

Наслеђе

56

Наслеђе **56**



ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Arts and Culture

ГОДИНА XX / БРОЈ / 56 / 2023
YEAR XX / VOLUME / 56 / 2023

Темат Наслеђа / Thematic issue

Гаврило Принцип и алтернативне културе сећања
Gavrilo Princip and Alternative Memory Cultures

Уредници темата / Guest editors

Билјана Андоновска и Горан Лазичић
Biljana Andonovska & Goran Lazičić

ФИЛУМ

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

САДРЖАЈ

ГАВРИЛО ПРИНЦИП И АЛТЕРНАТИВНЕ КУЛТУРЕ СЕЋАЊА

Биљана Андоновска и Горан Лазичић ПРИНЦИП ИСКОСА	11–13
Драган М. Ђорђевић ПОТКУЛТУРЕ СЕЋАЊА: САРАЈЕВСКИ АТЕНТАТ У САВРЕМЕНОЈ ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ	15–27
Драган Б. Бабић СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ: ГАВРИЛО ПРИНЦИП У СТРИПУ	29–40
Милош М. Војиновић ВИДЕТИ ПРИНЦИПА: ФОТОГРАФИЈЕ ГАВРИЛА ПРИНЦИПА И МЛАДЕ БОСНЕ	41–53
Јудит Енценхофер ТУРИЗАМ И КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА ЛИКА ГАВРИЛА ПРИНЦИПА И САРАЈЕВСКОГ АТЕНТАТА	55–67
Жарка Ж. Свирчев ФЕМИНИСТИЧКИ ФРОНТ (МЛАДО)БОСАНСКЕ ВИЛЕ	69–81

НАУЧНИ РАДОВИ

Александра Р. Лончар Раичевић О МОГУЋНОСТИМА УСВАЈАЊА ПРОЗОДИЈСКОГ СИСТЕМА ДРУГОГ ТИПОЛОШКИ РАЗЛИЧИТОГ ВАРИЈЕТЕТА	89–102
Јелена Р. Дрљевић ПОЈМОВНЕ МЕТАФОРЕ У ИТАЛИЈАНСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ ЕКОНОМИЈЕ НА ПРИМЕРУ ЦИЉНОГ ДОМЕНА <i>ИНФЛАЦИЈА</i>	103–114
Божинка М. Петронијевић ПРЕДЛОШКИ ФРАЗЕОЛОГИЗМИ У РОМАНУ ПЕТЕРА ХАНДКЕА <i>DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED</i> У ОРИГИНАЛУ И ПРЕВОДУ НА СРПСКИ	115–124
Ксенија Р. Ајкут ПРОБЛЕМАТИКА ПРЕНОШЕЊА ТУРСКИХ ОНОМАСТИЧНИХ РЕЧИ ПРИ ПРЕВОЂЕЊУ ДЕЛА ТУРСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ СА ЈЕЗИКА ПОСРЕДНИКА	125–135
Irena M. Selaković AUTOGRABACIÓN COMO UNA TÉCNICA INNOVADORA PARA SUPRIMIR EL MIEDO A LA EXPOSICIÓN ORAL	137–146
Аднан Х. Бјелак УПОРЕДНИ ПРИКАЗ СТАВОВА УЧЕНИКА И НАСТАВНИКА ЈЕЗИКА НОВОПАЗАРСКИХ ШКОЛА О СХВАТАЊУ ПОЈМА КУЛТУРЕ И ИЗУЧАВАЊУ ЊЕНИХ ЕЛЕМЕНАТА НА НАСТАВИ ЈЕЗИКА	147–161
Никола М. Бубања <i>WHEN WE WERE NEW:</i> (ПРИВРЖЕНО) ПРЕДАВАЊЕ О ЈЕДНОЈ КЛАУЗИ КАЗУА ИШИГУРА	163–171

Dimitar K. Karamitev THOMAS HARDY'S <i>TWO ON A TOWER</i> – REFLECTIONS ON THE LATE 19 TH -CENTURY SPIRIT OF CHANGE	173–182
Sanja J. Ignjatović THE PRICE OF BEAUTY IN <i>TÉA MUTONJI'S</i> <i>SHUT UP YOU'RE PRETTY</i>	183–191
Dina Cvek Zubaj <i>HARRY POTTER</i> : STUDIJA SLUČAJA U OKVIRIMA BRENDIRANJA I POPULARNE KULTURE	193–206
Тијана Р. Спасић Јаковљевић КРИТИКА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ИРОНИЈЕ У ДОКУМЕНТАРНОЈ ПРОЗИ ДЕЈВИДА ФОСТЕРА ВОЛАСА	207–218
Vicente Luis Mora LA LITERATURA DEL ANTROPOCENO	219–230
Милица М. Софинкић ЖАНРОВСКА И НАРАТИВНА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ У ФУНКЦИЈИ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ ПРОШЛОСТИ У МЕМОАРСКОЈ ПРОЗИ <i>АУШВИЦ И ПОСЛЕ ЊЕГА</i> <i>ШАРЛОТ ДЕЛБО</i>	231–241
Ала Татаренко УКРШТЕНЕ СТАЗЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ: ПРОЗА ИВАНА ФРАНКА И АНГУНА ГУСТАВА МАТОША	243–255
Марија В. Лојаница О ИСТИНИ, ДУШИ, ХУМАНИТЕТУ И ОСТАЛИМ МАГЛИНАМА: <i>АНТРОПОЛОШКА ТРИЛОГИЈА</i> БОРИСЛАВА ПЕКИЋА	257–266
Ива Г. Тешић МАТОШЕВИ КРИТИЧКИ ТЕКСТОВИ О СРПСКИМ ПИСЦИМА	267–277
Марија С. Пантовић ТРАУМА И МЕЛАНХОЛИЈА У АНДРИЋЕВОЈ ПРИПОВЕЦИ <i>МУСТАФА МАЏАР</i>	279–288
Милица А. Кандић НЕКЕ ПОЕТСКЕ ОСОБЕНОСТИ У РОМАНУ <i>ЦРВЕНЕ МАГЛЕ</i> ДРАГИШЕ ВАСИЋА	289–298
Вукашин Д. Милићевић О МАТЕРИЈАЛИСТИЧКИМ АСПЕКТИМА ПАТРИСТИЧКЕ КОСМОЛОГИЈЕ	299–308
Миломир Д. Ерић ТЕЛО И ЕГЗИСТЕНЦИЈА У СВЕТЛУ <i>ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ</i> М. МЕРЛО-ПОНТИЈА	309–318
Тамара М. Стојановић ЗНАЧАЈ ИКТ-А У НАСТАВИ И ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ	319–328

ПРИКАЗИ

Марија С. Недељковић

МИЛОШ КОВАЧЕВИЋ ПОД ЛУПОМ НАУКЕ

331–355

Магда Г. Миликић

У ТРСТ ПО *ЛЕВИСКЕ*

357–361

АУТОРИ НАСЛЕЂА

ГАВРИЛО ПРИНЦИП И АЛТЕРНАТИВНЕ КУЛТУРЕ СЕЋАЊА

**Приредили
БИЉАНА АНДОНОВСКА
И ГОРАН ЛАЗИЧИЋ**



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ
Група *Franz Ferdinand*, фестивал Outside Lands, 2012.

Биљана Андоновска
*Институт за књижевност и уметност
 Београд*

Горан Лазичић
Универзитет у Грацу

ПРИНЦИП ИСКОСА

Током опште мобилизације научних и културних духова у комеморацији Првог светског рата 2014–2018. године, Гаврило Принцип избио је у жижу занимања. Ангела Рихтер назвала је то „принципијадом”. С извесне дистанце можемо приметити да је једнако брзо он и ишчилио са сцене, што довољно говори о (не)аутентичности те нагле, углавном идеолошки мотивисане и институционално дириговане окупираности његовим ликом. Реч је, међутим, о једној од најзагонетнијих и, слободно се може рећи, симболички најутицајнијих политичких фигура модерне историје са јужнословенских простора. Ту чињеницу не могу обеснажити ни опречни идеолошки полови који га присвајају, ни атентаторова младост, којом се понекад покушава дезавуисати озбиљност његовог политичког опредељења и чина. Другим речима, имамо добрих разлога да се ликом тог необичног младића аналитички позабавимо независно од пригодних повода. Управо – пре свега независно од њих.

Посматрајући медијске, научне, публицистичке, књижевне, уметничке и друге прилоге, рекло би се да нас је Принцип у назначеном периоду окружио са свих страна, и да стога добро знамо ко је, као и да је одувек био са нама. Тај је утисак варљив. Хиперпродукција говора о Принципу, позитивна као и негативна, омогућила је да се много снажније осети празнина која га је дуго окруживала. Изузму ли се његови саборци младобосанци, и њихови наследници, врло је мало оних који су се интензивно и истраживачки интересовали за Принципову личност кроз 20. век. О томе сведоче и последице: апстрактност, стереотипност и врло сужени скуп чињеница, појмова, исказа и видова тумачења који се за његов лик везују. Савремена струковна и медијска јавност је пак углавном селективно и без критичког преиспитивања узимала историјске и мемоарске изворе, врло различитог квалитета и степена поузданости, градећи око сарајевског атентатора својеврсни дискурзивни „костим”, који се најпре може одредити као *парафрастички*. С обзиром на ограничени број извора, и још ограниченији корпус докумената који се Принципу непосредно могу приписати, оно што је из те парадоксалне незаинтересоване фасцинације проистекло јесте један монотони, хорски дискурс репетиције увек истих мотива и исказа, што,

независно до вредносног предзнака, пре производи досаду него жељеног (анти)хероја. Те се представе, такође, брзо и (о)лако уклапају у неку од постојећих, међусобно супротстављених идејно-политичких матрица (националистичку, социјалистичку, либералну...), што само утврђује изразиту идеолошку амбиваленцију с којом нас Принцип и Млада Босна суочавају кроз цео протекли век. Оно што би се данас у најмању руку очекивало јесте да се све то освести и метакритички промисли, те крене у једну свежу, проблемску анализу начина на који (де)конструирамо фигуру сарајевског атентатора, те онога што нам она значи или може значити у савремености.

Стога смо се приликом организације међународне конференције *Across Cultures: Memory, Hybridisation and Transfer Processes in Slavic Literatures, Languages and Cultures*, одржане јуна 2021. поводом јубилеја 150. година Института за славистику у Грацу, одлучили да уредимо панел који смо насловили *Off Princip*, с идејом да се његов лик сагледа из алтернативних перспектива, пре свега из угла популарне културе и медија. Јер, повест о Принципу није само део академских и научно-историографских дискурса већ и различитих облика популарне културе и свакодневних пракси, што је чвориште које би могло објаснити различите валере митификације и мистификације његовог лика. Питали смо се колики су еманципаторни потенцијали такве дискурзивно-симболичке селидбе и разнородних присвајања. Уносе ли се том мобилношћу нова значења, мења ли се имагинацијски потенцијал Принциповог лика? Колико је и у супкултурним зонама он стереотипизован, осиромашен, или пак повезан са културама бунта и отпора? Шта би значило уколико Принцип слично функционише у научном и популарном миљеу?

Излагања са конференцијског панела, која чине језгро из којег је настао овај темат, понудила су неке од одговора. Учесници су том приликом обрадили питања статуса Принциповог лика у југословенском и постјугословенском филму (Иван Велисављевић), савременој популарној музици (Драган Ђорђевић) и стрипу (Драган Бабић), док смо ми уреднички дали један општи методолошки поглед на проблем репрезентације његове фигуре и изазове пред које нас данас поставља. У овом темату одлучили смо да проширимо репертоар тема и укажемо на још неке могуће приступе. Поред музике и стрипа, ту су сада и медиј фотографије, туристичке праксе, као и историјски контекстуализована родна, феминистичка перспектива.

Драган Ђорђевић у свом раду испитује како Принципов лик функционише у популарној, пре свега алтернативној музици, што отвара могућност да се начелно сагледају границе политичког потенцијала тог облика савремене културе, како у локалном, тако у глобалном контексту. Драган Бабић обрађује Принципа у стрипској култури, најпре у примерима где је он средишњи лик, потом и његово утапање у ширу историјску фреску Првог светског рата. Милош Војиновић, иначе аутор монографије *Политичке идеје Младе Босне*, прецизно мапира изворе за фотографску репрезентацију Принциповог лика и реконструкцију

визуелног наратива који прати повест о Сарајевском атентату и Младој Босни. Јудит Енценхофер истражује статус који Принцип има у актуелним туристичким дискурсима и испитује процесе његове комерцијализације. Најзад, Жарка Свирчев уноси феминистички угао у истраживање младобосанског комплекса и показује како је он релевантан аргумент у прилог књижевно-политичкој авангардности кружока којем је Принцип припадао.

Нема сумње да се овиме не исцрпљује репертоар нових углова из којих је неопходно осветлити Принципов стално изнова измишљани лик, како бисмо се постепено приближили оном језгру културне, књижевне и политичке имажинације које је мотивисало један од кључних догађаја модерне светске историје. Овај темат у том смислу представља наставак проблемског преиспитивања започетог на конференцији у Грацу и на јаву још једног круга алтернативних тема и тумачења који ће уследити и, надамо се, бити заокружен уређивањем једне зборничке публикације.



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ
Група Zoster, Vidikovac Fest, 2022, аутор: Smooth O

Драган М. Ђорђевић¹
независни истраживач
Београд

ПОТКУЛТУРЕ СЕЋАЊА: САРАЈЕВСКИ АТЕНТАТ У САВРЕМЕНОЈ ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ

У раду се критички осматра апропријација сарајевског атентата у популарној музици од деведесетих година наовамо. Специфична култура сећања која превладава у овом пољу – „безобзирни самозабрав“ – по правилу је супротстављена естаблишментским захтевима. Када се ти и такви захтеви испоруче популарној култури, као што је то и са темом Сарајевског атентата, они не могу да добију пројектовани епилог, зато што је популарна култура поље које обележавају разни облици отпора и насиља. Упркос томе што у раду констатујемо реалполитичко незнање културе отпора у савременој, глобализованој популарној музици, сматрамо да су управо трагови побуне и насиља важни за разумевање специфичних облика уживања у пољу популарне културе, у чему исто тако видимо и оправдање велике популарности коју Гаврило Принцип још и данас ужива у популарној музици.

Кључне речи: Гаврило Принцип, популарна музика, епоним, култура сећања, *lalangue, jouissance*

Гаврило Принцип: архетип и сфериотип

Тек што се дуги XX век завршио у духу „постисторијске“ победе над „историјском“ идејом револуције, са рушењем Светског трговинског центра 11. септембра 2001. године уљуљкани постисторичари морали су пре времена да се пробуде усред историје (Iglton 2006: 102). Са тим је и реч „тероризам“ поново постала „кључна реч“ глобалне свакодневице. И мада је, као техника мењања тока историје, институција атентата преживела постисторијске трендове,² свет лишен политичких алтернатива оставио је сродну институцију тероризма на моралној ветрометини.

Видело се то и са доласком јубиларне 2014. године, када је авет Гаврила Принципа поново почела да кружи светом као амбивалентни протагониста и окциденталних и регионалних размирица: као свети,

¹ dragan.eclipse@gmail.com

² У чланку „Hit or miss? The effect of assassinations on institutions and war“, аутори Џонс и Олкен изнели су и протумачили статистику атентата од 1875. до раних двехиљадитих. Без обзира на то да ли су атентати успели или не, последице су увек значајне, посебно у аутократским државама. Аутори рад закључују ставом да „без обзира на то да ли атентати мењају историју света, чини се да мењају историју појединачних земаља“ (Džons, Olken 2009: 84).

обожавани револуционар, који је трагичким чином надишао властиту смртност; који је вољно управљајући ужасом доказао да је „слобода дубља од нужности” (Iglton 2006: 44); и на другој страни, као заведени, изманипулисани *pharmakos*; индивидуални носилац колективног греха, екстремист; узрочник једне дугорочно наплаћиване, неподношљиве цивилизацијске цене. Фасцинација Принципом у пољу популарне културе – а посебно у оквиру супкултура и културе младих – говори у прилог његове треће атрибуције: да је Принцип остао у утваролошкој игри као архетип и као стереотип – млади гневни човек, чије су самообмане преобликовале стварност милиона. Другим речима: неупокојени дух Гаврила Принципа нигде није код куће него онда када кроз разгласне кутије оживи као превратнички *vintage*-мотив у неком од жанрова савремене популарне музике. Као увек добродошли клише панка, рока, регеа, хеви-метала, хип-хопа.

Сличну идеју заступала је и Катарина Лукец, у чланку „*За једне он је херој, а другима је злочинац* – Гаврило Принцип у популарној култури 100 година након Сарајевског атентата”. Ослањајући се на теорију „празног означитеља” (Лакан, Лакло), ауторка је примерено Принципа назвала „означитељем без означеног”, тврдећи да „његово значење овиси о дискурсу који ће у њега инвестирати своје значење”, што је могућност коју успешно експлоатишу извођачи претежно алтернативних праваца популарне музике (Лукес 2016: 318). Истичући Принципову херојску амбивалентност, ауторка је устврдила како „[и]сти херој може значити и добро и лоше, и поштење и зло; може бити камен спотицања у друштву, али и рјешење, одговор на неки друштвени проблем” (Лукес 2016: 318–319).

Ова размишљања нашла су своју потврду у анализи двају композиција босанскохерцеговачких извођача, који су сарајевски атентат призивали и то на стогодишњицу избијања Првог светског рата. У песми „*Gavrilo*” (*Srce uzavrelo*, Menart, 2014) мостарска група Zoster³ је – необавезно и са извесним саосећањем – призивала Принципов живот управо као живот обичног младог човека, *срца uzavрелог и ранивоог*, који је кренуо „на пут без повратка”, повукавши за собом и будућа покољења („Још и данас ходимо њиме”). Уз стих који маркира супротстављена тумачења Принциповог чина, првенствено у региону – „За једне он је херој, а другима је злочинац” – у каденци песме дописује се и поменуто треће, утваролошко тумачење: „А можда негдје на пола пута, његова душа лута.” У другом примеру, у композицији „*Sasvim neobični slučajevi*” (*Sretan rad*, *Slušaj Najglasnije!* 2015), кантаутор по имену Дјеџак из Vode (Един Џамбић) лудички је закривио сопствени и историјски хронотоп,

3 У савременој популарној музици писмо које се користи за навођење извођача/групе/издавача има исту важност као и сам дизајн њиховог логотипа. У највећем броју случајева реч је о латиничном писму, које одговара либералистички конципираном пољу савремене популарне музике. У овом раду доследно смо спровели назначену лингвистичку економску политику, истичући тако релативност псеудоидеолошких позиција у пољу популарне културе.

горко се подсмехнувши теми осветљавајући извесну историјску *geer* путању убице и убијеног („Отрчао Гавро Принцип што је брже могао/ Загрлио Фердинанда, бјesimo на Косово... / Софија је плакала, јер је сама остала”), DiV је у каденци апострофирао и „видовдански” пород одбеглих љубавника:

И данданас кружи прича о тој страсној љубави
између нам два младића.
Младић Ратко, син им први, Карацић и рођаци,
Слобо, часни кум с крштења... Баш су били блесави...

Не узимајући у обзир шири поетички контекст у ком су поменути извођачи ауторски остварили свој однос спрам назначене теме – нпр. да реализација поменутих композиција не зависи само од текстуалног састојка већ и од музичке умешности, перформатива, продукцијских могућности и каријерних апетита извођача⁴ – Лукец је вредну пропозицију „празног означитеља” довела до закључка да је улазак Гаврила Принципа у популарну културу „вид помирења с прошлoшћу”, да „[п]омирење с прошлoшћу значи мирну садашњост, неоптерећену 'правом истином' која је ионако недокучива и увијек вишедимензионална”, те да „[п]опуларна култура прихвата потенцијално празна и опћа мјеста те се с њима игра, уписујући нова значења и изврћући постојећа” (Лукец 2016: 332).

Чини се да се у дионизијама популарне културе историја појављује као неоодољива и сасвим непоуздана учитељица живота. Ако и постоји попкултурна тајна помирења, она сигурно није садржана у уредном проучавању и промишљању наслеђа, нити у угодно укројеним идеолошким порукама, већ у самом догађању популарне културе; а то значи у музичко-сценским и концертно локализованим, лудичким *симулацијама* терора, насиља и грађанске непослушности. Коначно, није без утицаја ни комерцијални потенцијал саме музике, јер економски и било који други успех популарне композиције, па и мировни, не зависи ни од историје нити од самих идеја које се кроз музику исказују, већ пре свега од умешног музичког аранжирања, а потом и од маркетиншких ресурса и дистрибуције.

Попкултурне „стратегije помирења” у овом раду разумемо као терор заборава и „извртања значења” и представимо га на неколико одабраних примера инвокације Сарајевског атентата у алтернативној музици,

4 ... па је тако сингл „Gavrilo” објављен претенциозно, на стогодишњицу атентата, са подршком високе продукције и видео-презентације (сразмерно нивоу регионалне музичке индустрије), што је сасвим у складу са концертним апетитима бенда, док је DiV на другој страни, пример бескомпромисног па самим тим и лимитираног *underground* извођача, који за неких дванаест година објавио преко пет стотина песама. Једна вирална критика дала је духовит коментар на ову фасцинантну „подземну” каријеру: „Још када би имао и живи бенд за концерте да се то све поткријепи, DiV би уистину 'звизезда могао бити’”. У првом случају, не можемо а да не говоримо о претежности комодификације Сарајевског атентата спрам псеудоидеолошке афирмације, коју носи песма, док је у другом случају реч о једном унајмање вишесмисленом *l'art pour l'art* односу спрам теме.

која је настала са извесном дистанцом у односу на место историјског догађаја (Сарајево, БиХ), а у неким случајевима и изван комеморативних повода. Упркос дистанци, мањој или већој, просторној или временској, у свим примерима изоловали смо јединствени модалитет покултурног приступа не само Сарајевском атентату већ уопште историографским темама, што је, уосталом, видљиво и на примеру поменутих извођача из Босне и Херцеговине (Zoster, DiV), али и на примерима извођача из Србије, на које ћемо се овде осврнути. Сви они потврђују изоловано правило да у популарној култури политичко-идеолошки смислови, поруке и теме нису гаранتي успешне рецепције и успешне каријере извођача, али су зато поуздани катализатори либидалних пражњења партиципаната у распону од доброг провода до насиља. Као што желимо да покажемо, у свим поменутих случајевима покултурни израз успоставља се искључиво као фингирање (историјске) превратничке и комбативне снаге, која у пољу популарне културе, по правилу, истовремено емитије два потенцијала: субверзивни и лукративни.

Franz Ferdinand: безобзирни самозаборав

Шкотска денс-панк (*dance-punk*) група Franz Ferdinand основана је у Глазгову, 2002. године, и мало је извесно да је на покретање групе (сем артистичких и пословних амбиција оснивача) било каква годишњица у вези са Првим светским ратом имала утицај. Као што то обично бива у свету популарне музике, група је препородила неке старе, утихнуле матрице – соничне, визуелне и идејне. У њиховим композицијама лако је препознати наслеђе америчких и острвских новоталасних бендова, од Talking Heads и Joy Division до шкотских панк-група какве су биле Jozef K и Gang of Four, док су дизајнерска решења кавера издања и видео-клипова очито пастиши добро познатих радова руског конструктивизма (нпр. Родченко, Лисицки). Када је реч о њиховим текстовима, и ту се догодило све оно што се и иначе догађа у поп-лирици – претапање разних културних, савремених и историјских референци, од Првог светског рата до глазговске свакодневице, заједно са описима „неподношљиве лакоће постојања” младих: са сликама ексцесних провода, наелектрисаних флертова и смртоносних задовољстава.

Заиста, већ је назив групе – а треба напоменути да је реч о аустроугарском престолонаследнику исто колико и о тркачком коњу по имену Archduke Ferdinand (чијој су победи чланови бенда сведочили у једној прилици) – упадљиви лудичко-субверзивни гест глазговских музичара, који су, улазећи у свет глобалног ентертејнмента, епонимски маркирали велику алегорију Сарајевског атентата, без неког „великог”, „дубоког” предумишљаја, „достojног” теме, велике колико и рат који је уследио. Не може бити једноставније: из бубња препуњеног панк и рок провокацијама извучено је једно *vintage* и алитеративно име, пре свега памтљиво; име чија је функција да у непрегледном архипелагу музичке индустрије групу учини видљивом. По сведочењу чланова групе, име првенствено

треба да звучи добро, као и музика, а у најбољем каријерном исходишту, као истински, дрски сан младости, оно би аустроугарског престолонаследника могло да баци и у историјски запећак.⁵

Колико год било калкулантско, описано мангупство је добар пример фасцинантне животодајности популарне културе као вечног „мрачног темеља” официјелне културе; њене способности да без престанка изазива семантичке акциденције, у посебном односу језика и либида, који је Лакан означио као *lalangue* (Lacan 2011: 14) – као својеврсни повратак у говор (бунцање, роморење), које је погонска снага *jouissance*: прекомерног, агресивног уживања отвореног ка смрти (Lacan 2006: 68). Да не претерамо са емпиризацијом случаја групе Franz Ferdinand,⁶ желимо да истакнемо следеће: задовољство „клубског реализма” дугује се пре бесмислицама, досеткама и опсценостима него некој трезвеној и добронамерној дидактици.

У савременој популарној музици – а израз групе Franz Ferdinand у том погледу није толико изузетак који потврђује правило, колико је стереотип који сања да сруши сва правила – ако се у свем означитељском инциденту нешто иоле озбиљно смера, онда је то одрицање од сваког ауторитета и сваког обзира; али најчешће тек до граница подношљивих економских невоља. Док се разарање смислова и значења подређује искључиво телима извођача и фанова, „сна[зи] хедонизма која нас уводи у двосмислености односа стварности и уживања” (Lacan 2006: 149), на другој, будној страни ноћи, индустрија забаве настоји да економски квантификује „силе немерљиве”, наступајући као важан регулатор семантичких акциденција. У догађању популарне културе – а то значи (између осталог) у студију, на проби, снимању, испред зграде, у парку, клубу, на концерту, фестивалу итд. – све се мобилисане референце, па и оне историографске, подређују императиву прекомерног, опсценог задовољства (*jouissance*), које се катарктички перформира у неколико минута трајања песме или пак у неколико концертних сати грађанске непослушности. Исто тако, и једна рок група своје име може да узме на исти начин као што се узима име за тркачког коња: без извињења и без надокнаде за изазвану душевну бол. Једноставно, велике историјске поуке и истине, о којима сања естаблишмент, у популарној култури не могу да добију превелике ингеренције, посебно не у околностима клубских, концертних или навијачких егзалтација, које неконтролисано, чак и по цену терора и ужаса, настоје да објаве победу ништавила над хегемонијом значења и смислова. У духу доброг провода и свеопштег задовољства љуљају се једнако и историјски факти, и ауторитети, и смислови, и значења, и извођачи и тела њихових фанова. А као једини его-ауторитет и једина релевантна варијабла смисла остаје још само новчани обрт, најмерљивија последица клубских заноса и пркоса.

5 “Franz Ferdinand – A Classic ITM? INTERVIEW” (<<https://www.isthismusic.com/franz-ferdinand-a-classic-itm-interview>>).

6 *Lalangue* у популарној музици препознајемо у обједињењу стиха, бита, рифа, одевања и перформатива извођача.

Другим речима, ако неко и трага за „културом сећања” у популарној култури и музици, неодложно ће се сусрести са оним што је Тери Иглтон назвао „безобзирним самозабораваом” (Iglton 2006: 11). Чак и када се у пољу популарне културе појави извесно сећање, оно није само безобзирно већ и апсурдно – не само због прекомерне слободе говора већ и због слободе тржишног надметања које сећање нужно претвара у робу (а која је, опет, један од услова уживања), стављајући га у ред заједно са носачима звука, концертним меморабилјама (мајицама, качкетима, наруквицама...), пићем, алкохолом, наркотицима. Утолико пре је „поткултура сећања” вид колективног самозаборава, чија је парадоксална „пацифистичка” агенда „помирења са прошлошћу” непосредна последица немилосрдног терора над семантикама и његовог (глобал)капиталистичког апетита. Реч је, дакле, искључиво о безобзирности провода. Чак и када се демонстрира извесно (историјско) сећање, као у случају групе Franz Ferdinand, оно није ништа друго до самозаборава у свом најчистијем, комодификованом облику.

Тај синдром „безобзирног сећања” јасно се чуо већ у првом хит-синглу групе, „Take Me Out” (2004), који је – судећи по бројним виралним сведочењима аутора – написан под снажним утиском ратног филма *Enemy at the Gates* (2001), с тим да је епски дуел совјетског и нацистичког снајперисте у њој прометнут у „нишански” дуел неодлучних љубавника:

So if you're lonely, you know I'm here waiting for you
[...]
I'm just a cross-hair, I'm just a shot, then we can die
Oh, I know I won't be leaving here with you.⁷

По свему судећи, историјска тема из Другог светског рата сасвим је изманипулисана, а страдање совјетских и нацистичких војника призвано је тек са циљем да оптерети романтични страдалнички рачун једног профаног и неуспелог изласка у град. Сличан однос према историјским темама аутори су показали и на бонус-траци поменутог сингла (и првог албума групе), „All For You, Sophia”, која се непосредно дотакла Сарајевског атентата, гласно потврђујући „принципијелност” групе по којој се свака културноисторијска референца неумољиво доводи на хормоналну и емоционалну воденицу младих. Збуњују, међутим, коментари на неколико видео-клипова постављених на YouTube порталу за исту песму, у којима фанови доследно претерују у дивљењу способности групе да у неколико минута одржи „прави час из историје”. Истина је да на руку тих коментара иде и експлицитно помињање војвођинке Софије Хохенбершке, Гаврила Принципа, Црне руке, места атентата (Апелов кеј) и датума (28. јун). Но, ипак „лирски” коментар како „Европа почиње да плаче” и да је са пучњима „историја готова” не води никаквом озбиљнијем уверењу у вези са атентатом и његовим епохалним последицама, већ искључиво интимном, романтичном заокрету рефрена: „све због тебе,

7 „Ако си усамљен(а), знај да сам овде и да те чекам / Само нишаним, ја сам тек хитац, тек тада можемо умрети / Ох, знам да нећу отићи одавде с тобом.”

Софија”. Без обзира на то што се свака дидактика композиције ту урушава, интересантно је да се велики број слушалаца у коментарима радо присећа како су песму први пут чули захваљујући својим наставницима историје, што само говори о беди институционалне борбе за макар мало ученичке пажње, и без обзира на историографску цену.⁸

Ако у свему томе баш и нема неке епохалне политичке или историјске поуке, има зато доста задовољства. Колико год да оличавају ударну силу извесне идеологије, пред *jouissance* контингенцијама – које партиципанта катарктички отварају ка ужасу, уз акцелераторску помоћ комодификоване лепоте: музике, лирике, извођења, стила – свака фактографска и семантичка загриженост нужно капитулира. Ако игде постоје аргументи да је савремено доба постисторијско и постидеолошко, онда ћемо их у изобиљу наћи у савременој, глобалној популарној култури. Идеологије овде трагом нестају, између осталог и због индустријских пропозиција. У крајњем случају, оне постају пукe стилеме, као што је то видљиво на примеру група Rage Against the Machine, Manu Chao и No Smoking Orchestra. Отуда утисак да су на епохалном подијуму за плес остали само задовољство и капитализам (в. Fišer 2022). И то што *историју пишу победници*, то што *предања испреда џук* и то што *уметници фантасијају* – сви ти облици човековог несретног односа према истини заправо су есенција попкултурне гротескне лепоте, која на врхунцу епохе конзумеризма бива приморана да постане пуки украс и – *full time job*.

У доба глобалне дистрибуције задовољстава, идеја револуције и сродних облика грађанске непослушности рађа се, расте, живи и умире „у тами диско-клуба” (YU група, 1976); или у духу наше приче о комодификованом историзму групе Franz Ferdinand – “In The Dark of the Matinée” (2004). Изван тога је свет без алтернативе, у ком глобални успех трајно компромитује свако испољавања политичке воље, што се најбоље види у активизму који је у најхрабријим тренуцима тек опозиционо побољшање либерализма, не и његово суштинско довођење у питање (као што се то види на примеру линије производа Product Red, коју је у име хуманости и алтруизма 2006. године осмислио и глобално патентирао Боно Вокс, фронтмен групе U2; в. Fišer 2009: 15).

Један могући епилог на сва двоумљења око популарне културе, електрификоване историјским догађајима и комеморативним датумима, дао је управо Алекс Капранос, фронтмен и оснивач групе Franz Ferdinand, који се, непосредно након атентата на иранског *proxu* генерала Касема Солејманија, јануара 2020, хитро огласио на Twitter платформи. Усред глобалне параноје, која је у том атентату препознала паралелу са атентатом на Франца Фердинанда, злослутећи избијање Трећег светског рата, Капранос је у два кратка „твита” поделио своје незадовољство новим

8 Сасвим другачије треба разумети BBC-јеве едукативне музичке спотове, који симулацијом *hip-hop battling* форме обрађују различите епизоде из светске историје, између осталог и тему Сарајевског атентата: “The cause of World War One! Origins: Rap Battle | WW1 Uncut – BBC” (<<https://www.youtube.com/watch?v=kCEUZ4rFiac>>). У овом случају реч је о тривијализацији историје, чију цену на концу плаћа музика.

глобалним трендингом #FranzFerdinand: „Нисам желео овакав трендинг свог бенда на Twitter-у.”⁹ „Чисто да се зна, ми мислимо да је #WWIII лоша идеја.”⁹ Реченим је име групе враћено на почетна епохална подешавања – на лажни и крхки постисторијски сан о свету конзумеристичког мира и спокоја. А извесно је: неко ће кад тад морати да запуца. Макар и од среће.

Неки српски принципи

Глобални успех „као-бунтовништва” групе из Глазгова испровоцирала је крајем 2005. године неколико младих људи из Смедерева, који су исто тако ван сваког комеморативног односа спрам Сарајевског атентата – а првенствено у инат момцима из групе Franz Ferdinand (али не и без поменутих дворогих снова о добром проводу и успеху) – основали *punk rock* групу Gavrilo Princip.¹⁰ Сведочење чланова о сопственим почецима потврђује све оно што смо до сада изнели о судбини историографске фактографије у пољу популарне културе. И мада је релативни успех ове групе више локалног него регионалног карактера, њихове су композиције – изведене са значајно мање стила (композиторског, извођачког, мисаоног) и ресурса (студијска и концертна продукција, дистрибуција) у односу на острвске „опоненте” – несумњиво изашле из истог пастиш *punk* портфеља, који смо описали у претходном делу текста. Маркирајући тривијални архипелаг српске и смедеревске стварности, острвљујући се на лицемерје новосрпског естаблишмента гласом, текстом, битом и рифовима, бенд Gavrilo Princip отпочео је своју каријеру композицијом „Vi nas se stidite”, првом од неколико десетина њихових троминутних соничних револуција, због које још ништа (бар до сада) није горело ни у Смедереву, ни у Србији, ни у региону:

На ТВ-у само јефтине серије,
од уличних дрипаца хероје правите
Ваше приче, ваше снове ми смо скупо платили
Али то нема везе – ми смо то навикли
И зато све – ЗАТО СВЕ – рушим ваше, палим!
И зато све – ЗАТО СВЕ – ми спремни смо на све!¹¹

И док следимо трагове Сарајевског атентата по регионалној алтернативној сцени, са пуно наклоности сетићемо се бенда Zvoncekova bilježnica,

9 <<https://www.glasgowlive.co.uk/news/glasgow-news/not-how-wanted-see-brand-17508364>>, 30. 1. 2023.

10 „Име је без икаквих претензија и представља пародију на бенд FranzFerdinand и на музичку индустрију уопште. Односно на моду коју музичка индустрија диктира. Наш лого дечака са праћком је у ствари наша само пародија, колико смо у ствари 'моћни' против те индустрије.” <https://www.reverbnation.com/gavriloprincip?popup_bio=true>, 1. 28. 2023. Додали бисмо још и то да је само име Гаврило Принцип, баш као и Франц Фердинанд, захвално за разноврсна попкултурна брендирања, за разлику од Васе Чубриловића или Недељка Чабриновића.

11 Јаловост њихове милитантне одлучности, коју не служе до краја ни саме речи, исказана је са доста аутоироније и у песми „Ista meta”, на истом албуму: „Ми имамо разлог и пуцамо сви поново / Ал' увек прави меци заврше сви погрешно.” (Najebali, 2008)

из Аранђеловца, и њиховог албума *Gavrilov princip*, из 1998. године (Take it or Leave it Records), који баш ништа „важно” није хтео да саопшти тим насловом, изузев да учврсти позицију каламбура, бесмислица, досетки и других језичких игара у властитом изразу. Детаљније завиривање у њихов аутентични *lalanguage* само би нас одвео на странпутице несувислих херменеутика, због чега је сасвим довољно констатовати назначену *délire* поезију групе у насловима песама, као што су то „Gutenbergova štamparija” и „Latifundije Kralja Tvrtka I Kotromanića” (*Inženjeri ljudskih duša*, 1992), или „Brus-Walter na голу Sarajeva” (*Mrzim Svoju Mesnu Zajednicu*, 1994), док на самом албуму *Gavrilov princip* називи прве три композиције гласе:

1. Ska Kolo
2. Toširo Mifune A Kolo
3. Koka-Kolo

Још један пример лудичке апропријације Сарајевског атентата догодио се у оквиру *hip-hop* породице KG Odred (Kragujevački odred; KG SQUAD), а реч је о реперу по имену Princip (Дарко Ђаловић). Судећи по именима, јасно је да је ова породица развила слободан однос према властитом и колективном бунтовном наслеђу (Крагујевачки партизански одред; Гаврило Принцип). Као „празни означитељи”, оба назива наговештавају борбени (*battle*) карактер крагујевачких репера, који се огледа превасходно у експертизи римовања (што не искључује стварне сукобе и трагична исходишта, којима *hip-hop* обилује). И ако су то најчешће „празне речи”, реперски прозодијски „борбени комплет” по правилу чине фигуре *поређења* и *ејонимије*, које егоцентризам репера и императив самопромоције (*representing*) инструментализују са циљем да изазову различите емотивне реакције код опонента и публике (нпр. смех, негодовање, бес). Посебно је интересантна спомињана епонимија која је, као фигура произвођења општих вредности из појединачних случајева културе, у *hip-hop* лирици пронашла своје „плодно тле”: мимо било каквог друштвеног уговора или идиома, без икакве обавезе према званичној култури и њеним вредностима, репер „у својој режији” спроводи претрагу по различитим сферама културе, трагајући за особинама и вредностима које би уградио у свој кочоперни идентитет. То могу да буду особине које припадају и измишљеним колико и стварним карактерима: глумцима, спортистима, јунацима видео-игара, стрип-јунацима, естрадним уметницима, политичарима итд. И након што из најширег културног поља издвоји узор и узорне особине („јак”, „вешт”, „бесмртан”, „непобедив”, „немилосрдан”, „брз” итд; в. Ђорђевић 2016: 242–244), репер их „трља на нос” свог опонента, из риме у риму, из верса у верс.

У случају репера Principa, његово име јесте вишесмислени епоним, који означава и *hip-hop* „принципијелност”, и моћ реп-експертизе, односно „научни принцип” римовања.¹² И мада његова два издања носе историографске маркере – 28. Jun EP (LTDFM Music, 2008) и 1914. Gavrilо

¹² Израз *droppin' science* – „просипање науке” стари је сленг за усавршену ем-си експертизу (у регионалном жаргону: „бацање рима”).

Princip i vreme posle (LTDFM Music, 2011) – и у том случају сва се експлоатација историјског мајдана махом завршила на нивоу епонимског лудизма наслова, који су тек концептуално ткиво за песме посвећене разноврсним „аисторијским” темама: ноћном проводу, љубавима, раскидима, свађама, овисничким рутинама, проблемима друштва итд. Или казано све то у једној „принципијелној” рими:

Наздрави са мном и сипај нам по пиће!

Једва те видим... Ипак, слушај моје приче. („Nazdravi sa mnom”, 1914)

Ни овде, дакле, не треба тражити идејну или историјску освешћеност, колико се треба препустити исповестима порочке обесвешћености, у зависности од њиховог тзв. *drive*-а, способности „вожње”.

Док на издању 28. *Jun EP* све историографско остаје само у називу, којим је фингирана својеврсна „видовданска узнемиреност” репера, на албуму 1914. *Gavrilo Princip i vreme posle* епонимска концептуализација је изведена нешто темељније захваљујући тзв. „скитовима”, које овде чине семплови из филма Фадила Хаџића *Sarajevski atentat* (1968). Тек је последња песма, „Gavrilo Princip”, конкретно повезана са призваном историјском темом. У тој псеудоисповести Гаврила Принципа, репер спроводи сопствени ревизионизам Сарајевског атентата, који је извесно резултат латентног националистичког дискурса, али који је, у нашем осећању, првенствено последица уобичајеног лиричког *hip-hop* тероризма:

Ja sam Mladi Bosanac, vođen Crnom Rukom,
za slobodan hod Sarajevom, Banjalukom...

[...]

Kada padne mrak, ja grebem na zidu trag

Sve zveri neka nosi vrag, vrag...

Venem kao biljka koju ne hrani zrak.

I kada svane i samo mrak, samo mrak...

[...]

Vodim te na ovaj trip, legend ili mit,

šapući svaki stih!

Reci moje ime glasno: Gavrilo Princip! Gavrilo Princip!

Shotgun Roots: пуцањ у све и нишша

У популарној музици прича се свашта, пева се свашта, ради се свашта – али у време америчких *baby boom* дионизија и рађања глобалне популарне културе, поткултуре младих су чак и са тим могле да дигну глас, да устану против нпр. рата у Вијетнаму или расне сегрегације. Чини се да је њен бунтовни потенцијал заиста ишчилио са двадесетим веком, са догађајима попут велике побуне 1992. године у Лос Анђелесу, када је поводом пребијања тамнопутог таксисте Роднија Кинга уједињена *hip-hop* сцена изашла на улице, у сусрет тенковима. Након тог догађаја, врата MTV-ја могла су широм да се отворе још само за *bitches & hoes* музичкопословне предлоге. Други врли пример тиче се грађанске одбране Радија 101, 1996, из које је порођена *hip-hop* сцена у Хрватској

(в. Đorđević 2016). Активизам популарне музике данас је стриктно везан за промоцију највулгарније срочених геополитичких идеја и посебице идеја „одрживог развоја”, док спонтани и освешћени *vox populi* тавори анксиозан на економскополитичким маргинама, без икаквог утицаја и на будућност сопственог живота и планете саме. У постидеолошкој, глобалној популарној култури мало је тога остало што би било спонтано, алтернативно, независно и што „нема цену”. О томе пише и Марк Фишер (2009: 9), подсећајући нас на трагичну судбину Курта Кобејна:

Чини се да је у својој ужасавајућој клонулости и бесциљној мржњи, Кобејн свој уморан глас дао малодушној постисторијској генерацији, чији се сваки потез могао предвидети, пратити, купити и продати пре него што се уопште и догодио. Кобејн је знао да је тек делић спектакла, да се ништа не продаје боље на MTV-ју од протеста против MTV-ја.

Бројне савремене културне зоне, колико год наглашавале своју „алтернативност” или „независност”, сматра овај теоретичар, заправо „само бескрајно понављају старије гесте побуне и оспоравања. *Алтернативно* и *независно* не означавају нешто што постоји изван мејнстрима; колико су то стилови – доминантни стилови, унутар мејнстрима.” (Fišer 2009: 9) Ничег новог нема ни у Фишеровим констатацијама, а нема их ни у нашим размишљањима око популарне културе. Оно што је овде ново јесте потпуна, глобална, економска контрола над природно нестабилним пољем популарне културе. Револуција и либерализам заиста не иду под руку (Merlo-Ponti 1986: 9), а популарна култура остала је да као привредна грана фигурира као изоловано затвор-острво, у ком самозапаљиве неподобне политичке идеје и намере могу да изгоре без икаквих последица по систем.

Управо је ово тачка у којој желимо да завршимо наше излагање о судбини не само Сарајевског атентата у популарној музици већ и уопште о судбини историографских истина и других „естаблишментских” проблема унутар поља: јер последњи пример, пример београдске *reggae roots* групе FC Apatride UTD, можда чак и најдоследније Гаврила Принципа претвара у поткултурно поетичко средство – не, дакле, у идеју, већ у слику идеје, која савршено одговара изворним поетичким начелима *reggae* музике. Као што је Гаврило Принцип стављен у ред потрошних, епонимских пиона *hip-hop* поетике, и као што је име Франца Фердинанда у једном *punk* гесту могло да се преузме од једног тркачког коња, тако је и у случају београдске *reggae-roots* групе FC Apatride UTD, која је у духу потраге за растафаријанским коренима (а које није ништа друго до заливање поетичког *reggae* корења), либретском елементу дала прилично простора, окрећући се у једној од својих антивавилонских песама и неком свом антивавилонском, *dreadlocks* Принципу, славећи његове пучње-корене: *shotgun roots*.

Група је скренула пажњу на себе пре свега захваљујући харизматичном фронтмену и текстописцу, Абделрахиму Керавију (Abdelraheem Kheirawi), који се на регионалној сцени издваја ако ни по чему другом

онда по својим дугим и промишљеним теоретисањима у вези са проблемима савремене геополитике. Све се то да закључити из бројних виралних интервјуа у којима Абдел иступа као истински *reggae* лидер, прогресивни, лево оријентисани идеолог и пастир који надасве добро познаје пут музике којом се бави. Јер, ако се негде и догодио утопистички спој музике и политичке акције, онда се то догодило на Јамајци, у *reggae* музици, директном потомку тринидађанског *calypso* и његових разрачунавања са свакодневним проблемима. Три састојка која *reggae* данас чине изворним и правоверним (*roots reggae*) јесу ритам, религија (растафаријанство) и политичка побуна (Hebidž 1987: 44), а поменута београдска група негује управо ове и овакве корене, што је посебно видљиво у текстовима песама, у њиховим темама, мислима и изразу. Чак и када је реч о језику песама, од којег, између осталог, зависи њихово илокутивно дејство (на публику, јавност) – група FC Apatride UTD и у том погледу тврдо остаје привржена јамајчанском субверзивном методу потчињавања хегмоног енглеског језика начину изговора (види Delez, Gatari 1998). Отуда, колико год добре, прогресивне и храбре биле мисли које исказује Абделрахим Керави – иначе рођени Београђанин – оно шта се стварно и коначно жели постићи на тај лингвистички начин није ни побуна ни промена заједничке стварности, већ остајање у сигурности глобалног, алтернативног затвора *reggae* музике – који је пуки стил. Чак и када сингл „Shotgun Roots” (2013) група посвети Сарајевском атентату – и када Абдел с пуно истинског и поетског оправдања нападне савремена ревизионистичка омаловажавања Принциповог наслеђа – а његови пуцњи су то наслеђе, „корени” – и када готово шелинговски подсети на овдашњи „мрачни темељ”, на „дубоку ноћ” из које су се овдашњи народи уздигли у постојање (према Šeling 1985: 33) – славећи Принципа као „посвећеног и тврдокрдног милитанта” (“Honor the committed, hard-core militant!”), када гласно каже ДА и оружју, и атентату, и револуцији, и побуни – јер ниједно „храбро срце не може допустити тиранију” (“The courageous heart cannot afford tyranny”) – када се, дакле, причини да је безмало све онако како у популарној композицији и треба да буде и желимо да буде: храбро, слободно и одлучно – након десет година од објављивања ове композиције једино што се намеће као несумњиво и неупитно јесте проблем који обележава и групу FC Apatride UTD, *reggae* музику и уопште савремену популарну културу – да алтернатива постојећег света остаје трајно закључана у алтернативним стиливима и жанровима популарне музике. Тачније, у стилизованим сновима глобалног *roots* племена. Далеко од путева којима путује историја и далеко од путева који идеју неумитно воде ка утеловљењу.

Листа референци

- Delez, Gatari 1998: Ž. Delez, F. Gatari, *Kafka*, Sremski Karlovci: Knjižarnica Zorana Stojanovića. [orig. Делез Гатари 1998: Ж. Делез, Ф. Гатари, *Кафка*, Сремски Карловци: Књижарница Зорана Стојановића.]

- Đorđević 2016: D. Đorđević, *Mala crna muzika: hop-hop nacija, nacionalna istorija, država i njeni neprijatelji*, Loznica: Karpos.
- Iglton 2006: T. Eagleton, *Sveti teror*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Fišer 2009: M. Fisher, *Capitalist realism: Is there no alternative?*, John Hunt Publishing.
- Hebidž 1987: D. Hebdige, *Cut'n'Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Londres: Comedia.
- Lacan 2006: J. Lacan, *Ecrits: The first complete edition in English*, New York-London: WW Norton & Company.
- Lacan 2011: Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: The Knowledge of the Psychoanalyst 1971-1972*, <<http://www.lacaninireland.com/web/translations/seminars/>>, 12. 1. 2023.
- Lukec 2016: K. Lukec, Za jedne on je heroj, a drugima je zločinac – Gavriilo Princip u popularnoj kulturi 100 godina nakon Sarajevskog atentata. Zagreb: *Studia ethnologica Croatica*, 28, Zagreb, 315–337.
- Merlo-Ponti 1986: M. Merlo-Ponty, *Humanizam i teror – esej o komunističkom problemu*, Beograd: Ideje.
- Šeling 1985: F. V. J. Šeling, *Filozofska istraživanja o suštini ljudske slobode i o predmetima koji su s tim povezani*, Beograd: Grafos.
- Džons, Olken 2009: B. F. Jones, B. A. Olken, Hit or miss? The effect of assassinations on institutions and war, Pittsburgh, *American Economic Journal: Macroeconomics* 1 no. 2, Pittsburgh, 55-87.

Dragan M. Đorđević SUBCULTURES OF MEMORY: THE SARAJEVO ASSASSINATION IN CONTEMPORARY POPULAR MUSIC

Summary

In this paper, the appropriation of the Sarajevo assassination in popular music from the 1990s onwards is critically examined. The specific culture of remembrance that prevails in this field is opposed to any establishment's demands for appropriate revision of history. Delivered in popular culture, such demands – as it is with the Sarajevo assassination and the First World War – cannot reach a projected epilogue, because popular culture is a field marked by various forms of resistance, violence, and terror. Even though in the paper we discuss the realpolitik hopelessness of resistance culture in contemporary, globalized popular music, we believe that the traces of rebellion and violence are of great importance for understanding the specific forms of enjoyment in the field of popular culture, in which we also see the justification for the great popularity Gavriilo Princip still enjoys today.

Keywords: Gavriilo Princip, popular music, eponym, culture of remembrance, *lalangue*, *jouissance*

Примљен: 2. март 2023. године
Прихваћен: 20. новембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Лого смедеревске панк-рок групе *Гаврило Принципи*

Драган Б. Бабић¹
Самостални истраживач

Наслеђе 56 • 2023 • 29–40

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ: ГАВРИЛО ПРИНЦИП У СТРИПУ

Пажња усмерена на Гаврила Принципа и симболички потенцијал чина којим је променио ток историје, не јењава већ више од једног века. Стога не изненађује његово присуство и у савременој стрип-уметности, а овај рад ће се фокусирати на два издања: деветотомни албум групе аутора *Линије фронтиса* (2014–2020) и графички роман *Ашенишаи – с оне стране пашње* (2015) иза којег стоје Борис Станић и Гвидо ван Хенгел као сценаристи и цртачи. Природа ова два дела и многобројне разлике међу њима – како техничке тако и организационе, стилске, поетичке, идеолошке и тематске – узрокују другачије представљање Првог светског рата и Сарајевског атентата, с једне стране, те лика самог Гаврила Принципа, с друге. Ове сличности и разлике биће део анализе, а кроз њихово истицање покушаћемо да дођемо до детаљнијег мапирања присуства Принципа у савременом стрипу.

Кључне речи: Гаврило Принцип, стрип, *Линије фронтиса*, *Ашенишаи – с оне стране пашње*

1. Увод

Више од века након краја Првог светског рата, овај догађај и даље се намеће као прекретница савремене историје, односно као тачка која раздваја нови свет од старог. Последице овог сукоба далекосежне су и гранају се у више различитих праваца, а један од њих тиче се културе сећања и памћења не само жртва рата већ и истакнутих појединаца који су усмерили или променили његов ток. Иако се чин убиства Франца Фердинанда не може сматрати узроком рата, већ последњим инцидентом у низу сличних политичких атентата, те догађајем који је конкретизовао нестабилности на Балкану и односе Србије и Босне са Аустроугарском монархијом – Гаврило Принцип неретко се истиче као особа која је на различите начине „заслужна” за почетак Првог светског рата. Из тог разлога није необично што су његов лик и поступци још од јуна 1914. године били инспиративни уметницима, пре свега писцима, који су се ослањали на њега као на почетну тачку за дела делимично историјског карактера, или су пак око његовог лика градили потпуно нове наративе који нису до краја утемељени у историјским догађајима.

Уз традиционално схваћена књижевна дела свих врста – у поезији су на Принципа алудирали његови идеолошко-политички саборци и припадници Младе Босне, као што је Иво Андрић; у прози његови

¹ draganb.com@gmail.com

савременици попут Милоша Црњанског и нововековни аутори као што су Миљенко Јерговић и Срђан Срдих; док у драмској уметности он фигурира текстовима аутора међу којима су Милена Марковић или Биљана Србљановић – Принцип је инспиративан и ауторима из стрипске уметности, подједнако и цртачима и сценаристима. У фокусу овог чланка биће његова појава у два наслова – у деветотомном стрипу групе аутора *Линије фронта* који је објављиван од 2014. до 2020. године и садржи десетине засебних стрип-прича, те у графичком роману *Атентат – с оне стране патње* из 2015, иза ког стоје Борис Станић и Гвидо ван Хенгел као сценаристи и цртачи. Упркос међусобним разликама, ова два наслова намећу се као узајамно допуњујуће сведочанство о присуству Принципове појаве у савременој стрип уметности. Но, како је Гаврило Принцип дочаран у ове две инкарнације, које су разлике међу њима и на које начине оне доприносе савременој култури сећања на њега?

2. Атентат – с оне стране патње (2015)

Као класично схваћен графички роман, *Атентат – с оне стране патње* задржава неке од познатих одлика стрип-уметности које су пријемчиве широј публици и које доприносе бољој рецепцији овог наслова. У питању су, пре свега, кохерентност публикованог материјала, који је представљен у форми једног наслова уместо да је подељен на засебне целине и објављен у форми више томова једног албума, са једне стране, те фокусираност на једног јунака који је у сржи сваког од његових пет делова („Атентат“, „Хапшење“, „Суђење“, „Пресуда“ и „Крај“). Из тих разлога се *Атентат* позиционира према *Линијама фронта* као роман према збирци прича: ради се о једном истакнутом појединцу који се прати у различитим фазама живота и који је примарни фокализатор целог дела, док други наслов у својих девет допуњујућих наставака доноси сведочанства о већем броју ликова, од којих су многи само скицирани без дубљег посвећивања њиховој карактеризацији и психологизацији. Дакле, Станић и Ван Хенгел успевају да испричају јединствену причу од дана Сарајевског атентата до смрти Гаврила Принципа, пратећи промене које настају у његовој психи током суђења и утамничења, а њихово ослањање на архивску грађу и историјске документе даје нову димензију овом стрипу и аутентичност која је неопходна да би на адекватан и релевантан начин пренео лик главног јунака у форми стрипа.

