutions françaises*. Paris : PUF.
- Karadžić, V. (1985). *Srpske narodne poslovice*. Beograd: Prosveta, Nolit.
- La Bible* (2002). Maxi-livres: Paris.
- Le Grand Robert de la langue française*. (2008). Paris : Le Robert.
- Marjanović, S. (2012). Pridevske zoonimske poredbene frazeme u srpskom jeziku i njihovi korespondenti u francuskom. Novi Sad: Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, knjiga 2, 95–110.
- Miquel, P. (1992). *Dictionnaire symbolique des animaux*. Paris : Le léopard d'or.
- Milosavljević, B. (1994). *Srpsko-francuski rečnik idioma i izreka*. Beograd: Srpsko-književna zadruga-Prosveta.
- Radklif-Braun, A. (1982). *Struktura i funkcija u primitivnom društvu, ogleđi i predavanja*. Beograd: Prosveta.
- Rey, A, Tomi, M. et al. (2006). *Dictionnaire historique de la langue française, tome 1*. Paris : Le Robert.
- Rey, A, Chantreau, S. (2007). *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris : Le Robert.
- Skok, P. (1972). *Etimologijski rečnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Jugoslovenska Akademija znanosti i umjetnosti.

- Vigerie, P. (2004). *Quand on parle du loup... Les animaux dans les expressions française*. Paris : Larousse.
- Visković, N. (2009). *Kulturna zoologija: Što je životinja čovjeku i što je čovjek životinji*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Weil, S, Rameau, L. (2007). *Trésor des expressions françaises*. Paris : Belin.

## DE L'ASPECT SÉMANTIQUE DES PHRASÉOLOGISMES FRANÇAIS ET SERBES AVEC LE LEXÈME *ÂNE*

Dans la présente communication nous nous proposons d'analyser l'aspect sémantique des phraséologismes français et serbes avec le lexème *âne* afin de démontrer toutes les similitudes et les différences apparaissant sur les plans linguistique et culturel dans les deux langues étudiées. En partant de la théorie des prototypes et des champs sémantiques, les phraséologismes analysés sont classés en fonction des concepts auxquels ils réfèrent. Le premier groupe comprend les phraséologismes relatifs aux caractéristiques humaines (la stupidité, l'entêtement, la perfidie, la maladresse, la malice, l'indécision, la persévérance) ; dans le deuxième groupe sont classés les phraséologismes qui se réfèrent à des caractéristiques physiques humaines (la force, l'endurance) ; le troisième groupe comporte des phraséologismes pointant vers la condition humaine (la gravité, l'ivresse, l'indifférence) ; le quatrième groupe sous-entend les phraséologismes décrivant le comportement négatif humain (le cri, le hurlement) ; dans le cinquième groupe sont classés les phraséologismes liés à la futilité ; le sixième groupe concerne les phraséologismes pointant vers l'incohésion et l'incohérence ; le septième groupe se compose des phraséologismes pointant vers l'acte sexuel ; le huitième groupe renvoie aux phraséologismes se rapportant à une rareté, et le neuvième, le dernier groupe, regroupe les phraséologismes relatifs à la simplicité. Notre corpus est tiré des dictionnaires phraséologiques français et serbes dont les auteurs sont : Alain Rey et Sophie Chantreau, Patricia Vigérie, Vuk Karadžić, Vlado Drašković et Boško Milosavljević.

*Mots-clés* : aspect sémantique, phraséologismes, âne, langue française, langue serbe.



**Нина С. Милановић<sup>1</sup>**  
 Универзитет у Источном Сарајеву  
 Педагошки факултет Бијељина

Izvorni naučni rad  
 УДК 811.163.41'367.5

## ТИПОВИ ИНВЕРЗИЈЕ РЕЧЕНИЧНИХ КОНСТИТУЕНАТА ОФОРМЉЕНИ УПОТРЕБОМ ЦРТЕ КАО ПРЕТФОКУСНЕ ПАУЗЕ У СТАНДАРДНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

*Сажетак:* У раду су анализирани типови инверзије реченичних конституената настали поступком осамостаљивања употребом црте као претфокусне паузе на примјерима ексцерпираним из свих функционалних стилова стандардног српског језика<sup>2</sup>. Поступком осамостаљивања, статус комуникативно фокусиране

<sup>1</sup> ninaceklic@yahoo.com

<sup>2</sup> Примјери које у раду наводимо ексцерпирани су из сљедећих прозних дјела књижевноумјетничког функционалног стила: Андрић, И. (И. Андрић, ЗПП) – Иво Андрић, *Знакови поред пута I*, Народна књига, Београд, 2005; Андрић, И. (И. Андрић, СП) – Иво Андрић, *Сабране приповетке*, Завод за уџбенике, Београд, 2008; Басара, С. (С. Басара, ИУС) – Светислав Басара, *Изгубљен у самопослузи*, Дерета, Београд, 2008; Брагић, Р. (Р. Брагић, СОЗ) – Радослав Брагић, *Страх од звона*, СКЗ, Београд, 1992; Булатовић, М. (М. Булатовић, ЦП) – Миодраг Булатовић, *Црвени петао лети према небу*, Новости, Београд, 2006; ; Јосић Вишњић, М. (М. Јосић Вишњић, СНГ) – Мирослав Јосић Вишњић, *Стари и нови годови*, Народна књига, Београд, 2005; Десница, В. (В. Десница, П) – Владан Десница, *Приповетке*, БИГЗ, Јединство, Београд, Приштина, 1993; Кеџмановић, В. (В. Кеџмановић, ТЈБВ) – Владимир Кеџмановић, *Топ је био врео*, Via print, Београд, 2008; Киш, Д. (Д. Киш, РЈ) – Данило Киш, *Рани јади*, БИГЗ, Београд, 1995; Михаиловић, Д. (Д. Михаиловић, КСЦГ) – Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, Гораграф, Београд, 2006; Ненадић, Д. (Д. Ненадић, П) – Добрило Ненадић, *Поплава*, Народна књига, Београд, 1982; Ненадић, Д. (Д. Ненадић, ДЖ) – Добрило Ненадић, *Деспот и жртва*, Народна књига, Београд, 2004; Павић, М. (М. Павић, ПСЧ) – Милорад Павић, *Предео сликан чајем*, Библиотека Новости, Београд, 2004; Павловић, Р. (Р. Павловић, ЈИО) – Ранко Павловић, *Јахачи и остали*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, Бања Лука, 2004; Пантић, М. (М. Пантић, ПП & ОМ) – Михајло Пантић, *Песници, писци & остала менаџерија*, БИГЗ, Београд, 1992; Селенић, С. (С. Селенић, ТМ) – Слободан Селенић, *Timor mortis*, Свјетлост, Сарајево, 1990; Селенић, С. (С. Селенић, П) – Слободан Селенић, *Пријатељи*, Матица српска, Нови Сад, 1982; Селимовић, М. (М. Селимовић, О) – Меша Селимовић, *Острво*, Изабрана дела, Београд, 2008; Тохол, М. (М. Тохол, С) – Мирослав Тохол, *Стид*, Просвета, Београд, 1989; Угринов, П. (П. Угринов, SDF) – Павле Угринов, *Savon de fleurs*, БИГЗ, Београд, 1993; Црњански, М. (М. Црњански, РОЈ) – Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Библиотека Миленијум, Београд, 2006. Научни функционални стил: Ковачевић, М. (М. Ковачевић, СГСФ) – Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Кантакузин, Крагујевац, 2000; *Поетика Матије Бећковића*, (ПМБ) – Приредили: М. Вукићевић, Н. Вуковић, М. Ковачевић, Октоих, Подгорица, 1995; Поповић, Ј. (Ј. Поповић, ОДВ) – Јустин Поповић, *О духу времена*, Народна књига, 2005. Публицистички функционални стил: Блиц – *Блиц*, дневне новине из Београда; Политика, дневне новине из Београда; Треће око – *Треће око*, двомјесечне новине из Београда; Административни функционални стил: (ПЗ) *Привредно законодавство, књига пета*, Издавачка књижарница Геце

ријечи додатно је формално истакнут употребом знака (црте) који наговјештава долазак фокуса. Примјере осамостаљивања цртом као претфокусном паузом класификовали смо у пет типова у зависности од тога који синтаксички конституент је цртом издвојен.

*Кључне ријечи:* поступци осамостаљивања, претфокусна пауза, рема, стилогеност, стилематичност.

## Увод

Досадашња проучавања поступака интонационог издвајања реченичних конституената (Peškovski 1935: 366–387, Minović 1970: 60–84, Kovačević 2000: 342–352), који преводе основну граматичку структуру у стилистички онеобичајену, упућују на четири основна типа осамостаљивања у зависности од јачине степена самог осамостаљивања. Такви су осамостаљивање простим издвајањем реченичних конституената, издвајањем реченичних чланова интензификатором „осамостаљивачем”, издвајањем реченичних чланова са њиховом пермутацијом и осамостаљивање парцелацијом реченице. Први степен осамостаљивања, који је и тема нашег рада, остварује се простим издвајањем реченичних конституената. Стилистички неутрална варијанта реченице преуређује се у стилистички маркирану увођењем додатне паузе и/или испред и/или иза члана који на себе преузима и логички и емфатички акценат. Осамостаљени конституент интонационо је издвојен и стилистички појачан. На формалном плану осамостаљивање првог степена остварује се употребом запете или црте. Финална позиција реченичних конституента који су најчешће издвојени првим степеном осамостаљивања, и то употребом црте, у блиској је вези са *ремом*<sup>3</sup>. Посљедње мјесто у реченици упечатљиво је због тога што се „јавља као нека врста поенте (што може бити потенцирано експресивном паузом), као и тиме што после краја реченице обично постоји пауза“<sup>4</sup>. (Porović 2004: 17) Синтаксо-стилистичким осамостаљивањем, информативно реченично тежиште додатно је формално истакнуто употребом знака (црте) који наговјештава долазак фо-

Кона, Београд, 1930; (СЗКЈ) *Стецајни закон за Краљевину Југославију*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд, 1930.

<sup>3</sup> Зачетник савременог приступа комуникативног проучавања редослиједа ријечи је чешки лингвиста Вилем Матезијус (према: Ivić 1975: 29–46) који уводи учење о *актуелном рашчлањивању реченице* или о *функционалној реченичној перспективи*. У складу са тим, можемо говорити о *статичкој* или реченици на граматичком нивоу и *динамичкој* или реченици на комуникативном нивоу. Динамичка реченица почива на вези између теме и реме. Тема је исходни, необавезни, дати дио динамичке реченичне структуре. Рема је реченични дио који носи главно обавјештење. Коначно, рема је по правилу постпонована у односу на остале реченичне конституенте. Друкчије речено, смјештен је у финалну позицију у реченици, комуникативно и стилски свакако најбитнију. У књизи *Од реченице до текста*, Јосип Силић (Silić 1984) најадекватније објашњава критеријуме актуелног рашчлањивања реченице, раздвајајући тако појмове *тема* и *рема* од појмова *дато* и *ново*, те говорећи о свим чиниоцима који могу утицати на контекстуално укључени ред ријечи.



куса. У овом случају, црта има улогу претфокусне паузе. „Та пауза најчешће има функцију стилске паузе јер показује и говорников субјективни однос према садржају фокуса (најчешће проистекао из неочекиваности садржаја фокуса у односу на претходни садржај).” (Ковачевић 2000: 336)

Поступком осамостаљивања најчешће се изолују другостепени (зависни) реченични конституенти. Међутим, у одређеним синтаксичким и семантичким ситуацијама, поступцима интонационог издвајања чланова реченице запетом или цртом, обухваћени су и првостепени реченични чланови. Осамостаљени могу бити и чланови координираних конструкција. Ако превођење нестилематичне у стилистички маркирану структуру поступком осамостаљивања посматрамо као комуникативну јединицу, закључујемо да рематски дио издвојених структура није увијек исказан једном синтаксостилемом. Информативно и стилски, рематски дио може бити изражен као синтагма, па чак и као клауза.

Иако се реченични члан поступком простог осамостаљивања интонационо издваја од других чланова, не мијењајући своју устаљену синтаксичку позицију, он се може уврстити и у синтаксостилеме реда ријечи. Најприје, синтаксичка јединица смјештена је у финалну реченичну позицију, која се поред иницијалне сматра информативно најнаглашенијом реченичном позицијом<sup>4</sup> (Роповић 2004: 17), да би потом била још и цртом одвојена од остатка реченице. Тако цијела реченица постаје синтаксостилистичким поступком преобразована, а осамостаљени реченични члан – по принципима функционалне реченичне перспективе – двоструко информативно истакнут. С тим у вези, без обзира на то да ли је осамостаљеном синтаксичком конституенту по граматичко-семантичком моделу реда ријечи ту мјесто или не, он на себе преузима статус најафективнијег и комуникативно неизоставног члана, а то му обезбјеђују, с једне стране, финална позиција, а са друге, употреба црте као претфокусне паузе. Друкчије речено, нигдје црта као експресивна пауза није толико стилистички и емфатички ефектна као у „предсказивању“ фокуса.

### Типови синтаксостилема реда ријечи оформљени употребом црте као претфокусне паузе

Ексерциране потврде првостепеног издвајања реченичних конституената у стандардном српском језику, у првом реду, доказују да се у финалним ре-

<sup>4</sup> „Ипак, не треба занемарити чињеницу да на информативну важност ријечи у реченици не утичу само и искључиво њихове позиције. Наиме, ако узмемо да је основни граматичко-семантички поредак: субјекат + предикат + објекат, онда је распоређивање субјекта у иницијалну или објекта у финалну позицију сасвим уобичајено, изузев ако контекст не налаже друкчије. Из тога слиједи да се информативно истицање на позиционом плану постиже пермутацијом, односно размјештањем фокуса на мјесто које му по основном граматичко-семантичком моделу не припада.“ Дакле, никада не треба искључиво на основу мјеста у реченици одређивати информативну важност појединих синтаксичких чланова, већ се треба водити искључиво реченичним акцентом, контекстом, те употребом формалних средстава која директно упућују на – фокус. (Ћеклић 2015: 649–667)

ченичним позицијама, одвојени цртом, могу наћи сви реченични конституенти. Ипак, најстилогенији су они типови структура у чијој су творби учествовали и поступци инверзије. Друкчије речено, то су синтаксостилемске структуре са финално распоређеним и цртом одвојеним реченичним члановима којима по основном моделу реда ријечи то мјесто не припада.

Синтаксостилеме оформљене употребом црте као претфокусне паузе разврставамо у неколико типова на основу критеријума синтаксичке функције осамостаљених јединица:

- Синтаксостилеме оформљене првостепеним издвајањем субјекта (1);
- Структуре оформљене првостепеним издвајањем предиката (2);
- Синтаксостилистичке структуре оформљене првостепеним издвајањем објекта (3);
- Структуре настале првостепеним издвајањем адвербијалних одредби (4);
- Структуре оформљене првостепеним издвајањем атрибута (5).

1. Ако реченичну структуру представимо са  $X Y$ , субјекат са  $S$ , предикат са  $V$ , објекат са  $O$ , адвербијалне одредбе са  $AdvO$ , атрибуте са  $A$ , онда тип примјера оформљен употребом претфокусне паузе у којима је *ново* у оквиру рематског дијела исказано субјектом можемо представити моделом:  $X Y - S$

(1) Кестенове су посекли, рат, људи или просто – *време*. [← *људи или просто време*] (Д. Киш, РЈ, 12); Унаоколо је ишао узак црвен ћилим, у угловима су биле вештачке палме, али највећи део простора, целу средину, заузимала је – *панорама*. [← *заузимала је панорама*] (И. Андрић, СП, 494); Останемо, на жалост – *ми*. Још неко време. [← *Останемо, на жалост, ми.*] (И. Андрић, ЗПП, 151); Одавна сам дубоко освједочен да је главни услов за праведност – *фантазија*. [← *главни услов за праведност фантазија*] (В. Десница, П, 21); Тада се, међутим, на вратима, ненајављена и тајанствена, да, да, баш тада, Аудиторе, појавила се – *она!* [← *појавила се она*] (С. Селенић, ТМ, 20); (...) подигао сам главу са мојих списа, погледао у мртвог Старца на кревету и недвосмислено осетио да од њега допире, да се око њега шири – *задах*. [← *око њега се шири задах*] (С. Селенић, ТМ, 45); Све време док је тражила собу, наговарала Паше-нога да је изда, уговарала цену, плаћала – Биљана је рачунала с тим да Мара (због Маре – и Десанка) не сме ни наслутити да иза целог подухвата стоји – *фукса*. [← *да иза целог подухвата стоји фукса*] (С. Селенић, ТМ, 179); Међутим, прави породични приповедач *the real storyteller*, аед рода Хаџиславковића, био је у генерацији *оца мог – стриц Његован*. [← *био је у генерацији мог оца стриц Његован*] (С. Селенић, П, 45); Мустафа Кемал је био опчињен брбљивим лекаром. Морам признати – *и ја*. [← *морам признати и ја*] (С. Басара, УИППБ, 169); Једноставније од свега је – *почетак*. [← *једноставније од свега је почетак*] (М. Тохол, С, 7); У свему, по свему и кроза све видљиво и невидљиво царује и влада – *Он* [← *царује и влада Он*]: чудесни и тајанствени Бог и Господ, Богочовек Христос. (Ј. Поповић, ОДВ, 71); И збиља, протеране су све апсолутне вредности, а зацарене – релативне. [← *а зацарене релативне вредности*] (Ј.

Поповић, ОДВ, 53); Сва је изграђена на софистичком принципу и критеријуму: човек је мера свих ствари, видљивих и невидљивих, *и то – европски човек*. [← *мера свих ствари, видљивих и невидљивих, је(сте) европски човек*] (Ј. Поповић, ОДВ, 51).

Наведене (1) примјере синтаксостилема карактерише двојака афективност. Наиме, с једне стране, најприје уочавамо формално обиљежје којим је осамостаљен првостепени реченични члан – субјекат – што структури даје несвакидашњи облик, док, с друге стране, откривамо да је његова позиција такође неубичајена, те одудара од граматичко-семантичког модела S + V + O, гдје видимо да је субјекту предодређено иницијално мјесто у реченици. У овим онеубичајеним конструкцијама не само да је један првостепени члан (субјекат) осамостаљен употребом црте него је распоређен на крај реченице, гдје му по основном моделу ту никако није мјесто. Овдје субјекат постаје *ново* у оквиру реме. Интонационо, такође, откривамо двије битне особине реченица са субјектом у фокусу: предикати у реченици као да се надмећу и журе да стигну до „непознатог“ субјекта, а онда нагло стају, умирују се и напослетку га откривају.

2. Примјери који показују финално распоређивање предиката, одвојеног цртом као претфокусном паузом можемо приказати моделом *X Y – P*. Структурно се могу подијелити у три групе:

- Предикати који нису уско везани синтагматским спојевима, нити их црта одваја од проклитике, те овај знак има и синтаксичку и стилистичку функцију:

(2.1.) И комшиница Митра и комшија Никола су се, као и сваког дана – тргли. [← *као и сваког дана тргли*] (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 185); На страх од смрти једино можеш – *огуглати*. [← *на страх од смрти још једино можеш огуглати*] (С. Селенић, ТМ, 67); Неправда коју туђин нанесе – *тишти*. [← *неправда коју туђин нанесе тишти*] (С. Селенић, ОИО, 303); И, временом, то што си отишао престане да те боли онако јако као у почетку, али да те тишти – *не престаје*. [← *али да те тишти не престаје*] (Д. Михаиловић, КСЦТ, 132)

- Предикати код којих претфокусна пауза долази иза проклитике, па тиме она добија искључиво стилистичку улогу:

(2.2.) Неће, проклета му душа, него закреће главу и – *ћути*. [← *него закреће главу и ћути*] (И. Андрић, СП, 638); Увек постоји негде непријатељ, али кад се он појави, топови почињу, такорећи, сами од себе да пуцају и – *убијају*. [← *сами од себе да пуцају и убијају*] (И. Андрић, СП, 496); Свуда у свету, а нарочито ваљда у овим балканским земљама, можете на два начина да се одбраните и одржите у струји живота и да људе присилите да вас поштују и – *поштеде*. [← *и да људе присилите да вас поштују и поштеде*] (И. Андрић, ЗПП, 147); Не тражи, не моли, него – *узима!* [← *не тражи, не моли, него узима*] (Д. Ненадић, П, 84); (...) лице му на голу кожу груди наслонила, пласт своје дуге црне косе свуда унаоколо просула и – *спава*. [← *пласт своје дуге црне косе свуда унаоколо просула и спава*] (Д. Ненадић, ДЖ, 176); Али, више није стајала. Него је – *сједила*. [← *него је сједила*] (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 202); Спустио би главу на сто

– и спавао. [← *спустио би главу на сто и спавао*] (В. Кеџмановић, ТЈБВ, 187); Ето, кад се ти увече напијеш па заспиш и почнеш да хрчеш, ја изиђем пред кућу, сједнем на клупу, гледам звијезде на небу, и – *плачем*. [← *гледам звијезде на небу и плачем*] (М. Селимовић, О, 23); Учинио сам нешто много једноставније. Ја сам га – *заволео*. [← *ја сам га заволео*] (С. Селенић, ТМ, 48); (...), али он је ту балавицу из Кознице, не само волео, као унуку и љубавницу истовремено, већ је госпођицу Биљкицу и – *поштовао*. [← *већ је госпођицу Биљкицу и поштовао*] (С. Селенић, ТМ, 189); „Сада можеш ићи, Михајло“ – рекла би, и наш Енглешчић би се наклонио, изјавио да му је мило што је госте упознао, или што су навратили до нас, замолио их да поздраве сина или ћер, уколико су били помињани у разговору, и – *одлазио*. [← *замолио их је да поздраве сина или ћер (...)* и *одлазио*] (С. Селенић, ОИО, 188); Изгледају као скулпторска композиција, као нека слетска соколска фигура. *И – невају!* [← *и невају*] (С. Селенић, ОИО, 339); Јављао се пола године и – *нестао*. [← *јављао се пола године и нестао*] (Мирослав Јосић Вишњић, СНГ, 46); Дошли, видели и – *отишли*. [*дошли, видели и отишли*] (Блиц, 16. 3. 2011, 3); Отпутовати у свет и – *остати тамо заувек*. [← *отпутовати у свет и остати тамо заувек*] (Политика online, 6. 8. 2009).

- Предикати којима црта цијепа везе у синтагматским структурама:

(2.3.) (...) и ја сам не мало изненађен, одједном сагледао јеванђеоски једноставну истину: ја сам ту девојчицу јаким бокова и дечијег лица, можда болесно, али непоправљиво – *желео*. [← *али непоправљиво желео*] (С. Селенић, ТМ, 251); Двије, двије и по, извјесно је ни цијеле три године након очеве смрти, мадре је одлучила да се поново, овог пута срећније – *уда*. [← *овог пута срећније уда*] (М. Тохол, С, 13); А поставићемо је на видно место, да сви на њу просто – *налећу!* [← *да сви на њу просто налећу!*] (П. Угринов, SDF, 159).

Будући да је цртом издвојен предикатив (неглаголски дио), у посебну групу уврстићемо неглаголске предикате (именске и прилошке) издвојене претфокусном паузом:

И онда је из тога смело извео закључак: пошто Бога нема, онда сам ја – *бог!* [← *онда сам ја бог!*] (Ј. Поповић, ОДВ, 51); Обе идеје су легитимне, и са становишта заједничке државе имају своје предности и слабости, али обе у исто време су – *немогуће*. [← *обе су у исто време немогуће*] (С. Селенић, ОИО, 141); Прву ријеч коју изговоре бабе кад угледају дијете јесте – *ђаволе мали*. [← *прву ријеч коју изговоре бабе кад угледају дијете јесте ђаволе мали*] Прва ријеч коју дијете изговори јесте – *ђаво*. [← *прва ријеч коју дијете изговори јесте ђаво*] И прва ријеч која је при постању Херцеговине уопште изговорена мора да је била – *ђаво*. [← *мора да је била ђаво*] (Р. Братић, СОЗ, 27); Приче да нова власт расељава Србе да би их разбила, а земљу њихову дала другима – *непријатељске су*. [← *приче (... )су непријатељске*] (Р. Братић, СОЗ, 105); Ова цура, кажи му, не само да није његова него је – *моја*. [← *него је моја*] (Д. Михаиловић, КСЦТ, 41); Он је – *банда*. [← *он је банда*] (Д. Михаиловић, КСЦТ, 51); Предосетио је да ће то бити – *апстракција*. [← *да ће то бити апстракција*] (П. Угринов, SDF, 85); Зато је сваки човек – *мали бог у блату*. [← *зато је сваки*

човек мали бог у благу] (Ј. Поповић, ОДВ, 70); Изненађење је бити човек, и то – двоструко изненађење: [←бити човек је двоструко изненађење] бити човек у овако грандиозној и загонетној васиони. (Ј. Поповић, ОДВ, 64); Наказне су и – чврсте. [←наказне су и чврсте] Живот им не вреди много, а смрти им нема. (И. Андрић, СП, 562); Свака одлука је – права! [←свака одлука је права] (Треће око, 551, 25. 1. 2011), Гради и другу деоницу за коју су сви рокови одавно – пробијени. [←одавно пробијени] (Блиц, 5112, 9. 5. 2011, 12)

Примјери осамостаљеног неглаголског предиката, именског и прилошког, оформљени су претфокусним издвајањем неглаголског дијела предиката. Стилематичност ових примјера огледа се у кидању структуре наведеног сложеног неглаголског предиката, тако што копулативни глагол остаје испред стилистички употријебљене црте, а предикатив је иза ње. Међу примјерима су и структуре у којима су „разглобљена“ два предикатива, као и један примјер гдје се копулативни глагол нашао у фокусу, и то у постпозицији, односно иза предикатива. Од свих примјера овога типа овај примјер показује највећи степен стилогености.

Са комуникативног аспекта, поредак теме и реме сасвим је јасан и уобичајен. Рематски дио исказан предикатом издвојен је претфокусном паузом, те представља *ново* у цијелој реченици. Наглашава га и формална изолованост од других чланова реченице.

3. Реченице са објектом претфокусно осамостаљеним можемо представити моделом : **X Y – O**

(3) Почео је да склапа делове, и склопио – *митраљез*. [←и склопио *митраљез*] (М. Пантић, ПП & ОМ, 113); Размишљајући о ономе што смо у свету чули и видели, ми у срећним тренуцима наслућујемо, назиремо и, најпосле, сазнајемо – *ту истину*. [←сазнајемо *ту истину*] (И. Андрић, ЗПП, 132); И мада ћу, наравно, временом схватити да је столетњи бећар био у праву, и да Биљана јесте фукса, ја сам у нашој сусетки увек, због њеног непоновљиво безазленог лица, видео и – *девојчицу*. [←видео и *девојчицу*] (С. Селенић, ТМ, 59); Биљана је схватила да Мару не може избрисати својом гумицом, јер би претходно морала избрисати – *неизбрисиву љубав према њеном главатом Тетуљку*. [←претходно морала избрисати *неизбрисиву љубав према њеном главатом Тетуљку*] (С. Селенић, ТМ, 185); А уколико нису задовољни, могли би и да се жале – држави! [←могли би и да се жале *држави*] (Политика online, 6.4.2011); Када схватимо да време јесте новац, али и много више од тога, заборавићемо на механичке мисли и ухватити – *садашњи тренутак*. [←ухватити *садашњи тренутак*] (Треће око, 554, 8. 3. 2011).

Са становишта основног граматичко-семантичког реда ријечи, објекат у финалној реченичној позицији не представља никакво одступање. Међутим, примјере овога типа, у стилистичком смислу, од норме одваја употреба претфокусне паузе. У комуникативном смислу пауза наговјештава долазак информативно најбитнијег дијела реченице, *новог* у оквиру рематског комплекса. Рематски склоп чине глагол који увијек остане испред црте и објекат (распоређен) иза ње. Оваквом подјелом цијепа се, у структурном смислу, глаголско-

објекатска синтагма што свакако указује на интонационом паузом измијењену језичку конструкцију. У оваквим случајевима „пауза губи сваку синтаксичку и добија искључиво стилистичку функцију“ (Ковачевић 2000: 337)

4. Одвајање реченичних конституената претфиналном претфокусном паузом настало осамостаљивањем адвербијалних одредби можемо приказати као: **XY – AdvO**

(4) Мајка ће, дакле, увек моћи да га препозна – *по звезди на челу*. [←увек моћи да препозна по звезди на челу] (Д. Киш, РЈ, 7); Подруми се налазе, за рад, свуд по Лондону – *испод Лондона – и у центру*. [←испод Лондона и у центру] (М. Црњански, РОЈ, 121); Пошто се те скарадне приче, очевидно, његовој жени не допадају, он онда каже, да је хтео само да каже, да ће одсад, годинама, имати да руча, као што сви они ручају – *усамљено*. [←као што сви они ручају усамљено] (М. Црњански, РОЈ, 129); (...)заборави моју гадну, моју тужну мисао, и живи – *вечито*. [←и живи вечито] (М. Булатовић, ЦП, 198); Тако је остала зазидана у – *песму*. [←тако је остала зазидана у песму] (М. Павић, ПСЧ, 346); Да будем још јаснији: одговор на моје питање шта Стојан скрива, привидно откривајући Миљину вештуринску злоћу, нашао сам – *у новинама!* [←нашао сам у новинама] (С. Селенић, ТМ, 126); Испаљено као дум-дум метак, оно се са страшном рушилачком снагом зарило у сам темељ животног ослонца који сам, од када знам за себе, тражио и налазио у – *самопоштовању*. [←тражио и налазио у самопоштовању] (С. Селенић, ТМ, 256); Припадници групе „Напред“ не само да нису били у једној партији, већ нису били ни једномишљеници, осим у општим стремљењима обухваћеним жељом да се једна духовно учмала средина покрене – *напред*. [←да се једна духовно учмала средина покрене напред] (С. Селенић, ОИО, 155); Тамо је гледали, окретали – *месећ дана*. [←тамо је гледали, окретали месећ дана] (Д. Михаиловић, КСЦТ, 75); Често користимо рогобатне изразе чије нам значење и порекло нису јасни, али њихову употребу правдамо – *модом*. [←али њихову употребу правдамо модом] (Треће око, 554, 8. 3. 2011); Зоран је стајао крај прозора, загледан – *ни у шта*. [←загледан ни у шта] (Р. Павловић, ЈИО, 254); У бољи живот идемо – *на четири точка* [←у бољи живот идемо на четири точка] (Политика online, 3. 4. 2011); Извор моћи је – *на Радан планини* [←извор моћи је на Радан планини] (Треће око, 555, 22. 3. 2011).

Наведене (4) реченице с овим типом осамостаљивања оформљене су распоређивањем информативно слободних општих одредби на крај реченице, додатно осамостаљених употребом црте. Адвербијалне одредбе су дио проширене реме и представљају додатну информацију укључену у рему. Статус синтаксостилеме прибавља им искључиво претфинална пауза. Падом интонације, ишчекивањем додатне информације, оне добијају на значају. У супротном, уклапале би се у образац основног распореда ријечи. Из набројаних примјера видимо да су цртом издвојене адвербијалне одредбе распоређене уз глагол који остаје испред црте. Реченица која се по структури издваја од осталих из ове групе је: (А дивљи кестен пада без и најмањег ветра, сам од себе, као што падају звезде – *вртоглаво*. [←као што вртоглаво падају звезде] (Д. Киш, РЈ,

7)). У њој је сасвим измијењен ред ријечи, па испред паузе остаје субјекат, а не предикат. Информативно тежиште ове реченице је субјекат и ни један други члан, без обзира на све формалне показатеље фокуса. Ако се „не ради о неком битном реченичном члану, тј. о информативном тежишту реченице, него о неком од мање важних чланова – оних који не носе реченични акценат, онда су ефекти првог и последњег места сасвим различити (...) последње место ствара утисак прикључивања“. (Poročić 2004: 17)

5. Претфиналном паузом могу се изоловати и атрибути као синтагматски чланови: *X Y – A*

(5) Толика је била, и јесте, моћ – *добрих колача!* [*←моћ добрих колача*] (П. Угринов, SDF, 30); Исто тако, „црвено“ је од почетка носило белег – *подземља.* [*← белег подземља*] (П. Угринов, SDF, 95); (...) његов заштитни знак постао је хотел „Босна“ у којем има 14,6 одсто акција, а већински власник је, формално, фирме „Б & Ч трејд турс“, али она је у власништву – његове кћерке. [*←власништву његове кћерке*] (Блиц, 5112, 9. 5. 2011, 13); Због свега досад реченог, Руска православна црква је наш оптимизам, а њихов – *бољшевички – песимизам.* [*←а њихов бољшевички песимизам*] (Ј. Поповић, ОДВ, 172); Био сам тада већ сасвим сигуран, *Curiosissime*, да је та бела девојка са жутиим пегицама недокучива, да људски створ није кадар продрети кроз њено широко, бело чело до мисли које од себе дају знак тек кроз благ, сетан, покровитељски, а једва приметан, уствари *таман – мистичан осмех!* [*←таман мистичан осмех*] (С. Селенић, ТМ, 24).

Прва три примјера наведеног (5) типа осамостаљивања указују на раздвајање неконгруентног атрибута од именске ријечи коју ближе одређује, док друге двије потврде упућују на одвајање два конгруентна атрибута. Структуре са осамостаљеним неконгруентним атрибутом су у сваком случају афективније од других јер су оформљене кидањем синтагматских веза. У четвртој и петој потврди овога типа ријеч је једноставном одвајању двају равноправних атрибута, па тиме они постају једнако битни у односу на именицу уз коју стоје. Напомињемо да смо овај тип (5) примјера издвојили водећи рачуна искључиво о синтагматским, али не и реченичним односима, односно, у анализу нисмо укључили синтаксичку функцију именских ријечи обиљежених атрибутима. Без обзира на формалну изолованост, а самим тим и истакнутост споменутих атрибута, много су експресивније потврде везане за инверзију атрибута и када она не укључује кориштење претфиналне паузе.

У дјелима књижевноумјетничког функционалног стила јавља се и специфичан подмодел који није у вези са осамостаљивањем појединих реченичних конституената, али на специфичан начин употребом фразе *и тачка* опонаша крај реченице. У значењском смислу садржај исказа се тим поступком потврђује и коначно завршава. Било какав наставак реченице је у овом случају немогућ. Изолована структура у оваквим примјерима нема никакву информативну, али има изузетну емфатичку вриједност. Такви су примјери:

(...) Тито је у прогласу КП још 1940. године рекао да су рат започели енглески и француски империјалисти напавши Немачку ради очувања својих ко-

лонија – и тачка. (С. Селенић, ОИО, 300); Изађем из говорнице – и ништа. (Д. Михаиловић, КСЦТ, 129); Ако их претвори у срчу. Жжжж! – и тачка. (М. Тохол, С, 16).

### Закључак

У овом раду показали смо да се цртом одвојен фокус у финалној позицији реченице веома често употребљава као поступак оформљења синтаксо-стилема реда ријечи. У комуникативном смислу постпоновани реченични члан најчешће представља и информативно тежиште реченице. Примјере осамостаљивања цртом као претфокусном паузом класификовали смо у пет типова у зависности од тога који синтаксички конституент је цртом издвојен. Типове осамостаљивања приказали смо моделима: (1)  $XY-S$  (осамостаљивање субјекта), (2)  $XY-P$  (осамостаљивање предиката), (3)  $XY-O$  (осамостаљивање објекта), (4)  $XY-AdvO$  (осамостаљивање адвербијалних одредби), (5)  $XY-A$  (осамостаљивање атрибута). Међу структурама са осамостаљеним предикатом издвајају се три подтипа примјера: структуре (2.1.) са предикатима који нису уско везани синтагматским спојевима, нити их црта одваја од проклитике, те овај знак има и синтаксичку и стилистичку функцију; структуре (2.2.) са предикатима код којих претфокусна пауза долази иза проклитике, па тиме она добија искључиво стилистичку улогу; структуре (2.3.) са предикатима којима црта цијела везе у синтагматским структурама. У посебну групу издвојене су структуре са осамостаљеним именским или прилошким предикатом јер се иза црте распоређује неглаголски дио овога предиката. У комуникативном смислу најизраженији је тип примјера са издвојеним субјектом, што му прибавља његова онеобичајена финална позиција. На крају, издвојио се и посебан подтип примјера у којима није издвојен неки реченичн члан већ фраза и тачка. Изолована структура у оваквим примјерима нема никакву информативну, али има изузетну емфатичку вриједност.

### Литература

- Ćeklić, N. (2015). „Информативна наглашеност синтаксичких чланова у иницијалној и финалној реченичној позицији“, Београд: *Српски језик, Студије српске и словенске*, бр. 19, 649–667.
- Ivić, M. (1975). *Pravci u lingvistici*, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Kovačević, M., M. (2000). *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Minović, M. (1970). *Реченица у прозним дјелима Растка Петровића*, Сарајево: АНУ БиХ.
- Peškovski, A. M. (1935). *Русский синтаксис в научном освещении*, Москва.



Popović, Lj. (2004). *Ред речи у реченици*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Silić, J. (1984). *Od rečenice do teksta*, Zagreb: Liber.

## **TYPES OF INVERSION OF SENTENCE CONSTITUENTS FORMED BY THE USE OF THE DASH AS A PRE-FOCUS PAUSE IN THE STANDARD SERBIAN LANGUAGE**

Summary: The paper deals with the types of inversion of sentence constituents formed by parcellation with the dash as a pre-focus pause. The corpus is comprised of all the functional styles of the standard Serbian language. The status of the communicatively stressed word is additionally marked by the dash which also signals the focus of the sentence. The examples of parcellation with the use of the dash as a pre-focus break are classified into the five categories depending on which syntactic element is parcellated.

*Key words:* parcellation, pre-focus pause, rhema, language structure, functional value.



## АСПЕКТИ СИНЕСТЕЗИЈСКЕ МЕТАФОРЕ КОД ГОЛАГОЛА ВИДЕТИ

**Апстракт:** У раду се анализирају значења глагола *видети* која нису везана за чуло вида, већ за неко друго чуло. Оваква врста преноса значења назива се синестезијска метафора. Анализирали смо примере из дескриптивних речника савременог српског језика и из дела српских прозаиста савременог доба. Примери су показали велику присутност синестезијске метафоре код глагола *видети*. Овај глагол могуће је употребити у домену чула слуха, додира, мириса и укуса. Карактеристично је да је у неким контекстима синестезијска метафора тешко одвојива од менталне перцепције.

Кључне речи: перцепција, глагол видети, синестезија, синестезијска метафора.

### Увод

Перцепција је несвесни процес прикупљања, организовања и интерпретирања примљених чулних информација. Још од античког периода влада мишљење да човек има пет чула. Њихова хијерархија се током времена мењала што је зависило од друштвене ситуације, погледа на свет, верских утицаја, итд. Усталило се мишљење да чула делимо на виша и нижа, иако у савременој психологији не постоји утврђени редослед. Предњаче вид и слух, које прати додир, а онда следе чула мириса и укуса. Визуелна перцепција се може дефинисати као способност тумачења окружења обрадом података који се налазе у видном пољу. Чуло вида се сматрало примарним и најважнијим још од Аристотела који у свом делу *De Anima* чуло вида ставља на прво место, затим следе чуло слуха, мириса и укуса, док је чуло додира најниже примарно чуло (Kogačomi, 2016: 33). Такође, у неким културама се оно што се прима чулом вида изједначава са истином.

Од лексике која би припадала чулу вида, за овај рад, издвојили смо глагол *видети*. Предмет нашег интересовања јесте употреба овог глагола ван домена чула вида.

<sup>1</sup> jovan90joxu@gmail.com

## Појам синестезије

Говорити о називу и појму синестезије пре свега значи одабрати одређено поље интересовања као примарно, с обзиром на то да је ово интердисциплинарни феномен. У *Великом речнику страних речи и израза* синестезија се описује као *способност надраженог чула да осети надражаје другог чула, нпр. да се види боја када се чују тонови* (Клајн и Шипка, 2006: 1136). У *Речнику књижевних термина* ова одредница има два појашњења. Прво се односи на појаву синестезије у психологији: *sa-oset ili sekundarni oset koji nastaje draženjem jednog čula, pri čemu se ne izaziva samo odgovarajući oset, već i oset neke druge čulne oblasti* (Živković, 1992: 77), а друго значење се односи на појаву синестезије у књижевности: *vrsta metaforičkog zamenjivanja pojmova, u kojoj dolazi do spajanja dvaju ili više čulnih oblasti tako što se oseti jednog čula kvalifikuju rečima koje označavaju osobine oseta nekog drugog čula* (Živković, 1992: 77). Под овим другим значењем поменуто је да је синестезија присутна и у свакодневном говору.

Синестезија потиче од грчких речи *syn* (спајање) и *aesthesis* (чуло, осет). Ова појава представља феномен присутан код неких особа код којих долази до повезивања осећаја различитих модалитета. На пример, када синестета чује име, то код њега може изазвати специфичан укус који ће бити везан за то конкретно име и кад год га буде чуо осетиће исти укус. Или, синестета може доживљавати одређене бројеве или слова као боје. Ово је најчешћи облик синестезије познат под називом „графем-боја“. Познати случај овог облика синестезије је породица руског писца Владимира Набокова.

Иако је ова појава касно дефинисана и прихваћена у разним наукама, у књижевности је позната још од Аристотела, а процват доживљава у 19. веку са симболистичком поезијом (Vuković, 2010: 13). У то доба термин бива усвојен и од стране лекара и психолога. Последњих деценија истраживања су учестала управо у овим двама областима. Један од најцитиранијих истраживача је неуролог Р. Е. Сајтовик, који је увео синестезију у жижу интересовања када је реч о неурологији. Сајтовик (Cytowic, 1995) процењује да на сваких 25000 људи један има способност синестезије. Синестезија је у прошлости била повезивана са различитим поремећајима и недостацима код људи, али у последње време влада мишљење да ово није болест и да су синестете потпуно здраве особе. Штавише, синестезија је средство за убрзавање менталних процеса, тј. за разумевање апстрактних садржаја. Синестезија, нарочито код деце, помаже разумевању и памћењу. Ово објашњава зашто су у најчешће облике синестезије укључена слова, бројеви и временске јединице (Mraszko-Wasowicz i Nikolic, 2014).

## О синестезији у језику

У прошлости је синестезија првенствено занимала проучаваоце књижевности, али у последње време заступљена је и у лингвистичким радовима. О овој појави у српском језику прва је писала Рајна Драгићевић (Dragičević, 2000). У свом раду даје кратак преглед проучавања синестезије, како на пољу неурологије тако и у књижевности и лингвистици. Њено истраживање базира се на именичким синтагамама у којима зависни део чини описни придев. Она је дошла до закључка да се у српском језику најчешће синестетички одређују именице из домена чула слуха (*топао глас, горак узвик, шупаљ глас*), а најређе именице из домена чула додира (*висока температура*). Односно, у синестетичким преносима најчешће се користе придеви из домена чула додира (*оштра ракија, тежак мирис, топле боје, топао глас*), а најмање придеви из домена чула слуха и мириса (Dragičević, 2000: 395–396). На крају закључује да су резултати испитивања синестезије у српском језику подударни с резултатима истраживања материјала у енглеском и немачком језику, на основу чега би се могла поставити хипотеза о универзалности синестезије, бар у европским језицима. *Објашњење за ову универзалност требало би тражити у неурологији чула и самом језику* (Dragičević, 2000: 396).

О синестезији пише и Б. Комароми (Komaromi, 2013), која своје истраживање базира на чулу укуса као изворном домену у синестезијској метафори, при томе упоређујући метафоре у српском и енглеском језику. Она закључује да метафоричко пресликавање није насумично и да постоји тенденција пресликавања са хијерархијски нижих на хијерархијски више сензорне домене. Такође, указује на то да у два језика постоје сличне тенденције синестезијског пресликавања по категоријама и сличне тенденције синестезијског пресликавања на друге чулне домене (Komaromi, 2013: 197).

Пре него што покажемо синестезијске могућности глагола *видети*, остаје још отворено питање да ли овакве синестезијске трансфере можемо називати метафорама. Р. Драгићевић (Dragičević, 2000: 397) сумња у метафоричку природу језичке синестезије. Ово аргументује тиме да се у случају класичне метафоре у везу доводе два сасвим различита садржаја, нпр. глава као део људског тела и глава ексера, док се у случају синестезије пренос одвија с једног чула на друго (дакле, остаје се у сфери перцепције). Комароми не доводи постојање ове врсте метафора у питање. Позивајући се на стране ауторе она дефинише синестезијску метафору као *посебан облик метафоре код које долази до преноса лексеме из једне области чула у другу, односно, код које изворни и циљни домен представљају концепте који припадају двама различитим чулима* (Komaromi, 2013: 185). Свој закључак о пресликавању са хијерархијски ниже на хијерархијски више чулне домене пореди са теоријом појмовне метафоре, која подразумева пресликавање са конкретних појмова на апстрактне појмове. Дакле, са нижих (конкретних) на више (апстрактне) домене.

У даљем раду користимо у истом значењу термине синестезијски пренос, синестезијски трансфер и синестезијска метафора.

## Анализа глагола *видети*

Репрезентативни глаголи визуелне перцептивне групе глагола у српском језику су глаголи *видети* и *гледати*. Ова два глагола анализирана су из различитих углова: етимологије, морфологије, семантике, когнитивистике (Grković-Mejdžor 2011, Marković 2007, Markovic 2013, Halas 2013, Svetković 2003, итд.). Покушаћемо да обогатимо литературу једним новим виђењем глагола *видети* – проучавајући појаву синестезије код овог глагола. При анализи користили смо се шестотомним *Речником српскохрватског књижевног језика Матице српске*<sup>2</sup> и *Речником српскохрватског књижевног и народног језика*<sup>3</sup>. Примере са овим значењем наводимо према делима наших прозаиста 20. и 21. века.

Глагол *видети* изабран је за анализу првенствено због тога што представља прототипични глагол визуелне групе глагола, али и због своје богате полисемантичне структуре.

Р. Драгићевић (2007: 129) полисемију посматра на два начина. Први је могућност лексеме да има више значења, тј. вишезначност неке лексеме. Са друге стране, термин полисемија подразумева механизме остваривања вишезначности (метафора, метонимија, синегдоха и платисемија). Скуп свих значења једне лексеме представља семантичку структуру, која се састоји из примарног (основног) значења и секундарних значења.

Глагол *видети* у РМС има 14 значења, у РСАНУ једно више. Основно значење овог глагола је:

1. а. *имати способност вида; запазити, запажати очима;*

б. *срести кога, наћи се с ким* (RMS: 369)

и *доби(ва)ти, примити примати чулом вида светлосне утиске, слике предмета* (RSANU: 589).

У обама речницима истиче се чуло вида као орган који прима спољне надражаје. Међу значењима у речницима су и она која ће указивати на неки други чулни домен. Последње значење овог глагола у РМС је *окушати, окусити* са примером:

*Деде да видиш пројицу! И одломи комад проје па ми пружи* (RMS: 369).

У овом примеру је очигледно да се неко позива да проба (окуси) проју, али је то учињено употребом глагола *видети*. Значење окусити у овом примеру долази из самог објекта перцепције. У овом случају је то храна за коју се веже чуло укуса, али за храну је карактеристичан и мирис, па би у овом примеру глагол *видети*, поред значења окусити, могао да има и значење омирисати. Заправо, за разумевање овог примера потребан нам је шири контекст. Поред поменутог укуса и мириса, храна има и одређену температуру, па глагол *видети* у оваквим примерима може реферисати и на чуло додира, тј. на тактилну перцепцију.

<sup>2</sup> У даљем тексту РМС.

<sup>3</sup> У даљем тексту РСАНУ.

Овакву употребу глагола *видети* налазимо и у прошлости. Скок (Skok, 1973) у *Етимолозијском речнику* наводи управо ово значење окусити, пробати када објашњава одредницу *vidjeti*, и каже да је ово значење у *tijesnoj vezi sa praslav. korijenom vĕd-* (Skok 1973: 586).

Исту употребу глагола *видети* запажамо код значења *измерити, испробати, проверити* у РСАНУ:

*Види ово вино какво је* (RSANU: 589).

У наведеним примерима нешто се проверава и испробава користећи чула укуса и мисриси (пројица, вино), али се у говору употребљава глагол чула вида.

Овим примером објашњено је значење под бројем тринаест *измерити, испробати, проверити*. Исто ово значење поткрепљено је примером који показује трансфер ка другом чулном домену.

*Пружила [је] руку Заки, да јој види пулс* (RSANU: 590).

Пулс се често не види, утврђује се на основу додира, а то је и наведено у примеру с обзиром да је субјекат реченице пружио руку и осетио чулом додира какав је пулс. Како је уместо неког глагола тактилне перцепције овде употребљен глагол *видети*, говоримо о синестетичком преносу од чула вида ка чулу додира.

Потврду за овај трансфер пронашли смо и у делима наших савремених писаца:

*Обазирао сам се око себе, али сам већ препознао само оно што су моји прсти већ видели* (Selimović, *Derviš i smrt*: 204).

Познато је да се неко значење лексеме остварује у одређеном реченичном контексту и зависи од службе коју она врши у реченици. У овим реченицама значења глагола *видети* зависе од његове допуне и од субјекта реченице. Како прсти немају могућност вида, овај глагол је метафорички употребљен у домену чула додира.

Глагол *видети* је централни глагол групе глагола визуелне перцепције и његова употреба је честа, па стога не чуди ни велики број његових значења, а ни његова употреба у другим чулним доменима. У савременом језику њега срећемо и на месту глагола олфакторне перцепције:

*Осећа Дадара...своју господарицу Јелену,...и види како и она мирише на исти начин као и оне припросте жене...* (Nenadić, *Dorotej*: 158).

Ако посматрамо део реченице са глаголом *видети*, уочићемо спој овог глагола са глаголима *мирисати* и *намирисати*. Како није могуће видети нечији мирис, овај пример указује на присуство синестезије. Глагол *видети* је овде употребљен у ширем значењу „знати, закључити, мислити“, па тако од глагола перцепције постаје глагол менталне делатности. К. Цветковић (Cvetković, 2003) каже да глаголи визуелне перцепције развијају апстрактна значења због тога што управо визуелна перцепција представља примарни инструмент за прикупљање података из спољног света. Други разлог види у *zajedničkim strukturalnim osobinama vizuelnog i intelektualnog domena* (Cvetković, 2003: 201).

Занимљиви су примери у којима је глагол *видети* употребљен уместо неког глагола аудитивне перцепције. Овде имамо ситуацију да је глагол

употребљен у значењу дознати, сазнати, али су информације добијене чулом слуха. Ево тих примера:

*Прочитај ми писмо да видим шта ми поручују* (RMS: 369).

*Ситни човек виче, а по гласу му се види да при том све поскакује...* (Andrić, *Prokleta avlija*: 74).

*Снава – вели, а по гласу се види да не верује у то* (Lalić, *Svadba*: 67).

*Priključimo se koloni, Hilmare, da vidimo šta pukovnik Steinbrecher ima da nam kaže* (Pekić, *Kako upokojiti vampira*: 44).

*Гурај даље – вели му Чемеркић – да видимо шта има да каже Новак* (Lalić, *Svadba*: 127).

*Из њеног сликовитог и шатровачки стегнутог говора могло се видети да је Јованка учинила оно што је ... требало да учини* (Andrić, *Gospođica*: 219).

Ови примери показују да је некад изузетно тешко одвојити менталну перцепцију од синестезијске метафоре.

### Закључак

У групи глагола визуелне перцепције централно место заузима глагол *видети*. У дескриптивним речницима српског језика описан је велики број његових значења. Овим радом покушали смо да издвојимо она значења која нису везана за домен чула вида.

Синестезијске метафоре глагола *видети* су разноврсне. Његова значења упућују на сва преостала чула. У нашем корпусу је највише било примера у којима је глагол *видети* најчешће употребљаван у домену чула слуха што се може објаснити тиме да је чуло слуха веома активно у комуникацији људи и спознаји спољног света.

Разноврсност синестезијских метафора глагола *видети* остварује се захваљујући великој лепези значења и подзначења овог глагола и његовој широкој употреби у домену менталне перцепције.

### Литература

- Vuković, Đ. (2010). *Sinestezija u poeziji*. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića .
- Dragičević, R. (2000). Prilog proučavanjima o sinesteziji. *Južnoslovenski filolog*, LVI, 387–398.
- Dragičević, R. (2007). *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Cytowic, R. E. (1995). *Synesthesia: Phenomenology And Neuropsychology A Review of Current Knowledge*. (<http://www.theassc.org/files/assc/2346.pdf> преузето 20. 6. 2016.)
- Grković-Mejdžor, J. (2011). Semantika glagola čulne percepcije u staroslovenskom jeziku. *Slavistička revija*, 59, 11–20.



- Komaromi, B. (2013). Kako mirisi i zvuci mogu biti slatki i kiseli: čulo ukusa kao izvorni domen u sinestezijskoj metafori u srpskom i engleskom jeziku, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*, LVI/2, 185–200.
- Komaromi, B. (2016). *Sinestezijska metafora u pridevima u engleskom i srpskom jeziku: kognitivnolingvistički pristup*, Doktorska disertacija, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Marković, Ž. (2007). Situacioni tipovi glagola videti i gledati, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*. 50/1–2, 481–488.
- Marković, Ž. (2012). Argumenti glagola vizuelne percepcije, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku*, 55/2, 71–84.
- Mraszko-Vasovicz, A. i Nikolić, D. (2014). *Semantic mechanisms of synesthesia*, preuzeto 28.11. 2016. <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2014.00509/full>
- Cvetković, K. (2003). Metaforička konceptualizacija: analiza glagola vizuelne percepcije, *Jezik, društvo, saznanje*. Beograd: Filološki fakultet, 197–213.

#### Речници, извори:

- Andrić, I. (2004). *Prokleta avlija*. Beograd: Novosti.
- Klajn, I., Šipka, M. (2006). *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Novi Sad: Prometej.
- Lalić, M. (1971). *Svadba*. Beograd: Prosveta.
- Nenadić, D. (2005). *Dorotej*. Beograd: Narodna knjiga.
- Pekić, B. (2016). *Kako upokojiti vampira*. Beograd: Laguna.
- Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika*. Novi Sad: Matica srpska, Zagreb: Matica hrvatska. 1967–1976, I–VI.
- Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*. Beograd: Institut za srpski jezik i književnost, SANU. 1959–.
- Selimović, M. (2008). *Derviš i smrt*. Beograd: Štampar Makarije.
- Skok, P. (1972). *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: Jugoslovenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Živković, D. (1992). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

## ASPECTS OF SYNESTHETIC METAPHOR OF VERB *TO SEE*

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze different meanings of the verb “to see” (*videti*) that are not related to the sense of sight but to some other senses. These transfers of meaning are called synesthetic metaphors. We have analyzed the examples from descriptive dictionaries of Contemporary Serbian Language and the works of modern Serbian prose writers. The examples have demonstrated the occurrences of synesthetic metaphors of the verb *to see*. It is possible to use this verb in relation to the sense of

hearing, touch, smell and taste. Such wide usages of the verb are possible due to its numerous meanings and its frequent use in communication. The verb *to see* is often used as the sense of hearing, which is most common in people's communication and knowledge about the outside world after the sense of sight.

Key words: perception, verb "to see", synesthesia, synesthetic metaphor.

**Mirjana Aleksoska-Chkatroska<sup>1</sup>***Université « Sts. Cyrille et Méthode » - Skopje**Faculté de Philologie « Blaze Koneski » - Skopje**République de Macédoine*

Izvorni naučni rad

UDK 81'367.622.12 :81'374

## LE NOM PROPRE MODIFIÉ ET SA DÉFINITION

Résumé: Lorsqu'il est question de proposer la définition d'un élément lexical, celle-ci représente généralement une unité textuelle claire et précise, plus ou moins normée, permettant d'appréhender de manière explicite et exhaustive le sémantisme de l'élément lexical traité. Cependant, dans le cas précis du nom propre modifié, la situation semble toute autre, où il est difficile de suivre la pratique définitoire établie, car sa définition repose simultanément sur une approche encyclopédique pour assurer la définition scientifique, descriptive et narrative quant aux informations biographiques, historiques, culturelles et autres, et sur une approche linguistique pour identifier le contexte discursif quant au sens dégagé et à son interprétation sémantique. Par conséquent, la méthodologie lexicographique et définitoire impose de briser les normes existantes et de réorganiser l'unité textuelle de la définition, d'abord pour permettre au lecteur de saisir l'univers représenté par le nom propre, et ensuite pour faire état du réseau de relations s'établissant entre le référent initial et les connotations de l'emploi figuré du nom propre. Le lien entre connaissances préalables et connotations découlant de ce savoir repose sur les caractéristiques stéréotypées du nom propre et implique la rédaction d'une définition entremêlée d'éléments encyclopédiques et linguistiques. Ainsi, il serait utile de prévoir à l'avenir de nouveaux projets lexicographiques exclusivement spécialisés dans le traitement des emplois métaphoriques du nom propre conçus de manière à pallier aux insuffisances des ouvrages actuels en appliquant une méthodologie uniformisée et systématisée.

**Mots clés :** nom propre modifié, définition, dictionnaire encyclopédique, dictionnaire de langue

Le présent article a pour objectif principal de considérer les différentes pratiques mises en place par les ouvrages lexicographiques pour définir une unité lexicale caractérisée par l'emploi d'un nom propre modifié (désormais Npr modifié). Son emploi métaphorique impose la rédaction d'une unité textuelle suffisamment claire pour que l'utilisateur de l'ouvrage lexicographique puisse rapidement saisir le sens véhiculé par son emploi, notamment hors contexte, ce qui rend parfois la tâche relativement difficile, si l'on sait que le Npr modifié construit principalement son sens dans le discours et est dépendant des circonstances étroitement liées à l'univers représenté par le Npr (Leroy, 2004a). Cependant, l'analyse du traitement

---

<sup>1</sup> ckatra@t.mk

lexicographique du Npr modifié proposé par plusieurs ouvrages laisse entendre qu'il n'existe pas de méthodologie préétablie et que l'unité textuelle de la définition représente une composition de divers éléments représentatifs : informations biographiques, historiques, culturelles, géographiques, encyclopédiques, linguistiques, etc. Il en ressort que l'unité textuelle de la définition doit faire état, d'une manière subtile et explicite, d'un réseau de relations entre le référent initial et les diverses connotations de l'emploi figuré du Npr.

Tout d'abord, que représente le Npr modifié ? Selon Leroy (2004a, 2004b) et d'autres linguistes (Flaux, 1991 ; Gary-Prieur, 1991, 2009 ; Jonasson, 1991 ; Kleiber, 1994 ; Siblot & Leroy, 2000 ; Vaxelaire, 2005a, 2005b, 2006, 2008), le Npr modifié est identifié à l'*antonomase*. Il s'agit de l'emploi métaphorique du Npr, qu'il soit employé isolément ou dans une expression figurée, principalement il s'agit d'un Npr devenu nom commun (désormais Nc). La rhétorique identifie ainsi la notion d'*antonomase* comme l'emploi figuré d'un Nc pour un Npr ou d'un Npr pour un Nc : *Le Sauveur* pour Jésus Christ, *un Tartuffe* pour un hypocrite, *un Don Juan* pour un séducteur (Leroy, 2004a : 8-14). C'est également l'emploi d'un Npr pour un autre Npr pour marquer l'identification d'un individu avec un autre individu (*C'est un Néron*) ou un Nc pour un autre Nc, et la théorie distingue l'*antonomase métonymique* (*barème, sandwich, poubelle, camembert, jersey*) et l'*antonomase métaphorique* (*un T/tartuffe, un A/amphitryon, un C/césar* (Leroy, 2004a : 23)). Cependant, notre analyse concerne avant tout la définition de l'*antonomase métaphorique* et les expressions contenant des Npr modifiés (emploi figuré/métaphorique).

Notre objectif principal est de considérer le traitement lexicographique des Npr modifiés, constitutifs d'une expression figée ou pas, dans cinq ouvrages existants :

1. *Du bruit dans Landerneau* (Louis, 1995),
2. *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (Rey-Debove & Rey, 1994),
3. *Dictionnaire des noms propres* (Baladier et al., 1996),
4. *Dictionnaire des expressions et locutions* (Rey & Chantreau, 1989),
5. *Trésor de la langue française informatisé* (accès en ligne).

Nous avons sélectionné au hasard 17 unités lexicales pour constituer notre modeste corpus (reproduits dans le tableau ci-dessous) et nous avons observé les définitions, le traitement, les explications, l'ensemble des données présentées permettant au lecteur d'une manière ou d'une autre d'en dégager le sens. Nous avons aussi observé la rédaction de l'unité textuelle des entrées, la présentation de l'unité textuelle des entrées, ainsi que le dosage entre informations encyclopédiques et informations linguistiques pour identifier la signification de l'unité lexicale. Nous avons également tenté de distinguer les particularités d'un dictionnaire par rapport à un autre, afin de tirer des conclusions quant à l'efficacité ou non du procédé lexicographique utilisé et finalement, nous émettons des recommandations pour la rédaction ultérieure d'ouvrages lexicographiques intégrant le Npr modifié.

Dans le tableau ci-dessous, les signes '+' et '-' nous indiquent si l'ouvrage lexicographique fait référence ou non à l'emploi métaphorique du nom propre ('-')

signale toutefois que le nom propre est présent dans le dictionnaire). La parenthèse indique que l'explication est incomplète pour en déduire le sens de l'emploi métaphorique. La barre oblique '/' indique que le dictionnaire ne recense pas le nom propre ou l'expression.

Expression	Ouvrage lexicographique				
	<i>Du bruit dans Landerneau</i>	<i>Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française</i>	<i>Dictionnaire des noms propres</i>	<i>Dictionnaire des expressions et locutions</i>	<i>Trésor de la langue française informatisé</i>
Le talon d'Achille	+	+	-	+	+
Un Adonis	+	+	-	/	+
Un Alceste	+	/	-	/	(/)
Une Bécassine	+	+	(+)	/	+
Les chaussettes de Bérégovoy	+	/	-	/	/
C'est la bérézina	+	+	-	/	/
Aller à Canossa	+	/	+	+	/
Le pays de cocagne	+	+	/	+	+
Une pomme de discorde	+	+	/	+	+
Tout le gotha	+	+	-	/	+
Des harpies	+	+	-	/	+
Le Léviathan	+	/	(+)	/	+
Un Arsène Lupin	+	/	(-)	/	-
Un Monopoly	+	/	/	/	/
Prendre le Pirée pour un homme	+	+	-	+	+
Travailler pour le roi de Prusse	+	+	-	+	+
Le rocher de Sisyphe	+	(+)	(+)	+	+

L'analyse du tableau nous permet déjà de constater des tendances prépondérantes quant au traitement des unités lexicales de notre corpus. D'abord, les unités lexicales de notre corpus ne sont pas systématiquement traitées par chacun des ouvrages ci-dessus et il semble que le choix ou leur présence dans le dictionnaire soit aléatoire et sans justification, ce qui indique que les critères de sélection pour recenser une unité en particulier sont indéfinis et instables, comme le constate également Vaxelaire (2005b). Cela est tout particulièrement symptomatique pour le *Dictionnaire des expressions et locutions*, ouvrage dans lequel on s'attendrait de plein droit à trouver la définition/explication d'une unité lexicale intégrant un Npr modifié. D'autre part, les premières impressions de l'analyse indiquent que les nombreuses unités faisant défaut sont des unités lexémiques et des unités phraséologiques très fréquentes et représentatives de la langue française, ce qui laisse à nouveau perplexe l'utilisateur

de ces ouvrages. Aussi, les ouvrages ne font pas systématiquement référence à l'emploi métaphorique du Npr, bien que certains enregistrent l'unité lexicale. Nous remarquons également que les explications relatives à l'emploi métaphorique du Npr, lorsqu'elles sont présentes, souvent, ne sont pas suffisamment claires, explicites et précises pour que le lecteur puisse comprendre le sens métaphorique, et demandent une grande part d'investissement du lecteur pour comprendre le sens. De plus, certains ouvrages sont surchargés d'informations encyclopédiques, parfois inutiles à la compréhension directe de l'emploi métaphorique du Npr modifié. D'autre part, le type de dictionnaire consulté n'explique pas la présence et/ou l'absence de l'emploi métaphorique (ex. *Dictionnaire des noms propres*) et l'absence totale d'informations linguistiques sur le sens métaphorique dans certains ouvrages, par conséquent le lecteur reste souvent perplexe et confus devant l'unité textuelle de l'entrée.

Sur la base de ces quelques unités lexicales contenant un Npr modifié, nous proposons maintenant de présenter les principales caractéristiques des définitions proposées par chacun des ouvrages lexicographiques sélectionnés pour notre analyse et de faire état de la situation quant aux règles et principes retenus pour la rédaction de l'entrée de l'ouvrage lexicographique en question. Mais d'abord, nous proposons au lecteur de cet article de visualiser l'organisation textuelle des informations sur la base de quelques exemples dans chacun des ouvrages lexicographiques et de constater les principes de rédaction des unités textuelles :

**CANOSSA (Aller à)**

Nom : Canossa  
 Château-fort dans les Apennins  
 Adresse : en Émilie-Romagne, Italie.

**Épisode de l'histoire européenne.**

Le château de Canossa appartient à Mathilde de Toscane. La comtesse est une alliée du pape Grégoire VII, à qui elle donne refuge, au début 1077.  
 Un décret du souverain pontife a déclenché, en 1075, la querelle des Investitures : il interdit les investitures laïques.  
 L'empereur germanique Henry IV s'y oppose et fait déposer le pape par le concile de Worms. Il est excommunié et déposé à son tour. Du coup, ses sujets sont délivrés du devoir d'obéissance, les féodaux se révoltent et le clergé allemand n'est plus sûr.  
 Abandonné de tous, il se rend à Canossa pour obtenir le pardon. Pendant trois jours, du 26 au 28 janvier 1077, il attend devant une porte qui ne s'ouvre pas. Grégoire VII le laisse pieds nus, en costume de pénitent ; régulièrement l'empereur s'agenouille dans la neige.  
 Finalement, il est reçu. Étendu sur le seuil de la chapelle, les bras en croix, il demande l'absolution en sanglotant.  
 Il fait amende honorable. Grégoire VII lui donne alors le baiser de paix et l'admet à la messe pontificale.  
 Rentré en Allemagne, Henri IV rompt de nouveau avec le pape, le dépose encore et fait élire l'antipape Clément III. Excommunié pour la seconde fois, il descend sur Rome qu'il prend.  
 L'arrivée d'Urbain II fait tourner la chance. Henri IV finira seul, définitivement abandonné, en 1106, à Liège.  
*Nach Canossa geben wir nicht* (« Nous n'irons pas à Canossa »), lance, devant le Reichstag, le 14 mai 1872, le chancelier allemand, Otto, prince von Bismarck, qui s'est engagé dans la guerre religieuse du *Kulturkampf* contre les catholiques.

**Aujourd'hui : s'humilier devant son adversaire.**

*Du bruit dans Landerneau* (Louis, 1995)

**Canossa**, village d'Italie (Émilie). Le futur empereur germanique Henri IV y fit amende honorable devant le pape Grégoire VII (28 janv. 1077) durant la querelle des Investitures, dont l'enjeu principal était la nomination des évêques et des abbés. Cet épisode est à l'origine de l'expression *aller à Canossa*, s'humilier devant son adversaire.

*Dictionnaire des noms propres* (Baladier et al., 1996),

**CANOSSA** nom de lieu.

*Aller à Canossa* « céder complètement devant quelqu'un, s'humilier devant lui ». Allusion érudite à l'entrevue de Canossa (bourg italien situé près de Modène) où le pape Grégoire VII força l'empereur Henri IV d'Allemagne à s'humilier avant de le relever de l'excommunication (Henri IV avait proclamé la déchéance du pontife après le conflit des Investitures, mais, excommunié et abandonné de ses vassaux, il dut se rendre au château de Canossa en janvier 1077). L'expression fut employée par Bismarck en 1872 (*Nous n'irons pas à Canossa* signifiant : « nous ne céderons pas aux catholiques »).

*Dictionnaire des expressions et locutions* (Rey & Chantreau, 1989)

**ADONIS (U<sub>n</sub>)**

Nom : non attribué  
Prénom : Adonis  
Nationalité : Phénicien  
Profession : dieu de la Végétation  
Situation de famille : célibataire ; fils incestueux de Cinyras et de Myrrha ; élevé par les Dryades ; aimé d'Aphrodite, en latin Vénus.

**Personnage de la mythologie grecque.**

Adonis est beau comme un dieu.

*L'enfant, né de sa propre sœur et de son grand-père et qui, caché naguère dans un arbre, avait naguère vu le jour, hier encore beau entre tous dans son berceau, est maintenant un jeune homme, maintenant un homme ; maintenant il se surpasse en beauté lui-même, maintenant il séduit jusqu'à Vénus et tire vengeance des feux qu'elle alluma en Myrrha, sa mère. Car, un jour que l'enfant au carquois donnait un baiser à sa mère, sans s'en apercevoir, de la pointe d'une flèche qui dépassait, il frola le sein de Vénus. Touchée, la déesse écarta de la main son fils. La blessure était plus profonde qu'elle n'en avait l'air, et Vénus elle-même s'y était d'abord trompée. Séduits par la beauté du jeune homme, elle n'a plus cure des rivages de Cytbère, elle ne va plus revoir Paphos, à qui la mer profonde fait une ceinture, ni la poissonneuse Cnide, ni Amatonte, dont la terre recèle le métal ; elle renonce même au ciel : sur le ciel l'emporte pour elle Adonis. Elle ne le quitte plus, elle se fait sa compagne...*

Ovide, *Les Métamorphoses*, X

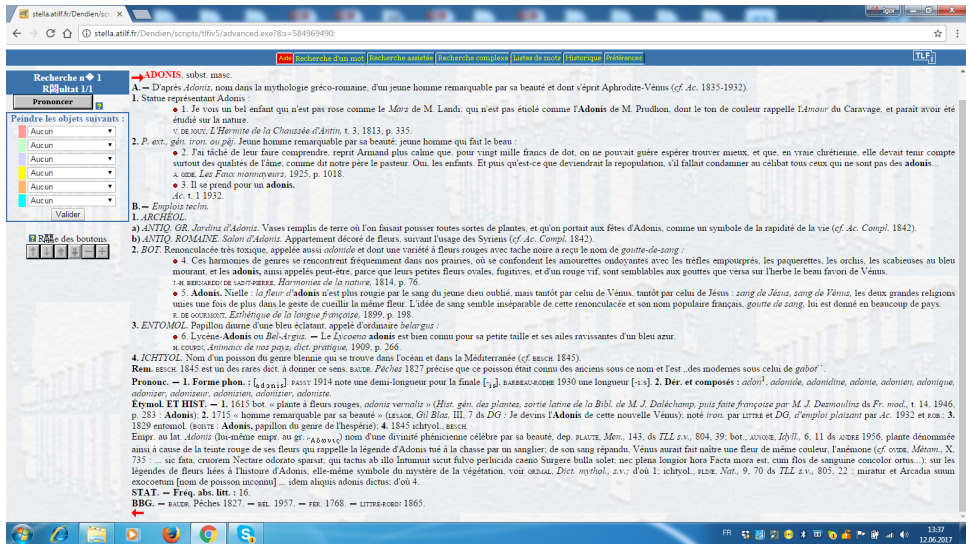
La déesse quitte l'Olympe pour suivre Adonis à la chasse dans la forêt. Il est tué par un sanglier, et de son sang naît la fleur nommée anémone. Vénus obtient de Jupiter qu'il retrouve la vie et quitte les Enfers pendant la moitié de l'année pour la passer avec elle. Le mythe de sa mort et de sa résurrection symbolise le cycle annuel de la végétation.

**Aujourd'hui : un homme jeune et beau.**

*Du bruit dans Landerneau* (Louis, 1995)

**ADONIS** [adonis] n. m. — 1715; de Adonis, héros myth. célèbre par sa beauté 1. Jeune homme d'une grande beauté. ⇒ **apollon**, **éphèbe**. « *Il faut être un Adonis pour se faire peindre* » (Frédéric II). loc. *Ce n'est pas un Adonis*, il n'est pas très beau. 2. (1839) Beau papillon diurne, du genre lycène.

*Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Rey-Debove & Rey, 1994)*



*Trésor de la langue française informatisé (accès en ligne)*



**PIRÉE (Prendre le \* pour un homme)**

Nom : Le Pirée  
Port maritime  
Adresse : Athènes, Grèce.

**Épisode de l'histoire de la littérature.**

L'histoire est inventée par Ésope (vers 620 avant J.-C.-vers 560 avant J.-C.) dans sa fable « Le Singe et le Dauphin ».  
Un singe naufragé est sauvé par un dauphin qui lui demande s'il connaît le Pirée.  
*Le singe, croyant qu'il voulait parler d'un homme dit que oui, et que c'était même un des ses intimes amis.*

Jean de La Fontaine (1621-1695) la reprend dans une fable au titre identique. Un dauphin y sauve d'un naufrage un singe qu'il prend pour un homme.

*Le Dauphin l'allait mettre à bord,  
Quand par hasard il lui demande :  
Êtes-vous d'Athènes la grande ?  
- Oui, dit l'autre, on m'y connaît fort ;  
S'il vous y survient quelque affaire,  
Employez-moi ; car mes parents  
Y tiennent tous les premiers rangs :  
Un mien cousin est Juge-Maire.  
Le Dauphin dit : Bien grand merci.  
Et le Pirée a part aussi  
A l'honneur de votre présence ?  
Vous le voyez souvent ? Je pense.  
- Tous les jours : il est mon ami,  
C'est une vieille connaissance.  
Notre Magot prit pour ce coup  
Le nom d'un port pour un nom d'homme.  
De telles gens il est beaucoup  
Qui prendraient Vaugirard pour Rome,  
Et qui, caquetant au plus dru,  
Parlent de tout et n'ont rien vu.  
Le Dauphin rit, tourne la tête,  
Et, le Magot considéré,  
Il s'aperçoit qu'il n'a tiré  
Du fond des eaux rien qu'une bête.  
Il l'y replonge, et va trouver  
Quelque homme afin de le sauver.*

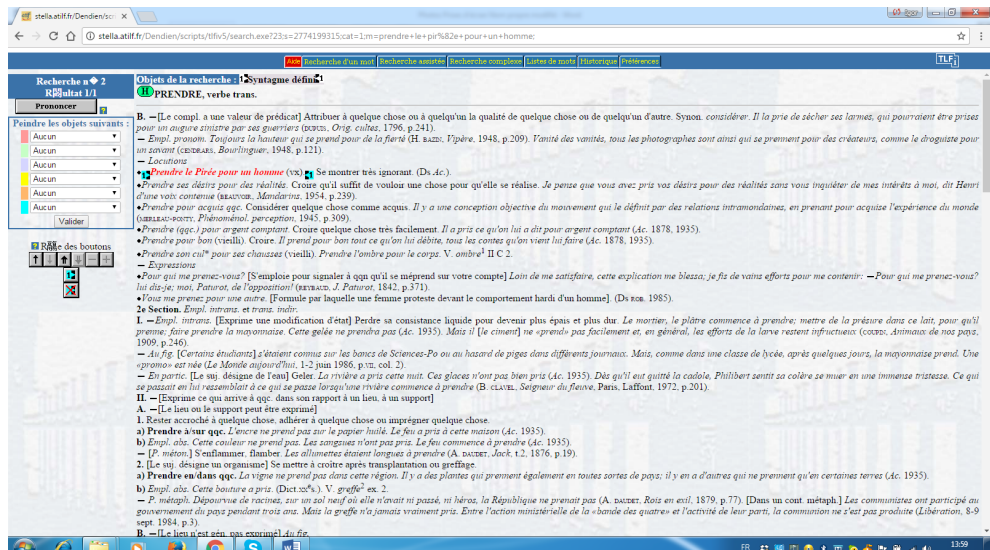
**Aujourd'hui : confondre grossièrement deux éléments sans rapport.**

*Du bruit dans Landerneau (Louis, 1995)*

**PIRÉE** n. pr. Port de Grèce, situé près d'Athènes.  
*Prendre le Pirée pour un homme* « faire une erreur grossière, se tromper lourdement ; être ignorant ». Dans la *Fable* de La Fontaine, *Le Singe et le Dauphin*, le singe, qui ne veut pas laisser paraître son ignorance, prétend connaître le Pirée comme son ami.

Ceux qui flottent et ne sombrent pas  
Ceux qui ne prennent pas le Pirée pour un homme... J. PRÉVERT, *Paroles*, p. 8.

*Dictionnaire des expressions et locutions (Rey & Chantreau, 1989)*



*Trésor de la langue française informatisé (accès en ligne).*

1. L'unité textuelle de l'explication de l'ouvrage lexicographique *Du bruit dans Landerneau* de Louis (1995) contient :

- uniquement les cas du Npr modifié sous la forme de l'expression figée (*Le nez de Cléopâtre*) ou de l'antonomase métaphorique (*Un Alceste, Un Adonis*) ;

- une carte d'identité contenant toutes les informations nécessaires pour identifier le personnage, le lieu géographique ou le phénomène ; c'est la « fiche d'état civil », selon Louis, qui reprend : nom, prénom, surnom, nationalité, lieu de naissance, domicile, professions, situation de famille, lien de parenté avec d'autres personnages célèbres, signe particulier, lieu de décès, localisation du lieu ou de la ville, etc. ;

- tout type de sources pour la connaissance du Npr : extraits et citations d'ouvrages littéraires, d'articles de journaux, de mémoires, de poèmes, de dialogues, extraits du Nouveau Testament, etc.

. indications étymologiques (*Du latin candidus, candide apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle, mais le type est imposé dans le conte Candide* ou l'*Optimisme (1759), de Voltaire (1694-1778) / Un candide* (Louis, 1995 : 51) ;

- un narratif : commentaires et reformulations des événements ou épisodes historiques relatifs au Npr pour comprendre les circonstances ; indication d'institutions, d'auteurs, dates, phrases et slogans célèbres, titres d'œuvres ou de journaux (*Le Nouvel Observateur / Les chaussettes de Bérégovoy* (Louis, 1995 : 25) ; *Chroniques / Les bourgeois de Calais* (Louis, 1995 : 48) ; *le Canard enchaîné / La feuille d'impôt de Chaban* (Louis, 1995 : 61)), (*Quand Renault s'enrhume, la France tousse / Ne pas désespérer Billancourt* (Louis, 1995 : 32) ; *Le pneu Michelin boit l'obstacle ! / Un Bibendum* (Louis, 1995 : 29) ; (*Deadly Bermuda Triangle / Le triangle des Bermudes* (Louis, 1995 : 27) ;

- signification/équivalence dans le français contemporain (sens, sémantisme du Npr) : l'interprétation tente d'être la plus exhaustive et la plus précise, où toutes les références au Npr disparaissent, sans s'inquiéter de la longueur de cette explication (*S'humilier devant son adversaire / Aller à Canossa* (Louis, 1995 : 52) ; *S'y plonger, c'est se laisser aller, perdre un temps précieux qui pourrait être judicieusement employé / Les délices de Capoue* (Louis, 1995 : 53) ; *Une mise en garde contre une attitude équivoque ; il faut admettre qu'une sanction doit suivre tout soupçon, même injustifié, touchant un proche du pouvoir / La femme de César ne doit pas être soupçonnée* (Louis, 1995 : 60).

Nous remarquons que toutes ces indications sont de moindre ampleur, lorsque la célébrité du personnage, du lieu ou de l'événement appartient au patrimoine commun culturel de nos civilisations, tels que les Lettres classiques, la mythologie grecque et latine, les Saintes Écritures, la religion, sûrement en raison de leur caractère archétypal et stéréotypé, car la référence à ces Npr célèbres représente des modèles, des exemples et des symboles complètement intégrés dans nos langues et dans notre conception du monde. Les entrées sont surchargées d'informations ce qui rend la lecture plutôt difficile en raison des multiples références et autres éléments.

2. L'unité textuelle de l'explication de l'ouvrage lexicographique *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* de Rey-Debove & Rey (1994) contient :

- des informations purement linguistiques (prononciation, parties du discours - nom masculin, nom féminin, datation du mot, étymologie) ;
- la recherche ne se fait pas selon le Npr, mais l'unité lexicale peut être trouvée sous l'entrée du Nc faisant partie de l'expression, que nous soulignons ici (*prendre le Pirée pour un homme ; le rocher de Sisyphe ; travailler pour le roi de Prusse ; talon d'Achille*) ; cependant cette approche n'est pas systématique et n'explique pas les entrées reprenant un Npr en particulier (*pays de cocagne ; une pomme de discorde ; des harpies ; tout le gotha ; une bécassine ; c'est la bérézina - sans majuscule et entrée à part entière ; un Adonis - avec majuscule et entrée à part entière*) ; notons que cela peut décourager les personnes consultant le dictionnaire, car il faut aussi avoir l'état d'esprit d'aller chercher l'expression sous une autre entrée ; d'autre part, une entrée relative à un Nc (*une pomme de discorde*) peut être très longue à lire empêchant le lecteur de trouver rapidement l'expression ;
- assure parfois des références encyclopédiques (héros mythologique, allusion mythologique, personnage célèbre, lieu géographique, pays imaginaire, etc.) ;
- donne la signification de l'unité lexicale sous la forme d'une reformulation/interprétation/équivalence ;
- assure des citations d'auteurs ayant employé métaphoriquement le Npr sous l'indication *emploi figuré* ;
- assure des exemples/occurrences attestées ;
- donne des synonymes ou des antonymes ;
- *une pomme de discorde* apparaît sous deux entrées distinctes ;
- *le rocher de Sisyphe* : il n'y a aucune indication encyclopédique ni

d'interprétation/signification/équivalence, seule la citation de Camus sous l'entrée *rocher* : « *Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids* (Camus) » en supposant que le lecteur fera par lui-même la relation avec le mythe ;

- nous n'y avons pas trouvé les unités suivantes : *un Alceste, les chaussettes de Bérégovoy, aller à Canossa, le Léviathan, un Arsène Lupin, un Monopoly*.

Il est important de signaler que ce dictionnaire contient un nombre relatif d'unités lexicales et les informations sont mixtes, parfois insuffisantes, en ce qui concerne les informations encyclopédiques. Comme le constate également Vaxelaire (2005b) pour d'autres exemples, pourquoi certains Npr ont l'honneur de se retrouver dans le dictionnaire sans égard au fait qu'ils apparaissent sous l'entrée du Nc constitutif de l'expression et d'autres pas ? Aussi, pourquoi certains Npr ont une entrée à part entière, alors que d'autres apparaissent sous l'entrée du Nc constitutif de l'expression ? Dans ce cas, ils perdent la caractéristique de Npr et sont considérés comme Nc (la majuscule peut être un élément de sélection, mais par contre *un Adonis* possède une entrée à part entière et une majuscule, tout comme *tout le gotha, des harpies*, mais sans majuscule).

3. L'unité textuelle de l'explication de l'ouvrage lexicographique du *Dictionnaire des noms propres* de Baladier et al. (1996) :

- traite exclusivement les Npr, la recherche se fait systématiquement selon le Npr ;

- donne uniquement des informations encyclopédiques, cependant très rarement assure l'emploi métaphorique et la signification (« (...) *Cet épisode est à l'origine de l'expression aller à Canossa, s'humilier devant son adversaire* » (Baladier et al., 1996 : 218)) ; comment expliquer cet état des choses ?

- traite généralement les propriétés du personnage, du lieu, de l'événement, etc. ; par exemple, il indique que le « (...) personnage de Bécassine est celui d'une employée de maison d'origine bretonne, naïve mais dévouée, peu fûtée mais optimiste » (Baladier et al., 1996 : 128) ; après avoir assuré les informations biobibliographiques, le dictionnaire indique pour Bérégovoy : « Il se suicida » (Baladier et al., 1996 : 139) ; pour Arsène Lupin, le dictionnaire indique qu'il s'agit d'un « type de gentlemen cambrioleur (...) » (Baladier et al., 1996 : 729) ;

- sur la base des informations encyclopédiques, le lecteur doit trouver par lui-même le sens métaphorique, ce qui n'est pas une garantie de la bonne interprétation : « *Alceste, principal personnage du Misanthrope de Molière* » (Baladier et al., 1996 : 26) ;

- l'expression *une pomme de discorde* n'est pas traitée par le dictionnaire, mais la majorité des Npr de notre corpus y figurent ;

- assure l'orthographe *Berezina* par opposition à *bérézina* ailleurs.

Ainsi, ce dictionnaire contient un nombre faible d'unités lexicales contenant un Npr modifié en comparaison avec tous les autres ouvrages que nous avons analysés. Il assure surtout des informations encyclopédiques, historiques, géographiques, légendaires, mythologiques, biobibliographiques pour les Npr célèbres, mais nous

ne pouvons pas justifier parfois les informations linguistiques / signification d'une unité lexicale qui n'apparaissent que très rarement.

4. L'unité textuelle de l'explication de l'ouvrage lexicographique du *Dictionnaire des expressions et locutions* de Rey & Chantreau (1989) :

- donne des informations purement linguistiques (parties du discours : nom masculin, nom féminin), cependant il n'y a pas d'indications étymologiques ou de datation ;

- la recherche ne se fait pas selon le Npr, mais l'unité lexicale peut être trouvée sous l'entrée du Nc faisant partie de l'expression (*le rocher de Sisyphe ; travailler pour le roi de Prusse ; talon d'Achille, une pomme de discorde*, pour ce dernier uniquement sous l'entrée *pomme* et non pas aussi sous l'entrée *discorde*) ; cependant cette approche n'est pas systématique et n'explique pas les entrées reprenant un Npr (*pays de cocagne ; aller à Canossa ; prendre le Pirée pour un homme* (uniquement sous l'entrée *Pirée* et non pas aussi sous l'entrée *homme*) ;

- donne la signification de l'unité lexicale sous la forme d'une reformulation/interprétation/équivalence ;

- de nombreuses unités lexicales ne sont absolument pas traitées, bien qu'elles soient très fréquentes dans la langue française : *un Adonis, un Alceste, une Bécassine, les chaussettes de Bérégovoy, C'est la bérézina, tout le gotha, des harpies, le Léviathan, un Arsène Lupin, un Monopoly* ;

- assure des citations d'auteurs ayant employé métaphoriquement le Npr ;

- assure des exemples/occurrences attestées ;

- quant aux unités de notre corpus traitées par le dictionnaire, nous pouvons dire que l'unité textuelle assure une approche permettant au lecteur de bien saisir le sens métaphorique, car au moyen d'une reformulation subtile, suffisante et dosée, il est possible d'avoir une image claire des relations s'établissant entre les connaissances encyclopédiques sur le Npr et son emploi métaphorique ; cela est assuré par les références encyclopédiques (héros mythologique, allusion mythologique, personnage célèbre, lieu géographique, pays imaginaire, etc.), par la signification de l'unité lexicale sous la forme d'une reformulation/interprétation/équivalence.

Remarquons, toutefois, que beaucoup d'unités de notre corpus ne sont pas prises en compte, par conséquent nous constatons que le *Dictionnaire des expressions et locutions* de Rey & Chantreau (1989) traite en priorité les expressions contenant un Npr à l'emploi métaphorique, et non pas les antonomases métaphoriques, ce qui, à notre avis, constitue un défaut, car ce type de dictionnaire est principalement conçu pour élucider les emplois figurés et imagés. Toutefois, l'approche est assez exhaustive, beaucoup plus synthétisée et systématisée en comparaison avec les autres dictionnaires, car elle assure, outre l'explication de l'emploi métaphorique, des informations encyclopédiques, sans trop surcharger l'unité textuelle de l'entrée, en alternant la manière de présenter les informations linguistiques et encyclopédiques.

5. L'unité textuelle de l'explication de l'ouvrage lexicographique du *Trésor de la langue française informatisé* accessible en ligne :

- la recherche est rendue plus facile grâce à l'informatisation des données (accès sur Internet) ;
- la recherche assure plus de résultats ;
- la recherche est possible selon le Nc constitutif de l'expression et selon le Npr ; aussi, il est possible de trouver le Npr dans des citations et des exemples recensés, même s'il n'est pas traité en tant qu'entrée à part entière ou même s'il n'est pas traité sous l'entrée du Nc constitutif de l'expression ;
- donne la signification de l'unité lexicale sous la forme d'une reformulation/interprétation/équivalence ;
- donne des informations encyclopédiques suffisamment dosées ;
- assure beaucoup de citations d'auteurs ayant employé métaphoriquement le Npr ;
- assure beaucoup d'exemples/occurrences attestées ;
- les entrées sont très denses, avec beaucoup d'informations et il y a une exhaustivité totale ;
- signale l'emploi figuré, métaphorique, métonymique, le registre de langue, emploi familier, péjoratif, ironique, littéraire, vieilli, etc. ;
- donne l'étymologie, la prononciation, l'historique du Npr ;
- les expressions suivantes n'apparaissent aucunement : *Les chaussettes de Bérégovoy, C'est la bérézina, Aller à Canossa, Un Monopoly*, ni même comme faisant partie d'une citation quelconque (emploi métaphorique ou pas) ;
- *Arsène Lupin* apparaît comme Npr modifié, mais dans d'autres entrées « *Agressivité* » et « *Cambrioleur* » ;
- *Prendre le Pirée pour un homme* apparaît sous l'entrée du verbe *prendre* et signale unique la signification métaphorique : « (vx.) Se montrer très ignorant », on ne s'attend pas à trouver cette expression sous l'entrée *Prendre*, du moins les autres dictionnaires n'ont pas eu cette approche.

Pour ce dictionnaire, il est primordial de signaler que l'informatisation des données permet une recherche beaucoup plus exhaustive, cependant nous constatons une dispersion des Npr modifiés dans l'ensemble du dictionnaire et l'utilisateur du dictionnaire n'est pas en mesure de reconnaître une approche bien définie en ce qui concerne l'emploi métaphorique.

Suite à cette analyse détaillée, nous sommes en mesure de faire quelques constatations générales quant à une méthodologie appliquée et applicable relative à la rédaction des définitions du Npr modifié (voir en complément une autre analyse que nous avons réalisée Aleksoska-Chkatroska, 2011). D'abord, il est indéniable de souligner que l'approche encyclopédique s'impose plus ou moins selon le type ou prototype de référent initial représenté par le Npr, dont l'objectif principal est de dégager la définition scientifique, descriptive et narrative pour introduire les informations biographiques, historiques, géographiques, culturelles, sociétales, etc. Il s'agit donc d'une composante incontournable de la définition si l'auteur souhaite transmettre l'univers du Npr pour dégager le sémantisme du Npr modifié. Ensuite, vient se greffer une approche linguistique ou interprétative pour établir le contexte

discursif quant au sens métaphorique et assurer un équivalent sémantique au moyen d'une reformulation ou paraphrase, qui devra être la plus générale afin de couvrir l'ensemble des contextes d'emploi du Npr. L'autre principe à respecter est celui du dosage de ces deux types d'informations dans la définition pour ne pas détourner l'attention de l'utilisateur par des indications ou de longues citations ne contribuant pas toujours à la compréhension du sens. Par conséquent, pris dans leur ensemble, les ouvrages existants semblent être non-exhaustifs quant au recensement des expressions intégrant un Npr modifié, dont le choix reste aléatoire et inexplicé. Aussi, nous constatons une certaine inconstance de la méthodologie lexicographique appliquée, où fait défaut une approche uniformisée et systématisée.

Pour conclure, il serait judicieux de pallier aux insuffisances des ouvrages lexicographiques actuels (non-exhaustivité, inconstance de la méthodologie lexicographique, insatisfaction de l'utilisateur, critères de sélection aléatoires et injustifiés, déséquilibre entre informations encyclopédiques et informations linguistiques, surcharge de l'unité textuelle constituant l'entrée de l'unité lexicale par des citations et occurrences parfois non pertinentes, inégalité de la qualité entre les différents ouvrages, etc.) pour concevoir un traitement adéquat du Npr modifié et assurer une définition tout aussi représentative de son référent initial que de son sémantisme. Ainsi, en perspective d'un nouveau projet lexicographique du Npr modifié, il est nécessaire de briser les normes existantes des ouvrages lexicographiques classiques (type dictionnaire de langue ou dictionnaire encyclopédique) pour aboutir à une nouvelle réorganisation de l'unité textuelle de la définition, où les principes de cohésion et de cohérence au sein de l'entrée définissant le Npr modifié permettront d'établir un réseau de relations entre le référent initial du Npr et les connotations de son emploi figuré, relations suffisamment évocatrices pour traiter les connaissances préalables du Npr et les connotations découlant de ce savoir. Celles-ci auront pour objectif d'identifier les caractéristiques stéréotypées du Npr sur lesquelles est fondé le sens métaphorique du Npr et assureront la rédaction d'une définition entremêlée d'éléments encyclopédiques et linguistiques, judicieusement dosés et équilibrés, afin d'aboutir à un ouvrage lexicographique efficace, facile et rapide à consulter. D'autre part, ce « juste équilibre » et la systématisation de la méthodologie de traitement du Npr modifié ne seront atteints que si l'ouvrage en perspective est un ouvrage distinct spécialisé ne regroupant que les emplois métaphoriques du Npr. Finalement, cette approche pourrait éventuellement établir les prémices pour l'interprétation des antonomases discursives (voir à ce sujet Leroy, 2004a ; Lecolle *et al.*, 2009), concernant les Npr moins célèbres, mais tout aussi fréquents, qui construisent leur sémantisme dans le discours même.

## Bibliographie

- Aleksoska-Chkatroska, M. (2011). « Essai de méthodologie pour le traitement lexicographique français – macédonien du nom propre employé figurativement ». In : Lungu-Badea, Georgiana / Pelea, Alina (eds.) : *Translationes*, No3 – (In) Traductibilité des noms propres. Timișoara : Editura Universității de Vest, Centre d'études ISTTRAROM-TANSLATIONES, 103-120.

- Baladier, Ch. et al. (1996). *Dictionnaire des noms propres*. Paris : Larousse.
- Flaux, N. (1991). « L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent », *Langue Française*, 92, 1, 26 – 45.
- Gary-Prieur, M.-N. (1991) « Le nom propre constitue-t-il une catégorie linguistique ? », *Langue Française*, 92, 1, 4-25.
- Gary-Prieur, M.-N. (2009). « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor*, 11, 153-168.
- Jonasson, K. (1991). « Les noms propres métaphoriques : construction et interprétation », *Langue Française*, 92, 64-81.
- Kleiber, G. (1994). *Nominales : essais de sémantique référentielle*. Paris : Armand Colin.
- Lecolle, M., Paveau, M.-A., Reboul-Touré, S. (2009). « Les sens des noms propres en discours », *Les Carnets du Cediscor*, 11, 9-20.
- Leroy, S. (2004a). *De L'Identification à la catégorisation : l'antonomase du nom propre en français*. Louvain : Éditions Peeters « Bibliothèque de l'information grammaticale ».
- Leroy, S. (2004b). *Le Nom propre en français*. Paris : Orphys « Collection l'essentiel français ».
- Louis, P. (1995). *Du Bruit dans Landerneau : les noms propres dans le parler commun*. Paris : Arléa.
- Rey, A. & Chantreau, S. (1989). *Dictionnaire des expressions et locutions, le Trésor des manières de dire anciennes et nouvelles*. Paris : Le Robert.
- Rey-Debove, J. & Rey, A. (1994). *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- Siblot, P. & Leroy, S. (2000). « L'antonomase entre nom propre et catégorisation nominale ». In: *Mots*, juillet 2000, 63, 89-104.
- Trésor de la langue française informatisé*. [En ligne]. URL : <<http://atilf.atilf.fr/>>.
- Vaxelaire, J.-L. (2005a). « Le nom propre en contexte – une approche lexicologique ». [En ligne]. URL : <[perso.univ-lyon2.fr/~thoiron/JS%20LTT%202005/pdf/Vaxelaire.pdf](http://perso.univ-lyon2.fr/~thoiron/JS%20LTT%202005/pdf/Vaxelaire.pdf)>.
- Vaxelaire, J.-L. (2005b). « Nom propre et lexicographie française », *CORELA – Numéros Thématiques : Le traitement lexicographique des noms propres*. [En ligne]. Mis en ligne le 02 décembre 2005. URL : <<https://corela.revues.org/1239>>.
- Vaxelaire, J.-L. (2006). « Pistes pour une nouvelle approche de la traduction automatique des noms propres », *Meta : Journal des Traducteurs/Meta : Translators' Journal*, 51, 4, 719-738.
- Vaxelaire, J.-L. (2008). « Étymologie, signification et sens », *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF'08*, Paris : Durand, J., Habert B., Laks B. (éds.), Institut de Linguistique Française, 2187-2199.



## MODIFIED PROPER NAME AND ITS DEFINITION

Abstract: As far as lexical definition is concerned, we are generally referring to a clear and precise textual unity, more or less standardized, allowing to understand explicitly and exhaustively the semantic meaning of the lexical element. Nevertheless, in the concrete case of the modified proper name, the situation is quite different, where it's difficult to follow the existing practice, because its definition simultaneously represents an encyclopedic approach in order to give the scientific, descriptive and narrative definition as far as the biographical, historical, cultural and other information are concerned, and a linguistic approach in order to identify the discursive context as far as the meaning and its semantic interpretation are concerned. Consequently, the lexicographic and definition methodology requires to break with the existing practice and to reorganize the textual unity of the definition, firstly in order to allow the reader to grasp the world represented by the proper name, and secondly, in order to mention the network of relations appearing between the initial referent and the connotations resulting from the metaphorical use of the proper name. The link between the prior knowledge and the connotations resulting from it is based on the proper name stereotyped characteristics and implies to write a definition intertwined with encyclopedic and linguistic elements. Thus, it would be useful to foresee in the future new lexicographical projects exclusively specialized in the processing of metaphorical uses of proper names designed as to compensate the lacks that appear in actual dictionaries and applying a standardized and systemized methodology.

**Key words:** modified proper name, definition, encyclopedic dictionary, langue dictionary

## МОДИФИКАЦИЈА ВЛАСТИТОГ ИМЕНА И ЊЕГОВА ДЕФИНИЦИЈА

Резиме: Када је потребно дефинисати неки лексички елемент, то обично подразумева јасну и прецизну текстуалну јединицу, мање-више нормирану, што омогућава да се експлицитно и детаљно обради њена семантичка компонента. Међутим, у случају модификације властитог имена, ситуација је потпуно другачија. Тешко је ослонити се на већ постојећу дефиницију, јер се дефиниција властитог имена, с једне стране, заснива на енциклопедијском приступу који обухвата научни, дескриптивни и наративни аспект у погледу пружања биографских, историјских и културолошких података. С друге стране, таква дефиниција подразумева и лингвистички приступ, с обзиром на то да је потребно одредити дискурзивни контекст значења и његову семантичку интерпретацију. Дакле, лексикографска методологија намеће брисање постојећих норми и реорганизацију дефиниције текстуалне јединице како би читалац најпре, на ваљан начин, схватио појам властитог имена, а потом и све односе који постоје између иницијалног референта и метафоричке употребе властитог имена. Веза између претходних сазнања и конотација почива на стереотипним својствима

властитог имена и имплицира дефиницију коју ће чинити енциклопедијски и лингвистички елементи. Стога би било корисно да се у будућности обезбеде нови лексикографски пројекти посебно специјализовани за обраду метафоричке употребе властитих имена, дизајнирани тако да превазиђу недостатке постојећих речника и обезбеде примену стандардизоване и систематизоване методологије.

**Кључне речи:** модификација властитог имена, дефиниција, енциклопедијски речник, језички речник.

**Јелена Г. Јаћовић<sup>1</sup>**  
 Филозофски факултет  
 Универзитет у Нишу

Izvorni naučni rad  
 UDK 811.133.1'276.6:37

## ПОЛОЖАЈ И ПЕРСПЕКТИВА ФРАНЦУСКОГ ЈЕЗИКА СТРУКЕ<sup>2</sup>

У другој половини XX века са интензивирањем међународне сарадње на глобалном нивоу јавља се потреба за развојем што ефикасније комуникације унутар различитих домена људског деловања. Долази се до закључка да овладавање језиком неке стручне области умногоме убрзава размену сазнања и добара. Стога дидактика наставе страног језика рано препознаје потребу за развојем специјализованих уџбеника и методичких приступа у настави страног језика струке. У раду се анализирају облици наставе француског језика струке у нашој земљи, нарочито у два контекста њене реализације: универзитетски и пословни. Будући да настава француског језика струке обухвата најчешће пословну и туристичку сферу, истраживање се креће у овим областима. Кроз анкете међу полазницима различитих нивоа курсева француског језика струке покушаћемо да дефинишемо врсту мотивације и очекивања, у циљу побољшања наставе француског језика струке.

**Кључне речи:** француски језик струке, француски језик за посебне намене, настава француског језика струке, пословни француски, француски у туризму.

### Увод

У покушају да се анализира положај француског језика струке и његова перцепција код нас, један део истраживања је имао за циљ утврђивање мотивације и очекивања које полазници курсева француског стручног језика имају. У овом раду се приказују и анализирају резултати спроведеног истраживања и проблематика даљег развоја француског језика струке на нашем простору.

### Француски језик струке – развој појма и методе

Дефиниција појма, као и сам назив „језик струке“, у контексту изучавања француског језика доживљава невероватан број трансформација за веома крат-

<sup>1</sup> jelena.jacovic@filfak.ni.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је настао у оквиру пројекта *Романистика и словенски језици, књижевности и културе у контакту и дисконтакту* (Бр. 81/1-17-8-01) који финансира Универзитетска агенција за франкофонију (Agenceuniversitairede lafrancophonie) и Амбасада Републике Француске у Србији (Ambassade de France, Serbie).

ко време. Исцрпан опис развоја овог назива налазимо код Мурлон-Далиес, која истиче да се, након Другог светског рата, са интензивирањем међународне трговине и сарадње у различитим доменима људског деловања, јавља свест о потреби учења француског језика у практичне сврхе које намећу конкретне професије (Mourlhon-Dallies, 2008: 10). Стога се, почетком 60-тих година XX века појављује назив *français technique et scientifique* који упућује на специјализовану публику која изучава језик, али сам назив не заступа одређен методолошки приступ. У периоду од 1963. до 1973. користи се термин *langue de spécialité* у оквиру АВГС методе. Он се бави лексичким специфичностима и типичним синтаксичким структурама и под утицајем *Français fondamental* сачињавају се стручни речници. Почетком 70-тих година рађа се назив *français instrumental* који акценат ставља на научну и техничку комуникацију, занемарујући аспект свакодневне комуникације и културних референци. Језик се учи кроз тумачење стручних текстова не узимајући у обзир ниво полазника. Радом на аутентичним текстовима, усвајају се језичке структуре и тако писани код узима примат над усменим. Средином 70-тих година обележава *français fonctionnel* – овај термин више указује на тенденцију да се изађе у сусрет конкретним потребама специфичне публике, него на језичке проблеме. Њега осмишљава француско Министарство иностраних послова у оквиру активније културне политике која подразумева стажеве, обуке и разне видове стручног боравка у Француској. Анализирају се комуникацијске потребе полазника у њиховом радном окружењу и на основу тога се формирају наставни садржаји и динамика, а у центру пажње није више језик него употреба језика. Након настанка *English for Specific Purposes* 80-тих година, одмах настаје и *français à visée professionnelle* – пажња се усмерава на конкретну радну ситуацију у којој се дати језик користи и са појавом комуникативног приступа настава се усмерава у том правцу. За одрасле полазнике различитих професионалних усмерења почиње да се користи појам *public spécifique*, па се тако 90-тих година појављује *français du droit, français du tourisme, français des affaires*, итд. у коме се из комуникационе призме анализира специфични дискурс дате струке и на основу тога користи корпус аутентичних докумената у едукативне сврхе (Mourlhon-Dallies, 2008: 14). Од 2000. године говори се све више о француском за пословну комуникацију или француском језику у пословне сврхе (*français de la communication professionnelle, français à visée professionnelle*), где се, кроз акциони приступ, пажња усмерава на говорне чинове и пословне ситуације које су заједничке за све професије. 2006. године управо Флоранс Мурлон-Далиес (Florence Mourlhon-Dallies) уводи термин „професионални француски језик“ (*français à visée professionnelle*) који укључује елементе независне од дидактике и подразумева интердисциплинарни приступ – то је учење француског језика за потребе конкретног радног места које може да има за полазнике и франкофоне и нефранкофоне говорнике. Наравно, сви ови називи и приступи настави француског језика струке се донекле преплићу, постоје истовремено на различитим просторима и ни у ком случају не искључују једни друге (Mourlhon-Dallies, 2008: 12).

## Лингвистички и/или дидактички концепт

Очигледно је да је у почетку фокус био на лексичком аспекту језика струке, затим се пажња усмерава на комуникативну ситуацију у којој се језик употребљава, а са појавом појма „дискурс“ у лингвистици анализирају се писмени и усмени документи кроз које се остварује професионална активност. Када се у методици наставе страног језика издвојио концепт задатка (*tâche*) као комплексне активности која захтева више компетенција, и настава језика струке се трансформисала у том правцу. Закључак који се намеће је да се од самог зачетка паралелно развијају две тачке гледишта када је у питању језик струке: лингвистичка концепција која се бави лексичким и синтаксичким карактеристикама и дидактичка концепција коју занимају писмене и усмене дискурзивне врсте којима треба да овладају полазници у својим доменима активности. Док се из лингвистичког угла језик струке види као „формирање језичке компетенције на бази општег језика / коришћење општег језика да би се технички изразила специјализована сазнања“ (Lerat, 1995 : 21) или као варијетет (*sous-langue*), „стил“ општег језика чије се синтаксичке особености и грађење лексике детаљно испитују (Kocourek, 1982), дидактичка перспектива истиче да није језик тај који је „стручан“, већ је то методолошки приступ (Porcher, 1973), односно публика и дискурс – „професионални дискурс је заправо претварање у текст реалности на коју се он односи“ (Moirand, 1990) и покушава да дефинише шта је то стручни текст и које су његове одлике (Cusin-Berche, 2003). Временом се ова два становишта све више приближавају. Лингвистичка перспектива се надаље помера на логичко-дискурзивне операције које структурирају тематске целине (Tolas, 2004), а са дидактичке стране се формира став да заправо проблем односа између општег и стручног језика не постоји – језички систем је исти, говорник сам прави лингвистички и прагматички избор који зависи од сваке појединачне ситуације у којој се комуникација реализује (Carton, 2008). Све се мање говори о „стручном језику“, јер се једна научна дисциплина или област људског деловања не остварују кроз језик већ кроз дискурс, па преовладава појам „стручни дискурс“ (Mangiante, Parpette 2004).

### Français sur objectifs spécifiques / Français de spécialité

У XXI веку се наставља истовремено постојање неколико појмова који на сличан начин дефинишу ову област. Поред француског за пословне сврхе (*français à viséeprofessionnelle*), истовремено се користе и француски језик за посебне намене (*françaisurobjectifsspécifiques* – FOS) и француски језик струке<sup>3</sup> (*françaisdespécialité*). Прецизну разлику између последња два појма дефинишу Ж.-М. Манџиант (J.-M. Mangiante) и Ш. Парпет (Ch. Parpette): разлика између француског за посебне намене и француског језика струке се образла-

<sup>3</sup> У српском језику је то генерички назив за читаву област.

же различитим пореклом иницијативе за њено извођење. У првом случају је у питању „логика потражње“ (*logique de la demande*), где се за потребе обуке страних стручњака за рад у франкофоним институцијама и компанијама анализирају језичке потребе у конкретном радном окружењу и на основу тога конципира настава која је најчешће интензивна и одвија се у кратком временском периоду. Други случај подразумева „логику понуде“ (*logique de l'offre*) коју следе образовне институције које самостално конципирају програме широког спектра унутар једне области (Mangiante, Parpette 2004: 10).

### Француски језик струке у међународним оквирима

Положај француског језика у свету, а самим тим и у нашој земљи, чини се да је све неповољнији – агилније културне политике других европских земаља, нарочито Немачке, и добро утврђена позиција *lingua franca* коју већ дуго држи енглески језик само указују на то да се та ситуација тешко може променити. Иако губи битку на пољу глобалне комуникације, француски језик и даље задражава позиције у стручним оквирима – до половине прошлог века језик дипломатије, сада је други радни језик Европске уније и један од шест службених језика Уједињених нација, као и језик Међународног суда правде. Према истраживањима из 2010. француски језик држи трећу позицију у пословном свету – одмах после енглеског и кинеског, то је трећи језик у пословној комуникацији (<https://www.bloomberg.com/news/articles/2011-08-30/mandarin-chinese-most-useful-business-language-after-english-1->).

### Настава француског језика струке у Србији

Настава француског језика струке се у нашој земљи одвија у највећој мери на средњошколском и универзитетском нивоу, а затим и у пословним миљеима и приватним образовним институцијама. У средњим школама у највећој мери се ради о економским, угоститељско-туристичким и правно-биротехничким усмерењима, а ређе су у питању медицински и пољопривредни смерови. На универзитетском нивоу, француски језик струке се учи углавном на економским, правним, туристичким смеровима највећих државних универзитета. Француски језик струке постоји и на Фармацеутском, Саобраћајном, Шумарском, Учитељском, Факултету организационих наука, Факултету политичких наука Београдског универзитета и на Универзитету уметности.<sup>4</sup> Због ограниченог броја часова и сложене структуре полазника сигурно је да степен „струковности“ курсева француског језика варира. Приватне фирме које сарађују са француским партнерима и француске компаније које послују на

<sup>4</sup> Урађено је исцрпно истраживање о стању француског језика на нефилолошким факултетима. Видети код Вујовић, 2015.

нашем подручју могу самоиницијативно да организују курсеве, као што и приватне школе могу да понуде програме стручног француског језика. Француски институт, OIF (*Organisation internationale dela Francophonie*) и Влада Републике Србије су потписали споразум о сарадњи који омогућава запосленима у државној администрацији (различита министарства, државне управе, Влада РС) часове стручног француског језика ([http://suk.gov.rs/sr/strucno\\_usavrsavanje/obuke\\_po\\_temama.dot?id\\_obuke\\_oblast=sve](http://suk.gov.rs/sr/strucno_usavrsavanje/obuke_po_temama.dot?id_obuke_oblast=sve)).

### Истраживање FOS vs. FS

Као један од циљева нашег истраживања постављено је утврђивање мотивације и очекивања полазника две врсте курсева. У питању су, са једне стране полазници курсева OIF-а (*Françaisdesrelationsinternationales*) из редова запослених у државној администрацији као представници „логике потражње“ односно концепције FOS-а, и, са друге стране, студенти Високе туристичке школе струковних студија у Београду смер Економија у туризму који уче Француски језик у туризму, као представници „логике понуде“, тј. FS. Састављен је упитник који је требало да дефинише врсту мотивације за одабир курса француског језика струке (у оба случаја се ради о факултативном избору) и која очекивања имају од њега. За оба постављена питања постојали су понуђени одговори, али и могућност да додају сопствени одговор уколико им ниједан од понуђених није одговарао. У наставку следи приказ упитника:

#### Упитник

1. Пол:

- а) мушки
- б) женски

2. Радно место: \_\_\_\_\_

3. Степен стручне спреме и занимање :

\_\_\_\_\_

4. Француски језик учите од своје \_\_\_\_\_ године.

5. Ако сте француски језик учили у школи, то је било од

- а) основне школе, од \_\_\_\_\_ разреда.
- б) средње школе, од \_\_\_\_\_ разреда.
- в) факултета, од \_\_\_\_\_ године.
- г) никада нисам учио/ла француски језик у школском систему

6. Ако сте француски учили и/или факултативно, ван редовног школовања, то је било :

- а) у приватној школи језика
- б) са приватним професором
- в) друго \_\_\_\_\_

7. Да ли сте некада туристички посетили Француску или неку од земаља са француског говорног подручја?

- а) да. Коју земљу? \_\_\_\_\_
- б) не

8. Да ли сте на неки начин повезани са Француском или са неком другом земљом са француског говорног подручја? (*можете заокружити више одговора*)

- а) Рођен/а сам тамо.
- а) Живео сам тамо неко време.
- б) Боравио/ла сам тамо неко време у посети рођацима/пријатељима.
- в) Боравио/ла сам тамо у оквиру студентске размене/стипендије.
- г) Боравио/ла сам тамо због хонорарног рада.
- д) Боравио/ла сам тамо у оквиру пословних путовања.

9. Због чега сте се определили за учење француског језика ? (*можете заокружити више одговора*)

- а) Рођен/а сам / живела сам у Француској (или земљи са француског говорног подручја). У којој? \_\_\_\_\_
- б) Учио/ла сам француски језик у основној/средњој школи/на факултету и желео/ла сам да наставим.
- в) Допада ми се француски језик и култура.
- г) Потребан ми је/Користи ми за посао којим се тренутно бавим.
- д) Помоћи ће ми у даљем развијању професионалне каријере.
- ђ) Због познавања француског језика сам компететивнији/а на тржишту рада.
- е) Нешто друго: \_\_\_\_\_

10. Од курса француског стручног језика очекујем (*можете заокружити више одговора*):

- а) да ме оспособи за свакодневну комуникацију на овом језику.
- б) да савладам стручну терминологију везану за моје занимање.
- в) да научим нешто ново о Француској/франкофоним земљама и њиховој култури.
- г) да могу да пратим свакодневне телевизијске, новинске и интернет садржаје на француском.
- д) да могу да пратим литературу из своје стручне области.
- ђ) да могу да обављам послове везане за моје занимање, као и да се квалитетно писмено и



усмено изражавам.

е) Нешто друго : \_\_\_\_\_

**11.** Учење француског језика сматрам :

- једноставним а) ДА б) НЕ

- занимљивима) ДА б) НЕ

**12.** Које су Ваше прве асоцијације на Француску и француски језик?

\_\_\_\_\_

**13.** Колико често гледате филмове/серије на француском језику?

а) Веома често.

б) Често.

в) Ретко.

г) Веома ретко.

д) Не гледам уопште.

**14.** Колико честослушате музику на француском језику?

а) Веома често.

б) Често.

в) Ретко.

г) Веома ретко.

д) Не слушам уопште.

**15.** Колико честочитате новине/књиге на француском језику?

а) Веома често.

б) Често.

в) Ретко.

г) Веома ретко.

д) Не читам уопште.

Добијени резултати су прилично неуобичајени. Најчешћи мотив за полазнике курса ОИФ-а је био „допада ми се француски језик и култура“, а очекивани одговори „помоћи ће ми у даљем развоју професионалне каријере“ и „потребан ми је за посао којим се бавим“ су се нашли на другом и четвртном месту, што је необично, будући да је реч о запосленим људима са већ стеченим професионалним искуством.



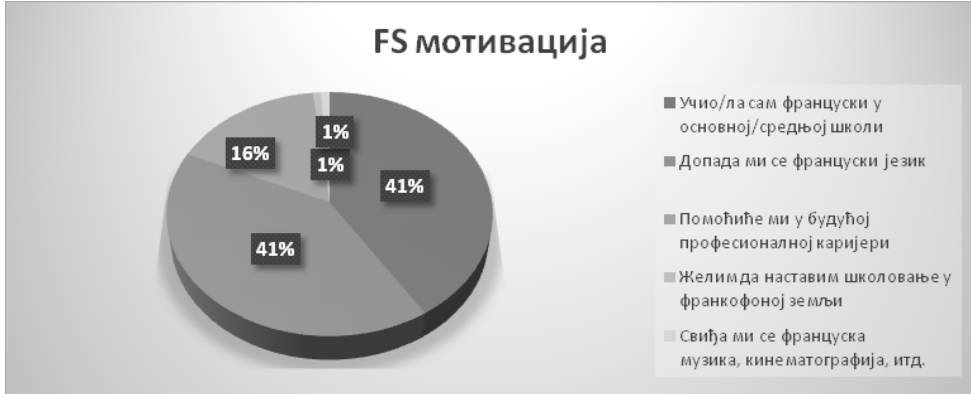
Слика 1.

На питање која су њихова очекивања најчешћи одговор опет није везан за употребу језика у пословним оквирима, већ „да ме оспособи за свакодневну комуникацију“. Одговори „да могу да обављам свој посао на француском“ и „да могу да пратим литературу из своје стручне области“ су на трећем и четвртном месту. На трећем месту се истовремено налази и одговор „да могу да пратим свакодневне новинске, ТВ и интернет садржаје“. Очигледно је да су чак и у овим ускостручним миљеима (Министарство иностраних послова, Министарство економије), реалне потребе за француским језиком веома мале и да и даље преовладава стереотип о „лепоти“ француског језика науштрб његове примењивости.



Слика 2.

Код студената Високе туристичке школе два одговора деле прво место – „учио/ла сам француски језик у основној/средњој школи“ и „допада ми се француски језик“, после тога долази одговор везан за потребе струке. Имајући у виду профил полазника (студенти, нејасна визија о професионалним потребама), одговори су сасвим предвидљиви.



Слика 3.

Када је реч о њиховим очекивањима – најчешћи одговор је исти као и у првој групи испитаника „да ме оспособи за свакодневну комуникацију“, а на другом и трећем месту су „да савладам стручну терминологију из области коју студирам“ и „да могу да пратим наставу на француском језику“. Очекивања су више везана за потребе професије него код прве групе испитаника.

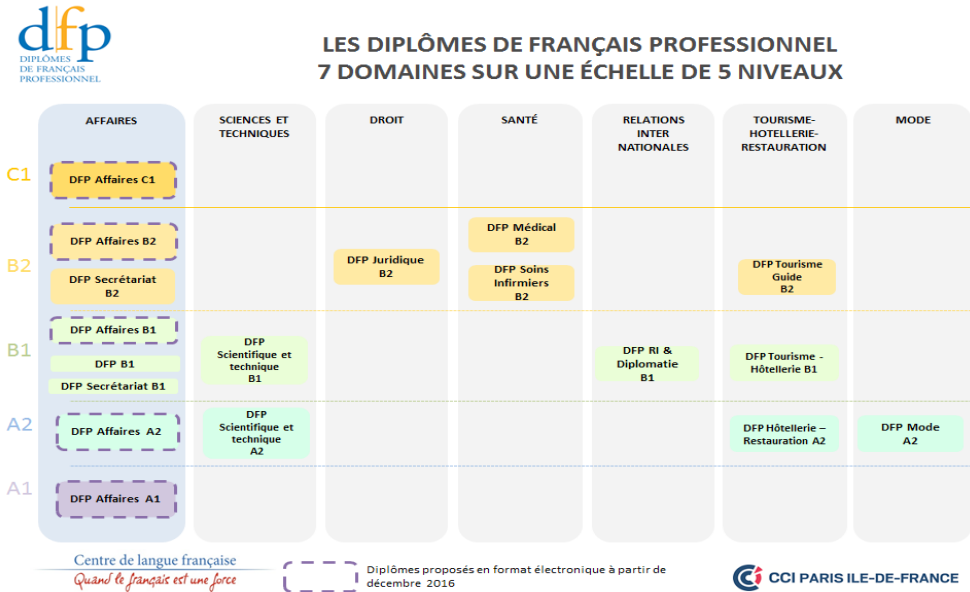


Слика 4.

## Закључци и перспективе

Имајући у виду ограничен опсег истраживања са само две групе испитаника, добијени резултати никако не могу да прикажу реалну и комплетну слику положаја француског језика струке код нас, већ само да дају пресек стања и оквирне правце у којима треба деловати. Резултати истраживања показују да се мотивација у великој мери објашњава инерцијом („учио/ла сам у основној / средњој школи“) за студенте и естетско-културолошким аспектом („допада ми се француски језик“) за запослене у државној администрацији, што би се исто могло рећи и да је у питању мотивација за учење општег француског језика. Очекивања су у обе групе идентична („да ме оспособи за свакодневну комуникацију“), веома скромна и не иду у правцу професионалних потреба, што би се могло очекивати барем од студентата који још увек немају јасне представе о свом будућем радном месту.

Оно што је сигурно јесте чињеница да је неопходно задржати двоструки приступ, лингвистички и дидактички, у осмишљавању наставне праксе и обучавању наставног кадра. Неопходне су анализе потреба свих врста полазника, од студената до пословних људи, као и константно праћење трендова у датој струци, па самим тим и прилагођавање наставног материјала. Међутим, у ситуацији у којој се већина стручне и пословне комуникације одвија на енглеском језику врло је тешко наметнути визију француског језика као незаобилазног у датој струци. Са друге стране, подаци који стижу из франкофоних организација (AUF) говоре да француске компаније попут *Orange* траже велики број ИТ стручњака који течно говоре француски језик, што се испоставило да је веома тешко наћи на целом простору централне и источне Европе. Дакле, познавање француског језика се може показати као кључни аргумент у корист нечије конкуритивности на тржишту рада. Од великог значаја би било и увођење и промоција испита из стручног француског *DELF Professionnel* које организује Привредна комора града Париза (*Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris*).



Слика 5. *Delf Professionnel* преузето са: <http://www.centredelanguefrancaise.paris/tests-diplomes/diplomes-francais-professionnel-dfp/>

Ови испити покривају неколико домена (административно-пословни, научно-технички, правни, медицински, међународних односа, туризма, хотелијерства и гастрономије и домен модног дизајна) на различитим нивоима Заједничког европског оквира за језике (A1-C1). Имајући у виду све наведене чињенице, закључак који се намеће је да је неопходна промена имица француског језика струке – стереотипне представе о мелодичности језика и богатству француске културе требало би да замени практична вредност познавања овог језика на тржишту рада. Наравно, решење овог проблема представља задатак пре свега за француске образовне и културне институције.

### Библиографске референце

- Carton, F. (2008). Des langues de spécialité au français à objectif spécifique. V: Bertrand, O., Schaffner, I. (прир.). *Le français de spécialité. Enjeux culturels et linguistiques* (39-47). Palaiseau Cedex : Éditions de l'École Polytechnique.
- Cusin-Berche, F. (2003). *Les mots et leurs contextes*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Kocourek, R. (1991). *La langue française de la technique et de la science. Vers une linguistique de la langue savante*. Wiesbaden: Oscar Brandstetter Verlag GMBH & Co. KG.
- Lerat, P. (1995). *Les langues spécialisées*. Paris: PUF

- Mangiante, J.-M, Parpette Ch.(2004). *Le Français sur Objectif Spécifique: de l'analyse des besoins à l'élaboration d'un cours*. Paris: Hachette FLE
- Moirand, S. (1990). Décrire des discours produits dans des situations professionnelles. *Publics spécifiques et communication spécialisée, Le français dans le monde, Recherche et applications* (53-62). Paris : Hachette.
- Mourlhon-Dallies, F. (2008). *Enseigner une langue à des fins professionnelles*. Paris : Les éditions Didier
- Porcher, L. (1976). Monsieur Thibaut et le bec Bunsen. *Études de Linguistique appliquée*, 23, (6-17).
- Tolas, J. (2004). *Le français pour les sciences*. Grenoble : PUG (Presses Universitaires de Grenoble).
- Вујовић, А. (2015). Положај француског језика на нефилолошким факултетима у Србији. У: Цакелић, В., Вујовић, А., Стевановић, М. (прир.). *Страни језик струке: прошлост, садашњост, будућност* (581-588). Београд: Факултет организационих наука – Универзитет у Београду.

## POSITION ET PERSPECTIVES DU FRANÇAIS DE SPÉCIALITÉ

Dans la deuxième moitié du XXème siècle, l'intensité du développement de la coopération internationale au niveau global impose le besoin d'une communication efficace au sein des domaines différents. On arrive à la conclusion que la maîtrise d'une langue de spécialité stimule l'échange des savoirs et des biens. Par la suite, la didactique de la langue de spécialité reconnaît la nécessité de l'évolution des manuels et des approches dans l'enseignement de la langue de spécialité. Dans cet article, nous nous proposons d'analyser deux types d'enseignement du français de spécialité en Serbie, ainsi que les contextes de sa réalisation : universitaire et celui d'affaires. Étant donné que l'enseignement du français de spécialité chez nous privilégie les domaines d'affaires et du tourisme, nos recherches portent sur ces domaines. À travers les enquêtes auprès des apprenants des niveaux différents, nous allons essayer de définir l'importance de la motivation et de montrer les avantages et les inconvénients figurant dans l'enseignement du français de spécialité en vue d'amélioration de sa réalisation.

**Mots-clés :** français de spécialité, français sur objectifs spécifiques, enseignement du français de spécialité, français des affaires, français du tourisme

## СПЕЦИФИЧНИ НАЧИНИ ПОПУЊАВАЊА РУСКОГ КОМПЈУТЕРСКОГ ЖАРГОНА

*Апстракт:* У раду се разматрају разноврсни путеви попуњавања компјутерског жаргона новом лексиком, а навели смо и велики број примера практичке транскрипције термина (*гейт, хард, глук, апгрејд, сисоп, линк, чат, јузер, аплет, геймер, лог, оффлайн*). У транскрипцији настају ненамерне или, што такође запажамо, намерне грешке (*мессаг, рулез*) и долази до скраћивања речи (*прога, субж, конфа, борда*). Неке речи су изгубиле особине варваризама и ушле у неутрални стручни слој руског језика – понекад због непостојања доброг руског еквивалента (*онлайн, Интернет, принтер, хакер*), а понекад и упркос постојању руских еквивалената (*коннект, логин, контент*). Многе речи компјутерског жаргона стварају се по творбеним моделима који су уобичајени за руски језик.

Од стандардизоване терминологије програмера жаргонска лексика се разликује емоционалном обојеношћу и одређеном нејасноћом у значењу речи, што није карактеристично за термине.

**Кључне речи:** компјутерски подјезик, професионални жаргон програмера, творбени модели, руски језик.

У вези са дубинском унутрашњом диференцијацијом гране компјутерских технологија и компјутеризацијом различитих области живота Руса, могуће је говорити о постојању различитог говора програмера, системских оператера, корисника рачунара, хакера, «језика» интернета, компјутерских игара, мулти-медије итд. Свака поменута група има специфичну лексику својих корисника. Различити истраживачи не дају тачну терминолошку ознаку језичких особина тих група. А. И. Пичкур и М. С. Трешчова, узимајући за објекат разматрања говор корисника Интернета, пишу: «Основни задатак истраживача комуникативне сфере интернета постао је одређивање суштине компјутерске комуникације: могуће је говорити о њој као о стручном језику, али је могуће одредити је и као стручни жаргон, 'кодирани говор'» (Пичкур и Трешчова 1999: 69).

У руском компјутерском жаргону постоје речи које означавају реалије које се користе изван стручне сфере, али које употребљавају првенствено носиоци компјутерског подјезика. Како каже Шејгал: «Компјутерски жаргон излази из оквира појма *стручни жаргон* и, попримајући црте специфичног облика комуникације међу програмерима, постаје *лингвокултурни феномен*» (Шејгал 1996: 206).

<sup>1</sup> dejan.markovic@filfak.ni.ac.rs

Језик садржи неколико основних и најважнијих функција и углавном сви лингвисти исто гледају на њих. Роман Јакобсон (Јакобсон 1960: 350–377) разликује шест комуникацијских функција, које одговарају димензијама комуникацијског процеса. Једна од шест функција увек је доминантна у тексту и обично одређује тип текста. У поезији је, на пример, доминантна поетска функција у којој је фокус на самој поруци. Поетска (естетска или креативна) функција говори о усмерености поруке на саму себе, при чему порука престаје да буде средство комуникације и постаје њен циљ. Ова функција се првенствено односи на књижевне или уметничке текстове, али се може употребити и у друге сврхе.

Емотивна (лична или експресивна) функција означава усмереност на емитента поруке. Ова функција изражава говорников субјективни став према поруци и усмерена је на изражавање говорникових емоција (стварних или оних које он жели да упути заједно са поруком). У стандардном језику би то било нпр. *Толико сам срећан да бих могао да скачем од среће!* У компјутерском подјезику то се изражава помоћу симбола, бројки, знакова и великих слова.

Конативна (апелативна) функција у компјутерском подјезику, као и у стандардном језику, усмерена је на примаоца поруке. У таквим случајевима комуникација, по правилу, има циљ да на неки начин делује на примаоца информације, да апелује на његова осећања и мисли и изазове одређену повратну информацију.

Когнитивна језичка функција (зову је и *денотативна* и *референцијална*) односи се на предмет поруке, тј. изражава однос између поруке и референта. Она је најчешћа функција сваке поруке, јер јој је у првом плану преношење поруке, односно да информација о референту буде достављена у што објективнијем и тачнијем облику. Карактеришу је неутрална језичка средства, објективност, одсуство емоционално-експресивних елемената, доминирају облици у трећем лицу и безличне и пасивне конструкције: срп. *Данас је у Нишу падао снег*; рус. *Вчера в Москве моросило*.

Метајезичка функција означава усмереност поруке на код. Она је увек заступљена у исказима у којима учесници у комуникацији проверавају да ли употребљавају исти код (“Когда говорю, что комп *завис* я имею в виду что он не работает”), у дефиницијама или цитатима. Сваки цитат представља говор о говору и говор у говору; текст у тексту и текст о тексту. У свакодневном говору, такође, се срећу примери за ову функцију језика.

Главна разлика између компјутерског подјезика и обичног жаргона је у томе што први има писани облик и такав облик његовог постојања чак је и доминантан. То уноси одређени ниво стабилности у његов живот и дозвољава нам да са релативном сигурношћу бележимо чињенице и појаве које су са њим повезане. Постоје и покушаји кодификовања компјутерског подјезика од стране његових носилаца који се манифестују у многобројним речницима (са лингвистичке стране гледишта неки су и неквалитетни). Тако долази до нормирања разматраног подјезика, тј. процеса, који је раније био запажен само у књижевном језику у току његовог настајања из народног. Такво постојање



писаног облика и кодификовање утичу на то да компјутерски жаргон испуњава велики број језичких функција, које се могу упоредити са функцијама књижевног језика.

Друга веома важна особина која разликује компјутерски подјезик од жаргона и других социјалних дијалеката је тенденција ка полифункционалности његових лексичких јединица. Тако би свака јединица која се појављује у њему морала бити употребљена у сврху неформалне комуникације између носилаца овог подјезика, али са друге стране, она такође задовољава и њихове стручне потребе, односно постаје и професионализам. Осим тога, у многим случајевима, таква јединица у перспективи своје употребе претендује на то да постане елемент књижевног језика. Неке од таквих јединица данас се сматрају неологизмима, јер књижевни језик нема синонине за означавање одговарајућих појмова и реалија, већ има само описне (дескриптивне) карактеристике за њих. Такав је, на пример, глагол *виснуть* – 1. (о компјутеру) престао да реагује на спољашње радње (притиске на тастере или на дугмад миша); 2. (о програму) престати са извршавањем. Овакве јединице слободно продиру у говор носилаца руског језика и у језик средстава јавног информисања када се говори о темама које се тичу компјутера и компјутеризације друштва.

Компјутерски подјезик се првенствено појавио као професионални жаргон програмера и осталих људи који су користили компјутер (играчи компјутерских игара, корисници интернета и сл), али се брзо раширио и на друге кориснике. Он данас поприма црте групног/колективног жаргона чији број носилаца расте из дана у дан.

Емоционално-експресивна функција долази до изражаја у многим лексемама: *клавиатура* – *клава*; *компјутер* – *компутер*, *коми*; *программист* – *программер*. Приметили смо да је лексика програмера иновативна и усредсређена на реалије из света компјутера. Програмери се не труде и немају жељу да именују ствари на другачији начин од уобичајеног.

Фатичка функција (функција успостављања контакта и одржавања комуникације) у компјутерском подјезику у правом смислу те речи има функцију успостављања контакта. Фатичка функција не само да је уочљива, већ се може сматрати једном од најважнијих функција у компјутерском подјезику. Ево једног примера реализације фатичке функције из речника (Зиков 1996):

*(1) Этот бук релизится для юзеров, только что на халяву влезших в Фидо. Хотя даже старые фидошники могут откопать тут юзабельный хинт, ну или просто приколоться;*

*(1а) Данный справочник предназначен в основном для пользователей персональных компьютеров, недавно вступивших в мир коммуникаций бесплатной сети ФидоНет. Однако и достаточно опытные в этом деле люди могут найти здесь для себя что-нибудь интересное, или хотя бы забавное.*

Увод у речник аутор (Зиков 1996) гради тако да он буде разумљив свима. Онима, који већ знају компјутерски подјезик, упућена је порука (2) и у том случају користи се компјутерски жаргон у својој функцији успостављања контакта, а за друге (пример (2а)) се користи књижевна варијанта.

Коришћење чак и незнатног броја лексема овог подјезика у процесу комуникације је нека врста лозинке, после које је саговорник или спреман, или није спреман за наставак комуникације.

У компјутерском подјезику постоје одређене речи са негативном конотацијом које означавају нестручно лице у раду са компјутером (*ламер, чайник*), али сам компјутерски подјезик није херметичан и потпуно је отворен за учење. Познаваоци компјутерског жаргона не игноришу почетнике, него се брину о њима, одговарају на разна питања на интернет форумима у вези са компјутерском лексиком и чак стварају речнике који разјашњавају јединице тог подјезика. Оваква отвореност компјутерског подјезика говори о великом уделу фатичке компоненте у комуникацији и сведочи о томе да се његов развој одвија интензивно и функционално га приближава књижевном језику. У целини гледано, носиоци компјутерског подјезика се труде да учине свој комуникациони простор још отворенијим. Руски компјутерски подјезик, који је веома развијен и са којим српски компјутерски жаргон слабо може да се пореди, спада у отворени жаргон. Он је веома експресиван и продире у језик средстава јавног информисања и постмодернистичку књижевност.

Метајезичка функција компјутерског подјезика лако је уочљива приликом увида у речнике компјутерског жаргона које су саставили сами носиоци тог жаргона. Веома се често, приликом тумачења неког жаргонизма, користе елементи самог жаргона. Навешћемо опет пример из речника Никите Зикова:

*АТТАЧ – Специалное писъмо, при отсылке которого мэйлер посылает вместе с ним файл(ы), имя которого содержится в субже.*

Напоменућемо још једну важну функцију компјутерског подјезика која се може разматрати као посебна разноврсност емоционално-експресивне функције. Виноградова је (2002: 111–124), позивајући се на Бахтина, условно ту функцију назвала «карневалском». Она се састоји од скоро обавезног уношења ироничног и/или хумористичког конотативног елемента у семантику жаргонских јединица. Та је функција толико важна да је можемо сврстати у обавезне за стварање жаргона.

У тематској структури компјутерског подјезика издваја се неколико целина: а) компјутер и његови делови, б) програми и њихове врсте, в) човек који ради за компјутером, г) типичне операције које се обављају за време таквог рада (ова набрајања можемо продужити тако што ћемо укључити интернет, техничке уређаје и операције за рад на интернету. Око ових центара формирају се најмногбројнији и варијативни низови синонима, на пример: *компьютер – комп, комплюхтер, компук, компутер, компухтер, контупер, писишка, писюк, пися, псих*. При томе је карневалска функција један од најглавнијих захтева за такво формирање и она прожима читаву компјутерску жаргонску лексику.

Не ради се само о стварању карневалских синонима. Често у компјутерски подјезик улази реч која означава нову реалiju у компјутерској реалности и која нема аналог у књижевном језику. У том случају карневалска функција је такође важан услов, а понекад и основа за стварање нове лексичке јединице. Као пример навешћемо лексему *Аська* (компјутерски програма *ICQ* помоћу

којег се обавља комуникација у реалном времену на интернету). Овде је у руски језик ушао, као позајмљеница из енглеског, акроним *ICQ*, који фонетски приликом читања одговара енглеској фрази «I seek you» (тражим те). Даље су га, по асоцијацији на руско женско име, носиоци компјутерског подјезика трансформисали у «Аську». Та асоцијација и одговарајућа спојивост са другим речима дају лексеми карневалски карактер, што је и условило разлог њеног настајања. Навешћемо неколико примера устаљених спојева речи са том лексемом: *говорить, общаться по Аське (через Аську), найти кого-либо по Аське (через Аську), использовать Аську, входит в Аську* итд.

У руском језику постоји велики број примера практичке транскрипције термина (*гейт, хард, глук, апгрейд, сисоп, линк, чат, јузер, апплет, геймер, лог, оффлайн* итд.). Примећује се скраћивање, редуковање (*комп, плз, путер, софт*). У транскрипцији настају ненамерне или, што такође запажамо, намерне грешке (*мессаг, рулез*) и долази до скраћивања речи (*проги, субж, конфа, борда*). Неке речи су изгубиле особине варваризама и ушле у неутрални стручни слој руског језика – понекад због непостојања доброг руског еквивалента (*онлайн, Интернет, принтер, хакер*), а понекад и упркос постојању руских еквивалената (*коннект, логин, контент*).

Интересантна је конкуренција транскрибоване и калкиране варијанте лексичке јединице: понекад побеђује руска варијанта – на пример, руско *ЧаВо* (одговори на најчешће постављена питања) срећемо чешће него енглеско *FAQ*. Без посебне конкуренције знак @ се код нас претворио у «мајмунче» (услед дужине репа слова «а», као код мајмуна), а код Руса у *собака* (пас/куче) или *собачка* (псић/кученце). То одговара и светској тенденцији јер је у различитим земљама тај исти знак попримио зоолошке називе: пуж, црвић, мишић, свињски реп, сурла. Да цитирамо финског аутора: «... мој најдражи назив за тај знак је финска реч *miuku-maiki* која, вероватно, асоцира на склупчану успавану мачку» (Гуисани 2001: 20–21).

Многе речи компјутерског жаргона стварају се по творбеним моделима који су уобичајени за руски језик. Приметни су резултати процеса афиксације енглеских основа речи (*аржит* и др). Веома су заступљене и русификоване варијанте скраћеница: *писјук, писишка, бибиэска, сидјук*. У речима *писјук* (од енгл. скраћенице PC [*personal computer*] лични компјутер) и *сидјук* (од енгл. скраћенице CD [*compact disc*] — компакт диск) срећемо се са суфиксом *-јук*, који је карактеристичан за народни говор. Калкови и полукалкови су жаргонизми *мать, мамка, форточки*.

Афиксалним начином, на пример, створен је жаргонизам *леталка*. Од глагола *летать* помоћу карактеристичног за разговорни језик суфикса *-к-* створена је именица *леталка* – компјутерска игра која имитира летење на борбеном авиону или космичком броду. По истом моделу створени су жаргонизми *бродилка* и *стрелялка*.

Фонетско уклапање енглеских речи тако да личе на већ постојеће руске речи (или да буду блиске постојећим и због тога разумљиве) доводи до примера који се понекад граниче са речима које припадају сниженом стилу, као што су

*мыло, мылить, стервер, кряк, шаровары, пентюх* и др.

Морамо подвући и секундарну мотивацију елемената професионалне лексике (укључујући и жаргонизме), који одговарају речима раније неутралног стила: *квакатъ* (играти игру *Quake*), *резидент*, *винт*, *клава* (*клавиатура*), *аркада*, *думатъ* (играти игру *DOOM*), *иконка*, *полуось* (*OS/2*) и др.

Не можемо се у потпуности сложити са устаљеним мишљењем да су «компјутеризми» ружни калкови, који су беспотребно ушли у руски језик. Прескачући језичке границе и усвајајући неке нове особине, укључујући и говорне норме представника других култура, носиоци компјутерског подјезика у свакодневној комуникацији остварују међукултурну интеракцију. Оно што долази са стране конкурише у жаргону са националним и, понекад, побеђује. Последица тога је да неки елементи жаргона постају универзални, разумљиви свим корисницима компјутера независно од националности, јер су базирани на енглеском језику и често минимално адаптирани творбеним и/или граматичким средствима локалних језика.

Говорећи о пограничним системима неке области Игнатјев (1978: 96) указује на то да «...маргинални ефекти постају најважнији фактор у еволуцији тих система». Компјутерски жаргон, као некодификовани и, у одређеном смислу, маргинални подсистем националног језика, трансформише традиционалне комуникативне постулате што нам даје за право да га разматрамо као унутрашњи фактор еволуције језичког система.

Неке речи лексичког система компјутерског подјезика позајмљене су из жаргона других професионалних група: на пример, *чайник* (неискусни програмер) и *движок* (алгоритам компјутерског програма) преузети су из жаргона возача, у којима они имају значење *неискусан возач* и *мотор аутомобила*. Жаргонизам *макрушник* (програмер који користи програмски језик макроасамблер) лексичка је позајмљеница из жаргона криминалаца, у којем реч *мокрушник* има значење убице (Дубягин и Бронников 1991: 108). *Тачка* је разговорни израз за аутомобил (Јелистратов 2000: 465), а у компјутерском жаргону та реч има значење компјутера/рачунара.

За већину жаргонских система продуктивна је метафоризација. Тако су у компјутерском жаргону образоване речи: *блин* (палачинка) — празан компакт диск; *крыса* (пацов) — у почетку миш совјетске производње, а сада сваки гломазан миш; *реаниматор* (реаниматор, лекар из службе за реанимацију) — стручњак за поправку («оживљавање») поквареног компјутера; *мусор* (ђубре) — сметње у телефонској мрежи и сл. Многобројне су и глаголске метафоре: *тормозитъ* (кочити) — проводити време играјући компјутерске игре, губити време; *сноситъ* (сврш. *снести*) — брисати из компјутера непотребне податке (електронску пошту); *жужжать* (зујати) — успостављати везу преко модема и др.

Осим метафоре у компјутерском жаргону можемо запазити и друге начине преношења. Употреба жаргонизма *железо* (гвожђе) у значењу механичких и електронских делова компјутера класичан је пример метонимије. У компјутерском жаргону срећу се арготизми, али те речи не би требало да буду схваћене у смислу припадности некаквом тајном или шифрованом језику. Арготизми

су једноставно лишени лингвистичке мотивације, или је она неразумљива за непосвећене. Тако, *обуть диск* (обути диск) — значи припремити га за учитавање у компјутер. За компјутер који се сам по себи искључио кажу да он виси (рус. *висит*). Неискусног програмера, чији се компјутер често искључује (рус. *зависает*) називају *висельник*.

Посебно место у компјутерском жаргону заузимају речи које немају семантичку мотивацију. Од арготизама их разликује веза са оним речима опште употребе и компјутерским терминима уместо којих се оне користе у жаргонском систему. Та веза се гради на односима делимичне хомонимије: речима које немају семантичку мотивацију својствене су одређене, морфолошко-фонетске сличности и подударности са општеупотребним речима и професионалним терминима програмера (појава фонетске мимикрије). На пример, руски програмери за ласерски штампач кажу *лазарь* услед делимичних гласовних сличности у коренима семантички удаљених речи: *Лазарь* и *лазерный*. На тај начин, реч која у народном језику има значење мушког имена *Лазарь*, у компјутерском жаргону добија сасвим нов садржај. У лексику оваквог типа можемо сврстати жаргонизме: *вакса* (оперативни систем *VAX*) и *сивуха* (жаргонски назив компјутерске игре *Civilization* — Цивилизација), као и *пентюх* — компјутер модификације *Pentium* (Пентијум).

Један од путева попуњавања компјутерског жаргона је и позајмљивање лексике из енглеског језика. У позајмљенице које нису граматички адаптиране у руском језику можемо уврстити: *гамовер* — несанкционисано заустављање рада компјутерског програма (од енгл. *game over* – крај игре); *смайли* (од енгл. *smily* – смајли, смешак) — стилизована слика насмејаног људског лица, уобичајено представљена као жуто дугме са две црне тачке (очи) и полукругом (уста) и често се користи за изражавање емоција приликом писања порука.

Међу граматички адаптиране позајмљенице спадају жаргонизми: *мэйло* (од енгл. *mail* — пошта) — послато писмо путем Интернета; *геймер* (од енгл. жарг. *gamer*) — обожавалац компјутерских игара. Граматичку адаптацију позајмљеница у неким случајевима прати процес творбене русификације. Овде имамо у виду жаргонизме: *коннектиться* (од енгл. *to connect*) — повезивати се помоћу компјутера; *принтавать* (од енгл. *to print*) — штампати; *килять* (од енгл. *to kill* — потпуно зауставити) — прекинути одвијање неке радње коју обавља компјутер; *программить* (од енгл. *to program*) — програмирати, бавити се програмирањем; *кликать* (од енгл. *to click* — у овом случају присутна је ономагопеја «клик») — притискати дугме миша.