Гвидо ван Хенгел отвара ово издање на помало необичан начин, својеврсним аутопоетичким уводом у ком појашњава генезу свог рада, назначавача како је дошло до сарадње са Лазићем и на који начин се она конкретизовала. Њихова намера, наиме, није нити историјски ревизионистичка, нити националистичка, већ су били вођени, пре свега, идејом о томе да се у вртлогу историје ипак може препознати лик једног истакнутог појединца. Он мапира промене које наступају у свету почетком XX века,²

2 „Железничке мреже су повезале различите групе људи као никад дотад, не само физички, већ и друштвено и културолошки: људе са села и из градова, оне са истока

евоцирајући идеју Валтера Бенјамина (2016: 61) из есеја „Приповедач” о дискрепанцији између тога како је живот генерације која је проживела рат изгледао пре и после њега: „Нараштај који је у школу још ишао коњским трамвајем, затекао се, незаштићен под отвореним небом, у пределу у којем, осим облака, ништа није било такнуто неком променом, а усред тог предела, на бојишту разарајућих бујица и експлозија, било је малецно крхко човеково тело.” Ова разлика је заправо онај ефекат који је рат оставио на свет и на човека, те од једног перспективног узорка човечанства створио генерацију која је занемела и стога неспособна да изрази ужасе о којима је сведочила. Док Бенјамин тврди да је та генерација остала сиромашнија искуством, Пол Фасел (1989: 24) говори да је из лета 1914. иступила – он користи реч „измарширала” – јединствена генерација која је веровала у идеје Прогреса и Уметности. Део те генерације јесу и припадници Младе Босне који су, по Ван Хенгелу, само појединци који наступају са жељом за слободом, а не за насиљем, премда аутори тврде да се ове две ствари не искључују јер „ништа није искључиво црно или бело: одређени циљ (у овом случају слобода) може садржати употребу одређене методе (у овом случају терора). Другим речима, неко може уједно бити и терориста, и борац за слободу” (Van Hengel 2005: II):

Главне улоге у овом стрипу имају људи скромног порекла којима је успело да се из сиромашног и неписменог окружења издигну у потенцијалне интелектуалце. Ступили су у контакт са новим светом, ту се опробали, али су уједно њиме били и заплашени. Негде у раскораку између града и села, младости и зрелости, речи и дела, личног интереса и лојалности, изгубили су оријентир. Пронашли су сигурност у насилној акцији. На том путу достигли су свој врхунац, 'moment suprême' у коме су заблистали и уједно сагорели као звезде падалице. (Van Hengel 2005: III)

Дакле, аутора стрипа не интересују постисторијско разматрање Принциповог чина и идеолошке расправе о њему, већ једино човек у његовом средишту и наслову:

и оне са запада Европе. Урбанизација и миграције становништва створиле су велике последице по градове. Берлин, Санкт Петербург и Беч, а пре свега Лондон и Париз, су током једне генерације фигуративно експлодирали. Породице, које су вековима живеле у истом селу, расуле су се широм света. Захваљујући школовању, много људи је научило да чита и пише, па су тако постали директни учесници у протоку информација. Нова открића и нове технике штампања омогућиле су даљи развој медија, док су изуми попут телефона, постали доступни неколицини богатих срећника. Борба жена за гласачко право, научна открића у борби против неизлечивих болести, све радикалнији експерименти у уметности: Европа је лансирана у нову епоху. Овај фасцинантан свет са све разгранатим телефонским мрежама и све бројнијим станицама метроа уједно је имао и своју мрачну страну. На ободима метропола гомилали су се друштвени проблеми: у предграђима пуним учерица, у борби за освајање бољег места на друштвеној лествици, боравили су некадашњи сељаци. Овакво окружење је осим искоришћавања људи, криминала и насиља, донело и процват екстремних идеја – социјализма и анархизма. [...] Управо у то време стасавају припадници Младе Босне, који ће се прославити атентатом на Франца Фердинанда.” (Van Hengel 2005: I–II)

Ова прича је пре свега људска, а не политичка. Прича нам о томе како људи померају властите границе, како их прекорачавају и како уништавају своје мукотрпно грађене куле и градове. Како у име мира извршавају атентат. То је прича о атентатору који се крије у свакоме од нас. Трагедија живота је у томе да ни у најлуђој машти не можемо да замислимо какве последице са собом доноси наша неискорењива жудња за слободом. (Van Hengel 2005: IV)

Читаоци из овог аутопоетичког увода могу да предосете оно што их чека у самом стрипу, од „Атентата” до „Краја”, а њихово касније искуство заиста јесте у складу са поетичким одредницама које аутор наглашава.

Атентати почиње у *in medias res* маниру, на дан атентата, али не сликом Принципа, већ исечцима из куће Недељка Чабриновића. Он се свађа са оцем, опрашта се од сестара, одлази од куће и потом се среће са осталим припадницима покрета Млада Босна, Трифком Грабежом и Данилом Илићем. Њима се, каснећи – „Гавро ми је рекао... Гдје је он уопште? / Требало би да се појави сваког часа...” (17–18) – придружује и Принцип, и тако почиње дан који је променио не само њихове животе и судбину целе земље већ и будућност читавог света, који након 1914. године више неће бити исти. У црно-белој графичкој представи следа тог дана Станић и Ван Хенгел покушавају да буду што прецизнији, аутентичнији и ближи историјским догађајима, те се због тога највише воде чувеном књигом Владимира Дедијера *Сарајево 1914*, те другим историјским документима који дају посебну димензију овом издању и чине га ближим класичним историјско-документарним записима него оним што се сматра стрипском уметношћу. Уз то, изузетност *Атентата* увиђа се у свесном ауторском усредсређивању на неколико кључних тренутака Принциповог живота, односно на недоумице које он има непосредно пре атентата, на ток суђења и његово касније утамничење.

Говорећи о првој од тих чворних тачака стрипа, Ван Хенгел (2015: IV) у свом аутопоетичком уводу истиче како се његов протагониста осећао приликом извршења свог задатка: „Жели да нанишани, окреће главу, двоуми се, несигуран је, али ипак повлачи окидач, иако затворених очију. Ту видимо страх од скока, односно вртоглавицу.” Ова врста несигурности и страха видљива је и у цртежу, нарочито у секвенцама које дочаравају време између хапшења Чабриновића, након његовог неуспешног покушаја атентата, и хапшења Принципа, који је у свом покушају био успешан (32–41). Он је на почетку нацртан као збуњени младић који није свестан шта се дешава око њега, док је на последњој слици његовом лицу додат елемент гротеске и хорора, толико да у тренутку хапшења изгледа скоро као чудовиште. Овакав графички приказ алудира на став дела грађана Сарајева о неутемељености Принциповог чина, што помиње и запис Милоша Црњанског (1996: 125) из романа *Дневник о Чарнојевићу*: „Било је јуна. Весео дан, Видовдан. [...] А топла ноћ, звездана ноћ, распаљена од једног лепог убиства, орила се од граје и жагора веселе светине. [...] У возу су сви грдили убицу.” И у стрипу Станића и Ван Хенгела види се народ који критикује Принципа и не

слаже се са његовим поступцима, а исто се примећује и током суђења. У том процесу, поједини припадници Младе Босне одричу се својих ставова, пребацују своју кривицу на друге, покушавају да се спасу на све могуће начине. За разлику од њих, Принцип стоји при својим ставовима и не одступа од чина убиства, што је и познато из доступних извора са суђења припадницима Младе Босне (уп. Богићевић 1954 и Дедијер 1966) у којима је јасно да он жели да изнесе своје ставове на видело и истакне жељу за слободом како целе земље тако и њених појединаца који невини страдају након атентата. На питање да ли се осећа кривим даје одричан одговор који је скоро директан цитат са самог суђења: „Злочинац није сам јер сам уклонио онога који је чинио зло. Мислио сам добро. Уједињење свих Југословена без обзира на државну форму и ослобођење од Аустрије може се оживотворити само терором, што значи уопште убијати одозго, уклањати оне који чине зло, који сметају идеји уједињења.” (83) Чак и касније, при крају суђења, када Чабриновић покушава да појасни своје намере и одобробољи суд наводећи да је свим младобосанцима жао због тога што се десило, Принцип се дистанцира од његових изјава: „Чабриновић није имао овлашћење да говори у моје име! Према томе, то што је за мене рекао, не важи!” (110)

Аутори стрипа детаљно описују сваку од ових етапа и скицирају промене у психи Принципа, као и његово непристајање на компромисе, што све заједно води до казне тешке тамнице од 20 година. Принцип их, као што је познато, проводи у чешком Терезину, оболевајући од туберкулозе и све више копнећи. Сваку промену на његовом телу – губитак килограма, губитак косе, ампутацију руке, тешке ране – прате адекватни, врло веристички цртежи, који такође документују Принципове сусрете са аустријским психијатром Мартином Папенхајмом, ког је срео неколико пута током 1916. године, као и са другим докторима који се о њему брину са изненађујућом дозом хуманости и преданости. Но, неколико месеци пред крај Првог светског рата, крајем априла 1918, Принцип умире у Терезину, формално од туберкулозе костију, праћеном исцрпљеношћу, неухрањеношћу и психичком апатијом. Опет, Лазић прати сваки корак његовог пада у смрт, а његова техника меша оштре линије којима аутор назначавала контуре тела свог јунака у односу на мутне и намерно непрецизне потезе којима слика позадину његовог утамничења. Првенствено због фокуса на лик Гаврила Принципа, *Ашениати* – с оне *стиране* *платице* намеће се као врло успело, јасно и кохерентно дело чији третман главног јунака показује усмереност на детаљ и намеру да се исприча прича која не губи своју релевантност и књижевну вредност само зато што се не ради о прозном, песничком, драмском или есејистичком тексту већ о стрипу, који се, и колоквијално и у академском контексту, сматра уметничким делом ниже вредности, што је устаљени став који овај стрип подрива.

3. Линије фронта (2014–2020)

За разлику од кохерентности и јединствености утиска који доноси *Атлантик*, стрип *Линије фронта* пре спада у категорију ширег пројекта него појединачног издања. Понесени идејом обележавања стогодишњице почетка Првог светског рата, издавачи су сабрали неколико десетина аутора, сценариста и цртача, који су у девет до сада објављених књига – требало је да десета књига буде објављена 2021. године, те чак и постоји њен запис у систему COBISS, али се она до почетка 2023. није појавила пред читаоцима – представили многобројне епизоде из рата, а управо се у датој поетичкој разлици увиђа и однос овог наслова према *Атлантику*. Реч је, пре свега, о броју стваралаца који су укључени у пројекат, као и његовој волуминозности, услед које *Линије фронта* пружају значајан увид у стање света и духа човечанства пре, током и после рата, али без дубине и конкретности које приказују стрип Станића и Ван Хенгела који се усредсређује на једну личност, детаљ, ужи ракурс и кадар. Панорамски приказ ратних сцена не одлази даље од форме крокија, који само брзим потезима мапира след дешавања у рату, без конкретније обраде могућих узорака и последица предочених догађаја. Управо из тог разлога читаоци могу да прате велик број засебних стрип прича – највећи број њих обрађују свакодневни живот на фронту и послератни покушај повратка у мирнодопско стање свести – које, када се читају као целина, заиста нуде обухватан и графички разнолик, хетероген приказ Првог светског рата, од његових почетака до краја, али без даље конкретизације утиска који се намеће. Такође, свеобухватна природа *Линија фронта* условила је и то да се лик и поступак Гаврила Принципа из јуна 1914. године проналази тек у неколицини епизода. Реч је о епизодама „Пуцањ” (сценарио Дејан Стојиљковић, цртеж Јован Секуловић, пета књига), „Руски посланик” (сценарио Миленко Мишић, цртеж Саша Ђатић, седма књига), „... Пепео пепелу” (сценарио Предраг Ђурић, цртеж Франческо Конте, осма књига) и „У почетку беше сјај” (сценарио Миленко Мишић, цртеж Даница Радовић, осма књига), у којима се Принцип углавном појављује као део разговора којим се осуђује његов поступак или се о њему говори као особи чија је каписла запалила ратни вихор.

Једина конкретнија представа Принципа налази се у епизоди „Пуцањ”, у којој сценариста меша стварне и измишљене личности у традиционалном покушају књижевне историографске метафикције. Са једне стране, ту су Драгутин Димитријевић Апис, Драгутин Гавриловић и друге фигуре које играју важне улоге у одређеним епизодама рата, од Мајског преврата 1903. и Сарајевског атентата 1914. године до одбране Београда од аустријских војника 1915. и Солунског процеса 1917. Са друге стране, протагониста ове стрип-приче јесте официр Немања, који представља везу између Аписа, Црне руке, Младе Босне и Гаврила Принципа. Он је обучавао Принципа у Београду, пре атентата, учећи њега и његове саборце како да користе оружје, направе стратешку организацију атентата, шта да раде у случају да нешто крене по злу, те како да побегну

након успешно извршне акције. Разговори Немање и Принципа обележавају средишњи део стрип-приче и представљају његов најупечатљивији сегмент. У њима се открива да потоњи целог живота пати од туберкулозе и да због тога не стрепи да преузме главну улогу у атентату јер иначе нема шта да изгуби. Због тога се ова два јунака јављају у различитим временским равнима које ова прича меша – време пре атентата, сам дан атентата, и касније, у време одбране Београда са пуком мајора Гавриловића. И док је садашњост дочарана коришћењем свих могућих боја из палете – узгред, већина стрип-прича која сабирају томови *Линије фронтира* дочарани су у нијансама црне и беле не би ли се у њиховом контрасту дочарао и нагласио судар живота и смрти током ратних сукоба – прошлост је осликана у сиво-жутиим нијансама, нпр. у Немањиним сећањима у којима види Принципа и остале учеснике Сарајевског атентата и поново проживљава време које је провео са њима. Сам Принцип нацртан је разочарано и резигнирано, слично као у стрипу *Атентат* Станића и Ван Хенгела. Но, док они приписују ове особине младићу у затвореништву и болници, Стојиљковић и Секуловић га на тај начин описују и пре самог атентата, делимично романтизујући његову позицију и херојски чин, али и припремајући га за судбину која га чека касније. Уз то, он је у овој причи способан да предвиди будућност и да боље разуме прошлост: „Неко ми је једном рекао да људи који су једном ногом у гробу, који бивствују у оба света... Могу све јасније да виде. И прошлост и будућност. Оно што је било... И оно што ће бити.” (Stojiljković, Sekuloski 2017: 20) Он, на пример, зна да је Немања учествовао у Мајском преврату, те да се због тога касније одлучује да обучи атентаторе на Франца Фердинанда, што потврђује и Апис у неформалном разговору с њим: „Мислиш да си се за убиство једног тиранина искупио убиством другог? Мислиш да смо ми који смо убили Обреновића кукавице и разбојници? А да су балавци који су упуцали Фердинанда и његову курву некакви хероји? Е, па био си са нама те ноћи на Белом двору... То ништа не може да поништи! Макар поскидао све краљевске главе на свету.” (Stojiljković, Sekuloski 2017: 24) Протагониста „Пуцња” је, дакле, квазиисторијска фигура која у свом лику спаја више различитих историјских личности и везе са њима, али и персонификација пута српске војске од 1903. до 1918. године – након извесног осећаја издаје отаџбине, он се заузима за одбрану Београда толико да се на почетку стрип-приче враћа из иностранства, а његов крај дочекује са пуком мајора Гавриловића. Аутори користе његов познати говор да би мапирали покрет на акцију који се види код војника којима се Немања придружује. Док се све време враћа у време Сарајевског атентата – што се види наизменичним смењивањем слика садашњости и прошлости – Немања јуриша у сусрет аустријским војницима, не бринући за исход на исти начин како то ни Принцип није радио приликом атентата.

У епизоди „Руски посланик” аутори Мишић и Ђатић тематизују време Јулске кризе, између атентата и избијања рата, када се воде опсежни и напорни преговори не би ли се избегло ратно разрешење проблема.

У његовом средишту јесте руски дипломата из наслова приче, Николај Хартвиг, који је изненада преминуо почетком јула 1914. године током разговора с аустроугарским послаником Владимиром фон Гизлингом у Београду, покренувши тако спекулације и питања поводом могућег убиства које стрип-прича, макар на први поглед, негира. Међутим, аутори се не усредсређују на ова питања, већ на разговор двојице званичника поводом атентата, његових импликација и евентуалне умешаности Србије у његову организацију. Док оба јунака заговарају своју страну, они се слажу да се ради о врло незгодном тренутку за будућност њихових земаља, као и целог света, те се усаглашавају у ставу да оне који су починили убиство треба извести пред лице правде. На овај начин као да се пресликава ситуација која је у том тренутку владала у међународним односима, али се, као и на геополитичкој сцени, разговор окончава нагло, Хартвиговом изненадном смрћу, која наступа пре но што је пред фон Гизлингом успео да одбрани припаднике Младе Босне и Црне руке, нарочито Драгутина Димитријевића Аписа, који фигурира и у овој причи. Најзад, последњи кадар, који заузима читаву страницу великог формата, у потпуности је посвећен сахрани руског дипломате ког грађани Београда испраћају топлим речима и похвалама („Оде нам наш добротвор”, „Оде Никола Хартвић”, „Ко ће сада нас да брани?” и „Хартвигу је сваки Србин био род”; Мишић, Ћатић 2018: 40). Ова стрип прича анализира прве недеље након Сарајевског атентата и односи се према том догађају донекле са осуђивањем, али још више са слутњом црних година које Хартвиг предвиђа Балкану, Европи и свету – „Само се плашим да ћемо прекомерним заоштравањем ситуације пробудити неман која ће у крви да сруши ову нашу лепу цивилизацију... Бел епок, како је назваше осетљиви Французи” (Мишић, Ћатић 2018: 38) – чиме још више потцртава значај Принциповог чина који је постао јасан скоро одмах након што се одиграо.

Поигравање са два временска плана приповедања из приче „Пуцањ” понављају се и у стрип-причи „... Пепо педелу”, у којој аутори Ђурић и Конте мешају 1918. и 1958. годину, одлучујући се да у средиште пажње ставе сусрет двоје љубавника који су познавали Гаврила Принципа. Гаврилова несуђена љубавница, Даница, среће Ханса, бившег аустријског официра који је у време атентата био у поворци Франца Фердинанда, а касније је био један од оних који су ухапсили атентатора. Управо он већ четрдесет година чува Принципово писмо Даници и сада јој га даје, а у њему се налази исповест младића којег аутори стрипа представљају као свесног разорних последица свог чина и катастрофалне будућности, али и племенитости идеје због које је починио свој атентат:

Данице моја! Твој пријатељ, а мој крвник ми је обећао да ће ти предати ово писмо... Знам да сви сада причају о мени и да ме и ти можда мрзиш што нисам више само онај анонимни младић што био ти је драг... Постоје тренуци кад је човек као вођен рукама других, оним што је непрестано слушао, што су му говорили... Вођен празним стомаком и осећајем немоћи...

То су тренуци када наши бедни животи нестају у трену и постајемо само сенке, имена која ће једни изговарати са мржњом, а други са дивљењем... За нас Југословене, левичаре и атеисте рећи ће ти свашта, сем истине да смо сањали један бољи свет, свет једнакости и правде... Ако за четрдесет или педесет година у твом сећању још буде места за мене, а твоја деца и унуци буду живели срећније него ми, наша жртва ће имати смисла. (Ђурић, Konte 2019: 36–37)

Идеја овог љубавно-политичког писма јасно сугерише да је идеја Принципа о бољој будућности остварена у СФРЈ након Другог светског рата. У једном кадру стрипа фигурира група деце у пионирским униформама, а Даничин супруг на крају приче чита новине *Борбу* из тог периода. Међутим, уместо политичко-идеолошког памфлета, аутори стрип-приче одлучују се за интимистички угао и причу о двојници мушкараца који су волели исту жену и били на различитим странама, један атентатор на престолонаследника, а други део његовог обезбеђења. За Ханса трагедија Сарајевског атентата није то што је свет прошао кроз ужасе рата, већ то што је изгубио љубав из младости, што додаје још један лични и лирски слој лику Гаврила Принципа у савременом стрипској уметности.

Најзад, стрип прича „У почетку беше сјај” за јунака узима Милоша Црњанског – Мишић и Радовић чак и позајмљују наслов његове ране песме, објављене у часопису *Босанска вила* 1912. године, публикацији која је изузетно важна за књижевну делатност Младе Босне (в. Palavestra 1994) – и његове ратне авантуре и сећања, нарочито време које је провео у Галицији. Образована као интимни и присни разговор песника и његове неговатељице, ова прича наводи речи Црњанског из већег броја његових ратних и поратних дела, у склопу којих је за нашу тему најважнији његов запис „Уз песму о Принципу” у којем објашњава како је дочекао вест о атентату и на који се аутори снажно ослањају:

Да неко спрема атентат у Сарајеву, о том нисмо имали појма. [...] Мени су били доделили патриотску, и тешку, дужност да на прве звуке умилног бечког валса, почнем да окрећем око себе жену србијанског посланика и ја сам се зато, док је у Сарајеву сиромаш Принцип испружио своју руку, која није задрхћала, бавио пеглањем свог фрака. [...] Вест да је у Сарајеву убијен аустријски престолонаследник, стигла је до нас, тог сунчаног дана у Бечу – који је освануо без и једног облачка – после ручка. Стигла је у нашу кафану (Caffé 'Mein!'), у близини торња Св. Стефана, за време партије билијара. [...] Противно ономе што се данас мисли, та вест није изазвала никакву констернацију, ни међу нама, ни Бечлијама, и музика је у Бечу до вечери свирала. Тек се доцкан неко сетио да је ућутка. Епоха валсева била је завршена. [...] Сва је станица била завијена у црно. [...] Атентатор је имао чудно име. Састављено од имена принца и архангела. (Crnjanski 2008: 135–136)

Након сахране Франца Фердинанда, Црњански је, бежећи ка Новом Саду, ухваћен и, као Србин рођен у Аустроугарској, распоређен у батаљон који је требало да учествује у офанзиви на Србију. Но, пре но што је стигао на фронт, пребачен је у Вуковар, па у Ријеку и Велики Бечкерек (данашњи Зрењанин), да би у лето 1915. године кренуо ка Галицији, где је

учествовао у жестоким биткама и проживео трауматична искуства која су се касније изнова и изнова јављала у његовом књижевном раду, од *Лирике Ишаке*, *Прича о мушком* и *Дневника о Чарнојевићу*, све до *Сеоба* и *Романа о Лондону*. Стрип прича „У почетку беше сјај” описује све ове етапе, укључујући и салонске забаве у лето 1914. и ратну епопеју која траје од 1915. до 1918. године и одвија се на широком простору од Галиције до Италије. У разговору са болничарком он истиче да је један од сународника „Принца са именом арханђела” над којима се у Бечу, након доласка ковчега и „неверице и не баш велике жалости” (Mišić, Radović 2019: 40), одвијала одмазда за атентат. Тако аутори и ове стрип-приче стављају Сарајевски атентат на кључно место догађаја који описују Први светски рат и понављају фасцинираност Милоша Црњанског ликом и поступком Гаврила Принципа.

4. Закључак

Уз фигурирање лика и дела Гаврила Принципа у савременој прозној, песничкој и драмској продукцији, његово појављивање у стрипским насловима употпуњује и раслојава његово присуство у уметности XXI века. На овај начин је тематско-мотивски оквир његовог чина у Сарајеву 1914. године добио још једну димензију и омогућио не само новој генерацији читалаца већ и новој публици која је усмерена на стрипску уметност да настави културу сећања и јасније упозна и разуме разлоге и последице атентата, али и да увиди везе историјских чињеница, њихове књижевне обраде и стрипског представљања, што се понајвише види у два стрипа која су апострофирана у овом раду.

За разлику од стрипа *Атентати – с оне стиране патиње*, стрип *Линије фронтџа* је колаборативни пројекат чија свеобухватност подразумева панорамско посматрање Првог светског рата, а у таквој поставци је лик Гаврила Принципа присутан само маргинално. Као један од многих актера сукоба, он се овде не намеће као личност на коју аутори појединачних стрип-прича обраћају пажњу врло ретко, што одговара његовој историјској улози након јуна 1914. године – он је у затвору и болници, чека смрт и болује од туберкулозе, али не учествује у ратним операцијама. Али, иако га то не чини релевантним ауторима *Линија фронтџа*, његова важност за Бориса Станића и Гвида ван Хенгела не доводи се у питање, што се такође види и у њиховом познавању и коришћењу литературе и извора који су важни за Сарајевски атентат и касније суђење Младој Босни. Уместо панорамског погледа на рат, аутори овог стрипа остају уско биографски усмерени на Принципа и његов живот од атентата до смрти. Они расветљавају различите слојеве његове личности и иду у дубину уместо ширину, у чему је и основна разлика ових наслова. *Атентати* је приказ повлашћеног појединца у ком су сви други јунаци мање важни, а *Линије фронтџа* се окрећу сликању мноштва повлашћених индивидуа у којој се Принципова прича донекле губи. Но, ради потпунијег разумевања приказа његове личности у савременој стрипској

уметности упоредно читање и истраживања ова дела намеће се као нај-сврсисходнија техника.

Листа референци

- Benjamin 2016: V. Benjamin, *Iskustvo i siromaštvo: izabrani ogledi o iskustvu*, preveo Jovica Aćin, Beograd: Službeni glasnik. [orig. Бенјамин 2016: В. Бенјамин, *Искусџво и сиромашџтво: изабрани огледи о искусџву*, превео Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.]
- Bogićević 1954: B. Bogićević (prir.), *Sarajevski atentat: izvorne stenografske bilješke sa Glavne rasprave protiv Gavrila Principa i drugova, održane u Sarajevu 1914 g.*, kritička obrada, uvod i redakcija Vojislav Bogićević, Sarajevo: Državni arhiv NR BiH. [orig. Богићевић 1954: Б. Богићевић (прир.), *Сарајевски атентат: изворне стенографске биљешке са Главне расправе против Гаврила Принципа и другова, одржане у Сарајеву 1914 г.*, критичка обрада, увод и редакција Војислав Богићевић, Сарајево: Државни архив НР БиХ.]
- Van Hengel 2015: G. van Hengel, Vrtoglavica, Boris Stanić, Gvido van Hengel, *Atentat – s one strane patnje*, Beograd: Besna kobila, I–IV. [orig. Ван Хенгел 2015: Г. ван Хенгел, Вртоглавица, Борис Станић, Гвидо ван Хенгел, *Атентат – с оне стране патње*, Београд: Бесна кобила, I–IV.]
- Dedijer 1966: V. Dedijer, *Sarajevo 1914*, Beograd: Prosveta. [orig. Дедијер 1966: В. Дедијер, *Сарајево 1914*, Београд: Просвета.]
- Mišić, Radović 2019: M. Mišić, D. Radović, U početku beše sjaj, *Linije fronta, Knj. 8: Prvi Svetski rat 1914–1918*, Beograd: Moro, Sistem komiks, 39–42. [orig. Мишић, Радовић 2019: М. Мишић, Д. Радовић, У почетку беше сјај, *Линије фронта, Књ. 8: Први Светски рат 1914–1918*, Београд: Моро, Систем комикс, 39–42.]
- Mišić, Ćatić 2018: M. Mišić, S. Ćatić, *Ruski poslanik, Linije fronta, Knj. 7: Prvi Svetski rat 1914–1918*, Beograd: Moro, Sistem komiks, 35–40. [orig. Мишић, Ћатић 2018: М. Мишић, С. Ћатић, Руски посланик, *Линије фронта. Књ. 7: Први Светски рат 1914–1918*, Београд: Моро, Систем комикс, 35–40.]
- Palavestra 1994: P. Palavestra, *Književnost Mlade Bosne*, Beograd: Institut za književnost i umetnost. [orig. Палавестра 1994: П. Палавестра, *Књижевност Младе Босне*, Београд: Институт за књижевност и уметност.]
- Stanić, Van Hengel 2015: B. Stanić, G. van Hengel, *Atentat – s one strane patnje*, Beograd: Besna kobila. [orig. Станић, Ван Хенгел 2015: Б. Станић, Г. ван Хенгел, *Атентат – с оне стране патње*, Београд: Бесна кобила.]
- Stojiljković, Sekuloski 2017: D. Stojiljković, J. Sekuloski, Pucanj, *Linije fronta, Knj. 5: Prvi Svetski rat 1914–1918*, Beograd: Moro, Sistem komiks, 17–26. [orig. Стојиљковић, Секулоски 2017: Д. Стојиљковић, Ј. Секулоски, Пуцањ, *Линије фронта, Књ. 5: Први Светски рат 1914–1918*, Београд: Моро, Систем комикс, 17–26.]
- Đurić, Konte 2019: P. Đurić, F. Konte, ... Pepeo pepelu, *Linije fronta, Knj. 8: Prvi Svetski rat 1914–1918*, Beograd: Moro, Sistem komiks, 35–38. [orig. Ђурић,

- Конте 2019: П. Ђурић, Ф: Конте, ... Пепео пепелу, *Линије фронтиа, Књ. 8: Први Светски рат 1914–1918*, Београд: Моро, Систем комикс, 35–38.]
- Fussell 1989: P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, New York: Oxford University Press.
- Crnjanski 1996: М. Crnjanski, *Pripovedna proza: Priče o muškom, Pripovetke, Dnevnik o Čarnojeviću*, priredio Novica Petković, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Srpska književna zadruga. [orig. Црњански 1996: М. Црњански, *Приповедна проза: Приче о мушком, Приповетке, Дневник о Чарнојевићу*, приредио Новица Петковић, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.]
- Crnjanski 2008: М. Crnjanski, *Lirika Itake i komentari*, priredio Milo Lompar, Beograd: Štampar Makarije, Podgorica: Oktoih. [orig. Црњански 2008: М. Црњански, *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар, Београд: Штампар Макарије, Подгорица: Октоих.]

Dragan B. Babić

SKETCH FOR A PORTRAIT: GAVRILO PRINCIP IN COMIC BOOKS

Summary

One full century after the assassination in Sarajevo, Gavrilo Princip continues to capture a lot of attention, both for his character and the symbolic potential of his act that changed the course of history. That is why his appearance in modern comic books does not come as a surprise, and this paper is going to focus on two titles – *Linije fronta*, a nine-book collection by various artists published between 2014 and 2020, as well as *Atentat – s one strane patnje*, a graphic novel written by Boris Stanić and Guido van Hengel. The nature of these two pieces, as well as numerous differences that set them apart – technical, organizational, stylistic, poetic, ideological, and thematic – cause a different representation of the First World War and the assassination in Sarajevo, on the one hand, and the character of Gavrilo Princip, on the other. These similarities and differences will be a part of the analysis, and by emphasizing them, we will try to reach a more detailed view of the position of Gavrilo Princip in the world of modern comic books.

Keywords: Gavrilo Princip, comic book, *Linije fronta*, *Atentat – s one strane patnje*

Примљен: 12. април 2023. године
Прихваћен: 20. новембар 2023. године

Милош М. Војиновић¹
Европски универзитетски институт, Фиренца

ВИДЕТИ ПРИНЦИПА: ФОТОГРАФИЈЕ ГАВРИЛА ПРИНЦИПА И МЛАДЕ БОСНЕ

Анализом сачуваних фотографија Гаврила Принципа ово истраживање настоји да понуди одговоре на неколико питања: У којим околностима су настајале фотографије? Како су настајале и зарад каквих потреба? Шта нам говори изузетна потреба да се „види” Принцип? Да ли фотографије допуњавају или оповргавају постојећа знања настала на основу писаних извора? Кроз фокус на историју објављивања фотографија и њихово систематско сакупљање у раду указујемо на процесе којим је значај самог Сарајевског атентата утицао на однос према постојећим фотографијама, као и на то колико је интерпретација фотографије неизбежно лоцирана у троуглу односа између аутора фотографије, објекта који се на њој налази и посматрача.

Кључне речи: фотографија, Гаврило Принцип, Сарајевски атентат, Млада Босна

Фотографија Гаврила Принципа објављена је први пут три недеље након атентата. *Политика* је, 6. јула по „старом”, тј. 19. јула по „новом” календару, објавила Принципов лик на насловној страни.² Уредништво овог београдског дневног листа дошло је у посед фотографије настале на Калемегданској тврђави, на којој се, поред Принципа, налазе и Трифко Грабеж и Ђуро Шарац. Текст који је пратио фотографију био је штур: „Гавро Принцип – ђак VIII разреда гимназије који је на Видовдан, убио, у Сарајеву, са два револверска метка аустро-угарског престолонаследника Фрању Фердинанда и његову супругу херцегинју Софију Хоенберг.” (*Politika* 1914: 1) У том тренутку, о атентатору се зна веома мало. Није чак било јасно ни да ли се зове Гаврило или Гавро, Принцип или Принчип. Овај чин открива колика је била жеља да се „види” Принцип. Са једне стране, Принципов лик надилазио је по важности све остале. Грабеж и Шарац се нису нашли на насловној страници *Политике*. Принципов лик је издвојен са постојеће фотографије и објављен је сам. Са друге стране, *Политика*

1 mvojin222@gmail.com

2 Важне сугестије током писања овог текста стигле су од уредника Горана Лазичића и Биљане Андоновске, на чему сам им изузетно захвалан. Моју потрагу за фотографијама у претходним годинама, саветима и уступањем материјала помогли су: Ведрана Адамовић, Драган Бакић, Младен Давидовић, Валеријан Жујо, Зоран Колунџија, Боровоје Милошевић, Радмила Пејић, Олга Перић Принцип, Вељко Станић, Михаел Сучић, Душан Фундић, Гвидо Хенгел и Слободан Шоја. Нарочиту захвалност дугујем Владану Чалији.

је изузетно ретко објављивала фотографије. Ово је био први пут да се то догодило у току 1914. године. Ова жеља да се „види” Принцип довела је и до тога да се у данима након атентата објаве фотографије на којима се он није налазио, иако су новински ступци говорили супротно. У недостатку фотографија уредници листова ће дати својим цртачима задатак да Принципа нацртају. Упркос бројним примерима да су органи Аустроугарске на више нивоа сарађивали са дневним листовима и илустрованим магазинима у данима након атентата, фотографије Принципа, настале у полицијском затвору још 2. јула, остаће још неко време недоступне.

У недељама након атентата нове Принципове фотографије су настале, старе су објављиване, цртачи који га никада нису видели замишљали су његов лик, а препознаван је и на фотографијама на којима није био. Жеља да се Принцип види, не види или да се прикаже на одређен начин била је у складу са значајем догађаја које је његов пуцањ покренуо. У тренутку када је Принцип повукао обарач, Млада Босна је заувек напустила анонимност. Група босанско-херцеговачких антихабзбуршки расположених ђака и студената постала је објект знатижеље о којем су многи желели да знају све што се знати може.³ Догађаји из Сарајева незаобилазни су састојак сваке историје Балкана, Европе и света у 20. веку.

Релативно велики број преживелих фотографија засигурно је последица чињенице да Принципов чин није привлачио пажњу само међу научним истраживачима.⁴ Након атентата станови атентатора и њихових помагача били су изложени претрази, а њихове личне ствари су заплене. Заплене ове врсте биле су уобичајене када је реч о односу хабзбуршке полиције према политички активним студентима (Popović 1969: 24). Први „истраживачи” Младе Босне били су полицајци и дипломате из Беча (Diplomatische Aktenstücke 1919: 52; Schagerl 2012: 48–51). Штавише, планско сакупљање фотографија указује на непрестани значај ове теме. Најбогатији фото-албум који се налази у Србији предат је као поклон 1935. године Милану Стојадиновићу, председнику Министарског савета Краљевине Југославије. Део фотографија је сакупио Војислав Јовановић Марамбо, начелник Историјског одељења, а потом и Главне архиве Министарства иностраних дела Краљевине Југославије (Todić 2009: 475–476). Фотографије боравка Франца Фердинанда у Сарајеву организоване су у неколико албума који се налазе у Аустријском државном архиву у Бечу (као део личне заоставштине Франца Фердинанда али и као део ратних албума – Kriegsarchiv Bildersammlung). Поједине фотографије, заједно са униформом коју је Фердинанд носио судбоносног дана, као

3 На другом месту понудио сам дефиницију Младе Босне: „Млада Босна је име дато лабаво повезаним тајним ученичким и студентским организацијама у Босни и Херцеговини уочи Првог светског рата. Хетерогене групе и индивидуалци консолидовани су заједничким презиром према Аустроугарској, жељом да уједине Босну и Херцеговину са Краљевином Србијом или да створе државу Јужних Словена и сличним интелектуалним узорима, који су укључивали теоретичаре национализма, демократије, социјализма и анархизма.” (Vojinović 2015: 68; Vojinović 2018: 164–166)

4 За списак најважнијих институција које похрањују сачуване фотографије в. Vojinović 2023: 1–9.

и аутомобилом у коме је био, налазе се и у Музеју војне историје у Бечу (Heeresgeschichtliches Museum).

Потреба да се „види” атентат и атентатор била је таква да су читаоци и пре него што су фотографије из Сарајева стигле у новинске редакције могли да виде цртеже који су представљали тренутак атентата. Већ 30. јуна 1914. године први цртежи нашли су се на страницама штампе. Бечки *Die Neue Zeitung* објавио је цртеж где је представљено хапшење Принципа. *Illustrierte Kronen Zeitung* објавио је скицу самог тренутка пуцња. Истог дана, 30. јуна, загребачке *Novosti* објављују цртеж Принципа који пуца ка аутомобилу надвојводе Фердинанда. Сви ови цртежи били су плод маште, тј. нису настали на основу било какве фотографије.

Фотографије из Сарајева биле су спремне за објављивање у новинским издањима за 2. јул. И то на два начина. Понегде се ради о објављивању оригиналне фотографије. Тако је бечки лист *Illustriertes Wiener Extrablatt* објавио фотографију Франца Фердинанда и Софије Хоенберг која је снимљена испред сарајевске градске већнице. Колико ми је познато, то је прва објављена фотографија која приказује сцене из Сарајева снимљене на дан атентата. С обзиром на то да у ово време технологија слања фотографија телеграфом није била довољно развијена, фотографије (негативи или саме фотографске плоче) физички су однете у Беч.

У ово време добар део дневних листова није објављивао фотографије. Понегде, то је била одлука уредништва часописа. Најутицајнији листови у Аустроугарској, попут *Neue Freie Presse*, *Budapesti Hírlap* или *Pester Lloyd*, веома ретко су објављивали илустрације. Технологија објављивања фотографија у дневној штампи била је нова (McKitterick 2009: 54). Ако неки листови нису желели да објављују фотографије, неки то нису могли да приуште. Поједини листови објављивали су фотографије тако што би се на поцинковане или дрвене плоче ручно гравирао цртеж, тј. копија фотографије. Била је то старија и јефтинија технологија. Тако су фотографије из Сарајева нашле пут до читалаца и кроз овакве цртеже. Заправо, први пут да су се сами атентатори нашли на страницама штампе био је путем цртежа који су настали на овај начин. Неколико листова, укључујући загребачке *Novosti* и бечки *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 2. јула објављују цртеж хапшења атентатора. Загребачки лист је своје читаоце обавестио и да се оригинална фотографија, на основу које је направљен цртеж, може видети у уредништву листа.

Ови цртежи, објављени у Бечу и Загребу 2. јула, важни су из још једног разлога. Они су приказивали „хапшење атентатора”. Међутим, они су донели и грешку која ће се често понављати. Био је то први пут да се привођење Фердинанда (Ферде) Бера представи као хапшење самог Принципа. Сама фотографија на којој се приводи Бер објављена је први пут, преко читаве насловне стране, 5. јула у *Wiener Bilder*-у, под насловом „Хапшење убице Принципа”. И будимпештански *Vasárnapi Újság* објавио је фотографију истог дана. Фотографије су објављене симултано, не као последица некаквог посебног плана, већ зато што

је 5. јул падао у недељу, када су излазили илустровани листови који су доносили велики број фотографија.

Ова фотографија, на којој се наводно налазио Принцип, без сумње је најдраматичнија фотографија настала тог дана. Њена динамика је снажна. Ухапшеник, коме се не види лице, окружен је са свих страна мушкарцима у трку. Два полицијска агента га држе и ужурбано уводе у станицу, док двојица у цивилној одећи покушавају да задају ударац. Не изненађује да је ова фотографија брзо нашла свој пут до насловних страна широм Европе, а потом и до корица многих књига. Још 1914. године на овој фотографији „препознат” је Принцип, што ће наставити да се понавља све до данашњих дана. Није много помогло што је Бер како у Аустрији тако и у Југославији објављивао текстове у којима је покушавао да скрене пажњу да се на тој фотографији не налази Принцип (Trišić 1960: 298). Бер је сведочио да је ухапшен зато што је покушао да Принципа, свог познаника, спаси од линчовања након атентата.⁵

Нисмо у могућности да са апсолутном сигурношћу тврдимо да се на овој фотографији налази Бер. Не постоји ниједна друга сачувана фотографија Фердинанда Бера, нити друга фотографија Принципа настала 28. јуна како бисмо их упоредили. Свако поређење додатно компликује и то што делује да је Принцип у затвору добио затворску гардеробу. Поредити све фотографије из ћелија настале почетком јула, види се да најмање пет ухапшених има идентичан тамни капут са шест дугмади. Тако да Принципова фотографија из ћелије не може бити засигурно валидна за поређење са фотографијом хапшења. Две ствари ме нагоне да Беровој тврдњи поверујем. Прво, у време Берових публикованих тврдњи нико се није јавио да се томе успротиви. Савременицима, који су познавали и Принципа и Бера, та је тврдња деловала веродостојно. Друго, Бер је тврдио да је до забуне дошло вероватно зато што је он био први који је био уведен у станицу. Фотографије су настале испред полицијске станице зато што се она налазила близу Градске већнице, где су фото-репортери чекали Фердинанда ради фотографисања. Зато су успели да фотографишу тренутак уласка ухапшених. Знамо за две фотографије настале тога дана испред полицијске станице, од којих једна приказује увођење Бера (или Принципа). На основу елемената који се виде на фотографијама може се поуздано рећи да је фотографија на којој је Бер (или Принцип) она која је настала прва. Друга приказује сцену у којој су полицајци већ увели ухапшеника у станицу.

Другим речима, Берово сведочанство је у складу са свиме што нам је познато. Његова тврдња се не може доказати, али оно што знамо не оспорава је. Бер је веровао да је погрешна идентификација била случајна. Могуће је и да је новински уредници нису могли одолети да искористе изузетну фотографију која непогрешиво хвата моменат пометње

5 „Тада су официр и полицајци повалили сабље и почели ударати по Принципу [...] Ухватих снажно за руку неког официра са жутим паролатама и довикнух му немачки 'Lassen sie ihn!' но у зао час по моја леђа и главу, јер се у исти час сручи беснило светине, полицајаца и официра на мене.” (Ber 1930: 609)

и панике, посебно зато што су се уредници нашли у чудној ситуацији. Није било сумње да се ради о догађају епохалног значаја. Међутим, иако су у Сарајеву направљене бројне фотографије, нити једна није ухватила тренутак атентата или лик атентатора. Ова фотографија хапшења била је толико популарна да је аутору, фотографу Валтеру Таушу, донела славу. Продаја ове фотографије ишла је тако добро да је током Првог светског рата дошло и до тужбе око ауторских права. Можда и није изненађење да ју је у Аустрији објавио баш *Wiener Bilder*. Радило се о часопису штампаном у високом квалитету, који је био део снажне медијске групације познате по конзервативним и патриотским тоновима (Hamann 2019). Ову исту фотографију Валтер Тауш је издао у Сарајеву и продавао ју је као разгледницу. Један примерак, који сам имао прилике да видим, садржи поштански печат на коме је датум „31. VII 1914”. Другим речима, месец дана након Принциповог пуцња разгледнице са тематиком атентата биле су у оптицају.

Жеља да се виде атентатори значила је да није цртана само сцена атентата. Цртани су и портрети атентатора. *Illustrierte Kronen Zeitung* 3. јула и *Die Neue Zeitung* 5. јула објављују нацртане портрете Чабриновића и Принципа. Цртежи нису имали никакво упориште у постојећем фотографском материјалу или било каквој поузданој информацији о томе како су атентатори изгледали.⁶

Неколико фотографија заузело је важно место у начину на који мислимо о Принциповом лику. Прва је фотографија из 1910. године, на којој Принцип седи, окружен са своја два брата и неколико непознатих особа.⁷ Друга фотографија, она коју је рекадрирала и објавила *Полишика*, потиче из маја 1914. године. Принцип на њој носи шешир и гледа у страну. Трећа фотографија, можда и најпознатија, она на којој изубијани Принцип стоји у ћелији и гледа у објектив, настала је 2. јула у истражном затвору у Сарајеву. Четврти извор нашег визуелног „сећања” на Принципа јесте неколико фотографија направљених испред и унутар суднице насталих у време судског процеса у октобру 1914. године.

Како су приметили истраживачи Принциповог живота, „огроман број написа о Гаврилу Принципу стоји у упадливој несразмери с количином писаних трагова који потичу од самог Принципа” (Andonovska, Jevremović 2019: 225). Та удаљеност између историјског Принципа и Принципа до кога можемо допрети на основу преживелих извора постоји и када је реч о фотографијама. Упркос непромењеним карактеристикама, попут кошчате вилице или неправилне линије косе, на фотографијама Принцип не изгледа увек исто. Један разлог је несумњиво проток времена. Принцип се променио од своје четрнаесте (када

6 Објављивање фотографија/цртежа атентатора није био преседан. Тако су се и фотографије Луиђија Лукенија, италијанског анархисте који је 1898. године убио хабзбуршку царицу Елизабету, нашле на страницама штампе (*Neues Wiener Journal* 1898a: 1; *Wiener Bilder* 1898b: 12; *Wiener Bilder* 1898c: 7).

7 Ову фотографију сачувао је Божидар Томић, који је познавао Принципа и његову породицу.

је настала прва фотографија) до деветнаесте тј. двадесете године (када су настале остале). Други разлог је и насиље којем је био изложен од самог тренутка хапшења. Истражни судија је забележио да је Принцип у станицу стигао претучен (Pfefer 1938: 26).

Све ово нагони истраживача да постави питање: шта нама заправо говоре фотографије Младе Босне? Као историјски извор, фотографије чувају информације на један сложен начин. Одговор је посебно важан јер као што „чињеница” не лежи просто у историјским документима и чека историчара да је пронађе, тако и фотографија добија значење у једном сету веза између саме фотографије, њеног ствараоца и тумача (Mitman, Wilder 2016: 9). Неке фотографије су настале зато што се фотограф нашао на правом месту у право време. Ово важи за фотографије настале током хапшења починилаца, као и за две сачуване фотографије које приказују аутомобил Франца Фердинанда у покрету. Једна од те две јесте и последња фотографија живог Фердинанда. Направио ју је фотограф-аматер Војко Микољи неких десет или петнаест секунди пре Принциповог пуцња.⁸

Упркос спонтаности једног дела фотографија значајан део преживелог фотографског материјала настаје не тако спонтано. Прво важно питање које се намеће гласи: какав одговор добијамо уколико класификујемо све сачуване фотографије на основу питања: ко их је начинио, када, за кога и зашто? Први закључак који се намеће јесте да је мали број сачуваних фотографија настао пре 28. јуна. Неупоредиво више фотографија начињено је у Сарајеву на сам дан атентата. Другим речима, сам чин атентата интензивирао је потребу за документовањем, за стварањем материјала који би помогао стварању слике о починиоцима, а потом и да би се неговало сећање на њих или да би се о њиховом животу открило што више.

Поједине фотографије биле су процедуралне, попут фотографија осуђеника насталих у затвору у Зеници, који држе табле са датумом и затворским бројем.⁹ Међутим, поједине фотографије, укључујући и вероватно најпознатију Принципову фотографију, настале су ван уобичајених норми. Фотограф је доведен у ћелије 2. јула да би фотографисао заверенике. Било је то у време када је полицијски службеник Виктор Ивасјук покушавао да им изнуди признања. Полицији у Сарајеву тада још увек није познато ко је завереницима помагао, како су дошли до оружја или како су прешли из Србије у Босну. У недостатку успеха истражног судије Ивасјук, још један детектив и фотограф отишли су у „војнички затвор” где су ухапшени атентатори тада држани. Фотографисање је био

8 Валеријан Жујо је несебично са мном поделио информације из свог необјављеног рукописа, укључујући и овај податак о службенику сарајевске Поштанске штедионице, Војку Микољију.

9 Само у фото-албуму „Видовдански атентат”, који се чува у Народној библиотеци Србије, постоји двадесет и пет фотографија овог формата. На њима су кратко ошišани затвореници који држе таблу на којој је њихов затворенички број и датум. Није познато да ли је икада направљена оваква фотографија Гаврила Принципа.

део покушаја да атентатори саопште све што знају о детаљима завере. Из тог разлога је током прављења ових фотографија Ивасјук саопштавао ухапшенима лажну вест да ће ускоро кренути масовна стрељања Срба.¹⁰ Ухапшени су били смештени у одвојеним ћелијама и довођени су на фотографисање појединачно. Ивасјук је тврдио да се стрељања неће догодити уколико би атентатори све признали (Glück 1935: 169; Bogićević 1954a: 145; Glik 1933: 1–2; Čaliја 2023: 287–302). Најпознатија Принципова фотографија не приказује само младића физички изобличеног од насиља већ и суоченог са дилемом да ли да остане доследан плану и да не изда своје помагаче (од којих су многи још увек слободни у овом тренутку) или да евентуално, ћутањем, посредно буде крив за смрт недужних. Парадоксално ће баш ова фотографија постати инспирација за бројне графите, цртеже, корице књига итд. Принципов лик најснажније је запамћен на основу фотографије која није направљена са идејом да икада буде објављена. Фотографија где се уплашени Принцип широм отворених очију суочава са ужасном дилемом доживеће мутацију и мултипликације какве њен стваралац није могао ни да замисли.¹¹

Питање је да ли постоји нека још увек неоткривена фотографија главних завереника. Шанса је мала. Према свему познатом, главни завереници фотографисани су последњи пут током судског процеса у октобру месецу 1914. године, када је фотографу било дозвољено да направи неколико снимака током суђења и ван суднице. Главни завереници рат нису преживели. Међутим, по завршетку рата поново је кренуло стварање фотографског материјала. Читав процес преношења посмртних остатака атентатора из Чехословачке у Југославију педантно је документован. Бележено је готово све, од самог чина ексхумације, па до тренутка када је воз из Терезина стигао у Сарајево, где је пребачен са железничких на трамвајске шине како би стигао у сам центар града. Фотографије понегде откривају детаље до којих на други начин није могуће доћи. Оне које приказују гробове терезинских затвореника омогућавају нам да реконструишемо шта се дешавало са телима и каква је пажња њима указана у Чехословачкој. Пре него што су тела завереника (и тела неколико других Срба који су преминули у терезинском затвору) послата у Југославију, она су премештена на свечено место на терезинском гробљу. Њихови потпуно нови ковчези стајали су један до другог у породичној гробници градоначелника Терезина. На централном месту били се ковчези Принципа и Чабриновића. Гробна места на којима су првобитно, након смрти, били један до другог сахрањени Принцип, Чабриновић и Грабеж, нису остала необележена. Ту су постављени крстови, са именима

¹⁰ Ухапшенима није било тешко да поверују у ову вест, имајући у виду систем „талаца” који је Аустроугарска неговала у Босни и Херцеговини. Тај систем је подразумевао да се свака саботажа или напад на инфраструктуру кажњава смртном казном над унапред одређеним цивилима.

¹¹ Фотографије снимљене у затвору 2. јула објављене су први пут 9. августа 1914. године у мађарском листу *Az Érdelkes Újság*.

и датумима смрти. Сваки крст носио је и натпис „srbský trpitelj” (чеш. српски мученик).

Бројне су фотографије које сведоче о постављању (понегде и о рушењу) читавог низа споменичких обележја на месту атентата. Тако имамо детаљно документовано постављање прве плоче у част Фердинанда у Сарајеву 1916. године. Педантно је фотографисана и церемонија отварања великог споменика настрадалом брачном пару 1917. године. Исто се може рећи и за таблу постављену у знак сећања на Принципа 1930. године. Филмски снимци и фотографије сведоче о скидању ове табле 1941. године, након инвазије сила осовине и слома Краљевине Југославије. Бројне су фотографије не само места атентата већ и других локација које су препознате као важне за живот атентатора. Фотографисани су локали у којима су волели да бораве, места где су сакривали оружје уочи атентата, па чак и пут за који се претпоставља да су користили током илегалног уласка у Босну и Херцеговину у недељама уочи атентата. Непосредно након атентата, а и доцније, бројни новинари су се фотографисали испред кућа у којима су становали завереници, као и испред куће где је Принцип преноћио уочи судбоносног Видовдана. Бројне су фотографије познатих и непознатих појединаца који су желели да се сликају са Гавриловим родитељима. Интензивно фото-документовање места атентата током читавог двадесетог века, као и оних локација које су на један или други начин биле повезане са атентатом или атентаторима, показује колико је 28. јун 1914. године, заједно са ћошком где је стајао Принцип, постао оно што је историчар Пјер Нора назвао *lieu de mémoire* – место где се сећање кристалише, где један појединачни догађај постаје саставни део сећања једне заједнице (Nora 1989: 7–10).

Фотографије које су највише од користи за разумевање Принципа и другова свакако су оне настале пре атентата. У мају у Београду, Принцип и Грабеж фотографишу се на Калемегдану. Недељко Чабриновић се фотографише са пријатељем у Сарајеву на сам дан атентата. Он лежерно позира са новинама у рукама, тек нешто више од једног сата пре него што ће бацити бомбу на Фердинандов аутомобил. Ову фотографију први пут је објавио мађарски лист *Az Érdemes Újság* 12. јула 1914. године. На овим, нажалост, малобројним фотографијама завереници нису објекат фоторепортера или судског чиновника. Те фотографије омогућавају нам да разумемо њихове изразе, њихов манир, позе, баш зато што су били слободни да их начине како су желели. Они јесу били под утицајем других модела и фотографских норми тог времена, међутим, остало је довољно простора за њихов лични печат. Ове „фотографије са слободе” остављају двоструки утисак. Са једне стране, тројица главних завереника, након одлуке да спроведу атентат, одлучили су и да оставе трага о себи, као да су били свесни да је Сарајево последња станица њихових живота на слободи. Не би требало заборавити, они су били свесни да њихов план атентата није садржао и план бекства.