У жаргону програмера се често среће скраћивање речи, нпр. *мамка* је компјутер фирме *Macintosh*.

Понекад се синтагме сажимају у једну реч, тј. долази до универбације. Тако се назив компјутерске игре *Wolfenstein* (у преводу са немачког «Вучија јазбина») скраћује до жаргонизма *Вольф* (од нем. *Wolf* - вук).

Пример универбације је и жаргонизам *стратегия*, који је образован од руске синтагме *стратегическая игра*. Овде спадају све компјутерске игре у којима је потребно командовати војском у освајачким походима.

У компјутерском жаргону учили смо и појаву хомонимије. На пример, *тормозит* (лоше, споро радити — о компјутеру) и *тормозит* (траћити време играјући компјутерске игре). Можемо наћи примере како унутрашње (између речи самог жаргона), тако и спољашње (са речима народног језика) хомонимије. Упоредимо, на пример, такве хомониме као *кликать* («дозивати, призивати неког» у руском разговорном језику), са једне стране, и *кликать* у значењу компјутерског жаргона – притискати дугме миша.

У одређеним случајевима можемо говорити о хомонимичним односима који настају између речи различитих жаргонских система. На пример, у омладинском жаргону реч *глюк* има значење «халуцинација, виђење», док је у компјутерском жаргону *глюк* напредвиђена грешка у програму.

Руски програмери су обогатили руски језик многобројним фразеологизмима. Већину тих фразеологизама карактерише јака емоционална обојеност и стилска нискост. Као пример глаголских фразеологизама навешћемо: *топтать кнопки* — радити на тастатури компјутера; *жать батоны* — радити са мишем; *глюкало полировать* — сувишно улепшавати већ завршен компјутерски програм и сл. У супстантивне фразеологизме спадају: *трёхпальцевый салют* — излаз из програма помоћу три прста и искључивање компјутера истовременим притиском на тастере Ctrl-Alt-Del; *мама родная* — матична (или основна) плоча компјутера и сл.

Жаргонизми компјутерске лексике често настају од стручних термина који су позајмљени из енглеског језика.

Од стандардизоване терминологије програмера жаргонска лексика се разликује по својој емоционалној обојености и одређеном нејасноћом у значењу речи, што није карактеристично за термине. Обично се жаргонизми појављују и употребљавају као стилски синоними стандардизованих термина. Упоредимо, на пример, синонимне конструкције: *стрелялка* (жарг.) и *аркада* (проф.); *бродилка* (жарг.) и *квест* (проф.); *леталка* (жарг.) и *авиационный симулятор* (проф.) и др.

## Литература

- Виноградова Н.В. (2002): *Компьютерный жаргон в аспекте гендер-лингвистических исследований*, Исследования по славянским языкам. №7, Сеул, 111–124.
- Гуисани (2001): Гуисани Бруно, Неизвестная жизнь «собачки», *Computerworld Россия* од 30.01.2001, 20–21.
- Дубягин и Броников (1991): Дубягин Ю.П. И Бронников А.Г., *Толковый словарь уголовных жаргонов*, Москва: Интер-Омнис, 208 стр.
- Зиков (1996): Зыков Никита, *Краткий словарь ФИДО диалекта*. Електронска верзија: (<http://lib.ru>).
- Јакобсон (1960): Jakobson Roman, *Closing statement: linguistics and poetics*. In Sebeok, T. A. (ed.), *Style in Language*. Cambridge: M. I. T. Press.

- Желистратов (2000): Елистратов В. С., *Словарь русского арга: Материалы 1980-1990 гг.: 9 000 слов, 3 000 идиоматических выражений*. — Москва: Русские словари.
- Мечковска (1996): Мечковская Н. Б., *Социальная лингвистика: Пособие для студентов вузов и учащихся лицеев*, Москва: Аспект-пресс. — 205 стр.
- Игнатјев (1978): Игнатъев А. А., *Маргинальные эффекты в коммуникативных системах*, Семиотика и информатика. Выпуск 10. Москва.
- Пичкур и Трещова (1999): Пичкур А. И., Трещева М. С., *Компьютерный жаргон USERTALK как лингвистическое явление // Язык и культура (исследования по германской филологии): Сборник научных статей*, Самара: Издательство Самарского университета, 69–73.
- Шейгал (1996): Шейгал Е. И., *Компьютерный жаргон как лингвокультурный феномен // Языковая личность: культурные концепты: Сборник научных трудов*, Волгоград, Архангельск: Издательство Перемена, 204–211.

## СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ПУТИ ПОПОЛНЕНИЯ РУССКОГО КОМПЬЮТЕРНОГО ЖАРГОНА

**Резюме:** В данной статье обсуждаются различные способы пополнения компьютерного жаргона новыми лексемами. Нами приведены многочисленные примеры практической транскрипции терминов (*гейт, хард, глюк, апгрейд, сисоп, линк, чат, юзер, апплет, геймер, лог, оффлайн*). В транскрипции находим непреднамеренные или намеренные ошибки и сокращение слов (*прога, субж, конфа, борда*). Некоторые слова этой системы потеряли свои свойства варваризмов (заимствований) и вошли в нейтральный профессиональный слой русского языка - иногда из-за отсутствия подходящего русского эквивалента (*онлайн, Интернет, принтер, хакер*), а иногда и несмотря на существование российских эквивалентов (*коннект, логин, контент*). Многие слова компьютерного жаргона создаются по моделям, которые являются характерными для русского словообразования. От стандартной терминологии программистов жаргонная лексика отличается эмоциональной окраской и некоторой двусмысленностью значения слов, что не является характерным для терминов.

**Ключевые слова:** компьютерный подъязык, профессиональный жаргон программистов, словообразовательные модели, русский язык.





## PREDNOSTI I MANE UPOTREBE MATERNJEG JEZIKA U NASTAVI STRANIH<sup>2</sup>

**Apstrakt:** Kroz razvoj metoda nastave stranog jezika upotreba maternjeg jezika u nastavnoj praksi bila je najčešće krajnje negativno ocenjivana, što je praćeno i odgovarajućim odsustvom teorijske obrade ovog složenog pitanja. Prethodnih par decenija donelo je pak obnovljeno interesovanje za ovaj problem, stvarajući prostor za ponovno razmatranje uloge maternjeg jezika u kontekstu nastave stranih.

Ovaj rad predstavlja sažet prikaz argumenata poteklih iz polja nauke o jeziku i njoj srodnih disciplina, koji se zalažu za, odnosno protiv upotrebe maternjeg jezika u nastavi stranih. Prikazaće ideje sociokulturne i ekološke perspektive, koje maternji jezik smatraju korisnim nastavnim resursom, kao i psiholingvistička i humanističko-afektivna viđenja, koja ističu kako pozitivne, tako i negativne aspekte njegovog korišćenja. Dotaci će se takođe prednosti i mana pojave transfera i upotrebe prevodenja u nastavi stranih jezika, a posvetiće pažnju i posledicama nedisciplinovane upotrebe maternjeg jezika.

**Ključne reči:** maternji jezik, strani jezik, nastava stranih jezika, teorijski aspekti, perspektive.

### Uvod

Tokom XX veka u metodici nastave stranih jezika monolingvalna nastavna praksa bila je opšteprihvaćena. Upotreba maternjeg jezika bila je viđena u negativnom svetlu, prvenstveno zbog svoje povezanosti sa gramatičko-prevodnim metodom i maternji jezik se u literaturi pojavljivao samo kada je trebalo predložiti načine na koje bi se njegova upotreba mogla suzbiti (Cook, 2001).

Prva istraživanja i radovi koji ovu temu sagledavaju u pozitivnom svetlu vezani su za kraj XX veka, ali su nedovoljnog obima da bi rezultirali preispitivanjem opšteraspostranjenog negativnog stava prema maternjem jeziku u nastavi. Prethodnih petnaest godina, međutim, istraživanja su rezultirala velikim brojem studija, pri čemu je naročito velik broj značajnih istraživanja zasnovanih na primerima nastavnih praksi u kojima se maternji jezik aktivno koristi kao značajan nastavni resurs (Hall & Cook, 2012).

Argumenti koji podržavaju ili osporavaju upotrebu maternjeg jezika potiču iz različitih konteksta - kognitivnog, psiholingvističkog, sociokulturnog, pedagoškog,

<sup>1</sup> sladja.s91@gmail.com

<sup>2</sup> Rad je urađen u okviru projekta 178014: *Dinamika struktura savremenog srpskog jezika*, koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

pa čak i političkog (Hall & Cook, 2012). Zahvaljujući njihovom rastućem broju, u modernoj teoriji nastave jezika stvara se prostor za ponovno razmatranje uloge koju bi maternji jezik trebalo da zauzima u nastavi stranih jezika.

### **Sociokulturna perspektiva**

Sociokulturna perspektiva se poziva prvenstveno na pojmove i viđenja koja je ustanovila istoimena teorija ruskog psihologa Lava Vigotskog, fokusirana na objašnjenje razvoja viših mentalnih funkcija čoveka (Lantolf & Thorne, 2007).

Naime, dok je biološka osnova neophodna za mentalno funkcionisanje, sociokulturna teorija, kao glavni faktor mentalnog razvoja čoveka, navodi posredovanje viših kulturnih artefakata u koje se ubrajaju pismenost, sposobnost korišćenja brojeva, logika i sam jezik, koji čoveku dozvoljavaju da na impulse sredine ne reaguje direktno, već da svoj odgovor isplanira i prilagodi datoj situaciji (Lantolf & Thorne, 2007).

Najvažniji tip posredovanja jeste regulacija, a u procesu mentalnog razvoja čovek prolazi kroz tri njene faze. Prva i najranija je regulacija uz pomoć objekata, koja se najčešće javlja kod dece. Sledeća faza jeste regulacija posredstvom pomoći drugih ljudi, a treća i finalna je samoregulacija, koja se postiže internalizovanjem procesa naučenih uz spoljnu pomoć tokom prethodne dve faze u unutrašnji, kognitivni resurs (Lantolf & Thorne, 2007).

U primeni sociokulturne teorije na sferu učenja i nastave jezika, značajan je i termin zone narednog razvoja, koji se odnosi na razliku između trenutnog nivoa razvoja koji pokazuje aktuelni uspeh osobe u rešavanju datog problema i potencijalnog nivoa razvoja zasnovanog na uspehu koji u rešavanju istog problema postiže uz pomoć drugih, najčešće kompetentnijih osoba (Lantolf & Thorne, 2007). Celi koncept zasniva se na ideji Vigotskog da su sve više mentalne funkcije prvenstveno prisutne na interpersonalnoj, odnosno društvenoj ravni, a da zatim procesom internalizacije prelaze na intrapersonalnu, kognitivnu ravan (Anton & DiCamilla, 1999). Stoga se učenje u okviru zone narednog razvoja kod učenika odvija tako što potencijalni nivo razvoja vremenom, kroz kolaboraciju sa drugima, a zatim putem procesa internalizacije, postaje njegov aktuelni nivo razvoja, dok, sa sve većim uspehom učenika u samostalnom rešavanju zadataka, i nivo potencijalnog razvoja konstantno raste (Lantolf & Thorne, 2007).

Značaj jezika kao simboličkog kulturnog artefakta koji posreduje mentalnim aktivnostima, u koje se ubraja i učenje, vidljiv je i na interpersonalnom i na intrapersonalnom planu, a u nastavnoj praksi se manifestuje u radu u parovima ili grupama, gde zadatak podrazumeva prisustvo interakcije, najčešće u vidu dijaloga između učesnika.

Jedna od glavnih funkcija maternjeg jezika na interpersonalnoj ravni tiče se uspostavljanja intersubjektivnosti, odnosno zajedničkog viđenja zadatka koji treba rešiti. Kao jedan od neophodnih preduslova za uspostavljanje intersubjektivnosti Anton i DiCamilla (1999) navode stvaranje kooperativne atmosfere u kojoj učesnici

međusobno dopunjuju i nadograđuju znanja i ideje, upotrebom formi maternjeg jezika, poput pitanja i sugestija. Tokom izvršavanja zadatka, članovi para koji na njemu radi koriste maternji jezik kako bi jedno drugo održali zainteresovanim i fokusiranim na rad, ali i kako bi uspostavili strategije rešavanja zadatka, ustanovili ciljeve i međuciljeve rada i međusobno dopunjivali parcijalna rešenja do kojih uspeju da dođu (Anton & DiCamilla, 1999).

Osim pomenute upotrebe u kolaborativnom radu, maternji jezik se vrlo često koristi radi razumevanja sadržine zadatka i radi sugerisanja leksičkih elemenata koji se mogu upotrebiti u radu. Često može imati i metalingvističku funkciju, kada zadatak zahteva građenje kompleksnijih gramatičkih formi ili pružanje objašnjenja o razlogu upotrebe određenog oblika (Anton & DiCamilla, 1999).

Ono što je zajedničko svim prethodno navedenim upotrebama maternjeg jezika na interpersonalnom planu jeste da, šire gledano, učestvuju u stvaranju jednog društvenog prostora u kome učenici mogu, kombinovanjem i razmenom znanja, postići značajan napredak u procesu učenja i zajedničkim trudom učiniti izvodljivim zadatak koji samostalno možda i ne bi mogli da izvrše (Anton & DiCamilla, 1999).

Na intrapersonalnom nivou pak primarna upotreba maternjeg jezika manifestuje se u vidu privatnog govora, koji predstavlja spoljnu manifestaciju sopstvenog toka misli pri radu na kognitivno zahtevnim zadacima (Swain & Lapkin, 2000). Prema sociokulturnoj teoriji, poreklo privatnog govora leži u socijalnoj interakciji čiji obrasci i sadržaji bivaju internalizovani u vidu unutrašnjeg govora (Lantolf & Thorne, 2007). Njegova primarna funkcija je psihološke prirode, budući da za cilj ima usmerenje i organizovanje sopstvene mentalne delatnosti (Anton & DiCamilla, 1999), međutim, pošto je izgovoren naglas i dostupan sagovorniku, kome može pružiti značajne informacije i time izmeniti dalji tok interakcije, može se reći da poseduje i izvesnu socijalnu funkciju (Wells, 1999).

U nekim slučajevima, upotreba maternjeg jezika nije samo korisna, već i neophodna. Na primer, zabrana korišćenja maternjeg jezika od strane učenika čija je lingvistička kompetencija na početnim nivoima krajnje bi negativno uticala na uspeh kolaborativnog rada (Anton & DiCamilla, 1999), budući da učenici na svim sem najvišim nivoima kompetencije nailaze na velike poteškoće u korišćenju ciljnog jezika za posredovanje u učenju (Lantolf & Thorne, 2007).

Svejn i Lepkin (2000) kao razlog zbog koga mnogi nastavnici izbegavaju grupni rad navode strah od prekomerne i nedisciplinovane upotrebe maternjeg jezika, premda rezultati njihovog istraživanja govore da je to neosnovano, jer je maternji jezik u čak 88% zabeleženih primera upotrebljen sa jasnim ciljem rešavanja zadatka. Anton i DiCamilla (1999) takođe nalaze da se, kada zadatak ne predstavlja preveliki kognitivni izazov za učenike, dijalog odmah odvija na ciljnom jeziku. Prema tome, maternji jezik predstavlja važan semiotički resurs, čije odsustvo bi značajno oštetilo uspeh kolaborativnog rada.

## Ekološka perspektiva

Ekologija učenja jezika za zadatak nema predlaganje novih načina usvajanja ili nastave jezika, već uspostavljanje novih perspektiva fokusiranih na već postojeća lingvistička pitanja i probleme, uz pomoć resursa iz njoj srodnih društvenih, ali i pojedinih prirodnih nauka (Levine, 2011).

Za ovaj rad posebno su značajna njena izrazito dinamična viđenja prirode učionice, kao sredine u kojoj se proces učenja stranih jezika odvija, i identiteta učenika i nastavnika, kao aktera tog procesa.

U okvirima ove perspektive, naime, naglašava se da učionica kao pedagoški entitet ne može biti izolovana od sveta koji je okružuje i u kome se odvijaju životi učenika i nastavnika. Stoga se ni komunikacija koja se odvija van učionice ne može fundamentalno razlikovati od one koja se odvija unutar nje. Oba primera komunikacije, premda manje ili više autentična po pitanju nivoa jezičke kompetencije, predstavljaju autentične primere ljudske interakcije, u okviru koje i nastavnik i učenici stalno iznova definišu svoj identitet i smisao kulturne pripadnosti (Levine, 2011).

Identitet predstavlja koncept koji se izgrađuje pod dejstvom većeg broja faktora. Za njega se može reći da je kulturno i kontekstualno određen (Van Lier, 2004), odnosno da se definiše na relaciji između određene osobe i njene sredine, ali i pod uticajem učenja u sredini kojoj data osoba može pristupiti (Levine, 2011). Razvoj svesti o sebi, drugima i sredini koja nas okružuje neophodan je uslov za razvoj identiteta, a samim time i napredak u procesu učenja stranog jezika, budući da produktivno funkcionisanje u okvirima ciljnog jezika podrazumeva razvoj novog identita u interakciji sa novim jezikom i kulturom. Taj novi identitet ne zamenjuje onaj koji je učenik već izgradio u okviru svog maternjeg jezika i kulture, niti je od njega odvojen, već oni zajedno čine jedan novi bikulturni i bilingvalni identitet (Van Lier, 2004). Stoga je prisustvo maternjeg jezika u učionici, kao društvenoj interaktivnoj sredini u kojoj učenik, u susretu sa novom kulturom i jezikom, konstantno reafirmiše i razvija svoj već uspostavljeni identitet, od izuzetne važnosti.

Koncepti identiteta i učionice nalaze se u stalnom razvitku. Stoga u samoj nastavnoj praksi ova perspektiva naglašava važnost uticaja datog trenutka i date situacije na donošenje metodičkih odluka. Ona izbegava generalizacije i ne pridaje preveliku pažnju traženju uzroka pojedinih postupaka i pojava u učionici, jer veruje da poznavanje uzroka ne garantuje potpuno razumevanje datog fenomena. Da bi se on mogao u potpunosti shvatiti, potrebno je u obzir uzeti sve faktore koji su mogli delovati u tom određenom trenutku i u toj određenoj situaciji, ali treba biti i svestan činjenice da oni zasigurno važe isključivo tada i u tim okolnostima, odnosno samo u toj, a ne neophodno i u svakoj drugoj učionici (Levine, 2011).

Dinamični karakter učenja u ekološkoj perspektivi uslovljava zaključak da je jedini pristup nastavi u okviru koga se njene ideje mogu primeniti multilingvalni, zato što priznaje značaj učenikovog identiteta, kao i različitosti u odlikama društvenih sredina koje se afirmišu u pojedinačnim učionicama u kojima se uči strani jezik i, konačno, jer ostavlja prostora za pregovaranje i zajednički rad na izgradnji pravila za

korišćenje maternjeg i stranog jezika u konkretnim nastavnim situacijama (Levine, 2011).

### **Psiholingvistička perspektiva**

Argumenti psiholingvističke perspektive proizlaze iz istraživanja vezanih za načine na koje učenici usvajaju ciljni jezik i za prirodu samog procesa usvajanja (Hall & Cook, 2012).

U njenim okvirima afirmisale su se brojne ideje koje podržavaju prisustvo maternjeg jezika u nastavi stranih. Prva od njih ističe da se uspeh u učenju i usvajanju bilo kog sadržaja zasniva na temeljenju novih znanja na već postojećim, koja, pri tome, ne moraju biti direktno povezana sa novim sadržajima, već podrazumevaju sva ona iskustva koja su imala uticaja na izgradnju identiteta učenika, kao i razvoj njegovih mentalnih procesa (Cummins, 2007).

Prethodna znanja takođe diktiraju načine na koje učenik percipira svoju sredinu, odnosno određuju koje će informacije on iz nje izdvojiti kao relevantne i kako će protumačiti i klasifikovati svoja zapažanja (Cummins, 2007). U okviru nastave stranog jezika, to bi značilo da ona diktiraju način na koji će učenik interagovati sa inputom na ciljnom jeziku.

Budući da su ključne veštine za proces učenja jezika, poput mišljenja, komunikacije i intuitivnog shvatanja gramatike, usvojene posredstvom maternjeg jezika (Butzkamm, 2003), može se zaključiti da bi njegovo zanemarivanje i isključivanje iz procesa usvajanja ciljnog jezika rezultovalo uskraćivanjem pristupa značajnim resursima koje predstavljaju prethodno usvojena znanja i ugrozilo uspeh učenika u procesu učenja (Cummins, 2007).

Još jedan argument psiholingvističke osnove vezan je za hipotezu međuzavisnosti, koja maternji i strani jezik metaforički predstavlja kao dva ledena brega sa zajedničkom osnovom, gde baza predstavlja fundamentalna znanja i veštine koje dele oba jezika, dok vrhovi predstavljaju površinske razlike. Takav odnos jezika omogućava prenos određenih akademskih i kognitivnih znanja iz jednog jezika u drugi, sve dok je učenik motivisan i izložen inputu na oba jezika bilo u nastavnom kontekstu ili u neposrednoj društvenoj sredini (Cummins, 2005).

Šta će se tačno preneti iz jednog jezika u drugi zavisi od konkretne nastavne i društvene situacije (Cummins, 2007), ali se generalno može dogoditi transfer konceptualnih elemenata, metalingvističkih i metakognitivnih strategija, praktičnih aspekata upotrebe jezika, jezičkih elemenata i fonološke svesti (Cummins, 2005). Koji će elementi učestvovati u transferu zavisi i od sličnosti samih jezika. Tako će, u slučaju bliskih jezika najčešće doći do transfera lingvističkih i konceptualnih elemenata, dok će se kod različitih jezika transfer ticati konceptualnih i kognitivnih elemenata, poput strategija učenja (Cummins, 2005). Prema tome, korišćenjem isključivo monolingvalnih metoda u nastavi stranih jezika, bespotrebno se ograničava izbor strategija učenja koje učenicima stoje na raspolaganju (Cook, 2008).

Dok prethodno navedena hipoteza predstavlja maternji i strani jezik kao dva sistema koji se delimično preklapaju, model multikompetencije navodi da poznavanje više jezika pretvara um govornika u kognitivni sistem koji se suštinski razlikuje od znatno jednostavnijeg sistema koji poseduje monolingvalni govornik (Cummins, 2007). Ta razlika odražava se na načine na koje dvojezični ili višejezični govornici koriste jezike koje poznaju i na prirodu njihovog poznavanja oba jezika (Hall & Cook, 2012).

Argumenti protiv upotrebe maternjeg jezika koje nudi ova perspektiva nisu uvek i nužno usmereni na strogo uklanjanje maternjeg jezika iz procesa nastave, već ponekad mogu pre biti posvećeni isticanju značaja upotrebe stranog jezika (Cook, 2001), budući da je u slučaju njegovog učenja nastavni kontekst za učenika često jedini izvor inputa (Polio & Duff, 1994). Zbog pretpostavke postojanja direktne zavisnosti između prisustva inputa na ciljnom jeziku i uspeha u nastavi (Turnbull & Arnett, 2002), glavni argument protiv maternjeg jezika je upravo neophodnost maksimalnog izlaganja učenika stranom jeziku (Bruhlmann, 2012). Ovaj argument može se povezati sa idejama hipoteze inputa, koja kao preduslov uspešnog usvajanja jezika postulira postojanje što obimnijeg razumljivog inputa na ciljnom jeziku (Krashen, 1981).

Ideja izvornog govornika kao cilja učenja jezika uticala je na stvaranje modela usvajanja stranog jezika zasnovanog na imitaciji načina na koji izvorni govornici usvajaju maternji jezik. Naime, budući da se jedini u potpunosti efikasan model usvajanja jezika odnosi na način na koji deca usvajaju prvi jezik, i usvajanje stranog jezika treba oblikovati po uzoru na ovaj model. A budući da se deca u usvajanju svog maternjeg jezika ne služe ni jednim drugim jezikom, ni u učenju stranog jezika nije potrebno koristiti bilo koji jezik sem ciljnog, pa ni maternji. Ova teorija, međutim, ne uzima u obzir značajne razlike koje postoje u mentalnom i društvenom razvoju između dece koja usvajaju maternji jezik i učenika koji usvajaju strani (Cook, 2001).

Još jedan model na koji se ova perspektiva poziva jeste koordinirani bilin-gvizam koji maternji i strani jezik vidi kao dva odvojena sistema u umu učenika (Fakharzadeh & Rasekh, 2009). Sličan koncept predlaže model odvojenih fundamentalnih znanja koji se suprotstavlja prethodno pomenutoj hipotezi međuzavisnosti i takođe posmatra strani i maternji jezik kao nezavisne kognitivne sklopove između kojih ne dolazi do prenosa znanja (Cummins, 2005).

Centralni princip monolingvalne nastave ogleda se, dakle, u ideji da su maternji i ciljni jezik odvojeni u učenikovom umu i da ni na koji način ne interaguju, te da uklanjanje maternjeg jezika iz nastavnog procesa ne može imati bilo kakve negativne posledice po učenika (Hall & Cook, 2012). Ovakva simplifikovana shvatanja odavno su empirijski dokazana neodrživim, ali se još uvek nalaze u osnovi brojnih pristupa nastavi i smatraju zdravorazumskim (Cummins, 2007).

## Uloga transfera u nastavi jezika

Transfer je pojava koja je kroz razvoj teorija učenja jezika redefinisana mnogo puta. Biheviorističke teorije su ga videle kao zamenjivanje jezičkih navika stečenih u toku učenja maternjeg jezika novim navikama na kojima se zasniva strani jezik, pri čemu je lakoća odvijanja procesa zavisila od sličnosti struktura dva jezika, a stepen lakoće uslovljavao je pozitivni ili negativni ishod transfera (Durbaba, 2011). Ova krajnje pojednostavljena definicija kasnije je modifikovana kako bi ukazala na složenost načina na koje sličnosti i razlike između maternjeg i stranog jezika utiču na proces učenja, kao i na činjenicu da transferu nisu podložna samo znanja maternjeg i stranog jezika koji se uči, već i učenikovo eventualno poznavanje drugih stranih jezika (Ellis, 1994).

Prema hipotezi prirodnog redosleda, sekvenca usvajanja struktura stranog jezika je nezavisna, ne menja se prema uzrastu i ne podleže uticaju maternjeg jezika (Pichiassi, 1999). Ono na šta maternji jezik može uticati jeste brzina procesa usvajanja. Naime, što su maternji i strani jezik srodniji, to će se usvajanje ciljnog jezika odvijati brže. Prema tome, može se reći da transfer može doprineti procesu usvajanja jezika i u većoj ili manjoj meri ga olakšati i ubrzati (Corder, 1983).

Prema funkciji koju vrše, mogu se razlikovati dva tipa transfera. Prvi je transfer u učenju, koji se tiče korišćenja znanja maternjeg jezika za postavljanje hipoteza o ciljnom jeziku, dok drugi tip predstavlja komunikativni transfer, nastao iz potrebe učenika da se izrazi na ciljnom jeziku uprkos nedovoljno razvijenoj jezičkoj kompetenciji, zbog čega se aktivira znanje maternjeg jezika. Njegovo delovanje tiče se procesa razumevanja i produkcije, i stoga posredno utiče na uspeh u usvajanju jezika (Ellis, 1994).

U okviru transfera za svrhe komunikacije posebno je zanimljiv strateški transfer, vezan za rešavanje konkretnih jezičkog problema (Ellis, 1994), putem upotrebe elemenata maternjeg jezika radi nadoknađivanja nedostataka u međujeziku. Uspeh pozajmljivanja ne meri se pak prema tome da li dovodi do greške u ciljnom jeziku, već prema uspehu smisaone komunikacije. Konkretno pozajmljene strukture koje su se u redovnoj upotrebi iznova pokazivale uspešnim, bilo da su tačne ili ne, inkorporiraju se u međujezik i doprinose njegovom razvoju. Netačne pozajmice eliminišu se kroz dalji tok procesa učenja, a sa razvojem komunikativne kompetencije smanjuje se potreba za pozajmljivanjem (Corder, 1983).

Pri transferu od objektivnih sličnosti važnijim se mogu smatrati one koje je učenik u stanju da prepozna na osnovu znanja koja poseduje. Uticaj percipiranih sličnosti jezika posebno je važan u ranim fazama učenja, u kojima je učenikovo poznavanje novog jezika još uvek ograničeno, te se ne može osloniti na sličnosti koje postoje unutar samog jezičkog sistema koji usvaja (Ringbom, 1987).

Treba napomenuti da je uticaj transfera teško generalizovati, a njegove efekte teško predvideti (Corder, 1983). Razlog tome su brojni faktori koji na njega utiču, a koji, osim već pomenutih bliskosti jezika i posedovanja znanja drugih stranih jezika, obuhvataju i učenikove individualne karakteristike, uzrast i stilove učenja, aktuelnu

fazu jezičkog razvoja, aspekt jezika koga se tiče jezička i kontrastivna analiza, kao i tip izražavanja (Ringbom, 1987).

Manifestacija negativnog transfera koja je često sačinjavala jedini fokus istraživanja u ovom polju jesu greške učenika (Ringbom, 1987). Mnoge studije greške koje učenici prave u produkciji automatski pripisuju transferu, sve dok u maternjem jeziku postoji odgovarajuća struktura koja je na njih mogla uticati. Stoga u velikom broju istraživanja dolazi do znatnih razlika u procentu grešaka koje se pripisuju transferu, usled manje ili veće mere priznavanja postojanja drugih uticaja na proces transfera (Ellis, 1994). Pomenuti uticaji mogu se zaista ticati korišćenja jezičkih obrazaca maternjeg jezika koji dovode do grešaka, ali isto tako mogu biti i intralingvalne prirode, odnosno, do grešaka može doći zbog prekomerne generalizacije pravila ciljnog jezika. U nekim slučajevima greške može izazvati i kombinacija oba pomenuta faktora (Ringbom, 1987).

Još jedan oblik u kome se manifestuje negativni transfer je izbegavanje korišćenja određenih jezičkih struktura u slučajevima kada se te strukture znatno razlikuju u maternjem i stranom jeziku. Ova pojava privukla je manje pažnje u literaturi jer ju je teško uočiti, ukoliko je sam učenik nije svestan, budući da se ne manifestuje kroz akciju učenika, već kroz njeno izostajanje (Ellis, 1994). Treća manifestacija negativnog transfera uključuje prekomernu upotrebu lingvističkih elemenata ili pojava tipičnih za maternji jezik u produkciji na stranom jeziku i onda kada to nije opravdano (Chapetón, 2011).

Budući da je transfer nemoguće u potpunosti iskoreniti (Butzkamm, 2003), odgovor na njegovu pojavu ne može biti usvajanje automatski negativnog stava prema njegovim efektima (Chapetón, 2011). Umesto toga, bolje je biti svestan razloga i faktora koji dovode do njega i iskoristiti ih kao važno sredstvo koje pruža uvid u poteškoće sa kojima se učenici suočavaju u procesu usvajanja stranog jezika (Chapetón, 2011).

### **Prednosti i mane upotrebe prevoda u nastavi jezika**

Premda u nastavnoj praksi prevod i dalje ostaje nepoželjan, delom jer se još uvek povezuje sa tekovinama gramatičko-prevodnog metoda (Cummins, 2007), u mnogim kontekstima on se može smatrati prirodnim i nadasve efikasnim resursom.

Prevod u nastavi možemo nazvati pedagoškim prevodom. Njegov značaj vidljiv je u uticaju na način na koji učenici obrađuju lingvistički input. Upotreba prevoda pospešuje razumevanje tekstova na stranom jeziku, pri čemu se ne podrazumeva samo dekodifikacija lingvističkih elemenata i struktura, već i širih karakteristika poput tekstualne tipologije ili upotrebljenog registra. Aktivacija enciklopedijskih znanja i opšteg poznavanja sveta koju proces prevodenja pretpostavlja može pospešiti razumevanje inputa, i, samim time, pomoći proces usvajanja jezika. Osim toga, prevodenje kao pedagoška aktivnost olakšava razmevanje pružajući širi jezički i kulturni kontekst za ponuđeni input i sprečavajući uspostavljanje lažnih ekvivalencija između elemenata i struktura oba jezika, što može biti posebno delotvorno u slučaju



srodnih jezika. Kada se koncentriše na pronalaženje korespondentnih struktura u oba jezika, prevod pruža učenicima i mogućnost promatranja jezika sa metalingvističke i kontrastivne tačke gledišta, što je posebno relevantno na polju učenja gramatike i razvijanja čitalačke kompetencije (Calvi, 2000).

U konkretnim nastavnim situacijama razni tipovi prevoda mogu imati različite funkcije. Tako se prevod sa stranog na maternji jezik sa najvećim uspehom upotrebljava za proveru razumevanja inputa, dok prevod sa maternjeg na strani jezik svoju namenu nalazi u uvežbavanju produktivnih sposobnosti (Calvi, 2000).

Prevod konkretnih reči i izraza pak ima funkciju pojašnjavanja značenja, ali i podstiče učenike da shvate složene koncepte poput polisemije (Calvi, 2000). Nepoznate reči je, naravno, moguće objasniti i uz pomoć mnogih drugih jezičkih i vanjezičkih sredstava, ali je upotreba prevoda, zbog jasnoće, konciznosti i familijarnosti objašnjenja koje pruža, najefikasnija (Nation, 2003).

Glavni argument protiv upotrebe prevoda u nastavi poklapa se sa onima koji se generalno suprotstavljaju upotrebi maternjeg jezika: još od uvođenja direktnih metoda u teorije učenja jezika postalo je uvreženo viđenje maternjeg jezika, a samim time i prevoda, kao prepreke procesu usvajanja ciljnog (Levine, 2011).

Nedostatak istraživanja usmerenih na upotrebu prevoda u nastavi stranog jezika predstavlja osnovu za još jedan argument protiv njegovog korišćenja. Naime, pedagoške funkcije prevoda tek su u poslednjih nekoliko decenija postale predmet brojnijih istraživanja, te se postavlja pitanje koliko bi njegova upotreba u učionici bila disciplinovana. Jasno je da je neophodno ustanoviti jasno definisane ciljeve i metode pedagoškog prevođenja, kako bi se ono na što pozitivniji način moglo implementirati u nastavi (Calvi, 2000). U okvirima preovlađujućih monolingvalnih praksi, prevod pak i dalje ostaje nepoželjna pojava (Cummins, 2007).

### **Humanističko-afektivna perspektiva**

Humanističko-afektivna perspektiva razmatra efikasnost upotrebe maternjeg jezika u nastavi sa gledišta zadovoljavanja učenikovih potreba i stvaranja adekvatne sredine za uspešno usvajanje stranog jezika.

Najvažnija funkcija koju jezik može ispunjavati u okvirima ove perspektive tiče se smanjivanja uticaja afektivnog filtera. On predstavlja vrstu mentalne prepreke koja učenika sprečava da u potpunosti iskoristi input koji mu je na raspolaganju i, samim time, negativno utiče na uspeh procesa usvajanja ciljnog jezika (Pichiassi, 1999). Faktori koji utiču na aktivaciju filtera uključuju nesigurnost, anksioznost i nedostatak motivacije (Pichiassi, 1999), a javljaju se kao posledica raznih nastavnih situacija.

Jedna od njih jeste nedostatak zadovoljavajućeg razumevanja inputa. Monolingvalni pristupi nastavi nalazu da se razumevanje pomaže upotrebom lingvističkih i ekstralingvističkih elemenata, poput usporavanja i pojednostavljivanja jezika, odnosno gestova ili mimike (Bruhlmann, 2012). Međutim, u nekim slučajevima je nemoguće objasniti značenje određenih pojmova čak i uz pomoć pomenutih sredsta-

va, te se često kod učenika pri obradi inputa javljaju nesporazumi. Pogrešno razumevanje, s jedne strane, može naškoditi pravilnom usvajanju jezičkih elemenata, a sa druge može kod učenika izazvati konfuziju ili anksioznost, ukoliko ga, recimo, drugi učenici ismeju zbog počinjene greške. Problemi nastali usled nedovoljno preciznog razumevanja lako bi mogli biti uklonjeni ciljanom upotrebom maternjeg jezika za objašnjenje suviše apstraktnih pojmova (Butzkamm, 2003).

Sličan problem se može javiti i pri produkciji učenika, posebno onih čija je komunikativna kompetencija još uvek nedovoljno razvijena. U tim slučajevima često se dešava da učenici nemaju dovoljno jezičkih sredstava da se izraze na način koji žele, što opet generiše frustraciju (Butzkamm, 2003). Kada učenik ne uspeva da nastavniku da do znanja na koji način da mu pomogne koristeći se ciljnim jezikom i drugim tehnikama koje ima na raspolaganju, upotreba maternjeg jezika može biti od presudnog značaja, motivisati učenike i pružiti im nove prilike za učenje na ciljnom jeziku (Schweers, 1999).

Još jedan važan činilac za stvaranje atmosfere koja pospešuje učenje jeste adekvatan odnos učenika i nastavnika. Edstrom (2006), na primer, navodi da upotreba maternjeg jezika u određenim situacijama olakšava uspostavljanje ličnog odnosa sa učenicima, kao i da omogućava obradu kompleksnijih tema, poput onih koje se tiču kulturnih shvatanja. Osim toga upotreba maternjeg jezika pomaže učenicima da otvoreno govore o svojim ličnim iskustvima (Auerbach, 1993) i iskažu lična mišljenja (Butzkamm, 2003), a i uvažava vrednost njihovog identiteta (Belz, 2003).

Argumenti protiv korišćenja maternjeg jezika tiču se motivacije učenika za korišćenje ciljnog jezika i njihovih stavova prema stranom jeziku kao komunikacionom sredstvu.

Budući da maternji jezik za učenike predstavlja uobičajeno sredstvo komunikacije van nastavnog konteksta, smatra se da pribegavanje njegovoj upotrebi u učionici može odvratiti učenike od korišćenja ciljnog jezika. Upotreba maternjeg jezika radi olakšavanja interakcije u učionici može onemogućiti prihvatanje ciljnog jezika kao legitimnog resursa koji je u stanju da zadovolji komunikativne potrebe učenika (Cook, 2001).

Kroz aktivnu upotrebu stranog jezika učenik uviđa i neposrednu korist koju mu poznavanje jezika donosi, što ga dodatno motiviše da nastavi da koristi jezik. Ukoliko mu je pak dozvoljeno da pribegava maternjem jeziku kada naiđe na probleme u tumačenju inputa na ciljnom, on neće osećati potrebu da unapredi svoje poznavanje stranog jezika (Turnbull & Arnett, 2002).

## **Zaključak**

Sama raznovrsnost oblasti koje su se bavile ovim pitanjem svedoči o stepenu njegove kompleksnosti. Međutim, i pored razmatranog, upotreba maternjeg jezika u nastavi podložna je uticaju brojnih praktičnih faktora, poput jezičkih politika (Macaro, 2001), kulturnog (Bruhlmann, 2012), profesionalnog i institucionalnog konteksta (Hall & Cook, 2013), ograničenja udžbenika (Hall & Cook, 2012) i nastavnih

programa (Santipolo, 2005), kao i individualnih odlika učesnika nastavnog procesa (Hall & Cook, 2013). Kada se u obzir uzme brojnost elemenata koji diktiraju način i obim upotrebe maternjeg jezika, postaje jasno zašto je vrlo teško ustanoviti smernice za njegovo korišćenje koje bi garantovale efikasnost u svim nastavnim kontekstima.

U nedostatku jasnih uputstava, pak, odlučivanje o najboljem načinu upotrebe jezika često se ostavlja samim nastavnicima, što može dovesti do uspostavljanja krajnje proizvoljnih obrazaca korišćenja (Hall & Cook, 2013). Kako bi se sprečila nedisciplinovanost u upotrebi maternjeg jezika, koja predstavlja jedan od najosnovanijih argumenata protiv njegovog korišćenja, neophodno je upoznavanje nastavnika sa aktuelnim razvojem teorije fokusirane na ovaj problem. Premda se prisustvo maternjeg jezika u praksi i dalje često karakteriše u negativnom svetlu (Macaro, 2006), ideje prezentovane u ovom radu pokazuju da maternji jezik može predstavljati krajnje koristan nastavni resurs i doprineti uspehu u učenju. Upoznavanje sa njima nastavnicima može pomoći da bolje razumeju probleme i poteškoće sa kojima se suočavaju njihovi učenici u procesu učenja jezika, kao i da donesu odgovorne i informisane odluke o upotrebi maternjeg jezika i da ih maksimalno prilagode potrebama i zahtevima svog nastavnog konteksta.

## Literatura

- Anton, M., & DiCamilla, F. (1999). Socio-cognitive functions of L1 collaborative interaction in the L2 classroom. *The Modern Language Journal*, 83(2), 233–247.
- Auerbach, E. R. (1993). Reexamining English only in the ESL classroom. *TESOL Quarterly*, 27(1), 9–32.
- Belz, J. A. (2003). Identity, deficiency, and first language use in foreign language education. In C. Blyth (Ed.), *The sociolinguistics of foreign-language classrooms: Contributions of the native, the near-native, and the non-native speaker* (pp. 209–248). Boston: Thomson Heinle.
- Bruhlmann, A. (2012). Does the L1 have a role in the foreign language classroom? A review of the literature. *Teachers College, Columbia University Working Papers in TESOL & Applied Linguistics*, 12(2), 55–80.
- Butzkamm, W. (2003). We only learn language once. The role of the mother tongue in FL classrooms: Death of a dogma. *Language Learning Journal*, 28, 4–14. Preuzeto sa <http://www.fremdsprachendidaktik.rwth-aachen.de/Ww/programmatisches/pachl.html> (17/05/2015).
- Calvi, M. V. (2000). La traduzione nell'insegnamento linguistico. In Alessandra Melloni, Rafael Lozano y Pilar Capanaga (eds.), *Interpretar traducir textos de las culturas hispánicas*. Bolonia: Clueb, 327–342. Preuzeto sa <http://download.cliro.unibo.it/dati/sanvicente/gcreit/Did%C3%A1ctica%20interlengua%20y%20errores/Calvi,%20La%20traduzione%20insegnamento%20linguistico.pdf> (20/07/2015).
- Chapetón, C. M. (2011). Cross-linguistic influence in the writing of an Italian learner of English as a foreign language: An exploratory study. *Colombian Applied Linguistics Journal*, (10), 50–72.

- Cook, V. (2001). Using the first language in the classroom. *Canadian Modern Language Review*, 47, 402–423.
- Cook, V. (2008). *Second language learning and language teaching* (4th ed). London: Hodder Education.
- Corder, S. P. (1983). A role for the mother tongue. In S.Gass & L. Selinker (Eds.), *Language transfer in language learning*. Rowley, Mass: Newbury House: 85–97.
- Cummins, J. (2005). Teaching for cross-language transfer in dual language education: Possibilities and pitfalls. In *TESOL Symposium on dual language education: Teaching and learning two languages in the EFL setting* (pp. 1–18). Preuzeto sa <http://www.tesol.org/docs/default-source/new-resource-library/symposium-on-dual-language-education-3.pdf> (20/08/2015).
- Cummins, J. (2007). Rethinking monolingual instructional strategies in multilingual classrooms. *Canadian Journal of Applied Linguistics*, 10, 221–240.
- Durbaba, O. (2011). *Teorija i praksa učenja i nastave stranih jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Edstrom, A. (2006). L1 use in the L2 classroom: One teacher's self-evaluation. *Canadian Modern Language Review*, 63(2), 275–292. Preuzeto sa <http://www.mld.metu.edu.tr/sites/default/files/oom%20One%20Teacher's%20Self-Evaluation%20-%20The%20Canadian%20Modern%20Language%20Review%20-%20La%20revue%20canadienne%20des%20langues%20vivantes%20632.htm> (20/03/2015).
- Ellis, R. (1994). *The study of second language acquisition*. Oxford: Oxford University Press.
- Fakharzadeh, M., & Rasekh, A.E. (2009). Why's of pro-first language use: Arguments in ESP context. *ESP World*, 5(26)8, 1–10.
- Hall, G., & Cook, G. (2012). Own-language use in language teaching and learning. *Language Teaching*, 45(3), 271–308. Preuzeto sa [http://nrl.northumbria.ac.uk/9473/1/published\\_LTA\\_LTA45\\_03\\_S0261444812000067a\[1\].pdf](http://nrl.northumbria.ac.uk/9473/1/published_LTA_LTA45_03_S0261444812000067a[1].pdf) (15/02/2015).
- Hall, G., & Cook, G. (2013). Own-language use in ELT: exploring global practices and attitudes. *British Council*, 10, 1–48. Preuzeto sa [http://nrl.northumbria.ac.uk/11968/1/C448\\_Own\\_Language\\_use\\_in\\_ELT.pdf](http://nrl.northumbria.ac.uk/11968/1/C448_Own_Language_use_in_ELT.pdf) (15/02/2015).
- Krashen, S. D. (1981). *Second language acquisition and second language learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Lantolf, J. & Thorne, S. L. (2007). Sociocultural theory and second language learning. In B. van Patten & J. Williams (Eds.), *Theories in second language acquisition* (pp. 201–224). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Levine, G. S. (2011). *Code choice in the language classroom*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Macaro, E. (2001). Analysing student teachers' codeswitching in foreign language classrooms: Theories and decision making. *Modern Language Journal*, 85(4), 531–548.
- Macaro, E. (2006). Codeswitching in the L2 classroom: a communication and learning strategy. *Non-Native Language Teachers: Perceptions, Challenges and Contributions to the Profession*, 5, 63.
- Nation, P. (2003). The role of the first language in the foreign language classroom. *Asian EFL Journal*, 5(2). Preuzeto sa [http://asian-efl-journal.com/june\\_2003\\_pn.pdf](http://asian-efl-journal.com/june_2003_pn.pdf) (13/03/2015).

- Pichiassi, M. (1999). *Fondamenti di glottodidattica: temi e problemi della didattica linguistica*. Perugia: Guerra edizioni.
- Polio, C. G., & Duff, P. A. (1994). Teachers' language use in university foreign language classrooms: A qualitative analysis of English and target language alternation. *Modern Language Journal*, 74(3), 313–326.
- Ringbom, H. (1987). *The role of the first language in foreign language learning*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Schweers, C.W. (1999). Using L1 in the L2 classroom. *English Teaching Forum*, 37(2), 6–13.
- Swain, M. & Lapkin, S. (2000). Task-based second language learning: The uses of the first language. *Language Teaching Research*, 4(3), 251–274.
- Turnbull, M., & Arnett, K. (2002). Teachers' uses of the target and first languages in second and foreign language classrooms. *Annual Review of Applied Linguistics*, 22, 204–218.
- Van Lier, L. (2004). The ecology and semiotics of language learning: A sociocultural perspective. *Utbildning & Demokrati* 13(3), 79–103. Preuzeto sa [http://www.oru.se/Extern/Forskning/Forskningsmiljoer/HumUS/Utbildning\\_och\\_Demokrati/Tidskriften/2004/Nr\\_3/vanLier.pdf](http://www.oru.se/Extern/Forskning/Forskningsmiljoer/HumUS/Utbildning_och_Demokrati/Tidskriften/2004/Nr_3/vanLier.pdf) (20/03/2015)
- Wells, G. (1999). Using L1 to master L2: A response to Anton and DiCamilla's "Social-cognitive functions of L1 collaborative interaction in the L2 classroom." *Modern Language Journal*, 83, 248–254.

**Abstract:** Throughout the development of the foreign language teaching methods, the use of the students' first language in teaching has largely been considered unfavorable, which was followed by a corresponding lack of theoretical elaboration of this complex issue. However, the last few decades have brought a renewed interest in this problem, creating a space for a reconsideration of the role the first language assumes in the context of foreign language education.

This paper is to present a concise account of the arguments, originating from linguistics and related fields of study, that support or oppose the use of the first language in foreign language teaching. It will introduce the ideas of the sociocultural and the ecological perspective, that consider the first language a useful teaching resource, as well as the psycholinguistic and the humanistic-affective views, which point out both the positive and the negative aspects of its use. It will also touch upon the advantages and disadvantages of transfer and the use of translation in foreign language teaching, while also giving attention to the consequences of undisciplined use of the first language.

**Key words:** first language, foreign language, foreign language teaching, theoretical aspects, perspectives



## QUESTIONING THE MODERNIST SELF: MEMORY AS A WAY OF (RE)CONSTRUCTING IDENTITY IN *THE ORIGIN OF WAVES*

**Abstract:** The paper focuses on different types of memories (narrative, nostalgic, cultural, colonial, traumatic) as a way of (re)constructing identity with diasporic subjects in displacement in *The Origin of Waves* written by the Canadian author of Caribbean origin Austin Clarke. As Stuart Hall, cultural theorist and sociologist, argues, Caribbean identities result from the dialogic relationship between two axes or vectors: the vector of continuity and the vector of rupture. The vector of continuity is grounded in the past and is related firmly to the already existing ties which diasporic subjects have with their homeland. The paper shows to which extent diasporic identity has its roots in immigrants' homelands and how Clarke situates his characters in the in-between state challenging the notion of the fixed and stable identity. By juxtaposing Tim's and John's experiences of displacement from home with the memories they carry with themselves, Clarke proves James Clifford's idea related to postmodern identity and its "sense of being part of an ongoing transnational network that includes the homeland, not as something simply left behind but as a place of attachment in a contrapuntal modernity" (Clifford 1994: 311). Thus, the author proves that Clarke's characters' attachment to their roots and their homeland as well as the necessity to discuss the notion of stable modern identity, used in a contrapuntal reality - with memory as an active agent of apprehending the same reality, is a necessary phase of determining identity's further inclination towards its definition as post-modern.

**Key words:** memory, displacement, diasporic subjects, modern/post-modern identity, contrapuntal modernity.

The writing by Caribbean Canadian authors reflects their experiences of the Caribbean diaspora, how these authors and their fictional characters negotiate identity in a host country – Canada, and sometimes their experiences of home. Referring to these distinctly postcolonial features, the issues of place and identity, this paper will focus on how Caribbean Canadian authors and their fictional characters draw on memory of their homelands to define place and identity in their new country. As Stuart Hall suggests in his article "Negotiating Caribbean Identities", "the stories which cultures tell themselves about who they are and where they come from" (Hall 1995: 3) are the best places to explore when defining people.

---

<sup>1</sup> tanjac@junis.ni.ac.rs

In order to define diasporic identity and the way it is (re)constructed in a host country, we must briefly turn to the definitions of diaspora, which, as it has been proved by various scholars, is defined in relation to the two categories that I'm referring to in the paper: identity and homeland.

Apart from a loose and broad definition of diaspora as a place of displaced and scattered people who maintain a relation to some sacred homeland,<sup>2</sup> Stuart Hall, a cultural theorist and sociologist, believes that diaspora is defined by “the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of ‘identity’ which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing anew, through transformation and difference” (Hall 1990: 402). Accordingly, the term diaspora is used to characterize populations that comprise different nationalities and groups that live outside their homelands. As Hall moves away from the notion of essentialism of identity as a necessary component in this definition, he asserts that traces of the memories of homeland and the influence of the immigrant's host country are necessary for negotiating identity in diaspora. Memory has an active role for constructing an identity that relates to home and the host country.

James Clifford's view on diaspora supports expansion and greater flexibility of the term. He asserts that “the term *diaspora* is a signifier not simply of transnationality and movement, but of political struggles to define the local, as distinctive community, in historical contexts of displacement” (Clifford 1994: 308). Clifford's argument offers another aspect to diasporic activities and struggles for assimilation and that is of them being political<sup>3</sup>. However, this definition doesn't suggest that “a distinctive community” arises from these struggles. On the contrary, in diaspora there is a sense of connection between displaced people and their home which is “strong enough to resist erasure through the normalizing processes of forgetting, assimilating and distancing” (Clifford 1994: 310). Certainly, in *The Origin of Waves*, we find Tim and John clinging to their memories in the struggle for assimilation. Diasporic people act from the diaspora with strong resistance to being assimilated and they fight the erasure of their previous culture by clinging to memories of their homeland. Thus, Clifford puts homeland and hostland experiences in contrapuntal position, arguing that diasporic discourses can be explained as reflecting “the sense of being part of an ongoing transnational network that includes the homeland, not as something simply left behind but as a place of attachment in a contrapuntal modernity” (Clifford 1994: 311).

The term “contrapuntal” is more precisely explained in Edward Said's “Reflections on Exile”, where he uses the term to explain the positive side of being

---

<sup>2</sup> This definition usually becomes a starting point for many cultural theorists and thinkers in creating a more precise and clear category of diaspora (Hall, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, 401; Clifford, *Diasporas*, 307; Safran, *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*, 83-84).

<sup>3</sup> Austin Clarke's works are often politically charged in his discussion of home and diasporic life in Canada. Clarke was influenced by the Civil Rights and Black Arts movements in the United States and is well-known for his political activism and his great influence on the Caribbean cultural life in Toronto, including the initiation of the Caribbean festival in Toronto.



an exile and living in a foreign land. Unlike most people who are aware of one culture/one home, exiles are aware of at least two and this double perspective gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that is contrapuntal. For an exile, life in a new environment occurs “against the memory of these things in another environment” (Said 2003: 186). Accordingly, both the old and the new environments occur together contrapuntally as migration and dislocation shatter the sense of self and bring about a crisis of identity which occurs in the process of moving from one place to another.

While reflecting on the ties between people in displacement and their original homeland, in the case of Canadian Caribbean diaspora, there is a relevant support for my interpretation of the novel again in Hall’s view and definition of identity in diaspora. Hall thinks of Caribbean identities as framed by two axes or vectors: the vector of continuity and the vector of rupture (Hall 1994: 395). Caribbean identities result from the dialogic relationship between these two axes. The vector of continuity is grounded in the past, whereas the vector of rupture represents discontinuity which diasporic Caribbean people experience when they leave their homeland voluntarily or involuntarily. The rupture gives rise to feelings of trauma and nostalgia in a host country.

According to Hall, there are two ways of understanding a diasporic cultural identity. The first defines cultural identity in terms of shared collective culture that diasporic people have in common. In “Cultural Identity and Diaspora,” Stuart Hall states that we should think of cultural identity in diaspora not “as an already accomplished fact” but “as a ‘production’ which is never complete...” (Hall 1994: 392). What is evident in *The Origin of Waves* is the production and not the (re) discovery of identity. The production of identity is grounded in the re-telling of the past. In Clarke’s novel, cultural identities at work reflect the common Caribbean historical and cultural experience and Caribbean cultural codes underlying diverse imposed selves of the characters. In the process of identity construction, the characters are faced with their Caribbean experience, the process which makes for a phase in the longer process of creating fluid and drifting identities through narration.

\*\*\*

The narrative of *The Origin of Waves* is based on two immigrant stories told by two main characters, John and Tim, who immigrated from Barbados to the United States and Canada respectively. After bumping into each other in Toronto on the Christmas Eve fifty years after immigrating, they begin reminiscing about their lives as small children in Barbados and their lives as immigrants in North America. Their stories of remembering have a therapeutic effect for both of them. Though John is a successful psychiatrist in the U.S., he seems to have missed out on life. Tim is retired and has been struggling with his immigrant past and his present loneliness. In order to connect the past and the present moment of their lives, they go to a nearby bar and spend the night remembering.

John and Tim employ both narrative and traumatic memories in the text. The traumatic narrative refers to John and Tim’s story about their traumatic experience when they experience rupture from their homeland. Barbados continues to live

through their memories as a sort of an idealized past, the paradise they have left behind. The disconnection from the place is a traumatic event which disrupts their relation to their selves and the world (Bal 1999: 43). That trauma seems to be Tim's problem; he cannot relate properly to other people and his experience is thus of terrible loneliness. After having lost Lang, the Chinese woman he was in love with, he is not able to reconstruct his identity in diaspora. His conversation with John allows him an opportunity to articulate and transmit the story, to reconstruct the self from the scattered fragments of disrupted memory.

Apart from being traumatic, Tim's and John's memories are charged with their colonial experience in Barbados. They are proud of their British education both at home and in diaspora. The values that Tim and John cherish were instilled in them by the British education system in Barbados. Though unaware of "anything like colonialism" (Clarke 1997: 18), Tim draws on his memories of schooldays with John, hardly recognizing himself "as colonial[s], sitting on that sand, staring at waves that washed assertive and sullen strangers ashore, as if they were born like us, in the island, as if they were born here, to rule over us, here" (Clarke 1997: 19). One of the examples of his close attachment to the British value system, his idea of an ideal home, is based on the painting he saw in the room of John's mother, which was a water colour of "an English cottage with a thatched roof" (Clarke 1997: 144) painted by an Englishman and entitled "home sweet home" (Clarke 1997: 144). In a similar vein, while describing his office in the States, John says that it has "fancy telephones, those old-fashioned ones from England in the nineteenth century, like the ones you see in books, or in murder movies with Sherlock Holmes and Dickens, things you come across in a library book" (Clarke 1997: 73).

Though both John's and Tim's identities are influenced by the British values they acquired in Barbados, they handle their colonial upbringings differently. Tim remains more attached to the British standards of living and his memories of the colonial way of life, in particular to his view of his headmaster. In contrast, John fluctuates between different ways of life while living in different countries in Europe and North America, which his accent reflects best: he imitates an English or an American accent, for example, or uses just his flat Barbadian accent.

Another type of memory employed in the novel is cultural memory<sup>4</sup>, which results from the deeply relational nature of the self. Unlike John, Tim does not fluctuate between different cultural milieus and is dedicated to his immigrant neighbourhood in Toronto which triggers vivid memories of being an immigrant and his emotions of loneliness. The traumatic memory and the feeling of loneliness reoccur many times either through dreams, flashbacks, or as disconnected fragments

---

<sup>4</sup> Cultural memory is the most general term of all types of memories mentioned in the paper. Cultural memory deals with the interaction between past and present or, as Bal puts it more precisely: "*cultural memory* signifies that memory can be understood as a cultural phenomenon as well as an individual or social one, [...] as an activity occurring in the present, in which the past is continuously modified and redescribed even as it continues to shape the future" (Bal 1999: vii). Thus, cultural memory links the past to the present and future and arises out of man's performance and action rather than a state when man is simply a bearer of cultural recall.

of uncontrollable feelings of despair and melancholia. Tim underlines his feeling of not being able to relate to other human beings and the world: “[...] there is nothing, nothing that I see that has any bearing, any relation, any connection to me. Did you know that not *one* street in this city has a similar name to *any* street back home? So, I don’t even see *that* connection” (Clarke 1997: 70). The feeling that Tim describes is reminiscent of the sense of loss he experienced in the past. Being unable to make any relation to other human beings, he is “nothing but a walking ghost” (Clarke 1997: 70). By comparing the place of the host country to his homeland, he tries to reconnect to the new place of residence.

He walks every day down Yonge Street to Lake Ontario. The daily walk arouses memories of his happy times on the beach with John and colours his experience of the city with his immigrant emotions of loneliness and alienation:

Every day, at the same time, in any kind of weather, I leave my house and walk down Yonge Street leading straight for the Lake, and back from the Lake up again on Yonge Street and back to my house, walking the streets, seeing people passing, and sometimes, I try to smile with them ... (Clarke 1997: 69)

The passage highlights Tim’s invisibility in the metropolitan city. At the end of the novel, he spots an inner tube, real or imagined, in the lake, which saves him from his immigrant condition of alienation because he associates the tube with the inner tube he remembers floating away on the beach from him and John in Barbados. The inner tube connects him with the new place in Canada, signaling his acceptance of place and probably his final arrival in Toronto.

Relationships with women and place seem to be important for the construction of diasporic identities for the male characters in the novel. According to George Elliott Clarke in “Tory Elitism in Austin Clarke’s Short Fiction,” Clarke’s white female characters represent the nation state, Canada. Following this argument, it is evident that Tim’s and John’s relationships with women represent their relationships with places and are crucial for the formation of their diasporic identities. In the same vein, Tim’s dream of paradise is related to the dream of a beautiful woman and unrequited love. The loss of love is similar to the loss of paradise, for he sees the two sets of being as identical. Lang is “a jewel” (Clarke 1997: 87), precious like life, the embodiment of Tim’s dreams and imagination. Tim feels that his love for Lang is like paradise regained. However, being more realistic about love, John feels that paradise is lost. As a dreamer, Tim imagines ideal love as “Life and Lang. Moving out of reach, like a wave in the receding sea. My experience in this journey is limited. Fantasy and poetry. I had to use imagination. I bite it. I eat it. But I lost it. And then it was morning. Morning came as a relief” (Clarke 1997: 84). Tim’s experience is that “dream and fantasy at [his] age are the same as fact” (Clarke 1997: 87).

For John, with his matter-of-fact attitude to life, paradise does not exist. He does not believe in the ideal love and the story of Adam and Eve: “A simple question. A question that was first axed in the Garden o’Eden. A question put to that stupid bastard, Adam, when Adam couldn’t make up his goddamn mind to take a piece offa Eve, or take a bit outta the apple, speaking metaphorically, of course!” (Clarke 1997: 106) John has had relationships with several women in his life. Consequently,

his relation to his home country is more the experience of nostalgia than the feeling of loss and annihilation, as it is for Tim. While living with women of different ethnic origins (Italian, French, German), John accommodates to different cultures and ways of life and thus broadens his identity in a transnational way. As Frank E. Manning notes in the *Foreword* to the study *El Dorado and Paradise: Canada and the Caribbean in Austin Clarke's Fiction*, Clarke himself "rejects the popular myths of El Dorado and Paradise, but maintains his faith in the noble possibility of achieving social progress, racial harmony, genuine community, political decency, and an honest tolerance for human differences" (Brown 1989: x).

John finally locates Tim's problem and poses a central question in dealing with the immigrant condition and Tim's loneliness: what kind of women does Tim like? As a psychiatrist, John believes that the cause of his loneliness is due to sexual deprivation. Tim has no answer to the question. John points out to Tim that all he needs is companionship: "All. You. Godamn need. Is. Female companionship" (Clarke 1997: 113). Suggesting that one's relationship to others is the relationship to one's real self, John gives a piece of advice to Tim: "'I mean living alone without anything like an anchor to tie-you-down, or anchor-you-back to your real first living. With no strangers you grew up with, only strangers, people you meet after you come here, strangers who, because of something in this place and in this time, turn into friends. But not the real friends you grew up with, in the island'" (Clarke 1997: 110). Clarke challenges the notion of the fixity of identity by questioning the importance of the past, place, and human relationships as well as nostalgic feelings for the construction of diasporic self.

John's immigrant condition is less devastating than Tim's, a fact which rests on his making up stories. He even begins his story with "Once upon a time ..." several times in the text. Describing his life as "a bed o' roses" (Clarke 1997: 74), John asserts: "I tried to practice the profession of a psychiatrist in the States. The States is a big place that likes big people, big ideas, and that take big risks. I am a big man. I live big" (Clarke 1997: 72). His story about life in the States is that of the promised land, where he has carried out his dream of success as a professional, as a husband and man, and as a parent who takes care of his children and wives.

During the conversation with John, Tim begins to doubt the truth of John's narrative. He notices that "the language he has retained from the countries he visited is not a real language, not a true language" (Clarke 1997: 166), especially when John uses "an honest, native, broad and flat Barbadian accent" (Clarke 1997: 166), without any trace of French, Italian, or German, which he said he spoke. That's why Tim is confused: "I am beginning to wonder how much of his talk he expects me to believe, how much he expects me to trust, out of all his stories which have me laughing and sad. But I know he expects me to trust all of them. We both know that time erodes truth and memory; doubting and accepting" (Clarke 1997: 166). Tim's point here is that an event from the past narrated in the present is not true anymore; it is time that harms both truth and memory. Some theorists (Bal, for example) explain that "the presentness of memory implies that "the past is adopted" as part of the present (as object of its narrative activity)" (Bal 1999: xv) and as such has a problematic role in

truth telling. The narration of an experience from the past includes the reconstruction of events which can be fabricated and hence narrative memory is fraught with issues of falsehood and truth.

Since the past no longer exists the way Tim and John experienced it a long time ago, Tim's narration becomes a fiction, a pure fabrication of his mind, a fantasy, evident when he says:

Perhaps what I just described to you is a dream or a fantasy. Dreams and fantasy at my age are the same as fact. Something like being able to make an imagination come true, like wanting to be with the woman from China. Perhaps what I just narrated is nothing more than what my mother calls (?) a "friction" of my imagination. I use it to light the loneliness I live with. The boredom. Nothing so good in real life has ever happened to me. Not even in a dream. (Clarke 1997: 87)

The truth about his life has been turned into a story, a fiction. It is a means for healing the self by way of memory.

Unlike Tim, who turns fact into fiction, John turns fiction into fact. John's story in the text, a little exaggerated and pompous, is pure fiction. John fabricates the truth of his experience of immigration in order to impress Tim and to hide the boredom and mediocrity of his life in the States. Whereas John recreates himself through fiction, Tim heals himself through fiction. Tim's healing starts at the very end in the novel when he gives a hug to John that re-establishes a connection to another human being. Walking by the lake, Tim hears the footsteps of another human being behind and stops being anxious any more. He only feels uncertainty about "warning of attack or of approach" (Clarke 1997: 244). A touch upon his winter coat resolves the doubt like a miracle. Tim connects to another human being, and after the night he spends in the same room with another man, his ordeal of loneliness begins to disappear. It is the moment of success for him, giving him "the hard-earned bountiful rewards of the sea" (Clarke 1997: 244), or of life.

\*\*\*

Tim's and John's real or imagined relationship to their homeland, mediated through memory, reflects both Caribbean heritage and European colonial legacy. The network of transnational relationships that exists between different cultures and places gives rise to hybrid places and identities. As Hall argues, if identity is contingent on establishing origins, it is impossible to locate a single origin in the Caribbean (Hall 1995: 5). Caribbean identity has already undergone a process of hybridization on the islands, and when it migrates and settles in new locations, Caribbean cultures and identities are exposed to complicated processes of negotiation and transculturation. Thus, we see Tim who, throughout the novel, negotiates his identity with the new place of Toronto, where he resides, and the way he accepts place both psychologically and socially adds a new aspect both to his self and the place he inhabits and opens up the way to hybridization. We also see John moving from one place to another and then adapting to his new surroundings easily, which creates a path towards a hybrid identity. Consequently, the places these Caribbean people live are twice diasporized:

both at home and in a host country where they are forced to negotiate the expectation and policies of social life in a place where they do not have a socioeconomic power.

Clarke challenges the notion of the fixity of identity in the novel, as the fixed self and close attachment to the past and the original homeland are by no means the end product – they are just a phase in the process of achieving a fluid diasporic self. This is evident from the way Tim moves forward towards a more fluid diasporic identity and a new sense of the host-land. The conversations with John help him leave the memories of the past and homeland as well as his immigrant burden of emotions behind. On the other hand, John embraces his different selves moving from one transnational level to another. Identity's fluctuation between different transnational levels, when it separates itself from common roots results in the creation of hybrid identity. The trauma of rupture from common origins, especially when the process is forceful, is healed by memory of the past and by reconnecting to homeland experience, which is just a phase in the process of achieving a fluid postmodern self based on difference and hybridity. The contrapuntal reflection of homeland and host-land experience help the process of healing and transforming identity.

### Literature

- Bal, M., Crew J., Spitzer L. 1999. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: University Press of New England.
- Brown, Lloyd W. 1989. *El Dorado and Paradise: Canada and the Caribbean in Austin Clarke's Fiction*. Parkersburg: Caribbean Books.
- Callaghan, M. 1996. *The Austin Clarke Reader*. Toronto: Exile Editions.
- Clarke, A. 1997. *The Origin of Waves*. Toronto: McClelland & Stewart Ltd.
- Clarke, Elliott G. 2002. "Clarke versus Clarke: Tory Elitism in Austin Clarke's Short Fiction". in *Odysseys Home: Mapping African-Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press. 238-252.
- Clifford, J. 1994. "Diasporas". *Cultural Anthropology* 9(3): 302-338.
- Hall, S. 1994. "Cultural Identity and Diaspora". in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York, London: Harvester Wheatsheaf. 392-403.
- Hall, S. 1995. "Negotiating Caribbean Identities". *New Left Review* 209 (1): 3-14.
- Safran, W. 1991. "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return". *Diaspora* Spring: 83-99.
- Said, W. E. 2003. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

## PREISPITIVANJE MODERNOG IDENTITETA: (RE)KONSTRUKCIJA IDENTITETA POMOĆU MEMORIJE U ROMANU *THE ORIGIN OF WAVES*

**Sažetak:** Rad se bavi (re)konstrukcijom identiteta kod književnih likova u dijaspori korišćenjem različitih vrsta memorije (narativne, nostalgicne, kulturološke, kolonijalne, traumatske) u romanu *The Origin of Waves* kanadskog autora karipskog porekla Ostina Klarka. Po mišljenju Stjuarta Hola, kulturologa i sociologa, karipski identiteti nastaju kao rezultat dijaloškog odnosa između dva vektora ili ose: vektora kontinuiteta i vektora prekida. Vektor kontinuiteta utemeljen je u prošlosti i odnosi se na veze koje dijasporijski likovi imaju sa svojom otadžbinom. Rad pokazuje do koje mere su koreni dijasporijskih likova vezani za otadžbinu i kako Klark pozicionira svoje likove u stanju između preispitujući pojam fiksnog i stabilnog identiteta. Suprotstavljajući Timova i Džonova iskustva izmeštenosti i sećanja koja sa sobom nose iz svoje otadžbine, Klark potvrđuje ideju Džejmsa Kliforda o postmodernom identitetu kao rezultatu „osećaja pripadnosti postojećoj transnacionalnoj mreži odnosa, koja uključuje i vezu sa otadžbinom, koja nije samo nešto što se ostavlja za sobom već i mesto privrženosti u kontrapunktalnoj modernosti“ (Kliford 1994: 311). Autor rada dokazuje da privrženost Klarkovih likova svojim korenima i otažbini, u kontrapunktalnoj stvarnosti – pomoću memorije kao aktivnim faktorom poimanja stvarnosti, predstavlja neophodnu fazu u daljem određivanju dijasporijskog identiteta kao postmoderne stvarnosti.

**Ključne reči:** memorija, izmeštenost, dijasporijski identitet, moderni/postmoderni identitet, kontrapunktalna modernost





Petra V. Mitić<sup>1</sup>  
 Filozofski fakultet u Nišu

Izvorni naučni rad  
 UDK 82.09:141.72  
 82.09:316.66-055.2

## O ČITANJU ŽENE U KNJIŽEVNOSTI – PRETNJA SUBVERZIJOM ILI SIMBOL IZGUBLJENE CELINE BIĆA

Apstrakt: U čitanju pojedinih feminističkih teoretičarki, potiskivanje i demonizacija ženskog predstavlja suštinsko obeležje zapadnog kulturnog modela, a simbole pobeđene ili oskrnavljene ženskosti treba tumačiti kao metaforu za prekinutu sponu između bića i kulture. Na samom početku projekta rehabilitacije ženskog, Kejt Milet razmatra poetsko delo Tenisona, gde uočava dve različite manifestacije ideje ženskosti, pri čemu je upravo demonizovana žena označena kao krivac za propast utopijskog sna o *Okruglom stolu*. U konačnom ishodu, profilise se pitanje koje je istovremeno i obrazac čitanja same kulture: da li bi zaista za neuspeh civilizacijskog projekta trebalo okriviti nedovoljno ukroćenu i kroz racio sublimiranu *ženskost*, ili je ipak reč o simboličkom gubitku celine o kome govori Jung, i na koje ukazuje Ted Hjuze u eseju o Kolridžu ("The Snake in the Oak")? Simbolika Kolridžove poezije ovde se objašnjava upravo u kontekstu unutrašnjeg konflikta između hrišćanskih ideala kojima je pesnik težio u svakodnevnom iskustvu, i snažne žudnje za celovitošću koju je njegovo hrišćansko „ja“ uporno negiralo.

Ključne reči: feministička reinterpretacija teksta, metafora žene kao obrazac čitanja kulture, simboličko ubistvo majke, žena kao simbol potisnutog.