Са друге стране, ове фотографије које сам назвао „фотографије са слободе” (Vojinović 2023: 10) показују и једно свесно самообликовање које подражава њихове духовне назове. Младобосанци су књиге делили, преписивали и преводили (Palavestra 1994: 219). Чак и када су говорили о себи, говорили су речником који је био пун алузија на њихове књижевне узове. Тако је један од завереника писао да су они поникли од „понижених и увређених”, а да је разлика између две генерације, „разлика између ’очева и деце”” (Jevtić 1923: 23, 9), с очигледним алузијама на Достојевског и Тургенева. Фотографије су давале прилику да се настави у истом маниру. Са прстом на челу и књигом у руци, фотографисао се Бранко Загорац. Лицем ослоњен на руку, загладан у даљину, у непознатом студију фотографисан је Владимир Гађиновић. У Њујорку 1916. године, Гађиновић поново прави портрете у сличном стилу. На фотографији где позира као добровољац у војсци Краљевине Црне Горе 1912. године, Гађиновић, поред пушке на рамену, у рукама држи књигу (или бележницу?) и оловку. На фотографији са братом Јовом и неколико непознатих особа млади Принцип у рукама држи књигу. Читање је била страст, новац се трошио на књиге, а познавање литературе била је ствар престижа. Књига је сматрана средством политичке припреме (Vojinović 2015: 88–96).

Фотографије често потврђују постојећа сведочења о 28. јуну, али понегде оне и откривају детаље који би иначе остали непознати. Ту пре свега мислим на размере хаоса који је настао у Сарајеву након атентата. Сведочења о деловању „шуцкора” постоје, али тек фотографије дају могућност да разумемо опсег и интензитет уништења српске имовине и свеопштег насиља у коме су најмање две особе изгубиле живот. Фотографије приказују читаве улице препуне ствари које су избачене из кућа, уништене локале, трговине, гостионице, школе и руиниране кочије. Владимир Глик је сведочио да су реакције широм Европе на такве размере насиља биле велике, па је у Сарајеву дошло и до уништавања дела насталог фото-материјала (Glik 1933: 1–2).¹² Додатно истраживање је неопходно како бисмо разумели да ли је и у којој мери било реакција на ове фотографије нереди. Међутим, важно је нагласити да преглед савремене аустријске и мађарске штампе показује да је уредничка политика одређивала шта ће бити објављено а шта не. Ове насилне сцене из Сарајева нашле су пут до мађарских читалаца, док се ретко могу пронаћи у аустријским листовима.

Преживеле фотографије нам помажу да, са солидном дозом прецизности, визуелно реконструишемо 28. јун. Кроз фотографије можемо

¹² Глик (1933: 1) наводи и да је уништен филмски снимак који је сведочио о размерама хаоса. Барем део тог снимка преживео је кроз мађарске видео-вести у продукцији фирме Eclair. Један примерак тог филмског записа чува се у Империјалном ратном музеју у Лондону. Сами нереди у Сарајеву, који су трајали све док коњаници са ису-каним сабљама нису изашли на улице у послеподневним сатима 29. јуна 1914. године, нису били предмет детаљног научног истраживања. Део фотографског материјала који сведочи о овим нередима објављен је по први пут ове године (Vojinović 2023: 14–18).

пратити Фердинандов боравак у Сарајеву, почев од доласка у Филиповића касарну и путовања аутомобилом ка Градској већници. Фердинанд је стигао у Градску већницу након што је Чабриновић бацио бомбу. На фотографијама испред Већнице видимо свечани одбор који је дочекао, очекивано, нимало расположеног престолонаследника. Док је Фердинанд боравио унутар зграде, шофери су окренули аутомобиле, како би били спремни за остатак посете. Последња фотографија настала испред Већнице приказује и покушај додатног обезбеђивања Фердинанда. На леви праг аутомобила марке „Греф & штифт“ стао је официр Густав Шнајберг, који је желео да својим телом заштити Фердинанда од потенцијалних нових атентата. Фердинанд је одлучио да промени утврђени план. Уместо наставка посете граду, одлучио је да у болници посети официре које је ранила Чабриновићева бомба. Промена плана није јављена шоферима. Војко Микољи је сликао је Фердинандов аутомобил неколико секунди пре него што ће Леополд Лојка и други возачи из колоне усмерити аутомобиле удесно, уместо да наставе право низ Миљацку. Када је постало јасно да је дошло до грешке, аутомобили су се зауставили. Као што се види на сачуваним фотографијама Густав Шнајберг је стајао са леве стране Фердинандовог аутомобила. Принцип је стајао недалеко од десне стране аутомобила.

Закључак

Пре 28. јуна 1914. године никада у Сарајеву није направљено толико снимака у току једног дана. Управо у ово време фото-апарати постају све јефтинији и све мањи и лакши. Фотографи су крајем 19. и почетком 20. века напуштали ентеријере студија и прелазили на улице. Бројни фото-репортери пратили су посету престолонаследника Фердинанда. Њихови објективи створили су фотографије коме ће се истраживачи изнова враћати. Ово фотографско богатство истраживачима нуди нови материјал, али и доноси низ изазова. „Читање” ових фотографија, када се чини паралелно са ослањањем на постојеће писане изворе, указује колико је важно да разумемо када фотографија настаје и ко ју је начинио. Истовремено, очигледно другачије особине „фотографија са слободе” и оних насталих у хелијама и судници показују важност разумевања односа, са једне стране, онога ко фотографију ствара и, са друге стране, онога ко се на њој налази.

На пропаст је осуђен сваки покушај да се преброји колико пута је репродукована најпознатија фотографија Гаврила Принципа, где отечени атентатор стоји усправно у затворској ћелији и гледа право ка фото-апарату. Читалац који наиђе на овакву фотографију могао би закључити да је, просто, на њој Принцип какав је био. Фотографија се разуме као објективна информација, која само „хвата” онај тренутак у коме се бленда фото-апарата затворила. Међутим, без разумевања околности у којима је настала, без свести о разлогу настанка фотографије и

намере њеног наручиоца, остајемо ускраћени за разумевање једне важне додатне компоненте.

Принципове фотографије, као и фотографије осталих младобосанаца и фотографије Сарајева тог 28. јуна, указују на неколико феномена. Фотографије, очекивано, потврђују значај атентата. Постојала је велика жеља да се фотографије сачувају (или открију). Фотографије су поклањане и као приватни поклон високим државним званичницима. Поред тога, само место атентата, као и место бројних постављаних и уништаваних споменика, постало је објект фотографисања. Фотографије су расуте на простору између Беча и Београда, али њихов највећи број налази се у Бечу, Сарајеву и Београду. Другим речима, налазе се у месту самог атентата, у граду где је завера скована и у престоници царства против којег су се завереници борили. Може се рећи да се фотографије налазе и у три града који су у једном тренутку били престоница државе која је обухватала Сарајево. Иако релативно малобројне, „фотографије са слободе” показују тенденцију да се фотографија искористи за самообликовање. Књиге и замишљени погледи важне су компоненте фотографија насталих пре 28. јуна. Можда још снажнији утисак оставља чињеница да су се главни завереници – Принцип, Чабриновић и Грабеж – фотографисали након што је завера скована. Било је то свесно остављање трагова њиховог предатентатског живота.

Листа референци

- Andonovska, Jevremović 2019: B. Andonovska, P. Jevremović, 'I taj dobri momak je pisao': češka (auto)biografija Gavrila Principa, [orig.] Б. Андоновска, П. Јевремовић, 'И тај добри момак је писао': чешка (ауто)биографија Гаврила Принципа", *Књижевна историја*, 51/169, Београд, 225–254.
- Ber 1930: F. Ber, *Oko Sarajevskog atentata*, *Pregled*, septembar 1930, Sarajevo, 607–611.
- Bogićević 1954: V. Bogićević, *Mlada Bosna: pisma i prilozi*, Sarajevo: Svijetlost.
- Čalija 2023: V. Čalija, *Sarajevski atentat: zapazanja*, [orig.] В. Чалија, *Сарајевски атентат: зајпажања*, Нови Сад: Прометеј.
- Diplomatische Aktenstücke 1919: *Diplomatische Aktenstücke Zur Vorgeschichte Des Krieg 1914*, Wien 1919.
- Glik 1933: V. Glik, Sarajevo juna 1914: kako je Komesar Ivasjuk saznao imena ostalih zaverenika, [orig.] В. Глик, Сарајево јуна 1914: Како је комесар Ивасјук сазнао имена осталих завереника, *Политика*, 22. новембар 1933, 2.
- Gluck 1935: W. Gluck, *Sarajewo: (historja zamachu sarajewskiego)*, Kraków 1935: Druck W. L. Anczyca i Spółky.
- Hamann 2019: C. Hamann, *Das Attentat von Sarajevo 1914. Visuelle Strategien der zeitgenössischen Bildpresse Österreichs*, *Photogeschichte*, 153, Weimar: Jonas Verlag,
- Ilić 1922: D. Ilić, *Spoimenica Danila Ilića*, [orig.] Илић 1922: Д. Илић, *Споменница Данила Илића*, Сарајево: Штампарија Н. Токовића.

- Jevtić 1923: B. Jevtić, *Sarajevski atentat – sećanja i utisci*, [orig.] Јевтић 1923: Б. Јевтић, *Сарајевски атентати – сећања и утисци*, Сарајево: Н. П. Гаковић.
- Mitman, Wilder 2016: G. Mitman, K. Wilder, Introduction, u: (red.), *Documenting the World - Film, Photography, and the Scientific Record*, Chicago, 1–23.
- McKitterick 2009: D. McKitterick, *The Cambridge History of Book in Britain, Book VI, 1830–1914*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Neues Wiener Journal 1898a: 15. September 1898.
- Nora 1989: P. Nora, Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire, *Representations*, Berkeley, 26, 7–24.
- Palavestra 1994: P. Palavestra, *Književnost Mlade Bosne*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Pfefer 1938: L. Pfefer, *Istraga u Sarajevskom atentatu*, Zagreb: Nova Evropa.
- Politika 1914: Gavro Princip, [orig.] Гавро Принцип, *Политика*, 6. јули 1914, 1.
- Politika 1930: Otkrivanje spomen-ploče Gavrilu Principu, [orig.] Откривање спомен-плоче Гаврилу Принципу, *Политика*, 3. фебруар 1930, 1.
- Popović 1969: С. Ђ. Поповић, *Sarajevski Vidovdan 1914 – doživljaji i sećanja*, [orig.] Поповић 1969: Ц. Ђ. Поповић, *Сарајевски Видовдан 1914 – доживљаји и сећања*, Београд: Просвета.
- Schagerl 2012: B. Schagerl, *Im Dienst eines Staates, den es nicht mehr geben sollte, nicht mehr gab, nicht mehr geben durfte. Friedrich Ritter von Wiesner: Diplomat, Legitimist und NSVerfolgter*, докторски рад у рукопису.
- Vojinović 2015: M. Vojinović, *Političke ideje Mlade Bosne*, [orig.] М. Војиновић, *Политичке идеје Младе Босне*, Београд: Филип Вишњић.
- Vojinović 2018: M. Vojinović, Political Ideas of Young Bosnia: Between Anarchism, Socialism and Nationalism, *Südosteuropa - Jahrbuch Band 42*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 162–196.
- Vojinović 2023: M. Vojinović, *Fotografije: Gavrilo Princip i Mlada Bosna*, [orig.] М. Војиновић, *Фотографије: Гаврило Принцип и Млада Босна*, каталог изложбе, Нови Сад: Прометеј.
- Todić 2009: M. Todić, Vojislav Jovanović Marambo, [orig.] М. Тодић, Војислав Јовановић Марамбо, *Српски биографски речник, књ. 4 И-Ка*, Нови Сад: Матица српска.
- Trišić 1960: N. Trišić, *Sarajevski atentat u svjetlu bibliografskih podataka*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Trišić 1963: N. Trišić, *Sarajevski atentat u svjetlu bibliografskih podataka*, Sarajevo: Muzej grada Sarajeva.
- Wiener Bilder 1898b: 18. September 1898.
- Wiener Bilder 1898c: 19. September 1898.

Miloš M. Vojinović
**SEEING PRINCIP:
THE PHOTOGRAPHS OF GAVRILLO PRINCIP
AND YOUNG BOSNIA**

Summary

Never until the 28th of June 1914 did the camera shutter in Sarajevo close so many times in a single day. A researcher of Gavrilo Princip and Young Bosnia is faced with abundant photographic material. This article attempts to uncover the meaning of the photographs. The article introduces an argument that the most tenable way of codifying the photographic material is to make a distinction between those made before and after the 28th of June 1914. In the period before the assassination, Princip and co-conspirators were free to use photography as a way to express their own self-view. This allows us to use these photos to portray a more precise picture of their characters and worldview. The photos made after the assassination threaten them as objects of carefully staged set-ups. The analysis of the publication history points to the exceptional interest of the press to offer the chance to their readership to „see” the assassination and the assassin.

Keywords: photography, Gavrilo Princip, the Sarajevo Assassination, Young Bosnia

*Примљен: 17. фебруар 2023. године
Прихваћен: 20. новембар 2023. године*

GAVRILO PRINCIP
(1894-1918)



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Кавер YouTube клипа за песму “Shotgun Roots”, бенда *FC Apatride UTD*, 2016.

Јудит Енценхофер¹
Самостална истраживачица

Наслеђе 56 • 2023 • 55–67

ТУРИЗАМ И КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА ЛИКА ГАВРИЛА ПРИНЦИПА И САРАЈЕВСКОГ АТЕНТАТА

Чланак се бави питањем како се сећање на Сарајевски атентат и његове протагонисте користи и пласира у актуелној туристичкој понуди. Предмети истраживања су: 1) меморијално-симболичко обележавање места атентата; 2) Музеј Сарајево 1878–1918; 3) организовани туристички обиласци града; 4) сувенири са темом атентата; 5) Андрићград. Сећања која се унутар назначеног оквира транспонују и конструишу откривају конкурентне и понекад директно супротстављене дискурсе сећања. Предмети који се овде испитују примарно су подложни туристички мотивисаном дискурсу сећања. Он се ослања на сензационалистичку експлоатацију историјског догађаја, која наративе сећања чини пријемчивим за идеализовану или демонизовану интерпретацију атентата и његових протагониста. Испоставља се, међутим, да ни хероизована слика Принципа као српског борца за слободу, ни идеализовано виђење Аустроугарске монархије, не допуштају критичку перспективу у сагледавању прошлости.

Кључне речи: Гаврило Принцип, Франц Фердинанд, Сарајевски атентат, туризам, дискурси сећања

1. Увод

Гаврило Принцип и атентат који је извршио на аустроугарског престолонаследника Франца Фердинанда и његову супругу Софију, и данас представљају контроверзну тему, док актуелна тумачења од тог историјског догађаја чине призму у којој се сучељавају и преламају различита читања прошлости, као и идеолошки супротна виђења садашњег тренутка. Од нарочитог интереса у овом чланку² јесу поједине заједнице сећања и питање како се оне носе са колективним представама о Принципу и Сарајевском атентату, а пре свега начин на који се ти дискурси сећања користе у туристичке сврхе.

2. Колективно сећање и туризам

„У свом културном наслеђу друштво постаје видљиво: за себе и за друге.”³ (Asman 1988: 16) Тако гласи централна теза Јана Асмана из есеја

¹ ju.enzenhofer@gmail.com

² Чланак је заснован на појединим сегментима и резултатима истраживања из мог необјављеног дипломског рада, одбрањеног на Институту за славистику Универзитета у Грацу (уп. Encenhofer 2020).

³ „In ihrer kulturellen Überlieferung wird eine Gesellschaft sichtbar: für sich und andere.“

„Колективно памћење и културни идентитет”⁴. То значи да начин на који се једна друштвена група носи са историјским памћењем више говори о тренутним потребама, приоритетима и жељама заједнице него о стварним историјским догађајима (уп. Petrović-Ziemer 2016: 600). Посматрано са таквог становишта, колективно памћење заједнице указује се као одраз њеног тренутног саморазумевања и позиционирања према другим колективима.

Места на којима се одиграо историјски догађај важан за једну заједницу сећања и њихово комеморативно-симболичко обележавање по правилу су укључени у процесе формирања колективног идентитета. Форме и ритуали сећања у јавном простору обично имају за циљ „дефинисање агенде” за конкретну политику сећања и „саставни су део [...] колективног памћења.”⁵ (Zibek 2010: 177f.)

Такви комеморативни означитељи у јавном простору – посебно места која су повезана са историјским трагедијама и смрћу – често се експлоатишу у туристичке сврхе. Овај облик туризма познат је као *мрачни туризам* (*‘dark tourism’*) (уп. <www-darktourism>). Сарајево као место на којем је симболички избио Први светски рат и које је деведесетих скоро четири године било под опсадом, пример је такозване *мрачне дестинације* (*‘dark site’*) која нарочито привлачи туристе. Али већ и туристичка понуда града потенцира статус Сарајева као *мрачног места* (уп. Sindbek Andešen 2016: 47). Роберт Донија (2014: 74) наглашава да је Принципов „статус славне личности” користила најпре социјалистичка Југославија, а сада је користи Босна и Херцеговина с циљем да привуче туристе.

Како тврди Уели Гир, понашање туриста подложно је ритуализацији, што подразумева, између осталог, обавезни програм разгледања одређене дестинације. Позорнице важних историјских догађаја, попут Сарајевског атентата, обично су део репертоара туристичких знаменитости (уп. Gir 1992: 224–229). Пошто туристи обично нису у могућности да „дубински комуницирају са људима и групама у земљи коју посећују, контакт се у великој мери своди на [...] потрошњу културних симбола”⁶ (Истио, 236). Међу такве културне симболе Гир убраја сувенире, музеје и друге туристичке знаменитости.

3. Истраживање туристичких понуда

3.1. Позорница атентата

Место на коме се одиграо Сарајевски атентат претрпело је током протеклих више од сто година различите комеморативно-симболичке промене. Непосредно након атентата, за време хабзбуршке управе у Босни

4 „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“

5 „Bestandteil eines [...], kollektiven Gedächtnisses.“

6 [Da den TouristInnen meist eine] „vertiefte Kommunikation mit Menschen und Gruppen im Reiseland nicht möglich ist, reduziert sich der Kontakt weitgehend auf den [...] Konsum von kulturellen Symbolen [...]“

која је трајала до краја Првог светског рата, подигнути су спомен-плоча и импозантан споменик (’Sühnedenkmal’) за убијеног престолонаследника и његову супругу (уп. Miler 2014: 11). У склопу изградње националног идентитета Краљевине СХС, претходни комеморативни симболи били су уклоњени и замењени неупадљивом црном спомен-плочом (уп. Herington 2014: 121). Та плоча уклоњена је чим су немачке трупе заузеле Сарајево 1941. године. Након завршетка Другог светског рата Гаврило Принцип се на основу својих социјалистичких и анархистичких политичких склоности добро уклопио у ново доба и плански је формиран у пионирску фигуру социјалистичке југословенске идеологије (уп. Zundhausen 2016a: 19). У том периоду позорница атентата је на више начина симболички обележена: мост у близини којег је атентатор пуцао (незванично) преименован је у *Принципов мост* (уп. Кас 2014: 110). Зграда на углу код места атентата постала је музеј посвећен херојском приказивању Младе Босне, док је на фасади музеја постављена нова спомен-плоча. Осим тога, у тротоар су били утиснути отисци Принципових стопа (уп. Donia 2014: 68), за које се може рећи да су постали „амблемска икона” атентата (Miler 2014: 26). Они су становницима и посетиоцима Сарајева пружали прилику да физички крену стопама новоуспостављеног југословенског хероја и да у машти поново одиграју атентат на Франца Фердинанда на месту где се он заиста догодио (уп. Zundhausen 2016a: 20). Ова споменичка обележја уклоњена су током деведесетих година, након распада социјалистичке Југославије.

Актуелно комеморативно обележавање позорнице атентата је разнолико, али у укупном утиску неупадљиво. У изложима новоуспостављеног *Музеја Сарајево 1878–1918* могу се видети фотографије везане за атентат. На фасади музеја постављена је спомен-плоча са следећим двојезичним текстом:

Sa ovog mjesta 28. juna 1914. godine Gavrilo Princip je izvršio atentat na austro-ugarskog prestolonasljednika Franca Ferdinanda i njegovu suprugu Sofiju.

From this place on 28 June 1914 Gavrilo Princip assassinated the heir to the Austro-Hungarian throne Franz Ferdinand and his wife Sofia.

Ова спомен-плоча, постављена 2004. године, за разлику од претходних настоји да неутрално посредује историјске чињенице. То је иначе први пут од хабзбуршког споменика да су жртве атентата поменуте својим именом. Поједини истраживачи примећују, међутим, да ни та формулација не нуди неутрално виђење историјског догађаја. Осим тога, енглески превод може се тумачити као сугестија да плоча није првенствено намењена локалном становништву, већ туристима (уп. Sindbek Andešen 2016: 47). У сваком случају било би неодговорно догађај од таквог значаја не описати на начин који је разумљив што широј јавности.

Поводом обележавања стогодишњице атентата, на челу Латинског моста постављена је стаклена плоча на којој је у форми цртежа приказан ранији споменик Францу Фердинанду, уз следеће двојезично појашњење:

Na ovom mjestu je 28. juna 1917. godine otkriven spomenik žrtvama sarajevskog atentata austrougarskom nasljedniku prijestolja, nadvojvodi Franji Ferdinandu i njegovoj supruzi, vojvotkinji Sofiji od Hohenberga. Spomenik je uklonjen u februaru 1919. godine.

The monument to the victims of the Sarajevo assassination, archduke Franz Ferdinand, heir to the Austro-Hungarian throne, and his wife Sophie duchess of Hohenberg, was unveiled here on 28 June 1917, and removed in February 1919.

Autor spomenika – Eugen Bory
Author of the monument – Eugen Bory

Текст је писан неутралним тоном и наизглед само одражава историјске чињенице. Стаклено спомен-обележје налази се тачно на месту где је био подигнут некадашњи споменик на трећу годишњицу убиства престолонаследника и његове супруге. Била је то асиметрична композиција која се састојала од предимензионираног споменика високог два-наест метара и камене клупе постављене наспрам њега. Величина споменика имала је за циљ да унизи посматраче и демонстрира сигурност Хабзбуршке монархије у ратну победу. Међутим, већ 1919. споменик је уступио место политици сећања новоосноване југословенске краљевине (уп. Herington 2014: 118–121).

Године 2019. у јавности су испливали планови да се обнови некадашњи споменик Францу Фердинанду, као и да се реплика Принципових стопа врати на тротоар (уп. Ajnadžić 2018). Ово друго је спроведено у дело 2022. године (уп. <www-fu3abdrücke>), док рестаурација споменика посвећеног хабзбуршком престолонаследнику и његовој супрузи – вишеструко обимнији и захтевнији подухват – још није реализована. У вези са тим намеће се питање да ли је (планирана) рестаурација два камена окидача сећања примарно мотивисана музеолошко-архиварским и историјско-педагошким разлозима, или град Сарајево заправо развија свој туристички потенцијал тако што надограђује имиџ *мрачне дестинације* и све расположиве, макар и међусобно контрадикторне, карте из депоа историје користи за профилисање атентата као интернационалног *бренда*.

Актуелна иконографија позорнице атентата изгледа дакле – бар на први поглед – идеолошки и политички неутрално. Али имајући у виду двојезичне текстове на стакленој макети споменика и на спомен-плочи, затим реплику Принципових отисака недавно утиснутих у тротоар, као и планирану рестаурацију предимензионираног хабзбуршког споменика, намеће се закључак да је град заинтересован за још интензивнију експлоатацију туристичких потенцијала тог историјског догађаја. Фокус симболичког дизајна места сећања лежи стога несумњиво на туристичкој употреби, односно на његовом комеморативно-симболичком „исцрпљивању” и економској добити која се одатле може извући. Тај *туристичко-мотивисани* дискурс сећања заинтересован је за историју, али не за њено скрупулозно тумачење. Много значајнију улогу у

овом дискурсу има сензационалистички моменат који Сарајево приказује као место где је писана светска историја.

Али чак и такво комеморативно-симболичко експлоатисање контроверзног историјског догађаја има позитивних страна: рестаурација различитих споменика и симбола сећања посредно чини видљивим супротстављена тумачења у вези са атентатом и његовим протагонистима, што оставља простор за различите интерпретације и отвара могућност дијалога.

3.2. Музеј Сарајево 1878–1918

Музеј Сарајево 1878–1918⁷ налази се на месту атентата, у згради у којој је за време социјалистичке Југославије био музеј посвећен Младој Босни. Декларисани циљ приликом његовог конципирања (музеј је отворен 2006) био је да се обезбеди објективност у приказивању историје и да се избегне било каква политизација. Из тог разлога нису дата никаква објашњења о експонатима; они су изложени само са насловима, без коментара. Тако је избегнуто да се посетиоцима сугерише унапред дефинисани поглед на ствари (уп. Serdarević 2014: 223).

Међутим, музејска поставка ипак није у потпуности објективна, као што покушава да буде, или каквом се представља. Са једним изузетком,⁸ изложба о аустроугарском периоду у Босни и Херцеговини посвећена је искључиво позитивним аспектима те туђинске владавине. Приказана су друштвена, културна и економска достигнућа под влашћу двоглавог орла и миран суживот различитих друштвених група. Изостављене су негативне стране окупационог периода, а тиме и позадина незадовољства једног дела становништва. Окупација је представљена као искључиво плодносна епизода у историји Босне. Сходно томе, атентат који је најавио крај овог периода може имати само негативне конотације.

Већина посетилаца музеја су туристи (уп. „Gedankenprotokoll” у Encenhofer 2020). Према речима кустоса изложбе, висок удео туриста је последица тога што је атентат из 1914. године постао *бренд* Сарајева (уп. Živković 2014 и Avdić [б. г.]). Тиме се потврђује раније изнесена претпоставка о Сарајеву као дестинацији *мрачног туризма*.

Једна од изложбених табли у музеју приказује чињенице о догађају од 28. јуна 1914. Међутим, што се могуће позадине и циљева атентата тиче, изложба следи свој принцип тишине и не нуди никаква објашњења:

Vitrina Gavrila Principa posebna je priča. Nema nikakvih naznaka o tome da li je i zašto bio atentator, ko je i da li je stajao iza njega i njegovih drugova...

7 Два истраживачка путовања у Сарајево обављена су у пролеће 2018. и 2019. године. Музеј Сарајево 1878–1918 оба пута је био предмет истраживања. Такође, одељак рада који се односи на туристичке обиласке града заснован је на личном искуству приликом ових истраживачких боравака.

8 У једном сегменту приказан је локални отпор окупацији, што сведочи о насилном и крвавом успостављању власти од стране двојне монархије. В. музејски водич: Avdić [б. г.].

Ostavljeno je posjetiocima da sami prosude. Nameće se samo pitanje atentata kao čina bilo kog, bilo gdje i bilo kada i odnosa prema atentatoru, bilo kom, bilo gdje i bilo kada. (Serdarević 2014: 227)

Бивша директорка музеја, Мевлида Сердаревић, заступа, дакле, тезу да објективност музејске поставке почива на пуком изношењу и именовану чињеница без икаквог коментарисања, како историјски догађаји ни на који начин не би били вредновани, нити се посетиоцима сугерисало унапред одређено мишљење. Међутим, посетиоци на тај начин остају ускраћени за информације о мотивацији и политичким убеђењима атентатора. Тиме се не обезбеђује довољно материјала за самостална тумачења посетилаца, нити одговарајући оквир за преиспитивање или ревидирање постојећих убеђења. Излагање експоната без контекстуализације не доприноси објективности, већ спречава критичко и комплексно сагледавање историјских догађаја.

Пошто музејска поставка не нуди никаква објашњења изложеног материјала, посетиоцима је тешко да схвате значење појединих експоната. Због недостатка контекста избор експоната делује више насумичан него промишљен. На пример, поред једне металне кригле за пиво, међу изложеним предметима су и цепни сат, цитра, комади намештаја и амблем Босанскохерцеговачког аутоклуба. Јасно је да је реч о културним утицајима које је управа двојне монархије донела у Босну и Херцеговину, али без накнадних коментара или консултовања музејског каталога, који се мора засебно купити, компликовано је дешифровати значење изложених објеката.

Стога се може закључити да музеј показује несклад између текста и слике изложбе: док текст, којег генерално има мало, одражава претежно неутралан и фактографски тон, дотле сликовни аспект – односно изложени предмети – тенденциозно позитивно приказују аустроугарски период. Да тај период у историји Босне и Херцеговине у музеју није представљен вредносно неутрално, види се и у музејском водичу (уп. Avdić [б. г.]): управа двојне монархије ту је представљена као цивилизацијска и културна мисија, што одражава изузетно проблематичну, колонијалну перспективу. Ово гледиште је изразито евроцентрично и претпоставља да су наводна „цивилизација” и „културна мисија” колонијалне силе нужно позитивне, док се занемарују њени негативни аспекти.

Историчар Холм Зундхаусен (2016b: 303) предлаже овакав интерпретативни приступ феномену тенденциозно искривљене слике Хабзбуршке монархије: поједностављено гледано, Европска унија данас преузима мисију модернизације која се приписује некадашњој Хабзбуршкој монархији и која је атентатом на престолонаследника изненада окончана. Пријем у ЕУ, којем тежи Босна и Херцеговина, очигледно утиче и на поставку музеја, који – свесно или не – прилагођава своју политику памћења актуелној западноевропској, у чему се огледа

евројско-оријентисани дискурс сећања.⁹ А будући да музеји по природи ствари нису усмерени само на локално становништво, већ и на (стране) туристе, поставци музеја се поред *евројско-оријентисано* може приписати и *туристички мотивисани* дискурс сећања.¹⁰

Овде се још треба укратко осврнути на сталну изложбену поставку „Сарајево 1914–2014” која се налази у Вијећници. И ту се налази на тон који некритички велича период Хабзбуршке монархије и на европски-оријентисано памћење. Али за разлику од *музеја Сарајево 1878–1918*, изложба у Вијећници ослања се првенствено на текст, што условљава да је носталгична стилизација експлицитна. Приказ почетка Првог светског рата постаје тако трагична, готово кичаста љубавна прича између Франца Фердинанда и Софије.

3.3. Организовани туристички обиласци града

Поред посете музејима, у обавезни туристички програм спадају и обиласци града са професионалним водичем. Туристички водичи оваквих тура обично нису слободни да бирају шта и како ће нешто представити, већ су обавезни да се придржавају одређених смерница. Стога анализа њихових представа историје може пружити увид у културно памћење једног друштва. Будући да туристичке агенције у Сарајеву нуде тематске обиласке града са фокусом на атентат, они су као предмет истраживања такође укључени у овај рад.

Полазна тачка обиласка је место атентата. Међутим, прва ставка у програму није место комеморације атентата. Посетиоци су најпре одведени до пункта *Sarajevo Meeting of Cultures* – обележја утиснутог у плочник на прелазу између отоманског и аустроугарског старог града, што је разграничење које се огледа пре свега у типу архитектуре. Одатле рута наставља улицом Ферхадија, којом доминира аустроугарска архитектура, поред католичке катедрале, такође из времена хабзбуршке управе, све до пијаце Маркале (назив потиче од немачког Markthalle, како нам је објашњено). Према речима водича, тај део обиласка града служио је пре свега за бољу контекстуализацију атентата као историјског догађаја. Тек тада је почео главни део обиласка, чија је рута заснована на хронолошком редоследу догађаја од 28. јуна 1914. године. Група туриста је прво одведена до моста

9 Тај дискурс сећања постао је саставни елемент идеолошких наратива на којима је у постјугословенском периоду заснован бошњачки национализам.

10 На овом месту треба поменути и *антиимперијалистички* дискурс сећања који стоји у опозицији према поменутиим проевропским наративима, али истовремено представља противтежу антиимперијалистичкој интерпретацији Сарајевског атентата каква се од времена распада Југославије развија пре свега у оквиру *српских националистичких* дискурса. За разлику од тога, ово антиимперијалистичко становиште субјекте „окупационе” моћи не препознаје у заједничкој босанској држави, већ у неколико унутрашњих и спољашњих – видљивих или невидљивих – политичких моћи у пренесеном смислу: са једне стране данашњом БиХ доминирају прошлост и етнички национализми *изнујера*, а са друге стране доминација ЕУ и међународног капитала над Балканом „окупирају” земљу *споља* (уп. Encenhofer 2020: 36–41).

Ћумурија, одакле је Недељко Чабриновић извео први покушај атентата. На самом месту догађаја задржали смо се кратко. Обавештени смо о некадашњем споменику Фердинанду и Софији, на који данас подсећа цртеж одштампан на стакленој плочи. У цену обиласка града урачунат је и улаз у *Музеј Сарајево 1878–1918*. После отприлике два сата, обилазак града, за који је било предвиђено да траје три сата, био је завршен.

Резиме тематског обиласка града своди се на две кључне карактеристике које захтевају детаљнију расправу: с једне стране, *брендирање* атентата, које град Сарајево користи у туристичке сврхе, а, с друге стране, претендовање на историјску објективност, која при пажљивијем увиду открива неосвешћени, неодмерено позитиван однос према хабзбуршком периоду у Босни. Иако је туристички водич био добро обавештен о историјској позадини и редоследу догађаја везаних за атентат, ипак је уочљива прохабзбуршка тенденција: прва станица обиласка, на линији урбанистичке транзиције између Отоманског и Хабзбуршког царства, треба симболички да прикаже сусрет двеју култура и богато културно наслеђе града. Међутим, у контексту туристичког обиласка града, ово обележје више служи призивању стереотипних представа. Као у музеју, током обиласка града представљена су само позитивна достигнућа аустроугарске управе, а све негативно из тог времена је прећутано. Такође је избегнуто да се покаже шта су били узроци атентата. У таквом оквиру, атентат на Франца Фердинанда за учеснике туре може имати само негативне конотације. Споменик Гаврилу Принципу подигнут 2014. у Источном Сарајеву, које је претежно насељено Србима, такође није поменут.¹¹ У накнадном погледу то се чини логичним, јер би помињање тог споменика захтевало објашњење зашто је сећање на Принципа данас контроверзно.

На крају се намеће утисак да се сензационалистички елементи, иначе типични за *туристички мотивисан* дискурс сећања, могу јасно препознати и у организованим обиласцима града, док неодмерено позитиван приказ Хабзбуршке монархије указује на *евројски оријентисани* дискурс.

3.4. Сувенири

У истраживање попут овог мора се укључити још један обавезни елемент туристичке културе – сувенири (уп. Gir 1992: 234). Са тим циљем испитана је понуда продавница сувенира у историјском градском језгру Сарајева. Пошто атентат и његови протагонисти имају тако важну

¹¹ Подизањем споменика Принцип и његов чин подвргнути су трансформацији у складу са *српским националистичким* дискурсом сећања: мотивацији атентатора одречена је југословенска оријентација, а сâм атентат је реинтерпретиран као чин који ослобађа и уједињује искључиво Србе. Принцип је постао позитивна идентификацијска фигура са функцијом узора и захваљујући споменику добио је трајно место у канону сећања српског национализма. За детаљну анализу споменика в. Encenhofer 2020: 49–61.

улогу у туристичкој понуди града, очекивало би се да се то одражава и на понуду сувенира. Стога је изненађујуће да током истраживачких боравака предузетих 2018. и 2019. године није пронађен ниједан сувенир који би могао да се повеже са овим историјским догађајем.

Међутим, неколико година раније – у време обележавања стогодишњице почетка Првог светског рата – ситуација је била нешто другачија. Аленка Бартуловић је испитивала представљање lika Гаврила Принципа у туристичке сврхе у Сарајеву између 2014. и 2017. године и том приликом је пронашла неколико сувенира: *Музеј Сарајево 1878–1918*, нудио је мајице са Принциповим мотивима и подлоге за миша са отисцима Гаврилових стопа. У другој сувенирници у старом граду, Бартуловић је наишла на торбе и беџеве на којима су (понекад заједно) приказани ликови Принципа и Фердинанда. Према сведочењу запослених, поменути сувенири су се продавали изузетно добро и брзо су распродати. Они су били популарни међу туристима како из Западне Европе тако и из бивше Југославије. Занимљива је информација да су ови други – без обзира на етничко порекло – били више заинтересовани за Принципа, док је туристе из Западне Европе више привлачио Франц Фердинанд – податак за који Бартуловић (уп. 2018) тврди да је можда последица популарности истоименог шкотског инди-рок бенда. Чињеница да Принципови сувенири и даље могу бити популарни међу туристима из бивше Југославије могао би указивати на то да је *celebrity* статус који је он имао у СФРЈ још увек уткан у културно памћење. Таквом статусу, касније, често врло поједностављен приказ Принципа као хероја или терористе, очигледно није успео да нашкоди.¹²

Потрага за сувенирима везаним за Сарајевски атентат била је неуспешна, али су при шетњама кроз центар града пронађена још два примера из сфере туризма и свакодневне културе који почивају на позитивно конотираном сећању на Аустроугарску монархију: продавница чаја *Franz & Sophie*¹³ и hostel *Franz Ferdinand*.¹⁴

3.5. Андрићград

Град Сарајево је 28. јуна 2014. организовао комеморацијску свечаност великих размера поводом стогодишњице почетка Првог светског рата, и то са посебном пажњом посвећеном атентату. Политички врх Републике Српске одбио је учешће у том догађају. Уместо тога,

12 Овде треба скренути пажњу на још један дискурс сећања, који се може назвати *хуманизујућим*. Он се пре свега среће у књижевним обрадама атентата, где се покушава да се историјским личностима приступи са њихове „људске“ стране и отвори простор за читалачко уосећавање и идентификацију. Ту су у фокусу емпатична, психолошка и (барем у покушају) изван-политичка и вредносно неутрална слика Принципа и Фердинанда, која их не ограничава на једну од глорификованих или демонизованих улога које им се често приписују, као што су херој или терориста, односно модернизатор или тиранин (уп. Encenhofer 2020: 100).

13 B. <<http://www.franz-sophie.ba/>>, 27. 2. 2023.

14 B. <<http://franzferdinandhostel.com/>>, 27. 2. 2023.

организовали су своју комеморацију. Најзначајнији догађај било је свечано отварање Андрићграда у Вишеграду, којем су, између осталих, присуствовали председник Републике Српске Милорад Додик и премијер Србије Александар Вучић (уп. Sajn 2018: 1). Према речима контроверзног идејног оца овог „града из епрувете“, филмског редитеља Емира Кустурице, Андрићград је требало да служи Републици Српској као нови интелектуални, културни и научни центар (уп. Petrović-Ziemer 2016: 612).

Импозантна градска капија води у мали „вештачки“ град који садржи педесетак зграда: међу њима су мултиплекс-биоскоп, хотел, позориште, продавница сувенира, ресторани и православна црква, која архитектонски наликује средњовековном манастиру Високи Дечани. Урбанистички концепт Андрићграда је политички искључив и обједињује препознатљиве симболе српског национализма. Главна улица носи име Младе Босне, а на зиду биоскопа налазе се два велика мозаика; на једном од њих су приказани Гаврило Принцип и други сарајевски атентатори. О политичком кичу који доминира Андрићградом, Љубинка Петровић-Цимер (2016: 613) закључује следеће:

На митолошком плану, у Андрићграду се урбанистичким решењем остварује уједињење свих српских хероја и мученика на вештачки створеном месту. [...] Косовска битка и ослободилачка борба Младе Босне чине почетак и крај ове митолошке наратије као легитимацијске основе за државно осамостаљење Републике Српске. Андрићград [...] најављује [...] формирање државе за коју се [...] борила и Млада Босна.¹⁵

Симболично уграђивање Принципа у концепт Андрићграда припаја га *српско-националистичком* дискурсу сећања. Идеолошко сидрење Сарајевског атентата и атентатора у такав урбанистички пејзаж проблематично је јер се припадници Младе Босне нису залагали за српску него за југословенску државу – „у било ком облику”.¹⁶

У Андрићграду конструисано сећање на атентат представља српски народ првенствено као жртву која кроз историју увек изнова настоји да се ослободи окупаторске власти. Следећи тај наратив, адаптацији је подвргнута и историјска личност Гаврила Принципа. Атентаторима се одриче њихова југословенска оријентација, а атентат се реинтерпретира као чин који ослобађа и уједињује искључиво Србе. Принцип улази у ред хероја вишевековне борбе за слободу српског народа, што у

15 „Auf der mythologischen Ebene wird in Andrićgrad die Vereinigung aller serbischen Helden und Märtyrer an einem künstlich geschaffenen Ort über eine urbanistische Lösung verwirklicht. [...] Die Schlacht von Kosovo und der Befreiungskampf der Mlada Bosna bilden den Beginn und das Ende dieser mythologischen Narration als Legitimationsbasis für die Abspaltung und Staatsgründung der Republika Srpska. Andrićgrad [...] kündigt [...] die Bildung eines Staates an, für den [...] auch die Mlada Bosna gekämpft haben soll.“

16 Цитат потиче из изјаве Гаврила Принципа на судском процесу: „Ја сам националиста Југословен и тежим за уједињењем свих Југословена у коју било државну форму, и да се ослободе Аустрије.” (Dedijer 1966: 570) Осим тога, припадници Младе Босне изјашњавали су се као Србо-Хрвати и залагали се за уједињење свих Јужних Словена – без обзира на њихову конфесионалну или етничку припадност – у заједничку југословенску државу (уп. Zundhausen 2014: 236).

актуелном политичком контексту отежава објективно тумачење атентата као историјског догађаја.

Свест о туристичком потенцијалу и привлачности Принциповог лика, уз поменути туристичку инфраструктуру Андрићграда (хотел, ресторани, сувенирнице), сугеришу да се Сарајевски атентат и овде претвара у *бренд* из којег се извлачи финансијска добит, тако да се и овде може говорити о присуству *туристички-мотивисаног* дискурса сећања. Међутим, Гаврило Принцип и атентат овде су само један од неколико окидача сећања који имају за циљ да привуку (пре свега српске) туристе. Продавница сувенира у Андрићграду поседује активно одржаван Instagram налог, где се могу пронаћи сувенири на којима су на глорификујући начин приказани Принцип и остали сарајевски атентатори: на пример, мајица са одштампаним мотивом Принципа или реплике огромног мозаика Младобосанаца који се налази у Андрићграду.¹⁷

4. Закључак

Истраживање је показало да не само питање *како* представити и описати неки историјски догађај већ и *шта* се представља и описује – омогућава доношење закључака о интерпретацијама прошлости, а тиме и о саморазумевању појединих заједница сећања. Испитивање места атентата сведочи да његов комеморативни дизајн није једнозначан. Испоставља се да је много важније употребити све расположиве симболичке ресурсе како би место сећања било што привлачније за туристе. Али, према нашем мишљењу, чак и таква туристичка експлоатација оставља могућности за критичко суочавање са контроверзном прошлошћу, јер супротстављена тумачења и дискурсе сећања чини видљивим и даје им простор у јавности. За разлику од једностраних приказа атентата, пролазницима се на том месту нуди разноврсни материјал за промишљање, што подстиче да се преиспитају или ревидирају претходна становишта. То омогућава интеракцију и приближавање различитих конкурентних дискурса сећања.

Текст са немачког превео Горан Лазичић

Листа референци

- Ajnadžić 2018: N. Ajnadžić, Mirsad Avdić: Želim vratiti Principove stope na Latinsku ćupriju, *Dnevni avaz*, 28. 12. 2018, <<https://avaz.ba/lifestyle/kultura/443966/mirsad-avdic-zelim-vratiti-principove-stope-na-latinsku-cupriju>>, 25. 2. 2023.
- Asman 1988: J. Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: J. Assmann, T. Hölscher (ed.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 9–19.
- Avdić [6. г.]: M. Avdić. *Muzej Sarajeva: Sarajevo 1878–1918*. Vodič, Sarajevo.

17 Уп. <https://www.instagram.com/andricgrad_suveniri/>, 28. 2. 2023.

- Bartulović 2018: A. Bartulović, Representing Gavrilo Princip: Tourism, Politics and Alternative Engagements with the Memory of the Sarajevo Assassination in Post-war Bosnia-Herzegovina. *Traditiones*, 47(1), 169–191, <<https://doi.org/10.3986/Traditio2018470109>>, 20. 2. 2023.
- Dedijer 1966: V. Dedijer, *Sarajevo 1914*, Beograd: Prosveta.
- Donia 2014: R. J. Donia, Iconography of an Assassin: Gavrilo Princip from Terrorist to Celebrity, *Prilozi*, 43, 57–78.
- Enzenhofer 2020: J. Enzenhofer, *Erinnerung/en teilen. Das Attentat von Sarajevo und seine ProtagonistInnen im Lichte aktueller künstlerischer und kultureller Verarbeitungen*, Graz: Diplomarbeit.
- Gir 1992: U. Gyr, Sightseeing, Shopping, Souvenirs und Spezialitäten: Symbole und Symbolkonsum in massentouristischer Sicht, in: P. Michel (ed.), *Symbolik von Weg und Reise*, Bern (et al.), Peter Lang, 223–239.
- Herrington 2014: S. Harrington, The politics of memory: the face and the place of the Sarajevo Assassination, *Prilozi*, 43, 113–139, <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=81296>>, 24. 2. 2023.
- Kac 2014. V. Katz, Ideological use of the memorial plaques dedicated to Gavrilo Princip in the upbringing and education of generations of youth in Bosnia and Herzegovina, *Prilozi*, 43, 99–111, <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=81290>>, 25. 2. 2023.
- Miler 2014. P. B. Miller, Yugoslav Eulogies: The Footprints of Gavrilo Princip, *The Carl Beck Papers in Russian and East European Studies*, 2304, <<https://doi.org/10.5195/cbp.2014.194>>, 25. 2. 2023.
- Petrović-Cimer 2016: L. Petrović-Ziemer, Die ambigue Geschichtsfigur des Gavrilo Princip im Kontext konflikthafter Erinnerungskulturen in Bosnien und Herzegowina, in: V. Preljević, C. Ruthner (ed.), „*The Long Shots of Sarajevo*“ 1914. Ereignis – Narrativ – Gedächtnis, Tübingen, Narr Francke Attempto, 597–615.
- Sajn 2018: S. Sajn, Securitizing a European Borderland: The Bordering Effects of Memory Politics in Bosnia and Herzegovina. *Journal of Borderlands Studies*, 24. 6. 2018, <https://www.academia.edu/38400356/Securitizing_a_European_Borderland-the_Bordering_Effects_of_Memory_Politics_in_Bosnia_and_Herzegovina_-_Journal_of_>, 25. 2. 2023.
- Serdarević 2014: M. Serdarević, Muzejska postavka 'Sarajevo 1878–1918', *Gračanički glasnik, Časopis za kulturnu historiju*, 37, 221–228, <<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=195673>>, 25. 2. 2023.
- Sindbek Andešen 2016: T. Sindbæk Andersen, Lessons from Sarajevo and the First World War: From Yugoslav to National Memories, *East European Politics and Societies and Cultures*, 30 (1), 34–54, <<https://doi.org/10.1177/0888325415604354>>, 25. 2. 2023.
- Zibek 2010: C. Siebeck, Denkmale und Gedenkstätten, in: C. Gudehus (et al.) (ed.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 177–183.
- Zundhausen 2014: H. Sundhaussen, *Sarajevo: die Geschichte einer Stadt*, Wien (et al.): Böhlau.
- Zundhausen 2016a: H. Sundhaussen, Das Attentat von Sarajevo, 'Erinnerungskultur' zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in: A. Richter (et al.) (ed.), *Der*

- Erste Weltkrieg – la Grande Guerre – the Great War – Veliki rat: Erinnerungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin, Logos, 13–30.
- Zundhausen 2016b: H. Sundhaussen, Erinnerungskultur, in: H. Sundhaussen, K. Clewing (ed.), *Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. 2., erweiterte u. aktualisierte Auflage, Wien (et al.), Böhlau, 300–305.
- Živković 2014. Z. Živković, Sarajevo je u vrijeme Austro-Ugarske bilo metropola, *Radio Slobodna Evropa*, 2. 4. 2014, <<https://www.slobodnaevropa.org/a/sarajevo-je-u-vrijeme-austro-ugarske-bilo-metropola/25317952.html>>, 27. 2. 2023.
- <www-darktourism.com>, <https://en.wikipedia.org/wiki/Dark_tourism>, 16. 2. 2023.
- <www-fu3abdrucke.com>, <<https://www.klix.ba/magazin/kultura/stope-gavrila-principa-ponovo-na-starom-mjestu-u-sarajevu-kako-je-spomenik-mijenjan-kroz-historiju/220922077>>, 27. 2. 2023.

Judith Enzenhofer

TOURISTIC MARKETING OF GAVRILO PRINCIP AND THE ASSASSINATION OF ARCHDUKE FRANZ FERDINAND

Summary

This article deals with the question of how the Sarajevo assassination and its protagonists are remembered, used, and marketed in current tourist offers. The objects of investigation are: 1) the current commemorative symbolic marking of the assassination site; 2) The 'Sarajevo 1878-1918' Museum; 3) a thematic city tour on the assassination; 4) the souvenir offer in Sarajevo's city centre, and 5) the newly constructed 'Andrićgrad'. The memories conveyed and constructed therein reveal tales strongly competing discourses of remembrance: All the objects examined here are – by their nature – a part of the tourism-motivated discourse of memory. This discourse relies on a sensationalist exploitation of the events, which makes the narrative susceptible to an idealized or demonized interpretation of the assassination and its protagonists. Similarly, neither the distorted image of Princip as a Serbian freedom fighter nor the glorified view of the Austro-Hungarian monarchy allows for a critical engagement with the past.

Keywords: Gavrilo Princip, Franz Ferdinand, Assassination of Archduke Franz Ferdinand, tourism, discourses of memory

Примљен: 29. април 2023. године
Прихваћен: 20. новембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Детаљ са веће фотографије. У средини са књигом у руци седи Гаврило, први са лева Јово, а са десне стране седи Никола Принцип (В. Дедијер, *Сарајево 1914*).

Жарка Ж. Свирчев¹

Институти за књижевности и уметности, Београд

ФЕМИНИСТИЧКИ ФРОНТ (МЛАДО)БОСАНСКЕ ВИЛЕ

Интерпретација *Босанске виле* из перспективе феминистичких студија периодике има за циљ да предочи дискурзивно обликовање женског ауторства у часопису. У раду се привилегује „младобосански” период часописа (1908–1914) како би се истражиле везе између политичко-естетичке агенде револуционарне јужнословенске авангарде и феминистичког дискурса. Истраживачка пажња се усмерава ка програмским текстовима ауторки и преводилачкој делатности, као и смештању *Босанске виле* у шири контекст женског социјалног активизма који кореспондира омладинским акцијама. Рад је замишљен као прилог тези о формативној улози феминистичких идеја у контексту прве јужнословенске авангарде, а, уједно, и обарању тезе о маскулинистичкој искључивости авангардних група на Словенском југу у годинама учешћа у светског рата.

Кључне речи: *Босанска вила*, женско ауторство, феминизам, активизам, авангарда, Млада Босна

*Али је човек пронашао хиџијену несећања,
и не сећа се онога што не може да заборави.*

Исидора Секулић

Од архиве до имагинације

У уводним редовима студије посвећене преводилачком и критичком раду Зденке Марјановић, полазећи од фотографије напредних сарајевских омладинки из 1912, Биљана Андоновска (2022: 131–132) констатује следеће: „Она на екран памћења призива и читав низ женских означитеља које затичемо на маргинама иначе изразито маскулиног младобосанског наратива. То су углавном сестре, пријатељице, идеалне љубави, али исто тако и учитељице, читатељке, симпатизерке, сараднице, анархисткиње, револуционарке.” Ауторка наводи низ жена које би наратив „младобосанског сестринства” могао да призове у окружје – Стака Чубриловић Бокоњић, Јелена Јездимировић, Перса Крسمановић, Даница Радић, Лепосава Лалић Грабеж, Олга Парента, Драгица Медић, Маја Чулић-Нижегић, Роса Мерћеп Сушић (Andonovska 2022: 132). Предочени низ женских означитеља и имена конструктиван је предлог за проблематизацију маскулино-херојског наратива који форматира

¹ zarkasv@yahoo.com

представе о Младој Босни, од њених организационих принципа и места деловања до дискурзивног етоса и друштвених учинака.

Уводни редове студије посвећене З. Марјановић, као и студија у целини, садрже и низ методолошких смерница за реконструкцију женских младобосанских кружока – истраживање документарне грађе, текстова младобосанских аутора и оновремене периодичне културе. Све ове истраживачке линије изискују истраживачки рад чији распон превазилази обим једног научног рада. Мој приступ овом истраживачком пољу мотивисан је интересовањем за учешће ауторки и феминистичких идеја у дискурзивном обликовању авангарде на Словенском југу. Досадашња истраживања женског ауторства у овом контексту упутила су на повлашћен положај *Босанске виле*, било да је овај часопис послужио као архива за реактуализацију текстова, било да се часопис смештао у ширу гиноцентричну топографију друштвеног активизма. Стога ћу се у овом тексту усмерити на женско ауторство у (младо)Босанској вили како бих испитала на који начин је оно, али и оновремене феминистичке идеје, садејствовало унутар револуционарне агенде која се у критичким дискурсима, упркос евидентном засићењу, углавном упорно задржава на најужем младобосанском атентаторском наративу и кругу.

Босанска вила нас суочава са једним парадоксом. Наиме, архивска грађа коју би истраживач ваљало да користи ради реконструкције женских стваралачких биографија несистематизована је и непотпуна, чак није ни операционализована за научна истраживања. Међутим, и доступна грађа континуирано је проучавана под упливом когнитивних пристрасности које устаљују патријархалну интерпретативну норму (одржавајући је управо патријархалном) и онемогућавају да се жене перципирају као иноваторке и иницијаторке нових поетичких тенденција или културних образаца. Та позиција је у официјелној култури сећања резервисана за мушкарце. Стога је неопходно, пре него што приступимо архивама, да ослободимо своју научноистраживачку имажинацију и послушамо текстове који нам већ читав век говоре оно што књижевне историје упорно одбијају да региструју. Отуда ми се чинило да је важније поставити питање не да ли су жене биле део младобосанске мреже (оне то евидентно јесу биле, премда је од виталног значаја предочити распон и видове њихове партиципације), већ да ли је младобосански дискурзивни форум укључивао феминистичке идеје, или на које су све начине оне транспоноване. То би уједно била платформа која би нам омогућила да са већом поузданошћу реконструишемо мозаик персоналних биографија и колаборативних спона и акција. Иако се често трудимо да их превидимо, постојећи историјски извори говоре нам да ћемо причу о Гаврилу Принципу и Младој Босни моћи и морати да обогатимо и овом женском перспективом. Историјска слика тиме ће постати веродостојнија, а само прегнуће младобосанских активиста културолошки продубљеније и мотивисаније.

Женско ауторство у Босанској вили

Од самих почетака излажења *Босанска вила* је у својим редовима имала бројне сараднице, те интензивније присуство ауторки није ексклузивитет њеног „авангардног” периода. Међутим, само присуство ауторки није по себи показатељ феминистичности ни часописа ни, имамо ли у виду постављену тему, младобосанске платформе.² Стога је важно испитати дискурзивно обликовање женског ауторства у *Босанској вили*.³ Списатељице су у *Босанској вили* у периоду од 1908. до 1914. године на различитим позицијама: ауторке су белетристичких прилога, есејистичких и критичких текстова, преводитељке, те сакупљачице фолклорне грађе; њихов рад се представља у критичко-есејистичким текстовима и белешкама.⁴ Током 1914. године Исидора Секулић је била чланица редакционог одбора, и ово је први пут да се једна жена налазила на тој позицији, а да није реч о женском/феминистичком часопису. Већ и овако таксативно навођење жанрова у којима се огледају списатељице, упућује на културолошка померања у контексту женског ауторства, нарочито ако имамо у виду да су женама биле ограничене критичарске позиције у култури. Ову промену парадигме можемо пратити у критичким написима о стваралаштву жена и у њиховом критичко-есејистичком раду. Оно што је спецификум *Босанске виле* јесте да ауторке објављују полемичке и програмске текстове. То је један од конститутивних видова њиховог учешћа у обликовању авангардног дискурса. У том контексту, текстови од прворазредног значаја јесу текстови „Књижевна револта у Италији” Зденке Марјановић,⁵ „Песници који лажу” Исидоре Секулић и „Са четврте Југословенске изложбе у Београду” Надежде Петровић.

Политички и естетички дискурс Исидоре Секулић у сагласју је са младобосанском авангардом. У годинама уочи Првог светског рата

2 Премда се у студијама периодике појам *феминистичких часописа* користи као ознака за часописе у којима се експлицитно промовише и заступа тзв. женско питање, феминистичност једног часописа можемо детектовати и на његовом структурном плану (веће или мање присуство ауторки, позиција њихових текстова, односно рубрике у којима објављују, жанровски репертоар, рецепција њиховог стваралаштва).

3 На другом месту сам предочила укрштање младобосанских и феминистичких тенденција у фигури коуреднице *Босанске виле*, Стоје Кашиковић (Svirčev 2021). Уредничка фигура Стоје Кашиковић, жене са везама у женским организацијама и обавештајним службама, у чијим рукама је била комплетна продукција часописа, засигурно је један од „предуслова” специфичне манифестације женског ауторства у *Босанској вили*.

4 У (младо)Босанској вили објављивале су И. Секулић, З. Марјановић, М. Јанковић, Д. Марковић, А. Милчиновић, Н. Петровић, Ј. Беловић Бернаджиковска, Е. Крањчевић, А. Савић, Ј. Димитријевић, З. Ховоркова, Е. Мамулов, С. Новаковић и К. Цветковић. Преводитељке наводим на другом месту у тексту.

5 „Књижевна револта у Италији” један је од „најранијих, најопсежнијих и несумњиво најафирмативнијих” чланка о италијанском футуризму у јужнословенским књижевностима до тада, са стилско-реторичким својствима који се приближавају дискурсу авангардног манифеста” (Andonovska 2022: 131). Андоновска показује и да управо Зденка Марјановић, пре младобосанских аутора, уводи поједине новине у књижевно поље.

ауторку налазимо на главним пунктовима револуционарног деловања – *Босанској вили*, *Пијемонћу*, *Словенском југу*, *Зори*. Периодични корпус Исидоре Секулић из тог времена такође упућује на формативна прожимања политичког и феминистичког дискурса. У текстовима у *Босанској вили* ауторка се пак фокусира на естетичка и културолошка питања.

Текст „Песници који лажу” Секулић објављује на првој страни 24. броја *Босанске виле* 1911. године. Ауторка отвара текст речима да је „Г. Скерлић опет казао једну духовиту реч, казао је да је Алекса Шантић песник који не лаже” (Sekulić 1911a: 361). Ваљало би се запитати на шта упућује ауторка када каже „опет”, на коју Скерлићеву пређашњу „духовиту реч” алутира. Реторичке „копче” које се појављују већ у следећем пасусу уверавају нас да је реч о ауторкином одговору на Скерлићеву критику Дисових *Ушћољених душа*. Иронијски регистар ефектна је инвектива на рачун критичког и песничког конзервативизма двојице аутора: „Благо Г. Шантићу, чија *крејка срчана жила* врши свој посао и кад је не плаше вампири *нирване* и грча. Благо песнику, који пред *множином цвећа* мисли на ливаде и баште, а не на собе у којима *мртваци* спавају.” (Sekulić 1911a: 361, курзив Ж. С.) Цитатно присуство наслова Дисове песме, те опозиција здравље/болест и оптимизам/песимизам, као и алузија на наслов Бодлерове песничке збирке и њене декадентности у интерпретацији Ј. Скерлића, смештају овај текст Исидоре Секулић у полемички контекст. Међутим, за разлику од, рецимо, Димитрија Митриновића који је исте године у истом часопису објавио афирмативну критику Дисове збирке тек посредно полемишући са Скерлићем, Секулић већ у првој реченици адресира и *напада* критичара.

Секулић превреднује опозиције истина/лаж и оптимизам/песимизам у књижевности, истовремено излажући и иновативну концепцију духовности, антрополошког модела и припадајуће им књижевности, блиске младобосанском сензибилитету. Препознајући конфликт као интрижно стање модерног субјекта, ауторка показује пријемчивост за нове теме и стваралачке области, од оних техничких и физиолошких преко фантазијско-фантазмагоријских и заумних до тривијално-свакодневних. Секулић даје предност имагинацији, те истини која није резултат емпиријске датости и искуства, већ проистиче из законитости фикције као уметничке *конструкције*, раскидајући тиме одлучно са миметичким (реалистичким) концептом уметности. Декриминализација и демедиализација етичке категорије и њено естетско оправдавање проистиче из шире уметничке концепције у којој примат добијају инстинкт, тело и телесност, те нагонски живот у чему ауторка (као и поједине авангардне тенденције) види ослонац трансформативних капацитета и потенцијала савремене уметности. Напоследку, ауторкине референце, писци чија дела узима за пример лажи као епистемолошког искуства, Ниче, Вајлд, Андрејев, Хауптман, Ибзен, Метерлинк, јесу писци који су били на листи обавезне лектире младобосанаца, које су објављивали и преводили. Утолико би овај скрајнути текст Исидоре Секулић требало уврстити у изборе младобосанских, авангардних програмских текстова.

Авангардистичком енергијом побуне и реторичком силином издваја се још један текст И. Секулић у *Босанској вили*, „Паланка” (Sekulić 1911b). У овом тексту ауторка исказује гађење према досади и спокоју, скучености малограђанског светоназора и сведености искустава који оквир паланке нуди. Секулић у дискурзивно-поетској форми (блиској песми у прози)⁶, хибридизацији својственој авангардним програмских текстовима, апострофира интензитет и динамизам искуства као егзистенцијални императив. Паланка (читај: малограђански назори) својом монотонијом и конзервативизмом парализује вољу и животне сокове, а њој се супротставља урбано искуство засновано на непрестаном покрету, промени и узбуђењу – „Зашто не видим више велике железничке унакрснице, где се и дању и ноћу и на свима линијама леже машине и врте точкови.” (Sekulić 1911b: 325) Сукоб са средином изведен је до краја, као непомирљива разлика супротстављених сензибилитета. Међутим, Секулић (1911b: 325) ородњава сопствену позицију и из те перспективе ја овог записа можемо читати у манифестној равни: „У грудима ми је пламен, у грлу ми је жеравица. [...] Зар овде нема провалије која привлачи, зар нема људи који воле немогућност и завере, зар нема девојака које осећају грчеве и бол нервних ганглија, које у мукама живе, а стојећи умиру.” Ја „Паланке” јесте манифестни протест женске делатне субјективности, ја које се најпре мора легитимисати да би било ми.

Босанска вила је место на ком су *Сайушници* имали изузето афирмативну рецепцију. Критички написи о *Сайушницима* показатељи су позиције женског ауторства, али и неусаглашености по питању *феминизма* у критичком дискурсу аутора. Први приказ објавио је Вељко Милићевић, одмах истичући да је књига занимљива јер је добра и јер је добру књигу написала жена. Милићевић потом констатује да, иначе, не мари за женску књижевност, а нарочито не за феминистичку књижевност која је, према његовом мишљењу, чиста декоративност и пустош, поза и неискреност. Међутим, аутор искључује Исидору из овог круга. Њему је посебно важно да нагласи да се ауторка бави националним, а не феминистичким питањима, што је искривљена интерпретација њене есејистике.⁷ Тензични однос између добре књиге и женске књиге Милићевић, поред адресирања ауторкине политичке есејистике, те одклона од феминизма, разрешава на следећи начин:

Радећи мушки, заједнички, и не тражећи разлике у послу, она је остала лична и индивидуална, остала је жена али стјечући сва права да буде

6 „Песма у прози у рукама песника Младе Босне постала је незаменљиво средство изражавања многоструких и комплексних унутрашњих мисаоних и лирских преокупација.” (Palavestra 1994: 242)

7 Феминистички дискурс је интензивно присутан и у Исидориној (национал)политичкој публицистици (на пример, у текстовима објављеним у *Словенском јузу*, „Српској жени” и „Српкињама, Хрватицама и Словенкама”) у форми која је тада била доминантна, форми „патриотске мобилизације жена”. Реч је о облику учешћа у политичком, јавном, грађанском домену резервисаном за жене као потврда њихове важности на плану биолошке и културне репродукције нације. (в. Stolić 2015)

сматрана, најмање, равноправном. По тој индивидуалној ноти, *Сајушници* су женска књига и, вијећим делом, искрена и интимна историја једне женске душе, са ребелством чула против разума, и разума против чула. (Milićević 1913: 226)

Милићевићев текст амбивалентан је у коначници. Јер, са једне стране, аутор женску (феминистичку) књижевност стереотипно учурава и генерализује свој негативан суд. Са друге стране, у покушају да дистанцира ауторку од тог корпуса како би могао да универзализује њено дело, и тиме га промовише као једно од најбољих дела савремене књижевности, Милићевић ипак не пориче родну димензију *Сајушника*. Они, дакле, до краја остају *женска књига* (иако ауторка *мушки* ради). Стога овај текст, ипак, садржи и еманципаторски импулс јер за разлику од доминантне критичке праксе (сетимо се Скерлићевог текста „Две женске књиге”) Милићевић не гетоизује стваралаштво жена и поентира ставом да је ауторка *женске књиге* (женска епистемолошка позиција и искуство) „ступила у ред наших најбољих савремених писаца”.

Опсежан текст Луке Смодлаке, наредни приказ *Сајушника*, осветљава пуну меру ауторкине иновативности без икаквих осврта на чињеницу да је реч о жени (21, 22, 1913). Аутор прецизно уочава и издваја Исидорина фабуларна тектонска померања, истичући да је њена проза спој најбоље већ установљене приповедне линије и *новог*, те да ауторка представља *нову* фазу у развоју наше белетристике. Смодлака не пропушта да истакне њену ерудицију која оплемењује израз и психолошку рафинираност као *новине*. Критички дискурс *Босанске виле* представио је Исидору Секулић као иноваторку и иницијаторку нових тенденција у развоју домаће књижевности. Дакле, током прве деценије 20. века, фигура списатељице је прешла пут од настављачице мушке традиције која пише ради разоноде кад скува ручак, како се уобичајено перципирала, до интелектуалке европског формата и иницијаторке нових поетичких модела.

Смодлака такође упућује на један од формативних аспеката ауторкине личности – васпитана је у култури више народа. Истицање ауторкине интеркултуралне перспективе има и шире импликације. Реч је о присуству новог модела уметнице – друштвене активисткиње, путнице и културне посреднице. Та нова женска ауторска парадигма једна је од кључних за прогресивно обликовање феминистичког дискурса у српској култури прве деценије 20. века, а *Босанска вила* нам омогућава да размотримо њену сарадничку позицију у процесима креирања дискурса прве јужнословенске авангарде.

Фигура путнице подразумева радикалну праксу у контексту патријархалне политике рода јер се утемељује у интернационализму, космополитизму и номадизму. Једна од фундаменталних линија феминистичког деловања почетком двадесетог века подразумевала је излазак жене из приватне у јавну сферу, односно обликовање „политика места” које превазилазе националне идеологије родних улога. Фигура путнице је

изузетно важна јер укршта различите иновативне аспекте деловања: стицање високог образовања, професионалну мобилност, друштвени активизам и умрежавање, нове видови доколице и личног задовољства. Мобилност (географска, културна, језичка) једна је од кључних стратегија промовисања транснационалног деловања, али и нових могућности обликовања позиција жена у друштву.

Ауторке програмских текстова у *Босанској вили* јесу путнице и културне посреднице. Културно посредништво реализују како преко својих превода тако и преко критичко-есејистичких текстова у којима посредују уметничке идеје које су циркулисале Европом у том тренутку. Текст „Књижевна револта у Италији” Зденке Марјановић може бити сагледан и у контексту културног посредништва јер га ауторка пише у Милану, читајући и разговарајући са италијанским ауторима, посредујући идеје футуризма на словенском Југу. Превођење и објављивање скандинавских аутора, стожерних референци младобосанске авангарде, јесте контекст у ком можемо сагледавати и Исидорина *Писма из Норвешке*. У *Писмима из Норвешке* ауторка је заинтересована и за историју ове земље, антропологију свакодневице, језичке политике, природне ресурсе, обичајне законе, актуелне литерарне тенденције, као и за положај жена, исписујући апологију неудатим женама посвећених раду, личном усавршавању и задовољствима. У *Писмима* се укрштају два важна дискурса, феминистички и револуционарни, а њихова позитивна рецепција у младобосанском кругу осведочава пријемчивост за све идеје које је ауторка пропагирала.

Поред З. Марјановић и И. Секулић, за (Младо)Босанску вилу преводе и Митра Морачина, Ружа Винавер, Јелена Скерлић Ђоровић, Љубица Јанковић, Танкосава Кашиковић, Зорка Ховоркова, те Кристина Ђорђевић. Преводи су били важан аспект активистичког деловања у *Босанској вили* – преводилаштво је имало равноправни статус у процесима увођење новине (књижевног репертоара, културолошких концепата, ауторских парадигми, политичких идеја итд.) са „оригиналним” ауторским текстовима. Ако синтетички погледамо женско ауторство (материјал који ауторке преводе и ауторке које се преводе и о којима се пише), можемо закључити да ауторке учествују у конститутивним аспектима авангардног дискурса. Поред увођења нових поетичких тенденција путем превода,⁸ листа преводне литературе, као и критичко-есејистичких текстова који их прате, садрже низ културолошких наратива, било да се промовише друштвено ангажована ауторка чији рад је он националног значаја (Матилда Серао, Марија Конопница или Селма

8 Андоновска (2022) показује да се Зденка Марјановић, преведећи Витмана, савремену немачку лирику, Стриндберга и Метерлинка, кретала се у најужем кругу аутора и поетика које су младобосанци у то време афирмисали. У овом контексту се може посматрати и превођење Бодлера Јелене Скерлић Ђоровић.

Лагерлеф) или да се посредују фигуре феминистички ангажованих аутора (Махар, Масарик, Ибзен).⁹

Још једна културна посредница чији је рад од формативног значаја за авангарду до Првог светског рата јесте Надежда Петровић, о чијем раду је, кад то још увек није била уобичајена појава, Митриновић писао са позитивним предзнаком. Њен текст о четвртој Југословенској изложби (1912, *Босанска вила*) Весна Матовић (1966) означава као једног од „весника авангарде” на овим просторима. Занимљиво је да су програмски аспекти овог текста интерпретативно саображавани доминантном дискурсу фолклоризације авангарде јер је упућивано на њену интерпретацију Мештровићеве стваралачке фигуре у складу с политичко-естетичким дискурсом револуционарне омладине. Међутим, овај текст нуди и друге перспективе, које омогућавају да увидимо плурализам фолклоризације авангарде до почетка Првог светског рата, односно да препознамо линију која ће бити реактуализована унутар обнове примитивизма у југословенским авангардама двадесетих година.

Надежда Петровић (1912: 199) поводом четврте Југословенске изложбе усмерава пажњу ка ономе што сматра да је релевантна уметничка чињеница њеног времена:

Интересантан је покрет у данашњој сликовној уметности – *recherche* – на све стране у свим правцима. Од инпресионистичко-натуралистичког правца развило се тражење и испитивање. Као основа и полазна тачка томе тражењу послужила су дела: примитивних људи, каменог доба, архаистичка уметност, стара јапанска, кинеска, мексиканска, производи детињске културе човечанства. И на тим основама уметност је тражила и тражи нове основне линије, декоративност површина, базу новој уметности.

Предочавајући претече и подстицаје, филозофске и уметничке перспективе фовиста, кубиста и футуриста, Петровић настоји да из тог угла интерпретира стваралаштво словеначких импресиониста, Грохара, Јакопича и Јаме, као њихову претходницу у јужнословенским заједницама. Интерпретација стваралаштва словеначких сликара блиска је авангардном дискурсу обнове примитивизма: разум је у опреци са животним прасилама, слављење младости, сунца и пролећа, повратак земљи и трагање за праизворима у антејском и пантеистичком кључу, те наглашавање телесности и еротике као извора конструктивних ирационалних сила.

9 Рецепција Ибзена отвара могућност да се осветли неусаглашеност младобосанског еманципаторског дискурса, те упућује на важност сепаратног истраживања ауторских опуса и периодичних публикација у овом контексту. Слијепчевић у тексту „Жена у најновијој књижевности” (*Зора*, 1911) оцењује да Ибзен, „изводи у својим комадима жене да се саме боре за своја права”, градећи тип „јаке жене” (Slijeperčević 1980: 209). Но, за Слијепчевића су све то „усиљени и лажни типови мушкобане”. За разлику од Ибзена, најновија књижевност, лирска драма (Метерлинк, Хауптман), доноси „природније схватање” жене. Жене најновије књижевности су тихе и добре домаћице са великом душом, надземаљска бића и мадоне које „теше бурну мушку природу” (Slijeperčević 1980: 210).

Ослањање на неепску фолклорну традицију као фондус за трансформацију савремене уметности у мањој је мери присутно на платнима Надежде Петровић, али је оно илустративно у другим пољима њеног деловања. Током рада у Сићеву сликарка почиње да сакупља етнографски материјал. Етнографску колекцију је понела 1910. у Париз за потребе изложбе коју су планирали југословенски уметници, а изложила ју је у свом париском атељеу. Ову сликаркину „акцију” можемо видети као вид неформалне културне дипломатије. Петровић је посредовала сопствену културу у француској средини, излажући и на париским салонима. Истовремено, њени чланци објављивани у матичној средини промовишу нове уметничке тенденције које је ауторка регистровала на својим европским путовањима. Етнографско колекционарство Надежде Петровић отвара, дакле, широки распон могућих интерпретација – од стратегија културне дипломатије, преко залагања за женску радну еманципацију и политички активизам, до усмеравања уметничког интересовања ка стваралачким обрасцима садржаним у везу и орнаментици (у време кад таква истраживања започињу Наталија Гончарова или Соња Терк Делони). Етнографска интересовања Надежде Петровић повезују је не само са дискурсом фолклоризације уметности својствене младобосанској авангарди већ и са феминистичком сценом тог периода.¹⁰

Најрепрезентативнији пројекат женске сцене до Првог светског рата јесте алманах *Српкиња*, објављен 1913. године у Сарајеву, којим је руководила Јелица Беловић Бернаджиковска.¹¹ *Српкиња* је уједно и „метанаратив књижевница о сопственом раду” и „будући да је сама периодичка публикација, и хеуристичка алатка за освајање јавног простора, односно средство за формирање интерпретативне читалачке заједнице, те због тога представља значајно место обликовања женске културе почетком 20. века” (Milinković 2021: 325, 327).

Посматрамо ли *Српкињу* као „хеуристичку алатку” за освајање јавног простора, како је сугерисала Јелена Милинковић, њену активистичку платформу можемо прецизније типолошки локализовати, успостављајући везе између женске и омладинске, револуционарне (контра)

10 Међутим, интерпретација фолклоризације савремене уметности Надежде Петровић, ослоњена на интересовање за народну орнаментику (ослобођена колористика, непоштовање перспективе, амиметичност) може да се посматра и као тачка размишљања са Мештровићем. На пример, њене слике су одбијене за излагање на изложби у Риму 1911. уз оцену да су порнографске, а комисијом је председавао Иван Мештровић. Компаративно сагледавајући Мештровићев и рад Надежде Петровић, Санди Булимбашић констатује да је сликаркино истраживање форме и боје много прогресивније од Мештровићевог, те да је „њен стилски изрицај лишен монументалности и стилске декоративности био, за разлику од Мештровићева, мање прикладан култу националног хероизма и изражавању националне идеје јединства” (Bulimbašić 2016: 38–39). Метаморфозе маскулинитета и хероја у сликарском опусу Надежде Петровић тек чекају своје истраживаче.

11 *Српкиња* је богато илустрована, поред текстова укључила је и 211 илустрација, међу којима се поред фотографија налазе „клишеји” народног веза и орнаментике. У том смислу, *Српкиња* представља и каталог фолклорног стваралаштва, те својеврсну периодичну музеализацију женског ауторства.

јавности. Сагледамо ли их у компаративној перспективи, можемо повући интердискурзивне паралеле, попут антиколонијалног дискурса и борбе за национално ослобођење и уједињење или микроинституција деловања (пријатељски кружоци, преводилачки активизам, организовање пропагандних изложби, „Нехеројском добу упркос“, 1910/11, Загреб – „Српска жена“, 1912, Праг). *Српкиња* се пак авангардној периодичној култури приближава својом алманашком парадигмом,¹² колаборативним ауторством, самиздат продукцијом, те манифестним дискурсом. Реч је, дакле, о јединственој активистичкој и стваралачкој култури времена, а Сарајево се испоставља као једно од чворишта у њеној полицентричној мрежи. Такође, Јелица Беловић Бернаджиковски јесте још једна интегративна фигура различитих тенденција. Током свог боравка у Босни и Херцеговини активно је учествовала у обликовању нових концепција приватних/јавних женских улога на линији умерног либералног феминизма и подстицала женски социјални активизам, као и продубљивање пријатељских односа између Срба, Хрвата и муслимана, због чега је била у немилости власти (Vučković 2010: 131)¹³.

Имајући у виду модусе артикулације женског ауторства у *Босанској вили*, као и социјалну мрежу унутар које су ауторке (и аутори) деловали, можемо да закључимо да је *Босанска вила* на структурном плану феминифилан часопис, као и да је феминизам један од формативних дискурса револуционарне авангарде до Првог светског рата. Уосталом, један од најснажнијих еманципаторских ставова епохе, мимо женске периодике, објављен је управо на страницама *Босанске виле*, у тексту Бранка Лазаревића (1912: 114) „Жена у нашој модерној лирици“, чија експлицитност не потребује додатни коментар:

Када би се жене много више бавиле наукама и књижевношћу, оне би себи створиле други положај. Ми стварамо државе, и с тога све њене аванмане задржавамо за себе; ми стварамо и законе и с тога је она, и у њима, увек жртва; ми смо испитивали физиолошки човека и жену, и стим смо наишли да је наш мозак тежи од женског, да је наше срце веће од женског, да су наш интелект и емоције виши од женских. Отишли смо тако далеко, да смо им учинили и у граматичи неправду. Кад имамо три именице, од којих је једна мушкога рода, друга женскога, а трећа средњега, – ми смо пронашли, да у том случају, придев не треба да се слаже са именицом женског рода. Каже се: човек жена и дете б и л и с у ..., а не: човек жена и дете б и л е с у ...

„Тако смо били и феминисте“

Са исказом Тина Ујевића, исписаним у овом међунаслову, можда је требало и започети овај рад. Премда је то *ми* одвећ позно артикулисано да бисмо га недвосмислено могли означити као младобосански

¹² О алманашкој парадигми у авангардном контексту в. Andonovska 2011.

¹³ О етнографском раду Јелице Беловић Бернаджиковске, те о антиколонијалном дискурсу садржаном у њему, као и о трансформативним потенцијалима веза и народне орнаментике у контексту савремене уметности в. Svirčev 2018.

колективни субјекат и стога овај исказ не садржи аподиктичну потенцију, његова сугестивна изричитост призива пажњу. Међутим, колико и потентност самог исказа, индикативан је и контекст у којем га Ујевић саопштава. Управо тим контекстом заокружиће се истраживачка линија суодноса феминизма и младобосанске авангарде предочена у овом тексту, као још једна методолошка опомена или пак хеуристички путоказ.

Наиме, Ујевић је полемички реаговао на *Сјоменицу Владимира Гађиновића* (ур. П. Слијепчевић, Београд, 1921), препознавши у њој претенциозно свођење саборчеве биографије и његовог дела/деловања, чак и њихово фалсификовање. Ујевић се овим текстом супротставио промовисању Гађиновића у српског националисту (тек за време рата пријемчивог за идеју југословенства) и потпуном потискивању и брисању Гађиновића револуционарног социјалисте. Како би осветлио аутентични лик свог саборца, Ујевић (1966: 35) представља идеје којима су били надахнути и циљевима којима су тежили, идеје формиране под утицајем руске револуционарне мисли, а једна од њих јесте и – феминизам.

Дакле, већ те 1921. године Ујевић реагује на оно што ће бити пракса наредних сто година – мистификовање и саобраћавање наратива о Младој Босни различитим политичко-идеолошким актуелностима.¹⁴ Из тог наратива временом ће, скупа са социјализмом и аутентичним авангардним импулсима бити потиснути и женско ауторство и феминистичке тенденције.¹⁵ Стога нам се ваља вратити непосредним изворима и читати *све* текстове епохе, изнова, мимо когнитивних пристрасности и фабрикованих (анти)теза. Тиме ћемо наратив о првој јужнословенској авангарди, какву су Млада Босна и његове саборкиње представљали, учинити интегративнијим, односно веродостојнијим. Такође, и његово наслеђе моћи ћемо са већом поузданошћу да лоцирамо у деценијама које су уследиле, примера ради, на страницама *Женског покрета* (1920–1938) у текстовима Радунке Анђелковић-Чубриловић или Стаке Боковић, или у концепту заједништва комунистичких револуционарних парова који исијава из љубавног дискурса последњег тамничког писма Вељка Чубриловића супрузи Јованки и ћерки Нади.

¹⁴ Биљана Андоновска је писала о томе у контексту јужнословенских филологија, истичући да смо успели да као култура сакријемо од себе младобосанску авангарду као књижевну чињеницу *par excellence*. Истраживања Биљане Андоновске, од којих у својим истраживањима полазим и на која се ослањам, не само да (ре)актуелизују наратив о Младој Босни као првој јужнословенској књижевној и политичкој авангарди, проблематизујући потискивање овог феномена у академским и културним заједницама, већ га оснажује убедљивом аргументацијом. B. Andonovska 2021a, 2021b.

¹⁵ Само годиу дана раније, Делфа Иванић је писала како су „погребу Принципа и другова му” у Загребу присуствовале само изасланице разних женских удружења, нешто мало омладине „и готово нико више” (Иванић 1920). „На Бјелашници” Гаврила Принципа објављен је у 24. броју феминистичког часописа *Жена данас* 1939. године.

Листа референци

- Andonovska 2011: B. Andonovska, Avangardni almanasi: nacrt za jednu poetiku efemernog, Beograd: *Književna istorija*, 145, 797–829.
- Andonovska 2021b: B. Andonovska, Avangardno jugoslovenstvo predratne omladine, u: B. Andonovska, T. Brlek, A. Vidić (ur), *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021, 11–26.
- Andonovska 2022: B. Andonovska, Mladobosanka: prevodilački i kritički rad Zdenke Marjanović u kontekstu mladobosanske književne avangarde, Beograd: *Književna istorija*, 176, Beograd, 131–158.
- Andonovska 2021a: B. Andonovska, Od nemila do nedraga: o predratnoj književnoj avangardi i posleratnoj jugoslovenskoj omladini, u: S. Barać i B. Andonovska (ur), *Prvi svetski rat i slovenske književnosti*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 75–86.
- Bulimbašić 2016: S. Bulimbašić, Nadežda Petrović i Ivan Meštrović: motivacije nastajanja i pristupi oblikovanju nacionalne ideje u umjetnosti početkom 20. stoljeća, u: J. Jovanov (ur), *Naučni skup posvećen Nadeždi Petrović (1873–1915)*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 23–44.
- Ivanić 1920: D. Ivanić, Jugoslovenske žene na pogrebu Principa i drugova mu, Beograd: *Ženski pokret*, 4/5, Beograd, 3–4.
- Lazarević 1912: B. Lazarević, Žena u našoj modernoj lirici, Sarajevo: *Bosanska vila*, 8, 9, Sarajevo, 113–116, 129–132.
- Matović 1996: V. Matović, Vesnici avangarde u srpskoj periodici uoči Prvog svetskog rata, u: V. Golubović i S. Tutnjević (ur), *Srpska avangarda u periodici*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 69–84.
- Milićević 2013: V. Milićević, „Saputnici” Isidore Sekulićeve, Sarajevo: *Bosanska vila*, 15/16, Sarajevo, 225–226.
- Milinković 2021: J. Milinković, Feminističke studije periodike: od heuristike do interpretacije i evaluacije, Beograd: *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, 2, Beograd, 323–343.
- Palavestra 1996: P. Palavestra, *Književnost Mlade Bosne*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Petrović 1912: N. Petrović, Sa Četvrte Jugoslovenske izložbe u Beogradu, Sarajevo: *Bosanska vila*, 11/12, 13/14, 17/18, 19/20, 21/22, Sarajevo, 178–181, 199–200, 249–251, 274–277, 299.
- Svirčev 2018: Ž. Svirčev, *Avangardistkinje. Ogledi o srpskoj (ženskoj) avangardnoj književnosti*, Šabac-Beograd: Institut za književnost i umetnos, Fondacija Stanislav Vinaver.
- Svirčev 2021: Ž. Svirčev, Urednice avangardnih časopisa, Beograd: *Književna istorija*, 175, Beograd, 105–129.
- Sekulić 1911a: I. Sekulić, Pesnici koji lažu, Sarajevo: *Bosanska vila*, 25, Sarajevo, 23–24.
- Sekulić 1911b: I. Sekulić, Palanka, Sarajevo: *Bosanska vila*, 21/22, Sarajevo, 324–325.
- Smodlaka 1913: L. Smodlaka, Isidora Sekulićeva: Saputnici, Sarajevo: *Bosanska vila*, 21, 22, Sarajevo, 299–301, 316–318.
- Stolić 2015: A. Stolić, *Sestre Srpkinja: pojava pokreta za emancipaciju žena i feminizma u Kraljevini Srbiji*, Beograd: Evoluta.

- Vujković 2010: S. Vujković, *U građanskom ogledalu. Identiteti žena bosansko-hercegovačke građanske kulture: 1878–1941*, Beograd-Banja Luka: Kulturni centar Beograda, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske.
- Ujević 1966: T. Ujević, *Uz Spomenicu Vladimira Gaćinovića*, u: D. Ivanišević (ur), *Sabrana djela, 14. Autobiografski spisi, pisma, intervjui*, Zagreb: Znanje, 29–37.

Žarka Ž. Svirčev

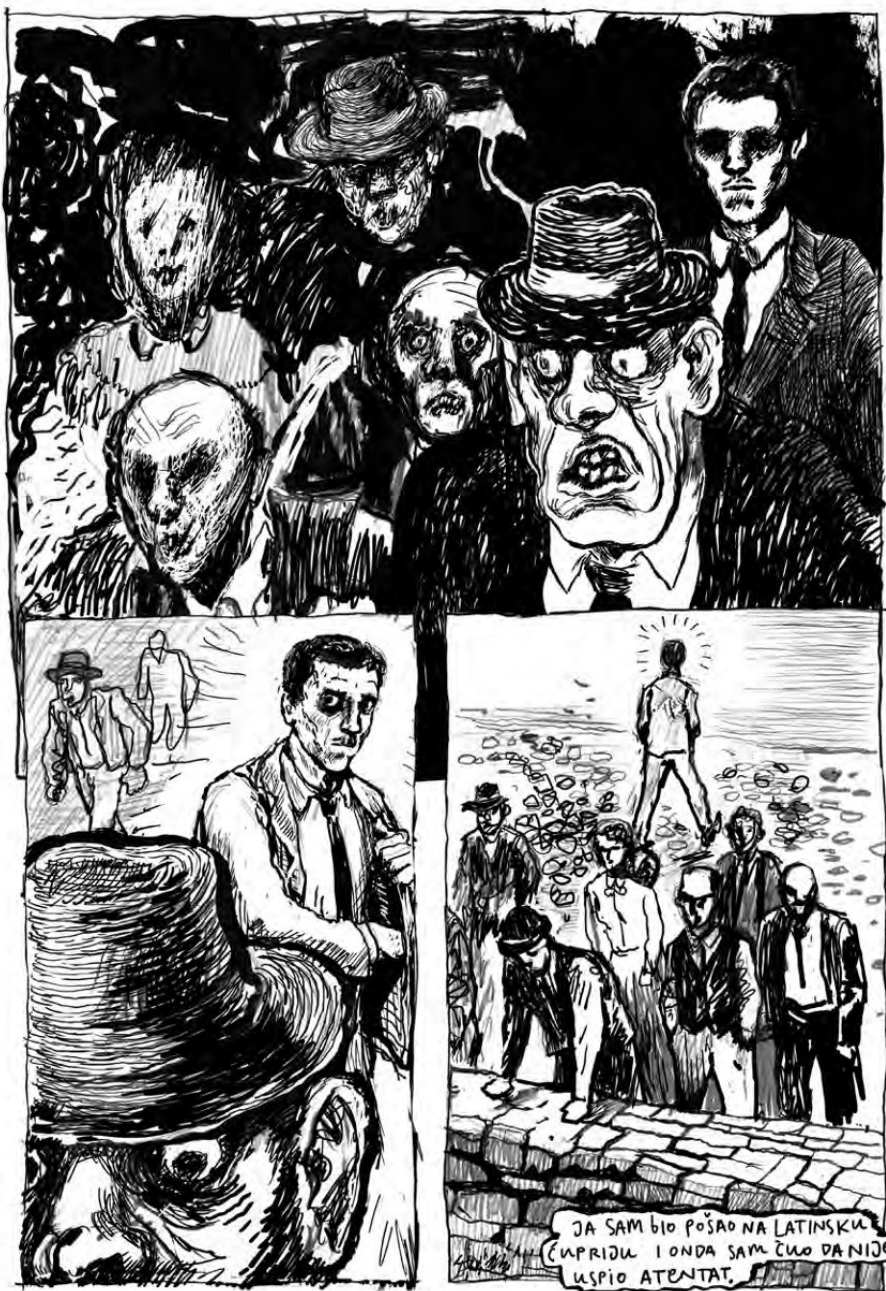
A FEMINIST FRONT OF REVOLUTIONARY BOSANSKA VILA

Summary

The interpretation of *Bosanska vila* from the perspective of feminist periodical studies aims to explain the concept of female authorship in this magazine. The paper privileges the “Young Bosnian” period of the magazine (1908-1914) to explore the connections between the political-aesthetic agenda of the revolutionary South Slavic avant-garde and feminist discourse and women’s artistic and social activism. The analysis of female authorship in the magazine, particularly the program texts of Zdenka Marjanović, Isidora Sekulić, and Nadežda Petrović as well as translation activities, indicates that female authors actively participated in the discursive shaping of the first South Slavic avant-garde. Finally, placing *Bosanska Vila* and the magazine’s female collaborators in the broader context shows that the feminist scene of the time was also one of the points of a polycentric, avant-garde, revolutionary network.

Keywords: *Bosanska vila*, female authorship, feminism, activism, avant-garde, Young Bosnia

Примљен: 9. марта 2023. године
Прихваћен: 20. новембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Сцене непосредно пред атентат, из визиуре Гаврила Принципа (B. Stanić / G. van Hengel, *Atentat: s one strane patnje*, Beograd: Besna kobilа, 2015, str. 29).



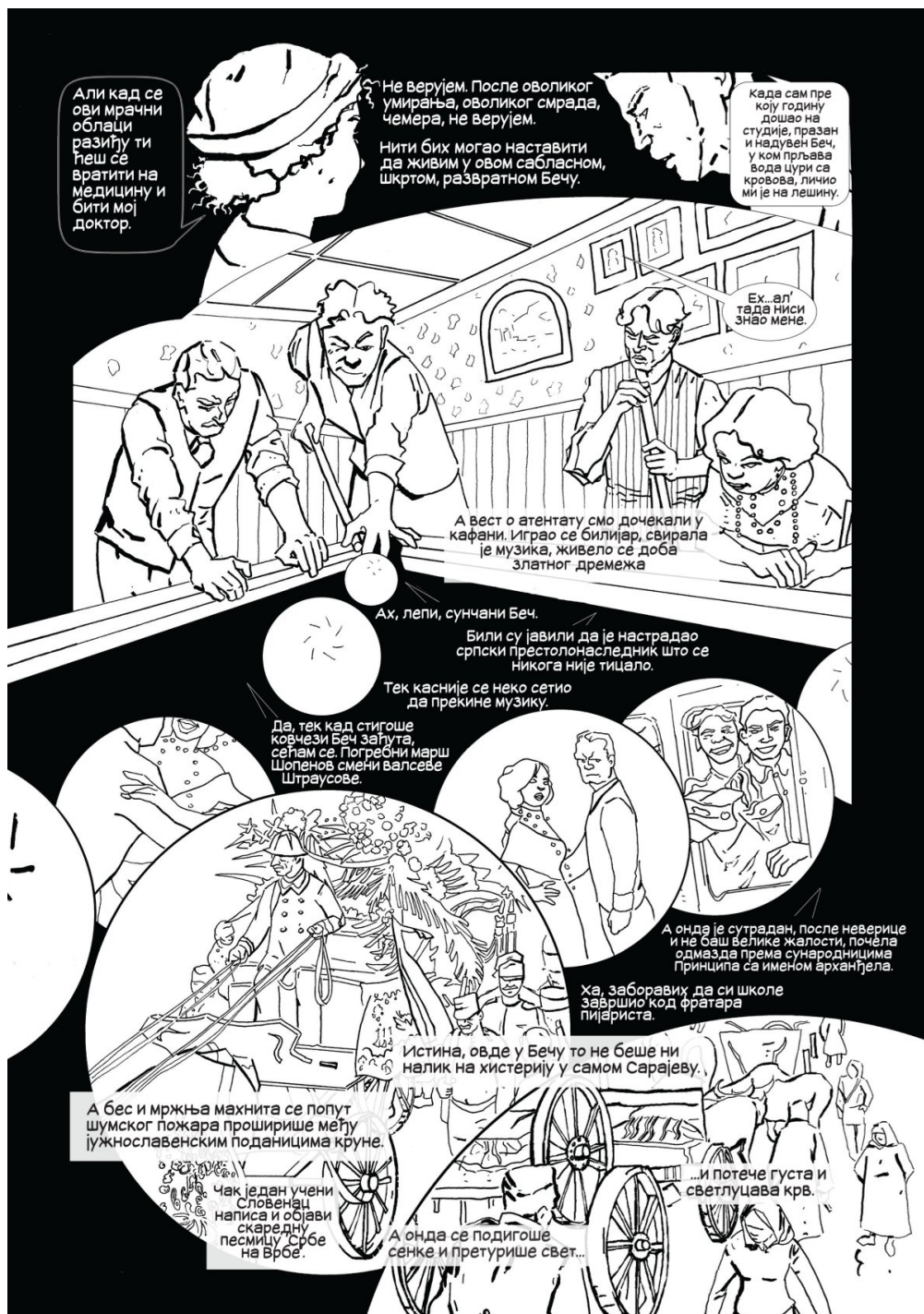
ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ
Сустрет погледима Фердинанда и Принципа (B. Stanić / G. van Hengel, *Atentat: s one strane patnje*, Beograd: Besna kobila, 2015, str. 36).



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Принцип одбија Чабриновићеву одбрану на суђењу Младој Босни

(B. Stanić / G. van Hengel. *Atentat: s one strane patnje*, Beograd, Besna kobilica, 2015, str. 110).



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Милош Црњански у Бечу у тренуцима Сарајевског атентата (М. Мишић / Д. Радовић, „У почетку беше сјај”, *Линије фронта*, Књ. 8: *Први Светски рат 1914–1918*, Београд: Moro / System Comics, 2019, стр. 40).

НАУЧНИ РАДОВИ



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

У фотографском студију замишљено позира Владимир Гађиновић (Музеј града Сарајева).

Александра Р. Лончар Раичевић¹

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

О МОГУЋНОСТИМА УСВАЈАЊА ПРОЗОДИЈСКОГ СИСТЕМА ДРУГОГ ТИПОЛОШКИ РАЗЛИЧИТОГ ВАРИЈЕТЕТА²

Акценат и интонација у дијалектима српског језика који су удаљени од стандарда нису много обрађивани у нашој лингвистичкој литератури, а радови који се баве овом проблематиком најчешће су били засновани на слушној перцепцији. Посебан изазов у науци представља проучавање наглашавања у варијететима из староштокавских средина, у којима се од професионалних говорника очекује овладавање двама кодовима, односно прелазак са локалног на стандардни код, који су у овом случају у структурном смислу потпуно другачији. Основни циљ истраживања је да се утврди у којој мери говорници са призренско-тимочког терена могу да усвоје елементе тонског акценатског система. У истраживању су учествовали студенти Департмана за србистику Филозофског факултета у Нишу, који су одслушали и положили предмет Акцентологија српског језика.

Кључне речи: усвајање језика, прозодијски систем, артикулациона база, динамичка акцентуација, тонска акцентуација, стандардни језик, супстандард

1. УВОД

Познато је да српски језик као органски идиом има више дијалеката који се у већој или мањој мери разликују и који су више или мање удаљени од стандарда. Контакти стандардног језика и дијалекта једног језика потпуно су природна и уобичајена врста контаката јер је сваки говорник стандардног језика истовремено и носилац свог природног дијалекатског идиома. Са друге стране, стандардни језик као део опште комуникације који је на неки начин и језик престижа у једном друштву значајно утиче и на говор сваког појединца. Уколико се бавимо питањем сагледавања односа стандардни језик – дијалекат – супстандард, важно је имати у виду чињеницу да ли се ради о дијалектима који се налазе или не налазе у основици стандардног српског језика.

¹ aleksandra.loncar.raicevic@filfak.ni.ac.rs

² Рад је настао у оквиру пројеката *Говорни и стандардни језик у јавној комуникацији у Нишу*, научни, О-25-20, Огранак САНУ у Нишу, руководилац проф. др Марина Јањић и *Дијалектолошка исцртавања српског језичког простора*, Институт за српски језик САНУ, руководилац: Слободан Реметић, 178020.

У сфери друштвене употребе језика важну улогу игра управо ортопедска норма. Та улога се манифестује не само као фонетско-фонолошко средство у строго лингвистичком смислу, већ и као једна врста обележја на социолингвистичком плану, јер прозодијске особине сведоче о дијалекатској припадности говорника, образовању, друштвеном слоју коме припадају. У српском образовном контексту велики изазов представља питање могућности усвајање акцентуације стандардног српског језика у староштокавским срединама. Највеће препреке у савладавању стандардне акцентуације српског језика јављају се када се у контакту нађу два потпуно типолошки различита идиома. На основу типолошке припадности, стандардни српски језик припада групи ограничено-тонских језика, чија су карактеристична обележја висина тона и удар, док је основна одлика акцентуације призренско-тимочке зоне њена динамичка компонента.

Да је реч о ширем лингвистичком проблему који нема само локални карактер, сведоче и бројна истраживања у другим језицима која се баве могућностима савладавања другог нематерњег језика или варијетета у одраслом добу и тежини борбе да се потисне првобитни стечени акценат, те замени на конзистентан и трајан начин (Lipi Grin 1997; Mićanović 2006: 100). О факторима који су важни за усвајање другог језика или другог варијетета бавили су се Томпсон (Tompson 1991) Персел и Сатер (Persel, Sater 1980).

2. АУТОМАТИЗАМ АРТИКУЛАЦИОНЕ БАЗЕ

Појам артикулационе базе се у фонетици, посебно у примењеној лингвистици, везаној за усвајање језика, дефинише као скуп изговорних навика приликом артикулације појединих гласова у једном језичком систему. У састав артикулационе базе поред артикулације гласова улази и специфично понашање гласова у гласовном ланцу, а затим и прозодијске карактеристике (акценат, ритам и интонација реченице) језика који се усваја (Gudurić 2006: 97). Резултати бројних експерименталних студија које се баве питањем усвајања и учења језика како матерњег тако и страног показале су да су „две примарне људске способности међусобно тесно повезане, и то, с једне стране, способност да се чује, тј. идентификује одређени глас, односно гласовни низ, а с друге стране да се оно што је перципирано исправно артикулише” (Gudurić 2006: 99). Узроци ове појаве свако се могу објаснити тзв. критичним периодом, тј. оптималним временом за усвајање другог језика или варијетета.

Уобичајено је мишљење да се систем аутоматизованих артикулационих навика у матерњем језику успоставља до седме године живота, а да се прозодијска обележја аутоматизују пре усвајања изговора сегмената³. Без обзира на школовање и дугогодишње напоре да се овлада

3 Опсежно истраживање П. Фреса (1974) показује колико су специфичне прозодијске организације (акценат, ритам и интонација) својствене једном језику увржене у говорне навике појединца.

стандардном ортоеписијом, истраживања показују да аутоматизам предшколске артикулационе базе условљава специфичне регионалне остатке (Kašić, Đorđević 2009: 2).

Аутоматизован систем артикулационих навика изворним говорницима омогућава флуентно говорење у оквиру матерњег језика или матерњег дијалекта, а са друге стране може представљати и ограничавајући фактор како приликом учења страних језика тако и у прихватању стандардне ортоеписије. Поставља се питање у којој мери говорници који су аутоматизовали систем динамичке акцентуације могу усвојити тонске компоненте које су одлике ограничено тонске акцентуације, типичне за стандардни српски језик. Одговор на ово питање није једноставан и свакако захтева озбиљна истраживања заснована на методама експерименталне фонетике.

Овом приликом укратко ћемо се осврнути на малобројна истраживања у српском језику која се баве интерференцијом, односно утицајем прозодијског система једног језика на други. Н. Спасић је прочавала фонетске и прозодијске разлике између српског језика, с једне стране, и словачког, односно мађарског са друге стране (Spasić 2016), док се особинама говорних сегмената и елемената прозодије у албанском језику у поређењу са штокавском акцентуацијом бавио се Ђ. Божовић (Božović 2016). Експерименталним истраживањем које је спроведено на корпусу образовних говорника филолошке оријентације који су пореклом са призренско-тимочког дијалекта (Lončar Raičević 2020) скреће се пажња на ограничења која се јављају приликом усвајања акценатског система другог (стандардног) варијетета. Резултати овог истраживања показали су да и на акустичком и на перцептивном плану високообразовани говорници са призренско-тимочког терена, у намери да говоре стандардним језиком задржавају своју регионалну прозодијску базу у чијој се основи налази експираторна динамичка јединица (Lončar Raičević 2020: 265).

3. О ОДЛИКАМА ДИНАМИЧКЕ АКЦЕНТУАЦИЈЕ

Језици се на основу система прозодије речи могу делити на више критеријума, а према акустичким и функционалним критеријумима деле се на тонске језике (*tone languages*), ограничене тонске језике (*limited tonal system/ pitch-accent languages*) и динамичке језике (*stress-accent languages*) (Klark, Jelop 1995). Пошто ће се у раду посматрати акценатски системи који припадају различитим типовима акцентуације, скренућемо пажњу на основне особине ограничено-тонске и динамичке акцентуације.

Ограничено-тонски језици, у које се сврстава и српски језик, представљају језике у којима постоји лексички сигнификантна промена тона, али је место тонема ограничено на одређене врсте слогова или специфично место у речи (Pletikos 2005, Rajk1948).

Једна од основних особина динамичких језика јесте да се лексичко значење речи не може разликовати према врсти акцента, ако се акценат налази на истом слогу у речи, иако у тим језицима промена места акцента

може имати разликовну функцију (Pletikos 2005). У науци се још увек воде расправе о томе да ли је у акустичкој разлици наглашених и ненаглашених слогова код динамичке акцентуације релевантнији тон, интензитет или нека друга особина (Pletikos 2005, Mušamer, Harrington 2005).

Уколико се осврнемо на остале словенске језике, познато је да бугарски језик има слободну динамичку акцентуацију, без разликовне дужине и тонова, слично руском језику. У чешком је динамички акценат увек на првом слогу са разликовном дужином, а дужина и краткоћа се могу смењивати у парадигми. У словачком је акценат такође на првом слогу са разликовном дужином. Акценатски систем старог загребачког језгра, како се говорило средином XX века, описан је као динамички акценатски систем без разлика у квантитету (дуг/кратак) и тону (узлазни/силазни) наглашеног слога (Smiljanić 2004).

Познато је да је основна прозодијска јединица у призренско-тимочком дијалекту експираторни или динамички акценат, настао у процесу ликвидације квантитетских опозиција, који је по својој природи близак краткосилазном акценту. Динамичку акцентуацију карактерише изразито снажан изговор акцентованих слогова и напрегнута артикулација, што условљава знатно слабији степен артикулације неакцентованих слогова.

Када је реч о динамичком акценатском систему призренско-тимочког дијалекта српског језика, Белић (1905: 271) први је дао суд о природи акцената на овим просторима, правећи разлику међу дијалектима источне и јужне Србије и акценатским јединицама у њима, које се разликују „у самој јачини експираторног акцента [...] и у темпу говора”.

Описујући акценат јужних српских говора, Ивић (1985: 112) такође наводи да су у говорима ове зоне истрвене све квантитативне и квалитативне опозиције, чији се изговор може варирати трајањем и тоном само у зависности од реченичне интонације.

Резултати првог акустичког истраживања које је спроведено на корпусу призренско-тимочких говора су показали да већина испитаника прави разлике у квантитету између вокала у дугом, кратком и ненаглашеном слогу, с тим што су квантитативне разлике у нишком варијетету значајно мање од оних типичних за стандардни језик (Raunović 2003: 513).

Лончар Раичевић и Судимац (2017, 2018) својим резултатима указују на податак да у призренско-јужноморавској, тимочко-лужничкој и сврљешко-заплањској регији призренско-тимочког дијалекта не постоји јединствен тип експираторног акцента.

4. МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Полазна тачка и хипотеза за ово истраживање био је перцептивни утисак настао након дугогодишњег рада са студентима из призренско-тимочке регионалне области који се односи на постојање квантитативне и тонске опозиције у извесним акценатским реализацијама. Како бисмо установили да ли поред квантитетских, студенти након одслушањег курса из Акцентологије српског језика могу да успоставе и тонске

опозиције, спроведен је експеримент који је подразумевао акустичку анализу примера на одабраном корпусу од десет испитаника. У оквиру кратких исказа са уским фокусом, са обележеним лексичким акцентом, снимљено је по пет примера за сваку нормативно очекивану акценатску категорију које су потврђене у *Речнику Матице српске*, и то у двосложним речима са наглашеним првим слогом без неакцентоване дужине. За састављање корпуса тестираних речи одабрана је оквирна реченица (*Реци фарса сада*). Како тон може бити не само обележје речи него и већих интонационих целина – интонационе јединице и реченице, одабране су силазне интонацијске јединице којима се у потпуности могу остварити акценти у речима. Силазна интонациона јединица је тонски најнеутралнија и у њој се најпотпуније остварују тонске особине акцената (Škarić 2007: 125). Снимљени материјал биће обрађен у програму *Praat* (Boersma, Vinik, 2016), а за сваки анализирани акустички параметар – тон, трајање и интензитет, вредности ће бити изражене у одговарајућим јединицама, а затим подвргнуте статистичкој анализи (квантитативна метода). Дескриптивном статистиком биће представљена просечна, максимална и минимална вредност сваког акустички проучаваног параметра, након чега ће подаци бити обрађени помоћу непараметарског теста Колмогоров Смирнов и једнофакторске АНОВЕ.

5. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ДИСКУСИЈА

Један од циљева овог истраживања био је да се у контролисаном експерименту на снимцима говорника из једне узрасне категорије испитају трајање наглашених вокала у односу на четири нормативно очекиване акценатске категорије и трајање ненаглашених вокала. Вредности су упоређене са акустичким подацима из претходних истраживања која су вршена на призренско-тимочком терену (Lončar Raičević, Sudimac 2017), а затим и са акустичким вредностима из четвороакценатских говора⁴ (Lončar Raičević 2020b).

Трајање вокала спада у једну од карактеристика прозодијске организације говора које се првенствено односи на дужину изговореног самогласника. Као и све остале акустичке димензије, квантитет укључује бројне факторе и зависи од вишеструких чинилаца. Дуже трајање акцентованих вокала у односу на њихове неакцентоване парњаке уочено је у српском (Sovilj-Nikić 2010, Lehist, Ivić 1996), хрватском (Bakran 1996, Pletikos 2008) и у словеначком језику (Gros 2000).

За квантитет вокала, који је у овом истраживању посматран само у двосложним речима, потврђена је нормалност података у оквиру свих акценатских реализација тестом Колмогоров Смирнова, а за тестирање разлика просечних вредности коришћена је једнофакторска ANOVA.

4 Просечна вредност трајања у говору са четвороакценатским системом под дугосилазним акцентом износи 158,96 ms, под дугоулазним 156, 34, под краткосилазним 97,03 и под краткоулазним акцентом 109,89 (Lončar Raičević 2020b: 178).

Просечне вредности трајања вокала које су представљене у Табели 1. показују да постоји статистички значајна разлика између све четири акценатске реализације. Post Hoc тестом (Тахмановим тестом) утврђено је да се кратки акценти знатно разликују од дугих. Средња вредност разлике између дугих и кратких акцената већа је од 10 ms, што је изнад границе диференцијалног прага перцепције⁵. Најдуже трајање акцентованог вокала забележено је код дугоузлазног акцента, а средња вредност разлике у трајању вокала под нормативно очекиваним дугоузлазним и дугосилазним акцентом износи 10,01 ms. Најкраће трајање забележено је код краткосилазног акцента, а средња вредност разлике у трајању под кратким акцентима износи 4,32 ms. Вредности стандардних девијација су прилично уједначене и за дуге и за кратке акценте. Дуже трајање неакцентованог вокала имају речи под дугим акцентима, а средња вредност разлике у трајању вокала под дугим и кратким акцентима износи 9,59 ms.

На основу наведених вредности, можемо закључити да су квантитетске разлике које су показали говорници у истраживању лингвистички релевантне, јер се крећу у оквиру трајања које се сматра релевантним за перцепцију⁶.