„Kroz čitavu istoriju, čoveka je mučila zagonetka o prirodi ženskog... I vas će ovaj problem nužno dotaći – muškarce među vama; na žene među vama ovo se ne odnosi – vi same predstavljate problem“ (nav. u Felman 1981: 19). Proslavljeni psihoanalitičar Sigmund Frojd trebalo je da ove reči javno izgovori pred bečkom publikom na predavanju pod naslovom *O ženskom*, ali sticajem okolnosti, samo predavanje nikada nije održano budući da Frojd nakon operacije grla, kada mu je uklonjen tumor, više nije bio u stanju da drži predavanja za javnost. Kada danas, u jednom veoma drugačijem i izmeštenom kontekstu, pročitamo ove reči, one osim što izazivaju smeh, ukazuju i na suštinsku kontradikciju sadržanu u samom iskazu. Kako ističe američka teoretičarka Šošana Felman u tekstu „Ponovo čitati ženu“ ("Rereading Femininity", 1981), problem žene ili ženskog koji je zaokupljao Frojda ukazuje na neophodnost da se on razmotri i kroz način na koji je formulisano samo pitanje: onima koji danas čitaju ili čuju ove reči lako će, naime, upasti u oči unutrašnje tekstualno neslaganje između Frojdovog iskaza, koji na prvi pogled otvara pitanje

<sup>1</sup> petra.mitic@filfak.ni.ac.rs

Žene, i samih njegovih reči, koje ga zatvaraju za žene, time što žene isključuju iz samog pitanja.

Pitanje je uvek, kao što Frojd ovim implicira, pitanje želje; ono nastaje iz želje koja je takođe želja za pitanjem. Žene se, međutim, smatraju jedino *predmetom* želje, i *predmetom* pitanja. U meri u kojoj su same žene pitanje, one ne mogu da to pitanje izgovore; one ne mogu kao subjekti govoriti o znanju ili nauci, što je zahtev samog pitanja (1981: 21).

Uprkos svom inače radikalnom pristupu i nesumnjivom značaju koji tvorac psihoanalize zauzima i danas, i nakon brojnih revizija koje je prvobitni model psihoanalize pretrpeo, on ipak artikuliše „zagonetku ženskog“ na način koji je tipičan za devetnaesti vek. Njegovo pitanje: „šta je žensko?“ svodi se zapravo na pitanje „šta je žensko - za muškarca?“ Da li bi onda trebalo da nas preterano začudi što je postavljanje ovog istog pitanja, kada je to kasnije učinila žena naučnik, izazvalo veoma burnu reakciju francuske javnosti – sredinom prošlog veka, kada je objavljena čuvena studija *Drugi pol* Simon de Bovoar. Krajem veka, u knjizi *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman* (1994), norveška teoretičarka Toril Moi ističe kako su takve reakcije usledile već nakon objavljivanja prvih odlomaka knjige u francuskoj periodici (*Les Temps Modernes*). Među onima koji su na nož dočekali knjigu bio je i čuveni Alber Kami, koji je smatrao da je De Bovoar izvrgnula ruglu francuskog muškarca, dok je francuski književnik Fransoa Morijak (takođe dobitnik Nobelove nagrade) otišao i korak dalje skandaloznim komentaram kako posle ove knjige “vagina De Bovoarove više za njega nema nikakvih tajni” (Moi 2008: 199). Ono što upada u oči je činjenica da je većina negativnih komentara, umesto da ponudi kontraargumentaciju za iznesene stavove, imala za cilj da autorku dezavuiše kao ženu, što je za ovu norvešku teoretičarku bio i presudni razlog da napiše svoju ‘odbranu’ De Bovoarove. Tim više što je identičan – poražavajući – obrazac prisutan i početkom devedesetih godina, dakle, skoro pola veka nakon što su objavljeni prvi odlomci iz *Drugog pola* i nakon svih promena i sloboda koje je doneo drugi, a po nekima i treći talas feminizma, koji se uglavnom povezuje sa postmodernom u teoriji<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Iako kritička teorija već neko vreme operiše terminom *treći talas*, treba istaći da saglasnost o tome šta bi trebalo da predstavlja poziciju feministkinja koje se na ovaj način deklarišu zapravo ne postoji. Termin je ušao u upotrebu nakon što je američka feministkinja Rebecka Voker (Rebecca Walker) to prva učinila u tekstu "Becoming the Third Wave", objavljenom u časopisu *Ms.* (1992). Isto tako, ne postoji ni saglasnost o tome da li je uopšte prikladno upotrebiti metaforu talasa za nešto što je možda uputnije nazvati 'smenom generacija', tj. neizbežnom promenom percepcije u odnosu na promenjene društvene okolnosti i nove izazove sa kojima se suočava generacija rođena tokom ili nakon drugog talasa. Budući da je većina tekstova u dosada objavljenim antologijama *trećeg talasa* koncipirana kao opis pojedinačnog iskustva, sa postavljanjem fokusa na značaj životnog stila i ličnih izbora, ne može se govoriti o bilo kakvoj zajedničkoj poziciji i političkoj platformi nekakvog trećeg talasa. Dodatni problem je nastao i zbog toga što se pozicija nekih feministkinja, koju bi uslovno mogli nazvati trećim talasom, može lako poistovetiti sa pozicijom postfeminizma, koji smatra da su političke bitke za pravo žena uglavnom dobijene, pa samim tim nema ni potrebe za bilo kakvim političkim pokretom ili masovnim angažovanjem (Orr 1997: 34). Na ovaj način, prenebrežava se činjenica da su u današnjem svetu mnoge žene još uvek bez osnovnih prava i da su strukture moći ne samo još uvek prisutne, već da na mnogo načina dotiču upravo žene razvijenog zapada, gde se rodna jednakost više ne dovodi zvanično u pitanje.

U jednom drugačijem kontekstu, ali u okviru identičnog obrasca čitanja žene, rediteljka i prevodilac Eshila, Seli Geč (Sallie Goetsch), ističe kako je prosto neshvatljivo, da u periodu od preko dva milenijuma gotovo nikom nije palo na pamet (a tu pre svega misli i na teoretičarke feminizma kojima je pre svega moralo da padne na pamet) da posumnja u tradicionalnu definiciju Eshila kao konzervativnog promotera patrijarhata, i to uprkos tome što sami njegovi tekstovi ne pružaju nužno uporište ovakvoj karakterizaciji. Na ovaj isti problem interpretacije ukazaće i britanski teoretičar drame Filip Velakot (Philip Vellacott), koji piše kako se ironična dimenzija Eshila nije sve do poslednjih decenija dvadesetog veka, a i tada samo sporadično, uopšte uzimala u obzir kao mogućnost čitanja. Dakle, ovu suštinsku bitnu reinterpretaciju, ili reviziju za kakvu se zalagala, između ostalih, i američka pesnikinja Adrijen Rič (Adrienne Rich), dugo vremena nije bila u stanju da proizvede ni feministička kritika. Kao rezultat ove nemoći da se izađe iz tradicionalnog modela interpretacije, mnogi tekstovi čiji su autori bili muškarci protumačeni su kao izraz, ili čak promocija patrijarhalne svesti. Čak su i neka pozorišna izvođenja *Orestije* u postavci feministički orijentisanih rediteljki, a Seli Geč posebno spominje i analizira veoma zapaženo pozorišno izvođenje *Orestije* u režiji Ariane Mnučkin (Ariane Mnouchkine), zadržala gotovo isti pristup Eshilu koji srećemo u kritičkim prikazima tradicionalne kritike, za koju je, već po logici stvari, i najmanji nagoveštaj ironičnog tumačenja predstavljao vrhunsku jeres.

Subverzija tradicionalno shvaćene ženskosti je upravo okosnica i lajtmotiv *Drugog pola*, koji pitanje žene, njenog identiteta i uloge u društvu postavlja kao suštinsko pitanje savremene teorije kulture. Danas žena jeste primljena u muški svet, kako to ističe De Bovoar, ali ona je i dalje lišena transcendentnosti – ona se još uvek simbolički najčešće predstavlja kao otelotvorenje noći, nereda i imanencije, što je nužno svrstava u *drugi pol*. Jedine žene koje su stvorile delo koje je uporedivo sa delom muškarca jesu one koje su snagom društvenih institucija ili sopstvenim trudom uspele da se izdignu iznad razlike u polu. Time su potvrdile da istorijska beznačajnost žene nije bila u njihovoj urođenoj inferiornosti, već naprotiv – „da ju je njena istorijska beznačajnost osudila na inferiornost“ (De Bovoar 1982: 283). Za razliku od predstave o Evi kao posredniku prokletstva, srednji vek je na primer uzdigao lik Majke Hristove koja, za razliku od Eve kao posrednika prokletstva, ima status posrednika spasenja – ona je idealizovana predstava žene koja stoji na suprotnom polu od Eve, grešnice, i koja „mrvi zmiju pod svojim nogama“ (De Bovoar, 229). Ali ove dve suprotstavljene predstave o ženi, kao što to lucidno primećuje Simon de Bovoar, služe zapravo istovetnom cilju jer Marijino devičanstvo ne ide ka tome da glorifikuje princip majke, već da ženu dodatno potčini upravo u domenu materinstva, koji za patrijarhalnu kulturu predstavlja zonu posebne subverzivnosti. Naspram svetosti koju oličava „čulima neuprljana“ Marija, žena ponovo ostaje od greha neiskupljeno *palo biće* – kroz čiju se sudbinu preslikava njena manje vredna priroda. Pritom, Marija nije samo „neosvojivi vrh zamka“, ili nedostižna citadela

---

O postfeminizmu možemo govoriti, kako naglašava američka teoretičarka Nensi Frejzer (Nancy Fraser), tek kada budemo u prilici da s pravom govorimo i o postpatrijarhatu (Fraser 2013: 158).

pred kojom obična žena ostaje da kleči u svojoj poniznosti, već je i ona ta koja ponizno kleči. Biće to prvi put u istoriji čovečanstva, kako ističe De Bovoar, da majka kleči pred svojim sinom i otvoreno svedoči svoju inferiornost.

Veličanstvena hrišćanska apoteoza žene kao majke zahteva zapravo duboku poniznost svake pojedinačne žene pred grehom vlastite polnosti. Kult Marije, drugim rečima, najveći je trijumf patrijarhata – kroz njen lik muškarac je postigao najveću pobedu. Paradoks se sastoji u tome što je taj kult zapravo bio „rehabilitacija žene putem njenog potpunog poraza“ (1982: 229). Dok je pred drevnim božanstvima, poput Ištar, Astarte ili Kibebe, muškarac stajao sa strahopoštovanjem, ne poričući ambivalentnost njihove moći, za hrišćanskog muškarca ambivalentnost života postaje preteški teret, pa će on i sudbinu svoje duše nužno postaviti u domen gde su moći majke ukinute. Projekcijom u dve polarizovane predstave strahova, sa kojima nije u stanju da se suoči jer ih u sebi ne prepoznaje, on pokušava da porekne onu dimenziju prirode i žene koju doživljava kao suprotstavljenu vlastitoj težnji ka transcendenciji. Čini se da je jedino u apstraktnoj slici neokrnljenog i neoskrnavljenog integriteta mogao da se sačuva princip ženskosti, a od dva drevna lika materinstva, današnji čovek, naglašava De Bovoar, hoće da zna samo za „nasmejani lik“. To je lik u kome je majka simbolički predstavljena kao umirujuća i sveta, a njenu lepotu najbolje iskazuje „ljupka tajanstvenost Da Vinčijevih madona“. Iz njenog zagrljaja se polazi u avanturu, budućnost i rat, ali je ona uvek tu da dočeka, uteši umornog ratnika i pruži spokojstvo. Ona je *milost* koja hrišćanskog muškarca uznosi ka Bogu i nebeskim visinama, Beatriča koja sigurnom rukom vodi Dantea kroz drugi svet, Laura koja Petrarku nosi ka vrhovima poezije. Žena je muza koja inspiriše, ali i nedostižna inkarnacija Sna, koju muškarac postavlja pred sebe kao idealizovanu sliku misteriozne drugosti. Ona je ujedno i sluškinja Gospoda i čuvar morala, okružena je izrazima poštovanja i slavljena, pa ipak samo u meri u kojoj prihvata podređenu ulogu koja joj je namenjena.

Ni sva nežnost i poštovanje koju ovako predstavljen lik žene i majke izaziva ne mogu, međutim, da potisnu „neprijateljsku odvratnost“ koja vreba sa strane i čeka svoj trenutak. Ona se spontano upliće i ruši krhko spokojstvo koje ova idealizovana slika ne može do kraja da iznese pa „strah od materinstva ipak nadživljuje u sablasnim formama“ (1982: 232)<sup>3</sup>. Čak i u umetničkim formama koje na prvi pogled slave ženu postoji latentna potreba da ona bude podređena. „Jasno je da kada zamišlja sebe kao darodavaoca, oslobodioca, spasioca, muškarac i tada želi da žena bude potčinjena“ (1982: 243). Jer, da bi probudio Uspavanu lepoticu, potrebno je najpre da ona spava, a da bi bilo zarobljenih princeza koje treba osloboditi, potrebno je da postoje ljudožderi i zmajevi. Pesnika inspiriše tajanstvena drugost njegove muze, plemić se u viteškim borbama bori za svoju damu, ali žena je uvek izvan ovih aktivnosti – ona je tu da posmatra i bude ogledalo u kome će muškarac moći da vidi divljenje vlastitog

<sup>3</sup> De Bovoar navodi primer širom rasprostranjenih legendi i bajki o zloj mačehi, tj. supruzi iz drugog braka koja ovaploćuje „surovi vid materinstva“. Na istom principu deluje i književna forma (od priča u stihu do vodvilja) koja nastaje u Francuskoj u srednjem veku i koja dozvoljava da se latentna odvratnost prema majci izrazi u prenesenom značenju, time što će biti objektivizirana kroz groteskni lik tašte koja nije zaštićena nikakvim tabuom.

hrabrosti, vrlini i moći: „Suze sreće i zahvalnosti zarobljenih princeza daju pravu vrednost junaštvu viteza“ (1982: 244). Žena je dakle *drugost* koja dopušta da bude prisvojena, ne prestajući time da bude *drugo*. Da bi se ostvario u svojoj zlosrećno predimenzioniranoj projekciji muškosti, muškarcu je potrebno da vlastitu ideju o sebi i sopstvenoj moći vidi reflektovanu u objektu, pa je uloga žene upravo to – da potvrdi njegovu projekciju sopstvenog identiteta i bude njegova vlastita apoteoza. Na ovakav obrazac pogubne patrijarhalne projekcije ukazala je i Virdžinija Vulf rečima kako su u svim vekovima do sada žene zapravo služile kao ogledalo čudesne i magične moći da prikaže muškarcu dvostruko uveličanu sliku samog sebe. A kako bi ova apoteoza mogla da opstane, žena mora da prihvati vlastitu neslobodu. Jer slobodna žena, piše De Bovoar, neće uvek zadovoljiti očekivanja muškarca. Čak i Uspavana lepotica može da se probudi zlovoljna, a šta bi tek bilo kad bi žena heroja ostala ravnodušna na njegove veličanstvene podvige, a pesnikova muza počela da zeva slušajući njegove stihove (1982: 251). Upravo iz razloga što uvek latentno postoji ovakva mogućnost, mit u kome je žena tek „beskonačno drugo“ nije u stanju da do kraja zadrži koherentnost vlastite predstave. Žena je postavljena kao lažna beskonačnost, ona je tek ideja u kojoj muškarac projektuje vlastitu transcendenciju – pa je svaki takav mit nužno osuđen na neuspeh. U liku Bogorodice i Beatriče uvek pritajeno čeka lik Eve ili Kirke, zbog čega je inkarnacija muškog sna istovremeno i neuspeh tog sna.

Na ovu istu **politiku polnosti** – koju patrijarhat neumorno promovise kao neupitnu sliku stvarnosti – ukazaće dvadeset godina kasnije i Amerikanka Kejt Milet, koja sada iz pozicije radikalnog feminizma ističe kako je istinska sloboda moguća tek kada se raskinu okovi u kojima je zatočena čovekova polnost. Jer svi ostali „kavezi“ stoje zapravo u uzročno-posledičnoj vezi i predstavljaju varijaciju fundamentalnog okova seksualnosti. Pritom, ova patrijarhalna fantazija o moći dobija jaku podršku i potporu kroz proces socijalizacije, u kojem se preko porodice i škole kao osnovnih katalizatora i instrumenata ideološke kontrole ovakav model stvarnosti ustoličuje kao način mišljenja koji ne podleže sumnji. Do koje mere je ovaj ideološki zasnovan sistem vrednosti postao neupitno „dobro“ zapadne kulture pokazuju, po mišljenju autorke, i brojni primeri književnih dela. Ona pritom ne osporava umetničku i estetsku vrednost književnih tekstova na koje se osvrće, ali u svojoj analizi polazi od, u suštini ispravnog ubeđenja da književnost ne možemo uspešno vrednovati i procenjivati ako je ne postavimo u širi kontekst kulture i ideologije čiji je ona sastavni deo. Ovde, međutim, dolazi i do iste metodološke greške koja je pomenuta na početku – otpor se pruža samom umetničkom tekstu, umesto da se to učini u odnosu na **patrijarhalnu instituciju čitanja** koja kreira i sprovodi standarde i strategije tumačenja, a kojoj upravo i najviše ide u prilog osporavanje subverzivne dimenzije umetnosti. Rehabilitacija ženskog ostaje na ovaj način, u manjoj ili većoj meri, osujećena upravo zbog konfuzije referentnih okvira, povlačenja znaka jednakosti između autora i protagonista, i konačno neuviđanja toga šta zapravo čini estetičnost same umetnosti.

Autorka u tom duhu piše kako već Eshilova Orestija beleži trijumf patrijarhata, ali ističe kako ova ideološka pobeda ostaje ovde samo zabeležena, ali ne i osporena

od strane pisca<sup>4</sup>. Taj trijumf, smatra Kejt Milet, biće presudno doveden u pitanje tek kada Ibzenova Nora bude zalupila vrata porodične kuće, obznanjujući početak feminističke revolucije. Lik fatalne žene u umetnosti romantizma samo je još jedna u nizu simboličnih manifestacija ove kontaminacije umetnosti politikom koju, prema mišljenju autorke, beleži već grčka tragedija i Eshil kao njen najstariji i religijski najkonzervativniji predstavnik. Celokupno umetničko stvaralaštvo Tenisona, na primer, oscilira između ideje o dobroj ženi (u liku korpulentne matrone ili ljupke device) i viteškog sentimenta, i fatalne žene na suprotnom polu ove jednačine. Sam Tenison, ističe Milet, prikazuje dve različite manifestacije ove druge, subverzivne ideje ženskosti u likovima Ginever (Guinevere) i Vivijan (Vivian) iz poeme *Idile o kralju* (*The Idylls of the King*). Pa iako je Ginever, po mišljenju autorke, možda najbolje predstavljen ženski lik u čitavom umetničkom opusu ovog istaknutog viktorskijskog pesnika, obe žene ostaju fatalno obeležene seksualnošću koja se, u konačnom ishodu, ispostavlja kao uzrok propasti Arturovog kraljevstva i celog utopijskog sna o Okruglom stolu (Millett 2000: 148). Uzrok neuspeha civilizacijskog projekta nalazi se, drugim rečima, upravo u problematičnom identitetu žene i subverzivnoj seksualnosti koju ona oličava.

Međutim, ovako uprošćenom interpretacijom gubi se iz vida složena i mnogostruka simbolika arturijanske legende na koju, pored ostalih, ukazuje i Džozef Kembel (Joseph Campbell) u četvrtom tomu svoje monumentalne studije *Maske boga* (*The Masks of God: Creative Mythology*, 1968). On prati izmene i transformacije kojima različite verzije nadograđuju osnovni motiv mitske potrage za Gralom, koja je utkana u priču o čuvenom keltskom kraljevstvu i njegovim vitezovima. Kembel skreće pažnju da se u kasnijim obradama ove priče gube pojedini bitni elementi, a pritom pojavljuju novi koji su više u duhu hrišćanske doktrine. Obradama ove priče zajedničko je ipak to što sve one daju nagoveštaj jednog višeg reda postojanja u odnosu na sekularni poredak oličen u Okruglom stolu. To što je samo jednom od vitezova dato da otkrije značenje Grala ukazuje na neophodnost duhovnog preobražaja kome hrabri, ali sekularnom vizijom i ambicijom vođeni vitezovi – ostaju nedorasli. Gledano iz vizure ovako koncipiranog modela, padu Kamelota doprinosi upravo činjenica što sekularni nivo postojanja poriče značaj ovog paralelnog, ali manje vidljivog kraljevstva – onog koje ostaje pod senkom mitske disocijacije, što je Kembelov naziv za hrišćansku doktrinu transcendentnog božanskog koje prekida sponu sa stvorenim svetom materije.

Ovom istom linijom kreće se i tumačenje poznatog britanskog pesnika Teda Hjuza (Ted Hughes), koji takođe ukazuje na problem disocijacije bića i destruktivni obrazac koji preuzima zapadna kultura kao svoj osnovni model postojanja. Hjuza, na primer, piše da taj obrazac nije mimoišao ni čuvenog Kolridža, koji u svojoj

<sup>4</sup> Problem sa ovakvom koncepcijom književnog značenja sastoji se u povlačenju znaka jednakosti između autora i protagonista, što nužno dovodi do konfuzije referentnih okvira i pogrešno usmerene, uprošćene i čak iskrivljene analize književnih dela. Ali Milet svakako nije usamljena u načinu na koji postavlja problem ideološke dimenzije književnosti. O Eshilovoj trilogiji i modernoj verziji *Orestije* američkog nobelovca Judžina O' Nila pisala sam i sama u okviru šire zahvaćene teme o prirodi književne interpretacije i književnoj semantici (Mitić, 2004).

poetskoj imaginaciji beleži ovo tragično iskustvo podvojene psihe. U eseju o Kolridžu ("The Snake in the Oak"), Hjuž objašnjava simboliku njegove poezije upravo u kontekstu unutrašnjeg konflikta između hrišćanskih ideala kojima je pesnik težio u svakodnevnom iskustvu, i snažne žudnje za celovitošću koju je njegovo hrišćansko „ja“ uporno negiralo. Manifestacije ovog drugog, potisnutog sopstva pratimo u poetskim metaforama koje je iznedrila pesnikova imaginacija, a koje Hjuž posmatra kao varijacije istog bazičnog motiva – unutrašnje potrage za istinom bića. Kolridžovo konačno posustajanje na ovom putu individuacije svedoči o težini izazova koji nosi ovakvo unutrašnje suočavanje, ali i o istrajnosti kulturnog obrasca koji najčešće uspeva da blokira otpor pojedinca i nametne se kao neprikosnovena istina. U svesti indoktrinisanog hrišćanskom mitologijom, ženski kreativni princip uglavnom se povezuje sa prirodom, čije demonsko lice personifikuju zmija ili aždaja, kao vrhovna pretnja egu hrišćanskog heroja. Ali pored ovih hrišćanskih značenja, simbolika Kolridžovih vizionarskih poema (*Poema o starom mornaru*, *Kubla Kan*, *Kristabel*) sadrži istovremeno i značenja ranijih mitoloških sistema u kojima su, umesto pretnje i opasnosti, ovi simboli nosili značenja jednog drugačijeg vrednosnog sistema i obuhvatnije percepcije stvarnosti. Za paganske religije, kako ističe Hjuž, zmija je skoro bez izuzetka nosilac pozitivnih značenja i često simbol vrhovnog božanstva. Duhovna transformacija koju doživljava *Stari Mornar* svedoči zato o dubokoj potrebi da se sistem kognicije kakav nudi zapadno hrišćanstvo prepozna kao ograničavajući, polovičan, i čak destruktivni model postojanja. Period u kome je Kolridž uspeva da u sebi pronađe zaboravljenu „snagu hrasta“ bio je ujedno i period njegovog najvećeg poetskog nadahnuća, a gubitak te snage, koja ga je jednom odvela u zagrljaj „velikoj boginji“, označio je ne samo kraj njegovog druženja sa pesničkom muzom, već i tačku u kojoj se njegov lični rast zaustavlja, a život kreće silaznom putanjom. Na drugom meštu, Hjuž povlači paralelu između onoga što čini Orest kod Eshila i onoga što čini Šekspirov Hamlet kao njegov demitologizovani dvojnjak. Simbolika Apolonove naredbe kod Šekspira predstavljena je ovde kao prikazanje oca koji preklinje sina da osveti njegovu smrt. Iako je to kod Šekspira prikryveno, pritisak na Hamleta vrši, u stvari, judeo-hrišćanski muški bog kao pandan olimpskom bogu razuma. I Šekspir i antički tragičari umetničkom metaforom beleže poraz arhajske Velike Boginje, koju u svetu antike zamenjuje racionalni duh Sokrata, dok u svetu u kome živi Šekspir Veliku Boginju smenjuje puritanski bog, odnosno Vek razuma „odeven u ruho“ Reformacije. Nije bez značaja podudarnost, ističe Hjuž, da su oba procesa kulminirala građanskim ratom ili političkom represijom. Simbolično ubistvo ili odbacivanje majke predstavlja čin ogrešenja o „boginju kompletnog bića“ i kao takvo neminovno biva „kažnjeno“ ludilom, a dezintegrisana psiha rezultira nekontrolisanom destrukcijom (Hughes 1992: 85, 211 i dalje).

Na ovu pogubnu podvojenost zapadne psihe ukazivao je na više mesta i Karl Gustav Jung. U svojoj knjizi sećanja, na primer, Jung piše kako je lik mitskog Merlina, kao tamnog brata hrišćanskom Parsifalu, ostao neshvaćen do današnjih dana. Merlinov lik predstavljao je, u stvari, pokušaj srednjovekovnog nesvesnog da stvori protivtežu hrišćanskom heroju, ali ga racionalni duh zapadne kulture nije prihvatio, i on je završio u izgnanstvu. Otuda *le cri de Merlin* – njegov vapaj koji

nakon njegove smrti još uvek odjekuje iz šume. Taj vapaj, piše Jung, koji niko nije mogao da razume, nagoveštava da Merlinov život još uvek nije iskupljen, njegova priča ostala je nedovršena, i on još uvek luta unaokolo (Jung 1989: 228). Jung zato piše da nam je neophodno duhovno preusmerenje, ili metanoia. On ističe da na staro gnostičko pitanje „otkuda potiče zlo?“ hrišćanska dogma nije umela da pruži adekvatan odgovor, pa smo i nakon zastrašujućih političkih zbivanja i zloupotrebe nauke još uvek u stanju bezizlaza, suočeni sa pitanjem za koje su samo pojedini shvatili da se radi o problemu davno zaboravljene ljudske duše.

Nemački psiholog i Jungov učenik, Erich Nojman (Erich Neumann) poreklo patrijarhalne kulture će takođe videti u ubistvu majke, a patrijarhalni razvoj svesti definisati kao unutrašnju potrebu da se „negira, odbaci, obezvredi i potisne svet 'majke i ženskog' koji predstavlja čovekovo nesvesno biće“ (nav. u Engelsman 1987: 35). Ubistvo majke, naravno, samo je simboličan izraz jednog drugačijeg ubistva – ubistva sopstvene *senke* kao „tamnog brata“ racionalnog bića, kojim se ukida celovitost i uvodi pogubna psihička neravnoteža. Feminističko čitanje ženskog stoga nužno mora poći od toga da je patrijarhalni simbolički poredak u stvari proizvod specifičnog sistema imaginacije, nastao projekcijom nesvesnih fantazija koje su kroz podršku društvenih institucija dobile snagu zakona, ili kako to ističe Lis Irigarej – „Simbolički poredak je imaginarni poredak koji je postao zakon“ (nav. u Jacobs 2007: 18). U tekstu simptomatičnog naslova „Telesni susret s majkom“ („The bodily encounter with the mother“), Irigarej se poziva na mitološki motiv ubistva majke koji srećemo u grčkom mitu i antičkoj tragediji. Ako zanemarimo sitne izmene i prepravke, ističe Irigarej, naše imaginarno još uvek, zapravo, sledi obrazac koji je uspostavila grčka tragedija – ono što nam opisuje *Orestija* još uvek se dešava. Mitološki obrazac odražava suštinu poretka u kome se pod simboličnom vlašću boginje Atene pobunjenička snaga Furija lukavo preusmerava u službu novom poretku polisa, pa on sada postaje poredak bez alternative. Kako bi duhovni preobražaj mogao da otpočne, ovaj poredak se mora najpre demistifikovati kao lažna slika stvarnosti – utemeljena na fantaziji moći i imaginarnom sistemu koji je dobio nezasluzeni status jedine i neprikosnovene realnosti. Sporiti se na temu da li je Eshil ovakvo tumačenje imao na umu ili nije, pritom je čak i manje bitno. Dovoljno je na kraju podsetiti na reči francuskog filozofa Luja Altisera (Louis Pierre Althusser), koji je poznat po tome što je pojam ideološkog proširio na celokupnu ravan ljudskog postojanja u kulturi, izjednačivši ga sa celokupnošću življenog iskustva. On se u čuvenom *Pismu odgovoru Andreu Daspreu* (1966) fokusira na kompleksnost odnosa umetnosti i ideologije, kao i na različitost naučne i umetničke spoznaje. Između ostalog, Altiser koristi primer Balzaka kako bi pokazao da čak i kada je svesna namera umetnika na strani politički konzervativnih stavova, umetnost – ako je zaista autentična – ne može a da na izvestan način ne nadiđe i sopstvenog tvorca. Štaviše, Altiser naglašava da je upravo zbog toga što je imao takve stavove umetnik bio u stanju da u samom tekstu proizvede bitnu unutrašnju distancu, koja nam kao čitaocu omogućava kritički pogled na ideološki sistem kome je i sam autor pripadao. Estetska dimenzija umetničkog dela deluje tako da u prvi plan ističe sam mehanizam koji služi da prikaže kao univerzalno i prirodno ono što je zapravo istorijski konstruisano i



ideološki proizvedeno, pa samim tim podložno sumnji, proveri i konačno – promeni. Autentična umetnost je stoga uvek za korak ispred ideološkog, i kao takva jedan od najdragocenijih oblika spoznaje kojim raspolažemo.

## Literatura

- Althusser, L. (1971). "A Letter on Art in Reply to André Daspre". *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. London: New Left Books.
- Campbell, J. (1991, 1<sup>st</sup> ed. 1968). *The Masks of God: Creative Mythology*. London: Penguin Compass.
- De Bovoar, S. (1982). *Drugi pol*. Beograd: Bigz.
- Engelsman, J. C. (1987). *The Feminine Dimension of the Divine*. Illinois: Chiron Publications.
- Felman, S. (1981). "Rereading Femininity". *Yale French Studies*. No. 62, pp. 19–44.
- Fraser, N. (2013). *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London & New York: Verso.
- Goetsch, S. (1994). "Playing Against the Text: Les Atrides and the History of Reading Aeschylus". *The Drama Review*. Vol. 38, No. 3, pp. 75–95.
- Hughes, T. (1992). *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London: Faber and Faber.
- Hughes, T. (1994). "The Snake in the Oak". *Winter Pollen: Occasional Prose*. London: Faber and Faber.
- Irigaray, L. (1995, 1<sup>st</sup> ed. 1991). "The bodily encounter with the mother". Whitford, M. (ed.), *The Irigaray Reader*. London: Blackwell Publishers.
- Jacobs, A. (2007). *On Matricide: Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother*. Columbia University Press.
- Jung, K. G. (1989, 1<sup>st</sup> ed. 1961). *Memories, Dreams, Reflections*. Aniela Jaffé ed. New York: Random House, Inc.
- Millett, K. (2000, 1<sup>st</sup> ed. 1969). *Sexual Politics*. University of Illinois Press.
- Mitić, P. (2004). *Zašto crno pristaje Elektri*. Beograd: Narodna knjiga.
- Moi, T. (2008, 1<sup>st</sup> ed. 1994). *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*. Oxford University Press.
- Orr, M. C. (1997). "Charting the Currents of the Third Wave", *Hypatia*, vol. 12, no 3, pp. 29–45.
- Vellacott, P. (1991). *An English Reader's Guide to Aeschylus' Oresteia*. Cambridge: Monophron.

## ON READING THE FEMININE IN LITERATURE – A THREAT OF SUBVERSION OR THE SYMBOL OF THE LOST WHOLENESS

In the reading of some feminist scholars, the act of repressing, or demonizing the feminine has been seen as pervading the Western cultural model. The symbols of vanquished or desecrated women should be interpreted as metaphors of a broken bond between culture and the self. Beginning the project of the rehabilitation of the feminine, Kate Millett considers the poetic work of Tennyson. She discerns two different ways in which the feminine has been manifested, and how it came about that a demonized woman had been blamed for the fall of the utopian dream of *the Round Table*. Eventually, we are faced with a question which, at the same time, stands for a certain pattern of reading culture: are we justified in blaming the feminine for the failure of the project of civilization, or should we rather side with Jung or Ted Hughes, and their ideas about the wholeness being lost? In his essay on Coleridge ("The Snake in the Oak"), Hughes considers the symbolism of his poetry precisely in the context of the internal conflict between the ideals of Christianity, which the poet desired to live up to, and a profound urge for wholeness, which his Christian selfhood persistently rejected.

Key words: feminist rereading, the metaphorical woman as a pattern of reading/rereading culture, the symbolic murder of the mother, the feminine as a symbol of the repressed

Немања Д. Јовановић<sup>1</sup>  
 Филозофски факултет у Нишу,  
 Универзитет у Нишу

Izvorni naučni rad  
 UDK 82.09-14  
 821.163.41.09-14 Попа В.

## АДРЕСАНТ У ЛИРСКОЈ ПОЕЗИЈИ

Лирска поезија, као чин вербалне комуникације, подразумева комуникацију између адресанта и адресата, који су текстуалне категорије. У овом раду управо се говори о ентитетима посредовања у лирској поезији. Задатак који смо пред собом имали је да утврдимо може ли се у лирској поезији говорити о дијегетичким начинима и нивоима посредовања, те може ли нам овакав приступ помоћи у тумачењу лирске поезије. За остваривање овог задатка користили смо посткласичну когнитивну наратологију и савремене теорије читања. Збирке песама *Кора* и *Непочин поље* Васка Попе чине примарну грађу јер су подесне да се на њима истражују жељени феномени.

**Кључне речи:** лирска поезија, адресант, лирски субјекат, посредовање, Васко Попа.

### Терминолошко одређење

Адресант је „један од основних конституената било ког чина (вербалне) комуникације” (Prins, 2011, 13). Наратологија је дефинисала адресанта у приповедним текстовима као приповедача (наратора), неког ко је уписан у текст. Сваки текст мора имати најмање једног приповедача. Лирска поезија, као врста вербалне комуникације, такође има адресанта, најмање једног, мада може бити и више њих у једној песми. Међутим, адресанта у лирској поезији не можемо назвати наратором, без обзира што и она показује одређен ниво наративности. Адресант у лирској поезији не приповеда, заправо његов фокус није усмерен ка наратији. Како онда можемо назвати адресанта у лирској поезији?

За адресанта у лирској поезији користе се бројни термини: лирски субјекат, лирско ја, лирски јунак, лирски лик, субјекат исказа, лирски агенс, херој, говорно ја, глас и говорник (speaker). О субјекту у уметности говорило се још у доба романтизма. Хегел користи тај термин у *Естетици* како би означио да је свако уметничко дело израз нечије субјективности (Hegel, 1970, 180). Дакле, појам се није односио само на лирску поезију. Прво појављивање термина који се односи на адресанта у лирској поезији било је 1910. године, када је Маргарета Сузман (Margarete Susman) објавила књигу *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Она уводи термин „лирско ја”, како би направила

<sup>1</sup> n.jovanovic90ni@gmail.com

разлику између „*pesnikovog individualno-personalnog i u pesmi iskazanog, figurisanog lirskog ja*” (Brajović, 2000, 271). Руски формалисти Јуриј Тињанов и Борис Ејхенбаум су за адресанта користили термине лирски субјекат и лирски лик или јунак као синониме, о чему нам може посведочити и рад Јурија Тињанова о Блоковој поезији: „Блок је највећа Блокова лирска тема. О овом лирском субјекту се и данас говори... Том лирском лику било је тесно у оквирима симболистичког канона” (Tinjanov, 1990, 223). Сви ови називи су током XX века учинили да се за адресанта у лирској поезији не може одабрати један термин који би био прихваћен као релевантан. Зато се још увек код нас ти термини користе произвољно и наизменично, а често се посеже и за другим решењима, па се адресант назива песником, аутором, чак се ословљава и личним именом аутора.

Термине као што су „лирски јунак”, „лирски лик”, „агенс” или „херој”, не можемо узети у разматрање када говоримо о адресанту јер би они подразумевали да је адресант увек уједно и протагонист у песми. Приповедач може и не мора бити део одређене дијегезе у наративном тексту, а такав је случај и са адресантом у лирској поезији. Душан Иванић говорећи о *Аспектима лирског јунака у лирици српског романтизма* закључује: „Тако се лирски јунак може узети само као један вид испољавања лирског субјекта у романтичарској лирици” (Ivanić, 1990, 89).

Под утицајем англосаксонске терминологије у другој половини XX века, управо због терминолошке несагласности, почиње се корсити термин говорник (*speaker*). Међутим, овај термин не би се могао прихватити код нас јер упућује на реторички дискурс. Зато се морамо ослонити на нашу традицију, као што је то учињено у Русији и Немачкој, те се за адресанта у лирској поезији употребљава термин лирски субјекат:

The lyric „I“ or the lyric subject is one of the central categories of the lyric poem, just as the narrator is a central and indispensable category of the narrative text. The lyric subject functions as the speaker of the poetic text; it is the entity from which the text originates, by which the text is uttered. As such, the lyric subject is a textual category, a part of the poem is question, and not to be identified with the poet outside (Weststeijn, 1995, 660).

Вилием Г. Вестстејн (Weststeijn, 1995) дефинише лирски субјекат као текстуалну категорију лирске песме и истиче да је он пандан приповедачу наративног текста. Иако се из навода може закључити да су лирско „ја” и лирски субјекат синоними, Вестстејн у фусноти сугерише да те термине можда треба разликовати јер лирски субјекат функционише само као говорник у тексту, а лирско „ја” је истовремено и говорник и протагонист. Зато од свих горепомнутих термина који би означавали адресанта у лирској поезији узимамо само термин лирски субјекат.

Лирски субјекат је текстуална категорија која врши функцију говорника у лирској песми. Епитет „лирски” сугерише да се не јавља у свим врстама поезије, већ само у лирској поезији. Лирска поезија узима се као она врста поезије која је

уско повезана са музиком, о чему нам сведочи генеза књижевног рода (Živković i sar., 1986, 399). Ма колико је данас лирика изгубила термилошку чврстину због великих промена у модерном песништву, тај термин је опстао управо због тога што указује на дистинкцију између лирске и епске поезије (Lešić, 2008, 303). То што се модерно песништво разликује од класичне лирике може се тумачити као један ступањ у развоју књижевног рода; и савремена лирска поезија је музикална на свој начин. Имајући у виду функције језика Романа Јакобсона, за лирску поезију можемо рећи да је врста вербалне комуникације коју одређују поетска, емотивна и конативна функција језика. Наравно, не искључују се и остале функције језика у лирској поезији, али наведене функције су доминантне. На основу овог Јакобсоновог става, Зденко Лешић лирску поезију дефинише као „kraći jezički izraz izrazite ekspresivnosti i naglašene usmjerenosti na svoju jezičku uređenost” (Lešić, 2008, 305). Специфичност лирске поезије, по Џонатану Калеру, огледа се и у очекивањима са којима јој читалац прилази јер његово читање усмеравају конвенције жанра као што су стих, строфа, деиктике, тоталитет, стилске фигуре и сл. (Kaler, 1990).

Лирски субјекат се не сме поистовећивати ни са имплицитним ни са стварним аутором. Када говоре о ентитетима посредовања (mediacy), Петер Хин и Јерг Шенерт (Huhn and Kiefer, 2005) кажу да треба разликовати четири нивоа комуникације: ниво емпиријског (реалног) аутора, ниво апстрактног аутора<sup>2</sup>, ниво лирског субјекта (speaker) и ниво лирских ликова (Huhn and Kiefer, 2005, 8–9). Имплицитни аутор је „друго ја аутора, маска или персона која бива реконструисана из текста; имплицитна слика аутора која се ствара текстом, за којег се подразумева да стоји иза сцене и одговоран је за укупан облик, вредности и културне норме којих се придржава” (Prins, 2011, 72–73). Лирски лик може и не мора бити истовремено и лирски субјекат песме, што истиче и Петер Хин: ”Like the speaker, a protagonist or character can have a voice” (Huhn and Kiefer, 2005, 9).

### Лирски субјекат као ентитет посредовања

Петер Хин и Јерг Шенерт, имајући у виду да наративност подразумева комбинацију двеју димензија – секвенцијалности и посредовања, у књизи *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century* показују да и лирска поезија поседује те димензије (Huhn and Kiefer, 2005, 2). Секвенцијалност подразумева „временско организовање и повезивање појединачних догађаја како би се формирао кохерентан низ” (Huhn and Kiefer, 2005, 2), а посредовање „избор, представљање, и смислено тумачење таквог низа из одређене перспективе” (Huhn and Kiefer, 2005, 2–3).

У лирској поезији прави се разлика између нивоа догађаја и нивоа њихове презентације (приповедано и приповедање у наративној прози). Зато је

<sup>2</sup> Термин „апстрактни аутор” означава исто што и термин „имплицитни аутор” што се може видети и из даљег текста у књизи; вид.: Huhn and Kiefer, (2005), 9.

важан посредник који одређене догађаје даје из своје перспективе, те се може говорити и о фокализацији у лирском песништву. Лирски субјекат може и не мора бити фокализатор у песми, а фокализација може бити фиксна, променљива и многострука. Фокализацију у многоме одређују не само перцептивни, но и психолошки, когнитивни, емотивни и идеолошки аспекти (Huhn and Kiefer, 2005, 8). Поготову је за лирску поезију важан емотивни аспект фокализације – Шломит Римон-Кенон разликује „објективну” (неутралну, незаинтересовану) и „субјективну” (афективно обојену, заинтересовану) фокализацију (Rimon-Kenan, 2007, 103). Лирски субјекат је посредник који слику света приказаног у песми даје из своје перспективе, па је важно имати на уму ко је/какав је лирски субјекат и шта *она*жа као фокализатор. Он може са собом носити одређена значења која су само сугерисана у песми, те разумевање песме зависи од читаоца, његове способности да препозна алузију и његовог знања, искуства и емпатије, што нам може демонстрирати песма „Црни Ђорђе” Васка Попе:

Глава ме већ с коца гледа  
Ионако ме нема и нема вас  
Појмите ли

По души их по жижи слаткој  
По рогатом месецу на челу  
По шарци у оку  
Не би ли нас било

За цветним кључем постојања  
На дно мора пасје крви  
Без освртања безбудућни за мном  
Можете ли

На нож земаљско им и небеско  
Смрт је нас одавно сита  
На нож курјаци моји мезимци  
Непребола

Главе вам се већ са коца кезе  
Ионако вас нема и нема мене  
Хоћете ли (Ропа, 1956b, str. 27)

Наслов песме нам сугерише да је лирски субјекат Вожд Карађорђе. С обзиром на то да је лирски субјекат истовремено и лирски лик у песми, реч је о хомодијегетичком лирском субјекту који је уједно и фокализатор. Где се он налази у тренутку говора и да ли је још увек жив или *већ* мртав остаје неодређено, јер је за саму песму то неважно. Он има историјску свест имплицитног аутора (паралепса), чија је и конструкција. Тако зна да је издан и убијен, иако је учинио све „не би ли нас било” и поставља питање адресатима могу ли без њега, неће ли их задесити иста судбина без освртања за њим, јесу ли „безбудућни” ако порекну да им је он подарио слободу, ако нису захвални

због добитка слободе хоће ли слободу коју имају умети да цене. Песма се не може разумети/осетити без познавања историјских (и не само историјских) чињеница које су везане за именованог лирског субјекта: о ропству Србије под Османлијским царством, о значају Карађорђевог устанка за ослобођење Србије, о Карађорђевом херојству и подвигу (хвале његових савременика), о његовом убиству, о Србији после његове смрти, о Србији после Другог светског рата када је написана песма и о Србији данас (зато што су иста питања упућена и имплицитном читаоцу). Песма не би оставила исти дојам ако би лирски субјекат био хетеродијегетички, а Карађорђево име се појавило само као референца у песми. Уметничка аспектуализација предметног света даје нам Карађорђеву перспективу и његово расположење (Lešić, 2008, 261–262), како би речи, изговорене од стране жртве *наших* амбиција и *наше* незахвалности, добиле на значају и тако још више дирнуле адресате.

Црни Ђорђе је лирски субјекат који непосредно говори у песми, те је он, као лирски лик, и рефлектор. Лирска поезија може имати и субјекат који говори посредно о нивоу догађаја, и таквог бисмо назвали хетеродијегетичким лирским субјектом. То су два начина посредовања лирског субјекта као ентитета посредовања. Дијегеза се дефинише као „фикционални свет у коме се одигравају приповедне ситуације и догађаји” (Prins, 2011, 38), али подразумева и „казивање, причање, насупрот приказивању, одигравању” (Prins, 2011, 38). У лирској поезији можемо разликовати и више дијегетичких нивоа, те лирски субјекат може бити екстрадијегетички, интрадијегетички или метадијегетички у односу на други лирски субјекат.

### Хомодијегетички лирски субјекат

Хомодијегетички лирски субјекат је део дијегезе коју предочава; лирски субјекат који је уједно и лирски лик. Дуго се сматрало у теорији књижевности да посредник у лирској поезији може бити само хомодијегетички лирски субјекат. Волфганг Кајзер у књизи *Језичко уметничко дело* на следећи начин разматра проблем излагања лирике:

Лирика се приказује као изјашњавање неког „ја” у виду монолога. При томе писац треба да се одлучи да ли ће лирски говор активирати као израз свог „ја”, односно неког неодређеног „ја”, или ће овај говор ставити у уста неком неодређеном лику. Такве песме које се активирају као монолог одређеног лика зову се песме са улогом (Kaizer, 1973, 228).

Због такве традиције одношења према лирском говору и не чуди што су термини лирски субјекат, лирско „ја” или лирски лик/јунак коришћени као синоними, и што је Маргарета Сузман употребила термин лирско „ја”, дефинишући лирски субјекат. Када се у песми јавља хомодијегетички лирски субјекат, он је најчешће аутодијегетички (лирски субјекат је уједно и протагонист, главни лик). Лирску поезију карактерише кратка форма, те се

у песми најчешће јавља само један хомодијегетички лирски субјекат, или је само један лирски субјекат доминантан ентитет посредовања. Такав лирски лик је протагонист, те и песма у којој се он јавља има аутодијегетички лирски субјекат. Да би се у лирској поезији јавио хомодијегетички лирски субјекат, који није аутодијегетички (односно није као лирски субјекат протагонист, већ је само лирски лик), песма би морала имати или више лирских субјекта на различитим нивоима дијегезе, те би хомодијегетички лирски субјекат био интрадијегетички или екстрадијегетички у односу на неки други лирски субјекат као доминантан у тексту песме, или би имала више хомодијегетичких субјекта на истом дијегетичком нивоу као у случајевима дијалогских песама.

Вилием Вестстејн прави исту разлику између лирског субјекта и лирског „ја”: „лирски субјекат функционише само као говорник у тексту, док је лирско „ја” истовремено и говорник и протагонист” (Weststeijn, 1995, 674). Аутодијегетички лирски субјекат, који можемо звати и лирско „ја”, јавља се у циклусу песама Васка Попе „Далеко у нама”. Даћемо једну песму из циклуса као пример:

Идем  
 Од једне руке до друге  
 Где си?  
 Загрлио бих те  
 Грлим твоју одсутност  
 Пољубио бих ти глас  
 Чујем смех даљина  
 Усне ми лице растргле  
 Из пресахлих дланова  
 Блистава ми се појави  
 Хтео бих да те видим  
 Па очи заклапам  
 Идем  
 Од једне слепоочнице до друге  
 Где си? (Ропа, 1956а, 33).

Да је реч о аутодијегетичком лирском субјекту сведочи нам употреба глагола првог лица једине у песми: „идем”, „загрлио бих”, „грлим”, „пољубио бих”, „чујем” итд. Како одабир оваквог лирског субјекта усмерава читање песме? Прво, књижевно образован читалац примећује да је читав циклус „Далеко у нама” један модеран канцонијер љубавних песама, те се присећа конвенција жанра – зна какви су лирски субјекти били у *Канцонијеру* Франческа Петрарке, код дубровачких петраркиста или у *Ђулићима* Јована Јовановића Змаја. Покушава да слику света тих лирских субјеката упореди са сликом света из Попиног циклуса. Примећује да је *модерно доба* донело и нове потешкоће за реализацију љубавних односа – свет је „непочин-поље” које је људе учинило отуђеним, затвореним, егоцентричним и сл. Човек је одвојен од природе и више не може као романтичарски лирски субјекат певати о њој и поредити њену



лепоту са лепотом драгане. Мора у новим непоетичним урбаним условима да изрази своја осећања. Имплицитни читалац је ближи таквом лирском субјекту, неголи лирском субјекту петраркиста или романтичара. Друго, неименовани аутодијегетички лирски субјекат оставља могућност за велики степен читаоачеве идентификације са њим. То значи да ће читалац разумети/осетити песму користећи се сопственим искуством и сопственим асоцијацима без чега и не би могао да одгонетне бројне маестралне тропе Васка Попе. У наведеној песми опеван је стереотипни мотив љубавне чежње. Лирски субјекат сугерише да се читава драма одвија иза његових затворених очију, док машта о одсутној драгани. Зато читалац и разуме колико је болно кретати се „од једне слепоочнице до друге” у потрази за објектом своје љубави коју тренутно само у машти лирски субјекат може видети.

Рекли смо да се хомодијегетички лирски субјекат који није уједно и протагонист у песми (није аутодијегетички лирски субјекат) ређе јавља у лирској поезији. Пример за такав лирски субјекат имамо у циклусу песама „Кост костију” Васка Попе. Узећемо за пример песму из циклуса *Пре почетка*:

Шта ћемо сад  
 Стварно шта ћемо  
 Сад ћемо вечерати срж  
 Срж смо за ручак појеле  
 Сад шупљина у мени зановеа  
 Онда ћемо свирати  
 Ми волимо свирку  
 Шта ћемо кад пси наиђу  
 Они воле кости  
 Онда ћемо им застати у грлу  
 И уживати (Ропа, 1956b, 66).

Дакле, реч је о дијалошкој песми у којој се јављају два гласа чије су реплике у тексту визуелно одвојене новим строфама. Лирски субјекти су истовремено и лирски ликови – две персонификоване кости – али ниједна од њих се не може сматрати протагонистом или лирским „ја”. Зато песма има два хомодијегетичка лирска субјекта на истом дијегетичком нивоу. Степен идентификације је овде мањи – остварује се као промишљање о загробном животу.

Лирски лик, као што је већ речено, не мора бити истовремено и лирски субјекат у песми. Пример нам даје циклус песама „Игре” Васка Попе:

**Жмуре**  
 Неко се сакрије од неког  
 Сакрије му се под језик  
 Овај га тражи под земљом

Сакрије му се на чело  
Овај га тражи на небу

Сакрије му се у заборав  
Овај га тражи у трави

Тражи га тражи  
Где га све не тражи  
И тражећи њега изгуби себе. (Рора, 1956b, 51).

Лирски ликови у песми дати су кроз неодређене заменице – „неко” и „некога”. Међутим, ти лирски ликови немају свој глас у песми и нису лирски субјекти, те ова песма има хетеродијегетички лирски субјекат.

### Хетеродијегетички лирски субјекат

Лирски субјекат у песми „Жмуре” Васка Попе користи спољашњу фокализацију. Имплицитни читалац се тешко може идентификовати са таквим лирским субјектом, те је акценат стављен на лирске ликове и њихове функције у фиктивном свету песме. Читалац, на основу својих искустава и асоцијација, покушава да схвати какву нам слику света нуди песма и да одреди место сваког човека уопште у тој игри коју намећу поремећени међуљудски односи.

Хетеродијегетички лирски субјекат је лирски субјекат који није учесник дијегезе коју предочава. Овакав лирски субјекат теорија књижевности дуго није препознавала. Говорећи о карактеристикама модерне поезије, Зденко Лешић истиче да њу одређује, између осталог, одсуство лирског субјекта (Lešić, 2008, 322). Лирски субјекат је као и приповедач текстуална категорија, те не може ниједан облик (вербалне) комуникације постојати без адресанта. Заправо, модерну лирску поезију по Хугу Фридриху (Fridrih, 2003), на кога се Лешић позива, карактерише избегавање лирског „ја” (Fridrih, 2003, 15), односно аутодијегетичког лирског субјекта. Под одредницом „модерно песништво” подразумева се поезија од средине XIX века до данас. Хуго Фридрих у књизи *Структура модерне лирике* прати процес деперсонализације и дехуманизације лирског субјекта у односу на његово стање у доба романтизма. Деперсонализација подразумева одвајање лирског субјекта од биографског „ја” и почела је са Едгаром Аланом Поом и Шарлом Бодлером (Fridrih, 2003, 36). Касније су Томас Стернс Елиот и његови савременици деперсонализацију лирског субјекта „прогласили предусловом тачности и ваљаности песништва” (Fridrih, 2003, 36). Са Рембоом долази до дехуманизације лирског субјекта, односно стварања вештачког „ја”. Његово „Ја” „може да навуче све могуће маске, да се протегне на све врсте егзистенције, на сва времена и све народе” (Fridrih, 2003, 72). Када су Рембоа питали ко је субјекат виђења у његовим песмама, он је изговорио чувену реченицу: „Јер `Ја` је неко други” (Fridrih, 2003, 64). Међутим, тиме још нисмо добили хетеродијегетички лирски субјекат јер је деперсонализованост подразумевала само одвајање лирског субјекта

од биографског „ја” стварног аутора, те је тај деперсонализован лирски субјекат и даље био лирски лик у функцији лирског субјекта. Тихомир Брајовић говорећи о авангардном песништву и о децентрираном лирском субјекту истиче: „Namesto bodlerovsko-simboličkog, još uvek narcistički usredsređenog modernističkog lirskog Ja, koje je kako primećuje Hugo Fridrih, usvojilo Emersonovu izreku ‘Junak je onaj tko je nepokretno centriran’, ovde smo, dakle, već suočeni s jednim odlučujuće ‘raspršenim’ i ‘difuznim’ lirskim subjektivitetom, koji ne može i ne želi da skriva vlastitu ‘utvornost’ i fiktionalnost” (Braјović, 2000, 275). Тај децентрирани лирски субјекат јавља се, према мишљењу Тихомира Брајовића, у два облика – „као још увек персонализован и као већ деперсонализован” (Braјović, 2000, 275). Шта чини лирски субјекат децентрираним према мишљењу Тихомира Брајовића? Управо излагање из лирског „ја” које је било непокретно центрирано код романтичара (отуда га и назива мрским „Ја”). У песми имамо променљиву фокализацију, те није више један лирски субјекат једини фокализатор. О овоме пише и Јуриј Лотман у *Структури уметничког текста* када говори о тачки гледишта текста користећи примере из лирске поезије (Lotman, 1976, 354). Даље, тај децентрирани лирски субјекат, како запажа Тихомир Брајовић, јавља се *још увек* као персонализован (хомодијегетички лирски субјекат)<sup>3</sup>, али и као деперсонализован<sup>4</sup>. Термин „деперсонализован” овде не подразумева само одвајање лирског субјекта од биографског песниковог „ја”, већ заправо хетеродијегетичког лирског субјекта – оног који се не јавља истовремено као и лирски лик (персона) дијегезе коју предочава. Деперсонализовани децентрирани лирски субјекат би можда био врхунац деперсонализације и дехуманизације лирског субјекта о којима је говорио Хуго Фридрих.

Цео циклус песма „Белутак” Васка Попе има хетеродијегетички лирски субјекат и спољашњу фокализацију. Зденко Лешић је доказивао одсуство лирског субјекта користећи песму „Два белутка” из овог циклуса:

Гледају се тупо  
Гледају се два белутка

Две бонбоне јуче  
На језику вечности  
Две камене сузе данас  
На трепавици незнани

Две муве песка сутра  
У ушима глухоте  
Две веселе јамице сутра  
На образима дана

<sup>3</sup> Тихомир Брајовић као пример персонализованог вида авангардно-децентрираног лирског субјекта наводи песму „Суматра” Милоша Црњанског и поезију Радета Драинца (Braјović, 2000, 278–279).

<sup>4</sup> Тихомир Брајовић као пример деперсонализованог вида авангардно-децентрираног лирског субјекта наводи поезију футуристичке провенијенције (Braјović, 2000, 276).

Две жртве једна ситне шале  
Неслане шале без шаливца

Гледају се тупо  
Сапима се хладним гледају  
Говоре из трбуха  
Говоре у ветар (Ропа, 1956b, str. 105)

Овако Зденко Лешић образлаже свој став о одсуству лирског субјекта у модерној поезији на примеру цитиране песме:

Mogli bismo, doduše, reći da i to predstavlja jedno određeno raspoloženje, ali da bismo uopšte govorili o raspoloženju, morao bi postojati subjekat koji ga iz sebe širi. Modernu poeziju, pak, karakteriše upravo odsustvo lirskog subjekta, dosljedna depersonalizacija pjesničkog govora (Lešić, 2008, 232).

Дефинитивно се не може на основу овога рећи да Зденко Лешић под термином „лирски субјекат” подразумева „лирски лик”, већ је јасно да говори о адресанту. Међутим, Лешић је самог себе демантовао у додатку V *Теорије књижевности*, где говори о „Аспектима свијета и аспектима текста”:

Pitanje viđenja, koje je posebno problematizovala naratologija, nije relevantno samo za strukturiranje narativa. Književno i umjetničko djelo uopšte samo po sebi je uvijek ishod nekog posebnog viđenja... Drugim rečima, predmeti se u umjetnosti ne pojavljuju u potpunosti svoje pojavnosti, već se javljaju aspektualizovani: viđeni s jedne strane, iz posebnog ugla, u naročitom svjetlu (Lešić, 2008, 261).

Аспектуализација предметног света подразумева питање перспективе и питање расположења: „pitanje perspektive: sve što se vidi vidi se iz određene tačke” и „pitanje raspoloženja: sve što se vidi, vidi se u određenom duševnom stanju” (Lešić, 2008, 262). Затим, доказујући све то на примеру песме „Пејзаж” Владимира Видрића, која такође има хетеродијегетички лирски субјекат, Лешић каже да је важан лирски субјекат који представљени свет у лирској песми види и доживљава (Lešić, 2008, 262). Вратимо се сада песми „Два белутка” Васка Попе – хетеродијегетички лирски субјекат свет приказан у песми гледа из своје перспективе, и на тај приказани свет утиче одређено стање његове душе. Зато се два белутка (и без пренесеног смисла) могу „гледати”, и још се могу гледати „тупо”, могу бити „две бонбоне јуче” или „две камене сузе данас”. Степен идентификације са хетеродијегетичким лирским субјектом је, као што смо већ нагласили, веома мали. Шта се постиже посредовањем хетеродијегетичког лирског субјекта у песми? Исто што и посредовањем хетеродијегетичког приповедача у наративној прози – дистанца према приказаном свету, објективизација исказа и уверљивост због поседовања свеколиких информација. Тежња ка објективизацији можда умањује субјективност лирског субјекта, али је никако не искључује; и даље је субјективност основна одлика посредника у лирској поезији што се јасно уочава и на примеру песме „Два белутка” Васка Попе.

Иако је хетеродијегетички лирски субјекат у овом раду, а на основу коришћене литературе, окарактерисан као обележје модерне поезије, морамо истаћи да је такав лирски субјекат одувек постојао. Он је само у модерном песништву постао начин посредовања коме се тежи и теорија му је дала легитимитет. Такође, овај начин посредовања још увек није доминанта песничког изражавања што се може приметити и у опусу песама Васка Попе које су коришћене као примарни извори у овом раду (збирке песама „Кора” и „Непочин-поље”).

### Закључак

Адресанту у лирској поезији последњих деценија, барем код нас, није посвећено толико пажње у науци о књижевности, колико је, рецимо, било посвећено наратору у наративној прози. О томе нам може посведочити и чињеница да не постоји у научној пракси један термин који би означавао адресанта, него су (неоправдано) коришћени бројни термини као синоними за његово означавање. У овом раду смо, уз образложење, одабрали термин „лирски субјекат” као најадекватнији за означавање адресанта у лирској поезији. Подстакнути релативно новом методологијом у проучавању књижевности, посткласичном когнитивном наратологијом, увидели смо да адресант у лирској поезији, попут наратора, може и не мора бити део предочене дијегезе, те смо закључили да лирски субјекат може бити хомодијегетички и хетеродијегетички. Хомодијегетички лирски субјекат је део дијегезе коју предочава; лирски субјекат који је уједно и лирски лик предочене дијегезе. Аутодијегетички лирски субјекат или лирско „Ја” је лирски субјекат који је уједно и протагонист (главни лик) у песми. Хомодијегетички лирски субјекат се најчешће јавља у лирском песништву као аутодијегетички лирски субјекат. Хетеродијегетички лирски субјекат је лирски субјекат који није учесник дијегезе коју предочава, није уједно и лирски лик истог предоченог дијегетичког нивоа. Тумачењу лирске поезије итекако може допринети прављење дистинкције између хомодијегетичког и хетеродијегетичког лирског субјекта, јер је у лирској поезији увек нечим мотивисана употреба одређеног начина посредовања.

### Литература

Извори:

Пора, V. (1956a). *Kora*. Beograd: „Nolit”.

Пора, V. (1956b). *Непочин-поље*, Beograd: „Matica srpska”.

Литература:

- Brajiović, T. (2000). *Teorija pesničke slike*. Beograd: „Zavod za udžbenike i nastavna sredstva”.
- Ejhenbaum, B. (1972). *Književnost*. Beograd: „Nolit”.
- Ivanić, D. (1990). *Modeli književnoga govora: iz istorije i poetike srpske književnosti*. Beograd: „Nolit”.
- Jakobson, R. (1966). *Lingvistika i poetika* [prevela Draginja Pervaz]. Beograd: „Nolit”.
- Kajzer, V. (1973). *Jezičko umetničko delo*. Beograd: „Srpska književna zadruga”.
- Kaler, Dž. (1990). *Strukturalistička poetika: strukturalizam, lingvistika i proučavawe književnosti* [s engleskog prevela Milica Mint]. Beograd: „Srpska književna zadruga”.
- Burzynska i Markowski (2009). *Književne teorije XX veka* [s poljskog prevela Ivana Đokić]. Beograd: „Službeni glasnik”.
- Lešić, Z. (2008). *Teorija književnosti*. Beograd: „Službeni glasnik”.
- Lotman, J. (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: „Nolit”.
- Milosavljević Milić, S. (2015). Kognitivna naratologija. U: *Književna istorija*, XLVII, 155.
- Prins, Dž. (2011). *Naratoški rečnik*. Beograd: „Službeni glasnik”.
- Živković i sar. (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd: „Nolit”.
- Rimon-Kenan, Š. (2007). *Narativna proza: savremena poetika*. Beograd: „Narodna knjiga”/”Alfa”.
- Tinjanov, J. (1990). *Problemi stihovanog jezika: arhaisti i novotari (izbor)*. Sarajevo: „Veselin Masleša”.
- Fridrih, H. (2003). *Struktura moderne lirike: od sredine XIX do sredine XX veka*. Novi Sad: „Svetovi”.
- Hegel, V. (1970). *Estetika I* [preveo Nikola Popović]. Beograd: „Kultura”.
- Huhn, P. and Kiefer, J. (2005). *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin/New York: “Walter de Gruyter”.
- Culler, J. (2002). *The Pursuit of Signs: semiotics, literature, deconstruction*, Ithaca: “Cornell University Press”.
- Weststeijn, W. G. (1995). The lyric subject in Kručenyč’s poetry. U: *Russian Literature*, XXXII 659–678, North-Holland.

**Summary:** Lyric poetry, as an act of verbal communication, involves communication between the addresser and the addressee, which are textual category. The subject of this study is research of mediating entities in lyric poetry. Encouraged by the relatively new methodology in the literature study, post classical cognitive narratology, we realized that the addressee of lyric poetry, like the narrator, may or may not be part of the presented diegesis, and we have concluded that the adressant in lyrical poetry

can be homodiegetic and heterodiegetic. As our sources we took the poetry of Vasko Popa and collections of poems “Kora” and “Nepočin-polje”. To interpretation of lyric poetry can contribute making distinction between homodiegetic and heterodiegetic lyric subject, because in the lyric poetry the use of certain way of mediation is always motivated by something.

**Keywords:** lyric poetry, addresser, lyric subject, mediacy, Vasko Popa.





Маријана Г. Митрић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Источном Сарајеву  
 Филозофски факултет Пале, БиХ

Stručni članak  
 УДК 821.163.41.09-2

## ХАСАНАГИНИЦА КАО ПРЕДЛОЖАК ЗА ДРАМСКИ ТЕКСТ

*Апстракт:* Будући да балада у себи садржи извјесне драмске елементе, овај жанр усмене књижевности најчешће је претакан у драмски облик. Од 1908. године када Давид Тодоровић објављује прво драмско виђење Хасанагинице у *Бранковом колу* до данас, познато нам је неких петнаестак драмских комада, који су инспирисани мотивима и ликовима *Xalostne piesanze plemenite Asan-Aghinize*. Предмет нашег рада биће анализа драма *Хасанагаиница* (1910) Алексе Шантића и *Шефка Хасанова* (1929) Владислава Веселиновића Тмуше. Аутори, чија смо дјела узели као предмет анализе, полазиште при стварању својих драмских дјела нашли су у народној балади, али су своја умјетничка тумачења исте прилагодили етичким и моралним мјерилима свијета у коме живе и својим идејним ставовима, те на тај начин створили оригинална дјела која се остварују и независно од усменог предања.

*Кључне ријечи:* балада, драма, транспозиција, Хасанагиница, мајка.

### *Хасанагиница – трајна инспирација*

*Хасанагиница*, балада о трагичном неспоразуму супружника и судбини племените Хасанагинице, записана 1774. године у књизи *Путовање по Далмацији* Алберта Фортиса, од тренутка објављивања изазива велико интересовање у Европи. Ниже се велики број превода на разне језике, а њом се одушевљавају велики свјетски пјесници – Гете, Скот, Мериме, Пушкин, Мицкјевич и други. Вук Караџић ју је с више измјена штампао у *Пјеснарици* 1814, а с мање у Бечком издању *Српских народних пјесама* 1846. године. Научни интерес за ову баладу због њених „тамних мјеста“ не јењава ни до данашњих дана, а евидентан је и њен велики утицај на писану књижевност на цјелокупном јужнословенском простору, али и на остале умјетности.

Драмски потенцијал *Хасанагинице* први је препознао Давид Тодоровић, те је 1908. године у *Бранковом колу* објавио драму *Хасанагиница. Драмска слика у три дела*. Након Тодоровића на овај подухват се одлучио велики број стваралаца – Милан Огризовић (*Хасанагиница*, 1909), Алекса Шантић (*Хасанагиница*, 1911), Никола Т. Ђурић (*Имотски кадија*, 1919), Владислав Веселиновић Тмуша (*Хасанагиница – Шефка Хасанова*, 1920, 1929), Љубомир Симовић (*Хасанагиница*, 1973), Алија Исаковић (*Хасанагиница*, 1983), Нико Топић (*Ха-*

<sup>1</sup> marijana\_radovic@live.com

санагиница, 1986), Драгиша Поповић (*Хасанагиница*, 1987), Томислав Бакарић (*Хасанага: ратникова трагична прича у 7 призора*, 1990), Нијаз Алиспахић (*Хасанагиница*, 1999), Љубица Остојић (*Кад узцвате глог, црн трн*, 2010), Вахида Шеремет (*Хасанагиница*, 2010), Мухарем Дурић (*Булоњска шума (Хасанагиница или La locura de un hombre)*, 2010).

Овом, подугачком, списку драмских дјела, треба додати и неколико позоришних адаптација, толико „слободних“ да их готово можемо сматрати оригиналним дјелима. Најзанимљивија је хибридна варијанта *Хасанагинице* у режији Владе Јаблана играна у Народном позоришту у Сарајеву 1969. године – тежиште комада налази се у драми Милана Огризовића, а допунске дијелове чине фрагменти из дјела Алексе Шантића и Владислава Веселиновића Тмуше, употријебљени као пролози трећем, односно првом чину. Њој се придружују и адаптација Анте Вицана по драмама Огризовића и Шантића изведена 1974. године у Имотском поводом двјестогодишњице од првог објављивања баладе, и адаптација Огризовићеве *Хасанагинице* Мустафе Надаревића играна у Народном позоришту у Сарајеву 1997. године. Мотиве ове народне баладе прозно су уобличио Јелена Рвовић (*Исповест Хасанагинице*, кратки роман, 1998) и Ирфан Хорозовић (*Имотски кадија*, 2000).

Одјеке *Хасанагинице* не проналазимо само у књижевности. Она је увелико утицала и на друга умјетничка подручја. Први сценарио за филм о Хасанагиници сачинио је Милан Огрозовић 1919. године. У режији Миодрага Миће Поповића и по његовом сценарију 1967. године снимљен је филм *Хасанагиница*. Године 1983. настале су и двије ТВ драме под истим називом, једна по драми Љубомира Симовића у режији Славољуба Стефановића Равасија, друга по сценарију Алије Исаковића у режији Александра Јевђевића. И Мустафа Надаревић је сачинио сценарио за дугометражни филм о Хасанагиници. Филмски одјек ове баладе налазимо и у потпуно другачијем контексту, у омнибусу *Како је пропо рокенрол* у коме је Влада Дивљан направио композицију (*Хасанагиница реп*) на чувену словенску антитезу којом балада почиње. Као радио-драма Симовићева *Хасанагиница* изведена је 1975. године. И Бакарићев *Хасанага* изведен је као радио-драма 1992. године.

Музичка драма *Хасанагиница* Луја Шафранека Кавића по драми Милана Огризовића настала је 1924. године. Камерну оперу *Хасанагиница* компоновао је Мирослав Милетић 1964. године. У Народном позоришту у Сарајеву 18.03.2000. године премијерно је изведена опера *Хасанагиница* композитора Асима Хорозића за коју је либрето сачинио Нијаз Алиспахић. По драми Љубомира Симовића у адаптацији композитора Растислава Комбасковића премјерно је изведена истоимена опера 22.11.2009. године у Народном позоришту у Београду. Либрето за рок оперу *Хасанагиница* саставио је Милан Вуковић. Балет *Хасанагиница* настао је 1975. године на либрето композитора Војина Комадине, писан по мотивима народне баладе, а изведен је исте године у Народном позоришту у Сарајеву.

Будући да балада има приповједно-наративни и драмски напрегнути карактер, односно карактерише је становита напетост, која произилази из од-

ређених, поступно нарастајућих супротности, које су најчешће супротности хтијења појединих ликова или ставова које те личности заступају, да би се оне најзад разријешиле у очекиваном или неочекиваном расплету, те да има петодјелну композицију која у потпуности одговара композицији драме од пет чинова, логично је што су драмски аутори овај жанр народне књижевности најрадије транспоновали у своја књижевна дјела. Када је *Хасанагиница* у питању, уз то, наметела се и њена изузетно занимљива „прича“, односно питања која поставља – мотивација Хасанагиног поступка, Хасанагиничин стид и с њим скопчан однос према мужу и страх од њега, да ли је ово пјесма о трагедији жене или пјесма о трагедији мајке, или пак о трагедији мушкарца и друга, а на која ни наука до данас није дала одговор.

За потребе рада из обимног драмског корпуса за анализу смо издвојили тек два комада српских писаца из Босне и Херцеговине – *Хасанагиница*. *Драмска слика у стиховима са пјевањем*, први пут играна у Народном позоришту у Београду 20.11.1910. године, а штамапану у Новом Саду 1911, Алексе Шантића (1868–1924)<sup>2</sup> и „нову обраду“ *Хасанагинице* или *Шефку Хасанову*, драму у четири чина, Владислава Веселиновића Тмуше (1889–1954)<sup>3</sup>. Прва варијанта писана је у десетерачком стиху и објављена 1920. године (Пишчево издање, Сарајево), док је друга прозна варијанта настала шест година касније. У том новом облику драма је премијерно изведена у Народном позоришту у Сарајеву, 23.5.1926. године. Текст је штампан 1929. године. Наша првобитна замисао је била да анализирамо прве драмске обраде чувене баладе српских писаца, али се потрага за комадом Давида Тодоровића, као и првом варијантом Тмушине *Хасанагинице* завршила без успјеха.

Драме ћемо сагледавати у контексту времена у ком су настале, те ћемо више пажње посветити оним успјелим и оригиналним моментима трансформације баладног сижеа, него њиховим лошим странама. Јасно је да су оне из данашење перспективе, готово безврједне, односно „мртве“, јер се на сцену не постављају већ један вијек.<sup>4</sup> Чак ни ондашња критика није имала ријечи хвале за Шантићев комад. Бранко Лазаревић (1910: 849) истиче да је Шантић „ба-

<sup>2</sup> Уз *Хасанагиницу*, Шантић је написао јо четири драмска комада: *Под маглом* (1907), *Анђелија* (1912), *Пред каптијама св. Петра* (1919) и *Немања* (1920). Критика је оцјенила да *Хасанагиница* и *Под маглом* посједују неке сценске квалитете, а да су остали комади без вриједности. И уопште, Шантићево драмско стваралаштво је слабији дио његовог књижевног рада.

<sup>3</sup> Био је приповједач, хумориста, уредник позоришних листова (*Позориште* – 1926, *Народно позориште* 1926–1927) и један од оснивача Драмског академског клуба (1937). Написао је читав низ драмских дјела неједнаке вриједности. На сцени сарајевског позоришта осим *Шефке Хасанове* (1926), играни су му и комади *Комедијанти на послу* (1933) и *Двије мајке* (1940), док су остале (*Небојша*, *Сузе у вјетар*, *Свети Сава на Мељаку*, *Он и њих две*, *Телал виче*, *Свастика*, *Ах, те пунице!*, *Попис житеља и животиња*, *Необичан дочек*, *Груда земље*) играла аматерска друштва. У његовом дјелу преовладавају љубавне теме и мотиви из свакодневног живота обојени хумором (Lešić, 1985).

<sup>4</sup> Петар Волк (1995: 946) налази да се Шантићева драма на репертоару одржала чак до 1953. године, док је Тмушина једину репризу имала 24. септембра 1927. године као свечана представа у почаст Правничког конгреса у Сарајеву.

нализирао виши и лепши разлог из народне баладе“, док благонаклони Марко Цар (1911: 392) каже: „[...] могло би се поуздано рећи да Шантићев комад није још цвијет, већ да је то уз своје близанче *Под маглом* – један драгоцјен пулољак у нашој књижевности“. О Тмушиним комадима се писало узгредно и пригодно, најчешће након неке од изведби његових комада од стране аматерских дружина, и при томе се истицало да су његови комади за народ, те да су добро прилагођени могућностима дилетантских дружина и публици коју је тек требало довести у позориште (Lešić, 1985). Међутим, пошто су то прве драмске обраде чувене баладе у српској књижевности, а интересовање драмских аутора за овакав вид дијалога са традицијом још увијек не јењава, ипак заслужују пажњу и покушај неког превредновања.

### Шантићева лирска једночинка

Обради мотива народних пјесма *Хасанагинице* и *Бог ником дужан не остаје* (драма *Анђелија*), а из њега је остао и план за драму *Бановић Страхиња* (Lešić, 1989), Алекса Шантић је приступио из жеље да створи домаћу лирску драму. Будући да је добро познавао њемачку књижевност, те преводио Хајнеову лирику (*Лирски интермецо*, 1987), Шилеровог *Вилхелма Тела* (1922) и 1910. године објаво књигу превода *Из њемачке лирике*, природно је што је за узор у овом послу узео њемачке комаде са елементима бајке (Vučković, 1982). У складу са својим поетским даром он је ипак створио само једну драмску пјесму, односно драмску поему. Потпуно свјестан свих недостатака овог дјела, Шантић је направио план за трочину драмску композицију у којој би драмолет *Хасанагиница* био тек трећи чин.<sup>5</sup>

Пјесник је драмски обрадио само крај баладе, кулминацију и расплет, рачунајући вјероватно с тим да је балада општепозната. Најбитнији моменти

<sup>5</sup> Овако је то Шантић замишљао: „(*Први чин*) Пространа авлија пред кућом Хасанагином. Около је ограђена зидом. На десној страни врата. На лијевој страни уза авлију шедрван прска. Љето је. По трави прострт широк ћилим. Радосна сједи мати Хасанаге. Гласоноша је дошао и донио вијест да је Хасанага побиједио душмана. Из комшилука долазе на честитање. Ту је и Хасанагиница. Веселе и пјевање уз дефове. Касније долази други гласник и казује да је при свршетку битке један ђаур ранио Хасанагу те да Хасанага болан лежи. Мати Хасанагина и сестра спремају се да га обиђу. Хасанагиница би ишла али не може од стида.

(*Други чин*) Хасанагиница радосна. Чула је да је Хасанага оздравио и да ће доћи с робљем. Припрема се да га дочека с дјецом. Ту јој је и брат Пинторовић и он хоће да дочека Хасанагу и да га поздравља из кубурлије. Ту се све узмувало. Долази гласник и донесе поруку да ће Хасанага доћи но да га Хасанагиница не дочека жива дома него нек иде својој браћи натраг јер га ниједном није обишла кад је боловао. Она неће да иде нити може дјецу одтавити. Но њезин брат нагјера је на то и она се једва растави са дјецом и са мајком Хасанагином. Међутим гласник исти наређује слугама да Хасанагу дочекају на вратима са пјевањем и весељем јер он хоће да докаже како му није стало до невјерне жене.

(*Трећи чин*) Као што сам и написао“ (Lešić 1989: 313–314). Овако замишљен комад жанровски би припао типу фолклорне мелодраме, иначе доминантном току у тадашњој драмској књижевности Босне и Хрцеговине (Lešić, 1985).

фабуле баладе присутни су као сегмент ретроспективног казивања ликова, али су сви заступљени – рањени Хасанага, увријеђен што „Сва родбина облази ме,/ Само она камен голи,/ Мене неће да обиђе!/ Ах... то боли... боли...“ (Šantić, b. g.: 240), жену тјера од куће, а браћа је врло брзо удају за другога. Радња почиње у двору Хасанагином у зору онога дана када се очекује полазак нових Хасанагиничиних сватова. Ту се и завршава, трагичном смрћу јунакиње.

У првој дидаскалији, описујући оријентално раскошни породични дом Хасанагин, Шантић апострофира слику колијевке. Драма почиње успаванком коју Мерима, Хасанагина мајка пјевуши унуку Рашиду, *Мајка Јову у ружи родила*, наглашавајући тако „одсуство мајке поред колевке чиме трагедију антиципира већ на самом почетку“ (Влагојевић, 2016: 65). Сцене у драми са дјецом, Златијин сан о одбјеглој златној птици и Зеринина питања о лептиру, његовом дому и мајци, су најлиричније и најсимболичније. Њихова симболика се открива на самом крају једночинке. Шантић мотивом даривања исказује сав неизречени патос мајке која се опрашта са дјецом изговарајући потресну тужбалицу: „Од када вас оставила мајка,/ Отад мајку сунце оставило!/ Од кад мајка не чује вам гласа,/ Од тад мајка радовања нема!/ Од кад пушта не грли вас мајка,/ Отад мајци срце препукнуло!.../ Отргнута срца матерна,/ Како ће вас прегорјети мајка?!“ (Šantić, b. g.: 266). Она их дарује граном бехара и белим лептиром. „На симболичком плану „грана бехара“ означава мајку, а његовим опадањем антиципира се њен нестанак, што на другом нивоу предсказује и мотив лептира – пуштањем лептира пушта се и мајка, односно симболички исказано, бехар опада над дететом у колевци“ (Влагојевић, 2016: 70). Трагичност ове ситуације Шантић појачава сликом датом у дискалији и Хасанагиним очајним крицима: „(блијед, као смрт, порушен и од бола као ван себе ухвати се за косу, и кроз сузе гледа на мртву Хасанагиницу). И ње нема више... и ње нема више...“ (Šantić, b. g.: 271). Мерима својом љубављу покушава заштити дјецу од страшног бола, те смрт мајке она поистовјећује са скривањем златне птице за облаке.

Изузев ових симболичних назнака, Шантић је свој комад смјестио у оквиру реалног свакодневног животног искуства и понашања. „Све су то понашања, људи и односи, које је Шантић сретао у мостарској чаршији, реални и обични. Њега у народној пјесми није узбуђивало оно што је изузетно и чудесно, већ оно обично и свакодневно, он није тражио *драмско* већ *лирско*“ (Lešić, 1989: 217). Тако је Хасанагиница у овом комаду споредна, индиректна, личност, потпуно знемарена и потиснута. О њој се понешто чује од других, највише од Мериме, док је Хасанага у центру збивања. У дијалозима монолошке природе он исповиједа своја осјећања: „Кумре гучу. Сабах. Свуд мирише бадем.../ Све пјева у небу и на земљи доли –/ Све је сретно! ... Само мене једу боли/ ...Еј, прољеће моје, како си далеко!...“ (Šantić, b. g.: 234), за разлику од баладе која не познаје његову тугу и трагедију, већ инсистира на његовој кривици. „Хамлетовски нариче он речима Шантићеве интимистичке лирике“ (Vučković, 1982: 419). Основни мотиви Хасанагине несреће су сукоб љубави и поноса: невјеровање у љубав жене која га није посјетила. Он је само желио љубав и разумијевање који иду мимо устаљеног реда и обичаја: „Гријех? Гријех у празнини/ Њезиног се

срца крио!.../ Желио сам топле ватре/ А тамо је угљен био...“ (Šantić, b. g.: 239). Значи, замјера супрузи што јој љубав није била „већа од стида“. Ага и његова љуба имају троје дјеце: кћери Зерину и Златију и сина у бешици Рашида, што је показатељ дугог и срећног брака. Утолико је његова напрасна одлука да отпусти жену страшнија.

Мерима, Хасанагина мајка, у драми добија више простора од жене. То је снажан и потресан лик. Сви њени упорни покушаји да измири снаху и сина, те очува породицу и заштити дјецу, осуђени су на пропаст, због Хасанагине тешке нарави: „Хладан ли си, сине, попут хладне груде“ (Šantić, b. g.: 234). Мајчино разложно објашњење стида, до синовог срца не допире. Једино успјева да га заклетвом одговори од напада на сватовску поворку и бесмисленог крвопролића.

До самог раплета Шантић гради драмску напетост на два плана. Наиме, Хасанага се спрема да са оружаном четом момака нападне сватовску поворку, јер не може да поднесе понижење: „Зар за моје живе главе/ Да је себи води други?!/ Не! Поноса не дам свога,/ Ни образа, нити нама/ када више моја није, Нек’ до смрти буде сама!“ (Šantić, b. g.: 250), а Хасанагиница шаље поруку да жели свратити у дворе како би видјела дјецу. Обоје теже ка сусрету, те на моменте имамо осјећај да је у овом комаду помирење супружника извјесно. Будући да је Хасанагин лик обликован лирски, а не драмски, изрицање неког прекора или уврде Хасанагиници овдје и не очекујемо. Због доминатно лирског преобликовања баладног предлошка, Шантић је из драме и изузео лик бега Пинторовића чија је функција у пјесми да покреће и организује радњу. Нажалост, помирење остаје могуће тек у сфери оностраног, јер Хасанага опрашта својој љуби кад је већ касно, односно кад је смрћу потврдила своју љубав и оданост породици.

Шантићев стих у драми је варијабилан: од осмерца лирске народне пјесме, преко епског десетерца до сложенијег дванаестерца. Он стихом одређује природу драмског исказа, зависно до ситуације и лика. Те тако ствара, како примјећује Радован Вучковић *оперски тип лирске драме*. „У покушају стварања домаће лирске драме на основама фолклорне традиције, Шантић је желео да искористи богатство народног стиха, оперску стилизацију његових могућности и да на начелима опере превазиђе фолклорну игру с певањем“ (Vučković, 1982: 419–420). У својој намјери је и успио.

### Тмушина драма о љубави и јунаштву

За разлику од Шантића, Владислав Веселиновић Тмуша инспирисан чувеном баладом покушао је створити интимно-психолошку драму у четири чина. Он се строго придржавао баладног тока догађаја, поштујући чак и хронологију, али се зато као драматичар слободније понашао у психолошком уодношавању ликова, не либећи се да уведе и јунаке (нпр. агине слуге, брата Хусеинагу и друге) који се не појављују у балади, или чак да удвостручи неке (два бега Пинторовића). Наравно, ликови су представљени кроз њихову главну карактерну црту или страст.

Трагично разилажење међу супружницима започиње као и у балади, тако што Хасанагина љуба задржана стидом не обилази рањеног мужа, али се мотивација удвостручује. Наиме, Шефка се не смије запутити аги јер страхује да ће је браћа, која су била против њене удаје за Хасанагу, на путу пресрести и вратити у родитељски дом. Наиме, Хасанага је Шефку запросио од бегова Пинторовића, али нису му је дали јер их је „прете’ко у јунаштву“. У тренутку када ју је испросио Имотски кадија, он је отима. Хасанагиница крије намјеру браће покушавајући тако да не потпирује још више нетрпељивост и мржњу између двије породице и тиме не потреса додатно мужа чије оздрављење и повратак кући жељно ишчекује, осјећајући да се тај мир без жртве не може постићи: „Ја већ видим, да се у овој несрећи мора неке смркнути, па нека то буде мени. Волим да сам ја мртва, него да он, или који од браће, изгуби главу“ (Тмуша, 1929: 23). С друге стране, она се плаши и одвајања од дјетета у колијевци. Своје страхове Шефка ће подијелити са свекрвом прекасно, у тренутку кад ја Хасанага већ донио одлуку о њеном отпуштању.

Хасанагиничин недолазак овдје се мотивише на нов начин, али суштина остаје иста, а то је чување угледа мужевљевог имена. И посљедице недоласка су исте. Хасанага доноси одлуку да је отјера након што је био очевитац да је непозната жена дошла из Мостара у Имотску крајину да тражи војна за којег је чула да је рањен у боју. Ту ситуацију Хасанага одмах пореди са својом. Његова Шефка је на само „сат хода“ од њега, а не појављује се. У распаљивању његових сумњи врло битну улогу игра слуга интригант Сулејман, кога браћа Пинторовићи потплаћују, а он му безусловно вјерује. Задатак му је наговарње Хасанаге да инсистира на Шефкином доласку, а Сулејман чини све да Хасанага посумња у вјерност Хасанагинице, штавише, измишља и њене тајне ноћне састанке са Имотским кадијом. Хасанага очајнички жели да вјерује да Хасанагиница не долази због „адета, којег су стари завели“ (Тмуша, 1929: 8), али не успијева изнурен болешћу и неповјерењем у жену коју је отео не знајући чак ни да ли је била вољна да пође за њега. Његова мајка Заима покушава стидом оправдати своју невјесту: „Ама је срамота. Само се помисли, како би било, да она дође... Млада је, тек што је доведена, а од порођаја тек што се придигла. Да ти сад дође, рек’о би свијет: Види како је азгин она кадуна! Зар не би, а? Ти знаш какав је свијет, а зар то не би било за њу срамота?“ (Тмуша, 1929: 10–11). Међутим, пријеки, напрасити и пркосни ага, као и јунак народне пјесме, у сулудом и грозничавом расположењу шаље поруку преко брата Хусеинаге да Хасанагиница напусти његов дом. Она то без поговора и чини „с поносом, свјесна да излази чиста и свијетла, напушта собу“ (Тмуша, 1929: 32). Овај достојанствени Шефкин одлазак дискретно најављује њено поступање на крају драме.

Тмуша се у драмском обликовању Хасанаге, очигледно намучио. Пјесма не даје много материјала за лаку транспозицију овог лика у драму, јер су његови поступци у балади потпуно немотивисани. Уза сав труд, он није успио да га сведе на прихватљиву мјеру, односно да га реално окарактерише. Прегјеривања у вези са овим ликом су посвуда. Цијели први чин, бескрајно расплинут, испуњен је тугом и чежњом за сусретом са супругом. Велики јунак јадикује као млади Вертер. У дру-

гом моменту он има помрачење свијести, па пође да убије своје дијете у колијевци, јер га подсећа на Шефку: „Ах! Ти... копиле! Тебе ми остави да се увијек сјећам њене невјере... Је ли? Е, онда нек нема ни тебе! Умри! Нек нема ничег што је њено! Ничега! (*Упери руке на дијете да му их стисне око врата, али се у задњем часу тргне.*)“ (Тмуша, 1929: 47). Онда се каје и ужасава над својим поступцима.

У дому Пинторовића, Шефка је странац. Браћа Рагиб и Рашид су опсједнути чувањем беговског имена и достојанства, као и њихова мајка Селма која несрећу своје кћери доживљава као страшну срамоту за породицу. Док они планирају како ће се на најдјелотворнији начин осветити Хасанаги, јунаку који се још више прочуо након битке, па су почели и уз гусле пјевати о његовом јунаштву, а њихова слава полако пада у заборав, за увреду коју је роду Пинторовића нанио, најприје отевши, а затим отјеравши њихову Шефку, разумијевање за њену муку показује само сестра Зинета. Потресан је разговор сестара из кога се види сва трагика положаја жене у патријархалној заједници: „Ја послушах браћу и постах несретна. Ти не хтједе да слушаш несретна и ти... Моју срећу убише браћа, а ко уби твоју?! Онај кога си ти највише волила!“ (Тмуша, 1929: 33). Зинета замишљена као лик помагача, очајнички упућује молбе мајци да помогну у измирењу супружника, али мајка, као и браћа остаје непоколебљива, што Хасанагинуцу полако води у лудило: „Дошла је к’о мртава... нити говори нити плаче, само што шути и гледа некуд... [...] гдјекад трчи из собе у собу и тражи дијете, па кад види, гдје је и шта је, пане по земљи и само што јеца“ (Тмуша, 1929: 51). У тренутку када браћа планирају да нападну Хасанагину кулу, јер желе да му „узму образ па онда живог“, појављује се Имотски кадија као просац који је по њиховом суду прикладан и за њу и за њих јер је беговског соја, а и његов углед је највећи пораз за агу чије вријеме доказивања још увијек зјапи отворено и то им донекле смирује сујету.

Тмушина интревенција у погледу разрешења сукоба представља најбитније мјесто у његовој драматизацији баладе. Његова Хасанагиница се успротивила устаљеним патријархалним нормама. И док Хасанага планира да дијете изнесе на сокак пред сватовску поворку да „она у сред своје радости и среће види своје сироче... нек јој препукне срце, кад види да га оставља сама без икога!“ (Тмуша, 1929: 56), Шефка се без фереце, сулуда и блиједа као смрт појављује у соби. Супружници кобни неспоразум разрјешавају, али аутор остаје вјеран трагичном исходу баладе. Јунакиња умире, али не од бола због расанка са дјететом у колијевци и мужеве провокације, већ од изненадног прилива нагле љубавне среће када сазнаје да је муж ипак воли: „Мртва је... Умрије од тешка јада и велике среће! (Тмуша, 1929: 61).

## Закључак

*Xalostna piasanza plemenite Asan-Aghinize*, наша најпознатија и најбоља народна балада, почетком XX вијека послужила је Алекси Шантићу и Владиславу Веселиновићу Тмуши као инспирација за њихов драмске комаде. У складу са својом лирском вокацијом, Шантић је написао лирску драму у стиху, која је одговарала поезији тада доминантне драмске форме у европској литератури, док је Тмуша написао



психолошку драму у четири чина. Иако су комади написани невјешто, без познавања основних драматуршких принципа, чега су и сами аутори били свјесни (Шантић прави план за проширење једночинке, док Тмуша пише двије варијанте драме), њихова дјела нису тек пуке драматизације, већ оригинални и изузетно занимљиви покушаји стварања специфичне националне драме по мотивима народне пјесме.

### Литература

- Blagojević, M. (proleće-let 2016). Dramsko oblikovanje «Hasanaginice». U *Teatron*, br. 174/175, god. XXXX (64–73). Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Car, M. (1911). Šantićeva “Hasanaginica” (utisci jednog čitaoca). U *Srpski književni glasnik*, knj.26, sv.10, (388–395).
- Lazarević, B. (1910). Hasanaginica od A. Šantića. U *Srpski književni glasnik*, knj. 25, sv. 11, (847–853).
- Lešić, J. (1985). *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost.
- Lešić, J. (1989). *Vrijeme melodrame (Dramska književnost u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine)*. Sarajevo: Svjetlost.
- Šantić, A. (b. g.). Hasanaginica. U A. Šantić, *Celokupna dela*, knj. 2 (227–273). Beograd: Narodna prosveta.
- Tmuša, V. (1929). *Hasanaginica (Šefka Hasanova)*. Sarajevo: Islamska dionička štamparija.
- Volk, P. (1995). *Pisci nacionalnog teatra*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Vučković, R. (1982). *Moderna drama*. Sarajevo: Veselin Masleša.

## ХАСАНАГИНИЦА КАК МОДЕЉ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В структуре баллады существуют драматические элементы и потому этот жанр устного народного творчества часто превращался в драматическую форму. С 1908 года, когда Давид Тодорович опубликовал первую драмскую форму *Хасанагиницы* в *Бранково коло* до сих пор, нам известно пьес пятнадцать, в которые включены мотивы и герои *Xalostne piesanze plemenite Asan-Aghinize*. Предметом этой статьи является анализ драмы *Хасанагиница* (1910) Алексы Шантича и *Шефка Хасанова* (1929) Владислава Веселиновича Тмушы. Авторы, чьи произведения являются предметом нашего анализа, писали свои произведения на основе народных баллад, но свои художественные толкования приспособивали к этическим и моральным стандартам мира, в котором живут и к своим идеям. Таким образом, они получили оригинальные произведения, независимые от устного народного творчества.

Ключевые слова: баллада, драма, транспозиция, Хасанагиница, мать



## ФЕМИНИСТИЧКО ЧИТАЊЕ КОМЕДИЈЕ УЈЕЖ БРАНИСЛАВА НУШИЋА

**Сажетак:** У раду ће бити анализирана комедија *Ујеж* Бранислава Нушића из 1935. године из угла савремених феминистичких теорија. У раду је направљена паралела између савремених феминистичких тенденција и одлика социополитичког феминизма који се развијао у време Нушићевог стваралаштва. Савремене теоретичарке, попут Џудит Батлер, сматрају да се род не може посматрати независно од друштвеног и политичког контекста, односно да проблеми жена нису исти у сваком друштву. Због тога су у обзир узете и друштвено-историјске околности у којима је ово дело настало, као и Нушићев специфичан сатирчни приступ када је реч о посматрању и описивању различитих друштвених појава. С друге стране, примена савремених теорија пружа нам нови поглед на статус и улогу жена у међуратном Београду.

Кључне речи: Бранислав Нушић, Ујеж, феминизам, савремене теорије.

### Развој феминизма

Феминизам као друштвени покрет јавља се већ у 18. веку, али када је реч о науци о књижевности ова појава је релативно новијег датума и везује се за другу половину 20. века као тзв. академски феминизам.

Ако посматрамо развој феминизма, јасно је да о том термину не можемо говорити као о јединственом покрету. Тако се, између осталог, разликује радикални и либерални феминизам. Затим, постоје поделе на основу расне, етничке и сексуалне припадности (феминизам обојених жена, феминизам жена Трећег света). Свака од ових подела има своје даље диференцијације. Како би се поделе систематизовале, теоретичари полазе од основне поделе на социополитички и академски феминизам.

Социополитички феминизам односи се на најраније покрете и борбе против дискриминације жена и њиховог неравноправног положаја у друштву, док академски феминизам има шири контекст и усмерен је ка интерпретацији стања жена у друштву из различитих аспеката који обухватају све хуманистичке дисциплине (Burzynska, Markowski, 2009: 427–428).

На развој и социополитичког и академског феминизма значајно је утицао рад Симон де Бовоар (1908–1986). Када говоримо о академском феминизму,

<sup>1</sup> dusan.aleksic@filfak.ni.ac.rs

који је у фокусу овог рада, он је почео да се развија шездесетих година прошлог века на америчким универзитетима, покрећући тзв. женске студије (*Woman's Studies*). Од почетка је био интередисциплинарни правац који обухвата све хуманистичке дисциплине, укључујући књижевност. У оквиру женских студија развила се и феминистичка критика која је пружила нове интерпретативне погледе – пре свега на књижевност коју су стварале жене, али је укључивала и књижевност уопште која је читана на нов, феминистички, начин. Као што је то случај са другим правцима у феминизму и феминистичка критика има бројне поделе. Неки теоретичари, чак, сматрају да је подела онолико колико и ауторки, а ми ћемо поменути само оне које су од значаја за овај рад (Burzynska, Markowski, 2009: 436–439).

Пре свега, треба поменути ревизионистичку струју која се развијала седамдесетих и почетком осамдесетих година 20. века. Она је значајна због тога јер „[...] је била усмерена на истраживања мизогиних мотива у књижевности и у науци о књижевности, а такође и на истраживање и критику различитих форми репресија према женама и свих врста патријархалних структура и стереотипа у испољавању улоге жена у култури, који се налазе у књижевно-историјском и теоријско-књижевном дискурсу“ (Burzynska, Markowski, 2009: 441). Ова критика имала је за циљ, између осталог, откривање портрета жена у књижевности, коришћење књижевних и критичких стереотипа о жени, као и демаскирање погрешних мушких представа о женама у књижевном канону, књижевној критици итд.

Значајан допринос развоју феминизма на европском континенту дао је, између осталих, Жак Дерида, па не чуди што је Француска постала најзначајнији центар постмодернистичког феминизма. Дерида је систем западне метафизике означио као систем хијерархијских опозиција које су, како наводи, биле репресивне према жени, а неологизам „фалогоцентризам“, који је аутор створио у делу *О граматологији* и који означава примат мушког рационализма, постао је основа за даљи развој феминистичких теорија (Burzynska, Markowski, 2009: 456).

Како се феминизам не може ограничити само на један правац, тако се не може ограничити ни на једну земљу, те је одавно постао глобални феномен који се у свакој земљи развија у складу са свим специфичностима одређеног друштва. Оно што им је заједничко јесте да су окренути вишеструким системима опресије према женама засноване на родној, националној, културној и религијској основи. Посебно привлачи пажњу постколонијални или глобални феминизам који се бави разликама између развијеног или Првог света и неразвијеног или Трећег света. Као што сам назив говори, постколонијални феминизам бави се оним друштвима која су у неком тренутку била колонизована и последицама тих пракси на положај жена у таквим друштвима. Ту постоји занимљива паралела, јер искуства колонизованих народа, односно борба за ослобађање од доминантне културе може да се упореди са борбом жена за ослобађање од мушке доминације у свим аспектима. Оно што је заједничко патријархату и империјализму јесте владавина над онима који се сматрају

потчињенима, па се на основу тога развија и пружање отпора тој доминацији. Наведене сличности указују да се оба дискурса могу посматрати паралелно. Ипак, између постколонијализма и феминизма постоји неколико тачака раздора, а најспорнија је фигура жена Трећег света. Наиме, постколонијализму се замера то што занемарује „двоструку колонизацију жена, јер је она потлачена и у условима империјализма, али и у условима домаћег патријархата, па се погрешно тумачи да колонијализам има исто дејство и на мушкарце и на жене. Због тога се поставља питање шта је важније за жену Трећег света – да се бори за женску равноправност у свом друштву или против културног империјализма Запада (Karanfilović, 2011: 233). За овај рад посебно је занимљив положај жена у патријархату који је условљен традицијом, о чему ће више бити речи.

Ако све ово узмемо у обзир, онда не треба да чуди што поједини аутори уместо на термину постколонијални феминизам инсистирају на употреби термина глобални феминизам, јер сматрају да се колонија или постколонијалне теорије више везују за историјске моменте, а разлике у дискурсу и представама жена Првог и жена Трећег света постоје и данас.

И теоретичарка рода Џудит Батлер, која се противи извесним облицима феминизма, у књизи *Невоље с родом* пише да не постоји универзална основа феминизма и да се сам термин “жена” не може денотирати као заједнички идентитет. Како истиче, термин „жена“ није стабилни означитељ, већ извор бројних тачака спора и додаје да „[...] се род не успоставља увек кохерентно или доследно у различитим историјским контекстима, и да се укршта са расним, класним, етничким, сексуалним и регионалним видовима дискурзивно успостављених идентитета. Сходно томе, ‘род’ постаје немогуће раздвојити од политичких и културних укрштања у којима се он увек производи и одржава“ (Batler, 2010: 50). Међутим, она такође сматра да није добра ни идеја претпоставке универзалног патријархата, јер не успева да објасни како родна потлаченост функционише у конкретним културним контекстима. За њу су теорије о женама Трећег света и “Оријенту” поједностављивање слике света у којој се прави релација између западног друштва и “незападног варварства”. На тај начин, сматра Батлер, незападна друштва се и даље посматрају кроз западњачки дискурс која служе само као примери онога што се не уклапа у претпостављени универзални феминистички оквир, без узимања у обзир свих специфичности тзв. маргинализованих друштава (Batler, 2010: 51). Због тога је за свако феминистичко истраживање одређеног подручја и одређене културе потребно дати шири друштвено-историјски контекст који ће у наставку бити детаљно објашњен.

У контексту савремених феминистичких струјања Србија, али и Балкан генерално, јесте специфично поднебље, јер је мултикултурална средина неретко била поприште бројних сукоба. Често је била на удару светских сила које су спроводиле и културну доминацију – понекад, чак, и без ратова. Балканско подручје је за овај рад занимљиво и због тога што иако се налази на европском „дивилизованом“ континенту, на неки начин се посматра као недостојан свог географског положаја. Тако Марија Тодорова у књизи *Имагинарни Балкан* пише:

„Чињеницу да се Балкан описује као ‘друго’ у односу на Европу не треба посебно доказивати. За Балкан се зна рећи да његови становници не маре за норме понашања које вреде за цивилизовани свет. Као и свака генерализација, и ова почива на редукционизму, но редукционизам и стварање стереотипа о Балкану попримили су такве размере и снагу да тај дискурс заслужује, па чак и захтева, посебну анализу“ (Todorova, 2015: 17). Због тога је друштвено-историјски контекст сложен и веома важан за феминистичко читање једне комедије каква је *Ујеж*.

### Жена у Србији на почетку 20. века

Бранислав Нушић је комедију *Ујеж* (Удружење југословенских еманципованих жена) објавио 1935. године. На основу године, јасно је да Нушић није могао да зна за академски феминизам и све његове варијанте које су се развиле деценијама касније. Ипак, то је било време развоја социополитичког феминистичког покрета широм света, те је он, на себи својствен начин, то посматрао и забележио као друштвену појаву кроз жанр друштвене комедије.

Како пише Магдалена Кох: „Комедиограф приказује југословенски институционални феминизам међуратног доба у кривом огледалу“ (Koch, 2006: 309). Када говоримо о институционалном феминизму у нашој земљи, важно је напоменути да је период између два рата време када се оснивају бројне организације и покрети у којима су жене водиле главну реч. Прва партија у тадашњој Србији која је у свој програм рада унела решавање женског питања је Српска социјалдемократска партија, основана 1903. године. Ова партија се залагала за пуну економску, друштвену и политичку једнакост полова. Исте године основано је и Женско радничко друштво, чија је идеја била да спроведе акцију успостављања равноправности жена. „Да би ‘женско питање’ могло успешно да се реши, потребно је било, пре свега, пробудити свест код жена о узроцима њиховог положаја у друштву и активирати их да ступе у одлучну борбу против дубоко увреженог стања ствари, и то не само у односима између полова, већ у целокупном друштвеном устројству“ (Прошић Дворнић, 1986: 9). Тако је 1910. године основана прва политичка организација жена у Србији, Секретаријат жена социјалдемократа. Једна од акција Секретаријата подразумевала је бригу о образовању жена<sup>2</sup>. Поред бројних акција, одзив жена није био велики, па су чланице Секретаријата покренуле лист „Једнакост“. Секретаријат је путем овог листа промовисао идеју „[...] да су жене свих класа и слојева биле у подједнако обесправљеном положају и као:

*грађанке*, јер нису имале никаква политичка права,  
*приватна лица*, јер их је закон третирао као малолетна лица која нису могла да закључују ниједан посао без одобрења старијих, обично мужа,

<sup>2</sup> Секретаријат је организовао демонстрације, изборне кампање, подношење петиција Народној скупштини захтевајући опште право гласа, штрајкове, прославе Првог маја, Осмог марта итд. (Прошић Дворнић, 1986: 9–10).

људи, јер је законским мерама и друштвеним конвенцијама и глупим обичајима одузета могућност да се духовно развија упоредно са човеком и да узима пуног учешћа у општем културном напретку,

[...] *удате жене*, јер су биле спутане застарелом, варварско религијско-правном брачном везом, која је мужу давала тиранску власт и право располагања женом,

*мајке*, јер је отац и у односу на децу уживао право искључиве патријархалне власти, док је жена само играла улогу ‘машине за рађање’,

[...] *љубавнице*, јер је Грађански закон забрањивао истраживање очинства у случају ванбрачног детета, тако да, док је мушкарац имао права на завођење, сав терет дужности и друштвене поруге свађивао се ‘на нежна плећа девојке’“ (Прошић Дворнић, 1986: 11–12). Жене су првенствено сагледаване кроз улогу мајке, супруге, домаћице и биле су задужене за васпитање деце, а притом нису имале значајнија политичка и грађанска права (Srdić Serbo, 2014: 40). Иако је Секретаријат поклањао већу пажњу радничкој класи, у његове захтеве за еманципацијом укључиле су се жене из буржоаских кругова које су захтевале већа права и углед у друштву. У Краљевини Југославији Уставом из 1921. године гарантовано је бирачко право сваком грађанину који је навршио 21 годину, „а за жене констатовано да ‘ће Закон решити о женском праву гласа’“, међутим, у тој држави то никад није законом регулисано (Gudac, Dodić 2006: 34). Како наводи Мирјана Прошић Дворнић, и жене из буржоаских кругова, схватале су да је суштина живота много више од чешљања косе, сортирања хаљина, неговања тена, бриге око домаћинства и васпитања деце. Дакле, тражиле су да буду равноправне са мушкарцима на пољу политике и права, али су остајале у оквирима постојећег система (Прошић Дворнић, 1986: 13). Управо у овим настојањима жена с почетка 20. века можемо препознати Нушићеву инспирацију за комедију *Ујеж*. Жеља за остваривањем права на равноправност бива исмењивана немогућношћу одвајања од концепта идеала „отмене даме“. У даљем раду ове тврдње биће детаљно поткрепљене примерима из текста.

Дакле, Нушић је на комичан начин желео да прикаже како је феминизам деформисао већ специфично југословенско друштво у односу на светска феминистичка струјања. Тако је српска књижевница и феминисткиња Јулка Хлапец Ђорђевић 1937. године коментаришући ову комедију означила њен шири домаћи и европски контекст: „Жене које су прекорачиле делокруг мајке и домаћице или се заносиле разним књижевним или културним покретима и новинама, од увек су дражиле радозналост и стваралаштво комедиографа. [...] Природно је дакле да је будни и проницљиви Нушић запазио социјалне поремећаје и разне изопачености, настале услед еманципације жена“ (Нларес Ђорђевић, 1937: 153). То говори у прилог томе да је развој феминизма у Југославији Нушић посматрао као друштвени хроничар из угла комичног, а писац јесте био познат по томе што је пажљиво пратио социјалне промене у Србији и запазио низ негативних појава које је претварао у комедије.

Један од малобројних истраживача проблема феминизма код Нушића – М. Кох, повезивала је Нушићеву инспирацију за комедију *Ујеж* са организацијом

„Српски народни женски савез“ која је била и најјача женска организација тог доба. Инцијатива Савеза била је да се одбори организују на нивоу целе земље. Ипак, оно што је обележило ово уједињење јесте спор око имена, па су се прво звали „Народни женски савез Срба, Хрвата и Словенаца“, да би 1929. године постали „Југословенски женски савез“. Иако су успоставиле сарадњу са иностраним феминистичким организацијама и координирале рад женских организација у целој земљи, јавио се велики број проблема, јер су бројне локалне, регионалне, али и националне организације остале при свом хуманитарно-просветитељском програму оглушујући се о феминистичке оријентације које су долазиле из управе Савеза (Koch, 2006: 316–318).

Такође, готово у исто време почиње са радом организација Коло српских сестара која је управо промовисала хуманитарни и културно-просветитељски рад као своје највише вредности. По угледу на ово друштво, женска удружења која су настајала касније нису се превише одвајала од идеја Кола. То показује да се жене са ових простора, упркос бројним покушајима, нису најбоље снашле у улози револуционара и остају заробљене у оквирима традиције, што се може најбоље објаснити горенаведеним друштвеним контекстом. Да бисмо боље разумели нова струјања која доноси 20. век, морамо познавати, како је тврдио Јован Цвијић, историјску прошлост земље и све утицаје и импулсе који су долазили са стране (Palavestra, Milosavljević, 2015: 625). Ако посматрамо историју Србије, почетак 20. века донео је бројне ратове који су приморали српску жену да се нађе у улози мушкарца. То је условило раскидање ропског положаја жена у односу на мужа, иако он остаје „господар, старешина, надређени животни партнер“ (Жикић, 2013: 1171). Такође, 20. век доноси и нова феминистичка струјања. У таквој друштвено-историјској клими, српска жена се бори за свој идентитет. Ова нова друштвена парадигма ставља жену у први план и она тежи да изгради нови културни модел. У том међуратном периоду и сама престоница почиње да се мења. Становници помно прате дешавања у европским метрополама и прилагођавају се тадашњим трендовима покушавајући да од Београда створе метрополу достојну Париза. Осим тога, број становника се за кратко време повећао за око 100 000, па тај велики прилив људи из других крајева Србије, али и земаља које су чиниле уједињену земљу значајно мења демографски састав и начин живота. Комедија *Ујеж* са аспекта савременог читања интердеисциплинарне наратологије представља слику проблема жена при проналажењу идентитета и уклапања у контекст културног идентитета<sup>3</sup>. Нушићеве чланице *Ујежа* приказане су у грчевитој борби да сруше владајући, мушки, систем. Друштво мушкараца бива замењено друштвом жена. „У таквој ситуацији жене желе да се потврде као слободни и одговорни субјекти“ (Жикић, 2013: 184).

<sup>3</sup> О културном идентитету опширно је писала Беата Томка у раду „Културни и портабл идентитет“ у зборнику радова *Сусрет култура*, књига 1, стр. 403–408, Филозофски факултет, Нови Сад 2010.



## Феминистичко читање „Ујежа“

С обзиром на то да је на почетку комедије Ујеж одавно формиран, јасно је да постоји оквир који је, према поставкама когнитивне наратологије, у функцији преноса читаоца у дело. Тај оквир подразумева да је доминација патријархата у односу на жене нормална и пожељна друштвена појава. Уколико пођемо од горепоменутог контекста развоја феминизма и друштвено-историјског контекста у Југославији, већ у првом чину комедије имамо слику која потврђује изокренутост традиционалног породичног живота. Професор Лазић неспретно покушава да ушије дугме, а придружују му се и господин Марковић који покушава да пронађе своју жену и господин Сушић коме је наметнуто да се сам стара о беби. Већ ове почетне слике којима Нушић отвара комедију показују да су се мушкарци нашли у улогама које су традиционално припадале женама. Реплике типа:

„ЛАЗИЋ: Шта ћу, господине, кад у кући нема другог дугмета. Лакше ми је, верујте, наћи Уран на небу, него дугме у кући“ (123);

„СУШИЋ: [...] И Ви ме још питате зашто гурам колица! Гурам их, гурам, господине, и идем од куће до куће, и тражим жену да подоји дете“ (126);

показују да су жене преузеле нове улоге и разбиле традиционалне оквире. Комичне ситуације које се дешавају мушким ликовима јесу Нушићева слика мушкарца у новом, наизглед, феминистичком друштву. *Ујеж* представља феминизам „у огледалу“ у коме се исмева несналажење српске жене у савременом феминизму, али Нушић није поштедео ни мушкарце који се, избачени из традиционалног оквира патријархата, такође не сналазе у новим улогама. Сазнајемо да су све поменуте супруге чланице Ујежа и да готово свакодневно и непрекидно држе седнице, али како удружење нема сталну локацију, место одржавања састанака по правилу је у дому неке од чланица. Реакције мужева на нове функције које су добиле њихове супруге у удружењу су готово идентичне. Они сматрају да је једино удружење жене муж. Ово можемо повезати са радикалним феминистичким схватањем да су полови организовани по принципу касти, односно да се доминација и супериорност једне групе над другом (у овом случају мушкарца над женом) стиче рођењем са јасно подељеним улогама (Жунић, 2008: 451). Једино господин Лазић показује разумевање за новонастала интересовања жена, али и оно је само привид. Господин Лазић како би умирио забринуте мужеве, објашњава да жена није њихово власништво и да може имати функцију у јавном животу. Он схвата дух времена и нових (феминистичких) струјања, али, ипак, до краја комедије и он исказује жељу да се његова супруга врати у традиционални оквир. У његовим репликама можемо препознати Нушићев став о новим тенденцијама жена. Наиме, Лазић издваја две врсте жена јавних радница. Једне имају правилна схватања друштвених потреба и постижу резултате у јавном раду. Друга врста се ослања на прву и оне не служе удружењу, већ удружење служи њима. Оне само желе статус чланице удружења, док јавни рад остаје на маргини. Јасно је да чланице Ујежа

припадају другој врсти. Дакле, оне руше концепт удате жене, спутане брачном везом, како смо раније навели.

Сцене које следе приказују породична збивања у дому госпође Лазић. Наслућујемо да је њена старија ћерка Дана у другом стању као последици ванбрачне везе, да је син Заре истеран из школе, а да на најмлађу ћерку Ружицу утиче промискуитетна и неписмена служавка Софи, па девојчица од 12 година пише љубавна писма. Ове сцене послужиће као контраст главним циљевима Удружења на чијем је челу госпођа Лазић. Она у својој кући не примећује ниједан знак опасности који прети урушавању породице. Посвећена је једино улози грађанке која жели да оствари своја политичка права на начин који она сматра најпримеренијим. Ова немогућност балансирања између јавне раднице и породичне жене и мајке говори у прилог томе колико су жене неспремне за нове функције у друштву које су им важне како би прихватиле савремене трендове и уклопиле се у савремени културни контекст.

Други чин нас уводи на седницу Удружења где упознајемо и остале чланице Ујежа. Занимљиво је да су све чланице одређене презименом мужа, док се женски ликови који нису чланови Удружења ословљавају личним именима (Софи, Дана, Ружица). С обзиром на то да презиме одређује припадност породици, јасна је Нушићева алузија да жена припада доминантном мушком дискурсу. Чињеница да се међусобно ословљавају презименом показује да оне прихватају припадност супругу.

Иако већ првим чином можемо наслутити да се не ради о озбиљном удружењу, други чин нам то потврђује. Чланице се баве тривијалним стварима.

„Г-ђа ЈАНКОВИЋ: [...] Ми прошле седнице у ствари нисмо ништа решавали. Целе седнице разговарали<sup>4</sup> смо о разним новостима, па нисам ваљда могла то да запишем (152–153)“.

Отварањем дневног реда ми сазнајемо чиме се, заправо, Удружење бави. Оне не деле помоћ и нису хуманитарна организација. Њихов главни и једини задатак јесте заштита породице од рушилачких утицаја. Сам ток седнице је комичан, јер се чланице међусобно препиру, не слушају, док напуштени мужеви стално зову. Разговор се лако удаљава од одређеног дневног реда и пребацује на породичне и градске проблеме и новости. Од чланица Удружења сазнајемо да је било спора око имена, што јасно показује да је Нушић био инспирисан сличним споровима у време док је писао ову комедију. Чланице Ујежа не занимају молбе суграђана са озбиљним проблемима. Међутим, веома су заинтересоване да помогну хришћанским породицама далеке државе Манцуко у којој је извршен покољ, а како би прикупиле средства планирају добротворни концерт. Важна тачка дневног реда јесте и то ко ће присуствовати међународном конгресу друштва за сузбијање туберкулозе. Везу између туберкулозе и удружења проналазе у томе што је: „[...] породица [...] основ друштва, а здравље је основ породице“ (163). Ипак, на конгрес шаљу госпођу Спасић која има

<sup>4</sup> Употреба радног глаголског придева који је у мушком роду показује доминантност мушког дискурса, иако је више путе наглашено да су у удружењу искључиво жене.

највише тоалета и која истиче: „На тим међународним конгресима главне су ствари банкети и излети, а за банкете и излете треба боме имати тоалете“ (164). И док се једино госпођа Арсић буни против таквих критеријума, упозоравајући да за један међународни конгрес нису главне ствари тоалете и накит, њен глас разума бива ућуткан прегласавањем осталих чланица.

„Г-ђа АРСИЋ: Али забога, нису за репрезентацију довољне само тоалете“.

Г-ђа СПАСИЋ: Па имам ја и накит. [...]

Г-ђа АРСИЋ: Ви ме не разумете; Хоћу да кажем да за један међународни конгрес нису главне ствари тоалете и накит.

Г-ђа СПАСИЋ: А није главна ствар ни ваша етика“ (165).

Све ово потврђује чињеницу да, упркос жељи да раскину са традиционалним културним контекстом, чланице Ујежа остају „отмене даме“ чија највећа брига јесу тоалете, породични живот и коментарисање градских дешавања, док послови од ширег друштвеног значаја никако не могу добити већу пажњу.

Пред сам крај другог чина седницу прекида плач бебе остављене пред вратима једне од чланица. Овај догађај уноси немир у Удружење, јер су чланице приморане да заиста нешто предузму. Председница панично наглашава да задатак Удружења није да брине о туђој деци. Оне само желе да се што пре ослободе одговорности, мада признају да би збрињавање детета била добра реклама за Удружење. Одлучују да приме дете, јер сматрају да им то може помоћи да добију орден који су друга удружења добила и који је ствар престижа. Чак и овај поступак говори о површности чланица и неозбиљности самог Удружења.

Првом сценом трећег чина, Нушић заокружује посрнуће породице госпође Лазић. Наиме, најмлађа ћерка Ружица подлеже негативном утицају служавке и заказује љубавни састанак. Госпођа Лазић је поново приказана као потпуно слепа за дешавања у породичном животу, што је сада већ јасан парадокс њеног јавног деловања и бриге о сопственој породици. Такође, сазнајемо да иако су великодушно прихватиле остављену бебу, дете се не налази у Ујежу, већ у Материнском удружењу које, такође, покушава да се ослободи одговорности. Ово показује да је Нушић био инспирисан мноштвом организација које су се основале за време његовог стваралаштва. Те организације биле су, пре свега, окренуте ка испуњавању бирократске форме, али не и суштине. Нушић исмева управо ту особину женских организација да иако покушавају да се прилагоде европским трендовима, њихов рад остаје на површном и тривијалном нивоу.

Расплет почиње откривањем Ружичиног писма од стране госпође Лазић, а супруг је обавештава и о избацивању њиховог сина из школе. Занимљив је коментар госпође Лазић након сазнања о правом стању ствари у њеној породици:

„Г-ђа ЛАЗИЋ: И то све сад кад имам толико пречих послова; сад морам да разбијам главу оваквим ситницама кад се морам сва заложити за много веће, много узвишеније бриге“ (185).

Овај коментар само је још један доказ неснађености госпође Лазић и њеног Удружења у савременим феминистичким тежњама и то је оно што изазива комичан ефекат који је Нушић искористио.

У последњем делу ове комедије примећује се Нушићев такозвани озбиљан хумор, који је карактеристичан за последњи период његовог стваралаштва. То се види на примеру госпође Лазић такође, приликом планирања вршења инспекције у појединим породицама за које сматра да имају озбиљне проблеме. Оно што је комично у том плану јесте да госпођа Лазић код других препознаје проблеме које не види у својој породици (проблематична тинејџерка, ванбрачна трудноћа итд.). Госпође Спасић и Петровић наговарају госпођу Лазић да усвоји остављену бебу како би показала своју хуманост и задржала место председнице Ујежа. Мотивисана једино жељом да не изгуби функцију, она пристаје на такав чин. Иако супруг покушава да јој скрене пажњу на породичне проблеме, госпођа Лазић није у стању да напусти своју нову друштвену улогу. Пред чланицама господин Лазић износи и последњи доказ нефункционалности породице када открива да је остављена беба, заправо, њихово унуче. Упркос томе што доживљава потпуно посрнуће као мајка, чиме је њена улога председнице Удружења, коме је главни задатак одржавања здраве породице, доведена до апсурда, она на позив чланица напушта кућу и одлази на седницу. Овим поступком Нушић је показао да је прогрес немогуће зауставити, да су жене поведене новим струјањима и да је пред њих постављен тежак задатак проналажења новог идентитета, али и мере у јавном деловању. И концепт материнства је потребно посматрати као социокултурни феномен који се, такође, налази у процесу непрекидне трансформације и који утиче на схватања родних улога и идентитета жена (Srđić Serbo, 2014: 48). Ипак, Нушић неће *Ујеж* завршити као *Покојника* без наде за бољу будућност. Последња сцена приказује господина Лазића и господина Сушића који доноси оставку своје супруге.

„СУШИЋ: [...] Моја је жена код куће и доји дете“ (205).

### **Ујеж у очима постмодерног феминизма**

Ако пођемо од савремених феминистичких поставки, идентитет представља услов за развијање друштвених и политичких интереса, а потом и деловања (Batler: 2010: 287). У том смислу јасно је зашто се чланице Ујежа не сналазе на својим новим позицијама. Имајући у виду нови друштвени поредак који се појавио на почетку 20. века, када се мења традиционални положај жена, чланице Ујежа покушавају симултано да граде свој нови идентитет и да друштвено делају. Комичност њихових ликова налази се у њиховом деловању ван комфорне зоне у коме се традиционална жена до тада налазила. Иако Батлер тврди да се субјекат на одређени начин може конституисати кроз делање, то са чланицама Ујежа није случај. Оне до краја комедије не успевају да изграде идентитет друштвено ангазоване жене, што их спречава да Ујеж постане озбиљно удружење са јасним циљевима. Како не представљају стабилне субјекте у новом културном поретку, оне не успевају да промене „моћ

деловања“.<sup>5</sup> Њихова жеља за друштвеним деловањем остаје заробљена у традиционалним оквирима супруге, мајке, „отмене даме“, а друштвено ангажовање је само на нивоу идеје и плана без конкретних резултата. С обзиром на то да не успевају да пронађу начин како да промене „моћ деловања“, оне остају у сфери познатог.

Идентитет, како га дефинише Батлер, представља праксу означавања која је утврђена правилима. Ова правила се налазе у „матрицама родне хијерархије“ и делују кроз понављање. Тако се идентитет дефинише путем понављања, што условљава да: „[...] бити род (женски, прим. аут.) значи бити добра мајка, бити хетеросексуално пожељан објекат [...] све у свему, од једном означавати вишеструке гаранције да су различити захтеви испуњени“ (2010: 292). Ова савремена схватања нам пружају једну нову слику комедије *Ујеж*. Како је идентитет жене унапред био одређен већ постојећом матрицом добре мајке, супруге, породичне жене, чланице *Ујежа* не успевају да промене матрицу којом су деценијама, чак и вековима уназад, биле дефинисане. И поред нових тежњи, оне прихватају старо означавање. Њихове главне теме на седницама остају брига о кући, деци, мужевима, док питања од ширег друштвеног значаја не добијају њихову пажњу, нити показују тежњу за револуционарним променама. Мушки дискурс, иако привидно срушен, ипак остаје доминантан.

„СУШИЋ: [...] Успео сам, господине: новине су донеле моју слику, под насловом ‘Човек с колицима’, и моја жена није имала куд, поднела је оставку коју сам ево донео да предам госпођи“ (205).

Проблем непроналажења одговарајућег идентитета можемо препознати у потпуном одбацивању културне локације од стране чланица. Наиме, главни задатак савремених феминистичких теорија, по мишљењу Батлер, представља афирмисање, а не одбацивање локалне културе. Жене морају узети у обзир локалне могућности интервенције „[...] учешћем управо у оним праксама понављања које успостављају идентитет, чиме се, дакле, јавља иманентна могућност њиховог оспоравања“ (2010: 295). Тако чланице *Ујежа* ни у једном тренутку не узимају у обзир могућност локалних интервенција, односно у којој мери оне могу да напусте традиционални оквир, а да то не угрози егзистенцију њихове породице. Узимајући у обзир специфичност положаја српске жене на почетку 20. века и саме локалне културе која је у строгим оквирима традиције, српска феминисткиња не може доследно пратити борбу феминисткиња са Запада. У жељи да се поистовете са западним струјањима, чланице *Ујежа* потпуно занемарују локалну културу. Како смо већ навели, та немогућност проналажења мере између јавног деловања и породичног живота један је од главних узрока њиховог неуспеха и на друштвеном и на породичном плану и представља главни мотив на коме Нушић гради комичност.

Нове књижевне теорије отварају могућност за нова читања, другачије перспективе и приступе, па тако захваљујући бројним варијантама академског феминизма, можемо читати *Ујеж* на нов начин. Како су и сами истражива-

<sup>5</sup> О питању лоцирања моћи деловања више је писала Џудит Батлер у књизи „Невоља с родом“.

чи наглашавали битност друштвеног контекста и комедију *Ујеж* је немогуће разумети без претходног познавања друштвених, историјских и политичких прилика у којима дело настаје. Поред феминистичког читања, комедија *Ујеж* представља интересантан материјал за читање са аспекта посткласичне наратологије, па се даље истраживање може кретати и у овом правцу.

## Библиографија

### Извор:

Нушић, Б. (1966). *Ожалошћена породица; Ујеж; Свиња; Велика недеља*. Београд: Јеж.

### Литература:

Ashcroft, B. et al. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*. London, New York: Routledge.

Batler, Dž. (2010). *Невоља с родом – Feminizam i subverzija identiteta*. Loznica: Karpos.

Burzyńska, A. i Markowski Paweł, M. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.

Gudan Dodić, V. (2006). Položaj žene u Srbiji (1945 – 2000), *Žena i deca: 4. Srbija u modernizacijskim procesima XIX i XX veka*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 33-130.

Жикић, М. (2013). Место жене у друштвеном животу, *Гласник Етнографског института САН*. Београд: Научна књига, 182–187.

Жунић, Н. (2008). Патријархат - зашто и у ком контексту?, *Приступ правосуђу - инструменти за имплементацију европских стандарда у правни систем Републике Србије*. Ниш: Правни факултет, Центар за публикације, 449-458.

Karanfilović, N. (2011). Postkolonijalna teorija i globalni feminizam, *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Mediterran publishing, 231–240.

Koch, M. (2006). Феминизам у кривом огледалу: О комедији Ујеж Бранислава Нушића, *Реч - морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику; Хумористичка и сатирична традиција у српској књижевности. 2 / 35*, Београд: Међународни славистички центар, 309–321.

Lešić, Z. (2003). *Nova čitanja Poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybook.

Palavestra, A. i Milosavljević, M. (2015). Delo Jovana Cvijića i Vladimira Dvornikovića kroz prizmu srpske arheologije, *Etnoantropološki problemi*. Beograd: Odeljenje za etnologiju Filozofskog fakulteta, 619–649.

Прошић Дворнић, М. (1986). „Једнакост“ гласило жена социјалдемократа (Београд, 1910-1912, 1914. године) и раднички покрет за еманципацију жена. *Етнолошке свеске: Орган Етнолошког друштва Србије*. Београд: Етнолошко друштво Србије, 7–21.

Srdić Serbo, A. (2014). Materinstvo: prirodni zakon ili sociokulturni konstrukt?, *Etnološko-antropološke sveske*, 23, sveska 12, 37–50. Beograd: Etnološko društvo Srbije.

Todorova, M. (1999). *Imaginarni Balkan*. Beograd: XX vek.

Hlapec Đorđević, J. (1937). Povodom Nušićevog Uježa, *Studije i eseji o feminizmu II: Feminizam u modernoj književnosti*. Beograd: Radomir D. Čuković.

**Abstract:** In this paper Branislav Nušić's comedy *Ujež*, published in 1935, will be analyzed from a perspective of contemporary feminist theories. In the paper a parallel between contemporary feminist tendencies and characteristics of sociopolitical feminism, which was developing during Nušić's literary work, were made. Contemporary authors, like Judith Butler, think that gender can't be observed independantly from social and political context, meaning that problems of women aren't the same in every society. Therefore, social and historical circumstances of the period when this comedy was written and Nušić's unique satirical approach towards observing and describing various social phenomenons, are essential part of this paper. On the other side, inclusion of contemporary theories provides us a new view when it comes to status and role of the women in Belgrade between two World wars.

Key words: Branislav Nušić, *Ujež*, feminism, contemporary theories





Жељка Пржуљ<sup>1</sup>  
 Универзитет Источно Сарајево  
 Филозофски факултет Пале

Izvorni naučni rad  
 УДК 821.163.41.09 Ћопић Б.

## МИЛОШ Н. ЂУРИЋ И БРАНКО ЋОПИЋ – КОНТАКТИ И ПОДСТИЦАЈИ

Апстракт: У овоме раду ћемо покушати представити могући контакт и подстицај филозофских погледа Милоша Н. Ђурића на књижевне идеје Бранка Ћопића, нарочито оне које су изложене у студији „Филозофија панхуманизма: један покушај нове југословенске синтагме“ (1922). Наша претпоставка заснива се на томе да је Ћопићева слика свијета, не само у приповијеткама већ и у романима, ближа и више се пресликава у Ђурићевој филозофији панхуманизма, него и у поетици реализма и социјалној литератури, а да не говоримо о комунистичкој идеологији. Ту хипотезу ћемо покушати преточити у један од аспеката анализе и синтезе Ћопићеве поетике.

Кључне ријечи: *филозофија панхуманизма, свечовештво, културни национализам, видовданска мисао, слика свијета, поетика.*

Још од првих критика дјела Бранка Ћопића па све до данас, остале су увијек поједине књижевноисторијске и књижевнотеоријске одреднице које, не сматрамо ни довољно прецизним, а често су биле изузетно штетне, као што је нпр. став да је он социјалистички писац или да је идеолошки пропагатор комунизма. Сам их је демантовао у више интервјуа који су вођени с њим: „Социјалистички реализам, то канонизирање литературе, и свако наметање калупа, сметало ми је и знам да сам једанпут негдје изјавио да не постоји социјалистички реализам као што не постоји ни социјалистички ручак“ (Ћенгић, 1987, стр. 216). Или: „Међутим, ја уопште нисам реалиста, у оном уобичајеном смислу, него код мене има много фантазије, хумора, лирике“ (Јевтић, 2000, стр. 46). Захваљујући нешто друкчијим тежиштима новијих истраживача постоје и мишљења попут овог Ане Вукић која експлицитно каже: „Ћопићева социјална усмереност универзално је хуманистичког карактера и одређена људском саосећајношћу која је општељудска и моралистичка, а не нормативно идеолошка. Неправедно устројство света, Бранка Ћопића приказује као универзално, а не као класно својство човекове друштвене егзистенције“ (1995, стр. 42). Идеолошка критика према овим особинама, као и томе што је писао о НОР-у и партизанским борцима, утемељила је свој став о Ћопићу као свом главном идеолошком пропагатору. Мислимо да је за Ћопића премало рећи да је

<sup>1</sup> zeljka\_przulj@hotmail.com

реалиста и социјални писац када је он, заправо писац једноставних, али зато суштинских и филозофских истина, један дубоко мисаони писац који се тешко може свести на шаблонске и тијесне норме теоријских дефиниција. Због тога би ове постојеће требало преиспитати на начин њиховог отварања за додатне одговоре и значења, за која има мјеста у Ћопићевом дјелу. Све то нас је натјерало да се запитамо које је то чвориште његовога дјела могло проузроковати овакав слијед. Може се претпоставити да се нека тумачења и одговори крију и у неосвијетљеним Ћопићевим релацијама са појединим његовим учитељима и књижевним узорима које је читао још од малена, у студентским данима и као већ афирмисан писац, о чему је и говорио у многобројним разговорима који су са њим направљени.

Досадашњи истраживачи Ћопићевог дјела, нарочито оног намијењеног дјечи, и приповједака, већ су успоставили компаративне релације са дјелима појединих писаца чији је утицај видљив у Ћопићевом дјелу. Најједноставнија типологија тих утицаја се и сама намеће: усмено стваралаштво и народна традиција сагледана кроз Вуков рад, домаћи и страни писци. Од дјела домаћих писаца каже да је још у дјетињству прочитао сабрана дјела Љубомира Ненадовића, све што је штампано у Српском књижевном гласнику, затим најчешће истиче Матавуљевог *Баконју фра-Брна*, Црњансковљеве *Сеобе*, Андрићеву *На Дрини ћуприју*, Селимовићеву *Тврђаву*, Крлежине, прије свега, пјесме и новеле нпр. *Барака 5б* или *Битка код Бистрице Лесне*. Од страних писаца још у дјетињству читао је Михаила Бакуњина *Мртва поља у Сибиру*, Достојевског *Злочин и казну*, *Записе из мртвог дома*, Данијела Дефоа *Робинзона Крусое*, Оскара Вајлда *Сретног царевиха*. Ту су и новеле Луиђија Пирандела и Антона Павловича Чехова, збирка прича *Кладенац* бугарског приповједача Ангела Каралијчева, дјела Франсоа Раблеа и Михаила Бахтина итд.

О свом књижевном путу трагом узора и сам каже: „Од Гогоља пут је водио до Чехова, Шалом-Алехејма, Зошченка – идем, очигледно 'горком' линијом хумора. А на другој страни те линије су Марк Твен, Хашек и његов Швејк, и тако редом све до бесмртног Сервантеса с његовим вечним витезом луталицом и непоправљивим, честитим коњушаром Санчом. Онда Горки и његов борбени хуманизам и Бабел: можда је његов дедица понајближи мом деда-Ради. Моје симпатије изван овога круга су многе: Цанкар, Црњански, Крлежа, Андрић, неки писци из Босне, Прота Матеја, Марко Миљанов, Љубиша, Његош, Јаша Игњатовић и – много млађих писаца, мојих савременика. Пресудан утицај на мене су ипак извршила дела Цанкара и Кочића, Крлеже и Андрића“ (Adamović, 1980, str. 452, 453). Ту су и лирски реалисти Ћоровић и Кочић. Изнад свих, највећи узор му је био Андрић (Porović, 2009, str. 115). Његова оданост Андрићу и опчињеност њиме видљиви су и из Ћопићеве навике да се са сваког путовања разгледницом или писмом прво јави Андрићу и да своје књиге, пишући увијек емотивну и искрену посвету, такође, прво пошаље њему (Исто). Каже да га је Андрић соколио да буде свој: „Треба слушати, али треба, пре свега остати свој!“ (Porović, 2009, str. 57).

На честа питања новинара, који су му његови професори и јавни радници са којима је сарађивао, осим писаца као узора, били важни, Ћопић је истицао

Живка Милићевића, уредника „Политике“ јер га је подстицао да пише приче које је и објављивао у овом часопису, од чега је у почетку и преживљавао. Такође, спомиње и хеленисту Милоша Н. Ђурића који му је био професор Етике на Филозофском факултету у Београду, кога су његови студенти од миља звали Чика Миша: „Када већ говорим о личностима које су ми тада значиле, ту су и моји професори. Највише ми је на срцу био доктор Милош Ђурић [...] Када се рат завршио и када смо се срели у Београду, звао ме је да дођем на факултет, код њега, да му будем асистент. Међутим, ја нисам пристао. Ни мртав не бих то прихватио, јер нисам хтио да оставим литературу“ (Јевтић, 2000, стр. 49). Према нашим сазнањима, о утицајима готово свих споменутих писаца, мање-више постоје радови и студије, нарочито о Ђопићевом односу према дјелу Петра Кочића и традицији босанскохерцеговачке приповијетке уопште. Воја Марјановић спомиње и неке утицаје које Ђопић није експлицитно потенцирао, нпр. утицај Стеријиних „веселих позорја“, затим сатиричних приповједака Радоја Домановића, ставова о култури, књижевности и филозофији живота Станислава Винавера (Марјановић, 2003, стр. 71) итд. Међутим, у нашем досадашњем проучавању литературе о Ђопићевом свеукупном дјелу, нисмо нашли нити један рад, па чак ни ред, који говори о могућој идејној вези са филозофијом Милоша Н. Ђурића.

Наше таксативно набрајање могућих књижевних узора Бранка Ђопића имало је за циљ да прикаже њихову бројност, односно Ђопићево активно читање литературе и још више истакне необичност необрађености готово само једног у низу набројаних имена. На први поглед постаје симптоматично, а када се удубимо у могуће релације, онда чини се реалном претпоставка да ни сам Ђопић није превише говорио о своме професору управо зато што то није било ни политички zgodно. Милош Н. Ђурић био је асистент академика Веселина Чајкановића<sup>2</sup>, једног од оних знаменитих Срба који је по ослобађању Београда одлуком „Суда части“ уклоњен са Филозофског факултета, имовина му је заплијењена, а он се од посљедица стреса разболио и умро (Vranić-Ignjačević, 2006, стр. 25, 26). Сам Ђурић, ни због утицаја на младе људе око себе, а нарочито због своје, иако цензурисане, надалеко познате *Видовданске етике*, није био баш миљеник режима, и није било zgodно позивати се на њега, нарочито онаквим дисидентима као што је Ђопић постао педесетих година. Радован Поповић у књизи *Српски књижевни зверињак* наводи дијелове из дневничких биљежака Бранка Лазаревића за 1947. годину у ослобођеном Београду, гдје из-

<sup>2</sup> Милена Јовановић, редовни професор и управник Катедре за неохеленске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду, у оквиру пројекта *Gnôthi seauton! Classic and Communism. The history of the Studies on Antiquity in the Context of the local Classical Tradition in the Socialist Countries (1944/45–1989/90)* који је реализован у Будимпешти 2010. године, истражила је случај Веселина Чајкановића и Милана Будимира, захваљујући којима је класична филологија код Срба и доживјела своје златно доба. Студија о Веселину Чајкановићу објављена је на енглеском језику под насловом „Classics in Serbia 1944/45: The Case of Veselin Čajkanović“ у тематском зборнику: *Classics and Communism. Greek and Latina behind the Iron Curtain*, Ljubljana: University of Ljubljana, Faculty of Arts – Budapest: Collegium Budapest, Institut for Advanced Studies – Warsaw: Faculty of „Artes liberales“ of the University of Warsaw (61–80).

међу осталог наглашава да је „хелениста Милош Н. Ђурић стално уплашен“ (2011, стр. 66).

Чини нам се могућим да су филозофски погледи Милоша Н. Ђурића, нарочито они које је изложио у својој књизи *Филозофија панхуманизма: један покушај нове југословенске синтагме* (1922), која је наишла на велики одјек, како у српској, тако и у европској (Gađanski, 2013) књижевности и култури између два свјетска рата, морали оставити утицаја на младог Ђопића. Наша претпоставка заснива се на томе да је Ђопићева *слика свијета*, не само у приповијеткама већ и у романима, ближа и више се пресликава у Ђурићевој филозофији панхуманизма, него и у поетици реализма и социјалној литератури, а да не говоримо о комунистичкој идеологији. Ту хипотезу ћемо покушати преточити у један од аспеката анализе и синтезе Ђопићеве поетике.

Да подсетимо ко је, заправо, био Милош Н. Ђурић. Милош Н. Ђурић један је од српских хелениста из периода између два свјетска рата који су својим оригиналним концепцијама компаратистичког усмјерења много допринијели српској науци и култури и проналажењу њеног мјеста у европском наслеђу. Заједно са нпр. историчарима књижевности Павлом и Богданом Поповићем, Јованом Скерлићем, филозофима и математичарима Браниславом Петронијевићем и Ксенијом Атанасијевић, географом Јованом Цвијићем, етнологом Тихомиром Ђорђевићем, антропологом и професором класичних наука Веселином Чајкановићем, математичаром Милутином Миланковићем, затим Николом Теслом и Михајлом Пупином или историчарима Слободаном Јовановићем, Стојаном Новаковићем и читавим низом пјесника српске модерне на челу са Дуцићем и Ракићем, тада младим теолозима Николајем Велимировићем или Јустином Поповићем, незаобилазном Исидором Секулић, и другим, представља једно од највећих имена српске науке и културе прве двије-три деценије двадесетог вијека. Један од оних интелектуалаца који „нису били подељени на грађане и националисте, јер у том времену таква подела је била потпуно бесмислена, пошто је модерна национална идеја од свог настанка у време просветитељства 18. века нераздвојна од идеја народног суверенитета и демократије“ (Ковић, 2014). За изучавање књижевности од огромног значаја су Ђурићеви радови из области упоредног проучавања античке и српске историје и традиције. Толико значајни да нису ријетка мишљења попут овога Ксеније Марицки Гађански: „Српска култура пре и после Милоша Н. Ђурића није иста. То је дато само великим просветитељима, какви су код нас, после Светог Саве, били Доситеј, Вук и Стерија“ (2013, стр. 71).

Његова филозофска учења спадају у филозофију историје која је популаризована почетком двадесетог вијека усљед експанзије социологије (Smirnov-Brkici, 2011). Сам је говорио: „Највеће дело социологије је откриће *културног развитка*. Све тече. И култура је један еволутивни процес“ (N.Đurić, 1922, стр. 71). Филозофија историје грана се у двије концепције, једна је заснована на ирационалном па је то романтичарски историзам, а друга је заснована на рационалном па је то позитивистичка методолошка концепција која је „sвој врhunac kod nas[...] dostigla u koncepcijama istorije i kulture Miloša N. Đurića,

koga klasifikuje kao predstavnika srpskog sociološkog utopizma, koncentrišući se prvenstveno na filozofske aspekte Đurićeve istoriosofije“ (Smirnov-Brkić, 2011, стр. 306, 307). Специфичност његовог учења заснивала се на истицању „практичне примене“ филозофије у животу, а нарочито у његовом покушају „da stvori jednu nacionalnu filozofiju na temelju narodne poezije“ (стр. 249). Његово дјело, у цјелини узевши, у великој мјери је надахнуто усменом традицијом и фолклором<sup>3</sup>. Крајњи циљ Ђурићевих учења, нарочито текстова насталих у вријеме активности у оквиру Младе Босне, било је „utvrđivanje i obznajivanje vrednosti srpske, jugoslovenske i slovenske kulture“ (Исто). С друге стране, на формирање његове филозофије нарочито су утицали и руски филозофи Владимир Соловјев и Николај Берђајев, који су иначе утицали на филозофију српских православних теолога нпр. Николаја Велимировића, те су, у том смислу, на Милоша Н. Ђурића великог утицаја имала и његова дјела, нарочито дјело *Речи о Свечовеку* (1920). О томе говори и Перо Слијепчевић у приказу Ђурићеве књиге: „У књизи г. Ђурића о 'панхуманизму' и у књизи г. Велимировића о 'Свечовеку' (која је и њезин непосредни узор) наћи ћете кључ у естетику оне данашње уметности, која се из уских оквира постојбине и класе диже до интегралног саосећања са свим живим бићима и васељеном“ (2013, стр. 288). Према Бркићевој, „Đurićeva narodna filozofija prerasta u filozofiju kulture čovečanstva, u kojoj jugoslovenska i slovenska kultura imaju revitalizujuću i kohezivnu ulogu“ (2011, стр. 250).