Табела 1. Трајање у наглашеним и ненаглашеним вокалима

		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	F	Sig.
Tr. NA	DS	50	163.80	19.83	120.67	219.89	330.570	.000
	DU	50	173.81	20.82	138.76	215.77		
	KS	50	94.56	10.33	66.45	114.98		
	KU	50	98.88	11.24	80.78	135.67		
	Total	200	132.76	39.77	66.45	219.89		
Tr. NN	DS	50	74.92	7.28	59.78	92.45	19.946	.000
	DU	50	77.01	11.50	58.89	111.00		
	KS	50	65.57	8.16	45.65	87.88		
	KU	50	67.17	8.21	55.33	89.99		
	Total	200	71.17	10.13	45.65	111.00		

Фреквенција основног тона представља акустички корелат врсте акцента у језицима с тонским нагласком и у језицима са тзв. ограниченим тонским или тонско-динамичким акцентом, али такође и корелат наглашености слога у језицима с динамичким акцентом. У српском језику фундаментална фреквенција истовремено треба да оствари две функције –истакнутост слога и фонолошку разликовну функцију

5 Разматрајући резултате истраживања диференцијалног прага за перцепцију промене трајања, Лехисте (1977: 13) закључује да у распону трајања вокала, који просечно трају од 30 до 300 ms, диференцијални праг трајања износи од 10 до 40 ms.

6 У истраживању које је спроведено на корпусу говорника из призренско-тимочке дијалекатске области просечни квантитет наглашених вокала износи 110 ms (просечно трајање вокала под дугим акцентима износи 112 ms, под кратким акцентима 109 ms), док просечно трајање ненаглашеног вокала у речима са дугим вокалима, износи 59 ms, а са кратким 56 ms. (Lončar Raičević, Sudimac 2017: 216).

акцента, при чему се фонолошка разлика између дугих и кратких акцената најчешће остварује трајањем, док је кретање тона основна варијабла за разликовање узлазних и силазних акцената. Мерења фундаменталне фреквенције у овом истраживању извршена су у трима тачкама интонационог кретања F0 – на почетку, у средини и на крају наглашеног вокала, а затим – на почетку, у средини и на крају ненаглашеног вокала. У Табели 2. представљени су просечни резултати фундаменталне фреквенцију у четири нормативно очекиване акценатске категорије.

Табела 2. Фундаментална фреквенција у наглашеним и ненаглашеним вокалима

		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	F	sig
T1NA	DS	50	214.89	21.40	170.11	261.67	4.591	.004
	DU	50	204.54	18.46	172.89	245.88		
	KS	50	219.71	21.71	175.88	267.54		
	KU	50	213.24	21.81	175.99	247.78		
	Total	200	213.10	21.45	170.11	267.54		
T2NA	DS	50	201.63	22.85	160.34	247.43	1.632	.183
	DU	50	201.30	21.81	168.09	245.23		
	KS	50	209.73	23.29	160.66	253.87		
	KU	50	207.05	23.78	167.98	250.54		
	Total	200	204.93	23.05	160.34	253.87		
T3NA	DS	50	193.18	23.43	155.78	240.23	1.791	.150
	DU	50	200.95	24.26	160.55	249.67		
	KS	50	202.41	23.92	156.88	240.54		
	KU	50	202.89	24.06	160.23	242.11		
	Total	200	199.86	24.06	155.78	249.67		
T1 NN	DS	50	188.67	24.20	143.22	223.98	2.239	.085
	DU	50	197.14	19.69	166.67	251.99		
	KS	50	187.22	20.88	155.89	223.69		
	KU	50	188.11	22.13	156.89	243.87		
	Total	200	190.28	21.99	143.22	251.99		
T2 NN	DS	50	183.12	24.25	134.21	224.78	3.279	.022
	DU	50	193.33	18.06	156.88	240.65		
	KS	50	181.86	20.37	145.45	218.88		
	KU	50	183.46	19.60	150.88	220.78		
	Total	200	185.44	21.05	134.21	240.65		

T3 NN	DS	50	178.93	24.70	130.99	230.56	3.953	.009
	DU	50	190.25	16.70	160.56	238.12		
	KS	50	177.95	20.22	140.65	215.99		
	KU	50	179.02	20.48	144.78	214.98		
	Total	200	181.54	21.17	130.99	238.12		

Просечне статистичке вредности фреквенције вокала у наглашеним и ненаглашеним слоговима показују да је код кратких акцената F0 много виша у наглашеном, него у ненаглашеном вокалу. Распон између крајње тачке наглашеног и прве тачке ненаглашеног вокала код краткосилазног акцента износи 15,19 ms, а код краткоузлазног 14, 78. Силазно кретање тона на наглашеном вокалу краткоузлазног акцента (213,24/207,05/202,89 ms) показује велику разлику у његовој реализацији у односу на говоре са четвороакценатским системима⁷. Када је реч о тонском кретању код дугосилазног акцента, приметан је нагли пад тона у наглашеном вокалу (214,89/201,63/193,18 ms), што изговор ових испитаника приближава реализацији дугосилазног акцента у четвороакценатским системима⁸. Тонска линија код дугоузлазног акцента реализује се тако што је у наглашеном слогу приметан лагани тонски пад F0 (204,54/201,30/200,95), са благом силазношћу која се наставља и на ненаглашеном слогу⁹.

Поред интонацијских компонентни и квантитета вокала, на природу акцента може утицати и *интензитетска компонента* – инхерентно обележје помоћу којег се појединачни гласови међусобно диференцирају. Када је реч о квалитетским дистинкцијама, Ивић и Лехисте (2002: 46) сматрају да интензитет није релевантан параметар и да се на основу његових вредности не може правити дистинкција између тзв. силазних и узлазних акцената.

Мерни подаци показују да за вредности интензитета како у наглашеним тако и у ненаглашеним слоговима не постоји статистички значајна разлика између различитих акцената. Просечна вредност интензитета за наглашени слог износи 69, 73 децибела, а за ненаглашени 58,03 децибела.

7 У говорима са четвороакценатским системом просечна кривуља тока фундаменталне фреквенције код краткоузлазног акцента је узлазна или равна у наглашеном слогу, с тим да је неакцентовани вокал на нешто нижој висини од акцентованог (Lončar Raičević 2020b: 99).

8 Просечна кривуља тока фундаменталне фреквенције дугосилазног акцента јесте силазна у наглашеном и ненаглашеном вокалу (Lončar Raičević 2020b: 95).

9 Дугоузлазни акценат у четвороакценатском систему „у већини случајева има лагани узлазни ток F0, у мањем броју случајева је раван или благо силазан, док се ненаглашени слог у већини случајева одликује силазношћу и почиње на нижој фреквенцији у односу на тачку којом се завршава први слог” (Lončar Raičević 2020b: 96).

Табела 3. Интензитет у наглашеним и ненаглашеним вокалима

		N	Mean	Std. Deviation	Minimum	Maximum	F	sig
Int. NA	DS	50	69.35	4.63	57.55	78.54	.788	.502
	DU	50	69.10	5.63	56.78	80.54		
	KS	50	70.38	4.44	56.76	78.12		
	KU	50	70.10	4.62	60.88	78.98		
	Total	200	69.73	4.84	56.76	80.54		
Int. NN	DS	50	57.97	5.08	45.99	69.78	.464	.708
	DU	50	58.68	4.63	49.87	70.54		
	KS	50	57.95	4.93	49.90	65.88		
	KU	50	57.54	5.00	50.67	73.00		
	Total	200	58.03	4.89	45.99	73.00		

6. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

Пошто се већина досадашњих истраживања бавила усвајањем акцента другог језика који припада истом акценатском типу као и матерњи, или Л1 припада тонском акценатском систему, а Л2 динамичком, сматрали смо да је већу пажњу потребно посветити истраживањима која ће се бавити потешкоћама приликом овладавања сложенијег прозодијског система, као што је то случај са говорницима из призренско-тимочке зоне који желе да се приближе стандардној акцентуацији српског језика.

Укупни резултати трајања у нормативно очекиваним категоријама показују да се у анализираном материјалу јасно уочава временска разлика у примерима са очекиваним дугим, односно кратким акцентима.

Када је у питању тонска компонента, она се може остварити само у производњи дугих акцената, који су такође редуковани како у трајању тако и у распону тона. Дугоузлазни акценат не одговара акценту који је познат у четвороакценатском систему, већ се пре може окарактерисати као „динамички дуги акценат”, док дугосилазни акценат у погледу тонског кретања има више сличности са остварењем у стандардном језику.

На основу података добијених експерименталном анализом може се закључити да ова група испитаника са призренско-тимочког терена у основи задржава своју регионалну прозодијску базу у чијој се основи налази експираторна динамичка јединица. Приликом настојања да говоре стандардном акцентуацијом, код свих говорника се као опозиција експираторном акценту у дугим слоговима јављају специфичне прозодеме које не одговарају у потпуности описима дугих акцената из тонског система. Разлози и објашњења за овакву продукцију могу се објаснити артикулационом базом изворних говорника и аутоматизованим навикама условљеним њиховим пореклом. Резултати истраживања такође указују на чињеницу да се не може говорити о строгој генерализацији

између тонског и динамичког акценатског система, те да су преплитања елемената тонског и динамичког система сасвим природна и могућа.

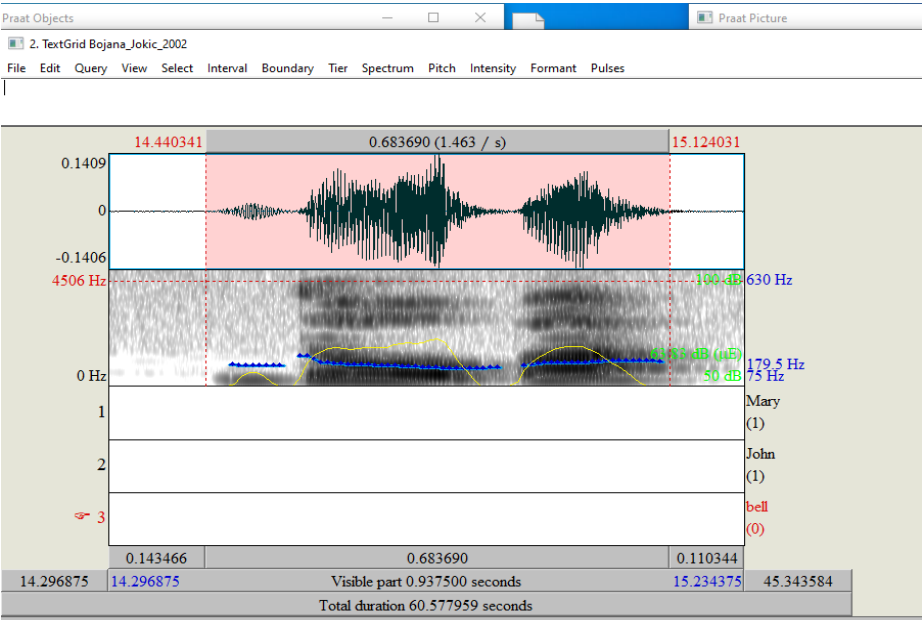
Литература

- Bakran1986: J. Bakran, Ortoepija na drugi način, *Jezik*, 33, 5, 143–148.
- Belić 1905: A. Belić, Dijalekti istočne i južne Srbije, *Srpski dijalektološki zbornik* I, Beograd: Srpska kraljevska akademija nauka.
- Boersma, Vinik 2016: P. Boersma, D. Weenick. Praat: Doing Phonetics by Computer (Version6.0.14) [Computerprogram], <<http://www.praat.org>>, 2. 5. 2016.
- Božović 2020: Đ. Božović, Lingvistički markeri regionalnog identiteta: pogled iz štokavskog (Linguistic markers of regional identity: A wiewfrom Serbo-Croatia), u: V. Polovina i B. Kovačević (ur.), *Aplied Linguistics Today: Language, Literature and Interdisciplinarity*, Beograd, Filološki fakultet, 47–76.
- Božović: 2016: Đ. Božović, Artikulacione baze u kontaktu: sociofonološki aspekti, *Analiz Filološkog fakulteta* 28 (1), 305–326.
- Fres 1974: P. Fraisse, *La psychologie du Rytme*, Paris: P.U.F.
- Gros 2000: J. Gros, *Samodejno tvorjenje govora iz besedil*, Ljubljana: Azložb ZRC.
- Gudurić 2006: S. Gudurić, Artikulaciona baza i učenje jezika, *Višejezični svet Melanije Mikeš*, (ur.) Plemenka Vlahović, Ranko Bugarski i Vera Vasić, Novi Sad 2009, 97–106.
- Ivić 1985: P. Ivić, *Dijalektologija srpskohrvatskog jezika: Uvod i štokavsko narečje*, drugo izdanje, Novi Sad: Matica srpska.
- Ivić, Lehiste 2002: P. Ivić, I. Lehiste, *O srpskohrvatskim akcentima*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Kašić, Djordjević 2009: Z. Kašić, J. Đorđević, Ostaci automatizma artikulacione baze kao forenzički markeri, *ETRA 2009 Zbornik radova*, Vrnjačka banja, AK4.1-1-4.
- Kašić: 2000: Đ. Kašić, Segmentna i suprasegmentna organizovanost govora, *Segmentna i suprasegmentna organizovanost govora i poremećaji fluentnosti*, ur. Slavica Golubović i Zorka Kašić, Beograd: Društvo defektologa Jugoslavije, 9–62.
- Klark, Jelop 1995: J. Clark, C. Yallop, *An introduction to phonetics and phonology*, Blackwell Publishing.
- Lehiste 1977: I. Lehiste, *Suprasegmentals*, Cambridge, Massachusetts i London, England: M.I.T.
- Lehiste, Ivić 1996: I. Lehiste, P. Ivić, *Prozodija reči i rečenice u srpskohrvatskom jeziku*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Lipi Grin: 1997. R. Lippi Green, *English with Accent. Language, ideology and discrimination in the United States*, London, New York: Routledge.
- Lončar Raičević 2020a: A. Lončar Raičević, Uloga kvantiteta u približavanju književnom jeziku kod govornika sa prizrensko-timočkog terena, *Aktuelna pitanja fonetike i fonologije srpskog jezika*, Andrićgrad – Višegrad: Andrićev institut, 209–227. [orig. na ćirilici].
- Lončar Raičević, Sudimac 2017: A. Lončar Raičević, N. Sudimac, Akustički opis naglasaka u govorima prizrensko-južnomoravskog dijalekta, *Zbornik Matice srpske za filologiju i lingvistiku* LX/2, Novi Sad, 209–225. [orig. na ćirilici].

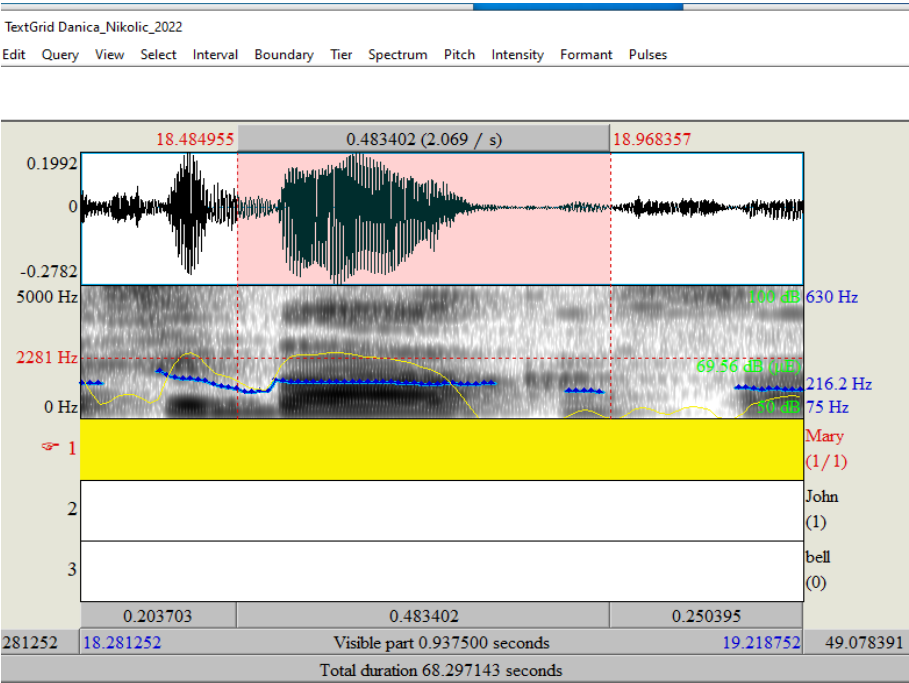
- Lončar Raičević, Sudimac 2018: A. Lončar Raičević, N. Sudimac, Akustički opis naglasaka u govorima timočko-lužničkog dijalekta, *Philologia Mediana*, X/10, Niš: Filozofski fakultet, Univerzitet u Nišu, 423–439. [orig. na ćirilici].
- Lončar Raičević 2020b: A. Lončar Raičević, *Akustička analiza prozodije reči u srpskom jeziku*, Niš: Filozofski fakultet. [orig. na ćirilici].
- Mićanović 2004: K. Mićanović, Hrvatski s naglaskom, *Rasprave Instituta hrvatskog jez. jezikoslovlja*, knj. 30, 121–130.
- Mušamer, Harrington 2005: C. Mooshammer, J. Harrington, *Linguistic prominence and loudness: a systematic comparison between lexical word stress, sentence accent and vocal effort*, Between Stress and Tone, IAS Conference, Leiden, The Netherlands, 15–18. jun 2005, 37–39.
- Pajk 1948: K. L. Pike, *Tone languages*, Ann Arbor: University of Michiga Press.
- Persel, Sater 1980: E. Purcell, R. Suter, Predictors of Pronunciation Accuracy: A Reexamination, Language Learning, *A Journal of Research in Language Studies*.
- Pletikos 2005: E. Pletikos, Percepcija sličnosti prozodije reči stranih jezika s hrvatskim naglascima, *Govor XXII*, Zagreb, 89–126.
- Pletikos 2008: E. Pletikos, *Akustički opis hrvatske prozodije riječi. Doktorska disertacija Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu*, <<https://bib.irb.hr/.../337326>. Pletikos_2008_Akustički_opis_hrvatskih_naglasaka>, 20. 5. 2016.
- Škarić 2007: I. Škarić, Fonetika hrvatskog književnog jezika, S. Babić, D. Brozović, M. Moguš, S. Pavešić, I. Škarić i S. Težak (ur.), *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnoga jezika: nacrti za gramatiku*, Zagreb: HAZU, Globus, 71–378.
- Škarić 2009: I. Škarić, *Hrvatski izgovor*, Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Sovilj-Nikić 2010: S. Sovilj Nikić, *Trajanje vokala kao jedan od prozodijskih elemenata u sintezi govora na srpskom jeziku*, Novi Sad (Rukopis magistarskog rada, Fakultet tehničkih nauka, Univerzitet u Novom Sadu).

ПРИЛОЗИ:

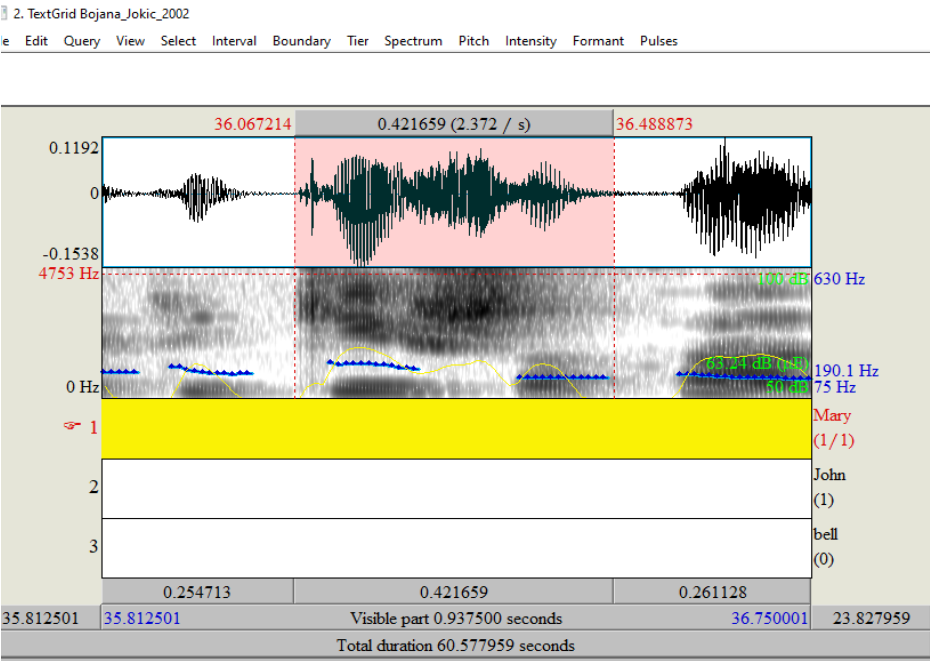
Слика 1. пример /ба́ка/



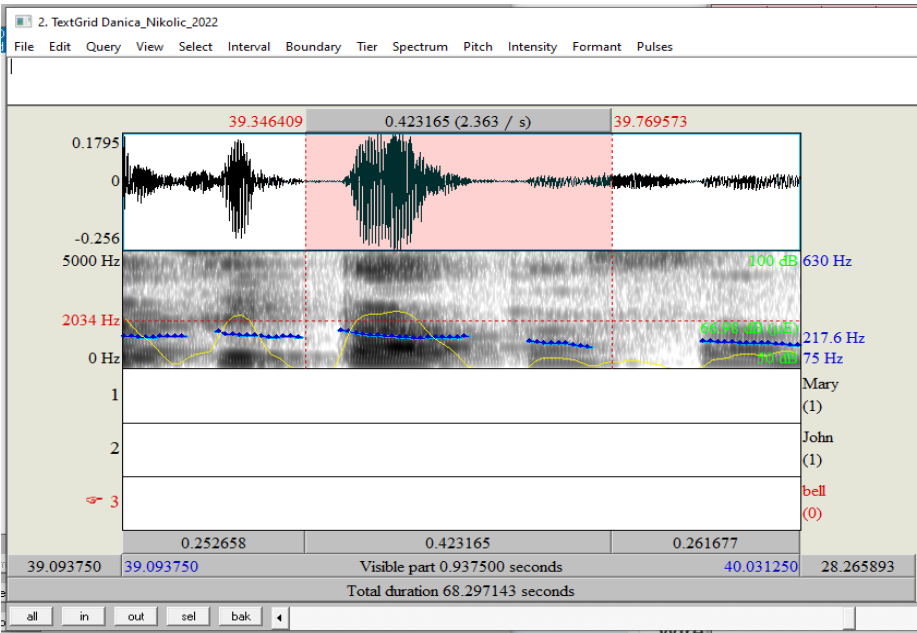
Слика 2. Пример /дѡба/



Слика 3. Пример /кѝша/



Слика 4. Пример /шѝша/



Aleksandra R. Lončar Raičević

ON THE POSSIBILITY OF ACQUIRING PROSODIC SYSTEMS OF ANOTHER TYPICALLY DIFFERENT VARIETY

Summary

Accent and intonation in the dialects of Serbian, further away from the standard, have not been dealt with extensively in our linguistic literature, and the papers centered around this problem were mostly based on auditory perception. A special challenge in science is the study of accentuation in varieties from Old Štokavian environments, in which professional speakers are expected to master two codes, i.e. the transition from the local to the standard code, which in this case are completely different in terms of structure. The main goal of this paper is to determine the extent to which speakers from the Prizren-Timok territory can adopt the elements of the tonal accent system.

Keywords: language acquisition, prosodic system, articulatory base, dynamic accentuation, tonal accentuation

Примљен: 3. март 2023. године

Прихваћен: 29. новембар 2023. године

Јелена Р. Дрљевић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за италијанистику

Наслеђе 56 • 2023 • 103–114

ПОЈМОВНЕ МЕТАФОРЕ У ИТАЛИЈАНСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ ЕКОНОМИЈЕ НА ПРИМЕРУ ЦИЉНОГ ДОМЕНА ИНФЛАЦИЈА

Полазећи од теорије појмовне метафоре (Lejko, Džonson 1980, Lejko 1992) и чињенице да су кроз историју метафоре биле све-присутне у објашњавању економских концепата (Kevečes 2002, Sosnovski 2006), у овом раду откривамо, анализирамо и упоређујемо лингвистичке метафоре на српском и италијанском језику које се у новинском језику економије користе у конструисању појмовних метафора чији циљни домен представља лексема ИНФЛАЦИЈА. Корпус текстова прикупљен је у периоду од марта до јуна 2022. из италијанског дневног листа *Република* (ит. *la Repubblica*) и српског листа *Политика*. Циљ рада јесте да, користећи методе квалитативне и контрастивне анализе, утврдимо сличности и разлике између језичких метафора италијанског и српског језика и тако откријемо да ли се, и у којој мери, код ова два народа концептуална, колективна и искуствена мишљења и разумевања феномена инфлације поклапају. Резултати потврђују присутност метафоричких израза у оба језика у оквиру свих појмовних метафора које су утврђене у досадашњим истраживањима, као и висок ниво поклапања у одабиру лексема и израза изворног домена. Открића овог истраживања упућују на јасне назнаке да говорници српског и италијанског језика деле слична или иста искуствена и концептуална схватања, али и колективно осећање појма инфлације.

Кључне речи: појмовна метафора, италијански, српски, језик економије, инфлација

1. Увод

Метафора *невидљиве руке* (енг. *invisible hand*) коју је у економском дискурсу употребио у XVIII веку шкотски филозоф и отац савремене економске науке Адам Смит (Adam Smith) и дан-данас је једна од најцитиранијих метафора у тумачењу и дефинисању концепта слободног тржишта, поделе рада, увећања добити, тржишне конкуренције и сл. (<<https://www.britannica.com>>). Метафоре су, као сликовита објашњења функционисања економије, присутне још од XVI века у делима италијанских аутора, а нашу пажњу привукла је теорија појмовне метафоре која се развија од осамдесетих година XX века.

1 jelena.drljevic@fil.bg.ac.rs

Полазећи у првом теоријском поглављу од теорије појмовне метафоре, осврнућемо се потом на српски и италијански језик економије и дати кратак увид у стање и језичке тенденције сваког језика понаособ. Истраживачки део рада подељен је на два поглавља: Методологија и Резултати и дискусија. У првом делу ћемо представити циљеве и претпоставке истраживања, описати процедуру прикупљања грађе и методе анализе добијених резултата. У циљу илустровања појмовних метафора у српском и италијанском економском дискурсу новина добијене резултате ћемо прво представити свеобухватно, и обрадити методом квалитативне анализе, а потом и табеларно како бисмо испитали контрастивне односе између два језика. Уочене сличности и разлике између српског и италијанског језика образложићемо у целини резервисаној за дискусију. У закључном делу рада сумираћемо открића до којих смо дошли и понудити могућности за даље продубљивање ове појаве у језику економије.

2. ПОЈМОВНЕ МЕТАФОРЕ – ДЕФИНИЦИЈА И ПОДЕЛЕ

Систематско дефинисање феномена *појмовне метафоре* започиње у раду Лејкофа и Џонсона (1980) који се одвајају од општеприхваћеног поимања метафоре као чисто језичког средства. Према овој теорији концептуални систем човека метафорички је структуриран и због тога је и могуће језички се изражавати кроз метафоре. Прихватањем метафоре као концептуалне категорије откривамо како човек размишља, схвата и перципира реалност и апстрактне појмове који је чине и добијамо драгоцене податке о сличностима и разликама између култура (Lejkof, Džonson 1980: 3–9).

Појмовне метафоре, како наводи Лејкоф (1993: 2–5), функционишу по принципу разумевања једног појмовног домена уз помоћ елемената другог. Између два појма успоставља се системски и кореспондентан однос који аутор назива пресликавање (енг. *mapping*). Појам који треба објаснити назива се циљни домен (енг. *target domain*), и по правилу је он апстрактан (љубав, живот, економија). Лексема којом објашњавамо циљни појам назива се изворни домен (енг. *source domain*); она је конкретна и искуствено разумљивија (путовање, машина, непријатељ) и због тога се њене особине пресликавају на циљни домен, чиме он постаје разумљивији. Појмовне метафоре илуструје структура ЦИЉНИ ДОМЕН ЈЕ ИЗВОРНИ ДОМЕН. Теорију појмовних метафора потврдиће, истраживати и надограђивати и многи други аутори (Filipović Kovačević 2021: 71–75, Klikovac 2004: 10–14, Kevečes 2002: 4–9, Semino 2008: 5–10).

Пример концептуалног пресликавања који се често наводи јесте ЛЈУБАВ ЈЕ ПУТОВАЊЕ. Концептуална знања о ПУТОВАЊУ пресликавају се у знања и разумевања апстрактног појма ЛЈУБАВ. Оваква структура пресликавања даље се кроз језик манифестује бројним метафоричким изразима: *Дошли смо до краја пута, Одавде нема повратка, Пушеви су им се раздвојили, Пронашли су излаз из кризе* итд. (Klikovac 2004: 13, Lejkof 1993: 7).

Основна подела појмовних метафора обухвата *структурне метафоре* код којих се један концепт метафорички структурира уз помоћ другог појма. Овом типу метафоре припадају горенаведени случајеви метафоричке концептуализације појма ЉУБАВ. Код *оријентационе метафоре* циљни домени се објашњавају помоћу просторних односа: горе-доле, унутра-споља, напред-назад и сл. Појмовна пресликавања овог типа јесу ДОБРО ЈЕ ГОРЕ, ЛОШЕ ЈЕ ДОЛЕ, а илуструју их метафорички изрази попут: *Достигли смо њик прошле године, Он обавља високо квалитетан посао* итд. (Lejkoč, Džonson 1980: 14–16). Трећу велику групу појмовних метафора чине *онтолошке метафоре* код којих циљни домени добијају статус ентитета или супстанци (1980: 25). Овде аутори наводе појмовну метафору ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ЕНТИТЕТ коју одсликава велики број метафоричких израза, што ће потврдити и примери из нашег корпуса (5.1, 5.2). Персонификација, код које се неживим ентитетима додају особине карактеристичне за човека, јесте поткатегорија онтолошке метафоре: *Наш највећи непријатељ је инфлација* (1980: 33).

3. Језик економије

3.1. Италијански и српски савремени језик економије

У данашњем италијанском језику економије највише је позајмљеница из енглеског језика, али се задржава и континуитет у употреби латинизама. Појачано интересовање шире популације за ову струку почиње деведесетих година прошлог века и доводи до значајног одвајања специјалистичке и дивулгативне употребе овог варијетета (Sobrero 2000: 253–259). То је посебно видљиво у дневној италијанској штампи у којој економски текстови заузимају све већи број страна (Gvarneri 2020: 59). Новински језик ове стручне области одликује велики број уско стручних термина, термина преузетих из других наука (медицине, спорта), као и доминација позајмљеница из енглеског језика (*business, manager, leadership, cash flow*). Синтаксу карактерише кратак период, елиптичне форме, номинални стил, метафоре (у великом броју сачињене од ратне и војне лексике), а регистар се често приближава неформалним особинама говорног дискурса (2020: 60–68, 72).

Српски језик економије углавном се изучава са становишта директног утицаја енглеског језика, посебно присуства и различитих врста прилагођавања англицизама током процеса њихове интеграције у терминолошке базе различитих економских дисциплина на српском језику.

Надежда Силашки подвлачи бројне недостатке у адаптацији и стандардизацији економских термина преузетих из енглеског језика, који, у највећем броју случајева, зависе од избора аутора текстова. Произвољне адаптације у српском језику манифестују се кроз паралелно коришћење превода, оригинала и транскрибованог облика за исти појам (*joint venture, џоинт венчер, заједничко улагање*), употребу хибридних облика (*currency теорија, девизни свар*), замењивање постојећих елемената

терминолошких синтагми лексемама из енглеског језика (*индекс рентабилности* постаје *индекс профитабилности* од енглеског *profitability index*) (Silaški 2009b: 76–77). Ауторка се бави и терминологијом маркетинга и менаџмента која у српски улази такође из енглеског. Силашки (2009а: 110–111, 121–123) предлаже поступке који би допринели стандардизацији терминологије у овим областима: конституисање нормативног тела, прописивање начела формирања термина, стварање терминолошког речника, доследно коришћење утврђене терминологије на свим нивоима научне комуникације.

3.2. Метафоре у језику економије

Појмовне метафоре у економском дискурсу у највећем броју радова деле се на органске и механичке (Kardini 2014, Carteris-Blek 2000, Grujić 2021, Silaški, Đurović 2010a, 2010b, Vukićević-Đorđević 2014).

Метафора ЕКОНОМИЈА ЈЕ ОРГАНИЗАМ којом се економији приписују особине живих организама (раст, развој, пропадање) и активности типичне за жива бића (исхрана, дисање, кретање и сл.) доносе језику економског дискурса велики број различитих метафоричких израза (Carteris-Blek 2000: 156; Vukićević-Đorđević 2014: 431).

Ауторка Вукићевић-Ђорђевић истражује присуство биолошких метафора у водећим економским часописима на енглеском језику (*The Economist*, *The Financial Times* и *The Guardian*). Активности исхране, дисања, кретања, излучивања, раста, репродукције и осетљивости, неопходних у одржавању метаболичких процеса свих живих организама, присутни су у великом броју примера у којима се, путем метафоре, описује функционисање бизниса, компанија, тржишта као живих система (Vukićević-Đorđević 2014: 431–437).

Метафора економије као живог организма проширује се у раду Чартерис-Блека (2000: 158–159) на метафору ЕКОНОМИЈА ЈЕ ПАЦИЈЕНТ. Императив одржавања здраве економије ствара низ метафора у којима се говори о економском опоравку, предузећима која крваре, економској депресији и нервном слому. Сличну метафору ЕКОНОМИЈА ЈЕ БОЛЕСНА ОСОБА, као поткатегорију метафоре ЕКОНОМИЈА ЈЕ ОСОБА, проучавају кроз контрастивну анализу између српског и енглеског језика Силашки и Ђуровић. Ауторке закључују да оба језика имају исте или сличне метафоричке изразе у којима економски стручњаци, попут доктора, прописују одговарајуће лекове и брину за здравље економије које током финансијске кризе може бити нарушено (Silaški, Đurović 2010a: 134).

У економском дискурсу новина често се употребљава метафора ИНФЛАЦИЈА ЈЕ (ДИВЉА) ЖИВОТИЊА. Силашки и Ђуровић обрађују метафоричке изразе у оквиру ове појмовне метафоре у популарном енглеском економском дискурсу и наводе низ примера у којима се особине дивље и опасне животиње појмовно пресликавају у појам инфлације, подједнако опасне по економију. Пресликавају се на циљни

домен особине попут: кретања (*ѓалопирање*), изгледа (*оштри зуби, вилица*), звукова које животиње производе (*рика, завијање*), начин на који једу (*прождирање*), нападају (*пустиоштити*) и многе друге (Silaški, Đurović 2010b: 65–71).

У оквиру механичких појмовних метафора економија се посматра као механизам који боље или лошије функционише, док се различити сектори привредних активности објашњавају кроз фазе у раду машина. Грујић (2021: 240–250) наводи велики број метафоричких израза у српском и енглеском језику за појмовно пресликавање ЕКОНОМИЈА ЈЕ МАШИНА (МЕХАНИЗАМ, МАШИНЕРИЈА): *америчка привредна машина, подмазивајући економску машину, хлађење/заустављање/захућивање машине, твржишна машинерија, индустријско-издавачка машинерија* итд.

У економском дискурсу присутне су и просторне метафоре у којима се различити економски процеси приказују као ХОРИЗОНТАЛНА или ВЕРТИКАЛНА КРЕТАЊА. Хоризонталним кретањима унапред или уназад, односно вертикалним на горе или на доле, описује се: напредовање, назадовање, раст и развој, или пад економије (Kardini 2014: 71–72).

4. Методологија

4.1. Циљеви и претпоставке

Циљ истраживања јесте да откријемо сличности и разлике између појмовних метафора и метафоричких израза који их илуструју у описивању циљног домена ИНФЛАЦИЈА у економским текстовима новина на српском и италијанском језику. Добијени резултати могу даље бити показатељи, а на основу теорије о појмовним метафорама, сличности или разлика које постоје у циљним културама, везано за колективно размишљање и разумевање феномена инфлације.

Наша је претпоставка да ће добијени резултати показати присуство истих појмовних пресликавања у објашњавању циљног домена, а да ће одабир лексичких јединица изворног домена бити сличан или еквивалентан у српском и италијанском језику. У постављању ове хипотезе кренули смо од чињенице да лексема *инфлација* припада уско стручним терминима те да је одређена јасном и недвосмисленом дефиницијом. У основи ове глобалне појаве леже негативне последице по развој и стање економије сваког друштва, па њено присуство изазива незадовољство и покреће низ негативних емоција и размишљања која се, између осталог, преносе и испољавају и кроз језик.

4.2. Корпус

Грађу нашег истраживања представљају економски текстови на српском и италијанском језику преузети из електронских издања дневних новина *Полишика* и *Република*. Текстови су објављени у периоду

између 1. марта и 1. јуна 2022, првог тромесечја трајања руско-украјинског рата који је убрзо створио услове за почетак глобалне економске кризе и појаву инфлације.

Сакупљена грађа преузета је, у оба случаја, из одељка Архива. Претраживање је извршено на основу кључне лексеме „инфлација”. Кад је реч о листу *Политика*, обрађено је укупно 94 текста економске природе (36610 речи), и то 58 текстова из рубрике *Економија* и 36 текстова из рубрике *Свети*. Укупан број метафора са кључном речи, без понављања, у корпусу српских текстова износи 26. Економски текстови на италијанском језику појављују се у оквиру различитих рубрика: *Економија*, *Коментари*, *Тржишта*, *Спољна политика* и *Политика* итд. За потребе нашег истраживања обрађено је 80 доступних текстова изразито економског карактера (45644 речи), од којих 50 текстова припада рубрици *Економија*. Број различитих метафора са кључном лексемом у корпусу италијанских текстова износи 51.

4.3. Процедура и методе анализе података

У циљу илустровања концептуализације циљног домена ИНФЛАЦИЈА у српском и италијанском језику примере смо разврстали, на основу подела појмовних метафора (2, 3.2), у неколико група и анализирали методом квалитативне анализе. Услед ограниченог простора, од значајног броја издвојених примера (4.2) навешћемо само неке.

Метода контрастивне анализе послужила нам је у прецизнијем испитивању сличности и разлика између метафоричких израза у српском и италијанском језику, па су тако сви примери, унутар својих појмовних метафора, наведени и табеларно, а лексичке јединице изворних домена уоређене.

5. Резултати и дискусија

5.1. Квалитативна анализа добијених резултата

а) ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ОСОБА

У великом броју примера у оба корпуса нашег истраживања концептуализација појма *инфлације* изведена је појмовним пресликавањем различитих особина које приписујемо човеку. Инфлација се описује као упорна (*persistente*²), спремна да наметне своју вољу (*imporre*), захтева и приморава.

... circostanze ... in cui l'**inflazione impone** una revisione dei prezzi. (3. март)

... soffrirebbero in caso di un rialzo dei tassi più veloce ... o anche nel caso di una **inflazione persistente**. (14. март)

... јер је ниска **инфлација захтевала** прилагодљиву монетарну политику (12. април)

2 Овај придев, као и друге придеве који се везују уз лексму *инфлација*, посматраћемо као метафоричне, а цео израз као персонификацију циљне лексеме.

... да ће упорно висока **инфлација приморати** америчке Федералне резерве да јаче подижу референтну камату (9. мај)

б) ИНФЛАЦИЈА ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ

Концептуализација појма *инфлације* у примерима који следе представља, попут претходне појмовне метафоре, још једну врсту проширене онтолошке метафоре. Инфлација се експлицитно назива главним непријатељем (*il nemico principale*) који напада, хара, против кога треба водити борбу (*da combattere*) и ког је могуће поразити (*sconfisse l'inflazione*). Овако персонификован појам инфлације показује негативне емоције које се за њега везују у колективној свести обе културе.

...le avvisaglie che l'**inflazione sarebbe stata il nemico principale da combattere** avevano già iniziato a creare qualche incertezza... (7. март)

Ricordo che la Dc **sconfisse l'inflazione** a due cifre. (26. мај)

Русија је **под најгорим нападом инфлације** (23. април)

Инфлација хара светом, па и нашим тржиштем... (30. април)

в) ИНФЛАЦИЈА ЈЕ (ДИВЉА) ЖИВОТИЊА

Појмовно пресликавање особина *дивље животиње* на циљни домен *инфлација* широко је присутно у корпусу нашег истраживања. Инфлација дивља, показује канџе (*sta mostrando artigli*), неопходно ју је обуздати, галопира попут коња (*al galoppo*).

La Russia si avvia verso un mare in tempesta di **inflazione al galoppo** (1. март)

... mese dopo mese, l'**inflazione sta mostrando artigli e determinazione**. (9. април)

Друга линија биће **обуздавање инфлације** и то ће утицати на кочење привредног раста. (16. март)

... и то у најтежим временима, када у свету **дивља инфлација** (30. март)

г) ИНФЛАЦИЈА ЈЕ МАШИНА

Циљној лексеми *инфлација* приписују се и различите особине машина, мотора, превозних средстава и уређаја: успоравање, убрзавање (*rallentare, accelerare*), хлађење.

La guerra affievolisce lo scenario economico globale, mentre l'**inflazione accelera** (Repubblica, 19. април)

L'**inflazione rallenta** un po' ad aprile (18. мај)

Мотор инфлације у марту била су горива... (11. април)

... подаци који су показали да се **инфлација у САД „охладила“** више од очекивања... (23. мај)

д) ИНФЛАЦИЈА ЈЕ КРЕТАЊЕ

Појмовна метафора којом се циљни домен објашњава помоћу изворног домена *кретање* присутна је у примерима и хоризонталног (трчати, напредовати, гурати, погурати, једрити, путовати) и вертикалног кретања (летети, расти, зидати). Инфлација је астрономска, и непознат је пут којим ће ићи.

Corre l'inflazione, a febbraio di quest'anno ai massimi dalla fine del '95 (1. март)
 ... l'inflazione che a febbraio **è volata** al 5,8% in Europa... (2. март)
 Због **астрономске инфлације** веће плате ... (1. април)
 Мислим да сам тада погрешила у погледу **пута којим ће инфлација ићи**...
 (26. мај)

5.2. Контрастивна анализа добијених резултата

У табели која следи сви метафорички изрази које смо издвојили у корпусима разврстани су према појмовним метафорама. Табеларни приказ нам је помогао у јаснијем сагледавању сличности и разлика у избору лексема изворног домена којим се конституишу одређени метафорички изрази.

Појмовна метафора	Језичке метафоре (ит)	Језичке метафоре (срп)
ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ОСОБА	l'inflazione impone una revisione; crea dei trasferimenti di ricchezza; penalizza i settori; segna un nuovo record ; si è mangiata circa 5 punti percentuali; aiuta col debito; ~ vivace, persistente ;	инфлација је захтевала прилагодљиву монетарну политику; примораће америчке Федералне резерве да ...; обара све рекорде ; појела је повећање минималне цене рада;
ИНФЛАЦИЈА ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ	il nemico principale da combattere ; lotta a tutto campo all'~; contrastare l'~; l'~ ci ammazza ; le pensioni falcidiate dall' ~; l'~ ha colpito tutto; rimane ben presente il dossier dell' ~; sta mettendo in difficoltà le famiglie tricolori; sta pericolosamente rialzando la testa ; un'~ pericolosa ;	под најгорим нападом ~; ~ хара светом; борба с ~ остаје приоритет; (~ која ће) направити највише проблема и погодити и грађане и привреду; ~ је сада „ јасна и присутна опасност “; ~ ће да нас исцпеа ; обезвређује плате и пензије; данас имамо стравичну ~;
ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ДИВЉА ЖИВОТИЊА	sta mostrando artigli e determinazione ; non avrà domato l'~; l'~ al galoppo ; l'~ morde e fa piombare sul tavolo delle parti sociali; l'impennata dell' ~; ad un'~ rampante ;	у свету дивља ~; друга линија биће обуздавање ~;
ИНФЛАЦИЈА ЈЕ МАШИНА	alimentare/far decollare/raffreddare l'~; l'~ rallenta ; accelera ; finisce fuori controllo ; un'esplosione dell' ~; l'~ è la nuova bussola ;	убрзање ~; мотор ~; охладити ~; ставити ~ под контролу ;

ИНФЛАЦИЈА ЈЕ КРЕТАЊЕ	corre/è volata/veleggia/avanza/ viaggia/allarga/non si ferma/si sta ampliando o accumulando/ riduce/spinge/frena/gonfia/si porta via; l'~ alle stelle; sorprende al rialzo; il ritorno dell'~;	пут којим ће ~ ићи ; ~ ће ове године убрзати раст ; ~ се не смирује ; повећава приходе буџета; храна која зида ~; раст би ... погурао ~; због астрономске ~ веће плате;
-------------------------	---	---

Табела бр. 1: Појмовне метафоре циљног домена *инфлација* и њихови језички изрази у српском и италијанском језику

5.3. Дискусија

Примери из Табеле 1 јасно показују да оба језика поседују метафоричке изразе за сваку категорију појмовних метафора, што упућује на закључак да говорници српског и италијанског језика о феномену инфлације размишљају на сличан начин. Резултати које смо добили упућују на следеће:

а) између српског и италијанског језика постоје примери еквиваленције у одабиру лексема или израза изворног домена: ~ *segna un nuovo record*/~обара све рекорде; ~ *si è mangiata*/~ је појела; *lotta a tutto campo all'~*/ борба с ~ *остаје приоритет*; *l'~ ha colpito tutto*/~ (која ће) *погодуити* и *зграђане* и *приврегу*; *le pensioni falcidiate dall'~*/~ ће га нас *исцеђа*; *non avrà domato l'~*/ обуздавање ~; ~ *accelera*/убрзање ~; *raffreddare l'~*/ *охладити* ~; ~ *finisce fuori controllo*/сипавити ~ *пог коншролу*; *l'~ alle stelle*/због *астрономске* ~.

б) поред великог броја еквивалентних лексема и израза бележимо и однос кореспонденције између глагола, у смислу преношења сличног семантичког значења и осећања према циљној појави. Док се у италијанском језику појављују глаголи попут: *nametati*, *kazhnavati*, *gristiti*, *ukroshiti*, (не) *zastaviti se*, у српском су језику употребљени глаголи: *zahhevati*, *primoravati*, *obezvrediti*, *divehati*, (не) *sмиривати се*.

в) метафорички изрази на италијанском језику показују знатно већу сликовитост у одабиру лексема изворног домена посебно у појмовним метафорама ИНФЛАЦИЈА ЈЕ ДИВЉА ЖИВОТИЊА и ИНФЛАЦИЈА ЈЕ КРЕТАЊЕ. Кад је реч о поређењу појма инфлације са особинама (дивље) животиње закључујемо, на основу досадашњих истраживања, да је италијански језик под далеко већим утицајем енглеског језика у односу на српски новински језик економије, што се може приписати и могућем превођењу новинских чланака са енглеског на италијански, што би било неопходно поткрепити неким новим истраживањем.

6. Закључак

Интересовање шире популације за стање у економији утиче на све распрострањенију дивулгативну употребу овог језика струке, што је

посебно видљиво по све већем броју страна које се у дневној штампи посвећују економским питањима. Језик економије у новинским чланцима привлачи пажњу лингвиста који испитују његове промене, понајвише на плану термилошког богаћења и адаптације термина који масовно улазе из енглеског у готово све остале језике. Осим ових, пажњу привлаче и истраживања појмовних метафора, концептуалне категорије која, излазећи из граница стилске фигуре, пружа драгоцене податке о колективном размишљању и схватању одређених апстрактних појмова, објашњавајући их кроз разноврсне метафоричке изразе.

Циљ овог рада био је испитивање најзаступљенијих појмовних метафора са циљним доменом *инфлација* у италијанском и српском језику економије и упоређивање метафоричких израза кроз контрастивну анализу лексичких јединица које их чине.

Истраживање је доказало постављену хипотезу односно присуство истих појмовних пресликавања у објашњавању циљне лексеме. Лексеме изворног домена које улазе у састав метафоричких израза у великом броју примера су еквивалентне, док је значајан број, највише глагола, кореспондентан између српског и италијанског језика. Иако ограниченог обима, ово истраживање и његови резултати упућују на јасне и недвосмислене назнаке да се размишљања, схватања и осећања у вези са феноменом инфлације код припадника српског и италијанског народа у највећој мери поклапају. Италијански језик, по питању појмовних метафора у којима се особине (дивље) животиње и кретања појмовно пресликавају у циљни домен, показује већу сликовитост и богатство, што се може објаснити и двоструко већим бројем метафора у италијанском корпусу. Већи број метафора може бити последица знатно дужих текстова на италијанском језику, али и новинског стила српских, односно италијанских аутора. Овакво размишљање може бити полазиште за контрастивну анализу економских новинских текстова на српском и италијанском језику, али и појмовних метафора на примеру других циљних домена.

Листа референци

- Kardini 2014: F. E. Cardini, Analysing English Metaphors of the Economic Crisis, *Lingue e Linguaggi*, 11, 59–76.
- Čarteris-Blek 2000: J. Charteris-Black, Metaphor and Vocabulary Teaching in ESP Economics, *English for Specific Purposes: An International Journal*, 19 (2), 149–165.
- Filipović Kovačević 2021: S. Filipović Kovačević, *Pojmovna metafora i metonimija u teoriji i praksi*, Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Grujić 2021: T. Grujić, Metaphorical Conceptualization of economy based on the source domain of machine in english and serbian, Kragujevac: *Nasleđe*, 48: 237–254.
- Gvarneri 2020: S. Guarneri, La lingua delle pagine economiche nella stampa italiana dell'ultimo decennio, Messina, *Atti della Accademia Peloritana dei*

- Pericolanti. Classe di lettere, filosofia e belle arti*, V.1, N. 89-95, 59–78. <<https://cab.unime.it/journals/index.php/APLF/article/view/2611/2349>>, 6. 12. 2022.
- Klikovac 2004: D. Klikovac, *Metafore u mišljenju i jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Kevečes 2002: Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lejko, Džonson 1980: G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lejko 2019: G. Lakoff, The contemporary theory of metaphor, u: A. Ortony (red.), *Metaphor and thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–50, <<https://escholars.org/uc/item/4nv3j5j9>>, 15. 12. 2022.
- Silaški 2009a: N. Silaški, Ka standardizaciji terminologije u oblasti marketinga i menadžmenta, Niš: *Ekonomске теме*, XLVII (3), 111–125.
- Silaški 2009b: N. Silaški, Economic Terminology in Serbian and Croatian – A Comparative Analysis of Anglicism, Niš: *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature*, 7 (1), 75–86.
- Silaški, Đurović 2010a: N. Silaški, T. Đurović, The conceptualisation of the global financial crisis via the economy is a person metaphor – a contrastive study of english and serbian, Niš: *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature*, 8(2), Niš, 129–139.
- Silaški, Đurović 2010b: N. Silaški, T. Đurović, Catching inflation by the tail – Animal metaphoric imagery in the conceptualisation of the INFLATION in English, *Iberica*, 20, 57–80. <<https://www.revistaiberica.org/index.php/iberica/article/view/344/329>>, 17. 12. 2022.
- Semino 2008: E. Semino, *Metaphor in discourse*, Cambridge: CUP.
- Sobrero 2000: A. Sobrero, *Lingue speciali*, u: A. Sobrero, (red.), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari: Editori Laterza, 253–263.
- Vukićević-Đorđević 2014: Lj. Vukićević-Đorđević, On biological metaphors in economic discourse, *The Journal of Teaching English for Specific and Academic Purposes*, 2(3), 429–443.

Корпус

Политика. Доступно на адреси: <<https://www.politika.rs>>.

la Repubblica. Доступно на адреси: <<https://ricerca.repubblica.it>>.

Сајтографија

<<https://www.britannica.com/>>.

Jelena R. Drljević

ITALIAN AND SERBIAN CONCEPTUAL METAPHORS IN THE JARGON OF ECONOMICS EXEMPLIFIED BY INFLATION AS A TARGET DOMAIN

Summary

Acknowledging the conceptual metaphor theory (Lakoff, Johnson 1980, Lakoff 1992) and the fact that throughout history metaphors have been omnipresent in explaining and understanding economic concepts (Kövecses 2002, Sosnowski 2006), this paper reveals, analyses, and compares Serbian and Italian linguistic metaphors used in journalistic economic jargon for creating conceptual metaphors whose target domain is the lexeme INFLATION. The corpus of texts was taken from the Italian daily *la Repubblica* and the Serbian newspaper *Politika* in the period between March and June 2022. This period coincided with the outbreak of the Russo-Ukrainian conflict, which caused the global economic crisis. In this way, we justify the choice and the supposition that the target domain lexeme will be highly frequent in texts about the economies of the two countries.

The paper aims to find similarities and differences between the Italian and Serbian language metaphors, as well as to reveal similarities or differences in conceptual, collective, and empirical thinking, as well as the comprehension of the inflation phenomenon by these two nations, while using the methods of qualitative and contrastive analysis. The results confirm the presence of metaphorical expressions in both languages within all conceptual metaphors emphasised by many authors in their papers to date, mainly in English, as well as a high level of coincidence in the selection of lexemes and the source domain expressions. The findings of this research lead to the conclusion that Serbian and Italian speakers share similar, or identical, empirical and conceptual understanding, but also the collective feeling about the concept of inflation.

Keywords: conceptual metaphor, Italian, Serbian, the jargon of economics, inflation

Примљен: 8. фебруар 2023. године

Прихваћен: 15. децембар 2023. године

Божинка М. Петронијевић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за немачки језик и књижевност

(у пензији)

ПРЕДЛОШКИ ФРАЗЕОЛОГИЗМИ У РОМАНУ ПЕТЕРА ХАНДКЕА *DER KURZE BRIEF ZUM LANGEN ABSCHIED* У ОРИГИНАЛУ И ПРЕВОДУ НА СРПСКИ

Предмет истраживања приложеног рада чине *предлошки фразеологизми/фразе* као ограничена подврста лексичких јединица (LE) у систему и тексту било немачког или српског језика. Полазну тачку у раду чини хипотеза да на нивоу језика као система ова подкласа фразеологизама (Prer. F) није језички специфична, да је веома ограничена и хетерогена (са два подтипа – А) морфолошки и Б) синтаксички) који се највећим делом поклапају као кореспонденти, скоро по правилу, а на релацији текста, оригинала (T1) и превода (T2), јавља се успостава еквиваленције на релацији кореспондента. У књижевном тексту као оригиналу нису могуће нелексикализоване фразе типа **Prer.F** као околионализми; преводиоцу се зато не пружа велика шанса да бира, а сам тип фразеологизама не спада оне креативне.

Кључне речи: контрастивна фразеологија, фразема/фразеологизам као LE, јединица лексикона и текста, устаљена предлошка фраза са временском семемом, коресподент, еквивалент, Петер Хандке

1. Увод

У преводу књиге Петера Хандкеа *Кратко писмо за дући расшанак* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*) из пера Жарка Радаковића случајно (ненамерно и нециљано) наишли смо у српском језику на три, по облику очито фразе: **с времена на време, на време, за време**; све имају исту номиналну компоненту (време) и *предлоз* с... **на, на и за** као нуклеус фразе, у даљем тексту *предлошке фразе* (Prer.F); њихов лингвистички статус у литератури је и даље неодређен, почев од самог статуса, дефиниције, термина и сл. (детаљније о овоме у српском језику уп. Томић 2020: 27). Реч је очито о *фраземама* под којима се у литератури најчешће подразумева *устаљена (фиксна) синтаксичка структура* (фраза) са најчешће једном сем-структуром (семемом), што га доводи у везу са лексемом као синонимом (в. Petronijević 2023). Да се у прве две предлошке фразе уистину ради о *фраземама*, потврђују и Матешић (1988:

¹ cristivoje@sbb.rs

652) и Вајнбергер (2012: 9); прва *фразема* има за синоним очито *адвербе* попут: *повремено, понекад, покада, када*, сви са хиперонимом *време*, а у случају деривираног прилога *повремено* и основу/базу *време*. И друга *фразема* има за синониме *адвербе*, сви експлицитни деривати са основом/базом време попут: *правовремено, благовремено* и сл. Предлошка/*препозиционална* фраза за *време* (*током/у току*) остаје незабележена у оквиру прве две фраземе иако и она за синоним има именицу у инструменталу *током* и њен синоним у *току* као Рггг.Ф. У даљем тексту ми ћемо говорити о *предлошким фраземама* које не постоје само као „предлошка функција” (Томић 2020: 28) већ најчешће као фраза у *адвербијалној* функцији. Детаљније о овоме у поглављу које следи. Овима је, иначе, до сада у литератури придавано изузетно мало пажње и значаја, посебно у поређењу с вербалним фраземама које очито чине окосницу фразеологије (уп. Petronijević: 2023).

2. Предлошке фраземе

2. 1. Овде назначене фраземе као *типичне фразеологизме* очито нису језички специфични; као језичку појаву срећемо их у различитим језицима, неретко и различито тумачени; у области некада зване „сербокроатистике” превагу носи термин *израз/изрази* (уп. *Речник Машице српске*, том 1 и том 6; Томић 2020; Бучар 2009). У германистичкој литератури превагу носи термин *фразема/фразеологизам* (о овоме касније). Од три у Уводу наведене фраземе *Речник Машице српске* бележи две, посредно три јединице: **на време** са синонимима: *у прави час, благовремено* (том 1: 433); **у току/током (за време)** (том 6: 433) стоји да су ови „у служби предлога с временским значењем; за време у доба трајања”. Фразему **с времена на време**, очито, данас најпродуктивнију међу темпоралним предлошким фраземама, овај речник не бележи; у скраћеном облику као *предлошку фразу* с предлогом **с (временом)** под одредницом/лемом **време** ову срећемо код Лалевића (1974: 861); и Томић (2020: 68) изоставља две од наведене три јединице и бележи само једну – **за време**, биће из истих разлога који су наведени у Речнику (том 6: 433). У Хандкеовом преводу ова фразема се јавља два пута (2), а **с времена на време** добрих девет пута (9):

1. **За време** вожње кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Handke 2020: 24)

У литератури није забележен ниједан једночлани елемент који би заменио ову фразу и у основи имао компоненту **време**. Уместо ове конструкције као њене синониме ми у српском језику препознајемо предлошку фразу **у току** и именицу (N) у *инструменталу* **током**. Лалевић (1974: 208) под одредницом **ход** као синоним бележи лексему **ток** у облику **током** (*историје, рата*), а потврду за то налазимо у следећим примерима:

- 1а) **У току** вожње кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке, Б. П.) > 1аа) **Током** вожње кроз Нову Енглеску

имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке, Б. П.) > 1aaa)
Док сам возио кроз Нову Енглеску имао сам времена за.... шта?- помислио сам. (Хандке 2020, Б. П.)

Можда би се у нешто измењеном контексту *фразама за време* могла заменити у српском језику и предлогом усред (*џовора, дискусије, застоја*), те *темпоралним субјунктијором* за *истовременост док*. Трансформација Prep.F у *инструментал* и „секундарни предлози” чине суштину процеса граматикализације, а то је битан проблем везан за *предлошке/препозиционалне фраземе*. Именички секундарни предлози (сама именица) учврстила се у српском језику очито само за *именицу у инструменталу* (цр. Виџар 2009: 204), као такозвани „попредложени инструментал” и зато он нпр. заузима централно место у именичким изразима са темпоралним значењем (детаљније уп. Томић 2020: 71). Праве *предлошке фраземе*, подтип Б), по правилу *темпорални адвербијали* остају ван домена интересовања „сербокроатиста”.

2. 2. Овај језички феномен познају и други језици; у германистичкој литератури говори се тако о типу фразеолошких јединица (фразама/фразеологизама) са два подтипа: А) *препозиционални* (*präpositionale Phraseme*); Б) *адвербијални* (*adverbiale Phraseme*) (уп. Muranyine 1994:492; Burger 2010: 39–40); Hulinova 2015: 22, 42–59.

Подтип А) спада очито у ону групу фразама које у српском функционишу као *именице (N)* у *инструменталу* или „попредложени инструментал”. У немачком језику подтип А) има најчешће облик предлошке фразе (Prep.F) **im Laufe** (у *шоку, шоком*) те предлога **während** + N (Gen.) (за време); истовремено овај предлог може да послужи и као *субјунктијор истовремене временске реченице*. Илустрације ради овде неколико примера из других извора:

2. Es vertieft und verinnerlicht sie (die Kinder) im Laufe des zweiten und dritten Lebensjahrs weiter. (<<https://gute-erste-kinderjahre.de/bindungssicherheit-und-autonomieentwicklung/>>, 27. 3. 2023)
3. Als die zwangsrekrutierten jungen Soldaten Friedrichs des Großen während einer Schlacht der Meinung waren, die Zeit zum Sterben sei noch nicht gekommen, fauchte der Alte Fritz: (Das Streiflicht, Süddeutsche Zeitung 2004: 28)
4. Jetzt erinnere ich mich, das war die Krankheit, während der du mir meine Handlinien zeigtest, der Priester hat später scheußliche Verbrechen begangen, er war nicht normal, da sagtest du, das Kind hat den Zweiten Blick. (Medea 2013: 17) izdanje *Suhrkamp* 4a) Sada se sećam, bilo je to za vreme te bolesti kada si mi pokazala linije na mojim dlanovima, žrec je kasnije počinio gnusna zlodela, nije bio normalan, a ti si rekla: dete ima drugi pogled. (Medea 2001: 17), izdanje *Stubovi kulture*.

Подтип А) очигледно је детерминираан на основу морфолошких критеријума, али не и синтаксичких, који важе за подтип Б) – *адвербијалне фраземе*; подтип Б) у поређењу са А) има очигледно синтаксичку

функцију *адвербијала* као реченичног сегмента (дела) *режираног* од стране *глагола* (V) по правилу као додатак. У примеру 2) реч је о глаголима *vertiefen/verinnerlichen*. Као најчешће навођени пример за ову подврсту, дакле подтип Б), срећемо у литератури предлошку фразу **im Handumdrehen** у значењу „sehr schnell“; подтипу А) одговара по правилу предлог **während** који за синоним има и предлошку фразу **im Laufe** што потврђују и наши примери 2 и 3. Многи ове примере сматрају граничном облашћу између граматике и фразеологије, али у немачкој фразеологији превагу имају *адвербијални предлошки фразеологизми* о чему сведоче и *фразеолошки речници* попут:

5. „Kunststück, woher nehmen die im Handumdrehen einen kaufmännischen Leiter, der auch was versteht.“ (Mrazović/Primorac 1991: 391) > 5a) „Kunststück, woher nehmen die so schnell einen kaufmännischen Leiter, der auch was versteht.“ (Б. П.)

Овде потцртана *предлошка фраза* **im Handumdrehen** јавља се искључиво у облику *адвербијалне фразе* што се лепо види и из њене трансформације у *адвербијал* **so schnell**. У поменутом речнику, међутим, нема фразе **im Laufe** као синонима за **während**.

Немачким фраземама (*фразеологизам*) детаљно се бави и Бранислав Ивановић у докторској тези под називом *Рецесивна обележја немачких фразеологизама и тенденција нивелације према савременом језичком сјању* (2012); и у многим другим радовима он се наслања на овај².

Предлошки фраземи, предмет наше анализе, код овог аутора се срећу под категоријом *стируктурални фразеологизми*, мада нису наведени и дискутовани напред наведени фразеологизми. Термини *предлошки фраземи*, у ужем смислу, и *адвербијални* у ширем наводе се под скраћеницама „ПрФ” „АдвФ” (Ивановић 2012: 11).

3. Предлошке фразе у контрасту

3. 1. У оригиналу, предметном роману Петера Хандкеа, под називом *Der kurze Brief zum langen Abschied* (1972) срећемо као и у српском језичком систему *предлошке фразеологизме (фразе)* у ширем смислу речи, тачније сваку *сраслу фразу с фиксним предлогом* као нуклеусом и истовремено регенсом фразе као фраземи. Превагу у оригиналу носи *адвербијална фраза* **ab und zu** уместо очекиване синонимне **von Zeit zu Zeit**, у речнику најчешће описивану временским *прилогом* *manchmal*, и *придевом* *gelegentlich* као парафразом, ми бисмо рекли *темпоралним синонимима* **manchmal** и **gelegentlich** (уп. DUW 1996: 582). Необично да ове фраземи нема нпр. код Мразовић/Приморац (1986) а нема је ни код Хулинове (2015: 42–61). У оригиналном тексту она носи превагу, јавља се једанаест пута (11), а само двапут уместо ње стоје *темпорални адверби* **zwischen** и **durch** и **manchmal** – упореди:

2 <<https://www.komunikacijaikultura.org/index.php/kk/article/view/211>>.

6. *Ab und zu unterbrach* eine Mautstation die Fahrt, und der Fahrer warf ein paar Münzen aus dem Busfenster in einen Trichter hinunter. (Handke 1972: 31)
- 6a. *С времена на време је* возња *била прекидана* на станицама за плаћање путарине, а возач би кроз прозор аутобуса убадио неколико новчића у левак напољу. (Хандке 2020: 24)
7. *Ab und zu hat* eben jemanden *umbringen müssen*, sonst wäre man selber umgebracht worden. (Handke 1972: 59)
- 7a. *С времена на време си морао* неког да *убијеш*, иначе би убили тебе. (Хандке 2020:45)
8. – und *ab und zu sprang* knackend eine Knospe auf. (Handke 1972: 101)
- 8a. – *с времена на време би се распукао* пупољак. (Хандке 2020: 78)
9. *Zwischendurch*, obwohl mir die Kehle zugeschnürt war, wurde ich ganz fröhlich bei dem Gedanken, dass es mir gelungen war, gemein wie die anderen zu sein; (Handke 1972: 134)
- 9a. *С времена на време*, премда ми је грло било као завезано, *радовала* ме је помисао да ми је пошло за руком да будем зао као и други; (Хандке 2020: 104)
10. *Manchmal erhob* er *sich* und goß Jufdith eigenhändig kalifornischen Rotwein nach; (Handke 1972: 196)
- 10a. *Покадак* *би се подигао* и Јудити, долио једном руком калифорнијско вино; (Хандке 2020: 153)

Све овде наведене фраземе у немачком и српском језику спадају очито у подтип Б); по облику су срасле *предлошке фразе* у функцији *адвербијала за време* и отуда назив *адвербијалне фраземе*; у свим наведеним примерима потврђују се као *темпорални* адвербијални *додачи* у односу на глаголе који их регирају; пада за/у око да у тој функцији имају *иницијалну* позицију у реченици. Као синоними фунгирају, мада знатно ређе, и темпорални *адверби* у истој синтаксичкој функцији, као у 9, 10 и 10a.

Морфосинтаксичку анализу *фраземе ab und zu* не налазимо у стручној литератури; њу чине два чврсто увезана *предлога (ab и zu)* конјунктором **und**; темпоралне одреднице **Zeit** нема, па зато ову фразему сматрамо у високом степену *идиоматизованом*; одговор на питање зашто Хандке у свом тексту користи баш ову фразему а искључује најближи апсолутни синоним **von Zeit zu Zeit** у овом тренутку немамо; у неком другом белетристичком тексту, а не само у стручној литератури, преовлађује фразема **von Zeit zu Zeit** која очито представља и *аисолуџни кореспонденџи* и *аисолуџни еквиваленџи* са српском фразеом **с времена на време**, што потврђују и напред наведени примери (уп. Хулинова 2015: 69); у свим доступним нам изворима ову фразему сврставају у *адвербијалне фразеологизме* из чега ваља ишчитати да она има статус *реченичног дела* или сегмента (Satzglied) коју регира *глагол*, по правилу као глаголски *додатак* (Angabe); других анализа ове фраземе нема;

она очито има устаљени двоструки предлог **von...bis** са именицом **Zeit** (време) иза сваког од њих као *хиперонимом*; они (предлози) ограничавају притом само почетну и завршну одредницу време у којој се радња понавља; њој (овој фраземи) у српском језику одговара очито апсолутни **кореспондент с времена на време**; једина разлика очитује се у томе што предлог у српском јасно *деклинира* падеж (**с>ген, на>акк**); примери 9, 10 и 10а показују истовремено да се као *синоними* наведених фразема у оба језика јављају и *темпорални адверби* као временски додаци (Angaben): у немачком **zwischen** и **manchmal**, а у српском **покад** и **понекад**. И они попут фразема заузимају *иницијалну* позицију у реченици.

У тексту Петера Хандкеа нисмо наишли на фразему истог типа као **von Zeit zu Zeit**; говори се, међутим, да постоји по фреквентности друга, а реч је о *фраземи* **zu jener Zeit** (у оно време, оновремено), која очигледно и у српском има *ајсолутивни кореспондент* и *еквивалент*. Хулинова (2015: 60) ову фразему парафразира темпоралним адвербом **damals** и наводи да је то *заступала* фразема; у својој морфо-синтаксичкој структури она има само један предлог – **zu**, а овај регира *номиналну фразу* (NF) у *дативу*. У иницијалној функцији и ова фразема има *адвербијалну* функцију и зато се подводи под подтип Б).

3. 2. У оригиналном тексту Петера Хандкеа срећемо и две *фраземе* подтипа А), далеко ређе од горе наведених *адвербијалних предлошких фразема*. Примери:

11. *Während der Fahrt durch Neu-England hatte ich Zeit zu..was? dachte ich.* (Handke1972:30)
- 11a. *За време вожње кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам.* (Хандке 2020: 24)
12. *Heute auf der Fahrt erlebte ich von neuem die Sehnsucht, daß ich Siebenmeilenstiefel hätte und die Zeit nicht mehr mit dem Zurücklegen von Entfernungen verbringen müßte.* (Handke 1972: 102)
- 12a. *За време данашње вожње сам поново чезнуо да имам чизме од седам миља, па да више не морам да се бакћем око преваљивања неког растојања.* (Хандке 2020: 78)

јасно илуструју такозване „предлошке фраземе” са предлозима **während** и **auf**, први са именицом испред које стоје у *генитиву*, други испред именице у *дативу*, иако би **auf** могао деловати збуњујуће. Пошто је реч о истој реченици, реч је ипак о *темпоралности* а не о *локалитету*. Други појавни облик ове фраземе у немачком језику не познају, евентуално темпоралне истовремене *субјункторске фразе*, уведене *субјунктором während* попут:

11. *Während der Fahrt durch Neu-England hatte ich Zeit zu... was? dachte ich.* (Handke 1972:30) > 11a. *Während wir durch Neu-England fahren, hatte ich Zeit zu... was? dachte ich.* (Хандке Б. П.)

„Предлошким фраземама” у српском одговара, што се из превода јасно види, најчешће *номинална фраза* (NF) као делимични кореспондент:

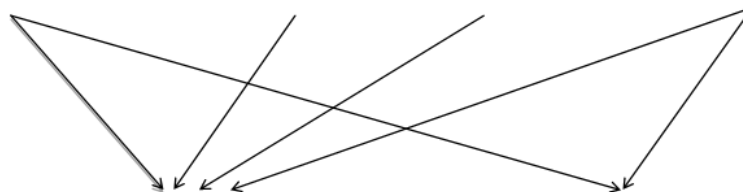
за време; уместо њега могућ је и предлог **усред** са *генијтивом*, субјунктор **док**, те именица (N) у инструменталу **током**. Упореди:

11a. За време *вожње* кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке 2020: 24) > Усред *вожње* кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке, Б. П.) > Током *вожње* кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке, Б. П.) > У току *вожње* кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке, Б. П.) > Док смо возили кроз Нову Енглеску имао сам времена за... шта? – помислио сам. (Хандке, Б. П.)

3. Предлошке фраземе и *шранслашологија*

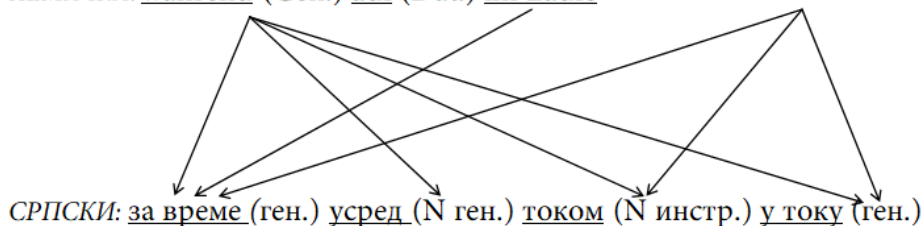
Предлошке фраземе (фразеологизми) спадају очито у затворену класу лексичких јединица (LE) које многи виде између граматике (*морфологија* и *синтакса*) и *фразеологије*, о чему на крају сведоче и њихова два *подтипа*: А) и Б). Та чињеница их разликује од других фразеологизама као *релативно* отворених супкласа које дозвољавају и већи број преводних еквивалената, неретко *оказионалног* карактера, које посебно долазе до изражаја у књижевним текстовима и код *вербалних фразеологизама*; оне су маркери конотативности па тако и самог стила одређеног писца. Код фразеологизама, предметом приложеног рада, то није случај. У делу *Der kurze Brief zum langen Abschied* његов аутор Петер Хандке бележи само један *штемјорални* *адвербијални* фразеологизам са још два *адверба* као *синонима*; ако бисмо овима додали и синонимну фразему **von Zeit zu Zeit**, синоним за код њега преовлађујућу фразему **ab und zu**, слика би у немачком била следећа: *ab und zu/von Zeit zu Zeit/zwischen durch/ u manchmal*; преводилац (на српски језик) као еквивалент бира само један *ајсолуџни* еквивалент, истовремено и *коресподент* и нема много изборних могућности; као преводни еквивалент он наводи једино могућу предлошку фразему **с времена на време** која је истовремено и еквивалент свим напред наведеним јединицама у немачком језику; упореди скицу 1:

НЕМАЧКИ: ab und zu von Zeit zu Zeit zwischen durch manchmal



СРПСКИ: с времена на време покадкад

Скица 2:
 НЕМАЧКИ: während (Gen.) auf (Dat.) im Laufe



У српском језику, како то примери показују на скици 2, постоје четири могућа преводна еквалента за „предлошки фразеологизам” **während** (Gen.) у немачком који је очигледно најпродуктивнији у под-типу А); њему конкурише и предлошка фраза **im Laufe**, али ова није забележена код Хандкеа у оригиналу. У преводу превагу носи еквивалент **за време**; пример 11а) отвара могућност да иза ове као преводни еквивалент следи предлог **усред** (ген.), именица у инструменталу (N инст.) **током** и предлошка фраза у току; зашто се преводилац одлучио за фразему **за време** ствар је одабира, а да је то било могуће показали смо трансформацијом 11а).

Скраћенице и симболи:

- Akk – акузатив
- Gen – генитив
- LE – лексичка јединица
- N – именица
- NF – номинална/именичка фраза
- Prer. F – предлошка фраза/фразема
- T1 – текст у оригиналу/оригинал
- T2 – преведен текст/превод

Извори

- Handke 1972: P. Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Handke 2020: P. Handke, *Kratko pismo za dugi rastanak*, Beograd: Laguna.

Речници

- Duden 1996: *Deutsches Universalwörterbuch A-Z*, 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/ Zürich: Dudenverlag.
- Lalević 1974: S. Miodrag Lalević, *Sinonimi i srodne reči srpskohrvatskoga jezika*, Beograd: Sveznanje.

- Matešić et al. 1988: Matešić, Josip et al., *Hrvatsko-njemački frazeološki rječnik*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske / München: Verlag Otto Sagner:
- Mrazović, Primorac 1991: P. Mrazović, R. Primorac, *Nemačko-srpskohrvatski frazeološki rečnik*, drugo izdanje, Beograd: Naučna knjiga.
- PMS 1976: Речник Матице Српске, књига 1, 1967, књига 6, *Речник српскохрватског књижевног језика*, Нови Сад: Матица српска и Матица хрватска.
- Vajnberger 2012: H. Weinberger, *Kroatisch/Serbisch – Deutsches phraseologisches Wörterbuch* angeordnet nach semantischen Gruppen, Wien: facultas, wuv.

Секундарна литература

- Burger 2010: H. Burger, *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. 4., neu bearbeitete Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag (= Grundlagen der Germanistik 36).
- Bučar 2009: M. Bučar, Gramatikalizacija i sekundarni prijedlozi glagolskoga i imeničkog porijekla, u: *Jezikoslovlje* 10.2., 183–216, <<https://hrcak.srce.hr/clanak/69986>>.
- Muranji-Zađvaji 1994: M. Murányi-Zagyvai, Lexikologie und Phraseologie, in: Illényi, Domonkos (Hrsg.), *Germanistische Studien* (= Acta Academiae Paedagogicae Agriensis; Nova Series Tom. XXII), Eger, 485–499, <http://publikacio.uni-eszterhazy.hu/3508/1/485-499_muranyine.pdf:492>)
- Hulinova 2015: H. Hulinova, *Typen und Funktionen von Phrasemen im belletristischen Text- in „Marie von Eschenbachs Autobiographie 'Meine Kinderjahre'“*, <<https://theses.cz/id/hmyxks/>>.
- Ivanović 2012: B. Ivanović, *Recesivna obeležja nemačkih frazeologizama i tendencija nivelacije prema savremenom jezičkom stanju*, <www.doiserbia.nb.rs>.
- Petronijević 2023: Б. Петронијевић, Фразеологизми у роману *Мегеја*. Гласови Кристе Волф – Оригинал и превод. Прилог разграничењу контрастивне фразеологије и транслатологије, у: *Филолоз, часопис за језик, књижевност и културу*, година XIV, 2023, број 27, Бања Лука.
- Tomić 2020: N. Tomić, *Sintaksa i semantika imeničkih predložkih izraza u jeziku crnogorske dnevne štampe*, <https://www.ucg.ac.me/skladiste/blog_1/objava_75988/fajlovi/Magistarski,%20Nevena%20Tomi%C4%87.pdf>.

Božinka M. Petronijević

**PREPOSITIONAL PHRASEMES IN PETER HANDKE'S NOVEL
THE SHORT LETTER FOR THE LONG FAREWELL AND ITS
TRANSLATION INTO SERBIAN**

Summary

The main objective of this contribution is to explore the concept of prepositional phraseologisms (phrasemes) and compare them as a closely related subclass with other phraseologisms. The comparison is conducted in a German-Serbian contrast using text material from Peter Handke's novel "Der kurze Brief zum langen Abschied" (The short letter for the long farewell) (T1) and its translation into Serbian (T2). This phraseological type is not language-specific; it exists in both languages in the form of Subtype A (Preposition/ Prepositional Phrase) or "prepositional phraseologism" and Subtype B (Prepositional Phrase/ Adverb) in an adverbial function, hence the term adverbial phraseologism. Subtype B appears to be somewhat more productive than Subtype A; however, both the author (Peter Handke) and the translator (Žarko Radaković) had limited choices.

Keywords: Adverb; Preposition; Prepositional Phrase; "Prepositional Phraseologism"; Adverbial Phraseologism; Temporal Expression.

Примљен: 26. мај 2023. године

Прихваћен: 15. децембр 2023. године

Ксенија Р. Ајкут¹
Универзитет у Београду
Филолошки Факултет
Катедра за оријенталистику

ПРОБЛЕМАТИКА ПРЕНОШЕЊА ТУРСКИХ ОНОМАСТИЧНИХ РЕЧИ ПРИ ПРЕВОЂЕЊУ ДЕЛА ТУРСKE КЊИЖЕВНОСТИ СА ЈЕЗИКА ПОСРЕДНИКА

Секундарни преводи турских књижевних дела представљају својеврстан преводилачки изазов имајући у виду да је оригинални текст писан на језику значајно различите структуре од индоевропских језика, са којих се најчешће врше ови преводи. Контрастирањем турских ономастичних речи са њиховом транскрипцијом на српском уочавају се проблеми преводилачког задатка приликом превода с превода. Иако се у преводу турских дела са енглеског и немачког, као језика посредника, може наћи значајан број правилно изабраних решења у транскрипцији антропонима и топонима, спроведена анализа показује да су грешке које се јављају најчешће условљене природом језика посредника или пак непажњом преводиоца. Такво стање снажно подржава становиште преводилачке струке да преводу с превода треба прибегавати само онда када непосредни превод није могућ.

Кључне речи: секундарни превод, турски језик, ономастика, транскрипција

„Преводјење је процес стварања превода и састоји се од престварања и модификације. Преводно престварање је кодирање којим се омогућава да се интенције изражене у једном коду (изворника) поново реализују у поруци израженој у другом коду (тексту циља).” (Hlebec 2009:12) Овај процес од књижевног преводиоца захтева да, осим знања и вештине, поседује и таленат за естетско изражавање. Преводилац поред доброг знања језика мора бити упознат са културолошко-историјским карактеристикама које носи језик са којег се врши превод, како би он био успешан и прихваћен. У том циљу књижевни преводилац може вршити интервенције и/или измене текста докле год је дело у складу са нормативним правилима на циљном језику. Међутим, преводилачки задатак захтева додатна истраживања околности и услова у којима је дело настало, процену у којој су мери они познати јавности циљног језика, додавање објашњења у тексту или преводилачких напомена како би се превод, а тиме и оригинално дело, боље разумели. Комплексни преводилачки процес

¹ ksenija.aykut@fil.bg.ac.rs

постаје још тежи и захтевнији када је у питању секундарни превод, односно превод с превода.

Секундарно превођење, иако заступљено кроз историју, губи на свом значају са развитком филолошких наука и све више уступа место примарном превођењу, односно превођењу са изворног језика у циљни језик. Бавећи се овом проблематиком, Љ. Рајић (1981: 202) истиче да се код превођења с превода врши процес превођења као поновљене радње, у којем се ствара „међуоригинал” који представља основну везу између оригинала и секундарног превода и то тако што примарни превод постаје врста филтра кроз који оригинал мора да прође да би стигао до секундарног превода. Несумњиво је да на овом сложеном путу мора доћи до померања унутар текста, што изазива последице као што су удаљавање од оригиналне ауторове мисли, преводилачке погрешке које се понављају у секундарном преводу или нетачно преношење културних и историјских сегмената.

У овом раду на корпусу одређеног броја преводилачких примера са европских језика анализираћемо понуђена решења посебно се осврћући на проблематику преношења турских ономастичних лексема.

Превођење турских дела на стране језике у ранијим периодима може се описати као релативно скромно. Турска књижевност која је плод богате и дуге цивилизације постала је познатија европским књижевним круговима у модерној републиканској ери која започиње 1923. године оснивањем републике. Примери турске књижевности на југословенском језичком простору били су превођени углавном од стране турколога са академским звањима и њихова прва циљна група није била шира читалачка публика. Последњих деценија ситуација се знатно мења и појављује се све већи број преведених дела. Откако је Орхан Памук освојио Нобелову награду за књижевност 2006. године, тај број нагло расте. Све више је непосредних превода са оригинала, о којима се такође могу изнети различити судови зависно од избора преводилаца са којима издавачи сарађују.

Већ на самом почетку анализе секундарних превода уочавају се пропусти и грешке у транскрипцији чији се разлог може сажети у констатацију „да је неминовно да преводиоци који не знају турски греше у преношењу личних имена и имена места.” (Ајкућ 2012: 125) У складу с тим, пред преводиоца „међуоригинала” поставља се важан задатак који треба пажљиво решавати.

Проблем транскрипције ономастичких речи са турског језика донедавно је била спорадично обрађена тема. Данас је, у оквиру наставног програма турколошких студија, усвојена правилна транскрипција са турског. (Више о томе: Ајкућ 2011: 10–42) Међутим, осим уског круга стручњака, правила исправне транскрипције турских ономастичних лексема нису позната широј јавности. Због тога се наставља својеврсна конфузија и „слободна” интерпретација и понеких турколога, а пре свега преводилаца са превода турских дела на европске језике.

Турски алфавет је фонетски и састоји се од латиничног писма које у највећој мери одговара српској ортографији и фонолошком систему, изузев неколико гласова које треба исправно пренети: (с=ц, ç=ч, ğ=г, і=и, ј=ж, ö=о, ş=ш, ü=у, у=ј).

Прво што у анализи привлачи пажњу јесте неправилна транскрипција имена аутора романа. Приликом транскрипције са турског на српски не долази до промене у графици слова **с** и **з** јер оба потпуно одговарају српском ортографском систему. Међутим, видимо да се са енглеских превода јавља неоправдана промена **з** у **с**. Као пример наводимо транскрипцију презимена аутора дела *Изгубљена ружа* (Kayır Gül) у форми *Сердар Оскан* уместо исправног *Сердар Озкан* (Serdar Özkan), где није правилно вршити обезвучавање сугласника **з**.

Име аутора романа *Убиства у Истанбулу* (İstanbul Hatırası) транскрибовано је као Ахмед Умит, иако је обезвучавање код арапских имена извршено у коренитој језичкој реформи започетој након оснивања републике 1923. године² и на турском гласи Ахмет. Насупрот непрецизном преношењу имена аутора, у делу су лична имена истих фонетских карактеристика преношена правилно: *Решиџи* (Umit 2014: 449), *Муниџи* (Umit 2014: 28), *Максуџи* (Umit 2014: 240), *Невзатџи* (Umit 2014: 463).

У преводу већ споменутог романа Сердара Озкана појављује се нетачна транскрипција имена познатог турског песника *Јунуса Емре*³ (Yunus Emre) који је у преводу Озкановог дела транскрибован као *Јунуз Емре* (Osman 2007: 2) Из непознатог разлога се у истом делу догађа сада обрнута интервенција, непотребно озвучавање фонеме **с**.

Транслитерација графеме **ş** не представља проблем и на српски се преноси одговарајућим парњаком **ш**. Проблем настаје кад се транскрибује већ транскрибован ономастик са језика превода и преузима као **с**, што води погрешној транскрипцији властитога имена. Тако је властито име Шадија у преводу дела Ахмета Умита пренето на следећи начин: „Моја тетка Садџија је некада давно живела у старој дрвеној кући у истој тој улици.” (Umit 2014: 28) Исправно: *Шаџија* (Şadiye). Ово је резултат одбацивања дијакритичких знакова приликом превода са турског на неки од европских језика и свакако омашка која се не би догодила да је превод рађен са оригиналног текста. Ово тим пре што у турском, као и у нашој средини, постоје женска имена Sadiye и Şadiye, дакле Садџија и Шадија.

У преводу романа познатог турског савременог писца Зулфија Ливанелија *Једна мачка, један човек, једна смрт* са енглеског језика учучавају се две неправилности приликом транскрипције топонима *Ајазџаша* (Ayazpaşa), настале услед непознавања турског алфавета од стране преводиоца:

- 2 Институционализоване језичке реформе које су почеле одмах након оснивања републике представљају борбу за чистоту језика и повратак принципима нарушене структуре турског језика. Овако корените реформе над вишевековним упливом језика носилаца исламске традиције у турској се науци називају „Језичка револуција”.
- 3 Јунус Емре (1238? – 1320?) турски суфијски песник из 13. века, једна од најеминентнијих фигура у турској књижевности. *Инџиџиџи* Јунус Емре у Београду један је од турских културних центара у преко 50 земаља света, који носе овај назив.

„Изгледа да је разговарао са власником стана који сам изнајмљивао у Ајаспаси [...]” (Livaneli 2002: 130) Поново видимо неоправдану промену **з** у **с**, као и одбацавање дијакритичких знакова у фонеме **ш** приликом превода на енглески.

У реченици „Мој отац је водио бакалницу средње величине у Анкари – у Кићикесату” (Livaneli 2002: 83) употребљена је неприхваћива транскрипција назива анкарског кварта *Кучукесати* (Küçükkesat). У овом примеру се бележе погрешне транскрипције два гласа, умлаута **ï** и сугласника **ç**. Српски еквивалент гласа **ç** је **ч**, иако се у турском изговара нешто мекше. Поред правила које се може извести из фонолошке анализе, у највећем броју турцизама усвојених у српском језику јасно се види постојање тачне транскрипције (чакшире, чанак, чарапе, чаршав, челик, чорба итд). Умлаут **ï** на српски се правилно преноси као **у**.

У, иначе солидном, преводу романа *Убиство у хоћелу Босфор* са турколошког аспекта, појављује се проблематично ословљавање чланова султанске породице, настало услед непознавања изражавања рода у турском језику. Наиме, код именовања мушких чланова, реч султан иде испред личног имена, а, код женских, реч султан иде иза личног имена и тада значи султанија: „По мишљењу многих историчара нема сигурних доказа о националности Хандан Султан, али Донети тврди да је она – као и Сафије Султан, мајка Мехмеда III – била Венецијанка.” (Ajkol 2009: 124) Правилно је: султанија Хандан и султанија Сафије.

У овом преводу са (по свој прилици) немачког језика наилази се на реченицу: „Лале је главна уредница највећих дневних новина у Турској, Гинебакан, [...]” (Ajkol 2009: 56) Исправна транскрипција је *Гунебакан* (Günebakan). Овде је очигледно дошло до изједначавања умлаута који постоји и у немачком и у турском. Међутим, између немачких и турских умлаута **ö** и **ü** не може бити подударања у транскрипцији због више разлога који су детаљно објашњени у правилима транскрибовања турских фонема (Aykut 2011: 10–42). Истини за вољу, у овом преводу постоје и правилна решења истог назива, у форми Гунебакан. На овом примеру се задржавамо јер су ранији покушаји примене аналогije са немачком транскрипцијом од стране како турколога тако и преводилаца нанели штету турским ономастичним речима. Након интервенције савремених стручњака турколога дошло је до промене става, што је резултирало правилнијом транскрипцијом турских ономастика.

Карактеристичан пример који илуструје ову појаву често се среће у преводу с превода: „[...] видећете да ту има новчића из доба владавине султана Мехмеда Освајача, султана Сулејмана, Селима и Ахмеда III, као и новчића из доба Ататурка и Исмета Иненија.” (Umit 2014: 282–283) Наиме, презиме другог председника Републике Турске, Исмета Инонуа (İsmet İnönü)⁴, у време када је живео и радио, погрешно је транскрибовано

4 Исмет Инону (Mustafa İsmet İnönü, 1884–1973), високи војни официр и политичар. Други председник Републике Турске, након Ататурка. Први премијер након формирања републике и први начелник Генералштаба оружаних снага Републике Турске.

у форми Инени и тако ушло у нашу језичку стварност, што је изазвало непрепознатљивост његовог оригиналног презимена. Ради се о крајњој непажњи приликом транскрипције овог презимена, која је условила широку употребу овог антропонима у погрешном облику.

Још један врло чест пример погрешне транслитерације са западних језика јесте турски графем *с* који је у српском асимилован као *ц* и може се наћи у свим позајмљеницама турске етимологије. Графеме *с* и *џ* се под утицајем западних језика транскрибују погрешно као *ц*, *к* или *с*, а не као *џ* односно *ч*. Посебно је велики пропуст када се транскрипција односи на антропониме и топониме који су познати у српском и представљају већ адаптирана имена муслиманског становништва на нашим просторима. Наиме, током целог романа *Једна мачка, један човек, једна смрт* женско име *Нецла* (Necla) преноси се као *Некла!* (Livaneli 2002: 42, 48, 152). Поред овог лошег избора преводилац се код назива алевитске богомоље *Џем еви* одлучује да сачува оригинални облик *Cem Evi*, али деклинираног у форми „у Џем Евију”, што није добро решење⁵ (Livaneli 2002: 149).

Пример из секундарног превода дела Ахмета Умита такође илуструје наведен случај:

„Ту вам пише Др Некдет Денизел. Археолог и историчар уметности.” (Umit 2014: 16) Како је име *Нецдет* (Necdet) такође препознатљиво на нашим просторима, за преводиоца би то могла бити олакшавајућа околност. Међутим, лично име *Нецдет* је у целом роману погрешно транскрибовано, што је необично ако се има у виду да су други антропоними који се спомињу у роману и садрже овај глас, нпр. мушко име *Ерџан* (Ercan) (Umit 2014: 342, 346, 348), сасвим доследно правилно транскрибовани током целог текста. У највећој мери у овом преводу са „међуоригинала” транскрипција је урађена правилно.

Пример немалог преводилачког пропуста запажа се у већ споменутом делу *Једна мачка, један човек, једна смрт*:

„[...] као и успомена од Кемал-паше коју је држао на сточићу, привлачили су Самија као магнет.” (Livaneli 2002: 65) На први поглед нема грешке у транскрипцији пашиног имена, али, кад се упореди са оригиналом, види се да стоји *Cemal Paşa*. Исправна транскрипција је *Џемал-паша*. Транслитератор се очито водио истом логиком преношења *с* са енглеског у *к* и тако погрешно пренео име Џемал у Кемал, чиме је учинио битну грешку имајући у виду да постоје оба имена, као и да је Кемал паша било име оснивача Републике Турске, Кемала Ататурка. *Џемал-паша*⁶ је

5 Џем еви (кућа за церемонију „џем”). Алевити су најбројнија исламска верска група у Турској после сунитских муслимана, која је добила име по четвртој ортодоксном халифи Алију, Мухамедовом зету. Главни верски обред „џем” обављају у кућама под називом Џем еви.

6 Џемал-паша (Ahmed Cemâl Paşa, 1872–1922) високи војни официр османлијске војске, политичар. Један од лидера „Друштва за јединство и напредак” у оквиру младо-турског покрета и припадник управљачке структуре последњих година Османлијског царства, познате под називом „Владавина тројице генерала” или „Младотурски тријумвират” (1913–1918).

такође историјска личност коју преводилац није истражио. У наведеној реченици у синтагми преведеној као „успомена од Кемал-паше” поткрала се још једна грешка. Наиме, значајна књига из историјског периода у којем су живели и деловали Џемал-паша и Кемал-паша (Ататурк) носи назив *Hatıra(t)* „успомене, мемоари”, чији је аутор Џемал-паша и на коју се у датој реченици мисли. Овај пример јасно показује проблеме које може да створи превођење с превода.

Фонема *с* евидентно представља проблем за преводиоце. У преводу дела *Црвени султан* транскрибује се очекивано погрешно као *к*, док се у фусноти која објашњава наведени топоним даје оригинална графика са *с*, што показује да преводилац не зна како да се избори са овом фонемом специфичних карактеристика. Ова појава се прецизно може уочити увидом у следеће примере:

„Каде-и Кебир је већ била осветљена уљним лампама.” (Çamuroglu 2014: 5)

Фуснота гласи: „Cadde-i Kebir је било отоманско име Авеније Истиклал.”

Правилна транскрипција би била *цаде*, али, пошто се ради о познатом турцизму у нашем језику *цада* (улица, авенија), најупутније би било извршити његов превод.

Приметна је и појава преношења фонеме *с* као *ч*, што није прихватљиво решење:

„У суботу ћете сести у воз на станици Сиркечи.” (Çamuroglu 2014: 81)
Треба да стоји *Сиркеџи*.

У преводу романа *Кира Ешпер* (*Kiraze*) списатељице Солмаз Камуран, са енглеског језика, уочава се доста недоумица у транскрипцији. На пример:

„Велика здања у близини гвоздене оgrade Кајитхане и дуж Босфора; једноставне куће Фатих и Фетије [...]” (Kamuran 2006: 8) Исправно је *Каџитхане* (Kâğıthane) и *Фетихије* (Fethiye). У турском алфавету постоји глас *ğ* (меко *г*) који се не изговара, али се у писменој транскрипцији мора сачувати као *ğ* будући да има све карактеристике сугласника, најчешће стоји уз вокал или између два вокала и спада у сугласнике. У називу истанбулског кварта Кагитхане следи га фонема *ı* (мукло *и*, *и* без тачке) чији једини еквивалент у српском може бити *и*. Турско *h* се зависно од позиције у речи изговара тврђе или мекше, али се не изоставља и обавезно се транскрибује као наше *х*.

Још један пример неоправданог изостављања фонеме *х* види се у преводу дела *Црвени султан*: „Пре три дана купљени су за Мешур Комик Хасан-ефендију [...]” (Çamuroglu 2014: 52) У питању је познати турски стваралац *Kel Hasan Efendi*, који је био познат и под надимком *Мешхур Комик* (Meşhur Komik – славни комичар), па ће исправна транскрипција имена бити: *Мешхур Комик Хасан- ефендија*.

Изостављање последњег вокала у топонимима вероватно је последица лоше транскрипције на енглески:

„[...] стварале су збрку која се називала Еминон, Балат и Ејуп.” (Kamuran 2006: 218) Назив познате истанбулске четврти је *Еминону* (Eminönü), а не Еминон. Овде додатну забуну ствара речник непознатих речи дат на крају књиге у којем се исти урбанонимски топоним наводи у форми *Еминона* (Kamuran 2006: 338).

Преводиоци анализираних дела овакве топониме који су у форми генитивне везе⁷ (Eminönü, Okmeydanı, Sarayburnu) преносе као Емино-н(а), Окмејдана и Сарајбурна и у тексту их мењају као именицу женског рода. (Kamuran 2006: 321; Umit 2014: 49)

Правилна транскрипција генитивне конструкције овог типа била би Еминону, Окмејдани и Сарајбурну.

У наредном примеру се уочава позитиван напор у преношењу палатализованог гласа *ž*, у складу са прихваћеним изговором у српском језику.

„Прошли су покрај портирнице [...] ка парку Ћулхан.” (Umit 2014: 322) Познати парк историјског значаја у Истанбулу зове се *Güllhane*. У овом примеру подржавамо став преводиоца да изврши палатализацију гласа *ž* имајући у виду да је реч о нама познатој лексеми у форми *ћул* (ружа), што је интервенција која је дозвољена у књижевном преводу. Међутим, изостављање последњег вокала *e* је пропуст.

У сложеници Гулхане персијска именица *хане* (здање, кућа) у исто време је и наставак у истом значењу и не треба је модификовати. Евентуалне модификације у транскрипцији могли би предложити познаваоци морфолошке и семантичке структуре турског језика, имајући у виду да су у овим примерима заступљени турцизми (мејдан, сарај, ћул).

Термини *Османлије*, *османлијски* и *Османлијско царство* представљају немалу тешкоћу у својој општој употреби. Иако *Правовис српског језика* дозвољава термин *Ошоманско царство* (P10 2010: 401), стручњаци београдске турколошке школе сматрају да су исправни облици *Османлије*, *османлијски* и *Османлијско царство* (Teodosijević 2010: 635). Јасно је да у српском не постоји дилема у вези са именовањем припадника Царства у форми *Османлије* (Osmanlı), те се природно намеће да изведени придеви гласе османлијски/Османлијско (царство). У последње време одомаћени називи *османски* (језик) и *Османско царство* нису прецизни имајући у виду да придеве не треба изводити из личног имена оснивача царства Османа, већ језик и царство припадају свим његовим следбеницима *Османлијама*. Термин *Ошоманско* (царство) резултат је западне транскрипције имена Осман са арапског језика, у форми *Othmān* и није одговарајућа „јер представља неуспелу лексичку позајмљеницу која асоцира на *ошоман*, то јест канабе, мекан лежај с узглављем без наслона” (Teodosijević 2010: 635). Коначно, логика намеће да се, приликом усвајања речи које се односе на турско/османлијско наслеђе и њихов утицај на

⁷ Карактеристична атрибутска употреба генитива заступљена у посебној синтаксичкој конструкцији, генитивном односу. Генитивна веза прожима читаву структуру турског језика и представља кључ за разумевање многих синтаксичких категорија.

нашем простору, предност даје блиском језичком контакту преко којег смо усвојили више хиљада турцизама, а не непрецизним тумачењима из других језика. У анализираним преводима срећу се све три верзије: Отоманско, Османско и Османлијско царство, што указује на приметну недоумицу и недоследност:

„Па ипак, морамо прво размотрити шта би било најбоље за Османско царство [...]” (Kamuran 2006: 52)

„[...] то значи да у овој земљи више ништа није сигурно или непитно и да сви народи Отоманског царства морају да се сами сналазе.” (Çamuroglu 2014: 67)

Посебно је неприхватљиво Османлије називати Османима, што не представља ништа друго до множину личног имена Осман. Такође, генитив једине и множине ове именице гласи исто, што читаоца може довести у недоумицу приликом разумевања текста:

„Мада ни одећа Османа није много заостајала за њом.” (Kamuran 2006: 284)

„Ми Ототани често грешимо зато што претпостављамо да је свако ко говори француски, центлмен.” (Çamuroglu 2014: 62) Називање становништва Османлијског царства Ототанима у најмању руку изазива нелагоду, стварајући асоцијацију на већ споменути комад намештаја.

Насупрот наведеним пропустима, поједини преводиоци су обратили пажњу на ову проблематику и пружили задовољавајуће решење: „Беше чудан осећај приближавати се средишту зграде која је четири стотине година представљала само срце Османлијског царства.” (Umit 2014: 362)

Имена историјских личности неретко представљају проблем упркос богатој историјској грађи која нам може бити од користи приликом преводјења и транскрипције. Тако се име султаније Хурем, како су је Османлије звале (Hürrem), у неким преводима погрешно преноси:

„Док је пролазио кроз харем, одлучио је да је назове Хурам.” (Kamuran 2006: 143). Исправна транскрипција је Хурем.

Насупрот томе, у преводу дела *Убиства у Истанбулу* преводилац се исправно одлучује за европску варијанту њеног имена, која је усвојена у нашим историјским изворима, у форми Рокселана:

„[...] све док нисам стигао до баштице између крипти султана Сулејмана и његове велике љубави Рокселане.” (Umit 2014: 481)

С обзиром на то да овај роман садржи велики број историјских података, преводилац је посвећено приступио истраживању дајући објашњења у подножним напоменама. Ипак је, несумњиво, био под снажним утицајем енглеског превода у ситуацијама које су остале непрецизно интерпретиране. Наводећи имена историјских и других личности, одлучио се за преводе њихових надимака. Код надимка султана Сулејмана (Kanuni Sultan Süleyman) у форми Сулејман Законодавац није било недоумице, међутим, надимак његовог оца, султана Селима Јавуза (Yavuz Sultan Selim), није лак за преводјење. Овде се он појављује као Селим Мрачни: „[...] господар планете: султан Сулејман Законодавац, једини

наследник султана Селима Мрачног.” (Umit 2014: 478) Преводиоци су на располагању два енглеска превода: *Selim the Grim* и *Selim the Resolute*. Већ се овде примећује несигурност приликом преношења имена овог султана у европским изворима. Турски надимак, односно име *Yavuz* има више значења: жесток, суров, окрутан, оштар, храбар, чврст, снажан, насилан. Имајући ова значења у виду, сматрамо да Селим Мрачни није најбоље решење. Требало би задржати оригинално име султан Селим Јавуз или Селим I с обзиром да су то називи под којима је познат у нашој историјској литератури.

У делу Кира Естер такође долази до грешака у тумачењу имена и надимака историјских личности:

„Сулејман [...] Законодавац [...] сада је именовао Барбароса за хајретина, то јест за оног који има право уживања.” (Kamuran 2006: 216) Превод би требало да пренесе да је султан Барбаросу дао име/надимак *Hayrettin* (Hayreddin) што значи „добročинитељ у вери” (dinin hayırlısı), те да име не представља било какав чин или звање.

Историјски аспекти су важни у преношењу антропонима. Имена из периода османлијске владавине у нашим изворима забележена су на различите начине. Ипак, несумњиво је да њихова правилна транскрипција са турског доприноси исправном усвајању и разумевању.

Поред наведених, грешке се поткрадају и у транскрипцији имена нама добро знаних позоришних и књижевних јунака:

„[...] да чита књиге о космографији и филозофији, да пише песме или да гледа представе уметника сенки, Караџоз.” (Kamuran 2006: 13) Ако би се радило о транскрипцији у административне сврхе, писали бисмо Карагоз. Међутим, књижевно дело допушта већ прихваћене називе у време када се усвајање турских речи ослањало на слух, па је извршена палатализација консонанта *ğ*. Стога је овде исправан облик *Карађоз* (Karagöz). Турско традиционално позориште сенки Карађоз познато је на балканском подручју. Стога је необично да се сусретнемо с погрешном транскрипцијом овог антропонима. Поред тога, турцизам *ђоз* (око) у српском језику део је више сложеница од којих је најфреквентнија *ђозлуци* (наочари).

Приликом транскрипције топонима који садрже фонеме *л* и *ј*, односно *н* и *ј* у суседном положају, неопходно је убацили епентетички вокал како се не би изједначили са латиничним фонемама *lj* и *nj*, као у примерима *Конија* (Konya), *Анџалија* (Antalya), *Аланија* (Alanya) (Aykut 2011: 26–27). Имајући у виду да се и у ћириличној графици турски топоними који се завршавају на *=уа* након сугласника правилно транскрибују уметањем вокала *и* (Тракија/Trakya, Кутахија/Kütahya, Саматија/Samatya, Малатија/Malatya, Фригија/Frigya, Амасија/Amasya), потребно је поштовати ову форму. Преводиоци показују (не)познавање овог правила:

„Гостима би се двоспратна камена кућа с верандом на обали у Саматји сигурно допала [...]” (Çamuroglu 2014: 54)

„Шехзадеа је вест затекла дванаест дана касније у санџаку Кутахја [...]” (Kamuran 2006: 276)

„[...] а оближњи градови Амасија, Сивас и Токат били су гадно оштећени.” (Kamuran 2006: 119)

Анализирајући наведене преводе, свесни да је немогуће направити прецизну дистинкцију између преводилачких погрешки под утицајем језика „међуоригинала” с једне стране и непознавања турског алфабета и ономастике с друге стране, врло обазриво их стављамо у исту категорију. Као додатни недостатак посматрамо погрешан пренос турских ономастичких лексема онда када преводилац није препознао лексеме познате нашем језику и култури, те их не преноси тачно, без обзира да ли су првобитни транслитератори познаваоци језика оригинала или не.

ЗАКЉУЧАК

У малом избору секундарних превода који смо начинили бележе се успеле и неуспеле транскрипције турских ономастичних речи.

Након детаљне анализе ових превода, коју овде није могуће у целини представити, закључујемо да преводиоци, колико год грешили у транскрипцији не познајући турски језик, у великом броју случајева успевају да пронађу и добра решења и обезбеде праћење теме обрађене у делу. Ипак, не занемарујемо општи утисак да је приметна значајна несигурност приликом преношења ономастичних речи.

Уопштено посматрано, превод с „међуоригинала” отежава сасвим добро разумевање и прави доживљај оригиналног текста. Стога стојимо на становишту да секундарно превођење не треба подстицати.

Не намеравајући да обесхрабriamo труд издавача, као и похвално настојање да се јавности представе дела стварана на нама недовољно познатом и несродном језику изван оквира индоевропске језичке породице, не можемо пренебрегнути тврдњу колеге Рајића (1981: 201) с почетка који каже да: „Ипак остаје чињеница да је превођење с превода само копирање копије.”

Литература

- Ajkol 2009: E. Ajkol, *Ubistvo u hotelu Bosfor*, Beograd: Mladinska knjiga, Prevela: Jelena Klar.
- Ajkuć 2011: K. Ajkuć, *Kontrastiranje turskog i srpskog jezika*, Lapovo: Kolor Pres.
- Ajkuć 2012: K. Ajkuć, *Çağdaş Türk Edebiyatından Sırçaya Yapılan Çevirilerin Değerlendirilmesi Üzerine, Türk Dili*, 722, CII, İstanbul, 123-128.
- Kamuran 2006: S. Kamuran, *Kira Ester*, prev. Mirjana Živković, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Livaneli 2002: Z. Livaneli, *Jedna mačka, jedan čovek, jedna smrt*, preveo: Vuk Perišić, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Oskan 2007: S. Oskan, *Izgubljena ruža*, prev. Branislav Spasojević, Beograd: Okean.

- P10 2010: *Правовис српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Rajić 1981: Lj. Rajić, O prevođenju s prevoda, u: Lj. Rajić (red.), *Teorija i poetika prevođenja*, Beograd: Prosveta, 201–218.
- Teodosijević 2010: M. Teodosijević, Preciznije određenje pojmova otomanski, osman-ski, osmanlijski i turski, *Srpski jezik*, XV, 1/2, Beograd, 635–640.
- Umit 2014: A. Umit, *Ubistva u Istanbulu*, prev. Miroslav Bašić Palković, Zrenjanin: Sezam book.
- Hlebec 2009: B. Hlebec, *Opšta načela prevođenja*, Beograd: Beogradska knjiga.
- Čamuroglu, 2014: R. Čamuroglu, *Crveni sultan*, prev. Vladan Stojanović, Beograd: Vulkan.

Ksenija R. Ajkut

THE PROBLEM OF ADAPTING TURKISH ONOMASTIC WORDS IN THE TRANSLATION OF TURKISH LITERARY WORKS FROM THE LANGUAGE OF THE INTERMEDIARY

Summary

Secondary translations of Turkish literary works represent a unique translational challenge, considering that the original text is written in a language that differs significantly in structure from the Indo-European languages, from which these translations are mostly made. By contrasting the Turkish onomastic words with their transcription into Serbian, the problems of the translation appear when translating from a translation. Although in the translation of Turkish works from English and German, the language of the mediator, a considerable number of correctly chosen solutions can be found in the transcription of anthroponyms and toponyms, the analysis carried out shows that the occurring errors are most often due to the nature of the language of the mediator or due to the negligence of the translator. This situation supports translators' opinion that translating from a translation should be used only when direct translation is not possible.

Keywords: secondary translation, the Turkish language, onomastics, transcription

Примљен: 4. мај 2023. године
Прихваћен: 15. децембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Детаљ са веће фотографије. Лице Гаврила Принципа фотографисано по наредби полицијског службеника Виктора Ивасјука 2. јула 1914. (Архив Босне и Херцеговине).