Према Ђурићевом схватању: „Оно што спаја два пола, живот и вечност, оно што их везује и помирује, то је култура“ (1997а, стр. 468). „Ниједан човек не може постати носиоцем културе свога народа док садржину своје индивидуалне душе најинтимнијим везама не повеже са историјском структуром душе народне [...]“ (1997b, стр. 195). Наводећи као примјер монотеизам, митологију и будизам, наглашава да је ријетко који народ у култури, свим умјетностима и духовном животу „био озарен тако бујном светлошћу једне Идеје као што је наш народ светлошћу Косова. [...] Али, не само српској цркви и нашој уметности, него и свима нашим биткама и политичким акцијама била је Видовданска Успомена чесма најидеалнијих побуда“ (Ђурић, 1997b, стр. 195). Управо та „Видовданска Успомена“ која се заправо кроз Његошево дјело оваплотила на најбољи могући начин, чини се најнепосреднијом и најважнијом везом између ова два писца. Његош као „трагични јунак косовске мисли“ налази се у средишту између обојице, испред њега је усмена традиција, а иза њега, а њиме започета, она златна нит српске књижевне традиције којој припадају Андрић, Кочић, преко њих и Ћопић.

Сам Ћопић, иако је говорио о себи и својим дјелима у многобројним интервјуима, али је ријетко директно коментарисао своје аутопоетичке принципе. Таквом једном приликом рекао је „читавог мог живота литература, и усмена и писана, преплитала се с мојим животом“ (Ћорић, 2015) (наше истицање). Даље

<sup>3</sup> Занимљиво је напоменути да Ђурић у „Освајачи Балкана и њихова коб у светлости Есхилових Персијанаца“ цитира и два Ћопићева дјела: пјесму *Пјесма мртвих пролетера* и причу *Прича о шест стотина орача* (1997v, стр. 130, 132).

каже: „Осјећао сам своју литературу као саставни дио свог живота и живота нације и човјечанства. Литература повезује човјечанство – не само људе једне земље, једне државе, него све људе наше планете. Она их повезује и зближава“ (Исто). Једину могућу ангажованост књижевности истиче ону првобитну, хуманистичку улогу књижевности и да она мора бити ангажована „на линији човјека и његових потреба“ (Ћенгић, 1987, стр. 216). У том духу је разумљиво да се идеја југословенства – братства и јединства, у властитој визири, младом Ћопићу учинила могућом. Говорио је да својим књигама жели да одгаја нова покољења младих људи „[...] који ће знати да воле, цијене и чувају човјека, своју земљу и културу, да васпитавам трудбенике и ствараоце у великој борби за напредак свих људи [...] да испричам с каквим су се жаром наши људи борили за ослобођење отаџбине, како су јуначки гинули и давали несебичне жртве [...] Да причам о братству свих људи наше планете“ (Ћенгић, 1987, стр. 214). То је, заправо, иста она идеја коју је Николај Велимировић називао „свечовештвом“, Милош Н. Ђурић „панхуманизмом“, а Исидора Секулић „културним национализмом“ (Sekulić, 1977).

У претходно наведеном цитату, Ђурић истиче међусобну повезаност националне културе и историје са свечовјечанском. Међутим, његово проучавање националне баштине схватано је уско са негативним конотацијама, те му је често приписиван екстремни национализам, као, уосталом, читавој генерацији културних радника и научника који су инспирисани ослобођењем Косова 1912. године реактивирали *видовданску мисао* или *видовданску идеју*<sup>4</sup> као темељну идеју преко које ће се етнички јединствена југословенска култура потврдити као интегрални дио европске и свјетске културе. „У првим двома деценијама XX века, које одликују трагања за новим изразом, космополитизам, идеје екуменизма, али и романтичарски национализам и настојање да се уметничким идејама искаже целовито, косовско предање постаје симбол народног уједињења и ослобођења, као и основа за стварање националног стила у уметности“ (Peković, 2009, стр. 13). Тако је и Милош Н. Ђурић тежио „povezivanju prošlosti i sadašnjosti, i dokazivao njihovu neraskidivu vezu, a to se naročito iskazuje u analizi antičkog nasleđa kojim je čitava evropska kultura prožeta. Istorija je za njega istorija kulture, čija metodologija mora da uključuje rezultate svih nauka, kako bi društvo spoznala u totalitetu i utvrdila opšte zakonitosti istorijskog razvitka“ (Smirnov-Brkić, 2011, стр. 252). Нераскидиву везу између прошлости и садашњости Бранко Ћопић несумњиво показује у роману *Пролом*, у начину мотивисања самог народног устанка, буне, јер га мотивише као што то чини Филип Вишњић (Кнежевић, 2015) са мотивисањем Првог српског устанка у пјесми *Почетак буне против дахија* – народ се подигао на побуну када је осјетио општу, егзистенцијалну угроженост, угроженост не друштвених права већ основне људске слободе и права на живот.

<sup>4</sup> Синтагме које су се у овоме облику налазиле управо у текстовима Милоша Н. Ђурића и Исидоре Секулић. Исидора Секулић, есеј „Видовданска идеја“ први пут објављен у: *Словенски југ* 1911. год.

У свјетлу филозофије живота Милоша Н. Ђурића живот је посматрао као „пуки низ све самих преображења од клице до ембриона, од колевке до гроба, па пошто у та преображења улази само оно што је наше сопствено него и нешто што је лежало ван домашаја наше воље, имамо потпуна разлога да верујемо да и живот наш после преласка у прекогробни свет није ништа друго до једно преображење које ће, можда, бити друкчије и новије, и различније, од овога у коме се налазимо овог часа“ (Н.Ђурић, 1922, стр. 28). Такође, његово учење специфичним је чинило и то што се у својим методама проучавања културних феномена користио основама Јунгове психологије колективних типова – архетипова. У том контексту и на специфичан начин дефинише и историјску чињеницу дајући јој предност насупротив природној чињеници, дефинишући је као процес стварања вриједности које „имају снагу симбола за сва времена“ (Н.Ђурић, 1922, стр. 84). Кроз тај процес сагледава и кретање појединаца, и кретање једног народа: „Душа народна умела је сачувати присебност свог самосталног унутрашњег живота и сигурност прибирања под вихором неминовних историских кретања, и ту своју самосталност сналажења и савлађивање опорог положаја најсимволичније је у Песмама изразила“ (Исто). Слично Ђурићу, Ћопић на маестралан начин лексемама као што је нпр. „буна“, активира, наравно индивидуално, али што је још важније – колективно памћење душе народне чиме наглашава оне непролазне, овјековјечене вриједности које лексеме попут ове симолишу: „Буна! Та стара ријеч чудно подиже и узбуђује душу и човјек већ види пожаре у тами, кременаче и кубуре оковане жутим лимом и кошмар од узбуђене раје. – Буна!“ (Ћорић, Пролом, 1980, стр. 206). Ђурић даље каже: „Од аноичне и променљиве струје времена ваља ухватити оно што је трајно и вечно, и одвојити оно што је аутономно у хетерономији голих историских процеса и узети оно што је стална подлога и сталан елан свега живота историског“ (Исто). Очигледно, историјска вриједност је оно што, без обзира на различито друштвено вријеме и околности, остаје исто и непромијењено, а то је управо „душа народна“. Према тумачењу Смирнов-Бркићеве, прави историчар треба да буде „[...] sposoban da vidi više od opipljivih činjenica, da uđe u suštinu istorijskog života, a to podrazumeva razumevanje snaga slobode i duha slobode, koji su osnove istorijskih procesa. Razlog tome je po Đuriću što iza svih istorijskih procesa stoje ljudi, sa svojim nagonima, požudama, željama, strastima, snovima, nadama, slabom ili jakom voljom“ (Smirnov-Brkić, 2011, стр. 254) (наше истицање). Управо у овом свјетлу приказани су сви Ћопићеви ликови, позитивни и негативни. То је нарочито видљиво на примјеру негативних ликова у роману *Пролом* – понајвише усташа и четника Тривуна Дракулића, гдје су нечовјечни поступци „домаћих“ усташа донекле оправдани различитим личним психолошким баријерама и недостацима, или њиховим властитим жртвама почетком рата; или Тигар и Владо у *Глувом баруту* са својим комплексима и траумама од раније, које су узроци њиховог терорисања подгоринских сељака. Тражећи оправдање или утемељење нечовјечног и неморалног понашања у колико-толико реалним разлозима, Ћопић истиче своје увјерење да су и они као и сви само људска бића склона грешкама. Осим тога, подвукао је да је устанак у Крајини

почео стихијски, спонтаним организовањем народа, а касније је преоријентирано у НОБ и тако постао дио историјског процеса.

Веома интересантно Ђурић прецизира: „Најбоља песничка и најдубља филозофска дела постала су под болним утиском од околине на дух човеком. Бол је створио и етику, и све науке“ (N.Đurić, 1922, стр. 37). У том смислу повезује двије интересантне категорије у човјековом животу: „Детињство и монаштво јесу, додуше, средство, основа за даље развијање, али су ти моменти живота и сами себи циљ. Хоћемо највећу могућу пуноћу живота, и само та пуноћа подизаће и пуноћу социјалне целине. Не ћемо да нам живот буде жртвован неком непознатом свету, хоћемо да је он свесно везан и за вредности овога света“ (N.Đurić, 1922, стр. 39). Када је ријеч о дјетињству, то је категорија чији значај истичу и један и други. Ћопић каже: „[...] мислим да је дјетињство главни корјен мога стваралаштва“ (Jevtić, 2000, стр. 17). А то је потврдио читавим својим књижевним дјелом, како оним намијењеним дјеци, тако и оним намијењеним одраслима, гдје, сасвим сигурно, круну представља *Баишта сљезове боје*. Осим тога, то је било *босоног*о дјетињство, проведено у неимаштини и климатски суровом поднебљу, дакле, и *болно*. А поред „занесених дјечака“, у Ћопићевој слици дјетињства незаобилазни су „добри старци“, „страчекање“, како им је сам тепао. И то старци који су осим непресушне и непогрешиве животне мудрости посједовали и искомску рајску доброту, које „предводи“ дјед Раде, као какав калуђер. Слика Ћопићевог дјетињства, подједнако без једних као ни без других, не би била потпуна, те у том смислу, у начелу, комплементарна је Ђурићевом ставу.

Филозофија панхуманизма, према Ђурићу, подразумијева „етику свеопште љубави и културне делатности“ (Sliјерчевић, 2013, стр. 287) коју он исказује тако што говори да је за људе са свих континената „заједничко уједињавање у духу“ (N.Đurić, 1922, стр. 54), и да за све „постоји једна света, разложита и велика политика у коју заједнички морамо да улажемо све етичко биће своје: то је политика човечности, којој је најмоћнија полука свечовечанско осећање; и постоји само једна политичка тактика: што чистија срца да се причешћујемо вином човечности, богате, плодне, Богу драге човечности“ (Исто). Да је култура екуменски појам, којом је сваки човјек само на добитку видимо из: „Обећавајући целину људских појава и кретања, свечовечанско осећање избавља нас из ускоће природнога процеса, из тесноће националне историје, чини да живимо животом свих бића, испуњава нам живот најбогатијим и најпунијим садржинама, те од целе васионе која нам, иначе, не улази у душу прави праву и највећу отаџбину“ (Исто). У тумачењу Пера Слијерчевића панхуманизам – свечовечанство је „релација против ускогрудности, против национализма и материјализма, који су довели до Светског рата“ (Sliјерчевић, 2013, стр. 287). Бранко Ћопић је заиста вјеровао у идеју братства и јединства (у духовном смислу!), утолико веће је било његово разочарање у резултате политике новостворене Југославије, која се промијенила много послје рата у односу на оне идеје пропагиране и спровођене у праксу прије рата, док је била љевича. Резултати су били супротни ономе што је он, патријархалац у основи, очеки-



вао, а то су духовне слободе и једнакости, јер патријархална култура „у политичком и верском животу [...] признаје земаљске привилегије старешинама, али у духовним добрима она не зна за господаре и слуге“ (Slijerčević, 2013, стр. 303). Слично као и Ђурић мислио је нпр. да је Босна и Херцеговина „земља слободних збратимљених људи, Муслимана, Срба и Хрвата“ те је у том смислу „фактор кохезије и онај ко мисли да разбије Југославију, најприје мора да [њу] раскомада“ (Čengić, 1987, стр. 244). За злочине који су почињени над српским живљем у оквиру НДХ сматра да су свечовјечански злочин ког су подједнако били свјесни припадници сва три народа тог терена, а њихово неодобравање таквих поступака аргументује: „О трагици на смрт осуђеног српског живља у фамозној чудовишној 'Ендехазии', најпотреснију умјетничку слику дали су Горан Ковачић и Скендер Куленовић, један Хрват и један Муслиман“ (Čengić, 1987, стр. 210).

Поријекло те Ћопићеве вјере у људе, свеопште љубави и заједничке користи води поријекло, заправо, из патријархалне, задружне средине из које је и сам поникао и добро је упамтио. Захваљујући односима који су владали у задрузи фамилије Ћопић и сам је успио од сирочета „порасти“ до писца, готово, познатог у читавом свијету, и цијењеног у иностранству једнако као у својој домовини. То показује да је својим дјелом, као што је и Ђурић пропагирао својом филозофијом панхуманизма, али и понашао се и у свакодневном животу у складу с њом, и сам поставио „нову етику, која треба да надмашује све досадашње ограде класе, племена, нације и да буде свечовечанска“ (Slijerčević, 2013, стр. 288). Ћопићев приступ сељацима, сиромашним и убогим, као што и сам каже није због њиховог сиромаштва као класне особине, већ због тога што сиромашни најљепше сањају имају непатворену и богату машту: „Отуда, то нису биле, како је говорио Пандуровић, социјалне приче, нарочито у оном најбаналнијем смислу ријечи, већ су, то биле, у ствари, приче о свијету који је пун фантазије, кога живот приморава да се уживљава у фантазију и да, тако, ствара један посебан свој свијет“ (Jevtić, 2000, стр. 46, 47). На сличан начин о томе говори и Тутњевић сматрајући да Ћопић обавља двоструки стваралачки процес: „Прво он ствара свијет за који нам се чини да има карактер умјетничког свијета још прије него што почне да егзистира у умјетничком дјелу, јер имамо утисак да се тај свијет створио сам по себи, а да га је писац само преузео из живота, а онда уноси тај свијет у радњу својих прича и обично га проводи кроз неки анегдотични садржај“ (1972, стр. 234).

Тај Ћопићев свијет имао је исти циљ као и Ђурићева етика: „да изграђује: не Србина, Европљанина, црнца и белца, социјалисту или националисту, него Човека“ (Slijerčević, 2013, стр. 287), па је у њему било мјеста и за Насрадинхоцу и Николетину Бурсаћа, и Алила Пирга и Милоша Радекића; и Катицу и Ружу; и Хамида Руса и Дулета Дабића Хајдука. И Ђурић и Ћопић вољели су људе без разлике на прећутна или јавна оспоравања и код једног и код другог, а о томе највише говоре они који су имали контаката са њима и њихова велика популарност. Везано за Ћопића интересантно је свједочење народног хероја Рада Башића, како Ћопић, иако је на почетку рата био, додуше врло кратко, по-

литички комесар, никада није хтио говорити на јавним зборовима. Тако једном, и после рата 1950. године у Бањој Луци, Башаић свједочи о томе да је „Бранко имао обичај да док они држе говоре, он шмугне у народ... И онда чује како га један сељак пита за савет – шта да ради? Има врећу кукуруза, али и шестеро деце... Бранко га гласно посаветова: – Сакри! Јебо ти њега, знам ја њега! Не мисли ни он онако како говори. Сакри, рани дјецу“ (Поровић, 2009, стр. 44).

Својим интересовањима за античку трагедију, касније и у компаративним проучавањима српске и грчке књижевности, историје и културе, Ђурића је очито понајвише занимао однос појединца према породици и према држави. Тај однос се провлачи кроз сва дјела Бранка Ћопића од предратних приповједака до романа: нпр. у *Осмој офанзиви*, појединац мора да одабере нови живот, а стари потпуно заборави; у *Пролому* неколико пута наглашава да никада није био упитан однос послушности према држави Ћопићевих земљака. Зашто? Зато што они посједују осјећај „социјалне солидарности“ као позитивно осјећање које су посисали са мајчиним млијеком у патријархалним задругама „као непосредну посљедицу живота“ (Слијерчевић, 2013, стр. 310) у тим задругама. Одатле, јер је дубоко патријархалан, потиче Ћопићево вјеровање у братство и јединство, односно „свечовештво“. Очита сличност у схватању филозофија живота, код обојица, јесте и у њиховом приступу који обједињује ирационално и рационално. Разлика је у томе што је Ћопић остао везан више за патријархална обиљежја, видљива кроз регионалност, па није ни чудо што у очима досадашње критике гласи за „изразитог традиционалисту“. Ђурић је, с друге стране, посредством филозофије као науке, и темама о којима је писао и стилем који је његовао више везан за модернистичке тенденције. У том смислу и Слијерчевић примјећује: „Ако се не узму у обзир лудорије стила, смешне стране свесног хаоса, код тих најновијих уметника, онда она чисто-човечанска и свеже природна њина тежња заслужује највише поштовања и биће без сумње плодносна“ (Слијерчевић, 2013, стр. 288).

## Literatura

- Adamović, D. (1980). Branko Ćopić o sebi: "Moji vitezovi tužna lika". U: Branko Ćopić, *Delije na Bihaću* (449–455). Sarajevo: Svjetlost.
- Aleksić, P. (2. februar 2008). *www.srpsko-nasledje.rs*. Preuzeto 20. novembra 2016 iz: Srpsko nasledje : <http://www.srpsko-nasledje.rs/sr-l/1998/02/article-09.html>
- Čengić, E. (1987). *Ćopićev humor i zbilja 2: Na bodljikavim lovorikama*. Zagreb: Globus.
- Ćopić, B. (7. novembar 2015). Osjećam literaturu kao sastavni dio svog života - i života nacije i čovječanstva. (o. Y. Ratko Knežević, Intervju)
- Ćopić, B. (1980). *Prolom*. Sarajevo, Beograd: Svjetlost.
- Đurić, M. N. (1997a). Kultura kao most između života i večnosti. U M. N. Đurić, *Kulturna istorija i rani filozofski spisi* (465–496). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

- Đurić, M. N. (1997b). Snaga unutrašnjeg života (Etički komentar narodnoj pesmi Propast carstva srpskoga, Vuk II, 45). U: Miloš N. Đurić, *Kulturna istorija i rani filozofski spisi* (194–200). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Đurić, M. N. (1997c). Osvajači Balkana i njihova kob u svetlosti Eshilovih Persijanaca. U: Miloš N. Đurić, *Kulturna istorija i rani filozofski spisi* (102-132). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Gađanski, K. M. (2013). Srpska kultura pre i posle Miloša N. Đurića. *Antika i savremeni svet: naučnici, istraživači, i tumači: zbornik radova* (68–80). Beograd: Društvo za antičke studije Srbije.
- Jevtić, M. (2000). *Pripovedanja Branka Ćopića*. Banja Luka: Glas srpski.
- Knežević, S. (2015). Višnjićevski doživljaj revolucije u Prologu Branka Ćopića. *Filolog VI*, 32–38.
- Ković, M. (10. jun 2014). [www.standard.rs](http://www.standard.rs). Преузето 29. februara 2016 iz: Novi Standard: <http://www.standard.rs/istorija/28961-милош-ковић-ко-су-били-срби-1914>
- Marjanović, V. (2003). *Život i delo Branka Ćopića*. Banja Luka: Glas srpski.
- N.Đurić, M. (1922). *Filozofija panhumanizma*. Beograd: Izdanje knjižarnice Rajkovića i Đurkovića.
- Peković, R. (2009). *Paralelna strana istorije: sporovi o jeziku, naciji, literaturi (1945-1990)*. Beograd: Albatros plus.
- Popović, R. (2009). *Put do mosta*. Beograd: Književni glasnik.
- Popović, R. (2011). *Srpski književni zverinjak (Književni život Srbije 1944–2000)*. Beograd: Službeni glasnik.
- Sekulić, I. (1977). Kulturni nacionalizam. U: Živorad Stojković (prir.), *Sabrana dela Isidore Sekulić, knj. 10* (295–297). Beograd: Vuk Karadžić.
- Slijepčević, P. (2013). Miloš Đurić, Filozofija panhumanizma. U: Pero Slijepčević, *Književno-kritički radovi, knj. 4* (287–288). Banja Luka, Beograd: ANURS, Svet knjige.
- Slijepčević, P. (2013). Vrednosti naše patrijarhalne kulture. U: Pero Slijepčević, *Sabrana djela Pera Slijepčevića, Pedagoško-andragoški radovi, knj. 8* (301 - 312). Banja Luka, Beograd: ANURS, Svet knjige.
- Smirnov-Brkić, A. (2011). Odnos filozofije i istorije kod Miloša N. Đurića. *Kultura polisa, br. 15*, 247–262.
- Tutnjević, S. (1972). Tekst o Branku Ćopiću. U Staniša Tutnjević, *Radi svoga razgovora: ogledi o pripovedačima Bosne* (223–239). Sarajevo: Svjetlost.
- Vranić-Ignjačević, M. (2006). *Legende beogradskog univerziteta: Veselin Čajkanović: 1881–1946: katalog izložbe*. Beograd: Univerzitetska biblioteka “Svetozar Marković”.
- Vukić, A. (1995). *Slika sveta u pripovetkama Branka Ćopića*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

## **МИЛОШ Н. ДЖУРИЧ И БРАНКО ЧОПИЧ - КОНТАКТЫ И ИМПУЛЬСЫ**

Абстракт: В этой статье мы будем стараться представить возможный контакт и влияние философских взглядов М. Н. Джурича на литературные идеи Б. Чопича, особенно на те, которые изложены в исследовании *Философия пангуманизма: одна попытка новой югославской синтагмы* (1922). Наша гипотеза основана на том факте, что картина мира Б. Чопича, не только в рассказах, но и в романах, больше отображается в философии пангуманизма Джурича (и ближе к ней), чем в поэтике реализма, социальной литературе и коммунистической идеологии. Мы будем стараться представить эту гипотезу посредством одного из аспектов анализа и синтеза поэтики Чопича.

Ключевые слова: философия пангуманизма, культурный национализм, видо-вданская мысль, картина мира, поэтика.

**Марина Р. Даниловска<sup>1</sup>***Филолошки факултет, Универзитет  
во Тетово, Република Македонија***Izvorni naučni rad**УДК 821.163.41.09-31 Павић М.  
821.163.3.09-31 Андоновски В.**Марина С. Спасовска<sup>2</sup>***Филолошки факултет, Универзитет во Тетово,  
Република Македонија***ПОСТМОДЕРНИТЕ ЕЛЕМЕНТИ ВО РОМАНОТ „ХАЗАРСКИ  
РЕЧНИК“ ОД МИЛОРАД ПАВИЌ И ВО РОМАНИТЕ „ПАПОКОТ  
НА СВЕТОТ“ И „АЗБУКА ЗА НЕПОСЛУШНИТЕ“ ОД ВЕНКО  
АНДОНОВСКИ**

**Апстракт:** Во овој труд ќе ги разгледаме постмодерните елементи и наративните постапки во романите „Хазарски речник“ од Милорад Павиќ, и „Папокот на светот“ и „Азбука за непослушните“ од Венко Андоновски. Ќе се задржиме на хипертекстуалноста и интертекстуалноста, но и на останатите наративни техники со кои се разоткрива функционалноста на историскиот дискурс. Романот „Хазарски речник“ на Павиќ ја разорува традиционалната жанровска структура, а хипертекстуалноста ни овозможува истиот да го читаме на неколку начини. Напуштањето на цврстата семантичка дефинираност, испрекинатата нарација, интертекстуалноста и слободното структурирање на текстот се карактеристични и за прозата на Венко Андоновски, особено за неговите романи „Азбука за непослушните“ и „Папокот на светот“.

**Клучни зборови:** фокализација, нарација, хипертекстуалност, интертекстуалност, метатекстуалност.

Во овој труд ќе ги разгледаме романите „Хазарски речник“ од Милорад Павиќ, и „Папокот на светот“ и „Азбука за непослушните“ од Венко Андоновски, во коишто е нагласено присуството на постмодернистичките тенденции, како: хипертекстуалноста, интертекстуалноста, напуштањето на цврстата семантичка дефинираност, нелинеарноста, испрекинатата нарација, внесувањето на книжевни и некнижевни елементи во прозниот состав, внесување на историски личности како книжевни ликови и сл. Всушност, тоа е и одликата на постмодерната проза, која „се стреми кон проширување на границите на книжевноста преку промена на нејзиниот жанровски статус во однос на вообичаениот жанровски систем.“ (Mojsieva-Guševa)

<sup>1</sup> danilovskamarina@yahoo.com<sup>2</sup> mare\_spasovska@yahoo.com

Романот „Хазарски речник“ (1984) на Павиќ ја разорува традиционалната жанровска структура, а неговата форма е иновативна токму поради нелинеарноста, додека, пак, хипертекстуалноста ни овозможува истиот да го читаме на неколку начини. (Mojsieva-Guševa) Романот може да се чита по книги или по временски отсечки, а специфичноста се огледа во тоа што може да се чита само еден дел од романот, или, пак, читањето може да се започне од кој и да е дел (без да се запази редоследот). Живковиќ ќе истакне дека овој роман „на еден поинаков начин го вклучува читателот и создава една нова текстуалност, иновирани поетика на читањето, која е мотивирана од постмодерното сфаќање на вистината која се добива со вкрстување на различните гласови и многубројните вистини.... Книжевното дело ја добива убавината со внесувањето на поинаквите значења, а читателот не е веќе само пасивен актер на уметничкото создавање, туку и коавтор на фикцијата.“ (Živković, 610) Низ страниците на оваа возбудива нарација читателот активно се вклучува во фиктивниот свет, тој самиот ја носи одлуката за тоа од каде ќе го започне читањето на романот, а во зависност од тоа што избрал да чита ќе се менува и содржината. Павиќ во Предговорот на овој негов роман ќе напише: „моите романи немаат почеток и крај во класичното значење на зборот. Тие се создадени во нелинеарно писмо („nonlinear naratives“).“ (Pavić, 2007: 13) Ќе истакнеме дека авторот во овој негов роман создава и една специфична атмосфера на игривост со вметнувањето на историските документи во раскажувањето, историските личности, историските случувања, песни, записи, повести, извори, со упатувањата на дополнителна литература, потоа со деловите напишани со курзив и др. Со употребата на документираната техника, со вклучувањето на сведоци и нивни извештаи во раскажувањето, со употребата на цитати, фусноти, Павиќ се обидува да ја здобие довербата на читателот. „Од почетокот на романот раскажувачот ги наведува датумите и топонимите, историските личности за кои се знае дека постоеле, изградува еден референтен романескен свет говорејќи за она што се случило, за тоа кој сè учествувал и кои се последиците од минатите случувања.“ (Živković, 611) Авторот вметнува и графики, слики на иницијали, печати, грбови, слики од некогашното Даубманусово издание, портрети од светите Кирил и Методиј, литерарни текстови и др. Интересно е и тоа што различните клучни зборови се означени со обоени знаци: крст, звезда и полумесечина.

Романот „Хазарски речник“ ни е предаден во затворена композиција, каде што ни се претставени десет века низ три временски слоја: средновековен, Барок (XVII век) и современ (XX век), низ трите книги: црвена, жолта и зелена. Трите книги<sup>3</sup> даваат свои верзии за Хазарите, тие се означени со три бои со кои се означени трите водечки религии, кои се во постојана непомирлива полемика, истакнувајќи ги своите погледи на светот. Секоја книга има свој симбол: риба,

<sup>3</sup> Црвената книга ни ги претставува христијанските извори за хазарското прашање, во Зелената книга се поместени исламските извори, додека пак во Жолтата книга ги наоѓаме хебрејските извори за хазарското прашање.

лав овен, и маркации со крст, полумесец и со Давидовата ѕвезда. Хазарите се означени со триаголник. Во почетните и во завршните напомени<sup>4</sup> писателот му се обраќа на читателот и му дава упатствија за користење на речникот.

Книгата е структурирана како речник во кој по азбучен редослед се подредени записите на различни луѓе, а кои се однесуваат на Хазарската полемика. Нивната содржина варира во зависност од верскиот контекст. Во сите три книги имаме неколку заеднички наслови, а тие се:

исти наслови кои се јавуваат во трите книги		
<i>Црвена книга</i> †	<i>Зелена книга</i> ☾	<i>Жолта книга</i> ☆
Атех	Атех	Атех
Каган	Каган	Каган
	Мокадаса Ал Сафер	Мокадаса Ал Сафер
Хазари	Хазари	Хазари
Хазарска полемика	Хазарска полемика	Хазарска полемика
Ловци на соништа	постојано присутни низ книгата	постојано присутни низ книгата

Павиќ низ страниците на овој роман проговорува за вистината за исчезнувањето на еден народ и за неговото преминување во една од највлијателните религии. Ова прашање се согледува од различни агли, во зависност од различни видувања на христијанските, еврејските и муслиманските запишувачи. Каганот направил различен избор во секоја книга, или секоја книга го исклучува тврдењето на другата. Хазарската полемика добива три различни толкувања и три различни краја. Забележлива е борбата за моќ, за превласт која започнува со повикувањето на тројцата мудреци од страна на каганот. Како полемичари се јавуваат: Константин Филозоф, Ибн Кора и Исак Сангари. Во *Црвената книга* се говори дека каганот го прифатил христијанството, во *Зелената книга* исламот, а во *Жолтата книга* јудаизмот.

- „Така каганот се одвратил од Евреинот и повторно се уверил дека најисправни се причините на Константин Филозоф. Тој со своите помошници преминал во христијанството...“ (Pavić, 2007: 148)
- „На тие зборови, каганот го прегрнал Фараби Ибн Кора и со тоа сè било завршено. Го примил исламот, се собул, се помолил на Алах и дал да се запали неговото име, добиено, според хазарскиот обичај, пред раѓањето.“ (Pavić, 2007: 237)
- „По ова, хазарскиот каган... отпатувал со својот везир во пустите планини на морскиот брег... ја прифатиле нивната вера, биле обрежани во пештерата и тогаш се вратиле во својата земја, жедни да го научат еврејскиот закон.“ (Pavić, 2007: 313)

<sup>4</sup> Почетните и завршните напомени се насловени како: Предговор на андрогиното издание на *Хазарскиот речник*, Претходни забелешки, Апендикс 1 и Апендикс 2.

Интересен е податокот дека ликот на принцезата Атех е присутен во трите книги, иако христијанските извори, „Житието на Константин Филозоф“, не го споменуваат нејзиното учество во Хазарската полемика. Учесството на Атех во Хазарската полемика било решавачко. Таа се јавува како помошник на мудрите луѓе и во секоја книга има различна улога. Едноставно, таа е клучот на Хазарската полемика, клуч кој се јавува низ целиот роман<sup>5</sup>. Атех е и заштитничка на ловците на соништа, кои имале за цел да ги пронајдат луѓето коишто се сонувале меѓусебно.

Иако постоело верување дека Атех не може да умре, во *Црвената книга* даден е записот „Брзо и бавно огледало“ во кој се говори за нејзината смрт: „Кога пред принцезата Атех ги изнеле огледалата, таа сè уште била в постела и од нејзините клепки не биле измениени и отстранети буквите. Во огледалото се видела себеси со склопени клепки и веднаш умрела.“ (Pavić, 2007: 47) Но низ романот Павиќ игра со просторот и со времето, па така Атех се појавува во XVII век, кога се сретнува со музичарот Масуди, но и во XX век во Апендикс 2 како келнерката Вирџинија Атех, сведок во случајот на убиството на д-р Абу-Кабир Муавија.

Преку табеларен приказ ќе ги претставиме ликовите кои имале одредена улога во решавањето на хазарското прашање.

Ликови од романот „Хазарски речник“ кои играат одредена улога во разрешувањето на хазарското прашање		
<i>Црвена книга</i> †	<i>Зелена книга</i> ☾	<i>Жолта книга</i> ☆
<b>УЧЕСНИЦИ ВО ХАЗАРСКАТА ПОЛЕМИКА (IX век)</b>		
Кирил (Константин Солунски)	Кора Фараби Ибн	Сангари Исак
<b>ХРОНИЧАРИ НА ХАЗАРСКАТА ПОЛЕМИКА</b>		
Методиј Солунски (IX век)	Ал Бекри Спанјард (XI век)	Халеви Јехуда (XI, XII век)
<b>ИЗРАБОТУВАЧИ НА РЕЧНИКОТ ЗА ХАЗАРИТЕ (ЛОВЦИ НА СОНИШТА)</b>		
Бранковиќ Аврам (1651-1689) „Повеста за Петкутин и Калина“	Масуди Јусуф (сред. На XVIII век – 25.IX 1689) „Повест за Адам Рухани“ „Повест за смртта на децата“	Коен Самуел (1660- 24. IX 1689) „Запис за Адам Кадмон“
<b>ПРЕПИШУВАЧИ НА ХАЗАРСКИОТ РЕЧНИК (XVII век)</b>		
Севаст Никон (XVII век) Теоктист Никољски	Акшани Јабир Ибн (XVII век)	Лукаревиќ Ефросинија (XVII век)
<b>НАУЧНИЦИ (УНИВЕРЗИТЕТСКИ ПРОФЕСОРИ) КОИ СЕ ИНТЕРЕСИРААТ ЗА ХАЗАРСКОТО ПРАШАЊЕ (XX век)</b>		
д-р Исајло Сук (15.III 1930 – 2.X 1982), археолог, арабист и проф. на Универзитетот во Нови Сад	д-р Абу Кабир Муавија (1930-1982), арапски хебреист и професор на каирскиот универзитет	д-р Доротеа Шулиц (Краков, 1944), славистка и професор на универзитетот во Ерусалим

<sup>5</sup> Клучот го забележуваме во делот на Аврам Бранковиќ и во Апендикс2, на самиот крај од романот: „Во текот на увидот во собата на д-р Сук... Најден е и еден необичен клуч со златна дршка, кој, за чудо, одговарал на бравата на една соба за послуга во хотелот „Кингстон“. Собата на келнерката Вирџинија Атех.“ (Pavić, 2007: 383-384)



Во времето на Барокот се обновува интересот за Хазарите. Се појавуваат тројца истражувачи (Бранковиќ Аврам, Масуди Јусуф и Коен Самуел), припадници на трите различни света. Животната преокупација на Бранковиќ е да го состави „Хазарскиот речник“, а неговите писари Севаст Никон и Теоктист Николски ги прибираат материјалите. Сите тројца се ловци на соништа. Тој интерес е забележлив и во XX век, во октомври 1982 г., на научниот собир во Истанбул се среќаваат тројца научници истражувачи, универзитетски професори (припадници на трите религии). Тоа се д-р Абу Кабир Муавија (универзитетски професор во Каиро), д-р Исајло Сук (универзитетски професор во Нови Сад) и д-р Доротеа Шулиц (универзитетски професор во Ерусалим). Тие треба конечно да го завршат започнатото. Но во таа намера ги спречува белгиското семејство Ван дер Спак (маж, жена и дете), кои подоцна ќе бидат одговорни за убиството на двајцата научници. Ако ги споредиме со Акшани, Никон и Ефросинија Лукаревиќ ќе забележиме совпаѓање со шејтаните од времето на Барокот.

Напуштањето на цврстата семантичка дефинираност, испрекината нарација, интертекстуалноста и слободното структурирање на текстот се карактеристични и за прозата на Венко Андоновски, особено за неговите романи „Азбука за непослушните“ и „Папокот на светот“. Мојсиева-Гушева ќе напомене дека: „Напуштањето на логоцентризмот како систем преку кој се претставува универзумот е парадигматичен токму за прозата на Венко Андоновски, особено за неговите романи „Азбука за непослушните“ и „Папокот на светот“. Во нив овој процес е евидентен не само во наративната структура туку и во тематизацијата на романите. Во нив се предочува претставата за несовершеноста, за расипаноста на јазикот и скепсата во неговата способност верно да го отслика светот. Ова е само почетно тврдење, кое понатаму ќе се развие во едно длабинско размислување за книжевното претставување на стварноста, за потрагата по вистината, паралелно со недовербата дека вистината е една.“ Кај Андоновски интертекстуалноста е застапена преку енциклопедиските записи за буквите, „преку доградба на документите од апокрифната археологија, преку херменевтичка надградба на христијанската филозофија со сопствен аксиолошки систем“. (Mojsieva-Guševa)

Кај Павиќ се користат функциите на речникот за подредување на приказните по азбучен ред, а во романот „Азбука за непослушните“ Андоновски ги подредува приказните користејќи ја азбуката, или секоја буква си има своја приказна. Тука имаме една интересна архитектонска структура на делото каде што авторот создава деветнаесет приказни за дваесет и две букви (три приказни имаат по две букви<sup>6</sup>). Неговиот роман започнува со буквата (Алеф:бик), а завршува со Т (Тау:крст). Писателот користи внимателно архаизиран јазик, а „преку преплетувањето на историјата и фикцијата, се бараат „непослушните“ кои како да се откажуваат од буквите на Светите браќа Константин Филозоф

<sup>6</sup> Тоа се приказните: Самек:столб, потпора и Ајин:плодница; Пе:копје и Шаде:трозаб; Кик:плодило од бик и Реш:глава.

и Методија, од азбуката создадена во далечната 863.“ (Џеришеvsка, 24) Во романот „Азбука за непослушните“ раскажувачот е немиот клисар од манастирот Полихронос на Олимп, а „Таму, под раководство на отец Ефтимиј, краснописецот, и на стариот и на мудар отец Варлаам, одбраните дванаесет ученици, или дванаесет послушни, ги испишуваат, ги подготвуваат потребните книги за престојната Моравска мисија.“ (Џеришеvsка, 22)

На сличен начин како и кај Павиќ, актуализирањето на средновековието преку модерни техники и методи го забележуваме и кај Андоновски. Романот „Папокот на светот“ (2000) е изграден од три дела: Клучалница, Клуч и Книга светлина. Романот започнува со Предговор на приредувачот, а завршува со Поговор (Рецензија на изданието „Папокот на светот“). На самиот крај овој роман содржи и дополнително подготвено од приредувачот, како и песни напишани од Јан Лудвиг.

градба на романот „Папокот на светот“				
Предговор на приредувачот (тука се создава мистификација околу авторството)	Клучалница	Клуч	Книга светлина	Поговор (Рецензија на изданието „Папокот на светот“)
Наратори				
Приредувачот	Иларион Сказник	Јан Лудвиг	Луција Земанек	Венко Андоновски

Во првиот дел Андоновски го внесува ликот на Константин Филозоф<sup>7</sup>, кој доаѓа во црквата „Света Софија“ за да се разгатне натписот на Соломоновата чаша. Тука историската личност има значајна улога како книжевен лик. Во романот, настаните во првиот дел се поместени во IX век во Цариград, во Аја Софија, а раскажувачот е Иларион Сказник: „и име добив од отците овде, кои Иларион Сказник ме нарекоа, штом проговореа устата моја и јазикот мој, шестмесечен уште.. ако сакате: роден сум од незнајна утроба женска, о благоутробни... И велат дека затоа ме оставила токму пред вратата на тајната, кобна за нашето царство одаја, одајата на стравот и ужасот наш, во најдлабоката утроба на црквата „Ај Софија“, од каде ви го препоавам ова слово, блажени“ (Andonovski, 2004: 18-19). Настаните во вториот дел се случуваат во нашата современост, каде што раскажувачот е Јан Лудвиг, кој се обидува да ја одгатне таинственоста на една девојка, на Луција. Во третиот дел е претставено сведочењето на Луција, која е сведок на немилиот настан кога умира Јан. Во трите дела се претставени различни времиња каде што е забележлива потрагата по одговорот на прашањето каде е папокот на светот. Тезата е иста и во делот кој се случува во IX век, и во XX век: да се најде одговорот кој ќе го растајни човековиот живот и неговата смисла, а самото барање е средиштето на животот или потребата од свест за себеси.

<sup>7</sup> Ликот на Константин Филозоф го среќаваме и кај Павиќ, во *Црвената книга* од романот „Хазарски речник“. Се совпаѓа и времето на одвивање на дејството во романот: IX век (Првата книга кај Андоновски и Хазарската полемика кај Павиќ).

Во книжевноста создавана од Андоновски текстот се нуди како “текст во текст”, како свет во свет. Авторот поаѓа од некој запис, некоја книга, од самата азбука,<sup>8</sup> а во неговите романи раскажувачот се јавува во форма на приредувач, записничар.

Да резимираме дека и обајцата автори употребуваат историски материјал, историските ликови ги среќаваме како книжевни (Константин Филозоф во двата романа), одредени клучни зборови ги означуваат со знаци (кај Павиќ се користат за означување на припадноста кон одредена религија), вметнуваат песни, слики, цртежи, букви, создаваат мистификација околу авторството:

- „Бранковиќ Аврам (1651-1689) – еден од писателите на оваа книга.“ (Pavić, 2007: 47)
- „Масуди Јусуф (средината на XVII век - 25.IX 1689) – познат свирач на тамбура (леут), еден од пишувачите на оваа книга.“ (Pavić, 2007: 177)
- „Коен Самуел (1660-24.IX 1689) – дубровнички Евреин, еден од пишувачите на оваа книга.“ (Pavić, 2007: 251)
- „Мокадаса Ал Саефер (VIII – XII век) – најдобриот меѓу читачите и ловците на соништа. Според преданието го изработил машкиот дел од хазарската енциклопедија, а женскиот дел го составила принцезата Атех.“ (Pavić, 2007: 289)
- „... по препрочитувањето на тој текст, знаев дека тоа не е оригинална творба на брат ми, кој немаше којзнае каков литературен талент... Сомневањето дека тој е автор на тој „роман“ (спорно е дали *тоа* е воопшто роман!)... Не знам какви последици остава тоа по авторските права (белким нема Кундера, мене, како сметководител, да ме тужи за позајмување имиња од неговата книга); всушност, сè во врска со ова издание е спорно, оти е спорно авторството.“ (Andonovski, 2004: 7-8)

На крајот ќе констатираме дека хипертекстуалноста и напуштањето на цврстата семантичка дефинираност која се постигнува со непрекинатата нарација, како и со внесувањето на естетски вербален и визуелен материјал се карактеристични за прозното остварување и на Павиќ и на Андоновски. Во нивните романи не останува незбележана и игривоста на текстот, имагинацијата на авторот и креативното спознавање на материјата од страна на читателот.

## Литература

- Andonovski, V. (2004). *Azbuka za neposlušnite*. Skopje: Kultura.  
 Andonovski, V. (2004). *Papokot na svetot*. Skopje: Kultura.  
 Bodrijar, Ž. (2001). *Simulakrumi i simulacija*. Skopje: Magor.

<sup>8</sup> Андоновски поаѓа од: „Светото писмо“, „Шега“ од Милан Кундера, „Панонските легенди“ и др.

- Delić, J. (1991). *Hazarska prizma*. Beograd: Prosveta.
- Živković, A. „*Hazarski rečnik*“ *Milorada Pavića kao istoriografska metafikcija*. [http://www.ffuis.edu.ba/media/publikacije/radovi/2012/05/29/47\\_Ana\\_Zivkovic.pdf](http://www.ffuis.edu.ba/media/publikacije/radovi/2012/05/29/47_Ana_Zivkovic.pdf) (посетено на 15.9.2016 г.)
- Koteska, J. (2002). *Postmodernističkite literaturni studii*. Skopje: Makedonska kniga.
- Kocevski, D. (1989). *Poetika na postmodernizmot*. Skopje: Kultura.
- Mojsieva-Guševa, J. *Postmodernizmot vo makedonskata proza*. [http://liternet.bg/publish15/ja\\_mojsieva-gusheva/postmodernizmot.htm](http://liternet.bg/publish15/ja_mojsieva-gusheva/postmodernizmot.htm) (посетено на 28.9.2016 г.)
- Mojsova-Čepiševska, V. *Vkrestena igra na memorijata i pisatelskata fantazija*. [http://philologicalstudies.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=418&Itemid=177](http://philologicalstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=418&Itemid=177) (посетено на 28.9.2016 г.)
- Pavić, M. *Početak i kraj romana*. <http://www.khazars.com/pocetak-i-kraj-romana/> 6.8.2012 (посетено на 20.9.2016 г.)
- Pavić, M. (2007). *Hazarski rečnik*, Skopje: Tabernakul.
- Svedoštvata za Kiril i Metodij*. (1989) Skopje: Makedonska kniga.

## **THE POST-MODERN ELEMENTS IN THE NOVEL “HAZARDSKI RECNIK” BY MILORAD PAVIC AND IN THE NOVELS “PAPOKOT NA SVETOT” AND “AZBUKA ZA NEPOSLUSNITE” BY VENKO ANDONOVSKI**

*Abstract:* In this paperwork we will inspect the post-modern elements and narrative methods in the novels „*Hazardski rečnik*“ by Milorad Pavić and „*Papokot na svetot*“ and „*Azbuka za neposlušnite*“ by Venko Andonovski. We will keep our attention on the hypertextuality and intertextuality, but on the other narrative techniques as well throughout which the functionality of the historical discours is being revealed. The novel „*Hazardski rečnik*“ by Pavić demolishes the traditional structure of the strain and its form is innovative just because of its illinearity, while the hypertextuality allows us to read it in several ways. The abandonment of the firm semantic definition, the interrupted narration, intertextuality and the free structure of the text are characteristic in the prose work of Venko Andonovski, as well, especially in his novels „*Papokot na svetot*“ and „*Azbuka za neposlušnite*“.

*Key words:* Focalisation, narration, hypertextuality, intertextuality, metatextuality

**Бранка Б. Огњановић<sup>1</sup>**  
 Филолошко-уметнички факултет,  
 Крагујевац

Pregledni rad  
 УДК 821.112.2(494).09-2 Фриш М.

## **ДРАМСКИ ЛИК У ДРАМИ *БИДЕРМАН* И *ПАЛИКУЋЕ* МАКСА ФРИША**

У раду се даје увид у драмски лик Готлиба Бидермана, који, мучен својом нечовечношћу, чезне за поштењем и одрицањем од кривице и тиме представља главног покретача драмске радње. Циљ анализе је препознавање и испитивање вредности драмског лика на конкретном примеру лика из драме *Бидерман и паликуће*. Најпре се даје преглед дефиниција комичног и њихове могуће примене на извор комичног у лику Бидермана, а затим и анализа драматуршких функција према моделима Е. Суриоа и А. Ж. Гремаса. Напослетку се пружа краatak осврт и на брехтовску традицију у којој је драма настала. Анализа је показала да савремени драмски лик Бидермана представља интертекстуалну алузију, како на фигуру малограђанина из традиције немачког говорног подручја, тако и на типизирани фигуру просечног човека. Њега, пак, не одликује драмски сукоб спољашње природе, већ унутрашње и демонске – у виду одлука или недостатка воље и одговорности, при чему су главни извор комике његове претензије и бројне противречности, пре свега огледане у опозицији поштење–непоштење, која се посебно истиче односима међу ликовима и њиховим вишеструким функцијама.

*Кључне речи:* бурлеска, драматуршке функције, драмски лик, пироманија, питање кривице.

Драма својом могућношћу сценског извођења ликовима поставља посве другачије захтеве од других књижевних врста, те је битно преиспитати шта је то што карактерише драмски лик. Драмски лик је најпре речитији, али и сведенији у односу на друге врсте ликова, како би оно што се у његовој свести дешава било видно представљено на сцени и како би придобио универзално значење (Лешић 2011: 424–425). Глумац се стога стапа с ликом и има задатак да у форми дијалога и пратећег наступа на сцени публици предочи осећања и размишљања лика која га наводе на драмски сукоб. Пошто је драма обично намењена публици, универзалност ликова служи покретању масе, а „само уопштености могу деловати на масе; чисто индивидуална збивања, или збивања из чисто индивидуалног угла гледања, маса никада не може осетити спонтано и снажно“ (Лукач 1978: 24). Због тога је драмски лик често типизиран, а осим речитости и универзалности, његова одлика је и то што мора поседовати извештан степен интелекта и етике да би се драмски сукоб могао изразити у виду

<sup>1</sup> branka.b.ognjanovic@gmail.com

дијалога и да би лик „осећао себе као починитеља поступака, а не само као случајни медијум“ (Лукач 1978: 44). Тумачењем драмског лика Готлиба Бидермана, протагонисте драме *Бидерман и паликуће* Макса Фриша, преиспитаће се и ближе одредити наведене одлике драмског лика у савременој драми.

Једна од првих Фришових скица драме насловљена је *Бурлеска* (Барнер и сар. 2006: 262), што указује на њену природу, на комичну ситуацију у којој је тема обрађена непримерено својој (не)озбиљности. Озбиљна тема попут пироманије и критике слемила грађана пред екстремним идеологијама представљена је на непримерено комичан начин. Можда би било примереније приказати је у виду трагедије, али „док је трагедија *класична врста поезије*, комедија је и данас жива“ (Лешић 2011: 439), те ће својом комиком пре наћи публику и дисципирати је неочекиваним, пратећи традицију епског позоришта. Стога ће се најпре приступити анализи комичног аспекта драмског лика.

### Извор комичног у лику Бидермана

Аристотел је комедију дефинисао као подражавање нижих карактера на смешан начин, док је смешно ружно које не наноси бол и није погубно (Перишић 2012: 51). Ликови у драми *Бидерман и паликуће* уклапају се у образац комедије у којој су приказани нижи сталежи, а међу њима се издваја Бидерман. На самом почетку комедије, док чита новине, пали цигару (Фриш 2015: 304), што би била прва назнака његовог друштвеног статуса. Приликом вечере са двојцом паликућа сазнајемо и да поседује бели столњак од дамаста, сребрни прибор за ручавање и постоље за нож (Фриш 2015: 344), што га свакако не чини краљем или јунаком, који су, према Аристотеловом мишљењу, ликови прикладнији трагедијама, али се у његовој тежњи да се покаже као узвишенији него што јесте назире један од извора комике у драми. Бидерман се дичи својим поштењем, образовањем и добротом, док се у више наврата разоткривају његова у бити супротна размишљања и чиновни. Маску иза које се крије његова права суштина можемо аристотеловски посматрати као нешто ружно – и лицемерно – али у својој ружноћи и смешно, не причињавајући тиме бол никоме, па ни саме Бидерману који опстаје у свом виђењу личне величине.

У својој књизи *Досетка и њен однос према несвесном* Сигмунд Фројд је изнео став да у хумору с лакоћом свладавамо баријере које нам намећу разумност, друштвена конвенција, морал или култура (Лешић 2011: 442), а на овакав став може се надовезати и теорија Анрија Бергсона, по којој се комично обраћа интелегенцији, односно, по којој смех захтева неосетљивост (Перишић 2012: 116). Могло би се другачије рећи и да је један од задатака смеха да индиректно искаже идеју која би се иначе сматрала друштвеним табуом и да тиме наведе људе на размишљање, а не на емоционалну реакцију и прочишћење попут трагедије. Бидерман се, у складу са тиме, може посматрати као лик који се, упркос вери у своју различитост у односу на људе које су паликуће обмануле, ни по чему не издваја у гомили преварених, те да се, заправо, кључ спасења све време

налазио у његовим рукама, а одбијањем да га употреби, и сам постаје саучесник – идеја која би без елемента смеха наишла на негативну реакцију међу публиком. Анри Бергсон наводи да се суштина комичког састоји у механизацији живота и да се постиже понављањем, прекидима и обртом (Јекелс 1981: 406). Фришова бурлеска указује на то колико управо наизглед доброћудни и поштедни људи доприносе развоју екстремизма и тиме ствара комички обрт: нису починитељи главни кривци, већ жртве које су пасивно одбиле да се супротставе, попут Бидермана. Бидерманов аутоматизам огледа се у пасивном инсистирању на томе да су паликуће добре шаљивције и, упркос бројним опоменама које му упућује хор ватрогасаца, тврдоглавим и комичним одбијањем да саслуша и размисли: „Господо, ја сам слободан грађанин. Смем да мислим шта хоћу. Чему толика питања? Ја имам право, господо, да уопште и не размишљам...“ (Фриш 2015: 329). Бидерманова тврдоглавост изазива смех код гледалаца јер је његово понашање у супротности са здраворазумским, а и с оним што је замишљао да би урадио када би се нашао у таквој ситуацији. Тврди да је слободан грађанин и да сме да мисли шта год пожели, али су његове мисли ограничене на једно тумачење ситуације. Израз „слободан грађанин“ асоцира преваходно на ширину мисли, а не на ограниченост и могућност одлуке да се чак уопште не размишља, односно, да се механички прате размишљања која су наметнута као исправна (нпр. у новинама које чита). Он се повлачи у своју приватност, наводећи да је оно што се одвија у његовој кући – његова ствар, те повлачи двоструку границу између спољашњег света и свог унутрашњег света у коме обитава његов поремећени осећај за реалност.

Говорећи о универзалности комичног, Бошковић у студији о хумору наводи да је она „последница његове особине да увек предвиђа правило као нешто што је унапред дато и задато, истовремено се не трудећи да га потврди“ (Бошковић 2006: 640), док Умберто Еко, пак, сматра да су заправо само трагично и драматично универзални, а да „комично делује у складу с временом у коме настаје“ (Перишић 2012: 11). Код Бидермана извор комичног би представљала управо потврда унапред задатог правила – јер је од самог почетка јасно да се Бидерман неће усудити да се експлицитно и одлучно супротстави намери паликућа. Његова тврдоглавост долази до изражаја при истрајавању у тврдицу, амбициозности или инсистирању на својој привидној аутономији, но у тренутку суочавања с реалношћу, Бидерманов став своди се на чисто егзистенцијални избор.

Послератно време у коме је драма настала одликује изражено преиспитивање улоге људи у ратним дешавањима и Холокаусту, те се комично огледа у свести која је постојала о томе шта се заиста дешава и шта је оно неизбежно што ће уследити и недостатку воље да се нешто по том питању уради. Фришова драма нам о Холокаусту саопштава значај индивидуалне одговорности и доношења личних одлука у тренутку суочавања са геноцидним злом на примеру лика Бидермана, док се у епилогу назире проблематика живота у послератном свету: у животу после смрти Готлиб и Бабета наводе како су жртве и како полагају право на своју имовину која је сада у рушевинама јер нису знали шта се

дешава у њиховој кући (Фриш 2015: 364–366). Бидерман, ипак, поседује свест о томе да су Ајзенринг и Шмиц паликуће, али се, попут својих суграђана, не издваја упирући прстом у њих и проналази начине да оправда њихове поступке. Сврха оправдања је заправо оправдање самог себе и своје пасивности, те и изигравања жртве, уместо прихватања одговорности за свој живот и животе других. Ајзенринг мудро напомиње да је „шљивост трећи добар начин да се прикрију праве намере. Други по реду је – сентименталност. [...] Али најбољи и најсигурнији заклон представља гола истина. Смешна ствар. Њој нико не верује“ (Фриш 2015: 334). У комици и смеху разоткрива се махом неугодна истина, друштвено неприхватљива истина, док истина правих намера указује на саучесништво. Како ликовима у драми, тако и људима ратне и послератне Европе, јасно је предочена истина, а извор комичног је иронија у томе што ће људи пре трагати за мање или више вероватним алтернативним појашњењима дешавања, него поверовати у очигледну истину:

„ШМИЦ: Али ми не терамо шегу, господине Бидермане.

АЈЗЕНРИНГ: Ми смо паликуће. [...]

БИДЕРМАН: То није истина.

ШМИЦ: Господине Бидермане! Ако нас већ сматрате паликућама, зашто не бисмо говорили отворено?“ (Фриш 2015: 352–353).

Истина коју изговарају паликуће бива категорички одбијена и окарактерисана као неистина јер би прихватање истине за Бидермана значило да признаје да је изабрао да не учини ништа и да није само жртва већ и својом пасивношћу саучесник.

Напослетку, по теорији о комичкој катарзи, „смех је ослобођење душе од страве, те мутне свести о смрти“ (Перишић 2012: 49). Једна од централних идеја је страх од страног оличеног у другима или у нашем несвесном, као и страх од непознатог у виду смрти. Почевши од теме пироманије, преко Бидермановог страха од ње и од смрти, па све до епилога у оностраном свету, приказује се неизбежност краја, али комичним ефектом, а поготово епилогом, нуди се и могућност превазилажења страха поруком да се све брзо свршило и да и иза опасности која се остварила и која је прошла чека нова неизвесност и питање са нејасним одговором о истинском носиоцу кривице и спасењу.

У епилогу се појављују иста лица као и у самој драми, само у измењеним улогама, али ипак није присутан Бог који би преузео или доделио одговорност/спасење Бидерману. Шмиц Бидерману каже: „не верује Вили у бога, као ни ви, господине Бидермане – можете се клети колико хоћете“ (Фриш 2015: 353). Готлиб, чије име би било еквивалент српском Богољубу, у овом моменту разоткрива се као лик који заправо више верује у своју непостојећу неисквареност и невиност него у Бога. Упорно понавља Бабети и себи: „Само да сада не изгубимо веру!“ (Фриш 2015: 358). Али вера је већ изгубљена или у најбољем случају измештена – већина људи не верује у бога него у ватрогасце (Фриш 2015: 309). Већина људи, дакле, не верује у судбинско разрешење проблема, већ у људе који су плаћени да их заштите, те би се могло рећи, у новац као замену за бога,



што се најбоље види на примеру пословног човека Бидермана и његовог односа према Кнехтлингу, али и према другим ликовима у драми.

### Функције и односи драмских ликова

У драми се појављује 7 лица: господин Бидерман, његова жена Бабета, служавка, паликуће Ајзенринг и Шмиц, полицајац и др фил, а као осмо могао би се колективно навести хор ватрогасаца. О елементима драме на позорници, па и ликовима, међутим, не говоре толико они сами, колико њихови међусобни односи (Стајан 1981: 230), те ће стога лик Бидермана бити приказан у односу на друге ликове из драме. Одлика драмског лика јесте драмски сукоб или конфликт. Бидерман се налази у конфликту са самим собом, који се огледа у његовом спољашњем односу са паликућама, а с друге стране и у њиховом променљивом ставу према Бидерману. Најпре му говоре оно што жели да чује, а потом му откривају истину коју одбија да чује, представљајући истовремено уопштене, типизирани ликове који имају задатак да разоткрију апсурдност претензија главног драмског лика који је предмет подсмеха.

У тексту „Драматуршке функције“ Етјен Сурио разликује шест главних типова функција којима даје називе по узору на астролошке појмове, а то су: тематска усмеравајућа сила или жудња (Лав), вредност ка којој је та сила окренута (Сунце), арбитар или могући додељивач тог добра (Вага), могући Добитник тог добра (Звезда прималац – Земља), Супарник или Противник који се супротставља тематској сили (Марс) и Саучесник (Месец – огледало силе) (Сурио 1981: 62). Усмеравајућу силу, чије присуство у макрокосмосу, по речима Суриоа, осликава његов микрокосмос (Сурио 1981: 65), покрећу две велике страсти: жеља и страх. Ову силу представља Готлиб Бидерман, а вредности и страсти које га покрећу су његова жудња за доказивањем и страх од пироманије – „Знате и сами да нисам нечовек! – али никога не пуштам у своју кућу. [...] Знате где то – данас – може одвести...“ (Фриш 2015: 306) Бидерман наглашава оно што би желео да буде препознато као истина – своју човечност, а при том алудира на пироманију, која може уследити из примања непознатих људи у своју кућу и које се боји. Арбитар или сила, односно догађај, који додељује жељено или страховано, наизглед се налази у паликућама. Они се додворавају Бидерману, указујући на његову свима познату доброту и на његово поштење вредно дивљења. Драмска функција додељивања жељеног Бидерману је двострука: с једне стране служи стварању драмског заплета јер Бидерман, иначе, не би допустио да било ко уђе у његову кућу и самим тим не би дошло до катастрофе, а с друге стране функција овог додељивања је и да расветли јанусовску природу Бидермановог карактера. Једно његово лице у свету након Холокауста је лице жртве која није била свесна, али је друго лице иза маске оно у коме до пуног изражаја долази баналност зла. Како се драмска радња одвија, поставља се кључно питање да ли су заиста паликуће одговорне за испуњење Бидерманових жеља и страхова или је за то одговорна судбина којој је

немогуће побећи или пак сам Бидерман који никако да донесе одлуку да истера паликуће из свога дома. Стога би се као арбитар могли посматрати и судбина, али и Готлиб Бидерман, који је, дакле, уједно и усмеравајућа сила и арбитар, а и добитник.

Најпре делује као да су недвосмислено паликуће Супарници који својим чином додворавања онемогућавају виђење Бидермана као поштеног човека јер указују на његову залуђеност и на његово лицемерје. „Сви су у гостионици осетили, господине Бидермане, да ви још верујете у људску доброту, и у вашу сопствену“ (Фриш 2015: 309), обраћа се Шмиц Бидерману, но већ неколико минута касније Бидерман безосећајно не жели да буде узнемираван због Кнехтлинговог отказа. Међутим, Бидерман се труди све време да избегне директни сукоб са паликућама, при чему се одсуство сукоба између Бидермана и паликућа може разумети као један од чинилаца стварања комичног. С друге стране се хор ватрогасаца, чија је традиционална функција да коментарише радњу, да предочи гледаоцима оно што ликови не могу сами о себи рећи или да пружи увид у глас народа, улази у сукоб са Бидерманом и говори му да су „велике опасности од пожара, ал’ није сваки пожар судбински неумитан“ (Фриш 2015: 304), те да треба да се освести, тиме заузевши позицију између њега и његове жеље. Речима „судбински неумитан“ хор указује на то да се пожар може избећи и ставља акценат на индивидуалну одговорност. Деструкције великих размера изазване ратовима и револуцијама такође зависе од одлука појединаца, а не од судбине, односно, онога што се не може избећи и што је неумитно. Људска тврдоглавост и умишљеност су извор катастрофе, док хор инсистира на томе да се катастрофа може избећи размишљањем и делањем – управо оним што Бидерман сматра да је његово право да не чини. И сам Бидерман би се могао схватити као супарник сам себи, чиме се доказује и несталност и могућност поделе функција у драми, о којима Сурио пише да умножавањем противника, драмска борба постаје проблематичнија, те и да „мноштво ствара замке, дилеме са двоструким али са једнако кобним закључком“ (Сурио 1981: 74–75). Из Бидермановог непоштења проистиче његов страх од тога да ће сви увидети да је непоштен и да је пироман, те његово понашање и истинска природа чине противтежу његовим чежњама. Функцију саучесника у постизању жељеног одиграле су паликуће, омогућивши Бидерману уједно и да утврди своју веру у своје поштење и да се његово непоштење и саучесничка пироманија у својој јасноћи остваре, али и лик Кнехтлинга, који се не појављује у драми, али указује на Бидерманову истинску природу.

По Гремасовом актанцијалном моделу (Иберсфелд 1981: 84), ликови у драми се налазе у међусобном односу, који би на примеру наше драме у циљу тумачења лика Бидермана могао бити предочен на следећи начин: субјекат, који представља Бидерман, тражи објекат, односно, своје поштење и одрицање од кривице коју изазива његово непоштење, а у томе му помажу паликуће, али му наизглед и отпомажу, док је истински противник саме себи он сам. Адресант, односно, сила или биће којима је субјект вођен, у овоме случају су његово непоштење и демони – демони у њему саме, а у епилогу отелотворени сим-

болички и у ликовима паликућа чиме приказују Бидерманов изврнут поглед на догађаје, док је адресат, односно, биће у чију корист или по чијој жељи Бидерман трага за поштењем и одрицањем кривице с једне стране он сам, али с обзиром на то да се може тумачити и као типизирани лик, с друге стране и просечни човек (Једерман) или човек кога су паликуће превариле.

Постојањем адресанта поставља се питање аутономије субјекта (Иберсфелд 1981: 93). Бидерманов адресант је непоштење које постоји у њему и којег не може да се реши јер не жели и/или не успева да призна себи какав је у ствари. У епилогу наводи како је „безгрешан“ (Фриш 2015: 359) и верује у своје спасење иако се очито налази пред вратима Пакла након што је саучеснички пружио шибице паликућама. Непоштење управља њиме и његовим делима, те га и доводи у безизлазну ситуацију. У драми се најпре стиче утисак да је Бидерман амбициозни бизнисмен који би ходао и преко лешева да постигне своје циљеве, безосећајно упутивши Кнехтлинговој удовици речи да „нема времена да се бави мртвима“ (Исто: 340), али пред паликућама, у којима индиректно изгара његов лични порок, остаје немоћан. И хор упозорава да „плашљивац мање види и од рођеног слепца, немоћан, страхом затрвен, све схвата добродушно ипак се најбољем нада... док све већ није касно!“ (Фриш 2015: 320) Непоштење у њему и жељено поштење као објекат за којим жуди творе опозициони пар који се налази у сржи свих трију супротстављених односа у драми: адресант (непоштење) – адресат (преварени поштени људи), субјекат (непоштени Бидерман) – објекат (Бидерманово поштење), помоћник (паликуће као оличење аморала и непоштења) – саучесник (наизглед паликуће, али у ствари Бидерман сам, поново као оличење непоштења). На ову опозицију указује и одабир Бидермановог имена. Реч Бидерман (Biedermann) се у немачком језику дефинише као „човек који је поштен на ограничен, малограђански начин“<sup>2</sup>.

Један од синонима ове речи је бидермајер (Biedermeier), позната превасходно по уметничком правцу<sup>3</sup>. Бидермајер је малограђанин, првобитно фиктивна фигура верног и добродушног, али малограђанског Готлиба Бидермајера, који, засигурно не случајно, носи исто име као и лик Фришове драме. Готлиб Бидерман је, попут истоименог Бидермајера, човек који воли своју приватност и који не жели да прими путујуће трговце у своју кућу из страха да ће му породица тиме бити угрожена, али пред Шмицом и Ајзенрингом, који умеју да кажу оно што Бидерман жели да чује, попушта. Шмиц му се, потом, у једној сцени обраћа, уместо речју Бидермане, називом Једермане:

„ШМИЦ: Једермане! Једермане!

БАБЕТА: Да ниси – можда – смрт?

БИДЕРМАН: Мораш да упиташ: Ко си? Он може да буде и дух из *Хамлета*. Али незвани гост. Или онај Дингста, или како се већ зваше – Магбетов

<sup>2</sup> Извор: [www.duden.de](http://www.duden.de), последњи приступ: 15.06.2016.

<sup>3</sup> Бидермајер (1815–1848) јесте уметнички правац у коме су заступљени аполитичност, повученост и приватност грађанског друштва.

савезник... .. Па ко си ти?

ШМИЦ: Ја сам дух – Кнехтлинг“ (Фриш 2015: 350).

Једерман на немачком означава просечног човека, као што смо и раније у тексту напоменули, али је такође и пародија на драму *Једерман* Хуга фон Хофманстала (Барнер и сар. 2006: 264), у којој се смрт појављује како би главном лику наговестила његов крај<sup>4</sup>. Шмиц, који у овој минијатурној драми у драми показује своје глумачке способности, алудира на крај и разоткривање Бидермана, али Бидерман не схвата референцу, упркос настојању да покаже своју ученост набрајајући Шекспирове трагедије, те се тиме разоткрива као неискрен и по питању свог образовања. Драма у драми указује веома јасно на Бидерманову тежњу да се представи као узвишенији него што то заиста јесте његовим замишљањем да је узвишени трагички херој коме би се обратио дух, пошто се у *Хамлету* дух оца обраћа своме сину, младоме краљевићу. У једноме је у праву – да Шмиц опонаша духа – но овај је дух заправо дух Кнехтлинга, за чију смрт одговорност сноси нико други но „поштењак“ Бидерман који му је дао отказ, а потом одбио да га прими чак и када му је пренесено да Кнехтлинг „има болесну жену и троје деце“ и да „не може да разуме“ (Фриш 2015: 311) зашто је добио отказ, указавши тиме на неоснованост отказа и на Бидерманову нечовечност. Кнехтлинг се, извршивши самоубиство, жртвује за грехе свога надређеног, при чему Бидерман и даље инсистира у својим мислима на томе да није нехуман, што Ајзенринг и Шмиц искоришћавају. Паликуће, обојица номади који живе на рубу друштва, оваквим својим статусом и погледом на друштво са периферне позиције компетентнији су да искажу његову критику, што нас доводи и до анализе поучног у драмском лику Готлиба Бидермана.

### Поучна игра без поуке

Поднаслов драме *Поучна игра без поуке* указује на брехтовску традицију. Из ње потиче, осим епитета „поучно“, и коришћење параболе и технике отуђења. Али док Брехт као полазну тачку узима друштвено-политичку реалност, Фриш се бави субјективним доживљајем и потребом да боље схватимо психолошке покретаче ликова, а тиме и себе саме. Од почетка публика зна да су Шмиц и Ајзенринг паликуће и да ће се комедија завршити пожаром, тако да фокус очигледно није на самој причи, већ на лику Готлиба Бидермана и трагању за разлогом његове пропасти. Фриш сам појашњава:

„[K]ein Satz, den sie sagen, weist darauf hin, dass sie die Gesellschaft verändern wollen. Keine Revolution also, keine Weltverbesserer. Wenn sie Brand stiften, so aus purer Lust. Es gibt Pyromanen. Ihre Tätigkeit ist apolitisch. [...] Ich meine, die beiden

<sup>4</sup> У *Једерману* Смрт по налогу Бога трага за онима који су изгубили веру, како би били изведени пред божји суд. Пред Једерманом се појављује на забави и упозорава га да је време да крене са њом, пошто је заборавио на свога Творца. Будући да новац доживљава као божанство, паралела са разоткривањем Бидермановог преизраженог опортунизма бива јаснија.

gehören in die Familie der Dämonen. Sie sind geboren aus Gottlieb Biedermann selbst: aus seiner Angst, die sich ergibt aus seiner Unwahrhaftigkeit.“<sup>5</sup> (Фриш 2001: 146-147)

Тумачењем цитата може се закључити да су паликуће екстериоризација Бидермановог унутрашњег конфликта и воље за (само)деструкцијом. Лукач наводи да је „драма поезија хтења“ и да „само напетост хтења може начинити драму од човека и његове судбине“ (Лукач 1978: 27), те се Бидерманова воља може окарактерисати као једна од одлика његовог лика, а и драмског лика уопште. Демони који се налазе у њему, а у епилогу и у његовој визији загробног живота, указују на катастрофалну перспективу света и Бидермана самог, на дубок песимизам и немогућност да се било шта промени. Зашто Бидерман не чини ништа? Одговор се налази у људској природи чији рушилачки нагон превазилази границе разума, а чијом драматизацијом је представљен један општи аспект људског живота и покушај поуке.

Поука у поучној игри, по угледу на Брехта, налази се у песми хора ватрогасаца. Попут античког хора, он прекида радњу, коментарише је и упозорава ликове на неизбежну пропаст (Сонди 1995: 107). Наступа у тренуцима у којима се појављивао и у античким драмама – на почетку и на крају драме и на крају чинова, но не може се схватити озбиљно јер га сачињавају ватрогасци, а његове поуке чак нису плодноне јер се на крају ништа не мења, што хор, изазивајући смех, и сам јасно и механички понавља публици:

„Много је штошта без смисла,  
Ал' ништа бесмисленије  
Од ове приче није:  
Јер она поби многе,  
А не измени ништа“ (Фриш 2015: 355–6).

Драма се завршава судом о себи самој, наине, нема смисла јер се све време јасно приближавала катастрофи која се и остварила, те и изражава скептицизам по питању тога да ли је могуће било шта научити и изменити. Раније смо навели да хор рецитује да није сваки пожар судбински неумитан, односно, да се размишљањем и делањем може избећи катастрофа, што је својом вољом Бидерман одлучио да игнорише и живот завршио без поуке.