Irena M. Selaković¹
Universidad de Kragujevac
Facultad de Filología y Artes
Departamento de Filología Hispánica

AUTOGRABACIÓN COMO UNA TÉCNICA INNOVADORA PARA SUPRIMIR EL MIEDO A LA EXPOSICIÓN ORAL²

En este trabajo examinamos la importancia de la autograbación como una técnica innovadora en las clases de ELE, con el objetivo de suprimir el miedo y la ansiedad durante las presentaciones o exámenes orales. A la investigación asistieron los estudiantes del primero, segundo y tercer año de estudios de la Facultad de Filología y Artes que estaban matriculados en las clases de ELE. Después de la investigación, que incluyó la grabación de los vídeos, se realizó una encuesta en la que también participaron los estudiantes. Según los datos de la investigación y las respuestas obtenidas, podemos afirmar que la autograbación tiene un efecto positivo en la autoconfianza de la mayoría de los estudiantes y les ayudó a suprimir el miedo y la ansiedad que tenían a la hora de hablar en español, sobre todo durante los exámenes orales.

Palabras clave: autograbación, español, exposición oral, miedo, autoconfianza

1. INTRODUCCIÓN: ANSIEDAD COMUNICATIVA

Para empezar, es importante distinguir entre la ansiedad que se produce en situaciones cotidianas y la ansiedad al aprender una lengua extranjera que impide al estudiante progresar y adquirir nuevo vocabulario y frases a través del disfrute, siendo también un obstáculo de carácter psicológico a la hora de comunicarse en ese idioma. Cuando se trata del segundo tipo de ansiedad, puede definirse como “un sentimiento subjetivo compuesto de tensión, nerviosismo y preocupación asociado a la excitación del sistema nervioso autónomo” (Horwitz, Horwitz y Cope 1986: 125). Los estudios acerca de este tema se iniciaron durante los años setenta, en la época en la que los estudios estaban centrados en el alumno. Fue entonces cuando se puso énfasis en la ansiedad que, según los investigadores, junto con otros factores como la motivación, los rasgos de personalidad y las habilidades lingüísticas, se convirtió en un elemento importante que afecta al proceso de aprendizaje de una lengua extranjera (Horwitz 1990, según Tóth 2010: 15).

¹ irena.selakovic@filum.kg.ac.rs

² Los resultados de este trabajo fueron presentados en el congreso internacional titulado *Pasado, presente y futuro del hispanismo en el mundo: avances y retos* en la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, en el período 23-25. junio de 2022.

La ansiedad puede ocurrir en cualquier ámbito. Para aquellas personas que sólo la experimentan cuando aprenden un idioma, pertenece a la categoría de reacciones de ansiedad específicas (Horwitz, Horwitz y Cope 1986: 125). Hay tres formas diferentes de un comportamiento causado por la ansiedad: 1) la ansiedad relacionada con los exámenes que se refleja en el miedo al fracaso, 2) el miedo a la evaluación negativa y 3) la ansiedad comunicativa³, que se refleja a través de la timidez y el miedo a la conversación con otras personas (Horwitz, Horwitz y Cope 1986: 127). La ansiedad presente al aprender un idioma extranjero se debe también a la inautenticidad inherente asociada con habilidades comunicativas inadecuadamente desarrolladas en un idioma extranjero (Bojović 2013: 68).

La ansiedad se produce como reacción a las dificultades en un momento en el que necesitamos adaptarnos a los cambios que se producen en nuestra vida. AC, o como algunos autores lo llaman, el “choque lingüístico”, se manifiesta a través del miedo al uso inadecuado de palabras y frases y a la preocupación del individuo sobre si logrará expresarse correctamente en el idioma extranjero y si logrará decir todo lo que diría en su lengua materna (Stengal 1939: 211, según Arnold y Brown 1999: 21). Esta forma de ansiedad se produce por un evento estresante, que puede ser hablar frente a un gran número de personas, prepararse para un examen o para una entrevista de trabajo. García Galindo (1986: 44) explica que cambiar el lenguaje que se ha usado durante toda la vida no es una nueva página, sino un nuevo capítulo en el libro, y la reacción que surge es AC, que representa el miedo a lo desconocido. Cuando el estudiante se encuentra por primera vez ante el nuevo idioma, no domina la gramática, no tiene un amplio vocabulario y la incomodidad que siente lentamente comienza a reflejarse a través de cambios en su comportamiento (García Galindo 1986: 44). Algunas de las reacciones de los estudiantes, provocadas por la ansiedad en las clases de lengua extranjera, son “la pronunciación incorrecta de los sonidos, la entonación y ritmo desiguales del idioma, el olvido de palabras y las frases recién aprendidas o simplemente negarse a participar en la interacción” (Yang 1991: 430). La ansiedad que sienten los estudiantes y su competencia comunicativa están directamente relacionadas con las actividades y el ambiente en el aula donde existe el miedo al qué dirán por parte de los compañeros, si se burlarán o lanzarán algunos comentarios (Wilson 2006: 103).

AC se presenta inicialmente sólo en ocasiones, en episodios, relacionados con determinado elemento durante el aprendizaje de la lengua extranjera. Puede ocurrir durante una conversación con un profesor, con compañeros, o frente a cierto grupo de personas. Si este tipo de ansiedad ocurre en un momento en que el individuo está nervioso o quizás insuficientemente preparado y no se repite constantemente, entonces se trata de una ansiedad temporal que no tiene gran impacto en el aprendizaje del idioma extranjero. Si la ansiedad comienza a repetirse, entonces es una ansiedad que a largo plazo afecta al individuo e inevitablemente tendrá consecuencias para el aprendizaje del idioma (Arnold 1999: 60).

3 A continuación: ansiedad comunicativa = AC.

El trauma causado por la ansiedad puede durar al menos seis meses y, si no se atiende, la condición de la persona puede empeorar (Pérez Fernández 2015: 08). AC y el miedo a hablar en público son muy parecidos a la fobia a las serpientes, a los ascensores o a las alturas (Dalí 1991, según Wilson 2006: 102) y este tipo de ansiedad es más frecuente que la ansiedad relacionada con otras habilidades lingüísticas (Wilson 2006: 102).

La ansiedad puede ser positiva, que es consecuencia de hechos y situaciones reales, y negativa, que se relaciona con miedos que sólo están en la cabeza del aprendiz. La primera nos motiva a encontrar la solución adecuada, mientras que la segunda nos hace sentir que no somos lo suficientemente buenos y nos desanima a alcanzar la meta (García Galindo 1989: 44). Arnold (1999: 60) explica que algunos investigadores creen que la ansiedad tiene un efecto positivo, pero que la mayoría habla de las consecuencias negativas al aprender la lengua extranjera. La ansiedad negativa a veces se llama “ansiedad repulsiva” porque afecta al individuo de varias maneras, al crear barrera y aversión en sus ojos hacia el idioma meta (Arnold 1999: 60). Oxford (2013: 217) explica que AC tiene unas consecuencias negativas para el aprendizaje, lo que genera déficits en los ejercicios de escucha, dificulta el aprendizaje del nuevo vocabulario, el uso reducido de palabras y exámenes básicos muy mal hechos que automáticamente implican peores calificaciones. Señala además que esto es sólo un preludio de la siguiente fase de aumento de la ansiedad, cuando se pierde por completo la voluntad de comunicarse en el idioma dado, se comienza a huir de las clases y se olvida la realización de la tarea. AC a menudo va acompañada de síntomas físicos como tensión muscular, sensación de asfixia, garganta seca o temblores, lo que más bien sería un hándicap, más que algo que facilite el aprendizaje y la comunicación en lengua extranjera (Oxford 2013: 217). Arnold (1999: 61) destaca que casi todos científicos llegan a la conclusión de que el efecto positivo de la ansiedad existe principalmente sólo durante algunas tareas más sencillas, como forma de apoyo que motiva a los alumnos a resolver el problema que se les plantea.

Sea positiva o negativa, la ansiedad representa la respuesta natural del organismo a situaciones cotidianas y no debe de preocuparnos hasta que se convierta en un fenómeno patológico que comienza a reflejarse de manera significativa en el estado físico y en las manifestaciones psicológicas de las personas (Pérez Fernández 2015: 07).

2. TÉCNICAS PARA SUPERAR LA ANSIEDAD COMUNICATIVA

Cuando la AC se nota a tiempo, con la ayuda de técnicas apropiadas, se puede prevenir su impacto en el estudiante y se le puede permitir aprender el idioma para que fluya completamente de forma natural sin ningún temor o aversión.

Una de las preguntas más importantes relacionadas con el tema de la AC es cómo aliviarla, si no eliminarla por completo. En este sentido hay que tener en cuenta el rol de profesor en el aula. Young (1990: 544) explica que la mayoría de los estudiantes prefieren levantar la mano y responder a una pregunta

en lugar de ser llamados por el profesor. También estarían menos nerviosos durante el examen oral si tuvieran la oportunidad de comunicarse más con el profesor y compañeros de clase durante las clases de conversación. La mayoría prefiere la corrección automática de un error, porque, según ellos, eso les ayudaría a no repetirlo. Sin embargo, no todas las personas son iguales y no todos reaccionan de la misma manera ante determinadas situaciones, por lo que Arnold (1999: 65) descubrió que este tipo de corrección de un error frente a toda la clase o determinado grupo de personas tiene un efecto negativo en algunos casos y crea un sentimiento de ansiedad.

Arnold (1999: 67) destaca que para reducir la AC o eliminarla por completo el profesor debe explicar a los alumnos que es completamente normal sentir cierta incomodidad y miedo al encontrarse con el nuevo idioma. Es importante destacar que la AC no tiene por qué convertirse en “ansiedad a largo plazo”. Si alguien desarrolla este tipo de ansiedad, entonces el profesor debe hacer un esfuerzo para aumentarle la confianza dándole la oportunidad de sobresalir en clase. Si existe un factor de competencia en el aula entre determinados alumnos, debe reducirse cuanto antes. Después de eso, sería deseable que el docente exponga claramente las metas que se deben lograr durante el curso y ayude a los estudiantes a desarrollar estrategias a partir de las cuales las lograrán. El docente debe brindar a los estudiantes la oportunidad de expresarse de la mejor manera posible y explicar que no es importante expresar todo correctamente a nivel gramatical. Si los estudiantes están menos tensos y nerviosos con la presencia de música, risas y juegos, entonces definitivamente se deberían usar en clase. Es muy importante ayudar a los estudiantes a reconocer los síntomas de la ansiedad por sí mismos, porque de esa manera seguramente les será más fácil superarla con el apoyo del profesor (Arnold 1999: 67).

Sagastume Gemmell (2009: 166) afirma que una de las técnicas que puede ayudar a prepararse el discurso y encontrar el estilo personal de hablar delante de otras personas es colocarse frente al espejo y destaca:

El espejo es el público que lo está viendo y si usted le transmite inseguridad tendrá inseguridad, si lo considera su enemigo será su enemigo, pero si se ve con agrado y con respeto eso tendrá (Sagastume Gemmell 2009: 166).

Sonya Pale y Kamlasi (2021) corroboraron la hipótesis de que hablar frente al espejo mejora la habilidad de hablar en otro idioma, específicamente en inglés. Los autores (2021: 333) confirman que hablar frente al espejo se define como la acción de una persona hablándose a sí misma y mencionan que se considera que hablar al espejo mejora la autocompasión (según Rasyid et al. 2019). Otros beneficios de hablar frente al espejo consisten en el beneficio del pensamiento y la mejora de la capacidad intelectual. Esta técnica facilita la concentración, pero también ayuda a entender y expresar las emociones, facilita la resolución de problemas y, lo más importante, aumenta el autoconocimiento y la autoestima, lo que es imprescindible para evitar la AC.⁴

4 <https://www.miralay.es/> (Fecha de acceso 9 de noviembre 2022)

3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

El método de nuestra investigación se basa en la comparación del efecto de hablar frente a un espejo con grabar una presentación de vídeo con cámara frontal de móvil. Según nuestra opinión, estas dos técnicas son muy similares porque los estudiantes en ambos casos pueden ver su reflejo en tiempo real. Sin embargo, grabar con una cámara tiene una mayor ventaja porque los estudiantes tienen la oportunidad de ver el vídeo que grabaron, notar la forma en que hablan, determinar cuáles son los errores más comunes que cometen y luego tratar de corregirlos. Sagastume Gemmell (2009: 167) destaca la importancia de tomarse un vídeo para corregir errores relacionados con la forma de hablar, porque en el vídeo podemos ver de qué manera nuestros gestos acompañan a nuestras palabras y detectar las inseguridades.

La investigación tuvo lugar en la Facultad de Filología y Artes, en Kragujevac, durante el año escolar 2021/2022. Participaron 42 estudiantes (*Español 1* – 17; *Español 2* – 20; *Español 3* – 5). Según los currículos de las asignaturas *Español 1, 2 y 3*, una parte de la nota es la presentación que se prepara en parejas o en grupos de tres. Sin embargo, para los fines de esta investigación, los estudiantes en vez de preparar las presentaciones, tenían que grabar un vídeo sobre un tema determinado y mandárselo al profesor. El requisito fue grabar ese vídeo con la cámara frontal. La duración de los vídeos no podía superar los 5 minutos y estaba prohibido leer.

Del objetivo de la investigación surgieron las siguientes tareas: 1) analizar las técnicas para preparar las presentaciones o exámenes orales; 2) analizar las técnicas para suprimir el miedo a las presentaciones o exámenes orales; 3) analizar el método de autograbación en las clases de ELE.

Al final se realizó una encuesta especialmente preparada que estaba formada por 22 preguntas con las respuestas de forma abierta y cerrada. En cuanto a las preguntas cerradas, se utilizó la escala de Likert para obtener los resultados que presentaremos cualitativa y cuantitativamente.

4. RESULTADOS

4.1. Técnicas para preparar las presentaciones o exámenes orales

En lo que se refiere a la sensación de nerviosismo o tener miedo a la hora de hacer una presentación, el 33,3% de los encuestados en la escala de Likert eligió la respuesta *muy frecuentemente*, el 14,3% *frecuentemente*, el 31% *ocasionalmente*, el 11,9% *raramente* y el 9,5% *nunca*. Cuando se trata de las mismas emociones a la hora de tener examen oral, el 31% eligió la opción *muy frecuentemente*, el 19% *frecuentemente*, el 33,3% *ocasionalmente*, el 16,7% *raramente* y nadie respondió con la opción *nunca*.

Muchos afirmaron que se preparan para las presentaciones de forma independiente, repitiendo en voz alta lo que han aprendido caminando por el salón o mirándose en el espejo porque se ponen muy nerviosos frente a los demás. Algunos imaginan que presentan el material frente al profesor y así

tratan de aprenderlo lo mejor posible. Otros trabajan en parejas, en grupo o en el círculo familiar. Una persona realiza grabaciones de audio y después las escucha para detectar posibles errores y eliminarlos. Fue interesante llegar a saber que sólo un encuestado graba videos varias veces porque dice que este tipo de ensayo es el más eficaz.

En cuanto a la preparación frente al espejo, muchos estudiantes no están familiarizados con esta técnica o simplemente creen que no pueden lograr los resultados deseados con su uso. El 14,3% en la escala de Likert eligió la respuesta *muy frecuentemente*, el 9,5% *frecuentemente*, el 16,7% *ocasionalmente*, el 38,1% *raramente* y el 9,5% *nunca*.

4.2. Técnicas para suprimir el miedo a las presentaciones o exámenes orales

Las técnicas usadas por los estudiantes para suprimir el miedo a las presentaciones o a los exámenes orales son las siguientes: piensan en algo positivo mientras escuchan música; tratan de hacer algo con las manos porque no pueden calmarlas; utilizan ejercicios de respiración para controlar los latidos rápidos del corazón; planean con anticipación qué y cómo decirlo; intentan aprender lo mejor posible las lecciones porque no tienen miedo cuando tienen confianza en sí mismos y en sus conocimientos; sin embargo, cuando saben algo a medias se consuelan con el hecho de que sacarán preguntas cuya respuesta conocen; piensan que la presentación terminará rápido, y algunos por esa razón la hacen precipitadamente para poder mantener la sensación de incomodidad bajo control; mientras unos tratan de no pensar en ello, otros intentan convencerse de que la presentación oral no es tan terrible y tratan de desviar sus pensamientos hacia otras cosas; se convencen de que se trata de un miedo irracional; intentan concentrarse lo máximo posible en el tema del que van a hablar y no en la posibilidad de equivocarse; se entrenan con tiempo para no sentirse nerviosos durante la exposición, exponiéndose con la mayor frecuencia posible a situaciones que les causan ansiedad e incomodidad. Hubo algunos estudiantes que señalaron que las técnicas mencionadas no les ayudaban y que todavía no han encontrado la solución adecuada, pero también hubo estudiantes que no intentaban suprimir en absoluto este sentimiento de incomodidad y se dejaban vencer por miedo.

Queríamos saber si la técnica de preparar presentación oral frente a un espejo podía ser de gran ayuda para combatir el miedo y la ansiedad a la hora de hablar en español. El 14,3% en la escala de Likert eligió *totalmente de acuerdo*, el 19% *de acuerdo*, el 57,1% *indeciso*, el 7,1% *en desacuerdo* y el 2,4% *totalmente en desacuerdo*. Los resultados muestran un alto grado de indecisión, principalmente debido a la falta de familiaridad con esta técnica, pero, hay quienes piensan que esta técnica puede ser muy útil.

4.3. Método de autograbación en las clases de ELE

El 90,5% de los encuestados respondió que es la primera vez que hacen una presentación oral en forma de vídeo en modo frontal. Los resultados no nos sorprendieron, dado que se trata de un enfoque innovador y de una investigación única sobre la que no hemos encontrado trabajos de otros autores hasta el momento.

Un gran número de estudiantes es consciente de la similitud que existe entre las presentaciones de vídeo en el modo de cámara frontal y la preparación frente a un espejo, pero también hay quienes están indecisos o en desacuerdo con tal afirmación. Según la escala de Likert, el 4,8% eligió *totalmente de acuerdo*, el 50% *de acuerdo*, el 23,8% *indeciso*, el 19% *en desacuerdo* y el 2,4% *totalmente en desacuerdo*.

Cuando se trata de las ventajas de preparar una presentación oral frente al espejo, se destacan las siguientes: los estudiantes pueden verse a sí mismos y ganar confianza mientras hablan; aunque están solos en la habitación, tienen la impresión de que están hablando frente a alguien, y eso les relaja mucho; pueden concentrarse más en lo que dicen y es menos probable que cometan errores; pueden notar fácilmente ciertos gestos que hacen (p. ej. agitar incontrolablemente las manos) y corregirlo con la práctica. Todas estas ventajas harán que se vean más confiados a la hora de hacer la presentación en la clase.

Según los estudiantes, los beneficios de la grabación de vídeo en comparación con hablar frente a un espejo son los siguientes: pueden grabar el vídeo varias veces, verse claramente y reproducirlo tantas veces como necesiten; están solos en la habitación; pueden enviar al profesor la versión con la que estén más satisfechos; se sienten más relajados, como si estuvieran hablando con alguien por teléfono; tienen la posibilidad de autoevaluarse mientras ven el vídeo, eliminando errores similares redundantes y que queden fosilizados en el futuro; rompen el miedo escénico de hablar en público; desarrollan la habilidad de presentar frente a grupo de personas.

Las desventajas son las siguientes: su reflejo puede confundirlos aún más y puede resultar un poco incómodo; sensación de que todo debería estar bien a la primera; se enfocan en cómo se ven mientras hablan y se desvía la atención de lo que hace falta decir; existe la posibilidad de que no les guste cómo se ven y luego piensen demasiado en ello; se permiten cometer los errores porque son conscientes de que están solos y tienen la libertad de hacerlo; a algunas personas no les gusta salir en vídeo; saben que se trata de una tarea, quieren hacerlo lo mejor posible y no cometer errores, por lo que no están tan relajados como si estuvieran hablando y presentando en clase; las presentaciones a través de la cámara parecen algo artificiales; los problemas técnicos (la conexión a internet, la falta de memoria en el teléfono, poca iluminación, el entorno potencialmente ruidoso y perturbador o viceversa, los compañeros de casa o de habitación a los que les molesta el “ruido”); la distracción (notificaciones, mensajes, etc.); incomodidad física (rigidez de la mano al sostener el teléfono durante mucho tiempo, etc.); leer las respuestas o notas desde algún lado; cometer un error al grabar y luego tener que volver a grabarlo para que se vea bien, lo cual exige mucho esfuerzo y tiempo.

Era importante investigar si la preparación de las presentaciones en forma de vídeos redujo el miedo y la ansiedad que sentían los estudiantes justo antes del examen oral de español. El 9,5% eligió la respuesta *totalmente de acuerdo*, el 33,3% *de acuerdo*, el 31% *indeciso*, el 23,8% *en desacuerdo* y el 2,4% *totalmente en desacuerdo*. Muchos descubrieron que estaban más preparados para el examen oral, seguros de sí mismos, relajados y sin tener miedo porque ya habían tenido una tarea similar. Se dieron cuenta de que habían aprendido el idioma más de lo que pensaban. Esta técnica les animó a no adherirse a ninguna norma al hablar en español (en el sentido de aprender el texto de memoria y cosas por el estilo) y les ayudó a encontrar la palabra adecuada lo más rápidamente posible o describir la palabra que les faltaba, debido al tiempo limitado de grabación, igual que en el examen. Pensaron menos en si harían algo mal y estaban más tranquilos y centrados en sus presentaciones. Estaban motivados para consumir más contenido en L2, principalmente con el fin de recopilar ideas y luego también con fines evasivos. Se dieron cuenta de que sabían más de lo que pensaban. Por un lado, destacaron que preparar la presentación en forma de vídeo fue una preparación adecuada para la presentación oral, pero era inevitable que todavía hubiera cierta inquietud e inseguridad, porque en ese momento no estaban solos en la sala, alguien más estaba escuchándolos y había una retroalimentación que de antemano no sabían cómo sería. Por otro lado, algunos dijeron que aumentó su miedo, porque se dieron cuenta de que todavía necesitaban que uno de los profesores confirmara si sus oraciones eran correctas. La impresión general fue que la grabación era un buen simulacro de examen, y algunos afirmaron que, en un momento dado del discurso, durante el examen, vieron su propio reflejo hablando.

5. CONCLUSIÓN

Para concluir podemos comprobar que la hipótesis de la que partimos ha sido corroborada. La autograbación tiene un efecto positivo en la autoconfianza de la mayoría de los estudiantes y les ayudó a suprimir el miedo y la ansiedad que tenían a la hora de hablar en español, sobre todo durante los exámenes orales. Es necesario destacar que hay cierto porcentaje de alumnos que piensan que esta técnica no les ha servido de mucha ayuda, porque el miedo que sienten al hablar en el idioma extranjero, en cierta medida, siempre está presente. De hecho, un pequeño porcentaje de los alumnos dijo que esta técnica no les pareció útil porque les provocaba una sensación de ansiedad, lo que en el caso de nuestra investigación sería el efecto contrario.

La investigación generó, a nivel general, una reacción positiva. Los estudiantes piensan que es una buena técnica y que les ayuda a liberarse de la ansiedad y probar una forma innovadora de hablar en español. Además, este método les permite escucharse y verse a sí mismos mientras hablan en español, superar el miedo a hablar en público, practicar la pronunciación y mejorar la habilidad de hablar y responder a una pregunta en el momento de hablar, observar el propio progreso, incluso prepararse para las entrevistas de trabajo vía cámara.

Dado que se trata de una técnica que se presentó por primera vez, creemos que su uso más frecuente en las clases de ELE en el futuro puede facilitar la preparación de presentaciones orales, tal como los estudiantes afirman en el cuestionario, destacando que lamentan que no haya habido más actividades de este tipo. Volverían a probar esta técnica en el futuro, pero coincidieron en que no se trataba de una técnica apta para todo tipo de asignaturas, con lo que estamos de acuerdo. Sin embargo, puede aplicarse en las clases de otros idiomas y sería oportuno comparar los resultados obtenidos con los nuestros.

Referencias

- Arnold 1999: J. Arnold, *Affect in Language Learning*, Cambridge University Press.
- Bojović 2013: M. D. Bojović, *Značaj i razvoj komunikativne jezičke sposobnosti studenata u učenju engleskog jezika kao jezika struke*: doktorska disertacija, Beograd: University of Belgrade.
- Garsija Galindo 1989: G. García Galindo, *La ansiedad ante el aprendizaje de una segunda lengua*, Autodidacta.
- Horvic 1990: E. K. Horwitz, *Attending to the affective domain in the foreign language classroom*. In S. S. Magnan (Ed.), *Shifting the instructional focus to the learner* (pp. 15-33). Middlebury, VT: Northeast Conference on the Teaching of Foreign Languages.
- Horvic et. al. 1986: E. K. Horwitz, M. B. Horwitz, J. Cope, *Foreign Language Classroom Anxiety*, *The Modern Language Journal*, Vol. 70, No. 2 (Summer, 1986), pp. 125-132, Blackwell Publishing on behalf of the National Federation of Modern Language Teachers Associations.
- Oksford 2013: R. L. Oxford, *Teaching & Researching: Language Learning Strategies*, London: Routledge.
- Pejl, Kamlasi 2021: E. S. Pale, I. Kamlasi, *Mirror talking strategy to enhance speaking skill of English department students of Timor University, Makassar: Eternal (English, Teaching, Learning, and Research Journal)*, Vol. 7, No. 2, Makassar: Faculty of Education.
- Peres Fernandes 2015: A. I. Pérez Fernández de las Heras, *La ansiedad en el aprendizaje de lenguas extranjeras en educación primaria: Un estudio pseudo-longitudinal*, Santander: Universidad de Cantabria.
- Sagastume Hemelj 2009: M. A. Sagastume Gemmell, *El arte de hablar delante de un público: (métodos y técnicas)*, Editora Educativa.
- Stengal 1939: E. Stengal, *On learning a new language*, *International Journal of Psychoanalysis*, 2, 471-479.
- Tot 2010: Z. Tóth, *Foreign Language Anxiety and the Advanced Language Learner: A Study of Hungarian Students of English as a Foreign Language*: Cambridge Scholars Publishing.
- Vilson 2006: J. T. Stephenson Wilson, *Anxiety in learning english as a foreign language: Its associations with student variables, with overall proficiency and with performance on an oral test*: Editorial de la Universidad de Granada.
- Jang 1990: D. J. Young, *An Investigation of Students' Perspectives on Anxiety and Speaking*: CrossRef.

Fuentes:

<https://www.miralay.es/> (Fecha de acceso 9 de noviembre 2022)

Irena M. Selaković

**SELF-RECORDING AS AN INNOVATIVE TECHNIQUE TO
SUPPRESS THE FEAR OF ORAL EXPOSURE**

Summary

In this paper, we examine the importance of self-recording as an innovative technique in Spanish as a foreign language class used to suppress students' fear during presentations or oral exams. The hypothesis is that self-recording, like speaking in front of a mirror, has a positive effect on students' self-confidence and relieves them of the anxiety they have when speaking in Spanish. The research included students from the Faculty of Philology and Arts who were enrolled in Spanish as a foreign language class. After the investigation a survey was carried out. According to the research data we can confirm that self-recording had a positive effect on the self-confidence of the majority of the students and helped them to suppress the fear and anxiety they had when speaking in Spanish, especially during oral exams.

Keywords: self-recording, Spanish, oral presentation, fear, self-confidence

Примљен: 4. март 2023. године

Прихваћен: 15. децембар 2023. године

Аднан Х. Бјелак¹
Државни универзитет у Новом Пазару
Департаман за филолошке науке
Српска књижевност и језик

УПОРЕДНИ ПРИКАЗ СТАВОВА УЧЕНИКА И НАСТАВНИКА ЈЕЗИКА НОВОПАЗАРСКИХ ШКОЛА О СХВАТАЊУ ПОЈМА КУЛТУРЕ И ИЗУЧАВАЊУ ЊЕНИХ ЕЛЕМЕНАТА НА НАСТАВИ ЈЕЗИКА²

Циљ анализе јесте потврђивање двеју хипотеза: ученици (и њихови наставници језика) новопазарских школа под појмом културе подразумевају најразличитије садржаје, познају елементе своје културе, те су способни да уочавају сличности и разлике између своје културе и културе другог етноса; ученици су расположени за изучавање елемената културе на настави језика. За анализу су нам послужили подаци добијени анкетирањем наставника језика и ученика основних и средњих школа у Новом Пазару, које је извршено у октобру школске 2020/21. године, са питањима отвореног и затвореног типа, а у којој је учествовало 40 средњошколаца, 43 ученика основних школа и 35 наставника језика. Добијене резултате смо анализирали квантитативно, квалитативно и компаративно, упоређујући ставове ученика и наставника, чиме смо наше почетне хипотезе делимично потврдили и у складу с тим предложили неке од начина за унапређење интеркултурних компетенција потребних за деловање у мултикултурним срединама, каква је и Нови Пазар. Истраживањем сазнајемо да је ученицима, иако имају стабилну базу за достизање интеркултурне компетенције, у новопазарским школама, посебно основним, потребно (чешће) организовати заједничке посете сакралним и културно-историјским споменицима хришћанске и исламске традиције и културе на подручју Новог Пазара и његове околине, те наставним програмом предвидети да ученици, када су у питању страни језици, имају сусрете са изворним говорницима језика које изучавају (уживо и/или on-line), чиме би се постигло зближавање култура и допринело да ученици, поред овладавања граматичким формама одређеног језика (језичке компетенције), буду интеркултурно компетентни и осетљиви према припадницима других култура.

Кључне речи: култура, настава језика, интеркултурна компетенција, ставови ученика и наставника

¹ adnan_bjelak@msn.com

² Рад је саставни део докторске дисертације *Интеркултурно образовање и језичка интеркултурност Новог Пазара и околине*, одбрањене на Филолошком факултету Универзитета у Београду, јуна 2022. године.

Увод

Проучавање елемената културе на настави језика изузетно је важно с обзиром на то да омогућава ученицима да дубље разумеју језик, његов контекст и друштво у коме се користи. Култура је, заправо, неодвојиви део језика и има кључну улогу у развоју језичких вештина. Проучавањем елемената културе ученици могу боље разумети контекст у коме се језик користи. Ово укључује разумевање традиције, обичаја, вредности, историје и других аспеката друштва. На овај начин ученици могу боље да разумеју и тумаче језичке изразе и идиоме који су повезани са одређеном културом.

Проучавање елемената културе помаже ученицима и да развију вештине међукултурне комуникације. Кроз излагање о другим културама ученици стичу способност да препознају и разумеју различите начине размишљања, вредности и понашања. То им омогућава да успоставе ефикасну комуникацију са људима из других култура, што је од великог значаја у данашњем глобализованом свету. Осим тога, проучавање елемената културе на часовима језика може бити изузетно мотивирајуће за ученике. Упознавањем културе у вези са језиком који уче, ученици се осећају ближе језику и развијају већу мотивацију за учење. Исто тако, изучавање културе може бити забавно и занимљиво, јер ученици имају прилику да се упознају са различитим уметничким изразима, музиком, филмовима, књижевношћу и другим културним манифестацијама.

Коначно, проучавање елемената културе на часовима језика помаже ученицима да постану образованији људи. Кроз излагање о различитим културама, ученици развијају критичко мишљење, емпатију и отвореност према другима. То им помаже да постану *грађани света* и да развију интеркултурну свест, што је од пресудног значаја у савременом друштву.

Да бисмо имали ширу слику о концепту културе, у наставку ћемо пружити преглед разумевања културе у последњих сто година. Настојаћемо да приближимо значај проучавања културних аспеката на настави језика, као и нужност прилагођавања постојећих наставних програма потребама савременог образовања.

Појам културе

Како „култура чини саставни део живота и саставни део структуре личности” (Илић 1988: 13), јасно је што се толико истиче потреба њеног упознавања и грађења стабилних интерперсоналних релација у друштву. Рејмонд Вилијамс (1983: 87) сматра да култура подразумева најразличитије садржаје, те ју је врло тешко прецизно дефинисати. Узимајући је као врло комплексан и изузетно широк, свеобухватан појам, култура се може дефинисати на више различитих начина и посматрати из више перспектива. Примарно, у питању су „широко распрострањени идеали, вредности, претпоставке о животу и поступци који свесно или подсвесно

постају прихваћени као 'исправни' или 'неисправни' од стране људи који сами себе идентификују са члановима једног друштва" (Brislin 1990: 11), о чему много раније говори и Тејлор (1920: 1), напомињући да је култура „таква сложена целина у чијем су подручју различита знања, веровања, али и уметност, право, морал и обичаји” и све оне детерминанте које је човек као члан друштва стекао, те ћемо се сложити са Цифрићевим (2007: 189) мишљењем да је и модел за стицање и кумулацију искуства, те употребу у перспективи друштва.

Дурбаба (2016: 28) наводи Кантов став о појму културе, наглашавајући чињеницу да би основни циљ културе био регулисање природе човека, оне чулне или осећајне, и формирање етичке базе његовог понашања, а да би се дошло до тога, аутор сматра да су неизоставни чиниоци образовање и васпитање.

Говорећи о појму културе, Војтеховски (1977: 33) упућује на чињеницу да се суштина културе може посматрати „и као резултат хуманизације човека”, у ком ће случају човек на адекватнији начин решавати своје егзистенцијалне проблеме, што ће рећи да културу можемо посматрати „као универзални општи концепт и као концепт који се односи на неку посебну групу људи или на посебну сферу живота, рада и стваралаштва” (Мишуга 2019: 13), али и „као начин борбе против смрти” (Devičić 2010: 41), где култура уважава бесконачност, континуитет, тендециозно иде ка ускрснућу (Devičić 2010: 41).

Етимолошки посматрано, Милања (2012: 13–14) основу речи култура проналази у латинском глаголу *colere*, који је првобитно имао агрикултурну димензију (узгајати, обрађивати, неговати), а касније постепено добија и нову употребну вредност, те се односи на разне сфере живота. Од 19. века односи се на универзални развој људских интелектуалних, духовних и естетских достигнућа, те се постепено пројектовао и на човекове уметничке домете (музика, књижевност, позориште, филм), што припада сфери естетске културе. Закључујемо да се значење појма културе, дијахронијски посматрано, преображавало од почетног значења култивисаности, преко момента у ком култура добија нормативна обележја, до оног где „култура мора бити усмјерена човјеку, апсолутној вредности, јер само промичући добро човјека као човјека (особе) култура налази свој *raison d'être*” (Jelenić 2017: 379).

Проучавајући значење културе, Хол (1976: 85) наводи да је једна од основних функција културе креирање веома селективне слике између посматрача (човека) и посматраног (спољашњи свет), док Дуранти (1997: 33) нуди семиотичку дефиницију културе, којом упућује да је „култура тип знаковне или симболичке комуникације”, где је посматра као огледало света, односно сматра да „култура репрезентује свет”.

Посматрајући однос културе и идентитета, Хофстед (2001: 10) истиче да култура и идентитет нису у синонимном односу, док Месић (2007: 163), бавећи се истом проблематиком, констатује да култура „формира кључни дио контекста из кога се конструирају идентитети, чиме се потврђује примат друштвеног над индивидуалним”.

Крамшова (1996: 2) предлаже две дефиниције културе. Прва дефиниција има хуманистичку димензију и указује да се култура „усредсређује на начин на који нека друштвена група представља себе и друге кроз своју материјалну продукцију, уметничка дела, књижевност, друштвене институције или артефакте свакодневног живота”. Друга дефиниција има упориште у друштвеним наукама и односи се на „ставове и веровања, начине размишљања, понашања и памћења које деле чланови неке заједнице” (Kramš 1996: 2).

О култури, према Бугарском (2005: 15), говори се у три за нас релевантна значења: „*антиројолошком*, које се тиче начина живота; *цивилизацијском*, које се усредсређује на физички и умни рад и на стваралаштво као његов производ; и *бихејвиоралном*, које обраћа пажњу на обрасце понашања”.

Идалго (1993: 100–101) појам културе приказује и кроз разликовање три нивоа испољавања карактеристика културе: *конкретни ниво испољавања културних особености* који подразумева све лако уочљиве и препознатљиве елементе културе као што су одећа, музика, храна; *ниво понашања* који се препознаје по социјалним улогама регистрованим у једној култури, по вербалној и невербалној комуникацији, по начину опхођења према припадницима неке друге културе или чак исте културе, али супротног пола или другачијег друштвеног положаја и сл.; *симболички ниво* који укључује све вредности и веровања карактеристична за дату културу, а могу се манифестовати у понашању њених припадника (како играју поједине друштвене улоге, у томе шта и како говоре).

Култура подразумева кохезију унутар групе, али подразумева и „диференцијацију у односу према споља – што даје друштву његов идентитет и посебност (Vojčehovski 1977: 34). Посматрајући је на овакав начин, у општем смислу, чинила би скуп дистинктивних, интелектуално-материјалних и емоционалних образаца неког друштва или групе људи, укључујући и њихову уметност, књижевност, животни стил, начине заједничког живота, те системе вредности, традицију и веровања (UNESCO, 2001).

Опсервацијом претходно наведених ставова о култури можемо закључити да се под културом подразумевају сви они атрибути које човек стиче својим свеобухватним деловањем.

Култура на настави језика и потреба за реформисањем курикулума

Императиван је став да култура мора бити присутна на настави језика и то као пета равноправна вештина са слушањем, говором, читањем и писањем (Dostanić 2021: 56). Ауторка сматра да је у том смислу потребно дефинисати приступ настави језика како би постојала смислена комуникација између говорника различитих језика, напомињући да су укрштање језика, комуникације и културе неопходни за суочавање са 21. веком (Dostanić 2021: 56). Чињеница је, дакле, да су елементи

културе неизоставни на настави језика, где је основна функција развијање свести о постојању другог и другачијег с једне стране, а с друге врло је битно и упознавање своје културе, јер се само на тај начин друге могу разумети и прихватити. Стога је, како то наглашава и Момчиловић (2017: 527), потребно код ученика развијати свест о другим и другачијим културним оквирима, али не у смеру традиционалне наставе, која само нуди сазнања о другим културама, већ са аспекта интеркултурног учења (савремене наставе), које нуди перспективу гледања на културне феномене. С тим у вези, можемо говорити о потреби трансформације школе ка интеркултурној заједници, која се отвара према окружењу (Vračar i dr. 2018: 922), односно школском етосу (Beljanski, Dedić Bukvić 2020: 4), те која у средиште пажње ставља курикулум и организовање наставних и ваннаставних активности, с циљем довођења ученика до једнаких могућности и припреме за живот у мултикултурним срединама (Vračar i dr. 2018: 922), што се схвата као њен императив у модерном добу: „доприноси јачању социјалне интеграције преношењем одговарајућих знања, вештина, позитивних ставова и вредности којима се афирмише културна разноликост.” (Petković, Božilović 2015: 373)

Курикулум нужно мора бити интеркултурни, јер је чињеница да наставници раде с одељењима која су културно разнолика (Leutviler i dr. 2018: 109). Међутим, оно са чим се сусрећемо јесте да наставници у Србији не поседују адекватна и довољна знања и стратегије неопходне за суочавање са разноликостима у учионици (Leutviler i dr. 2018: 109), па се и сами морају образовати и развити интеркултурну компетенцију, тј. професионално знање, позитивну мотивацију и саморегулацију (Leutviler i dr. 2018: 122), док је курикуларни оквир Републике Србије „неспорно оријентисан на изградњу образовног система заснованог на темељима друштвене правде и једнакоправности” (Milić 2016: 55).

Дорада је свакако важан аспект реконструкције курикулума, а укључује интеграцију садржаја који афирмишу друге културе (Vračar i dr. 2018: 922), с циљем елиминисања предрасуда, етноцентризма, верске и културне искључивости и ксенофобије (Petković, Božilović 2015: 373), што опет није гаранција да је појединац спреман да прихвати другог и другачијег (Petković, Božilović 2015: 373).

Дакле, да би курикулум заиста био интеркултуран, мора имати следеће димензије: културну, што подразумева способност интеркултурне комуникације на локалном, националном и међународном нивоу; друштвену, коју чини суоднос у процесу људских права, индивидуалне и колективне одговорности, социјалне правде; економску по којој се ученици оспособљавају за различите радне улоге; околину, која подразумева припрему за доношење стратешких одлука ка одрживом развоју (Bedeković 2011: 66), док се само интеркултурно образовање у Републици Србији треба усмеравати ка следећим циљевима: усмеравање ка плурализму и повећање интеркултурне осетљивости, те подсећање деце на чињеницу да увек постоје други начини деловања и други

системи вредности; развијање осећаја поштовања за стилове живота који се разликују од матичног, како би могли да разумеју и цене једни друге; промовисање равноправности и обучавање деце да доносе одлуке озбиљно и на основу релевантних аргумената и подржавају акције у борби против дискриминације и предрасуда; уважавање вредносних сличности и разлика и омогућавање деци да говоре у своје име и да промовишу завичајну културу и историју (Milenović 2010: 255–256).

Методологија истраживања

Предмет нашег истраживања у овом раду биће приказивање ставова ученика основних и средњих школа у Новом Пазару о схватању појма културе, ставова њихових наставника језика, ставова наставника о ученичком поимању појма културе. Предмет истраживања јесте и да представимо у којој су мери ученици свесни карактеристика своје културе, културе другог и колико су, заправо, расположени за изучавање елемената културе на настави језика, те колико наставници језика верују да њихови ученици познају своју културу и културу другог.

Податке смо прикупили анкетирањем ученика и наставника. У анкети, која је садржала питања отвореног и затвореног типа, учествовала су 43 ученика осмог разреда основних школа на подручју Новог Пазара („Рифат Бурџовић Тршо”, „Вук Караџић”, „Десанка Максимовић”, „Мур”), 40 ученика четвртог разреда средњих школа (Медицинска школа „Два хероја” и „Гимназија”) и 35 наставника језика (22 који предају језик у основној школи и 13 који предају језик у средњој школи). Истраживање је извршено у октобру академске 2020/21. године.

Квантитативном, квалитативном и компаративном анализом добијених података покушаћемо да докажемо хипотезе да ученици и наставници језика из новопазарских основних и средњих школа под појмом културе подразумевају најразличитије садржаје, да довољно добро познају елементе матерње културе, да уочавају сличности и разлике између своје културе и културе другог, те да су на часовима језика расположени за усвајање садржаја културе којој припадају, али и друге и другачије.

Анализа материјала

Да бисмо испитали ставове ученика и наставника језика о појму културе, понудили смо им пет потенцијалних одговора, у ком случају су могли да заокруже онолико одговора колико је у складу са њиховим знањима када је у питању култура и шта она подразумева.

Табела 1 – Упоредни приказ ставова ученика (8. разреда основне школе и 4. разреда средње школе) и наставника језика о схватању појма културе

Шта за тебе представља култура?	Осми разред основне школе		Четврти разред средње школе		Наставници	
	н	%	н	%	н	%
Начин живота и понашања људи.	39	90,7	29	72,5	30	85,71
Умни и физички производ људи.	3	6,98	4	10	15	42,88
Уметност једне етничке групе.	6	13,95	8	20	7	20
Менталитет једног народа.	10	23,26	16	40	12	34,29
Разумевање различитости и однос према различитом.	16	37,21	18	45	18	51,43

На основу података приказаних у Табели 1. можемо приметити да, на општем плану, нема посебних одступања у схватању појма културе између ученика основних и средњих школа, с једне стране, и ученика и наставника језика, с друге.

У суштини, велики проценат њих схвата појам културе као начин живота и понашања људи: чак 90,7% (н = 39) ученика основних школа и 72,5% (н = 29) ученика средњих школа, какав је случај и са наставницима језика, где се 85,71% (н = 30) њих изјаснило на исти начин.

С друге стране, интересантни су ставови наставника језика о ученичким схватањима појма културе. Узимајући у обзир да ли наставници језика раде у основној или средњој школи, односно да ли су се по овом питању изјашњавали у зависности од тога да ли су циљна група ученици основних или средњих школа, закључујемо да је перцепција наставника језика о ученичким схватањима појма културе врло уједначена. На ову групу питања наставници су могли да одговоре са ДА, НЕ или НЕ ЗНАМ, где су одговори са НЕ ЗНАМ били веома ретки. На питање „Да ли мислите да ваши ученици схватају културу као начин живота и понашања људи?“, 72,8% (н = 16) наставника који раде у основној школи, односно 76,9% (н = 10) наставника језика који раде у средњој школи одговорило је потврдно. С друге стране, негативно је одговорило 13,6% (н = 3) наставника језика у основној школи и 15,4% (н = 2) наставника језика који раде у средњој школи, док 13,6% (н = 3), односно 7,7% (н = 1) наставника није сигурно да ли њихови ученици схватају културу на овај начин.

Табела 2 – Ставови наставника језика о томе да ли њихови ученици схватају културу као начин живота и понашања људи

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
16	72,8	3	13,6	3	13,6	10	76,9	2	15,4	1	7,7

Међутим, постоји знатна разлика у ставовима наставника језика и ученика (и основних и средњих школа) када је у питању схватање културе, које је дефинише као умни и физички производ људи. У овом случају само 6,98% (n = 3) ученика основних школа на овај начин гледа на културу, што је случај и са 10% (n = 4) средњошколаца, док се овакво схватање појма културе примећује код 42,88 % (n = 15) наставника језика.

Када је реч о наставничком поимању ученичке перцепције културе, 36,4% (n = 8), односно 61,5% (n = 8) њих сматра да њихови ученици појам културе повезују и са умним и физичким производом људи, што нуди знатно другачију слику у зависности од тога да ли наставник предаје језик у основној или средњој школи, затим 36,8% (n = 8), односно 30,8% (n = 4) сматра да ученици не повезују културу са производима човековог умно-физичког деловања, док 27,2% (n = 6), односно 7,7% (n = 1) њих немају издиференциран став о овом питању.

Табела 3 – Ставови наставника језика о томе да ли њихови ученици схватају културу као умни и физички производ људи

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
8	36,4	8	36,4	6	27,2	8	61,5	4	30,8	1	7,7

С друге стране, схватање културе као уметности једне етничке групе није условљено узрастом нити образовањем, па су се по овом питању на сличан начин изјаснили ученици и наставници језика. Тек 13,95% (n = 6) ученика основних школа, 20% (n = 8) средњошколаца и 20% (n = 7) наставника језика изјаснило се да појам културе једне етничке групе обухвата њену уметност, док већина овај аспект не повезује са појмом културе.

Наставници језика имају нешто другачији став када је реч о њиховом виђењу ученичких схватања појма културе као уметности једног народа: 31,8% (n = 7) и 38,5% (n = 5) сматра да ученици повезују културу са уметношћу, 36,4% (n = 8) и 53,8% (n = 7) претпоставља да не повезују, док 31,8% (n = 7) и 7,7% (n = 1) немају јасно мишљење о томе.

Табела 4 – Ставови наставника језика о томе да ли њихови ученици схватају културу као уметност једне етничке групе

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
7	31,8	8	36,4	7	31,8	5	38,5	7	53,8	1	7,7

Разлика није нарочито изражена ни у перцепцији културе као менталитета једног народа. Сазнајемо да 23,26% (n=10) ученика основних

школа сматра да се култура односи и на менталитет етничких група, док се и 40% (n=16) средњошколаца са овим ставом слаже, али и 34,29% (n = 12) наставника језика. У погледу перцепције ученика о култури као менталитету једног народа, наставници језика имају сасвим различите претпоставке, при чему 68,2% (n = 15) и 61,5% (n = 5) сматра да њихови ученици појам културе повезују са менталитетом једног народа, 9,1% (n = 2) и 38,5% (n = 5) верује да не повезују, док је 22,7% (n = 5) наставника језика који раде у основним школама несигурно по овом питању.

Табела 5 – Ставови наставника језика о томе да ли њихови ученици схватају културу као менталитет једног народа

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
15	68,2	2	9,1	5	22,7	8	61,5	5	38,5	–	–

На крају, највећи број ученика и наставника језика, поред тога што културу доживљавају као начин живота и понашања људи, одређују је и као разумевање различитости и однос према различитости: 37,21% (n = 16) основаца, 45% (n = 18) средњошколаца и 51,43% (n = 18) наставника језика.

Не разликује се много ни мишљење наставника о ученичким схватањима културе као својеврсног схватања различитости и односа према другима. Већ 54,5% (n = 12), односно 53,8% (n = 7) наставника језика повезује димензију различитости и однос према различитом са ученичким схватањем појма културе, 22,7% (n = 5) и 23,1% (n = 3) немају такво мишљење, док 22,7% (n = 5) и 23,1 % (n = 3) наставника језика нису сигурни да ли њихови ученици повезују културу са различитостима и односом према њима.

Табела 6 – Ставови наставника језика о томе да ли њихови ученици културу схватају као поимање различитости и однос према различитом

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
12	54,5	5	22,7	5	22,7	7	53,8	3	23,1	3	23,1

На питања да ли препознају особености своје културе, сличности и разлике са другим културама и да ли сматрају да је изучавање културе на часовима језика „губљење времена” и да је боље проучавати граматику и лексику одређеног језика, ученици основних и средњих школа изјаснили су се на начин приказан у Табели 7, а о чему ће бити речи у наставку рада.

Табела 7 – Упоредни приказ ставова ученика 8. разреда основне школе и 4. разреда средње школе о схватању појма културе

	Осми разред основне школе				Четврти разред средње школе			
	ДА		НЕ		ДА		НЕ	
	н	%	н	%	н	%	н	%
Да ли препознајеш карактеристике своје културе?	40	93,02	3	6,98	40	100	–	–
Да ли препознајеш сличности и разлике своје културе у односу са другим културама?	40	93,02	3	6,98	39	97,5	1	2,5
Да ли је за тебе изучавање културе на часу језика „губљење времена” и сматраш да је боље да изучаваш граматику ³ ?	19	44,19	24	55,81	5	12,5	35	87,5

На основу датих података уочавамо да велики број ученика сматра да препознаје карактеристике културе свог матерњег језика, те су тако спремни да своју културу пореде са страном и препознају међукултурне сличности и разлике. Чак 93,02% (н = 40) ученика основних школа, односно 100% (н = 40) средњошколаца препознају одреднице своје културе, док само незнатан број ученика основних школа, свега 6,98% (н = 3), особености своје културе не препознаје. Исти број ученика основних школа сматра да уме да разликује елементе своје културе од друге културе. Слична је ситуација и са средњошколцима, где њих 97,5% (н = 39) уме да разликује матерњу и нематерњу културу, а само један испитаник, односно 2,5%, то не уме.

На сличан начин су се изјаснили и наставници језика.

Табела 8 – Ставови наставника о томе да ли њихови ученици препознају сличности и разлике са другим културама

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
21	95,4	1	4,6	–	–	12	92,3	1	7,7	–	–

Наставници који предају језик у основној школи и који су се изјашњавали на основу искуства у раду са ученицима у основној школи, сматрају да 95,4% (н=21) препознаје сличности и разлике између своје и стране културе, а да само 4,6% (н = 1) не препознаје. На сличан начин су своје мишљење изнели и наставници који предају језик у средњој школи,

3 Иако савремена настава заговара модел и-и, а не модел или-или, за ово питање инспирисани смо стањем у учионици, које је и даље окренуто ка традиционалној настави језика, где наставници углавном потенцирају овладавање граматичким формама, што резултира језичком компетенцијом, која није довољна за функционисање у изазовима модерног друштва.

где 92,3% (н = 12) њих сматра да ученици препознају различите елементе матерње и нематерње културе, док 7,7% (н = 1) не препознаје.

Када је реч о препознавању обележја културе матерњег језика, наставници језика сматрају да ученици препознају и особености матерње културе. Чак 100% (н = 22) наставника који предају језик у основној школи сматра да њихови ученици препознају своју културу, док 84,6% (н = 11) наставника језика у средњој школи процењује на исти начин, а 15,4% (н = 2) њих сматра да њихови ученици не препознају елементе матерње културе.

Табела 9 – Ставови наставника о томе да ли њихови ученици препознају особености културе матерњег језика

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
22	100	–	–	–	–	11	84,6	2	15,4	–	–

Међутим, може се уочити знатна разлика у ставовима ученика основних и средњих школа када је у питању изучавање културе на часовима језика и „губљењу времена” у том случају. Чак 44,19% (н = 19) ученика основних школа сматра да је изучавање културе губљење времена и да је корисније учити граматику, јер је „боље концентрисати се на учење језика”, јер „брже ћемо научити језик”, „јер ми је граматика већи проблем и када сам на часу боље разумем”, док 55,81% (н = 24) сматра да је изучавање културе на настави језика веома пожељно, јер „можемо имати широко мишљење о стварима које нас окружују”. Ученици средњих школа имају другачију перцепцију, те се 87,5% (н = 35) њих изјавило да су културни елементи на настави језика добродошли, „јер је лепо знати нешто о другим културама”, „јер треба да знамо нешто о животу изворних говорника”, „јер смо велики онолико колико знамо”, што говори о нивоу културне свести ученика, а њих 12,5% (н=5) сматра да елементе културе треба оставити по страни⁴.

С друге стране, наставници сматрају да проучавање културе никако није губљење времена. Овај став дели 100% (н = 22) наставника језика који раде у основним школама и 92,3% (н = 12) наставника језика који раде у средњим школама, који сматрају да је „изучавање културе подједнако важно као и развијање комуникацијске компетенције”, те да се тиме „развија глобална свест ученика”, а другачије мисли само један наставник страног језика из средње школе, што је 7,7% од укупног броја испитаника (наставника који предају језик у средњим школама).

4 Ученицима је дато питање отвореног типа, где су се могли укратко изјаснити због чега заступају неки од ставова.

Табела 10 – Ставови наставника о томе да ли сматрају да је изучавање културе „губљење времена” и да је боље усмеравати ученике на развој језичке компетенције

Наставници који предају језик у основној школи						Наставници који предају језик у средњој школи					
ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ		ДА		НЕ		НЕ ЗНАМ	
н	%	н	%	н	%	н	%	н	%	н	%
–	–	22	100	–	–	1	7,7	12	92,3	–	–

Дискусија о добијеним резултатима

На основу резултата истраживања, у којем смо испитивали ставове ученика и наставника језика новопазарских основних и средњих школа о појму културе, познавању елемената матерње и нематерње културе, те о изучавању културе на часовима језика, дошли смо до сазнања да ученици новопазарских школа углавном повезују концепт културе са начином живота и понашања људи, разумевањем различитости и односом према различитом, у мањој мери са менталитетом једног народа, али је изненађујућа чињеница да је знатно низак проценат ученика, како у основним тако и у средњим школама, који појам културе повезују са свеобухватном делатношћу људи и уметношћу једног народа. Овакви резултати нас упућују на закључак да је наша почетна хипотеза (ученици под појмом културе подразумевају најразличитије садржаје) делимично потврђена. С друге стране, наставници језика из новопазарских основних и средњих школа, који су учествовали у истраживању, процењују да њихови ученици, поред наведеног, појам културе повезују и са менталним и физичким радом. Но, свакако се на основу добијених података може констатовати да испитани ученици новопазарских школа имају стабилну основу за успостављање интеркултурног дијалога у мултикултурном окружењу, који за крајњи циљ има превенцију дискриминације по било којој основи – етничкој, верској, језичкој и културној.