Анализа Бидермана показала је да је драмски лик доиста сведен и ограничен на једну типску личност непоштеног малограђанина и пословног човека, који уједно представља и интертекстуалну алузију на фигуре малограђанина из традиције немачког говорног подручја, али и на типизирану фигуру „просечног човека“. Он мора доћи у драмски сукоб, но на примеру Бидермана можемо закључити да драмски сукоб не мора бити изражен експлицитно између две или више личности у драми, да може бити и сукоб унутрашње природе који се

<sup>5</sup> „Ниједна реченица коју они изговоре не указује на то да желе да промене свет. Дакле, нема револуције, нису жељни тога да побољшају свет. Када подмећу пожаре, то раде из чисте воље за тим. Они су пиромани. Њихов чин је аполитички. [...] Мислим да обојица припадају породици демона. Рођени су из самог Готлиба Бидермана: из његовог страха, који произилази из његовог непоштења.“ Превела с немачког ауторка рада.

манифестује како унутар драмског лика, тако и у његовом окружењу и односима с другим ликовима.

Будући да је Бидерман пре свега комичан лик, анализа је показала да извор комичног у драмском лику могу бити његове претензије и његова маска. Смех настаје притом у неприхватању истине и у механичком понављању и истрајавању у својим очекивањима. Бидермана карактеришу бројне противречности, како између говора и понашања, тако и у његовом односу са другима, а до посебног изражаја долази опозиција поштење–непоштење.

Напетост у драми изграђује се вишеструким функцијама драмског лика – он може бити и особа која тежи некој вредности, и особа која ту вредност може доделити, а уједно и особа која је противник самоме себи. Кључна је свакако његова воља – воља и демонско у лику у савременој драми замењују некадашњу улогу судбине. Драмска радња није условљена нечим што се налази изван самог драмског лика, већ искључиво оним у њему: у виду његовог конфликта, одлуке или недостатка воље и одговорности. Савремени драмски лик, попут Бидермана, може изазвати напослетку катастрофу, но не и нужно доживети разрешење свога конфликта у форми епифаније или срећног краја. Крај може бити отворен и неизван: „Мислиш ли да смо спасени? Мислим, дабоме...” (Фриш 2015: 376). Одговор се, међутим, не разоткрива пред гледаоцима и драмски лик остаје неизмењен до самог спуштања завесе.

## Литература

- Barner, W. et al. (2006). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. С.Н.Век.
- Бошковић, А. (2006). Хумор. *Књижевна историја*. Бр. 130. Београд.
- Иберсфелд, А. (1981). Актанцијални модел у позоришту. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит.
- Лешић, З. (2011). *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.
- Лукач, Ђ. (1978). *Istorija razvoja moderne drame*. Београд: Nolit.
- Перишић, И. (2012). *Увод у теорије смеха*. Београд: Службени гласник.
- Сонди, П. (1995). *Теорија модерне драме*. Београд: Лапис.
- Стајан, Џ. Л. (1981). Комуникација у драми. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит.
- Сурио, Е. (1981). Драматуршке функције. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит.
- Frisch, M. (2001). *Wer sind die Brandstifter? jetzt: max frisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Фриш, М. (2015). Бидерман и паликуће. *Антологија савремене немачке драме. Књ. 1, 1945–1968*. Београд: Zepher Book World.

## **DRAMATISCHE FIGUR IM DRAMA *BIEDERMANN* UND *DIE BRANDSTIFTER* VON MAX FRISCH**

*Abstract:* In der Arbeit wird der Einblick in die dramatische Figur von Gottlieb Biedermann gegeben, die von eigener Unmenschlichkeit geplagt ist, jedoch nach Ehrlichkeit sehnt und somit die treibende Kraft der Handlung darstellt. Das Ziel der Analyse ist es, die Aspekte der dramatischen Figur am konkreten Beispiel der Hauptfigur im Drama *Biedermann und die Brandstifter* zu erkennen und zu erforschen. Zuerst wird der Übersicht der Definitionen des Komischen gegeben, sowie ihre potentielle Anwendung auf die Quelle der komischen Aspekte Biedermanns. Danach analysiert man die dramaturgischen Funktionen nach den Modellen von É. Souriau und A. J. Greimas. Zuletzt wird ein kurzer Rückblick auf die brechtsche Tradition gegeben, zu der dieses Drama gehört. Die Analyse hat gezeigt, dass die moderne Figur Biedermanns eine intertextuelle Anspielung auf die Figuren des Kleinbürgers und Jedermanns aus der deutschsprachigen Tradition darstellt. Er steht aber nicht im Konflikt mit anderen Personen, sondern ist von einem innerlichen und dämonischen Konflikt in Form vom Mangel an Willenskraft und Verantwortlichkeit geplagt. Dabei ergibt sich das Komische im Drama aus seiner Überheblichkeit und zahlreichen Widersprüchen, die sich in der Opposition Ehrlichkeit-Unehrllichkeit widerspiegeln und die durch die Verhältnisse der Figuren und ihre mehrfachen Funktionen betont werden.

*Schlüsselwörter:* Burleske, dramaturgische Funktionen, dramatische Figur, Pyromanie, Schuldfrage.





Мирјана Лукић<sup>1</sup>  
 Филозофски факултет Универзитет  
 у Источном Сарајеву

Izvorni naučni rad  
 УДК 821.163.41.09-14 Луковић С.

## ОДЈЕЦИ ФРАНЦУСКОГ СИМБОЛИЗМА У ПОЕЗИЈИ СТЕВАНА ЛУКОВИЋА

*Апстракт:* За Стевана Луковића (1878–1902), пјесника меланхолије и туге, историја књижевности није имала разумијевања – сведен је на пјесника с маргине српског поетског модернитета. Кратковјечан као и велики број његових савременика, Луковић за живота није стигао да среди и штампа књигу стихова. То су у знак сјећања учинили његови пријатељи, објавивши 1903. пјесничку збирку *Песме Стевана М. Луковића*, са уводним текстом Милана Грола.

Пишући о критичкој вриједности пјесничке збирке Стевана Луковића из 1903, критичари су сагласни у истицању музичког и дескриптивног тона који је нека врста пјесникове поетичке доминанте. Дубоко осјећање за мелодичност и сугестивност стихова омогућавају Луковићу да звук гради на расположењу, махом сјети и резигнацији. Због тих особина можемо га сматрати зачетником верленовског импресионизма у српској књижевности. У раду ћемо разматрати пјесникове додире са француским симболистима.

*Кључне ријечи:* Стеван Луковић, поезија, утицај, симболизам, Пол Верлен.

Поворци рано преминулих и сагорјелих пјесничких живота с почетка 20. вијека српске књижевности, придружио се Скерлићев вршњак и пријатељ, најмлађи међу „саломљеним надама“ – пјесник Стеван Луковић. Овај трубадур и сањалица, „украш једне генерације и мезимац поколења“ (Groj, 1939, 81) рођен је 27. децембра 1877. године у Чачку као најстарије од деветоро дјеце Милоја и Јелене Луковић. По завршетку основне школе, Луковић уписује Трећу београдску гимназију, а седми и осми разред завршава у Првој, гдје се истиче радом у ђачкој дружини *Нада*, чији је потпредседник био једну школску годину (1885–1896). Даље школовање наставља на Правном факултету, да би по његовом окончању, 1900, кратко вријеме провео у Паризу, а већ наредне године добио посао писара у Државном савету. Још као студент Луковић је, заједно са Скерлићем, члан високошколске социјалистичке групе, у чије име је неријетко расправљао на јавним окупљањима. Политичке ставове износио је у *Социјал-Демократу* и *Радничким новинама*, али у исто вријеме објављивао и преводе у стиху из *Казни* Виктора Игоа. Луковић је био и један од сталних сарадника *Дневног листа*, чији је уредник од 1902. године Павле Ранковић, пјесников пријатељ. Оштре, духовите и изузетно запажене уводнике о политичкој

<sup>1</sup> mirjana.lukic@ffuis.edu.ba

збили у Србији тога времена, Луковић није потписивао из оправданих разлога. Неколико дана прије његове смрти, полицијске власти су откриле да је писац популарних чланака нико други до тадашњи писар у Државном савету, којем су одмах припремили отказ, прозвавши га бунтовником и јакобинцем. Несретни пјесник није дочекао уручење отпуста – преминуо је 31. августа 1902. у двадесет петој години живота, а да није ни знао од чега је и колико дуго боловао. Данаас вјерујемо да је било ријечи о пошастима тога доба, туберкулози коју је пјесник потцијенио и која га је покосила на дужности. На Луковићевом посљедњем испраћају окупила се готово сва српска интелигенција: „заступљена је била Велика школа, Државни Савет, београдска штампа, књижевници, са редакцијом *Српског књижевног гласника*, управа и чланови Радничког Друштва, раднички синдикати“ (Milićević, 1935, 5). На гробу је говорио пјесников најбољи друг Јован Скерлић, откривши том приликом и оно што је о Луковићу мало ко знао: „Књижевност наша жељно је очекивала да јој даш све што смо ми тврдо веровали да си јој у стању дати. Са твојим великим талентом песничким, који смо знали само ми најближи твоји, ти си био позван да далеко, веома далеко идеш. [...] Зашто да нас оставиш ти у кога је наша књижевна генерација толико полага-гала, који си био украс наш“ (Skerlić, 1902, 2).

Можда се у том тренутку чинило да критичар из пријатељске оданости и љубави, претјерује у вредновању Луковићевог пјесничког рада. Томе у прилог иду и први, готово стидљиви младићки стихови, штампани у *Делу*, *Новој Искри*, *Звезди* и *Босанској вили*. Посве у духу романтичарском, а евидентно писани под снажним утицајем Ђуре Јакшића и Војислава Илића, почетнички стихови младог Луковића нису одјекнули у књижевној критици, па се пјесник, иначе склон аутокритици, окренуо писању новинских чланака. „Њему се учинило“, појашњава нешто касније Скерлић, „да пре писања треба радити и учити, да као и све друго, и таленат треба да буде храњен и заливан, и неколико година он се дао на проучавање модерних француских песника, нарочито Верлена и Сили-Придома, пишући вазда стихове, али чувајући се да их не публикује. Г. Богдан Поповић [...] није га могао приволети да штампа иједну своју ствар. Све је остало у хартијама, недовршено, недотерано и још неспремно за штампу“ (Skerlić, 1971, 111). Иза себе, у рукопису интимне биљежнице, Луковић је оставио већи број пјесама, које ће постхумно пријатељи приредити и објавити, али ће, нажалост, штампати само оне интимне, лирске. Збирка под насловом *Песме Стевана М. Луковића* штампана је 1903. године, са непотписаним предговором Милана Грота и садржи укупно двадесет девет пјесама. Јован Скерлић (1971, 109) свједочи да је у пјесниковој заоставштини, осим властитих стихова, било и неколико „забелешки по старим бележницама“, међу којима има списа из Епикрата, Верленових стихова, дијелова из *Огледа савремене психологије* Пола Буржеа, те напомиње да је Луковић за *Српски књижевни гласник* „спремао опширан реферат о последњим француским публикацијама о босанском питању“. Пред јавност се, дакле, износи интересантна појава новог и младог пјесника који преводи Игоа, проучава европску књижевност, француску чита у изворнику, пише бриљантне чланке на којим му могу позавидјети искуснији

политичари, али, парадоксално, у тренутку када књижевник није више међу живима.

Захваљујући сјећању пријатеља, Стеван Луковић ће на кратко доживјети посмртну славу, а онда ће, доласком нових ритмова покољења, потонути у неоправдани заборав од стране савременика. Богдан Поповић у *Антологији српског песништва* уноси Луковићеву најпознатију елегију *Јесењу кишну песму*, сврставши га у треће (најновије) доба, међу пјеснике са знацима „немира, сецесије и декадентизма“. Ова, по суду књижевне критике, најбоља књижевникова пјесма, биће заступљена и у другим антологијама, а у заједничкој књизи такзованих минорних пјесника у колекцији *Српска књижевност у 100 књига*, биће штампано шест Луковићевих пјесама: *Сањам те, У позни час дана, У подне, Јесења кишна песма, [Цветала бресква] јоште голих грана*.

Оцјене књижевних критичара, почевши од оних првих, писаних из пера пјесникових пријатеља Јована Скерлића и Милана Грота, биле су готово усаглашене. Луковић је оцјењен као пјесник дескриптивне лирике, „тихе и меке, сањиве песме чезнућа и снова“. Посебно се истиче и вреднује *Јесења кишна песма*, а последице есеја Ксеније Атанасијевић (33/1937, бр. 11684-77) скреће се пажња и на друге пјесме (*Лов, Драма у ноћи, Хладан ветар мртво лишиће носи*), у којима се детектују симболистичке слутње и наговјештаји, као и блискости са француским пјесницима, особито Полом Верленом. Живко Милићевић, приређивач *Песам Стевана Луковића и Велимира Рајића*, под покровитељством *Српске књижевне задруге*, 1935, у штуром, али обазриво исписаном предговору, избјегава прогнозу, па и оцјену Луковићеве заоставштине, али закључује да је рано угашени пјесник оставио иза себе „две-три добре песме које ће остати као примерци беспрекорне музике нашег језика“ (1935, 10).

Послије Другог свјетског рата поезија Стевана Луковића различито се чита и вреднује, али још увијек живи међу, додуше, малобројном публиком, махом књижевним критичарима. Милосав Мирковић, који је имао слуха и разумијевања за скрајнуте писце, у књизи есеја *Сви моји песници*, Луковића сагледава као „младића без Еуридике“, „песника елегичара и новинара подвижника“ (1973, 27–38). Мирковић у први план истиче пјесникову музикалност, али и тематско сиромаштво и недостатак енергије, док Радомир Константиновић (1983, 374–399), са друге стране, Луковића врло оштро оцјењује, посматрајући га као епигона, тј. пјесника који слабо и невјешто имитира Војислава Илића.

У историјама књижевности уз име Стевана Луковића стоје кратке биљешке, готово уједначене оцјене и статус пјесника другог реда. За пјесников рад највише разумијевања показао је, наравно, Јован Скерлић који у *Историји нове српске књижевности* (1953, 440) записује да одвећ малобројне, још недовршене пјесме Стевана Луковића имају симболистичке одлике, те да својом музикалношћу спадају у најоригиналнија и најбоља остварења модерне српске поезије. Предраг Палавестра у *Историји модерне српске књижевности. Златно доба 1892–1918* биљежи да је овај пјесник „први у плејади српских писаца који су, идући за књижевним и интелектуалним идејама времена, мењали стил модерног песништва и у декоративну шару уносили непосредност интимног до-

живљаја смрти, злокобних слутњи и неостварене жудње за срећом“ (2013, 157), те да је један од вјесника ритмова новог доба. Са друге стране, Јован Деретић (2004, 966) Луковића сврстава у „песничко језгро српске модерне“, истичући његове симболистичке склоности и познавање модерних француских пјесника. Ипак, највише пажње пјесниковој поезији посветио је Драгиша Витошевић, који у двотомној монографији *Српско песништво 1901–1914. Раздобље, развој, обележја* посматра Луковићеву поезију са свих аспеката лирскога текста, па и даје најпрецизнију анализу антологијске *Јесење кишне песме*. Њему Луковићева поезија доста дугује, баш као и Гојку Тешићу, приређивачу пјесникових сабраних стихова под називом *Јесења кишна песма*, објављених 2011. године у издању *Службеног гласника*. Тешић је први представио овог затомљеног пјесника и са оним до тада непознатим пјесмама из листова и часописа, стављајући пред очи научне јавности чињеницу да Стеван Луковић није, како биљежи књижевна историографија, само пјесник једне пјесме, те да се слика српске поезије с почетка 20. вијека мора ревидирати (v. Тешић 2011, 133–149).

У раду ћемо пажњу посебно усмјерити на Луковићеве додире са Западом, превасходно са пјесницима француског симболизма. Имајући на уму чињеницу да је Луковић читао француску поезију у изворнику (међу првима у српској култури пјесништво Пола Верлена), преводио Игоа и Сили Придома, онда са правом можемо тражити трагове дијалога са француским симболистима и носиоцима симболистичког наслеђа. Тај дијалог успоставља се на имплицитан начин, у облику алузија, преузимањем неких симболистичких тема и слика или пјесничких поступака, као и кроз сличну визију свијета. Прве наговјештаје симболистичких тенденција критичари су препознали у пјесништву Јована Дучића, те он убрзо постаје и главни представник поезије слутњи, немира, нејасности и исконске стрепње усамљеног бића.

Међутим, тих првих година 20. вијека, од свих српских пјесника „поетици симболизма био је најближи, заправо, млади, већ преминули Стеван Луковић“ (Vitošević, 1975, 66), чије неке, назваћемо их „ноћне арије“ настоје да искажу тајанственост збивања иза тамних, неразграничивих простора јаве и сна. Ноћ је пјеснику очигледно била прикладан оквир за откривање тајни природе, сагледавање мутног и нејасног, али и прави пут ка приближавању симболистима, особито Верлену и његовој чувеној „сивој пјесми“. Доживљаји ноћи и мрачних предјела, па и саме смрти, често су у функцији самоспознаје и откривања другог *ја*. Код Луковића је у том смислу присутна инверзија: највише духовне свјетлости је у ноћној тмини, а свануће се доживљава као помрчина. На примјер, друга строфа пјесме *У позни час дана* почиње „И опет вече.“<sup>2</sup>, а реченица из пјесме *Ad astra* „Вече је твоје!“ експлицитно указује на смисао пјесникових духовних усмјерења. Пишући о Луковићевој посмртној свесци пјесама Скерлић је опазио: „*У позни час дана*, то је наслов једне његове песме, који би у исти мах могао бити општи наслов једног доброг дела његове пое-

<sup>2</sup> *Песме Стевана Луковића и Велимира Рајића*, с предговором и у редакцији Ж. Милићевића, Београд: СКЗ, 1935. Сви наводи Луковићевих пјесама дати су према овом издању.

зије“ (1971b, 115). И заиста, у пјесниковој биљежници тема ноћи доминира и јавља се готово подурано када и код Дучића, а можда и раније.

Колико је ноћ Луковићу била инспиративна можда најбоље показује пјесма *У позни час дана*. Снажно присуство спокоја и личног мира у ноћним часовима присутно је у првој („Мирно је крај мене; сетно вече стиже,/Мирисно вече чезнућа и снова“), и у посљедњој строфи пјесме („Тада, у сутон, изван тишме света,/Душа се моја отвара и снови“). Непрелазни глагол *снівати* значењски је знатно сугестивнији, ако се зна да је у другој строфи биће лирског субјекта *склоњено* „некад и негде, у прадоба тавно“. Он је, дакле, пасиван, креће се једино кроз вријеме (прошлост и садашњост) и то *мислима*. А њиховим посредством долази се до најдубљих ирационалних открића, у овом случају сазнања о далеком давном животу. Заправо, под утицајем сензација из природе, из времена *тавног*, које постаје носилац метафизичког значења, израњају и слике *тавне*:

На тавне слике из времена давни` ,  
 На нешто сетно, сано, из давнине,  
 Што тихо пуге запухњује равни  
 И глухе часе вечерње тишине...

Те магловите слике које изазивају сјету и илузију виђеног и познатог, нису одређене, већ ирационалане и неухватљиве, јер је вријеме из кога долазе смутно и нејасно. То је вријеме раније проживљено, вријеме преегзистенције и другог живота бића, одбљесци далеког сјећања. У стилу Жерара де Нервала, Луковић наилази у *сну* на бића из оностраног свијета:

У сну од кога је остало тако  
 Једно мрачно подсећање неко  
 -----  
 Тада у мени шапутање неко –  
 Наговест мрачна незнатних гласова –

Ово пантеистичко-симболистичко виђење бившега, далеког живота додатно је маркирано унутрашњим *мрачним незнатним гласовима*, који указују на то да је дуг списак ноћних долазника. Ко то шапуће и походи Луковићев субјекат? Раније преминули, мртва драга, сјене бивших познатика и пријатеља? То нам није експлицитно казано; они ипак остају само у слутњи и наговјештају као далеки одбљесци, па ће морати сачекати Дису и његове визије и открочења. Луковић је, са друге стране, у *позни час дана* агонијом свога бића наслутио „да су гласови бића *незнани гласови* јер је биће *незнано*: без речи, без слика и појма, биће уроњено у Ноћ, биће коме се иде кроз сутон и вече“ (Konstantinović, 1983, 389). Другим ријечима, биће које у ноћи тражи себе и смисао живота – *Санану песму чезнућа и снова*. Луковић је кроз цијелу пјесму, загледаношћу у природу и трансцендентално, задржао тајанственост и загонетност, али су стихови натопљени меланхолијом и песимизмом постали извор његовог поетског стварања.

О бијегу у далеко и непознато, и то у миру ноћи, рекли смо, Луковић пјева у више наврата. У пјесми *Ох, које вече* пјесникова „мисао жудна“ „размахује

крило“ и са надом бјежи од свакодневнице у недоглед, „гдено би мање, мање јада било!“. Понекад тај бијег од стварности одведе и у снове и предјеле неистраженог, гдје, како пјесник каже, „душа лебди.. снива.“ Луковић се темом сна, као и везама са оностраним свијетом, тј. са сјеном мртве драге, још једанпут приближио поетици Жерара де Нервала. У поетској причи *Аурелија* Нервал доживљава сан као блажено стање и прилику да изнова сретне драга, преминула бића, али и да спозна тајну бесмртности. С тога он ноћне часове очекује „са слатком тугом“, баш као и српски пјесник. Иако је ријеч о жанровски различитим текстовима, ипак се уочава субјективни став о ониричкој визији мртве драге и љубавним искуством који прати тај сусрет.

У Луковићевој пјесми *Сањам те* смрт драге се тек *назира* на крају пјесме сликом бршљена и лишћа које шушти око њеног гроба, а разлика између пјесничког субјекта који сања и субјекта на јави готово и да није уочљива. За пјесника сан је и испуњење незадовољених жеља: он преминулој драгој држи „руку, белу, меку“ и љуби блиједе образе:

Држим ти руку белу, меку,  
Благо се смешиш на ме,  
У миру и спокојству теку  
Часови среће саме.

Очице влажне твоје нежно  
У очи моје гледе,  
Љубим ти, љубим грло снежно  
И образе ти бледе

Биће из оностраног свијета је, дакле, отјелотворено и конкретно, за разлику од Нервалове мртве драге Аурелије, која ће се тек у смрти преобразити у митско биће. Она, као и друга створења из ониричких визија, не изазивају никакву чулну жељу: „Те девојке и деца били су толико лепо, црте лица су им биле толико љупке, а чистота њихове душе просијавала је тако живо кроз њихове нежне облике, да су сви они изазивали неку врсту љубави, једнаке према свима и која није будила никакве жеље“ (Nerval, 1956, 45). Међутим, и за Нервала и за Луковића границе између сна и јаве готово да не постоје. За француског писца он је утјеха за будуће дане, али и наговјештај блиске смрти.<sup>3</sup> Код Луковића сан је произишао из реалности, а мртва драга постаје метафора за пролазност, усахле жеље и пале идеале:

*Безмерни живот* дише сано  
И покојем се слива,  
*Отиче тихо и свечано,*  
А душа лебди... снива.

<sup>3</sup> Балансирање између сна и јаве, те трагање за идеалном драгом, на крају је повукло Нервала у дубоке поноре таме, па је 1855. године извршио самоубиство у мрачном предграђу Париза.

Иако се у овој пјесми успоставља дијалог са француским романтичарем, а Луковићеви стихови свакако су нагопљени радичевићевском осјећајношћу и реториком, сасвим је јасно да се у обради пјесничког мотива сна приближио симболистичком пјевању. Прелаз од оваквих стихова на крајње сугестивне (*Драма у ноћи*, *Мртав ветар хладно лишће носи*, *Лов*) био је природан и разумљив. Излазећи ван оквира лирског, Луковић ствара „мале психолошке драме само наговјештене, на начин Мореаса у првим збиркама“ (Кошutić, 1967, 193) и Метерлинка у симболистичкој драми *Незвана гошћа* (*L'Intruse*, 1890). Милан Грол је још 1939. године у својим „утисцима и сећањима“ *Из предратне Србије* напоменуо да у Луковићевој пјесми *Мртав ветар хладно лишће носи* „има сећања на Метерлинка“ (186), али о том могућем утицају белгијског писца на српског пјесника опширније не расправља.

Метерлинкова драма *Незвана гошћа* у Београду је први пут играна 18. марта 1900. године у Народном позоришту, у режији Милована Гавриловића, који и глуми у представи. Прикази у периодици тог времена показују да је Метерлинк са одушевљењем дочекан како од стране публике, тако и од позоришне критике. Сасвим је могуће да је Луковић, тада сарадник *Дневног листа*, присуствовао овој изведби, али и да је о њој дискутовао са Урошем Петровићем, преводиоцем *Незване гошће*. Милан Грол, дугогодишњи драматург и управник Народног позоришта у Београду, у поменутих сјећањима на преминулог Луковића, билежи и реченице које свједоче о дружењу и топлом пријатељству: „Бескрајне дискусије водиле су се у дугим шетњама преко Топчидерског брда и Кошутњака. Говорљив ту је био нарочито Урош Петровић. Али је занимљиво ту није било шта је ко казао него како је казао: то јест оно чиме човек с даром даје нов вид старим стварима“ (1939, 180). Ово дружење могло је бити плодотворно и драгоцјено за Луковића, а знамо да је студиозно и систематски изучавао француске симболисте, па и не изненеђује Гролова самоувјерена тврдња да у пјесми *Мртав ветар хладно лишће носи* има сећања на Метерлинка. Луковићева сродност са Метерлинком огледа се, прије свега, у симболистичком осјећању „грозе“, слутње и предосјећања смрти, као и атмосфери и тајанственој вези човјека и природе.

У пјесми *Мртав ветар хладно лишће носи* двије старице се тачно у поноћ, која „страшну грозу сноси“, надносе над колијевком новорођенчета, симболишући небеске судије и блиску смрт, али и судбинску предодређеност осликану кишном туробношћу:

Из очију мрак им леден бије  
 Дах јесењи који живот коси.  
 У колевци нежно чедо спије. –  
 Хладан ветар мртво лишће носи.

Мистична слика додатно је појачана у четвртој строфи присуством „старац који дршће“ над колијевком дјетета, јер наслуђује неумитности судбине која лебди у ваздуху. Дјететов продоран крик „Ко си?“ казује о његовом суочењу са смрћу, а наредни стих „У соби је мир и покој... Беше!..“ јасно говори

да су незване гошће извршиле своју мисију. Трагична свакодневица, како је Метерлинк насловио есеј *Le tragique quotidien*.<sup>4</sup>

Слична атмосфера је присутна и у Метерлинковој драми *Незвана гошћа*. Породица окупљена крај постеље труднице, чека жену да помогне око порођаја, али ће се умјесто ње на вратима појавити неко други. Код Метерлинка се, за разлику од Луковића, мистична и језива радња одвија у чаробној љетној ноћи. Међутим, звуци и штимунг у соби имају исту функцију и казују оно што вербалним језиком не мора бити саопштено – страшну и кобну судбину која лебди над човјеком. Вјетар напољу хучи, славуј поје тиху пјесму, врата шкрипе, а око породиле је необична тишина, нико не проговара, само старац наслућује и слијепим очима види *незвану гошћу*, тј. смрт.

Сличности између ова два жанровски различита текста јасно су уочљиве. Старци су ти који у оба текста наслућују присуство смрти; Метерлинков старац у мраку свога сљевила јасно види оно што другима око њега промиче, па тако његово заточеништво бива извор свјетлости и сазнања. Луковићев старац се појављује у пјесми изненада и неочекивано и то у једној реченици: „Старац дршће“. То је све, али и то је више него довољно. Он *дршће* као мртво лишће које вјетар кроз цијелу пјесму носи, јер предосјећа да ће двије старице ледени мрак из очију спустити у колијевку унука. Такође, у оба текста собом ће се разнијети дјетињи крик, као симбол задњег даха живота. Код Метерлинка мајчиног, а код Луковића дјечијег.

Владета Р. Кошутећ у књизи *Парнасовци и симболисти у Срба*, испитујући утицаје француских пјесника на новије српско пјесништво, једно поглавље посвећује тзв. малим пјесницима, а један рад је и о Луковићевој поезији. Посматрајући га као зачетника верленовског импресионизма у српској књижевности, Кошутећ закључује: „његова збирчица стихова, 1903, сведочи о томе како се *музика речи* у нас изненађујуће уобличила“ (1967: 191). Луковић, марљиви ученик симболиста, својим талентом и пјесничком интуицијом, прије него други, схватио је подређивање облика осјећању. Верленов захтјев „музика пре и изнад свега“ (1969, 67), он је свим срцем прихватио и постао најоданији поборник ове доктрине у српској поезији с краја 19. вијека. Историографија уз Верленово име не биљежи велике утицаје на савременике, нарочито послје 1905, када опада интересовање које је владало послје *Песничке уметности*, захваљујући којој је стекао ласкаву титулу „принца пјесника“. Међутим, тачно је запажено да је „лиричност и мистичност Верленова одговарала души словенској“ (Јокић, 1967, 35), нарочито, у нашем случају, души Стевана Луковића.

Сличности између двају пјесника огледају се, прије свега, у избору мотива и пјесничком изразу. У Верленовој и Луковићевој поезији доминирају мотиви сјете, туге, жудње за далеком и изгубљеном срећом, јесење кише која симболише замор и безизлаз, али и мистицизма у исказивању најтананијих

<sup>4</sup> Есеј „Le Tragique quotidien“ објављен је први пут у књизи *Le Trésor des humbles*, 1896. Код нас је преведен као „Трагична свакодневица“ у књизи *Есеји* Мориса Метерлинка, превод Бојане Лаловић, Београд: Књижевна реч, 1998.



осјећања. Верленова *Chanson d'automne* (*Јесења песма*) из *Сатурнијских поема* (1866) и Луковићева *Јесења кишна песма*, готово исте у наслову, гласовно и метрички различите због језика, блиске су на плану звука и музикализације стиха. *Јесења кишна песма*, мало ремек-дјело, задивила је читаоце и критику, а њеног аутора представила као незваничног поборника „музике осјећања“. Скерлић је назива верленовском симфонијом, јединственом у „целој српској књижевности по својој музичности и срећном складу ритма са предметом који се пева“ (1971с, 117). Луковић је у овој пјесми потпуно спровео Верленово начело да поезија треба, прије свега, језик претворити у музику, а дух у акустични простор у коме се не губи ни најтананија вибрација.

Погледајмо прво Верленову пјесму:

Les sanglots longs	Из полутмина
Des violins	плач виолина
De l'automne	јесени
Blessent mon coeur	продире до срца
D'une langueur	чамом која грца
Monotone.	Сред сени.
Tout suffocant	Мори ме јад
Et blême, quand	и бледим, кад
Sonne l'heure,	куцне трен,
Je me souviens	сетим се рана
Des jours anciens	и давних дана,
Et je pleure	па плачем, мрем.
Et je m'en vais	И носи ме љут
Au vent mauvais	ветар на пут
Qui m'emporte	по свету белом,
Deçà, delà,	тамо-амо,
Pareil à la	слично само
Feuille morte.	листу свелом. <sup>5</sup>

Верленови стихови су кратки, четверосложни, упаковани у секстине, док Луковић расположење заснива на смјени деветерца и седмерца у намјерно дужим облицима строфа. Међутим, распоред звукова код обојице сугерише успореност, умор и безизлаз. Код Верлена се цијела строфа састоји од једне реченице, са логичким паузама од стиха до стиха, па музика која одређује ритам казаног ствара јединствен „звук замора“ (Кошutić, 194), иако су стихови кратки. Употреба самогласника (а, о, ау, еу) и њихово смјењивање имају јасну функцију на плану звука. Верлен психолошки наглашава јесење, мутне самогласнике наспрам реског сугласника „с“, који доминира у оквирним строфама. Склад и музика ријечи, готово непреводиви на српски језик, додатно су појачани римовањем придјева, глагола и именица. Носталгија, анксиозност, туга и беспомоћност владају бићем лирског субјекта, па ће се слика јесењег пејзажа стопити са пејзажем душе у „лист свели“.

<sup>5</sup> Превод Данила Киша.

Луковићева пјесма на метричком плану не показује стопроцентну схему одређене стопе: поред трохеја, заступљени су дактил и јамб, али је управо њиховом комбинацијом створена симфонија ријечи. Емоционалном тону пјесме значајно доприноси одређено смјењивање самогласника. На примјер, у првој строфи доминира самогласник *у* („тужан“, „дуг“, „тмури“, „суморан“, „сури“, „сутон“, „трули“, „лишћу“, „убогих“, „мутних“, „штурих“), који ниским тоном сугерише тугу, меланхолију и безизлаз. Мрачно расположење подржава још један самогласник ниског тона- *о*; дуго и једнолико *а* указује на монотонију, док смјена краткотрајног *и* са складним и оригиналним римовањем, у потпуности подржава основно меланхолично расположење бића затвореног у сиви, суморни јесењи дан.

Тужан... Једнолик – дуг – и влажан  
 Једнолик дан се тмури;  
 Плаче без краја, болно плаче  
 Суморан бескрај сури; –  
 У мртви сутон што се хвата,  
 Једначи, јеца весма,  
 – По трулом лишћу, преко блата –  
 Стара, болна и полагаана,  
 Убогих, мутних, штурих дана  
 Јесења кишна песма...

У другој и трећој строфи пјесме лирског субјекта тиште „спомени давни“, из којих израња лик драге, и то мртве драге, а пјесма се од „старе, болне и полагаане“ претвара у погребну. Иако мотив мртве драге не чини мотивско језгро пјесме, она је присутна кроз метафору пјесме, којој је дата моћ да „последње варке брани“.

У још једној Луковићевој пјесми (*Ноћне арије*) читамо утицај Пола Верлена, али овај пут на мотивском плану. У пјесми *Il pleure dans mon coeur* (*У мени све јаче плаче*, превод Данила Киша) Верлен још једном пјева о киши која ромиња и чежњи за далеком, изгубљеном срећом. Понављање истих ријечи (киша, чама, бол, срце) одаје једноликост, безизлаз, замор од живота, па и, на први поглед, безразложну тугу („Плаче, без смисла плаче/душа што је патња куша“). У посљедњем стиху пјесме та мистична туга достиже свој врхунац: „срце саме туге мама“. О бићу окованом тугом пјева и Луковић:

Не пева срце што му је до песме  
 Радосно што је воли.  
*Кад страшној мисли крила пустит' не сме*  
 И душу туга сколи

Посљедња трећа строфа пјесме не само да садржински има сличности са Верленовом, већ подражава и ритам његовога пјевања. Сасвим је несумњиво да се српски пјесник поетски развијао под Верленовим утицајем, преузевши низ његових мотива, али је он, истовремено, успио да изнађе одговарајуће то-

нове, риме и ритмове на српском језику, што се мора оквалификовати као оригиналан стваралачки поступак, а не само као епигонство и пуко подражавање.

Зоран Мишић истиче да је Стеван Луковић најмузикалнији пјесник српског симболизма (1967, 122), а тој тврдњи иде у прилог *Јесења кишна песма*, као најбољи примјер угледања новијег српског пјесништва на музику пре свега. Нажалост, пјесниково покољење, заокупљено сопственим стремљењима, није препознало вриједност овог аутора. Чак су га и његови први критичари – пријатељи доживјели једнострано, а не према духовној клими вијека у којем је стварао. Луковић је умро са непуних двадесет пет година, не стигавши да сам уобличи пјесме и припреми их за штампу – пријатељи су их, годину дана после његове смрти публиковали, узевши једино оне интимне. На тај начин се стиче утисак да је пјесников обимом невелики опус остао још сиромашнији. Међутим, Луковићеве меки, меланхолични стихови, натопљени музиком ријечи могу се самјеравати са стиховима највећих српских пјесника модерног израза, а његово име је незаобилазно у тумачењу српске поезије с краја 19. и почетка 20. вијека.

## Литература

- Deretić, J. (2004). *Istorija srpske književnosti, četvrto izdanje*. Beograd: Prosveta.
- Gorceix, P [é. é.] (1977). L'Intruse. U M. Maeterlinck, *La Belgique fin de siècle*. Bruxelles: Ed. Complexe.
- Grol, M. (1939). *Iz predratne Srbije: utisci i sećanja o vremenu i ljudima*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Jokić, V. (1967). *Simbolizam*. Cetinje: Obod.
- Konstantinović, R. (1983). Stevan Luković. U R. Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka* (str. 375-399). Beograd-Novi Sad: Prosveta-Rad-Matica Srpska.
- Košutić, V. R. (1967). *Parnasovci i simbolisti u Srba*. Beograd: Naučno delo.
- Luković, S. (1935). *Pesme Stevana Lukovića i Velimira Rajića*, s predgovorom i u redakciji Ž. Milićevića. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Mirković, M. (1973). Mladić bez Euridike. U M. Mirković, *Svi moji pesnici: eseji* (str. 27-38). Beograd: Nolit.
- Mišić, Z. (1967). *Antologija srpske poezije*. Beograd: Nolit.
- Nerval, Ž. d. (1956). *Odabrana dela*. Beograd: Nolit.
- Palavestra, P. (2013). *Istorija moderne srpske književnosti. Zlatno doba 1892-1918*. Beograd: Službeni glasnik.
- Skerlić, J. (1953). *Istorija nove srpske književnosti, treće izdanje*. Beograd: Rad.
- Skerlić, J. (1971). *Kritike (izbor i redakcija Radomir Konstantinović)*. Novi Sad- Beograd: Matica Srpska-Srpska književna zadruga.
- Skerlić, J. (1902). Stevan Luković. *Dnevni list*, br. 12, (str. 2).

- Tešić, G. (2011). Napomena priredjivača. U S. Luković, *Jesenja kišna pesma* (str. 133-149). Beograd: Službeni glasnik.
- Verlen, P. (1969). *Pesme*. Izbor, prevod i pogovor Danila Kiša. Beograd: Rad.
- Vitošević, D. (1975). *Srpsko pesništvo 1901-1914. Razdoblje, razvoj, obeležja, Knjiga 1*. Beograd: Vuk Karadžić.

## L'ÉCHO DU SYMBOLISME FRANÇAIS DANS LA POÉSIE DE STEVAN LUKOVIĆ

*Résumé:* L'histoire de la littérature n'a pas fait preuve de beaucoup de compréhension à l'égard de Stevan Luković (1878-1902), un poète de la mélancolie et de la tristesse - il a été considéré comme un poète marginal de la poésie serbe moderne. Ayant eu une courte vie comme bon nombre de ses contemporains, il n'est pas parvenu à achever ni à faire publier un recueil de poèmes. Ce sont ses amis qui s'en sont chargés en sa mémoire en faisant paraître en 1903 le recueil des poésies de Stevan M. Luković avec une préface de Milan Grol.

En écrivant sur les qualités critiques du recueil des poésies de Stevan Luković, les critiques se sont entendus sur l'importance du ton mélodique et descriptif qui est une des caractéristiques dominantes de sa poésie. Un profond attachement à cet aspect mélodique ainsi que des vers suggestifs ont permis à Luković de construire par la sonorité une certaine ambiance qui évoque principalement la résignation. De par ces caractéristiques, il peut être considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme verlainéen dans la littérature serbe. Dans cette étude, nous étudierons le style de ce poète au regard du symbolisme français.

*Mots-clés:* Stevan Luković, poésie, influence, symbolisme, Paul Verlaine.

## О ПРЕВОДУ ПРИПОВЕТКЕ *MONDO* Ж.-М. Г. ЛЕ КЛЕЗИА НА СРПСКИ ЈЕЗИК<sup>2</sup>

У раду се анализира превод приповетке *Mondo* француског књижевника Жан-Мари Гистав Ле Клезиа (Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, 1978) на српски језик (*Mondo i Lalabaj*, превела Branka Stanisavljević, 2002). Истраживање се заснива на лингвистичкој концепцији теорије превођења (Hlebec, 1989; Ivir, 1985; Krstić, 2008; Ladmira, 1994; Mounin, 1963; Сибиновић, 1990) и врши се на морфосинтаксичком и семантичком плану. Најпре се утврђује врста превода, тј. одређује се да ли текст / сегмент текста из српског језичког корпуса спада у адекватан или неадекватан превод. У оквиру адекватног превода сагледавају се затим, измене граматичке структуре (морфолошке, лексичке и синтаксичке), односно одређује се тип и заступљеност преводачких трансформација које су примењене у преводу француске приповетке на српски језик, а које подразумевају: а) редистрибуцију или прераспделу места речи и реченица у оквиру сложене реченице, б) комутацију или замену речи, морфолошких форми и синтаксичких структура, в) омисију или изостављање речи и израза из оригинала и г) ауторово додавање нових елемената.

*Кључне речи:* адекватан / неадекватан превод, преводачка трансформација, француски језик, српски језик.

### 1. Увод: аутобиографски елементи у приповеци

Писац приповетке *Mondo*, Ж.-М.Г. Ле Клезио (Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, 1978) на странице ове приповетке пренео је оно што је доживео. Услед честих селидби због очевог војничког позива, Ле Клезио никада није пронашао своје место и остао је жељан пажње и родитељске тоpline. Овај *boy-scout*, како га назива Жан Рикарду (Ricardou, 1971: 225), због честе промене места боравка, између Маурицијуса и Француске, води нас кроз испразне и усамљене животе својих јунака који приказују човека савременог доба, отуђеног и несхваћеног. Са друге стране, оличење суштинске детиње

<sup>1</sup> natasa.zivic@filfak.ni.ac.rs

<sup>2</sup> Овај рад је урађен у оквиру пројекта *Романистика и словенски језици, књижевности и културе у контакту и дисконтакту* (Бр. 81/1-17-8-01), који делимично финансирају Универзитетска агенција за франкофонију (Agence universitaire de la francophonie) и Амбасада Републике Француске у Србији (Ambassade de France en Serbie).

искрености је дечак Мондо, који упорно жели да га неко усвоји док бежи од сивих камионета. Они симболично приказују све недаће са којима се сусретао Ле Клезиво у сталној потрази за боравиштем. Мондо не познаје своје порекло нити зна куда иде. Бори се против света који му поставља болна и неумесна питања. У овој приповеци стална је присутност мора. Море инспирише, умирује, разуме. Море је симбол пишчеве мајке, која је стално присутна у његовом животу, док вечно чезне за очевом љубављу.

Овај рад има за циљ да кроз лингвистичку концепцију превођења (Hlebec, 1989; Ivir, 1985; Krstić, 2008; Admiral, 1994; Mounin, 1963; Сибиновић, 1990) представи упоредну анализу приповетке *Mondo*, у оригиналу написане на француском језику и њеног превода на српски језик.<sup>3</sup> Превод ове приповетке објављен је први пут 2002. године у издању *Просвета* из Београда, у преводу Бранке Станисављевић. О преводиоцу нису пронађени подаци. Златко Црковић, хрватски преводилац, писац и критичар, објавио је 1997. године превод ове приповетке у оквиру збирке приповедака *Mondo i druge priče*. Превод је објавила издавачка кућа *Церес* (Ceres) из Горње Јеленске. У овом раду ће, кроз лингвистичку теорију превођења, бити приказани примери преводилачких трансформација у оквиру адекватног превода, а затим ће бити представљени и примери неадекватног превода.

## 2. О лингвистичкој теорији превођења

Превођење је, без обзира на могуће недостатке, једно од веома важних људских делатности. Питање да ли преводити уопште јесте погрешно и уместо тога морамо се питати како преводити и зашто је могуће преводити?<sup>4</sup>

Дуго се сматрало да је превођење пуки механички процес за који је довољно да преводилац зна изворни језик и циљни језик, док је, са друге стране, чињеница да је превођење истовремено и занат и уметност занемаривана. У прилог томе да се ради о сложеном процесу, у којем је потребно да преводилац на адекватан начин пренесе како ритмику језика оригинала, тако и пишчев стил, а не само садржај текста, говори чињеница да је преводилац стваралац (Сибиновић, 1990: 61). Превођење, иако млада наука, чини се да свој потпуни сјај доживљава последњих година двадесет првог века, када је доступност књижевних, али и осталих дела, због све развијеније технологије, неизмерна. Превођење је једна од кључних културних и цивилизацијских појава која нам отвара видике ка упознавању фолклора једне другачије народности. Жорж Мунен (Georges Mounin) преводилаштво описује овако: „Студирати језик, значи

<sup>3</sup> Теоријски приступи лингвистичкој концепцији теорије превођења Антоана Бермана (Antoine Berman, 2004) и Питера Њумарка (Peter Newmark, 1988), а нарочито Њумарков приступ, биће предмет неког од наредних истраживања аутора овог рада, у оквиру анализе превода Ле Клезивове приповетке *Mondo*.

<sup>4</sup> « Qui sème le vent récolte la tempête, qui diffuse la traduction cueille la paix » (Guidère, 2013: 7).

студирати и етнографију заједнице чији је израз тај језик. Ниједан превод није сасвим одговарајући, ако тај двоструки услов није испуњен“ (Hlebec, 1989: 16). Ипак, не треба заборавити на то да се свака информација само приближно преноси са једног језика на други, с обзиром на то да не постоје два идентична језичка система. Што су изворни језик и циљни језик генетски сроднији и типолошки ближи, то ће се елементи изворног текста лакше пренети на циљни језик. Међутим, према идејама логичко-граматичке школе чији је предмет пажње усмерен на универзалност својстава језика, произлази закључак да, и поред специфичних различитости двају језика, сви они имају заједничко својство, а то је да доводе појмове у међусобне везе према општим законима логичког мишљења (Сибиновић, 1990: 101). У случају да је реалност непозната говорницима циљног језика, преводилац мора приступити преводилачким трансформацијама не би ли обликовање елемената језика оригинала било адекватно и у складу са изражајним могућностима језика превода.

Принцип лингвистичке теорије превођења заснива се, како то истичу теоретичари науке о превођењу (Hlebec, 1989: 14–20; Ivir, 1985: 35–36; Krstić, 2008: 138; Сибиновић, 1990: 107) на дефинисању замене језичких јединица језика оригинала одговарајућим језичким јединицама језика превода, док се анализа превода врши на свим лингвистичким нивоима: фонолошком, ортографском, лексичком, морфолошком и синтаксичком нивоу. У оквиру принципа функционалне еквивалентности и на основу хијерархизовања елемената језика оригинала, у лингвистичкој концепцији теорије превођења, разликују се углавном следеће преводилачке трансформације, а то су: а) редистрибуција или прерасподела места речи и реченица у оквиру сложене реченице, б) комутација или замена речи, морфолошких форми и синтаксичких структура, в) омисија или изостављање речи из оригинала и најзад г) ауторово додавање нових елемената (Hlebec, 1989: 176; Krstić, 2008: 140–145; Сибиновић, 1990: 107–110). Оне су резултат граматичке релације двају језика, а могу представљати и преводиочев избор из стилских или пак комуникативних разлога. Лингвистичкој теорији се супротставља књижевна теорија чије присталице (Konstantinović, 1984: 140; Pageaux, 1994: 41; Попов, 2006: 30) сматрају да се не може употребити лингвистички приступ у превођењу књижевног дела јер он не успева да реши проблеме превођења, попут версификације, превођења драме и поезије. Без обзира на опречности двеју концепција, оне се међусобно не искључују, већ допуњују, и то тако што лингвистички критеријуми штите превод од преводилачке слободе, која може бити каткад неоснована и претерана. Да би превод био адекватан, морају бити заступљене поменуте преводилачке трансформације. О њима ће бити речи у наредном поглављу. Након тога, биће разматрани и примери неадекватног или ропског превода.

### 3. Преводилачке трансформације

#### 3.1. Редистрибуција или прерасподела

Ова преводилачка трансформација подразумева прерасподелу места речи и реченица у оквиру сложене реченице (Нлебес, 1989: 197; Krstić, 2008: 140–141; Сибиновић, 1990: 108). Она је нарочито заступљена између језика у којем је редослед реченичних конституената углавном прецизно утврђен и заснива се на граматичким односима, и језика у којем се тај редослед формира релативно слободно. Такав је пример, рецимо неких француских описних придева који могу бити антепонирани или постпонирани у односу на именицу (Grevisse, 1994: 98), што није случај у српском језику, где се описни придеви углавном налазе испред именице (Станојчић, Поповић, 2002: 90–91), о чему сведоче примери (1) и (2):

(1) C'était un grand homme *maigre* habillé d'un survêtement bleu marine. (Лф13)

Bio je to visok i *mršav* čovek u uniformi marinskoplave boje. (Лс7)

(2) D'un coup, elle arrivait dans le vent, avec le bruit *monotone* des vagues. (Лф16)

Odjednom, sa *jednoličnim* šumom talasa, miris bi došao nošen ветром. (Лс9)

Исти је случај и са прилозима и прилошким одредбама. У француском језику место прилошких одредби је врло мобилно (Grevisse, 1994: 227–237), док је у српском језику место прилога и прилошких одредби испред или иза глагола (Станојчић, Поповић, 2002: 125, 240–242). Тако, када говоримо о француским простим временима, прилози се налазе углавном иза глагола, док је у сложеним временима место прилога, или између помоћног и главног глагола, или иза главног глагола (Grevisse, 1994: 232), како то илуструју примери (3), (4) и (5) из анализираног језичког корпуса:

(3) Les gens du marché le connaissaient *bien*. (Лф12-13)

Људи са пијаци *dobro* су га познавали. (Лс6)

(4) La fumée des incendies montait *par endroits*, faisait une tache bizarre dans le ciel. (Лф17)

*Tu i tamo* vijorio se покоји dim od požara i obrazovao čudnu mrlju na nebu. (Лс11)

(5) Il tenait les colombes *dans ses mains*, il les caressait *très doucement* contre son visage. (Лф26)

*Rukama* је pridržavao golubove uz svoj obraz i *veoma nežno* ih milovao. (Лс19)

Када је реч о редистрибуцији реченица у оквиру сложене реченице, преводилац се одлучује за овај поступак да би на природнији начин пренела смисао оригиналног текста, а да притом не наруши пишчеву идеју, о чему сведоче примери (6) и (7):

(6) Les requins sont comme les renards, *tu sais*. (Лф21)

*Znaš*, ajkule су као lisice. (Лс15)



(7) *Aux heures où les enfants sortaient de l'école, ou bien les jours de fête, Mondo savait qu'il n'y avait rien à craindre.* (Лф25)

Mondo je znao da uopšte ne treba da brine u vreme kada deca izlaze iz škole ili u dane praznika. (Лс18)

### 3.2. Комутација или замена

Ова преводачка трансформација представља замену речи, врста речи, као и замену морфолошких и синтаксичких облика (Hebes, 1989: 166–167, 176, 189; Krstić, 2008: 141–143; Сибиновић, 1990: 108). Како показује спроведено истраживање чији се резултати дају у овом раду, преводац се одлучује за ову трансформацију, између осталог и због лексичких потешкоћа које се јављају услед неподударања појмова двају језика, тј. услед појаве појмова специфичних за једну културу, док су, са друге стране, ти појмови другој култури непознати. Исто важи и за конструкције које су честе у језику оригиналног текста, док су у синтаксичком систему језика превода непостојеће или се пак не користе у тој мери у књижевном тексту. У корпусу је уочена честа замена глаголских облика, као нпр. замена презента потенцијалом и императивом, чиме се добија природност у српском језику:

(8) *Est-ce que vous voulez m'adopter ?* (Лф12)

Da li biste hteli da me usvojite? (Лс5)

(9) *Tu me le prêtes ?* (Лф34)

Pozajmi mi nakratko! (Лс26)

Узевши у обзир то да су плусквамперфекат и имперфекат архаична глаголска времена у српском језику, преводац се одлучује да их преведе перфектом, обликом који је много ближи читаоцу, што се види у примерима (10) и (11):

(10) *Qu'est-ce qu'il était venu faire ici, dans cette ville ?* (Лф12)

Zbog čega je došao ovde, u ovaj grad? (Лс5)

(11) *Ce qui est certain, c'est qu'il venait de très loin, de l'autre côté des montagnes, de l'autre côté de la mer.* (Лф12)

Jedno je sigurno, došao je iz daleka, s druge strane planina, s druge strane mora. (Лс16)

Најочигледнији пример разлике двају језика илустрован је примером (12), односно фактитивном конструкцијом у француском језику, која је у српском језику преведена независном координираном реченицом, с обзиром на то да српски језик не познаје синтаксичку конструкцију изражену у оригиналном тексту:

(12) *L'arroseur public dirigeait le jet d'eau sur les ordures et les faisait courir devant lui comme des bêtes, et il y avait un nuage de gouttes qui montait dans l'air.* (Лф13)

Улицни поливач је управљао млаз воде ка прљавštини и она је пред њим журила попут звери, а над њом се уздизао облак водених капљица. (Лс7)

У примеру (13), безлични глагол *pleuvoir* у перфекту (*passé composé*), у оригиналу, преведен је у виду субјекатско-предикатске реченице; носилац си-

туаије означен је субјектом *kiša* уз који се везује конгруентни предикат *je padala*, док је француски глагол *pleuvoir* увек у трећем лицу јединице и за њега се везује безлично употребљена заменица *il*:

(13) *Tiens ? Il a plu ?* (Лф14)

Gle, padala je kiša. (Лс8)

Ова преводилачка трансформација заступљена је и у језицима у којима нису тако честе пасивне конструкције о чему сведочи пример (14), у којем је пасивна конструкција у језику оригинала замењена активном конструкцијом у језику превода, чиме се добија природнији изглед реченице у српском језику:

(14) *Mondo avait été intrigué par une petite valise en carton bouilli jaune percée de trous [...]* (Лф26)

*Monda je privukla mala kartonska torba drečeće žute boje, sa izbušenim rupama [...]* (Лс18)

Затим је уочена комутација безличног глагола формом у личном глаголском облику, као и замена предлошке групе прилогом, у примерима (15) и (16):

(15) *Les policiers et les gens de l'Assistance n'aiment pas que les enfants vivent comme cela, en liberté [...]*. (Лф14)

Пolicija i ljudi iz Socijalne pomoći ne vole da deca tako žive, *slobodno*, da jedu bilo šta i spavaju bilo gde. (Лс8)

(16) *À l'ouest, il y avait aussi comme un incendie sur la mer, mais c'était seulement le reflet du soleil.* (Лф18)

Na zapadnoj strani takođe *se crvenelo* nešto kao požar na moru, ali je to bio samo odsjaj sunca. (Лс11)

### 3.3. Омисија или изостављање речи

Ова преводилачка трансформација представља испуштање речи или израза из језика оригинала који нису неопходни у језику превода или који се не могу превести. Тако ову трансформацију дефинишу теоретичари превођења (Hlebec, 1989: 176–177; Krstić, 2008: 145–147; Сибиновић, 1990: 109–110) и истичу, такође, да се омисија примењује и онда, када у језику превода не постоје одговарајући еквиваленти из језика оригинала. То значи да је омисију могуће применити само онда када та лексика није од пресудног значаја за разумевање изворне поруке. Када се ради о лексци која је фундаментална за разумевање смисла оригинала, преводилац приступа описном превођењу или адаптира стране речи како би пренео смисао на језик превода. У српском језику је често изостављање личне заменице, с обзиром на то да српски језик спада у групу језика чији је глагол носилац ознаке глаголског лица, односно у језике, у којима није неопходна употреба личне заменице уз предикат (Станојчић, Поповић, 2002: 221), што се види у примеру (17):

(17) *Les marchands aimaient bien Mondo, ils ne lui disaient jamais rien.* (Лф13)

Prodavci su voleli Monda i nikada mu ništa nisu prigovarali. (Лс7)

У превођењу са француског на српски језик, обавезна је омисија одређеног и неодређеног члана. До ове трансформације долази услед различитости

у природи језика, која се огледа и у обавезној употреби детерминанти у француском језику, док употреба члана у стандардном српском језику не постоји, пример (18):

(18) *Le vent soufflait de la mer, un vent sec et chaud qui desséchait la terre et attisait les feux.* (Лф18)

С мора је дувао *vetar*, сув и топао, сушио *zemlju* и потпиривао *vatru*. (Лс6)

У корпусу је уочена и омисија релативних реченица. Наиме, у примеру (19), релативна реченица изражена је безличном реченицом и тиме није нарушен смисао оригиналног текста, док је у примеру (20), цела релативна реченица изостављена; та изостављена релативна реченица која описује Жорданове очи, читаоца циљног језика лишава емоције која постоји у изворнику:

(19) *Tiens, aujourd'hui, il y a ça qui est arrivé pour toi.* (Лф59)

Gle, danas ima nešto za tebe. (Лс48)

(20) *Il avait un visage rougi par le soleil, marqué de rides profondes, et deux petits yeux d'un vert intense qui surprenaient.* (Лф19)

Нјегово округло лице било је црвено од сунца, са дубоко утиснутим борима и са два јарко зелена ока. (Лс13)

### 3.4. Додавање

Појава ове преводилачке трансформације условљена је разликама које постоје у природи двају језика или се јавља чак онда када преводилац, вођен својим уметничким афинитетом, на инвентиван, а понекад и превише слободан начин, додаје одређене елементе, због којих се текст превода може по смислу мање или више удаљити од оригиналног текста. Преводилац се може одлучити за ову трансформацију и када је за разумевање оригиналног текста нужно додати одређену реч, или пак када преводилац жели да повећа степен разумљивости превода. Додавању преводиоци прибегавају онда када сматрају да су примаоцима поруке непознате чињенице из контекста о којем је реч, те се на тај начин смањује ризик од неразумевања или двосмислености оригиналног текста (Hlebec, 1989: 34, 141; Krstić, 2008: 143; Сибиновић, 1990: 109). У анализираном корпусу, уочено је додавање прилога из стилских разлога, што илуструју примери (21) и (22):

(21) *Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo.* (Лф11)

Niko ne bi mogao *pouzdan*o da kaže odakle je Mondo došao. (Лс5)

(22) *Non madame, je me promène.* (Лф36)

Ne gospođo, *samo* se šetam. (Лс28)

Анализом корпуса утврђено је и додавање још неких реченичних елемената, чиме се преношење информације постиже применом слободнијег превода, како би текст превода што прецизније објаснио садржај оригиналног текста:

(23) *Quand le marché était fini, Mondo aimait bien glaner.* (Лф13)

Pri kraju ријачног дана, Mondo је voleo да *skuplja razne stvari po pijaci*. (Лс6)

У датом примеру глагол *glaner* са значењем: *набирчити, сакупљати остатке жита након сетве* (Putanes, 2003: 451), у српској верзији приповетке,

реализован је као глаголска синтагма: *глагол + директни објекат + прилошка одредба за место*, да би се што верније оригиналу пренело његово значење; еквивалент изражен једним глаголским обликом не постоји у српском језику.

У примерима (24) и (25), уочено је додавање именица и придева да би се на што прецизнији начин пренела идеја оригиналне верзије дела. Тако у примеру (24), објекат *la côte*, развијен је у конструкцију *brežuljke iznad obale*, што је, такође, случај и у примеру (25), у којем преводилац именицу *des chiens* преводи двома именицама, у чијој конструкцији друга именица ближе описује прву: *psima lutalicama*:

(24) De temps en temps, Mondo s'arrêtait pour regarder *la côte*. (Лф17)

Mondo se povremeno zaustavljao da bi posmatrao *brežuljke iznad obale*. (Лс11)

(25) Elle rôdait dans les rues encore endormies et *brumeuses*, à la recherche *des chiens* et des enfants perdus. (Лф24)

Krstario je po još usnulim ulicama, *prekrivenim* maglom u potrazi za *psima lutalicama* i izgubljenom decom. (Лс17)

У теорији превођења разликује се и дослован, ропски превод, *la traduction mot-à-mot*; међутим, треба разграничити када је дослован превод прихватљив а када не, односно када је адекватан или неадекватан, како у смислу граматичке, тако и у смислу семантичке тачности; степен дословности превода зависи од свесног преводиочевог избора и става према изворнику, као и саме функције текста превода (Hlebec, 1989: 123–125; Ivir, 1985: 110–111; Admiral, 1994: 25–26).

Осим примера за преводилачке трансформације у оквиру адекватног превода о којем је било речи, овај рад ће представити и неколико примера неадекватног превода. Почевши од примера (26), закључно са примером (30), уочене су неадекватности које се огледају како у преводилачкој слободи, тако и у штампарским грешкама. У примеру (26), израз *en chien de fusil* који значи *лећу на бок*, преводилац преводи прилошком одредбом за начин *потрбушке*, која није одговарајући еквивалент:

(26) Quand le soleil était plus chaud, vers la fin de l'après-midi, il s'allongeait *en chien de fusil*, la joue contre le ciment tiède, et il dormait un peu. (Лф18)

Kada bi sunce bilo još toplije, pred kraj poslepodneva, opružio bi se *potrbuške*, spustio obraz na mlaki beton i malo bi odspavao. (Лс12)

Преводилачка слобода огледа се и у примеру (27), у којем је цела релативна реченица [...] *où personne n'aurait pu le trouver*, преведена тако да је лична заменица *le*, у служби директног објекта изостављена, те самим тим превод не преноси смисао оригиналног текста на адекватан начин:

(27) C'était de bonnes cachettes où personne n'aurait pu *le trouver*. (Лф14)

Bila su to dobra skrovišta koja niko nije mogao da otkrije. (Лс8)

Уочене неадекватности у примерима (26) и (27), сматрају се омашкама искључиво из перспективе строго лингвистичке концепције превођења, с обзиром на то да немају утицаја на разумевање и поимање књижевног дела.

О евентуалним штампарским грешкама, сведочи пример (28), у којем је именица *un vase*, преведена придевом *важна*, вероватно због аналогije са име-

ницом *вазна*, чији се облик углавном везује за разговорни језик, наспрот стандарду, по којем би требало да гласи *ваза* (Пешикар и др., 2013: 276). Могуће је и да се ради о игри речи за коју се преводилац опредељује у овом примеру:

(28) *U est comme un vase.* (Лф61)

У је као *важна*. (Лс51)

У примеру (29), топоним којим би требало именовати француску покрајину Оверњу, преведен је обликом *Overnjan*, вероватно у аналогiji са топонимом *Перпињан* (Perpignan):

(29) *Cosaque était un ivrogne, qui n'était pas même cosaque, puisqu'il était né en Auvergne.* (Лф77)

Козак је био *пијанас*, и *ћак* није био *прави козак*, пошто се *родио у Оверњану*. (Лс65)

У примеру (30), уочено је да је реченица у којој је субјекат исказан заменицом у трећем лицу множине мушког рода, у преводу је тај субјекат исказан заменицом у трећем лицу једнине мушког рода, чиме се не преноси на прецизан начин тачан вршилац радње из оригиналног текста. На основу контекста текста превода из којег је ексцерпиран пример (30), читалац сазнаје да је Козак тај који је палио цигарете и говорио о успоменама, док се у контексту оригиналног текста казује да се Козак придружује Житану у седењу испред приколице и да тако заједно пале цигарете и разговарају о успоменама. У овом примеру, замена субјекта не утиче умногоме на разумевање контекста преведеног текста:

(30) *Ils allumaient des cigarettes de tabac noir qui sentait fort et ils parlaient en buvant d'autres canettes de bière. Ils parlaient de choses lointaines que Mondo ne comprenait pas bien, des souvenirs de guerre et de voyage.* (Лф29)

*Палио је* *цигарете од црног дувана*, који је *јак*о *мирисао*, и *говорио* *пијучкајући пиво из боце*. *Говорио је о неким далеким стварима* које Mondo није *разумео*, о неким *успоменама из рата* и *са путовања*. (Лс22)

#### 4. Закључак

Овај рад је, кроз лингвистичку концепцију превођења, дао примере адекватног превода, уз примену преводилачких трансформација, док су приказани и примери неадекватног превода. Урађено истраживање показује да су, од преводилачких трансформација, све четири трансформације (редистрибуција или прерасподела речи и реченица у оквиру сложене реченице, комутација или замена речи, преводиочево додавање, као и омисија или изостављање) подједнако заступљене у преводу приповетке. Редистрибуцијом места речи из француске реченице, као и редистрибуцијом простих реченица у оквиру сложене, преводилац постиже природност и јасноћу у тексту језика превода. Затим, комутацијом морфолошких форми глагола из француске реченице, попут имперфекта, плусквамперфекта и презента, добија се стилски исправнија реченица на српском језику. Осим тога, комутацијом синтаксичких форми, попут пасивне, фактивне и безличне конструкције, отклањају се све могуће нејасноће у српском језику. Преводилац се служи додавањем именица, придева и прилога,

онда када је потребно презицирати и на што адекватнији начин пренети идеју језика оригинала. Омисију употребљава онда када превод елемената из језика оригинала није неопходан за разумевање поруке у језику превода. Преводаца, Бранка Станисављевић, служила се овим трансформацијама да би постигла прецизност француске реченице у циљном језику, да би је појаснила и обогатила, поштујући дух српског језика. Иако су учени и примери неадекватног превода, тиме није нарушен глобални смисао текста приповетке *Mondo*. Како показује обрађени језички корпус ове Ле Клезиове приповетке чији су неки од примера представљени у овом раду, може се закључити да се ради о веома читљивом тексту који се може препоручити као штиво свим генерацијама. У прилог свему овоме говори и податак да је овај савремени писац годинама био награђиван разним литералним наградама, а 2008. године, његово књижевно стваралаштво крунисано је Нобеловом наградом за књижевност. С обзиром на то да се преводом ове приповетке није бавио велики број преводаца, осим Бранке Станисављевић и хрватског писца, преводиоца и критичара Златка Црнковића, у перспективи би се могле испитати могућности поновног превођења ове приповетке. То би омогућило даља истраживања која би се бавила анализом српских превода и указала на могуће разлике у преводима различитих преводаца.

## Библиографија

- Пешикар, М, Јерковић, Ј, Пижурица, М. (2013). *Правопис српског језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Сибиновић, М. (1990). *Нови оригинал, Увод у превођење*. Београд: Научна књига.
- Станојчић, Ж, Поповић, Љ. (2002). *Граматика српског језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- \*\*\*
- Berman, A. (2004). *Prevođenje i slovo ili konačište za dalekog*. Beograd: Rad: AAOM.
- Grevisse, M. (1994). *Précis de Grammaire française*. Gembloux: Édition J. Duculot, S. A.
- Guidère, M. (2013). *Introduction à la traductologie. Penser la traduction: hier, aujourd'hui, demain*. 2<sup>e</sup> édition. Bruxelles: Édition de Boeck, Collection Traducto.
- Hlebec, B (1989). *Opšta načela prevođenja*. Beograd: Beogradska knjiga.
- Ivir, V. (1985). *Teorija i tehnika prevođenja*. Drugo izdanje. Novi Sad: Centar „Karlovačka gimnazija“, Sremski Karlovci, Zavod za izdavanje udžbenika u Novom Sadu.
- Konstantinović, Z. (1984). *Uvod u uporedno proučavanje književnosti*. Beograd: SKZ.
- Krstić, N. (2008). *Francuski i srpski u kontaktu*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ladmiral, J-R. (1994). *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
- Mounin, G. (1963). *Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.

- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin.
- Popov, J. (2006). *Čitanja neizvesnosti: ogledi iz komparatistike*. Novi Sad: Svetovi.
- Putanec, V. (2003). *Francusko-hrvatski rečnik*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ricardou, J. (1971). *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes. Paris: Klincksieck.
- Vulićević, M. (2008). 1. III 2016. <<http://www.vesti.rs/Kultura/Le-Klezio-na-srpskom.html>>.

## Грађа

- Лф: Le Clézio, J.-M.G. (1978). *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard.
- Лс: Le Clézio, J.-M.G. (2002). *Mondo i Lalabaj*. Beograd: Prosveta.

## SUR LA TRADUCTION SERBE DE LA NOUVELLE MONDO DE J.-M.G. LE CLÉZIO

Nous analysons la traduction serbe de la nouvelle *Mondo* écrite par l'écrivain français Jean-Marie Gustave Le Clézio (*Mondo et autres histoires*, 1978). La traduction serbe est faite par Branka Stanisavljević, en 2002 (*Mondo i Lalabaj*). L'étude est basée sur le concept de la théorie linguistique de la traduction (Mounin, 1963 ; Ladmiral, 1994 ; Ivir, 1985 ; Hlebec, 1989 ; Sibinović, 1990 ; Krstić, 2008) et se produit sur le plan sémantique et morphosyntaxique. Tout d'abord, nous déterminons le type de la traduction, si le text / le segment du corpus serbe appartient à la traduction adéquate ou inadéquate. Dans le cadre de la traduction adéquate, nous étudions les transformations de la structure grammaticale (morphologique, lexicale, syntaxique), c'est-à-dire, nous déterminons le type et la fréquence des transformations de traduction dans la traduction serbe, ce qui sous-entend : a) redistribution ou répartition de place des mots et des propositions dans la phrase complexe ; b) commutation ou changement des mots ou des formes morphologiques et structures syntaxiques ; c) omission des mots et des expressions du texte original ; d) ajout de nouveaux éléments par l'auteur.

*Mots-clés : traduction adéquate / inadéquate, transformation de traduction, langue serbe, langue française.*





Snezana Petrova<sup>1</sup>

Université "Saints Cyrille et Méthode"

Faculté de philologie "Blaze Koneski"- Skopje

Pregledni rad

UDK 821.133.1-31 :791.43

## DU ROMAN FRANÇAIS AU CINÉMA (une histoire d'adaptations et d'enseignement)

**Abstract:** Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma, voulant transformer des mots en images et en son, puisait régulièrement et largement dans la littérature – premier témoin en est le film *Le Voyage dans la lune* (1902), produit et réalisé par Georges Méliès, d'après les œuvres *De la Terre à la Lune* de Jules Verne (1865) et *Les Premiers Hommes dans la lune* de H. G. Wells (1901).

Ce phénomène est loin d'être marginal et les questions que l'on pourrait se poser concernent le choix des œuvres reprises au cinéma, la qualité des adaptations et le sort cinématographique de ces chefs-d'œuvre de la littérature française. Le cinéma, est-il réellement capable de montrer toutes les sensations, émotions, souvenirs et pensées des personnages d'un roman ? Est-il capable de soutenir et d'interpréter l'alternance du rythme qui caractérise certaines œuvres écrites ?

Notre travail consiste en une courte rétrospective des chefs d'œuvres français repris ou adaptés au cinéma, puis plus spécifiquement en une analyse du long métrage *Germinal* tiré du roman homonyme d'Emile Zola et réalisé par Claude Berri en 1993, comme de la question de l'utilisation des longs métrages dans l'enseignement de la littérature française.

**Mots clés:** cinéma, littérature française, adaptation, *Germinal*, enseignement

Notre étude est le fruit d'une réflexion sur la façon dont il est possible, en cours de littérature, d'amener plus aisément les étudiants à la lecture, à l'expression orale et écrite, à la communication, à la réflexion analytique sur des chefs-d'œuvre littéraires. La réponse à cette question, nous l'avons trouvée dans le 7<sup>e</sup> art, celui de la représentation cinématographique. Cependant, pour pouvoir analyser tout à la fois l'expression artistique d'un auteur de texte comme celle de son adaptation par un cinéaste, il a fallu comprendre ce que le mot adaptation cinématographique sous-entend et en récapituler les majeures spécificités et contraintes.

### Les adaptations et l'enseignement

Le cinéma a depuis longtemps puisé son histoire dans les œuvres littéraires et a su plus ou moins bien transformer les mots en image et en son. Ainsi, en France

<sup>1</sup> snezanapetrov@me.com

sont recensés, entre 2005-2013, plus de 3205 films qui sont tirés d'un livre dont 957 adaptations, ce qui permet au Figaro de résumer qu'« un film sur cinq est né d'un livre »<sup>2</sup>. Nous pourrions nous demander ce qui pousse les cinéastes français à reprendre ou adapter des romans célèbres du répertoire littéraire, au risque, dans certains cas, de décevoir les lecteurs comme les cinéphiles. Nous estimons que leur volonté d'adaptation s'explique par une intention de transmission culturelle (adaptation fidèle ou libre) et de transposition (recréation au cinéma d'une œuvre littéraire préexistante). Les adaptations au cinéma d'œuvres littéraires connues et déjà passées au crible des critiques, assurent également aux cinéastes une garantie et une fiabilité qui réduisent de ce fait les frais de promotion. Cependant, une sélection minutieuse des œuvres littéraires doit être faite par le cinéaste au péril de voir son œuvre cinématographique à la dernière position du hit parade des grands films et donc de ne pas être rentabilisée. Le cinéaste doit prendre en compte le fait que certaines œuvres ne se prêtent que très peu ou pas du tout à l'adaptation cinématographique ne répondant pas au goût du temps, aux tendances, à la demande, à l'attente. La difficulté majeure de l'adaptation réside également dans le fait qu'il faille transposer le travail d'un seul (l'écrivain) en travail d'une multitude de personnes (réalisateur(s), scénaristes, assistants, photographes, opérateurs, responsables des décors et costumes, de la musique, du montage, de l'intertitre, régisseurs, producteurs, distributeurs etc.).

L'adaptation d'une œuvre littéraire provoque la curiosité, le débat, la communication: quelle version est la meilleure - l'écrit ou le visuel/sonore? Véritable polémique dont la réponse dépend de plusieurs facteurs comme du ressenti du spectateur, du talent du réalisateur, du sujet etc. Néanmoins, cette polémique et les nombreuses appréciations quelles soient positives ou négatives sont favorables au film et lui assure un succès commercial (à cause des controverses) si ce n'est un succès tout court (à cause de la qualité de la réalisation).

Le 7<sup>e</sup> art, vu au travers de l'adaptation cinématographique, peut aisément se prêter à l'apprentissage de la langue, de la culture et donc de la littérature. D'ailleurs, nous avons souvent entendu dire des étudiants en cours de littérature: « Je n'ai pas lu le livre, mais j'ai vu le film! », sous-entendu: « il est inutile que je lise le bouquin, puisque je connais l'histoire. »<sup>3</sup>. Cependant, le visionnage d'un film ne peut remplacer la lecture d'un livre, mais, il peut en devenir un complément et c'est pour cela que, dans notre pratique d'enseignement de la littérature, nous avons inclus le visionnage cinématographique dans le but de faciliter en amont la compréhension globale d'une œuvre littéraire mais aussi de développer de nouveaux intérêts auprès des étudiants. Ainsi, les étudiants sont amenés, avant l'analyse de l'œuvre d'un auteur qui est au programme d'enseignement à en regarder une adaptation (conseillée par le professeur), pour ensuite passer à la lecture de l'œuvre en sa totalité, puis à la lecture accompagnée de certains passages représentatifs ou au choix de l'étudiant (passages dont il n'a pas compris le sens, passages qui l'ont le plus marqué, passages

<sup>2</sup> <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/04/03005-20140404ARTFIG00212-cinema-et-romans-les-liaisons-heureuses.php>

<sup>3</sup> <http://lewebpedagogique.com/lall/adapter-un-roman-au-cinema/>

thématiques porteurs de sens), à l'observation et l'analyse de passages du film qui diffèrent de l'œuvre littéraire originale – réflexion sur le pourquoi et le comment, etc., finalement aux commentaires de textes ou travail de recherche sur une thématique bien précise. Cette méthode de combinaison des deux techniques -audiovisuel et texte à proprement parlé, s'est avérée assez efficace en pratique ou du moins suffisamment intéressante pour captiver l'attention des étudiants et leur procurer une envie de lecture ainsi que l'appréciation première ou renouvelée de la littérature.

Néanmoins il s'est avéré que cette méthode a un point négatif ; celui du temps imparti au cours de littérature qui est insuffisant. Pour palier ce problème qui nous semble être majeur, il est possible d'envisager, en collaboration avec les enseignants de la chaire de français, le groupement de plusieurs matières -amalgamer les cours ou une partie des cours de français, de littérature et de civilisation par exemple, durant lesquels serait travaillée une seule et même œuvre.

### Réflexions sur l'adaptation: ses contraintes et ses modes

La réflexion sur l'œuvre écrite et sur son adaptation possible ou réalisée en cours de littérature est également un excellent moyen de développer la compréhension et l'expression orales ainsi que la communication par l'étude et la compréhension des difficultés relatives à l'adaptation d'un roman au cinéma auxquelles subit des contraintes plus ou moins identifiées, identifiables et plus ou moins contraignantes qui sont:

**La durée.** Si le roman a plus de quatre cents pages, il est particulièrement difficile pour le réalisateur de le représenter en une heure trente ou deux heures, temps le plus souvent imparti à la durée effective d'un film. Il est vrai que des films tirés de longs romans dépassent très souvent ce temps imparti (près de trois heures pour *Germinale* et près de quatre heures pour *Les Misérables*) et, dans ce cas, il est particulièrement difficile pour le spectateur de rester concentré aussi longtemps et pour le réalisateur de maintenir le suspens dans le film.

Les films dans une salle de cinéma sont le plus souvent regardés d'une traite et l'on ne peut se lever de son siège pour faire une petite pause en plein milieu d'un film sans en perdre une partie. Il incombe au réalisateur ou aux responsables de projection de pouvoir ou vouloir couper, par un temps de pause, le visionnage d'un film, lorsque celui-ci dure plus de trois heures. La lecture d'un roman nous permet des temps de pause, si ce n'est plus: de reprendre la lecture quelques jours plus tard ou mieux encore de revenir sur certains passages qui nous avaient paru ambigus lors de la première lecture. Nous pouvons retrouver ce genre de commodités uniquement si nous regardons le film chez soi.

**L'action.** Les actions des personnages dans les romans sont exprimés, explicités, commentés par l'écrivain, dans le langage des mots, tandis qu'à l'écran les personnages ne peuvent se révéler que par l'action et la parole donc par du concret, par le langage de l'image et du son -l'abstrait ne trouvant sa place que par la suggestion.

En adaptant, le cinéaste propose une interprétation plus ou moins réaliste de l'œuvre. Ainsi nous pouvons catégoriser les modes d'adaptation en :

- **adaptation fidèle** qui consiste en un travail du cinéaste qui est de respecter à la lettre ou du moins au plus près possible le texte original. Ceci est le cas du film *Germinal* de Berri ou de *Madame Bovary* de Chabrol. Cependant, ce mode d'adaptation a de nombreuses contraintes. Ainsi lorsque Chabrol décide d'adapter *Madame Bovary*, il lance un défi à l'auteur, au lecteur/spectateur qui estime connaître ce chef-d'œuvre de la littérature française, mais encore il réinterprète tout en respectant l'œuvre initiale. Son film est une étude analytique, ironique mais très réaliste des « mœurs de province » du XIX<sup>e</sup> siècle. Chabrol a su charger le film d'une atmosphère lourde, saisissante et même pénible qui donne une certaine actualité ou modernité au roman, que les enseignants de littérature s'évertuent de démontrer par les mots mais qui est ici, par Chabrol, démontré par l'image et le son. La médiocrité et la monotonie quotidienne d'une femme au foyer décrites par Flaubert et visualisées par Chabrol sont intemporelles. Néanmoins, le travail de Chabrol a été facilité par le fait que le texte de Flaubert est constitué de mots et de phrases au préalable passés par le crible du « gueuloir » et permettant par la précision de ton, de signification des mots, de mélodie langagière, une excellente acuité visuelle. Le cinéaste n'a plus qu'à cueillir les mots pour les mettre en mouvement ou faire des plans d'ensemble pour transmettre au spectateur les sentiments d'Emma. Flaubert par son travail d'écriture de *Madame Bovary* a donc ouvert la voie aux nombreuses adaptations cinématographiques: les versions les plus connues sont celles de Jean Renoir en 1933, de Vincente Minnelli en 1949 et de Claude Barma en 1953 pour la télévision, sans oublier la version de Claude Chabrol qui, tout en étant une adaptation personnelle, figure comme la plus respectueuse de l'œuvre originale.

L'adaptation fidèle entraîne certaines contraintes:

- Premièrement: le langage des images est radicalement différent du langage des mots. Il ne peut donc jamais y avoir équivalence directe entre une scène racontée et une scène filmée. Souvent le réalisateur met au premier plan un, deux ou trois personnages mais ne peut faire cela pour tous les personnages impliqués dans le roman. L'auteur implique chaque caractère de son roman en lui donnant un rôle à jouer suffisamment clair et consistant par rapport à l'action. Dans un film, la décision de garder ou d'impliquer un personnage dans des scènes revient au réalisateur lequel est soumis entre autre au temps qui lui est imparti pour un film.
- Deuxièmement: un film d'une heure trente ou deux heures ne peut raconter tous les faits et gestes d'un récit de 600 pages. Le cinéaste devra donc faire des choix, des "impasses" qui seront jugés arbitraires par le lecteur ne retrouvant plus tel ou tel personnage, action ou détail.
- Troisièmement: en adaptant, le cinéaste propose une lecture, sa vision du monde, plus exactement son interprétation de l'œuvre, son expression libre

qui est souvent différente de celle du lecteur ou de l'écrivain et comme le dit Proust (PROUST, 1927: 74) « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même » ; nous ajouterons que « chaque spectateur est, quand il regarde le film, le propre spectateur de soi-même », plus exactement de son ressenti envers le film ce qui entraîne qu'un film peut ou ne pas être apprécié, qu'il peut y avoir des désaccords entre plusieurs personnes en ce qui concerne la qualité ou les impressions laissées par un film.

**L'adaptation libre** est une expression cinématographique où le cinéaste se permet de modifier, de rajouter ou de retirer certaines parties de l'œuvre originale tout en gardant la trame de l'histoire. C'est ce que fait René Clément avec *l'Assommoir* de Zola quand il filme *Gervaise* (1955) ou Visconti adaptant *Le Guépard* de Lampedusa.

Ce mode d'adaptation « non fidèle » laisse un certain libre cours au cinéaste dans le choix du langage qu'il peut modifier en utilisant un autre registre, mais également dans celui du lieu, de l'époque, de l'atmosphère qui peuvent être autres. Nous pouvons dans ce cas parler de « réécriture » d'une œuvre, d'adaptation par transposition, qui implique une totale liberté du cinéaste lequel se permet de créer une œuvre « originale » par de multiples modifications, des scènes entièrement nouvelles, inédites et qui se distingue donc de l'œuvre « originelle ». D'ailleurs, Malraux soutient que l'adaptation est un genre particulier et que l'œuvre adaptée est forcément différente de l'original.

La représentation en image et en son des idées contenues dans un roman, des réflexions, de l'intériorité mentale d'un protagoniste c'est-à-dire les pensées, les émotions, les sensations, des scènes muettes commentées, des souvenirs n'est pas chose facile et cela sous-entend une réelle qualité et expérience chez le scénariste. Pour cela, celui-ci utilise les « flash-back », les « voix-off », le jeu « physiognomique » ou encore les dialogues. Ainsi les cinéastes voulant mettre en relief une certaine expression du protagoniste utilisent la technique macrophotographique qui consiste à rapprocher la caméra du visage de l'acteur, faire un gros plan, mettre en évidence le jeu de l'acteur ce qui donne une surpuissance, un caractère hyperbolique et même caricatural de l'expression de l'émotion.

### **Zola et les adaptations de ses œuvres au cinéma**

Zola, auteur naturaliste, s'est évertué pendant de longues années à nous décrire dans ses romans la société française sous le Second Empire ou plus exactement la vie d'une famille et de sa descendance, celle de ces petites gens « qui portent la tare ». Pour être dans l'exactitude, il a dû s'informer, se documenter et surtout toucher à la science médicale, notamment à la physiologie et à la génétique. Il a visité et étudié les lieux, n'hésitant pas à entrer dans les mines, ou à arpenter les rues de Paris et partager des pans de vie des passants ou des marchands de chaire. Par ces précisions qui font sa caractéristique d'auteur réaliste et naturaliste, l'action qu'il développe et les personnages qu'il décrit dans ses romans sont suffisamment réels, visuels et

précis que là encore, comme Flaubert, il facilite le travail des réalisateurs par des scénarios déjà tout faits et c'est d'ailleurs la raison pour laquelle, il est l'auteur dont les œuvres<sup>4</sup> sont les plus adaptées<sup>5</sup> par de grands réalisateurs français comme Renoir, Clément, Duvivier, L'Herbier, Carné etc.

Il est intéressant de voir que le premier film adapté d'une œuvre de Zola date de mai 1902 et a été produit par Pathé. Il s'agit de *Victimes de l'alcoolisme* de Ferdinand Zecca, une adaptation de *L'Assommoir*.

Les premiers films tirés du répertoire de Zola étaient plutôt rudimentaires car ils étaient constitués de simples tableaux plutôt théâtraux que cinématographiques, filmés par une caméra fixe et dans un studio, avec des intertitres indiquant l'action des personnages ce qui facilitait la compréhension. Cependant, avec l'évolution du cinéma et les moyens techniques (caméras portatives qui donnent la possibilité de tourner à l'extérieur, prises de vue aériennes, bruitage, musique), les spectateurs sont devenus plus avides, plus raffinés et donc plus demandeurs de détails, de précision et d'exactitude ce qui fait que les réalisateurs ont dû, dans leurs adaptations, faire face à ces réalités. Ainsi, en 1908, Charles Pathé créa la Société cinématographique des auteurs et gens de lettre (SCAGL) qui tournaient des films tirés d'œuvres littéraires mais avec l'accord de l'auteur ou de ses héritiers. Le plagiat n'avait plus sa place et une reconnaissance de l'originalité était assurée. Ainsi le chef de production chez Pathé, Albert Capellani, adapta pour le cinéma, *l'Assommoir*, film sous le titre original de l'œuvre, pour ensuite adapter, en 1913, *Germinal*.

## Les adaptations de *Germinal*

*Germinal* est le roman de Zola le plus connu si ce n'est le plus lu du grand public et un classique qui est régulièrement étudié à l'école. Ce phénomène a certainement été amplifié par la sortie des nombreuses adaptations cinématographiques. Ainsi nous dénombrons:

- La première adaptation de *Germinal* qui est celle de Ferdinand Zecca: *La Grève* (1903), produit par Pathé, qui ne durait que 15 minutes.
- La seconde adaptation est celle de Lucien Nonguet: *Au pays noir* (1905), sorte de drame cinématographique constitué de huit tableaux. <sup>[1]</sup><sub>SEP</sub>
- Il est à noter que ces deux premières versions cinématographiques du livre sont introuvables.
- La troisième adaptation est celle de Victorien Jasset, produit par Eclair portant le titre de: *Au pays des ténèbres* (1911-1912).
- Le quatrième film, *Germinal* (1913), est une première production assez fidèle de l'œuvre de Zola et qui porte le titre du roman. Il s'agit d'un film muet d'une durée de 140 minutes, réalisé par Albert Capellani en

<sup>4</sup> *L'Assommoir* (10 adaptations), *Nana* (8 adaptations), *Germinal* (7 adaptations), *La Bête humaine*, *Au bonheur des dames* ou *l'Argent*

<sup>5</sup> On compte pas moins de soixante-dix adaptations des romans de Zola.

collaboration avec le fameux André Antoine, directeur du théâtre de l'Odéon.

- La cinquième adaptation est celle d'un réalisateur inconnu: *Germinal*, présenté en 1920 par les Braudy.
- La sixième adaptation est celle d'Yves Allégret d'après un scénario de Charles Spaak: *Germinal* (1963). Il s'agit d'une adaptation avec un tournage effectué en Hongrie pour la majorité des scènes. Charles Spaak fait certes une lecture précise du roman de Zola mais il s'est permis d'en faire une version abrégée et remaniée, exploitant l'histoire dans le but de mettre en valeur une certaine vedette. Malheureusement, ce film connaîtra un échec commercial.
- Quelques autres tentatives d'adaptation de *Germinal* de Zola suivirent. Ainsi Pierre Assouline mentionnera un projet d'adaptation par Sartre sous la réalisation de Marcel Pagliero, resté sans suite. Eric Barbier, dans les années 90 tournera *Le Brasier*, film inspiré d'un roman de Jack London et de *Germinal* de Zola, tandis que Claude Berri sera, quant à lui, en train de rédiger son propre scénario de *Germinal*, auquel il devra renoncer, du moins pour un certain temps, car *Le Brasier* sera un film à gros budget (90 millions de francs de l'époque). Le film sortira en 1991, mais n'aura pas le succès escompté ce qui autorisera Berri à se remettre à la rédaction du scénario puis à tourner *Germinal*, qui sortira en septembre 1993<sup>6</sup>.

L'adaptation de Claude Berri est la plus récente mais elle est aussi celle qui attire le plus notre attention car, par les décors, l'intrigue et les personnages, elle définit parfaitement l'adaptation la plus fidèle d'une œuvre littéraire en œuvre cinématographique.

Ce film français a été le plus couteux pour l'époque, dépassant du double celui d'Yves Allégret, avec ses 170 millions de francs ou près de 26 millions d'euros, rivalisant ainsi dans une période particulièrement difficile<sup>7</sup> avec les films à grand spectacle hollywoodiens. Claude Berri désirait reconstituer le réalisme de l'histoire de ces mineurs par les lieux de vie (le Voreux, le village de Montsou et ses environs, la petite maison de la Mouquette ou celle des Maheu, les galeries de la mine), leurs conditions de vie difficiles et leur lutte. Berri a également choisi des acteurs de marque, Gérard Depardieu, Miou-Miou, Jean Carmet, Anny Duperey, Yolande Moreau et surtout Renaud dans le rôle principal, chanteur célèbre qui fait ici ses premiers pas en tant qu'acteur, lesquels ont su faire passer les émotions et les dialogues au plus près de l'œuvre de Zola.

Le réalisme nous le voyons dès les premières lignes du roman avec l'arrivée du héros au coron: « Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande fuite de Marchiennes à Montsou. (Zola: chap.1, p.7) », ce qui nous est montré par Berri en une scène où

<sup>6</sup> <http://www.espacefrancais.com/emile-zola-germinal-1885/>

<sup>7</sup> Cf. Les négociations au sujet des accords du GATT sur l'audiovisuel (1992-1994)

nous avons l'image du coron avec le déroulement des noms des acteurs, suivie de l'arrivée de Lantier dans le coron. Rapidement ensuite, Berri reprend la rencontre avec Bonne-mort quasiment à l'identique. L'utilisation d'un ton et langage plus familier est une caractéristique du film. Ainsi dans le roman, nous avons Catherine qui s'adresse à son père en lui disant "père" tandis que dans le film elle utilise le terme de "papa"; l'utilisation du juron "va te faire fiche" sera remis au goût du jour par Berri et transformé en "merde"; il en est de même avec "jesuis sans le sou" du roman qui devient "j'ai plus un sou" dans le film; "souffle la chandelle" remplacé par "Eteins la lampe"; la mort de Fleurante est annoncée dans le livre par "la grande Fleurante ne viendrait plus" et dans le film "Fleurante est morte", etc. Les chapitres 5 et 6 de la première partie ont été coupés par Berri pour passer directement au chapitre 1 de la deuxième partie et se retrouver dans la propriété des Grégoire pour découvrir cette famille bourgeoise, et tout particulièrement la fille, d'aspect plus éveillé et plus bourgeois dans le film en comparaison avec le roman où elle paraît être moins capricieuse et pour laquelle nous développons une certaine empathie en tant que lecteur. L'aboïement des chiens, dans le roman, indique la venue de monsieur Deneulin, cousin de M. Grégoire (Zola: p. 90), mais dans le film il s'agit de celle de La Maheude accompagnée de ses deux enfants venant faire l'aumône auprès des Grégoire ou plus exactement de Cécile. La suite de cet épisode du roman est en partie coupée par le scénariste pour rapidement passer à celui de la quête de pain auprès du boulanger, etc. Malgré ses scindements et coupures, le film de Berri compte près de trois heures de projection qui en font l'adaptation la plus longue du roman de Zola mais encore une des plus fidèle car très réaliste - réalisme accentué par la musique de Jean-Louis Roques qui donne une dramatisation supplémentaire au film.

Quelques reproches cependant, en ce qui concerne le personnage de la Maheude. Dans le roman, elle nous est présentée beaucoup plus âgée qu'Etienne alors que Claude Berri a choisi pour ce rôle Miou-Miou, qui est plus jeune que Renaud. Le choix de Berri pour cette actrice provient certainement de sa qualité d'actrice laquelle, par le port du masque du désespoir et de la tristesse, a su remplacer l'image du personnage, malheureux, fatigué et frappé par les nombreux deuils, décrit dans le livre de Zola. Il nous a été donc facile de passer outre cette dissonance. Le second reproche, qui est tout aussi vite oublié, est celui du choix des acteurs jouant le rôle des personnages de Bonne-mort et de Maheu. Berri a choisi Jean Carnet pour le premier et Gérard Depardieu pour le second. Acteurs de physionomie imposante, ils ne répondent pas à l'image que nous en donne Zola dans son roman. Mais là encore, la qualité de leur interprétation fait que l'on se laisse très vite prendre par le jeu des acteurs et l'on en oublie la différence de physionomie. En parlant de jeu d'acteur, Renaud qui, comme dit précédemment, fait ses premiers pas dans le cinéma, réussit lui aussi magnifiquement à prendre le rôle d'Etienne Lantier. Dans le roman comme dans le film, il reste un homme radical et meurtri. Il en est de même pour le personnage de Chaval joué par Jean-Roger Milo et celui de Catherine joué par Judith Henry. Tous les personnages forts du roman restent aussi caractéristiques dans le film.



Le film de Claude Berri est une franche réussite, avec toute la vérité, la gravité, la profondeur et le souffle de Zola pour impulsion. Berri par l'image et le son, par le jeu des acteurs, par des scènes spectaculaires de débauche, de révolte, de catastrophes, nous a parfaitement mené dans les affres des mines, dans la vie difficile des mineurs par une authenticité flagrante.

Toute production cinématographique tiré d'un roman ne s'assure pas forcément une bonne fortune parce qu'elle tire simplement sa source d'une œuvre littéraire. Il peut arriver que le film ne soit pas une réussite alors que l'œuvre écrite en est une ; l'inverse peut également se produire. A notre avis, le film peut être qualifié de « bonne adaptation » que si le réalisateur a été suffisamment capable de comprendre le message du roman et surtout de pleinement l'interpréter sous forme cinématographique. Le comble de la réussite pour le cinéaste serait de rendre plus claire encore ce même message de l'auteur que le lecteur n'aurait pu entrevoir ou comprendre par la lecture. D'ailleurs, Malraux disait quel'œuvre écrite est irréaliste et le cinéma lui offre cette réalité qui lui manque, réalité qui est une interprétation du cinéaste<sup>8</sup>. De personnages mythiques dans le roman, les personnages dans le film annoncent une nouvelle ère, plus encore une nouvelle création laquelle pourrait être une matière suffisamment vivante pour assurer la promotion de la lecture, de la littérature comme celle de son enseignement.

### Liste de références

- LAROCHE, M. (1997). CAHIERS FRANCO-CANADIENS DE L'OUEST, *Le vieillard et l'enfant* : le scénario de Gabrielle Roy, VOL. 9, Nos 1-2, p. 3-17
- PROUST, M. (1927). *À la recherche du temps perdu*, Tome VIII, *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard.
- ROPARS-WUILLEUMIER, M-C. (1990). *Écraniques. Le film du texte*. Lille: Presses universitaires de Lille.
- ZOLA, E. (1981). *Germinal*. Livre de poche. Paris: Fasquelle.
- « Cinéma et romans : les liaisons heureuses », Le figaro.fr, rubrique : culture in <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/04/04/03005-20140404ARTFIG00212-cinema-et-romans-les-liaisons-heureuses.php> publié le 04.04.2014
- « Le roman à l'écran : à quelles conditions? » [s.a.] Séquences : la revue de cinéma, n° 15, 1958, p. 8-11. in <http://id.erudit.org/iderudit/52206ac> (Document téléchargé le 7 November 2016 11:43)
- MORIN, J. *L'œuvre de Zola à l'écran*. Lille: Université de Lille III. Bibliographie mentionnée dans <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/emilezolaacinema.htm>
- Numéro spécial Zola de la revue "Europe", n° 83-84, nov.- déc. 1952. In <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/emilezolaacinema.htm>
- WARREN, P. (1995). *Zola et le cinéma*. Éd. Presses de l'Université Laval / Presses de la Sorbonne Nouvelle. Bibliographie mentionnée dans <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/emilezolaacinema.htm>

<sup>8</sup> <http://id.erudit.org/iderudit/52206ac>

## **FROM FRENCH NOVEL TO CINEMA** **(a story of adaptations and teaching)**

From the beginning of the 20th century, cinematography, wanting to transform words into images and sound often drew inspiration and facts from literature. One of the many examples being *Le Voyage dans la Lune* (A Trip to the Moon, 1902), produced and directed by Georges Méliès who drafted out of the books: *De la Terre à la Lune* by Jules Verne (1865) and *Les Premiers Hommes dans la lune* by H.G. Wells (The First Men in the Moon, 1901).

This phenomena is all but insignificant or rare. The choice of the prints being taken up by cinematography, the quality of the adaptations and the future of these books in French literature is subject of our study. Are movies as reproductions capable of adequately portraying the emotions, sensations, memories and thoughts of the characters? Are they able to support and re-enact the alternation of the rhythm that characterises some novels?

Our study consists of a short retrospective of French literature adapted and reproduced for cinema, more specifically research regarding the feature film *Germinal* which was taken up from Emile Zola's novel and realised by director Claude Berri in 1993. And finally the practice of using movies in teaching French literature.

Key words: cinema, French literature, adaptation, *Germinal*, teaching

**Наталия Няголова<sup>1</sup>***Великотырновский университет имени**Святых Кирилла и Мефодия, Болгария, Велико-Тырново*

Изворни научни рад

УДК 821.161.1.09-2:791

## **„ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ” – ТЕКСТ И КИНОТЕКСТ**

**Аннотация:** В докладе рассматриваются особенности поэтики пьесы Александра Володина „Пять вечеров” и ее экранизации – фильма „Пять вечеров” Никиты Михалкова. Оба текста принадлежат двум историческим эпохам: хрущевской „оттепели” 1950-х – 1960-х годов и „позднесоветскому” кинематографу 70-х годов XX века.

На основе выявления различий социокультурного контекста сделана попытка мотивировки структурных различий двух текстов – драматургического и кинематографического. Проанализированы механизмы трансформации драматургической основы при создании кинотекста – редукция сюжетных блоков; изменения некоторых аспектов конфликта, колористики, вещного мира; интертекстуальные подмены. Уделено особое место изменениям персонажной схемы в связи с противопоставлением индивидуальности героя и его социальной типологии в советском кинематографе периода „застоя”.

Анализ выполнен средствами структурно-семиотического и историко-литературного научного метода.

**Ключевые слова:** текст, контекст, поэтика, „оттепель”, экранизация.

В своем исследовании „Повторение или различие, или еще раз про любовь в советском и постсоветском кинематографе” А. Усманова отмечает: „Каждый фильм может быть воспринят нами как “слепок” или моментальный снимок того или иного исторического момента, но прочесть его, дешифровать сообщение можно, лишь зная конвенции общественной репрезентации и будучи знакомым с более широким социальным контекстом.” (Усманова, 2004)

Цель настоящей статьи – предложить интерпретацию „знаков времени”, психологических, социальных, эстетических особенностей появления двух текстов – пьесы Александра Володина „Пять вечеров” (1959) и ее одноименной экранизации режиссера Никиты Михалкова, созданной в 1979 году. Пьеса и фильм отстоят друг от друга на двадцать лет, и за эти два десятилетия в историческом и социокультурном пространстве СССР многое изменилось. Володин создает пьесу в апогей хрущевской „оттепели”, а Михалков – фильм в разгар брежневского „застоя”. Сравнительный анализ литературного первоисточника и его экранизации дает возможность продемонстрировать на базе одного и того

<sup>1</sup> nniagolova@abv.bg

же сюжета изменение эстетических и общественных установок, деактуализацию некоторых образов и тем, новые принципы конструирования вещного мира, художественного пространства, облика героев.

Для реализации данной цели используется инструментарий исторического и структурно-семиотического подхода; взаимодействие подходов обеспечивают диахронное и синхронное рассмотрение текстов.

Пьеса „Пять вечеров” – часть большого корпуса произведений эпохи „оттепели”, которые реализуют новые принципы драматургического строения по сравнению с пьесами „железного стиля”. А. Володин, А. Арбузов, В. Розов, А. Вампилов создают драматургию героя – яркой, неординарной, неоромантической личности, которая выпадает из ряда пафосных персонажей „бесконфликтных” пьес 40-х – 50-х гг. своими „альтернативностью”, „своим выбором между общепринятым и личным”, индивидуальностью, стремлением к идеалу. (Денисова 2013: 90–91)

Ключевое различие между исходным текстом пьесы и ее экранизацией состоит в том, что они относятся к двум разным типам текстов русской культуры. Действие в пьесе А. Володина происходит в послевоенном Ленинграде, и художественная топография произведения моделирует его параметры: „Эта история произошла в Ленинграде, на одной из улиц, в одном из домов.” Специфически „ленинградский текст” в русской культуре „сохраняет, проблематизируя, принципиальные особенности петербургского текста, отмеченные В.Н. Топоровым и другими учеными: присутствие субстратов природной, материально-культурной, духовной сферы, особое внимание к слову, поэтике текста. Ориентация на художественное наследие прошлого проявляется в возвращении в литературу образов «маленького человека» и «человека из подполья», в остранении соотношения собственной жизни писателя и искусства”. (Вейсман 2005) Ленинград воспринимается как один из тяжело пострадавших городов во время Второй мировой войны, и именно на его фоне представлены, как минимум, два важных драматургических сюжета „оттепели” – „Мой бедный Марат” (1969) А. Арбузова и „Пять вечеров” А. Володина. В обоих текстах судьба молодых героев связана с судьбой города: он становится для них коррективом нравственной жизни. В обоих текстах присутствует сюжетогенное сравнение между прошлой и нынешней жизнью персонажей, и это сравнение мотивирует развязку конфликта. В обоих текстах действие происходит в довоенном ленинградском доме, который остался неразрушенным, и возвращение в этот дом, с которым связаны воспоминания и эмоции молодости, воскрешает исчезнувший мир и заново сводит героев.

Фильм Михалкова перенесен в Москву. Город становится знаковым местом развития сюжета еще в начальной песне к фильму „Московские бульвары” в исполнении Л. Гурченко и В. Трошина. Начальные кадры, на фоне которых идут титры, изображают достопримечательности Москвы: МГУ, Белорусский вокзал, МИД, гостиницу „Украина”, Манежную площадь, афиши спартакиады народов СССР, танцы буги-вуги, прически и одежду конца 50-х годов. Для советского кинематографа хрущевского периода столица СССР оказывается цен-

тральным топосом. В культуре „шестидесятников” Москва – нечто большее, чем главный город страны. Герои фильмов того времени воспринимают ее как дом и символ эпохи: „Город на экране – фотогеничен, подвижен и общителен, в нем хочется побывать. Да вот ты уже и внутри: ведь взгляд камеры вмещает бесконечно много – мостовые, дома, деревья, прохожих, небо над головой, втягивая и зрителя.” (Баландина 2014: 13–14) Фильм Михалкова легко вписывается в параметры „московского текста” русской культуры, для которого характерны феминоцентризм, материнская забота, уют, доброта. В кинотексте столица присутствует через упоминание нескольких топосов – обувная фабрика „Парижская коммуна”, на которой работает Тома, подмосковные Звенигород и Архангельское, а все съемки проводятся в закрытых помещениях (коммуналка, квартира, лестничная площадка, переговорный пункт, ресторан). Между тем сама атмосфера фильма строится на эффекте домашности, притягательности города, и Ильин ощущает себя заложником Москвы. За кадром лейтмотивом звучит один из самых специфических сигналов „московского текста” – звук городских трамваев. (Селеменова 2009: 26)

В тексте Володина Ильин знает, в каком районе Ленинграда он находится и, вспоминая счастливую топографию своей первой любви („эта аптека”, „собственный переулок”, „персональный кинотеатр”, „личное небо”), решает зайти к Томе. В фильме Александр Петрович (Станислав Любшин) неожиданно, смотря через окно, узнает свое местонахождение в городе и дом, где снимал комнату у Тамары Васильевны (Людмила Гурченко). Всё изменилось за восемнадцать военных и послевоенных лет: город поменял свой облик, как непохожи на себя вчерашние герои фильма.

В пьесе Володина в ремарках указано, что действие происходит в двух комнатах Тома („то в одной, то в другой, то в обеих одновременно”). Понятно, что это – комнаты в коммунальной квартире, остальное пространство жилища остается „за кадром”. В фильме Михалкова художественное пространство изображает коммуналку как единый топос с ее главной особенностью – „проницаемостью” жилплощади и приватной жизни жильцов. Исследовательница топоса коммунальной квартиры в советском кинематографе М.В. Воробьева отмечает: „Кинофильмы и анекдоты близки в фиксации многофункциональности комнат коммунальных квартир, использования общих пространств квартир не по прямому назначению, плохого состояния сантехники, присутствия насекомых, наличия в отношениях между жильцами конфликтов и взаимопомощи, в части проявлений конфликтов говоря о доносах, слежке, бытовых неприятностях, которые соседи доставляли друг другу, рассказывают об ограничениях на интимные отношения, накладываемые коммунальным укладом, запрете на употребление личного имущества соседей без их разрешения и ограждении личных вещей от недозволенного использования.” (Воробьева 2015) В фильме Михалкова из-за коммунального сожительства страдает Зоя, а Тома и Слава воспринимают соседство как естественное состояние вещей. Ставя целью изображение коммунального пространства, Михалков создает маргинальных героев, которые олицетворяют коллективность и невозможность частной жизни

человека в коммуналке – страстных телезрителей (О. Николаева и Н. Каранский), армянку Нину Мамиконовну (Н. Тер-Осипян), Василия Федоровича (актер в титрах не указан).

«Находкой» Михалкова является включение в действие телевизионных передач. Телевидение в конце 50-х – важная часть жизни советского человека, а в середине 60-х „телевизоры имеют около двух третей горожан. Недельные затраты времени на просмотр телевизионных передач достигали шести – семи и более часов в неделю”. (Федченко 2009: 160) Телевизионные передачи становятся параллельным действием для основного сюжета фильма. Они либо создают эффект иронического несовпадения с происходящим с героями (реклама ваз в момент первого посещения Ильина), либо усиливают драматизм ситуаций (концерт Ван Клиберна в финальной сцене фильма). Телевизор превращается в самостоятельного героя картины. Вокруг него складываются микросюжетные ряды (посещения соседей в качестве телезрителей комнаты Тома), аккумулируется напряжение отдельных сцен (Ильин смотрит у Тимофеева фильм „Весна в Москве” (1953), где судьба главной героини соотносима с судьбой самого Ильина), подчеркивается ценность телевизора как вещи (Тимофеев приносит Томе увеличительную линзу как подарок от Ильина).

Биография Ильина в пьесе приобщает героя к особой категории володинских героев – талантливых маргиналов, „неправильных” и закрытых, но глубоко нравственных персонажей. В пьесе его прошлое связывается с Гулагом: „Смотрит на Ильина так недоверчиво и жалобно, что Ильин рассмеялся. Да и Гулаг был, но это отдельный разговор. Шагнул к ней и, несмотря на некоторое сопротивление, поцеловал в щеку.” (Володин 1999) Сценаристы фильма Н. Михалков и А. Абадасьян убирают тему Гулага из истории героя и снабжают его более обычной биографией, рассказанной его однокурсником Тимофеевым (Александр Абадасьян): исключение из института из-за принципиальной ссоры с „подлецом” Фомичевым, работа шофером на „самых тяжелых трассах”...Появляются новые эпизоды – сцена с забытой песней в ресторане, конфликт с нетерпеливой старушкой на переговорном пункте. Ильин Любшина в результате оказывается киногероем 70-х. Это – „рядовой современник, потенциальный зритель, советский гражданин, но своими неоднозначными или иррациональными поступками он подвергает сомнению устойчивость привычных нормативных практик.” (Плужник 2014) Ильин в фильме несмотря на всю свою коммуникативность отчужден от людей, он их пугает, смущает, ошеломляет. Его остраненность проявляется в костюме: на протяжении почти всего фильма Ильин показан в длинном пальто и шляпе, с чемоданом в руке, напоминая случайного пассажира. В то же время герой находится в гармонии с миром вещей – он легко вписывается в бытовое окружение. Изображение быта занимает очень важное место в кинопоэтике „Пяти вечеров” и в советском кинематографе 70-х в целом, который отдает предпочтение камерной, герметичной обстановке с множеством бытовых подробностей, „передающей, по мнению многих, специфическую атмосферу неподвижности и застоя”. (Плужник 2014) Предметный код в фильме сконструирован продумано и многозначно,

отражая особый кинематографический взгляд 70-х. Оптика здесь „лишена права высказывания, но лица и предметы, попадающие в кадр, впитывают в себя, помимо экранной истории, также и не могущую высказаться историю времени и страны.” (Аронсон 2003: 90) Не только у Ильина, у каждого из героев имеются свои доминанты одежды, которые „рассказывают” его личную историю: у Томы – халат, бигуди, костюм послевоенного покроя на размер больше, светлая кофточка; у Тимофеева – кардиган, строгая оправка очков, подтяжки; у Кати (Л. Кузнецова) – берет, сумочка, платье-плиссе; у Славы (И. Нефедов) – кеды, наручные часы.

В фильме существенно изменен интертекстуальный слой пьесы. Исключены цитаты из Пушкина („Где я страдал, где я любил, / где сердце я похоронил”), Лермонтова („Гарун бежал быстрее лани...”), несурзные стихи Славы („Милый взгляд твоих дивных глазенок...”), народная песня „Миленький ты мой, / возьми меня с собой”, „созвучная эпохе пересыльных лагерей” (Деменцова 2016). Михалков строит интертекст по-другому, ставя в центр песню известного барда Юлия Кима „Губы окаянные” (в исполнении С. Никитина). Песня Кима появляется в один из самых напряженных моментов и вступает в „диалог” с другой мелодией – послевоенным танго, и дальше мотив песни возникает на протяжении фильма как знак любовной темы. „Губы окаянные” с ее „народной формой” и несложным текстом, исполняемыми под гитару, символизирует отказ от всего пафосного, официозного, фальшивого в личности Ильина и истинность его чувства к Томе. Поющий Ильин в протертой обуви из ткани, свитере и двух шапках олицетворяет драму неустроенности человека, пережившего войну, сталинские репрессии, одиночество, тяжелые испытания и сохранившего достоинство и любовь. Музыкальный слой фильма динамичен и семантически обусловлен мизансценой. Телевизионный концерт Вана Клиберна с исполнением Ноктюрна № 20 Шопена создает не только драматическую атмосферу для любовного признания Ильина и Томы, но и воскрешает особое отношение к классической музыке в эпоху „оттепели”, когда „концерты классической музыки вновь приобрели значение общественного события – рядом с поэтическими митингами и выставками западноевропейской живописи”, становятся „символом и пространством свободомыслия”. (Найдорф 1999)

В духе 1960-х Михалков снимает черно-белый фильм, добиваясь ахроматическим решением не только ретроэффекта, но и передавая языком колористики тяжелую, нерадостную, печальную историю любви двух немолодых людей. Однако в финале он дает единственную сцену в цвете, во время которой происходит последний разговор героев. Данная сцена исключает изображение самих героев, их реплики звучат на фоне инструментального исполнения Клиберна военной песни „Вечер на рейде”, а круговое движение камеры отождествляется с взглядом персонажей и запечатливает подробности интерьера – военные фотографии, старомодные обои, фарфоровые фигурки на столе, протертую ширму...Цвет появляется в картине как знак „цветного” зрения героев, приобретенного благодаря возвращению любви. Как ни странно, основным семантическим ядром финальной сцены является концепт „счастье”, необъяснимое

чувство гармонии и удовлетворенности у людей с неустроенными судьбами, которые попали в круговорот тяжелых исторических событий, но, преодолев все перипетии, одержали победу над забвением и смертью.

Параллельное прочтение текста и кинотекста „Пять вечеров” выявляет несколько принципиальных отличий эстетического и социокультурного характера:

- оба произведения относятся к эпохе „оттепели”, но из-за двадцатилетней дистанции между пьесой и фильмом, передают атмосферу эпохи разными средствами и семантическими акцентами;
- индикатором изменившихся представлений о концепции центрального героя становится „перенаписанная” биография Ильина, в которой романтические составляющие заменяются более обычными фактами, а тема Гулага совершенно исключается;
- в фильме максимально используется художественное пространство коммунальной квартиры, которое для 70-х уже становится понятной для зрителя метафорой неустроенности быта и ограниченности личного бытия человека;
- советский быт конца 50-х передается средствами феноменологического кино, в котором крупные планы предмета передают его бытийную значимость в изображаемом мире;
- в песенных и музыкальных вставках (бардовская песня, классическая музыка, песни военных лет) происходит осмысление эпохи „оттепели” с дистанции 70-х и их превращение в культурные знаки времени;
- в фильме имеет место сложная игра черно-белых и цветных кадров, в противопоставлении которых отражены новые возможности цвета в кинематографическом языке позднесоветского кинематографа.

## Библиография

- Аронсон, О. (2003). *Метакино*. Москва: Ад Маргинем.
- Баландина, Н. П. (2014). *Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х годов*. Москва: ГИИ; РГГУ.
- Вейсман, И. З. (2005). *Ленинградский текст Сергея Довлатова*. Диссертация на соиск. ученой степени кандидата филологических наук. Саратов: Саратовский гос. университет. Дата обращения 08. 02. 2017. <http://www.cheloveknauka.com/leningradskiy-tekst-sergeya-dovlatova>
- Володин, А. М. (1999). *Пять вечеров*. Екатеринбург: У-Фактория. Дата обращения 10. 02. 2017 <http://www.lib-drama.narod.ru/volodin/fiveevening.html>
- Воробьева, М. В. (2015). Коммунальная квартира в советских кинофильмах и анекдотах: попытка объемного портрета, *Лабиринт*, №2, 19 – 31.
- Деменцова, Э. (2016). „Вечер, ты помнишь...” *Рецензия на спектакль П. Сафонова „Пять вечеров” в театре Московский областной ТЮЗ*. Радио „Эхо Москвы”. Дата обращения 10. 02. 2017 <http://www.m.echo.msk.ru/blogs/detail.php?ID=1899154>



- Денисова, Т.Н. (2013). Романтички герой руске драматургије 60-х гг. XX века, *Вестник Вятскогo државногo хуманитарногo универзитета*, №2-2, 90 – 92.
- Најдорф, М. (1990). *Лекција “Класическа музика у СССР” (LIU, USA, 1990). Лекција, прочитана М. Најдорфом у универзитету Лонг-Ајленд, Њу-Јорк, САД у октобру 1990 гoда (Long Ireland University, Faculty of Arts. Oct’1990).* Културолог Мајк Најдорф. Тексти. Дата обраћања 04. 02. 2017, <https://www.sites.google.com/site/marknaydorftexts/musical-articles/lekcija-klassiceskaa-muzyka-v-sssr-1990>
- Плужник, В. (2014). Советски кинoгерoј 1970-х: стратегије поведенија и социјална критика, *Гефтер*, 26. 11. 2014 <http://www.gefter.ru/archive/13644>
- Селеменева, М. В. (2009). «Московски текст» у руске литератури XX в. (на материјалу уметничке прозе 1910—1950-х гг.), *Вестник Росийскогo универзитета дрoуби народoв. Серија: Литературoведение, журналистика*, Выпуск № 2, 20 – 27.
- Усманова, А. (2004). Повтореније и разлике, или «Еще раз про любовь» у советском и постсоветском кинематографу, *Новое литературное обозрение*, № 69, Дата обраћања 12. 02. 2017. <http://www.magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>
- Федченко, М.Н. (2009). *Повседневная жизнь советского человека (1945-1991 гг.)*. Курган : Курганский гос. университет.

## „ПЕТ ВЕЧЕРИ“ – ТЕКСТ И ФИЛМСКИ ТЕКСТ

**Апстракт:** У раду се разматају особености поетике драме Александра Володина „Пет вечери“ и њене екранизација, филма „Пет вечери“ Никите Михалкова, као културни текстови две различите историјске епохе: Хрушчовљевог Отопљења педесетих и шездесетих година и „позносавјетског“ филма седамдесетих година XX века.

На основу приказане разлике социокултурног контекста, покушали смо да објаснимо и разлике у структури два текста: драмског и кинематографског. Анализирани су механизми трансформације драмске основе при стварању филмског текста: редуција сажетних делова; промене у неким аспектима конфликта, промене колорита и света предмета; интертекстуалне замене. У раду је посебна пажња посвећена промени система ликова, проистеклој из супротстављања јунака и његове социјалне типологије у совјетској кинематографији периода „застоја“. У раду су коришћене структурно-семиотичка и књижевнoисторијска метода.

**Кључне речи:** текст, контекст, поетика, Отопљење, екранизација



**Велимир М. Илић<sup>1</sup>**  
 Филозофски факултет Универзитета у Нишу  
**Јована Д. Динчић<sup>2</sup>**  
 Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Изворни научни рад  
 УДК 821.161.1.09-342

## **ЧАРОБЊАК ИЗ ОЗА ФРАНКА БАУМА И ЧАРОБЊАК СМАРАГДНОГ ГРАДА АЛЕКСАНДРА ВОЛКОВА**

Апстракт: Рад представља део истраживања посвећеног анализи руских ауторских бајки совјетског периода, насталих адаптацијом ауторских бајки западно-европских и америчких аутора. У оквиру овог подсистема жанра ауторске бајке, дело Александра Волкова издваја се као један од примера књижевне адаптације са веома великим степеном самосталности у односу на полазни текст и сматра се самосталним књижевним делом. У раду се пре свега истражују разлике између социокултурних средина, које се у самом процесу адаптације издвајају као принципијелне, ради чије реализације Волков уноси све остале измене, које обухватају композицију, сиже, реалије, описе, систем ликова и њихове функције.

Други део истраживања односи се на књижевне илустрације руске ауторске бајке, које се пореде са илустрацијама изворног текста.

*Кључне речи:* ауторска бајка, адаптација, русификација, књижевне илустрације.

Педагог неуобичајено широког профила, Александар Мелентјевич Волков, своју каријеру започео је као предавач књижевности, историје и географије, да би у четрдесетој години за седам месеци завршио математички факултет МГУ и постао доцент *Московског института обојених метала*. За време рада на Институту посећивао је кружок енглеског језика, где је и прочитао бајку америчког писца, о чему је и писао:

„Први пут сам је прочитао, ако се не варам, 1934. или 1935. год. и очарала ме је својим сижеом и некако задивљујуће симпатичним јунацима. Прочитао сам бајку својој деци, Виви и Адику, и њима се такође изузетно допала. Било ми је жао када сам се растајао са књигом (која је, уз све, и графички веома добро обрађена) и дуго сам је задржао код себе, правдајући се разним изговорима, да бих на крају решио да је преведем на руски и притом је детаљно прерадим.

Рад ме је понео, завршио сам за две недеље“ (Петровский, 1986: 252).

Књига *Чаробњак Смарадног града*, заснована на преводу бајке Франка Баума *Чаробњак из Оза* (*The Wonderful Wizard of Oz*, L. Frank Baum, 1900),

<sup>1</sup> velimir.ilic@filfak.ni.ac.rs

<sup>2</sup> jovana.dincic@filfak.ni.ac.rs

излази 1939. год., а друга редакција појављује се 1962. А. Волков задржава основну сижејну линију Баумове бајке, док се одступања од Баумовог текста односе пре свега на композицију, сиже и ликове јунака и она су у првом реду у функцији реализације постављених, пре свега, идеолошких функција. Основна идеолошка теза америчког писца, вера у неограниченост људских могућности, у основи је блиска духу социјалистичке идеологије, тј. пројекцији светле социјалистичке будућности. Пошавши од ове основне тезе, Волков је интензивирао мотив унутрашњих препрека и донекле померио Баумову идеолошку концепцију, уневши политички контекст борбе капиталистичких и социјалистичких земаља. У Предговору Волков објашњава да је читав Баумов свет „писцу веома добро познат капиталистички свет, у коме се лагодан живот мањине заснива на експлоатисању и превари већине. Због тога је и Гудвин у обмани становника чаробне земље видео могућност свог спасења“ (Волков, 2014). На овој идеји Волков базира и основни дидактички циљ своје бајке – не-одрживост било какве лажи и преваре, које се, по Волкову, налазе у основи капиталистичке узурпације, и посредством којих је једино привремено и могућа власт мањине над већином.

Помоћу лика Гудвина, Волков истиче још једну дидактичку тезу. Његов карактер је могуће преваспитати у колективу, а за почетак тог процеса потребно је његово суочавање са проблемом:

„Када су Гудвина разоткрили, лажни чаробњак се чак и обрадовао: почео је да се гнуша превара, а није знао како да сам разреши ту ујдурму“ (Волков, 2014).

У Баумовом делу, Чаробњак је такође био обичан човек по имену Оскар Зороастр Дигс, који је радио у циркусу у Омахи, у држави Небраска. У једној тачки он је користио балон, на коме је написао своје иницијале – *О. З.* и којим је и доспео у Земљу Оз за време урагана. Становници земље Оз, услед идентичности иницијала са називом земље, Оскара су прихватили као чаробњака и предложили му да влада земљом. Код Волкова је овај део сижеа исти, осим што се његов Џејмс Гудвин приземљио у Зеленој земљи, чији су га становници сматрали чаробњаком.

Занимљиво тумачење мотива зелених наочара, помоћу којих Чаробњак (који је и код Баума демистификован као шарлатан и владар), чија су основна средства управљања обмана и мистификација, даје М. Петровски у култној књизи *Јунаци нашег детињства*. Он сматра да би овај мотив могао да има функцију пародије на оснивача секте Мормона – Џозефа Смита, коме је, према легенди, Христ дао свету *Књигу Мормона*, штампану на бронзаним плочама, коју је он читао уз помоћ специјалних наочара, кријући се иза завесе (Петровски, 1986: 212).

У погледу основне композиционе структуре, најпре се уочава да је Волков избацио два поглавља, која нису директно повезана са сижеом – *Борба са ратоборним дрвећем* и *У земљи крчког порцелана*, а дописао је три: *Ели у плену људождера*, *Поплава* и *У потрази за пријатељима*.

У ономастичкој сфери најочигледније су промене имена јунака. Пажњу

проучавалаца овог дела највише је заинтересовало име чаробњака, *Џејмс Гудвин, Велики и Ужасни*. У потрази за етимологијом имена Гудвин, М. Петровски је, поступком повратног превода овог имена са енглеског, дошао до претпоставке да би оно могло да значи *добра нада (good ween), добар простак* или чак *добар олош* (Петровский, 1986: 218).

Промене које се тичу система ликова такође одговарају постављеном циљу. Ели са куварицом Фрегозом обавља тајне разговоре са становницима земље, чији је циљ објашњење потребе за свргавањем постојеће власти и организовање устанка народа против чаробнице Бастинде. У приказу ових разговора очљив је и један културолошки маркер совјетске епохе, податак да су се описани забрањени разговори у вечерњим сатима водили у кухињи.

Друштво Ели одликује у већој мери развијен колективни дух, узајамно помагање и пожртвованост, при чему се као основна бинарна оса, у односу на коју Волков врши адаптацију америчке бајке, може поставити „идејна монолитност – идејни плурализам“.

Од осталих измена, треба навести оне које се тичу промене простора бајке. Као и код Баума, земља је окружена Великом Пустинјом и састоји се из четири области – Жуте, Плаве, Љубичасте и Розе, а у центру се налази Смарадни Град. Док код Баума, поред Земље чаробњака из Оза, постоји још земаља, код Волкова је простор ограничен Чаробном земљом, који је оштрије контрастиран релном свету. Док Баумова Дороти у Чаробној земљи остаје заувек и не жели да се врати у *свакодневну сиву реалност*, Ели бира реални свет, у коме живе њени пријатељи и рођаци и који није тако леп, али је то њена домовина коју воли. Осим патриотских, овде је јасна и још једна Волковљева дидактичка теза. Свет бајке се не идеализује и не изазива жељу одласка из *сиве свакодневице*.

Другу верзију адаптације Баумове бајке, Волков пише двадесет година касније, 1959. године и у њој Ели добија своју породицу (у првом издању, као и код Баума, она је сироче које су чували тетка и теча).

У вези са пет каснијих Волковљевих књига<sup>3</sup>, у одређеном смислу наставака *Чаробњака Смарадног града*, треба рећи да оне према бајкама Баума<sup>4</sup> имају одређене индиректне везе. Док код Баума пратимо мотиве америчке маште и потраге за гралом, главна линија Волковљевих наставака је сасвим другачија. Први део књиге, по правилу, увек описује одређену невољу, која прети Чаробној земљи и покушаје становника да се изборе са њеном силином. Када постане сасвим јасно да невоља почиње да поприма обресе стихије, становници одлучују да позову помоћ из великог света. На крају, здрав разум и знања Страшила

<sup>3</sup> *Волишебник Изумрудног града* (1939), *Урфин Джус и его деревянные солдаты* (1963), *Семь подземных королей* (1964), *Огненный бог марранов* (1968), *Желтый туман* (1970), *Тайна заброшенного замка* (1975).

<sup>4</sup> Након књиге *The Wizard of Oz*, 1900, Баум објављује и следеће наслове: *The Land of Oz*, 1903, *Ozma of Oz*, 1907, *Dorothy and the Wizard in Oz*, 1908, *The Road to Oz*, 1909, *The Emerald City of Oz*, 1910, *The Patchwork Girl of Oz*, 1913, *Tk-Tok of Oz*, 1914, *The Scarecrow of Oz*, 1915, *Rinkitink in Oz*, 1916, *The Lost Princess of Oz*, 1917, *The Tin Woodman of Oz*, 1918, *The Magic of Oz*, 1919, *Glinda of Oz*, 1920.

и Лименог ослобађају народ. Иако се сличан сиже понавља пет пута, међају се мотиви невоља, њене размере, као и актери. У *Урфину Џојсу* Ели и Чарли Блек се боре, у *Седам подземних краљева* јунаци избављају рудника од остатака феудалне власти, у *Огњеном богу Марана* одвија се борба против демагога Џојса, његове прљаве политике и манипулације масама, у *Жутој магли* против еколошке катастрофе, а у *Тајни напуштеног дворца*, опасност од поробљавања прети целој планети.

Индиректна веза огледа се у сачуваној непромењеној декорацији и истим главним јунацима, док сваки пут уводи неке нове мотиве којима употпуњује приказ *Чаробне земље*. Интересантно је уочити одређене преломне тачке у сижеу, од којих Волков наставља да пише своје дело. Тако, у другој Баумовој књизи, *Чудесна земља Оз* (*The Land of Oz*, 1903), Страшила свргава са власти непријатељска војска, под командом девојке-генерала Џинцер, која је заузела Смарагдни град. И код Баума Страшило се све до последње књиге о Озу не враћа на власт, трон Смарагдног града прелази Озми, законској наследници краљева који су владали пре Чаробњака, а становници Великог света не учествују у томе – своју јунакињу Баум враћа у наставцима који следе. А следећи наставак представља управо прича о Озми у Озу, док Волков наставља повешћу о *Седам подземних краљева*. То је последња повест Волкова, у којој се могу пратити паралеле са Баумовим књигама о земљи Оз.

Радња треће Баумове књиге такође се дешава у подземној земљи – краљевству гнома. Војска земља Оз, на челу са Озмом, Страшилом, Дрвосечом и Лавом долази да ослободи краљевску породицу Ев, коју је заробио краљ гном, Ругедо. Овде се јавља веома важна ралика између геграфских локација приказаних светова. Чаробна земља се код Баума налази између других чаробних земаља. Чаробна земља Ев граничи се са земљом Оз, и Дороти (која се у овој књизи опет појављује) доспева у Чаробну земљу Ев, куда је, са пута на који је кренула рођацима у Аустралију, доноси бура. Ова сижејна линија добија наставак у шестој Баумовој књизи *Смарагдни град земље Оз*, у којој краљ гнома, уз помоћ још неколико злих народа, креће на Смарагдни град. Непријатељ бива поражен уз помоћ фонтане заборавља (у Смарагдном граду, над земљом), чија вода делује успављујуће.

У складу са тумачењем књиге као политичке алегорије на економско, социјално и политичко стање у земљи 1890-их<sup>5</sup>, Лимени би морао да представља обесправљеног индустријског радника, злостављаног од стране Вештице Истока, коју током побуне убијају, што би могла да буде алузија на победу Демократске Партије САД на председничким изборима, након скоро тридесетогодишњег управљања републиканаца. Дрвосеча је риђ (као Рокфелер), беспомоћан и непредузимљив, све док се не удружи са Страшилом, у чему се може препознати алузија на коалицију радника и фармера, основану крајем XIX века у Минесоти. Плашљиви Лав би могао да представља алузију на реструктури-

<sup>5</sup> Вд: Н. Грегори Мэнкью, *Удивительный волшебник из страны Оз — аллегория на денежно-кредитную политику США в конце XIX века и др.*

рање америчке војске, за време Шпанско-америчког рата.

Најважнија одлика главног града Оза је веровање да су зидине града направљене од драгог камена, због чега су сви становници носили заштитне зелене наочаре. Управо на том веровању се и заснива моћ Великог Оза. Док се проблем злата огледа се у мотиву жутог пута.

Зле чаробнице се код Волкова зову Бастинда и Гингема, а добре – Вилина и Стела, док код Баума оне немају имена, већ се зову према особинама и странама света – Зла Чаробница Истока, Добра Чаробница Југа.

У *Чаробној земљи*, „негде у дубини северноамеричког континента“, у којој се дешава основна радња и у повести *Чаробњак Смарагног града*, у првој редакцији, објављеној као превод с енглеског, 1939. год, није било социјалних акцената, карактеристичних за совјетску ауторску бајку тих година. Није било поделе друштва на антагонистичке класе, као што ни напредна револуционарна расположења нису постала главна покретачка основа сижеа. Поред тога, Волков је такође већ у првој редакцији уклонио све трагове полемике из америчког друштвено-политичког живота (борбе за власт америчких председника, економске курсеве председника САД и сл.).

Ипак, алузивност повести-бајке А. Волкова у складу је са идеолошким клишеима совјетске земље, што је најочигледније при поређењу *свог* и *туђе* у систему ликова. Волковљев Страшило се знатно разликује од Болваше из Баумове повести. Амерички читаоци су у лику Болваше видели црте досељеника у потрази за бољим животом, који су без обзира на неугледан изглед били добре нарави. Код Волкова остаје видљив само интертекстуални план са темом двадесетих година XX века *смарагног света*, који чека новог човека, спремног да постане бољи.

Без обзира на разлике у пореклу, Волковљев Железни Дрвосеча веома је близак Страшилу. Самим избором имена *железни*, Волков је извршио адаптацију у складу са очекиваном перцепцијом совјетске аудиторije – *железни* је онај ко је снажном вољом предодређен да мења себе и свет. При чему се таква алузија лако може прочитати у пародијском кључу, будући да сва маштања о новом човеку остају нереализована.

Може се констатовати и да је утицај фолклорне традиције код Волкова већи и уочљивији у односу на Баума, при чему је код сваке следеће редакције тај утицај све приметнији. У првој редакцији *Чаробњака Смарагног града*, у већ поменутом додатом поглављу *Ели у плену људождера*, проналазимо утицај фолклорног сижеа о разбојнику-људождеру који узима у плен младу девојку. Овај уметнути сиже Волкова добија иронични смисао захваљујући опису, према коме је разбојник заправо уклет, несрећни стари младожења, кога су победили успешнији противници и који „поштује принципе здравог начина живота“.

За разлику од Баума, код Волкова нема безимених, условно именованих и обезличених чаробњака. Уместо тога, Волков даје карактеристична имена – Гингема и Бастинда, а у редакцију из 1941. год. уноси детаљнији опис њихових намера, као и детаљнији опис изгледа, при чему се у опису Гингеминог пона-

шања, која узгред носи црну одећу и припрема отровни напитака од сушених мишева и змијиних глава, не би ли тиме погубила све живо на земљи, препознају опште карактеристике баба Јаге. Налик њој је и Бестинда, у опису чијих слугу Волков уноси мотив гвоздених кљунова. Такође за разлику од Баума, а поново у складу са основама система руског фолклора, Волков скраћује причу о крилатим мајмунима, будући да служење чаробном талисману није толико карактеристично за руско фолклорно наслеђе.

Преглед стваралачких интервенција у адаптацији америчког књижевног дела завршавамо закључком којим заокружујемо анализу унетих фолклорних елемената у делу Волкова. Реч је о расплетима сижејних токова, који у складу са законима фолклорне бајке, представљају и тренутке сазнавања истине. Такви расплети реализују се, опет фолклорним, мотивима замене и идентификације. Изгубивши своју моћ, Бестинда и даље покушава да настави предодређену улогу зле моћне чаробнице, док Гудвин након разобличавања доказује да вера у његову уметност великог мага, иако лаж, представља његов легитимни начин одбране од зле чаробнице.

Начин преношења информације уметника илустратора дечијих књига никако није подразумевао елементарно сликовно препричавање основних елемената сижеа, упрошћавање или адаптацију основног текста. Можемо рећи да основу жанра који су они у илустрацијама створили, цртајући или сликајући нови паралелни сиже илустрација, у ствари чини одраз, како њихове интерпретације текста, тако индивидуално схваћених циљева и уметничке функције сликовног приказа. Посебан статус уметника илустратора дечије књиге огледа се у често нагашеној индивидуалној рецепцији текста, која се пре свега тиче досликавања делова за које није било довољно простора у самом тексту, или вербалном делу књиге. То се најчешће односи на описе простора или детаље портрета ликова, у вези са чијом перцепцијом је писац текста рачунао на визуализацију малих рецепијената. На тај начин, одговорност за локализацију наратива у одређеном простору, реалном или фантастичном, као и портретизација јунака, може припасти илустратору коаутору. Нимало не умањујући улогу писца, они су стварали визуелне ликове, који су се у процесу паралелног читања и гледања спајали у јединствену перцептивну целину. Сами писци су одлично разумевали природност и органско јединство таквог симбиотичког споја. Маршак је говорио „да слика у дечијој књизи не треба да буде фотографија, нити просто дуплирање ауторове мисли у тексту, она мора неизоставно, са своје стране, да обогаћује књигу, да детету нуди додатна преживљавања“ (Маршак, 2014). Конашевич је упозоравао уметнике да не прибегавају претераном упрошћавању предмета. Истицао је да је дете реалиста који захтева да предмет буде представљен тачно и са свим детаљима, без упрошћавања, али просто и јасно. Предметност је сматрао квалитетом, најближим дечијој перцепцији, која почиње опажањем контура и фактуре предмета (Конашевич, 1968).

Баумовог Чаробњака из Оза први је илустровао Вилијам Валас Денслоу (William Wallace Denslow), док је један од најпознатијих илустратора Волковљевог дела Чаробњака Смарагдног града Владимир Канивец. Укратко при-



казујући рад двојице уметника на илустрацији ових дела, покушаћемо да и у илустрацијама пронађемо неке од приказаних разлика, које је руски писац унео у адаптацију Баумовог текста.

Најпре се истиче то да двојица ликовних уметника у илустрацијама примењују посве другачији приступ. Илустрације Денслоуа су веома сведене и једноставне са истакнутим ликовима и елементима најбитнијим за сам сиже и нису оптерећене никаквим детаљима који би одвлачили пажњу са главног сижејног тока, док су илустрације Канивеца пуне детаља, живописне и бајковите. Пејзаж у илустрацијама Денслоуа је минималистички, а понекад и потпуно изостављен. На илустрацијама у којима се јавља, сасвим је поједностављен и сведен на низ хоризонталних или вертикалних линија, које само асоцирају на обресе природе. На плану колорита доминантна је светло плава боја, којом се представља најчешће читава позадина. У том погледу нема јасно дефинисаних граница које одвајају другостепене или пејзажне елементе. У оним случајевима када је потребно додатно истакнути неки елемент илустрације убацују се и друге боје, нпр. пут од жутих цигала и сл. Са друге стране, ликови су издвојени и јасно дефинисани у првом плану. Дороти је приказана као девојчица од неких пет-шест година, пунија, са двама дугим риђе-смеђим плетеницама са стране. Страшило се први појављује обучен у црно, са црним шеширом, док је тело Лименог Дрвосече облика дебљег ваљка са несразмерно танким рукама и ногама. Са приближавањем јунака граду Оз илустрације, илустрације почињу да попримају и елементе зелене боје, који се прво огледају у позадини у којој се одвајају копнене површине обојене у зелено. Доласком у Оз читаве позадине попримају светло зелену боју. У ту зелену утопљен је и лик самог чаробњака који се истиче једино црним линијским цртежом. Чаробњак је осликан као средовечни мушкарац, изузетно ниског раста, без косе, у оделу са дугачким мантилом. По одласку из Оза у Западну земљу јављају се елементи жуте боје у виду приказа цвећа и неба и самих становника који су жућкасти. Након ослобађања од злих вештица пејзаж у илустрацијама поприма “природне” боје.

Јасно се уочава да илустрације на плану колорита у потпуности прате текст, тј. јасно доминира боја земље у којој се јунаци налазе, а која је карактеристична за ту земљу. На тај начин провинција земље Оз, у којој се Дороти први пут појављује и одакле креће у потрагу за чаробњаком је плаве боје, тзв. Плава земља, и у складу са тим на илустрацијама је доминантна плава боја којом је представљена читава позадина, укључујући и пејзаж. На том путу истакнута је стаза од жутих цигала која се једина, осим јунака, разликује по боји. Док се јунаци приближавају граду Оз, илустратор припрема читаоце додајући елементе зелене боје, карактеристичне за тај град. На илустрацијама које приказују део сижеа који се одиграва у том граду све је зелено. Јунаци носе наочаре помоћу којих виде зелено, а то је дочарано и читаоцима тако што је читава слика дата у виду цртежа тушем на једнобојној позадини. Одлазећи на запад у Жуту земљу илустрације попримају обресе жуте боје.

Код илустратора Волковљевог дела, Владимира Канивеца, Ели је осликана као девојчица од десетак година, мало старија од првобитне Дороти Денсло-

уа. Ликови Страшила и Лименог Дрвосече се такође веома разликују. Обојица су приказани са истакнутим физичким карактеристикама човека. Страшило је приказано као дечак у плавом оделу са плавом капом, ведрога израза лица и сламом која извире испод капе одајући утисак плаве косе. Лимени је сребрно-сив са сразмерним телом атлетске грађе и озбиљнијим лицем мушкарца. Такав приказ у складу је са његовом функцијом заштитника.

Руском илустратору пејзажи су били подједнако важни као и јунаци, пуни су детаља, раскошни и блистави. Природа је насликана као раскошна, по правилу ведра, свежа и разнобојна, није потчињена приказу јунака већ је равноправно разрађена. За разлику од Денслоуа, не уочава се промена доминантне боје у односу на земљу у којој се налазе. Само у граду Оз читава илустрација поприма зелену боју као доминантну, али уз присуство других боја, које су у тим случајевима нешто сведеније. Чаробњак је приказан као средовечни мушкарац, низак и буцкаст, са израженим руменим образима и црном проређеном коврцавом косом и у оделу са зеленим огртачем до пода. Сам град Оз приказан је као величанствена блистава бела палата са смарагдним куполама.

У илустрацијама Канивеца често сусрећемо фолклорне елементе, захваљујући којима пре свега оне одишу бајковитошћу. Добра вештица представљена је као бака, добронамерног израза лица у белом огртачу са белим шеширом. Зла вештица је у црном, са великим дугачким носем, избораног лица са кошчатим прстима и оштрим ноктима. Позадина око ње је тамна и укључује злослутне животиње попут змија и сова. Овакав приказ у великој мери асоцира на руску фолклорну представу Баба Јаге. Другостепени јунаци, становници градова, имају такође обележја руског фолклора. Насликани су плаве косе, румених округлих лица. У вези са фолклорним елементима најупечатљивији је приказ градова-палата који јасно асоцирају на средњовековне руске цркве, бели, раскошни са карактеристичним куполама.

Приказане разлике између Баумовог дела и адаптиране верзије А. Волкова воде порекло од разлика између социокултурних средина, коју можемо означити основном, принципијелном разликом, ради чије реализације Волков уноси све остале измене, које обухватају композицију, сиже, описане реалије, описе, систем ликова и њихове функције. Уколико говоримо о преводилачким адаптацијама, јасно је да је за остварење постављених задатака, Волков извршио промене на нивоу прагматичке, у складу са својим посебним циљевима комуникативног ефекта, затим – дезидеративне, с обзиром на евидентне разлике комуникативних интенција текстова превода и оригинала, и коначно, волунтативне адекватности, будући да су комуникативни циљеви аутора оригинала и адаптације до те мере различити, да преводилац постаје коаутор текста.

Осим на социокултуролошком и идеолошком плану, измене су јасно уочљиве и на концептуалном плану текста, где доминира идеја пријатељства, којој се најчешће подређују све остале врсте односа међу људима, а мотив пријатељства у одређеним околностима контекстуализује се мотивима узајамног уважавања и поштовања, као и познатом идејом жртвовања зарад користи колектива, коме се, у складу са том идејом, подређује било каква манифеста-

ција индивидуалног.

## Литература

- Волков, А. М. (2014). *Предисловие. Волшебник Изумрудного города*. Преузето 14. јула 2014, са: <http://volkov.anuta.org/volsh/>
- Конашевич, В. М. (1968). *О себе и своем деле*, Москва.
- Маршак, С. (2014). *Художники-иллюстраторы книг С.Я. Маршака*. Преузето 14. јула 2014, са <http://s-marshak.ru/illustr/illustr.htm>
- Петровский, М. С. (1986). *Книги нашего детства*, Москва.

### **УДИВИТЕЛЬНЫЙ ВОЛШЕБНИК ИЗ СТРАНЫ ОЗ Ф. БАУМА И ВОЛШЕБНИК ИЗУМРУДНОГО ГОРОДА А. ВОЛКОВА**

**Резюме:** Настоящая статья является частью исследования адаптаций авторских сказок советского периода. Речь идет о переводах и адаптациях авторских сказок западно-европейских и американских авторов. Произведение А. Волкова *Волшебник Изумрудного города* считается адаптацией с высшей степенью самостоятельности и воспринимается как оригинальное литературное произведение. В статье исследуются прежде всего изменения, вызванные социально-культурными различиями, которые в процессе адаптации выделяются основными. Для реализации поставленных целей Волков вносит изменения, касающиеся композиции, сюжета, реалий, описаний, системы персонажей и их функций. Вторая часть исследования посвящается литературным иллюстрациям русской авторской сказки, которые сопоставляются с иллюстрациями американского текста. Рассматриваются взаимоотношения между отдельными иллюстрациями и проанализированными различиями этих двух литературных произведений.

**Ключевые слова:** авторская сказка, адаптация, русификация, литературные иллюстрации



ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ У  
ГЛОБАЛНОМ ДРУШТВУ

Тематски зборник радова  
са шестог међународног научног скупа  
НАУКА И САВРЕМЕНИ УНИВЕРЗИТЕТ 6 (2016)

*Издавач*

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

*За издавача*

Проф. др Наталија Јовановић, декан

*Лектор / коректор*  
Маја Д. Стојковић

*Корице*  
Дарко Јовановић

*Прелом*  
Милан Д. Ранђеловић

*Формат*  
17 x 24 cm

*Тираж*  
200 примерака

Ниш 2017.

ISBN 978-86-7379-463-1

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

811(082)(0.034.2)  
82.09(082)(0.034.2)

НАУЧНИ скуп са међународним учешћем  
Наука и савремени универзитет (6 ; 2016  
; Ниш) Језик и књижевност у глобалном  
друштву [Електронски извор] : тематски  
зборник радова [са шестог међународног  
научног скупа Наука и савремени  
универзитет 6 (2016)] / [уредник Гордана  
Ђигић]. - Ниш : Филозофски факултет  
Универзитета, 2017 (Ниш : Филозофски  
факултет). - 1 електронски оптички диск  
(CD-ROM) ; 12 стр. - (Библиотека Научни  
скупови / [Филозофски факултет, Ниш] ;  
том 2)

Системски захтеви: Нису наведени. -  
Радови на више језика. - Текст ћир. и лат.  
- Насл. са насловног екрана. - Тираж 200.  
- Напомене и библиографске референце уз  
радове. - Библиографија уз сваки рад.  
- Резимеи на више језика.

ISBN 978-86-7379-463-1

а) Језици - Компаративна анализа -  
Зборници б) Књижевност - Зборници

COBISS.SR-ID 251811084