Истраживањем сазнајемо и да ученици осмог разреда основне школе углавном имају неусаглашена мишљења када је реч о посматрању проучавања културних елемената на часовима језика као „губљењу времена”. Тако мисли њих 44,19%, док 55,81% жели да изучава елементе културе на настави језика. То није случај са средњошколцима, који су прилично усаглашени и сматрају да су елементи културе на часовима језика добро дошли са чак 87,5%. Ове ставове исказују и њихови наставници језика (чак 100% наставника језика из основних школа који су учествовали у истраживању и 92,3% наставника из средњих школа), што указује да су наставници језика веома свесни значаја изучавања културних елемената на настави језика. Оваквим резултатима, наша почетна хипотеза да су на часовима језика ученици расположени за усвајање садржаја културе којој припадају, али и друге и другачије делимично је потврђена.

Закључна разматрања

На основу анализе и дискусије у вези са резултатима истраживања, можемо закључити да ученици новопазарских школа имају стабилну базу за успешан интеркултурни дијалог, те и да се наставници језика труде да им пренесу значај културних елемената. Узимајући све у обзир, у коначном, долазимо до следећих закључака, али и препорука:

- ученицима у новопазарским школама, посебно основним, потребно је (чешће) организовати заједничке посете сакралним и културно-историјским споменицима хришћанске и исламске традиције и културе на подручју Новог Пазара и његове околине;
- наставним програмом предвидети да ученици, када су у питању страни језици, имају сусрете са изворним говорницима језика које изучавају (уживо и/или on-line), чиме би се постигло зближавање култура и допринело да ученици, поред овладавања граматичким формама одређеног језика (језичке компетенције), буду интеркултурно компетентни и осетљиви према припадницима других култура;
- потребно је организовање културних догађаја, који могу бити чак и учионици (тематски дани, прославе празника), или посете музејима или галеријама, што ће омогућити ученицима да се још боље упознају са културом језика који уче;
- повезивање језика и културе, где би се уместо класичног усвајања вокабулара (путем речника) могле организовати вежбе у којима би ученици требало да опишу традиционалну храну или обичаје на језику који уче;
- константно подстицање у којој би ученици изражавали своје мишљење о одређеним културним темама и размењивали идеје са другима, што би им омогућило дубље разумевање.

Литература

- Bedeković 2011: V. Bedeković, *Interkulturalne kompetencije nastavnika*, doktorska disertacija, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- Beljanski, Dedić Bukvić 2020: M. Beljanski, E. Dedić Bukvić, Comparative Overview of the Presence of Intercultural Education of Teacher Trainees in Serbia and Bosnia and Herzegovina, *Journal of Ethnic and Cultural Studies*, 7(3), 1-16.
- Brislin 1990: R. W. Brislin, *Applied cross-cultural psychology*, Vol. 14, London: Sage Publications.
- Bugarski 2005: R. Bugarski, *Jezik i kultura*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Cifrić 2007: I. Cifrić, *Raznolikost kultura kao vrijednost*, Soc. ekol. Zagreb, 16(2–3). 185–214.
- Devičić 2010: I. Devičić, *Filozofija kulture*, *Diacovensia: teološki prilozi*, 18(1), 33–63.
- Dostanić 2021: L. Dostanić, Kulturno-jezički odnos u nastavi stranog jezika, *Budućnost obrazovanja u svjetlu globalnih ekonomskih, političkih i zdravstvenih izazova*, 22(7), Bijeljina: Univerzitet Sinergija, 53–56.

- Duranti 1997: A. Duranti, *Linguistic Antropology*, United Kingdom: Press Syndicat of the University of Cambridge.
- Durbaba 2016: O. Durbaba, *Kultura i nastava stranih jezika. Uvod u interkulturnu primenjenu lingvistiku*, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- Hidalgo 1993: N. Hidalgo, *Multicultural teacher introspection*. <<http://sidorkin.com/408/Hidalgo.PDF>>, 4. 4. 2020.
- Hofsted 2001: G. Hofstede, *Culture's Consequences. Comparing Values, Behaviors, Institution, and Organizations across Nations*, 2nd ed, London: Sage.
- Hol 1976: E. T. Hall, *Beyond the culture*, New York: Anchor Books Doubleday.
- Ilić 1988: V. Ilić, *Mitologija i kultura*, Beograd: Književne novine.
- Leutviler, Petrović, Jokić 2018: B. Leutwyler, S. D. Petrović, T. Jokić, The structure of teacher-specific intercultural competence: Empirical evidence on the 'Beliefs, Values, and Goals' dimension. *Psihologija*, 51(1). 107-126.
- Milenović 2010: Ž. Milenović, *Obrazovanje bugarske nacionalne manjine u Srbiji, Obrazovanje za interkulturalizam, Zbornik radova s 2. međunarodne znanstvene konferencije*, ured. A. Peko, M. Sablić, R. Jindra), Osijek: Učiteljski fakultet u Osijeku, 255–273.
- Milić 2016: S. Milić, Analiza interkulturalnih kompetencija u Nacionalnom okviru kurikuluma Republike Srbije i poređenje sa nacionalnim okvirima kurikuluma referentnih zemalja, *Interkulturalno obrazovanje u Srbiji: Regulativni okvir, stanje i mogućnosti za razvoj*, Beograd: Centar za obrazovne politike, 45–71.
- Momčilović 2017: N. Momčilović, Interkulturalnost i nastava stranih jezika, *Od nauke do nastave*, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Niš. 523–536.
- Petković, Božilović 2015: S. J. Petković, N. J. Božilović, Obrazovanje i politika razlike: Interkulturalna osetljivost studenata Univerziteta u Nišu, *Kultura polisa*, XII(26), 371–389.
- UNESCO 2001: UNESCO, *Univerzalne deklaracije o kulturnoj različitosti*, Pariz: UNESCO.
- Vilijams 1983: R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, New York: Oxford University Press.
- Vojčehovski 1977: J. A. Wojciechowsky, Cultural Pluralism and National Identity, *Cultures*, IV(4), 41–52.
- Vračar, Anđelković, Arsić 2018: M. Vračar, S. D. Anđelković, Z. Arsić, Interkulturalna perspektiva škola u Srbiji, *Teme*, XLII(3), 917–935.
- Jelenić 2017: J. Jelenić, *Od kulture sebičnosti prema kulturi solidarnosti*, Obnov, Život, 72(3), 373–385.
- Kremš 1996: C. Kramsch, The cultural component of language teaching, [Electronic Version], *Language, Culture and Curriculum*, 8/12, 83–92.
- Milanja 2012: C. Milanja, *Konstrukcije kulture – Modeli kulturne modernizacije u Hrvatskoj 19. stoljeća*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
- Mušura 2019: G. D. Mušura, *Sticanje interkulturalne komunikativne kompetencije u nastavi italijanskog jezika kao stranog u osnovnoj školi*, Doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet.
- Mesić 2007: M. Mesić, *Pojam kulture u raspravama o multikulturalizmu*, Zagreb: Filozofski fakultet, 159–184.
- Tejlor 1920: E. Tylor, *Primitive culture*, London: John Murray, Albemarle Street.

Adnan H. Bjelak

COMPARATIVE PRESENTATION OF THE ATTITUDES OF STUDENTS AND LANGUAGE TEACHERS OF NOVI PAZAR SCHOOLS ON THE UNDERSTANDING OF THE TERM CULTURE AND THE STUDY OF ITS ELEMENTS IN LANGUAGE TEACHING

Summary

The aim of the analysis is to confirm two hypotheses: the students (and their language teachers) of Novi Pazar schools understand the most diverse contents by the term culture, they know the elements of their culture and are capable of noticing similarities and differences between their culture and the culture of another ethnic group; students gladly study the elements of culture in language classes. For the analysis, we used the data obtained by surveying students of primary and secondary schools in Novi Pazar, which was carried out in October of 2020-2021 school year, with open and closed type questions, in which 40 high school students, 43 elementary school students, and 35 language teachers participated. We analyzed the obtained results quantitatively, qualitatively, and comparatively, comparing the attitudes of students and teachers, which partially confirmed our initial hypotheses and accordingly proposed some ways to improve the intercultural competencies needed to work in multicultural environments, such as Novi Pazar, after all. Through research, we learn that students in Novi Pazar schools, especially primary schools, need to organize (more often) joint visits to sacred and cultural-historical monuments of Christian and Islamic tradition and culture in the area of Novi Pazar and its surroundings, and the curriculum should foresee that students, when it comes to foreign languages, have meetings with native speakers of benefit students, in addition to mastering the grammatical forms of a specific language (language competence), being interculturally competent and sensitive towards members of other cultures.

Keywords: culture, language teaching, intercultural competence, attitudes of students and teachers

*Примљен: 22. фебруар 2023. године
Прихваћен: 16. децембар 2023. године*



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Васиљ Грђић држи говор у Сарајеву на дан преноса посмртних остатака из Терезина. Иза њега је цртеж који показује како су 1920. године замишљали Принципа: он седи за столом и пише (Народна библиотека Србије).

Никола М. Бубања¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

WHEN WE WERE NEW: (ПРИВРЖЕНО) ПРЕДАВАЊЕ О ЈЕДНОЈ КЛАУЗИ КАЗУА ИШИГУРА²

У раду се рашчитава почетна клауза романа *Клара и сунце* Казуа Ишигура. Читање се предузима формалистички, али и у контексту једне врсте евокативног импресионизма, односно емотивно-декламативног приступа који је Пол Фрај називао „приврженим подучавањем”. На том трагу, рашчитава се и анализира функционисање ове клаузе на микро плану, тонско-фонемском, значењском, интертекстуалном и метафикцијском. У складу са овим, успоставља се виђење ове клаузе као заокружене и упућене на себе како у референцијалном смислу тако и у смислу могућности да се она разуме као „двотока”, али не у смислу „отицања” у два смера, него у смислу извесног истовременог хронолошког и антихронолошког кретања, односно кретања од себе и ка себи. Као таква, даље се хипотетише, она бива и једном врстом структурног маркера, готово стихованог рефрена, чија снага, међутим, опада како текст одмиче, у смислу јеке која се разлиже текстом све ређе и све тише, док не постане једна врста фантомског текстуалног присуства у завршним страницама романа у којима тако има и своје отпочињање и свој завршетак.

Кључне речи: Казуо Ишигура, *Клара и сунце*, кад смо били млади, привржено подучавање, евокативни импресионизам

Увод

„Кад смо били нови...” (“*When we were new...*”), речи су којима титутарна Клара, артифицијелно биће и наратор Ишигуровог романа *Клара и сунце* (*Klara and the Sun*) започиње своју приповест (Ishiguro 2021: 3). Не бисмо могли, ни желели устврдити да постоји посебан разлог да те речи теологизујемо, у оном смислу у коме је свако читање из близа, па и ово, увек егзегетско, увек теолошко (Moreti 2000: 57). Могли бисмо изнети субјективни утисак да поједине почетне фикционе фразе и реченице (какве су, у англофоној традицији, на пример, “*It is a truth universally acknowledged...*” или “*Call me Ishmael*”) носе посебну тежину и безмало оглашавају присуство литерарног говора, како би рекао Иглтон (1996: 2ff); то су знакови које је мит киднаповао, испразнио их од означеног и

¹ nikola.bubanja@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

у другом степену им дао опште усмерење „поетског” или „књижевног”, како би рекао Барт (Bart 1991: 132ff). Дакако, ефектне фразе у сличном или истом смислу бивају „киднаповане” и са других позиција унутар великих текстова (на пример, Милтоново „погледај дом свој анђеле”, или Шекспирово „бити ил’ не бити”), али први сегмент херменеутичког круга поимања текста остаје на голицавом простору границе постојања текста, на најдаљој његовој испостави, простору еротичном, у оном смислу у коме је Барт (1975: 12) тај израз употребљавао у *Задовољству у шекспиру*. Тај простор прекида, голотиње краја и почетка, обележио је Ишигуро фразом „кад смо били нови...”.

Нисмо сигурни да је ово довољна, или чак адекватна апологија за овде намерену егзегезу иницијалне клаузе Ишигуровог романа; штавише, та апологија носи са собом нове трикове нечега што бисмо могли назвати „евокативним импресионизмом”, који би да постави Ишигурову почетну клаузу међу славне почетке великих дела, како би је она угрејала својим установљеним, благодатним зрачењем. То би, отприлике, био приступ сличан оном начину читања литературе који је Пол Фрај (2012: 71) називао „приврженим подучавањем”, са којим је повезивао славног Сер Артура Квилера Коуча (*Sir Arthur Quiller-Couch*) „чија очаравајућа предавања буквално нису имала никаквог садржаја” (“whose mesmerizing lectures had virtually no content at all”). Његов еквивалент са Јејла, Вилијам Лажон Фелпс (*William Lyon Phelps*), каже Фрај (2012: 71), „ушао би у учионицу, усхићено рецитовао Тенисона, склопио шаке и преплео прсте и говорио – заиста дивна поезија” (“...would enter the classroom, rapturously quote Tennyson, clasp his hands, and say that it was truly wonderful poetry”). Фрај (2012: 72) успут помиње и надимке двојице славних учењака: „Кју” (Q Квилер-Коучов књижевни псеудоним) и „Били” дају описаној „методологији” додатну ноту подсмешљивости, мада, по нашем утиску, не сасвим лишене носталгије и присности.

„Стихођенеа” (приврженог), читања из близа”

Протекао је век од када су горе поменути великани „приврженог подучавања” напустили овај свет, а, макар на први поглед, Ишигурово „кад смо били нови...” баш и нема призвук Тенисона, те је питање како би тих неколико речи функционисало као стих вредан декламације (мада ово није наша последња реч на ову тему). Не помаже ни то што тај „псеудостих” треба читати у самоћи, без учионице по којој бисмо узбуђено ходали и гестикулирали (и без благонаклоности студентске перцепције). Међутим, мала је предност текстуалног тумачења, што не доноси присилу да одмах и сад, а затим и континуирано држи читаоца у повишеној осетљивости за естетику реченог. Текст је умерено индиферентан према тренутној непажњи публике – она се директно не рефлектује у њему, не присиљава га на одступање или појачану емфатичност, односно не обликује га непосредно, у реалном времену, како бисмо данас то рекли. Текст, ако ишта, рачуна на периоде непажње, програмира их и структурира

водећи целину себе неком ефекту који зависи и од тих периода непажње, на основи којих је делом и изграђен. Текстуално читање може себи, дакле, с мање притиска допустити комфор силаска на терен сувопарнијег убеђивања, а да се не одрекне сасвим могућности да се врати, макар у смислу идеје, некој врсти импресионистичког „марифетлука”. Баш негде у таквом балансу хоћемо овде да рашчитамо тих неколико почетних речи Ишигуровог романа.

Сасвим изван било какве сентименталности, у оном базичном, елиотовском смислу, преговори новог текста са претходницима, нису неочекивани ни у првих неколико речи (нема потребе да тврдимо да су посебно очекивани у отварању текста). Ишигурово почетно „кад” не обраћа нам се само насловом ранијег његовог романа *Кад смо били сирочад*, већ нам се обраћа небројеним гласовима приповедача претходника; има за собом и снагу и терет комуникације са искуством приповедне традиције која се самоситуира у времену које је било, или која хоће да заузме неку врсту односа према тој приповедној традицији. Не може се тек тако започети роман у трећој деценији двадесет и првог века речима „било једном”. Такво започињање нужно у себи носи потребу да се у мрежи традиције пронађе простор за себе; Милтон пожуреје Музу, године 1629, у *Проеми* своје „Оде јутру Христовог рођења” да му сачини поклон-химну и уручи је тек рођеном Христу пре него што му своје поклоне донесу тројица мудраца, 1629 година раније; другим речима, мора се освојити првенство чак и ако се чини да је то немогуће; мора се, на неки начин, порећи или учинити компаративно неважном и сама историја зарад освајања посебности.

Ишигурових почетних неколико речи, његова почетна формула показује свест о себи као потомку почетних исказа многих претходника; последња реч у низу миг је у том правцу – „кад смо били *нови*...”. Дата реч додаје почетној формули карактер имплицитног метатекстуалног коментара: „знам ја врло добро шта сам, знам о својим претходним инкарнацијама, и већ ме та самосвест чини само својом, односно *новом*.” Готово да се може имажинирати како се овај текст отима из власти приповедача и како формула *verbatim* говори о себи и хиљадама својих претходних инстанци: „кад смо ми, ови почетни искази, некада давно, били нови, кад је, напослетку, и сва литература била нова, неоптерећена и непотрошена собом, својим трајањем и сталним враћањем себи.”

Изван тог замишљеног вапаја литературе за својом младошћу, или за романтизираном прошлошћу као таквом, Ишигурова уводна клауза последњом лексемом „... *нови*...” објављује своју самосвест, али и, очекивано, однос тензије са претходницима; то „... *нови*...” устаје, успротивљује се, на више нивоа. Звуковно, за почетак; јер, како би се после искуства формализма, било руског, било западног, могла читати звуковност литерарног текста него као опонента функције значења. Горе смо наводили да нам се не чини да Ишигурова клауза, макар у овом преводном облику „кад смо били нови...”, може уопште проћи као поезија, а немоли милозвучни стих вредан рецитовања; наречена клауза, по

нашем утиску, није течна већ има у себи нешто дрвено (а и то невешто склепано). То „... нови...” има ефекат дисхармоничног, рогобатног, узнемирава установљени ток фразе.

Ипак, оригинални текст се у том погледу може читати нешто другачије или макар компликованије. “*When we were new...*” у оригиналу је наметљиво алитеративно, готово да би се могло рећи – јуфјуистичко у покушају. Читава клауза има јасно уочљив и правилан јампски ритам, а субјективно подсећа на познате антологијске наслове / прве стихове какви су “*When I was fair and young*”, или Јејтсове “*When you are old and grey*”...

Није да сад хоћемо да окренемо ствар и тврдимо да би оригинал ипак могао да прође као стих, нарочито имајући у виду конвенционалност већег дела те клаузе, али утисак нам јесте да је оригинал питкији, а да истовремено садржи и већу меру варничења различитих система, те да је у том смислу информационо комплекснији, односно, лотмановски, баш као и новокритичарски – вреднији. На пример, с обзиром на искуство овакве уводне клаузе, као што смо горе већ констатовали, то *нови* делује контрастно, звони новином и самим тим извесним нескладом; ремети се ритам познатог и утешног. Међутим, појавно, односно графемски гледано, фраза је ванредно униформна; она се заправо састоји из свега 5 различитих графема (*w, h, e, n, r* – наведених по реду првенства успостављеним редоследом појављивања у оригиналној клаузи) од којих се две (*h, r*) не понављају, што значи да три графеме (*w, e, n*) заузимају десет позиција у ових неколико речи; друкчије речено, нека замишљена мера просечне итеративности ових графема била би високих 33 процента. У том смислу можда није изненађујуће, већ је можда баш природно, што фраза и почиње и завршава се истом графемом (*w*) која је условно „међи” и поставља у извесну графемску „обгрљеност”. С тим у вези, да овај аргумент чврсто одведемо с оне стране пуког формалистичког „цеђења лимуна”, интересантно је да су све три графеме, од којих свака чини сваку трећу графему у фрази, дакле (*w, e, n*) заступљене у првој речи фразе (*when*), баш као што је то случај и са последњом речју (*new*) само што су графеме у овој потоњој речи у обрнутом редоследу; готово да клауза почиње и завршава се речима у огледалу; само оно *h* у почетном *when*, које се у изговору не реализује, нарушава ову огледалну симетрију и само донекле спречава клаузу да на свом крају одбије да се улије у остатак текста, окрене смер и настави да тече назад у себе (енглеско *when* је иначе етимолошки повезано са германским облицима *wenn* и *wann*, али то је већ сасвим абортиван и изван свега излишан наставак ове аргументације).

Реитерација графема делом се реализује у алитерацијама, и у том смислу се чини да је фраза *new* настављач „питкости” текста, јер као да садржи скривену алитерацију (*e*) и (*w*), која се, међутим, у говору не реализује (јер се *e* и *w* реализују као *ју*;) што међутим представља и једну врсту кратког споја, једну врсту опозиције очекивању и сукобљавања различитих информацијских система у клаузи. Ово је такође могуће контекстуализовати напоменом да се прозни текст романа махом чита

за себе, у тишини, декламујући, односно реализујући графеме у себи, што, по претпоставци, оставља нешто више простора за ове кратке спојеве графемског и фонемског. Најзад, и чисто семантички, наслућује се јаз између „кад смо били“, загладаног у носталгију и сету, и „нови“ које, као сонетни обрт или „панч-лајн“ кратке приче, привлачи пажњу и тражи преиспитивање свега што му претходи с обзиром на себе. У том смислу постоји и нека врста баланса или противтеже у овој Ишигуровој фрази – као да је између ова два њена дела некаква цезура која одваја два замишљена полустиха.

Сва та ситна механика, међутим, не мора да буде показатељ било какве стиховне вредности клаузе одабране за ову анализу, којој то уопште и није у намери; ако јој неку намеру обавезно морамо дати пристojности ради, онда је она пре да буде показатељ стиховне интерпретабилности клаузе, мада мера успеха или неуспеха те намере остаје маргинална, будући да је свакој анализи основни циљ заправо да сама себе произведе, онако како песма сама себе производи инвокацијом и певањем о себи. Можда Ишигурова клауза и није стихотворна, али сондирање те претпоставке даје повода и простора да се њено формално-импресионистичко читање успостави.

У том смислу се клауза надаље може и не мора посматрати из те визуре, на пример у анализи њене структуралне улоге (сада као целине) у роману. Јер, ова Ишигурова клауза-формула показује се реитеративном у контексту читавог романа; после прве, уводне инстанце, понавља се, у неизмењеном облику, опет на првој страници романа, већ у следећем његовом (дакле, другом) параграфу. Мада, понешто и освежавајуће, не на његовом почетку, па ни на почетку реченице, већ апозитивно, суптилније и скривеније, готово као скривена алитерација, ваљда самоуверено рачунајући да ће, због своје претходне почетне инстанце, сасвим довољно зазвонити и оставити трага у читаочевој перцепцији. Након тога, иста клауза се појављује још једном, нешто више од десетак страница касније, али сада у благо измењеном, односно допуњеном облику: „кад смо *још* увек били *поприлично* нови” (“when we were still quite new”).

Ово повремено пунктуирање могло би се разумети, из угла потенцијала за структурално-емотивне ефекте, као отеловљење ритма нарације, али и као двострука реминисценција – реминисценција која читаоце позива да се присете тренутка у времену приповести који су евоцирале и претходне њене инстанце, али и која позива читаоце да се присете претходних инстанци ње саме (клаузе о којој је реч). Могли бисмо рећи да, у овом смислу, Ишигурова уводна клауза на себе узима и улогу неке врсте рефрена који, природно, реферише и на самог себе. Није нам неопходно видети овакву реитеративност предметне клаузе као импликацију њене поетичности, али нам јесте утисак да је то свакако импликација, рекло би се, њене двоструке носталгије.

Да не оставимо ову линију интерпретације недовршеном: у трећој горе наведеној итерацији предметне фразе видимо, дакле, допуну,

односно варијацију рефрена. Рефрен са варијацијама је, наравно, славно описао По у *Филозофији композиције*, а поступак је познат и, у најмању руку, из енглеских народних балада у форми инкременталног понављања, као и из староенглеске, односно германске епске традиције. У Ишигуровом роману, чини се, реч је о феномену „декременталног”, то јест регресивног или „умањујућег” понављања. Ова трећа, допуњена итерација предметне фразе као да још више попушта у правцу мање видљивости – као да су и друга и трећа инстанца јака оне прве, ехо који се разлеже текстом, слаби и ишчежава, као што ишчежава време новине и почетности коју зазива. Допунске квалификације „још увек” и „поприлично” разводњавају чистоту времена које евоцира почетна фраза и гурају га ка неумитном протицању; на неки начин, зато, ово умањење јесте и увећање – увећање ефекта носталгије и пролазности које та одзвањајућа фраза доноси упркос или можда баш захваљујући делимично интрузивном сегменту оличеном у речи „нови”.

Иначе, у роману *Клара и сунце* има још неколико инстанци ове почетне клаузе у њеном основном, конвенционалном, облику (дакле, без условно онеобичавајуће речи „нови”). Фраза се понавља у облику „кад смо били” на укупно девет позиција у роману, од којих се првих пет употреба може сматрати релевантним с обзиром на какву-такву приповедну вредност и обраћање давној прошлости или младости: 1. „кад смо били мали” (“when we were small”), 2. „кад смо били млади” (“when we were young”), 3. „кад смо били мала деца” (“when we were small kids”), 4. „кад смо били деца” (“when we were children”) и 5. „кад смо били прилично млади” (“when we were pretty young”). Има још четири инстанце исте фразе, али се односе на подсећања на заједнички проживљену ситуацију из недавне прошлости, са циљем прецизирања ситуације, а не евокације (мада и претходних пет фраза има доминантно исту ову функцију, али се макар односе на даљу прошлост).

Градити даље аргумент да овај базични, или, из перспективе почетка романа, редуковани облик фразе („кад смо били”) представља даље замирање одјека прве фразе било би неопрезно; једино што би било занимљиво истаћи у овом смислу јесте да све инстанце базичне фразе долазе након три инстанце уводне фразе у пуном или проширеном облику; такође, у све три инстанце пуну фразу изговара Клара, притом је користећи искључиво као приповедну формулу, док свих пет наредних изговарају, у управном говору, Џоси и Рик, користећи је делом за прецизирање ситуације, делом приповедно. У сваком случају, овог базичног облика фразе нема у првих двадесетак страница романа, у којима су пак лоциране све три итерације пуне фразе.

Ово се може разумети и у контексту уобичавања наратора; Клара је, наравно, вештачко биће, а њено „кад смо били нови...” служи и да је као такву обележи, да одмах, из визуре другости њене перспективе, или необичности њене наративе о себи, стави читаоцу до знања ту чињеницу без потребе да се она посебно разјашњава. То Кларино „ми” односи се,

наравно, на вештачка бића; „ми” у инстанцама базичног облика фразе „кад смо били...” односи се на људска бића (Џоси и Рика).

То Кларино „ми” зато је интересантно из другог угла: наиме, чини се да се Кларино „ја” супституисало овим „ми”. То се може разумети као једна врста ублажавања другости коју доноси оно „нови”. Оно као да подразумева једну врсту повлачења пред изложеношћу, готово једну врсту снебивљивости и спремности на скривање себе или повлачење себе. Иако је ова врста преконфигурације егоизма можда природна класи бића којој Клара припада, те у том смислу истовремено представља и суптилнији знак другости, Клара, наравно, до краја романа показује значајне капацитете давања себе зарад другог, без обзира на цену.

Закључне напомене

Формално читање почетне клаузе Ишигуровог романа *Клара и Сунце* раскрива интертекстуалне, аутофикцијске и аутореференцијске слојеве њеног значења, односно њену комуникацију са ауторовим опусом и релевантном традицијом, као и њену усмереност на себе. Анализа њене микроструктуре показује унутрашње варничење звуковности и значења, али и извесну меру „огледалне омеђености” која чини да она делује самодовољно, готово бифуркацијски текући ка остатку романа и ка себи самој. Њена овако детектована или изграђена силабичко-графемска комплексност чини могућим разумевање исте као готово стиховног, декременталног рефрена чије се фантомско присуство докучује у завршним страницама романа.

У том смислу, смисао почетне Кларине реченице, њеног осванућа или рађања у фикцији коју нам приповеда, не може се никако сматрати у било којој мери заокруженим без контекста завршне сцене романа. Завршна сцена представља и крајњу и полазну тачку те клаузе; та клауза завршној сцени истовремено води и из ње нам се од почетка до краја обраћа. *Кад смо били нови*, наравно, од првог тренутка носи у себи сету неповратног протеклог времена и успоставља тон читавог романа, баш ту и тада. Али завршна сцена Кларе на истовремено ентропичном и уредном отпаду, физички инкапациране, у некој врсти менталне дегенерације или деменције за конструкте, заокружује роман.

Кад смо били нови, тек из ове перспективе у пуном је смислу видљиво, обраћа се и локализацији како почетног тако и завршног дела романа; та измењена реч *нови* није ту само да преговара са читаоцем, традицијом и другошћу, већ да у класичном приповедном смислу упуту, наговести и повеже се са локацијом у коју приповедач смешта оно што је било, тада, „кад смо били...”. Нов, новцати производ на почетним страницама романа налази се у радњи, са себи сличним производима, излогом, продајцем и муштеријама. А производ је до завршне сцене прешао пут од излога до отпада; то је Кларин лук, или *bildungsroman* једног вештачког пријатеља, у свој патетици евокативно импресионистичке надградње

формалног читања супротстављене иронијском отклону ове палимпсестизираних *Приче о играчкама (Toy Story)*.

Речи *кад смо били нови*, тон који успостављају и роман који изнедре, немо су, дакле, садржане у том завршетку романа; тај рефрен који је од прве своје инстанце у повлачењу, у скривању и замирању, одјекује завршном сценом нечујно и ненаписано; одјекује у себи; сцена га призива, раскрива његову до тада несхваћену храброст и стоицизам нераздвојиво сплетен с његовим формалним детаљима и банализујућом иронијом.

Референце

- Moretti 2000: F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, *New Left Review* (ProQuest), pp. 54-68.
- Iglton 1996: T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Second edition, Minneapolis: University Of Minnesota Press.
- Bart 1975: Р. Барт, *Задовољство у тексту*, са француског превео Јовица Аћин, Ниш: Издавачка кућа Градина.
- Bart 1991: R. Barthes, *Mythologies*, selected and translated from the French by Annette Lavers, New York: The Noonday Press - Farrar, Straus & Giroux.
- Fraj 2012: P. H. Fry, *Theory of Literature*, New Haven and London: Yale University Press.
- Išiguro 2021: K. Ishiguro, *Klara and the Sun – A Novel*, New York: Alfred A. Knopf, a division of Penguin Random House.

Nikola M. Bubanja

WHEN WE WERE NEW:
(AN APPRECIATIVE) LECTURE
ON A CLAUSE BY KAZUO ISHIGURO

Summary

The paper proposes a formalist reading of the initial clause of Kazuo Ishiguro's novel *Klara and the Sun* contextualized by an approach leaning on "evocative impressionism", broadly corresponding with declamatory procedures which Paul Frye has labeled "appreciative teaching". Aiming to address both the "texture" and the "structure", the reading probes minutia of the functioning of the aforementioned initial clause in terms of its phonetics, semantics, as well as its intertextual and metafictional references. The resulting interpretation offers to see the clause as relatively self-sufficient and self-referential; not only can the clause be shown to refer to itself, its own past and future instances, but also to be „doubly directed" flowing toward the rest of the novel, but also back toward itself, as if doubling back challenged by the "tidal bore" of the remaining text. As such, the phrase is further discussed as a structural building block, a form of refrain, almost verse-like, which, however, occurs in a form of "decremental repetition" – fading away as it recurs, as if in the guise of an echo growing ever less frequent and ever more distant, finally becoming a kind of "phantom presence" of the concluding pages of the novel from which, as it turns out, it begins, and in which it reaches its end.

Keywords: Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, when we were new, appreciative teaching, evocative impressionism

Примљен: 1. март 2023. године
Прихваћен: 14. новембар 2024. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Недељко Чабриновић (са новинама у руци) и Тома Вучиновић. Фотографија је настала око сат времена пре атентата (*Az Érdekes Ujság*, 12. 7. 1914).

Dimitar K. Karamitev¹
Plovdiv University Paisii Hilendarski
Faculty of Philology
English Department

THOMAS HARDY'S *TWO ON A TOWER* – REFLECTIONS ON THE LATE 19TH -CENTURY SPIRIT OF CHANGE

This paper is a fragment of a larger piece of research dedicated to the way Thomas Hardy reacted in his novels to turbulent changes occurring on various levels in Victorian Britain in the second half of the 19th century. The following work focuses on this phenomenon as presented in the novel *Two on a Tower*. We shall consider several manifestations of change – an unusual romantic infatuation between two main characters, a specific space, and, most importantly, the scientific discoveries noted in the work and the resulting new awareness of the world.

Keywords: Thomas Hardy, change, space, science, *Two on a Tower*

Two on a Tower is among Hardy's later novels and is considered by some as a book "composed of hesitations between states or conditions" (Neill 2009: 31). The turbulent multifaceted changes in the period of the work's writing, we believe, fuelled this conflict of states making the novel an account that captures sensibilities idiosyncratic of the age. Ricoeur elaborates on similar changes in the perception of the smallness of one's life and history when compared to scientific discoveries in relation to fossils at the end of the 17th century (see Ricoeur 1990: 89). New understandings of geology and world history followed and expanded in the 19th century (ibid: 89-90). Perhaps what he had in mind were works such as Charles Lyell's *Principles of Geology*, whose ideas were among the many stirring theories of the period. Hardy focused on geology in *A Pair of Blue Eyes*, and the work under examination considers ideas that were engendered in the former – relating the two, Ireland (2014: 26) suggests that the "graphic fusion of microcosm and macrocosm in spatial/visual terms" anticipates "the terrestrial and cosmic tensions of *Two on a Tower*" connecting the reflections upon mankind's place in history, time, and the universe, triggered by the near-death experience involving contemplation of a fossil in *A Pair of Blue Eyes*, and the conclusions reached after numerous perusals of the skies in *Two on a Tower*. Pertinent here is research that links Hardy and D. H. Lawrence based on their use of novelistic language and environments (see Alcorn 1986: 9-16). Alcorn (1986: 10) argues that "Hardy signals, in the age of Darwin, the advent of a new novelistic language: the language of organic change, of germination and growth" which is linked to the

1 dimitarkaramitev@uni-plovdiv.bg

writer's fascination with microscopic and telescopic perspectives. It is largely the latter that applies to an important part of this paper. Alcorn (1986: 46) adds that "Hardy, Darwin [...] saw the same quality of landscape: a knowledge beyond that of man, greater, wiser, more mysterious". In *Two on a Tower* this notion of landscape is best illustrated by the ramifications of St Cleve's astronomical observations which disclose a clash between novelty (present/imminent future) and tradition (past), a contrast observable in many Hardy novels. In the present research we trace these issues by dwelling on manifestations of change – the relationship between the main characters, the tower in which they meet and astronomy is practised, as well as the scientific discoveries and resulting reconsideration of one's thinking.

Romance

The romance between a poor young astronomer, Swithin, and a rich older woman, Viviette, an iteration of "Hardy's early predilection for the poor man and the lady theme" (Marroni 2010: 68) is why some early reviewers labelled *Two on a Tower* "as scandalous, provocative and vivacious in its plot details" (Taylor 1984: 206) as it was something "exactly the contrary of what society would admit: at the beginning of the novel Lady Viviette Constantine is 'a lady about eight- or nine-and-twenty' (TT²: 5),¹⁹ whereas Swithin St Cleve is ten years her junior, which means that, as a potential pair, they are a disruptive misalliance and a social disharmony from the angle of the local community" (Marroni 2010: 68-69). Hardy was so affected that in the preface to a later edition he responded to critics that "those who care to read the story now will be quite astonished at the scrupulous propriety observed therein on the relations of the sexes; [...] there is hardly a single caress in the book outside legal matrimony, or what was intended so to be" (Hardy in Orel 1990: 16-17). While the novel lacks impropriety, we could still argue that there is a diversion from the Victorian novelistic tendency of young ladies marrying older gentlemen.

The lady discovers Swithin in an old tower on her property – the place for their secret rendezvous. This is where the irregularity of the relationship begins, if we juxtapose this to old stereotypes sometimes reflected in literature. One instance is Tennyson's *The Lady of Shalott* in which the environment associated with the astronomer – the tower of his self-isolation, approached by his beloved – is a space associated with a lady who is courted by a man. These unconventional overtones may be linked to Hardy's interest in relationships. Wang reviews the complicated emotional bonds in *Jude the Obscure* and connects them to a kind of communal disorder and him, namely this "is one example of the appearance of modernism in Wessex" (see Wang 2019: 5). Considering that *Two on a Tower* was published more than 10 years earlier than *Jude*, it appears that the unusual romantic interactions in *Jude* were considered by Hardy in other ways earlier. This is not

2 We shall use this abbreviation for the issue of *Two on a Tower* described in the list of references.

surprising as all Hardy novels feature love interactions. Lawrence (n. d.: 13) saw in the Wessex novels “the struggle into love and the struggle with love: by love, meaning the love of a man for a woman and a woman for a man” as a main factor for achieving completion, hence Hardy’s tales are “about becoming complete, or about the failure to become complete”. This type of completion is impossible in *Two on a Tower*, as Ireland (2014: 116) remarks that “the ultimate gulf between them will prove to be temporal: Viviette’s haunting by their difference in age” which is rather ironic considering the vast landscape of space and time their affair is placed against – a landscape that makes everything human seem insignificant and yet the difference remains problematic. While such issues unfold in the novel, we believe that a central role is played by the references to science and the resulting awareness in people’s lives which changed how they understood their world.

Science

Defined by some as “both the subject and “frame”” of the novel (Peck 2011: 32), an essential plot line is that of Swithin’s scientific occupation – the endeavour of one who hopes “to be the new Copernicus” (TT, 33). We follow his research and how Viviette facilitates it. Swithin reflects upon the so-called fixed stars which actually move with a velocity that is not easily perceptible by means of magnifying instruments, he travels around the globe, establishing that in the southern hemisphere there is “a heave, fixed and ancient as the northern [...] an unalterable circumpolar region’ but the polar patterns stereotyped in history and legend [...] had never been seen therein” (see TT, 32, 185). Thus, scientific pursuits suggest that to develop a more objective and updated awareness, one has to change their perspective, know that what was considered fixed and unalterable may not actually be so, and understand that there is more to be learned about the world than the constituted in history and tradition.

One may ask why Hardy chose an astronomer and not a scientist from another sphere. As some suggest, few “sciences so dramatically benefitted from the process of intense industrialization in mid- to late-nineteenth century Britain as did astronomy” (Peck 2011: 28) which makes the work stand out as “it is the most extended treatment of English astronomy to appear in a realist novel” (Gossin in Peck 2011: 29). According to Peck (2011: 39), the achievements of Herschel, a leading 19th-century scientist, are “of crucial importance to a reading of the text”. The “ascetic quality of Herschel’s life” (ibid), reminiscent of Swithin’s life, is only one of many parallels between them, which is why the scholar suggests that Hardy saw no harm in capitalising on Herschel’s feats (ibid: 40). Astronomy also opens one’s eyes to the insignificance of human life that Hardy seems to have contemplated in more than one work. This can be supported by Swithin’s conclusion that because there exists a grand number of stars “they were not meant to please our eyes [...] nothing is made for man” (TT, 33). Viviette’s reaction is identical as she finds it “makes you feel human insignificance too plainly” (ibid). This self-consciousness that voices “the demise of anthropocentrism with its consequent

relativism is also the result of an emergence of pessimistic views regarding the destiny of humanity” (Marroni 2010: 63) is part of a more general tendency in Hardy’s writing. All this highlights another aspect of his portrayal of characters as small specks against a vast landscape – if in the earlier *The Return of the Native* a man is “a speck” that moves along a road (RN: 8-11), in *Two on a Tower* the landscape is cosmic, which was the result of premeditated planning, as disclosed in Hardy’s preface, “a wish to set the emotional history of two infinitesimal lives against the stupendous background of the stellar universe and to impart to readers the sentiment that of these contrasting magnitudes the smaller might be the greater to them as men” (Hardy in Orel 1990: 16). This contrast sparks a specific awareness in the main characters, as we shall discuss in a specific subsection below.

At first, he is an amateur, but by the end of the story he is “a scientist” and this has shaped his thinking – he “took words literally” and in his “inexorably simple logic” there was something “which partakes of the cruelty of the natural laws that are their study” (TT: 312). This development reflects partly the spirit of the age of rapidly unfolding scientific advances and also denotes an inherent trait of the new class of scientists – they grow somewhat blind to the figurative meanings of things while seeing meticulously the literal. One could find Hardy a man divided between the scientific, his being an architect, and the artistic in his literary path, which is why he could feel the difference between the two types of personalities and discuss it in his work, although *Two on a Tower* contains less personal experience than other novels and that is why Millgate (2004: 186-187) suggests that it was not as successful as other novels that had been rooted “in his own background and experience”. Swithin’s progress is noteworthy since he is of a new class of scientists and “a synecdoche for the transitional phase that British science was currently undergoing” in that period (see Peck 2011: 35, 36). This puts him in a particular light – Swithin actually achieves, with the help of his rich benefactor and lover, through hard work and self-education a professional goal of his. Similar pursuits are attempted by Jude in Hardy’s last novel but to no avail. The two youths come from humble backgrounds and strive for enlightenment equally, but only Swithin succeeds. Partly, the reasons for this may be in that his undertaking is more solitary, whereas Jude’s endeavour involves acceptance in a community which proves to be reserved only for an elite. Whether it is the more cloistered nature of Swithin’s undertaking or because he is financially supported, he succeeds, while Jude fails. This can be an argument against those who accuse Hardy of being too pessimistic – in *Two on a Tower* he depicts a man who prospers by engaging in science and having some favourable circumstances.

An insertion from the imminent history around the publication of the work exists – the novel was timed to capitalise on the popular interest in a grand astronomical event – the Transit of Venus (see Peck 2011: 29) “due to recur in December 1882” (Millgate 2004: 209) which motivates Swithin’s expedition (see TT: 270). While this was a good commercial move, the motion of the planet Venus (bearing the name of the Roman goddess of love) also foreshadows a movement in Swithin and Viviette’s relationship as his upcoming

expedition separates the two at first temporarily but its prolongation leads to her dying of heartache at the end.

Environment

Hardy's environments are usually of plot-supporting importance and *Two on a Tower* is no exception. The tower itself, the place on which it was built, and the space around it have been chosen to help convey a major message. Similar is the case with Hardy's portrayal of the chapel and the castle in *A Laodicean* and Egdon Heath in *The Return of the Native*. These spaces are located in Hardy's literary world called Wessex. Wang (2019: 2) observes that this imaginary region is present in most of Hardy's novels and that is important because it is "full of symbolic meaning and specific social and cultural significance [...] with its own specific customs and landscapes, but also described as being influenced by modernism comprehensively". A discussion of the idiosyncratic features of the tower clarifies this symbolic meaning.

The scientist works in a tower which is in the spotlight throughout the novel and it illustrates our notion of axial space³ around and at which the story develops. Its multifaceted significance is underscored from the start – it is a landscape that features a hill and "a tower in the form of a classical column" (TT: 3). In other words, the space associated with novelty (scientific discoveries and an unconventional relationship) is also rooted in some form of tradition.

Furthermore, the surrounding environment is imbued with history – the "fir-shrouded hill-top turned out to be (as some antiquaries said) an old Roman camp, – if it were not (as some instead) an old British castle, or (as others swore) an old Saxon field of Witenagemote" (TT: 5). This may be an instance of what Bakhtin (1986: 25, 48) calls "an emerging whole" that has "signs that show time in its course" or "markers of the historical past penetrating space" – temporal signs in space, which are read by the narrator. The latter broadens the description – it "had been built in the Tuscan order of classic architecture" (TT: 5) but the inscriptions on its door "had been smoothed over with a plaster of lichen" (TT: 6). To recap, Hardy invests ideas in architecture by portraying a decaying tower, rooted in history, that fosters an unconventional romance and scientific progress, showing its connection to the future. This solidifies its similarity to the castle from *A Laodicean* which is also in some disrepair while manifesting development and change. We continue this discussion in the *Awareness* section.

The column is later upgraded with a "light dome" that allows a "magnificent object" to conveniently peer into the worlds beyond (TT: 65-66). This building signals stages of change in the story – most notably, Swithin's

3 We came up with this term in our perusal of Ricoeur's *Time and Narrative Vol. 3* in which he reflects on axial moments – founding events that establish momentous points of reference in calendars that are so significant as to influence the way people count time (see Ricoeur 1990: 106). Hence our intention is to use *axial space* to denote these places in Hardy's novels that are pivotal to the story. To the best of our knowledge, no other research study uses this term.

scientific development. Also, when he is abroad, Viviette goes up the column, then divested of its upgrades, and briefly considers suicide (see TT: 281-282). The barren tower provokes a feeling of abandonment in her and has also removed the physical boundary blocking view and way. Briefly put, an environment suffers, signals, and is molded by the changes in the lives of characters. This sequence goes both ways, as we see how the changes in the environment, brought about by people, can have a significant effect on others.

Pinion (1968: 184) argues that it is only in *A Laodicean* that architecture does “form an important part of the story”. We believe that the column in *Two on a Tower* is just as important as it has a pivotal role in indicating meaning. It is reminiscent of Bakhtin’s notion of the chronotope (Bakhtin 1986: 42) because in this spot one finds a particular time-space – the past as a foundation (a former Roman camp or an old British castle), the present as the tower exists in Swithin’s time, and the future with a view of the technical upgrades that allow for far greater accuracy and novelty in his astronomical observations.

Indeed, Hardy picked for his Wessex characters “painfully sensitive and vulnerable human beings” (Katsarova 2015: 8) and this, we think, makes them a most suitable vessel for the eloquent portrayal of the uncertainties brought about by change. Swithin is reminiscent of other Hardy characters such as Clym or Jude in many features, most notably in their youthful enthusiasm. It could be argued that his sensitivity is of a different essence – one more open to “some speculative world” (TT: 8), and we must not forget that he is protected by circumstances – the isolation of the tower and Viviette’s help.

Awareness

We must note another similarity to *A Laodicean* is the awareness that time has acquired different properties. In Swithin’s words – “time is short, and science is infinite” (TT: 11). We remember that Charlotte praises the preciseness of a new clock because time is “much more valuable now” and it “must of course be cut up into smaller pieces” (AL: 64). This new chronometer and its connection to the new value of time is an illustration of Hardy’s tendency to emphasise a particular space or an object which triggers certain reflection. Worthy of mention here is Viviette’s comment made during one perusal of the sky. Lawrence (n.d.: 13) associates it with a “vast, incomprehensible pattern of some primal morality greater than ever the human mind can grasp, is drawn the little, pathetic pattern of man’s moral life and struggle, pathetic, almost ridiculous”. After contemplating the sky, she observes:

And to think, [...] that the whole race of shepherds, [...] even those immortal shepherds who watched near Bethlehem, – should have gone into their graves without knowing that for one star that lighted them in their labours, there were a hundred as good behind trying to do so!... I have a feeling for this instrument not unlike the awe I should feel in the presence of a great magician [...]. Its powers are so enormous [...] that I should have a personal fear in being with it alone. (TT: 67-68)

This leads to a few conclusions. The tower appears as a bridge that connects the past, because of its architecture and the hill it stands upon, serving as an accumulation of history, the present and future (scientific development). Hardy seems to agree with Ruskin's belief that great architectural pieces could be a significant link to the past – something that “connects forgotten and following ages with each other, and half constitutes the identity [...] of nations” (Ruskin in Buckley 1966: 16). Similar is the case of the castle we mentioned as well as with the “Cross-in-Hand” pillar in *Tess* whose origin is ambiguous (see *Tess*: 348, 363–366). These axial spaces are usually tied to the fates of individuals who are aware of the discrepancies between their time and the past. The scale of acquired knowledge is what has changed – a generation has what has been amassed in previous ages at its disposal and reconsiders the past. And the change is more substantial if the acquired knowledge is significantly greater than before or of an essence that challenges that of past generations, as was the case with the 19th century. Viviette's sentiments towards the instrument illustrate a layman's expression of awe at what is beyond their understanding – be it magic, religion, or science. This placing of science and magic in the same context is intriguing as the two are usually understood as very different. Some find in the novel an expression of the failure of science “to interpret the world” (Ettore 2011: 73) and this could be an argument in that regard – yes, the methods of magic are inexplicable, and logical scientific methodology may help elucidate phenomena of our world, but neither can explain it in its entirety. This may be behind Viviette's opinion that science offers us new details about the world, and our place in it, but not a better or comprehensive understanding of life. The scientist's reaction is curiously similar:

I often experience a kind of fear of the sky after sitting in the observing-chair a long time [...] That's partly what I meant by saying that magnitude, which up to a certain point has grandeur, has beyond it ghastliness. (TT: 68)

Thus, the question of scale seems unfathomable to humans, be they professionals or laymen. Gibson (1996: 92) sees Hardy's own thoughts in this – “He has looked at the impact of modern science and technology and, like his Swithin, had looked up at the heavens and seen not God but the sheer horrifying immensity of space”. This topic is in accordance with Hardy's habit of describing his characters as small specks against a vast landscape, as we noted earlier. To us, this suggests that the writer was concerned with human (in)significance, and that is why his characters are often in an unencompassable environment. In it, they are put in jeopardy because of its indifference or because they cannot grasp it in its entirety and hence lack a full understanding of what they should take caution of. It is an environment in which life simply goes on and disregards individual human tragedies, however big or small. While *Two on a Tower* does not offer a grand tragedy as the one in *Tess*, it carries smaller ones such as Viviette's abandonment when nothing in nature accords with her mood but is quite indifferent (see TT: 269), and her eventual demise induced by heartache.

Some connect the above quote to Pascal's understanding of man's proportions against infinite spaces, "the powerless condition of man" which is closely associated with "Hardy's recurring assessment of our finitude also suggests a post-human sensibility that undermines the anthropocentric paradigm" (Ettorre 2017: 23). With this note, we receive another confirmation of the validity of Ricoeur's observations regarding the conclusions reached by people about their place in the world and history on the grounds of scientific discoveries stemming from the 17th century.

Conclusion

While there are doubts as to the literary merit of *Two on a Tower*, as explained in this paper, and the fact that the work on the novel was interrupted by excursions and was hurried (see Millgate 2004: 213), we find that it carries intricate and plausible expressions of human thought as affected by the whirlwind of diverse transformations of the world facilitated by scientific developments in the late 19th century. Ettore remarks that "Hardy's scientific outlook is marked by a tragic vision of life, and the rejection of any belief that progress will come with new achievements and new ideas" (Ettore 2011:s 79) which she relates to the Darwinian whispers echoed in the message of *Two on a Tower*. The placing of science and magic in the same context potentially frames the novel as an expression of the failure of science "to interpret the world", since, the ways of magic are inexplicable, and logical scientific methodology may help elucidate phenomena of our world, but neither can explain it in its entirety. However, while scientific progress seems to offer explanations that do not effectively help humanity with interpreting the world, this does not make Hardy's outlook, as displayed in this novel, pessimistic. The portrayal of a youth from a common background who has a good-hearted ambition to explore the world and develop as a scientist, and the successful realisation of this ambition with the help of circumstances, as opposed to many other Hardy novels, is a sign for the opposite – that some progress is possible.

References

- Alcorn 1986: J. Alcorn. *The Nature Novel from Hardy to Lawrence*. Houndmills: The Macmillan Press Ltd.
- Bakhtin 1986: M. Bakhtin. *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by V. W. McGee. Austin: The University of Texas Press.
- Buckley 1966: J. Buckley. *The Triumph of Time: A Study of Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ettore 2011: E. Ettore. *Two on a Tower: The Paradoxes of Science and the Indeterminacy of the Visible*, in Ph. Mallett (ed.), *The Hardy Society Journal*, Vol 7, Dorchester: A THS Publication, 72-80.

- Ettore 2017: E. Ettore. 'Ephemeral & Happy': Thomas Hardy and the Crowded World of Insects, in Ph. Mallett (ed.), *The Hardy Society Journal*, Vol 13, Dorchester: A THS Publication, 19-31.
- Gibson 1966: J. Gibson. *Thomas Hardy: A Literary Life*. Houndmills: Macmillan Press LTD.
- Hardy 1975: T. Hardy. *A Laodicean*. London: Macmillan London Ltd.
- Hardy 2000: T. Hardy. *The Return of the Native*. Ware: Wordsworth Editions Limited.
- Hardy 2008: T. Hardy. *Tess of the d'Urbervilles*. St Ives: Vintage.
- Hardy 2012: T. Hardy. *Two on a Tower*. London: The Penguin English Library.
- Ireland 2014: K. Ireland. *Thomas Hardy, Time and Narrative*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Lawrence 2011: D. H. Lawrence. *A Study of Thomas Hardy*. Ebook: <<http://library.lol/main/9033D97DC7A548541BFA20E230754E4D>>. 04.02.2023.
- Marroni 2010: Fr. Marroni, An 'unutterable Melancholy': Astronomy and Ontology in Thomas Hardy's *Two On A Tower*, in Ph. Mallett (ed.), *The Hardy Society Journal*, Vol. 26, Dorchester: A THS Publication, 61-77.
- Millgate 2004: M. Millgate. *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. New York Oxford University Press.
- Neill 2009: E. Neill. "Aporia and figurings of the real in *Two on a Tower*: Hardy's "betweenities."" in *Textual Practice*, 23(1), 27–48. <<https://sci-hub.ru/10.1080/09502360802622268>>. 09.06.2023.
- Orel 1990: H. Orel. *Thomas Hardy's Personal Writings*. Hong Kong: The Macmillan Press LTD.
- Peck 2011: G. Peck. "Realism and Victorian Astronomy: The Character and Limits of Critique in Thomas Hardy's *Two on a Tower*", *Pacific Coast Philology*, vol. 46, 28–45. <<http://www.jstor.org/stable/41413530>>. 7.11.2022.
- Pinion 1968: F. B. Pinion. *A Hardy Companion: A Guide to the Works of Thomas Hardy and Their Background*. New York: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1007/978-1-349-00481-2
- Ricoeur 1990: P. Ricoeur. *Time and Narrative, Volume 3*. Translated by K. Blamey and D. Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Taylor 1984: R. Taylor. "A Survey of Recent Hardy Studies", in N. Page (ed), *Thomas Hardy Annual No. 2*. London: The Macmillan Press LTD, 196-214.
- Wang 2019: Sh. Wang. "Tradition and Modernity in Thomas Hardy's Wessex", in *Comparative Literature: East and West*. Taylor and Francis Group, online printed journal. <<https://sci-hub.ru/10.1080/25723618.2019.1640042>>. 01.03.2023.

Дмитар К. Карамитев

**РОМАН ТОМАСА ХАРДИЈА *TWO ON A TOWER* (ДВОЈЕ НА
ТОРЊУ) – РАЗМАТРАЊА О ПРОМЕНАМА НАСТАЛИМ
КРАЈЕМ 19. ВЕКА**

Резиме

Рад представља део обимнијег истраживања посвећеног начину на који је у својим романима Томас Харди реаговао на турбулентне промене које су се дешавале на различитим нивоима у Викторијанској Енглеској у другој половини 19. века. Рад се фокусира на дати феномен представљен у роману *Two on a Tower* (Двоје на торњу). Размотрићемо неколико манифестација промене – несвакидашњу романтични однос између два главна лика, специфичан простор и, што је најважније, научна открића забележена у делу и новонасталу свест о свету.

Кључне речи: Томас Харди, промена, простор, наука, *Двоје на торњу*

Примљен: 12. август 2023. године

Прихваћен: 15. децембар 2023. године

Sanja J. Ignjatović¹
University of Niš
Faculty of Philosophy

Наслеђе 56 • 2023 • 183–191

THE PRICE OF BEAUTY IN TÉA MUTONJI'S *SHUT UP YOU'RE PRETTY*

Drawing on the idea that the exploration of female identity and race necessarily relies on the subversion of the mainstream discourse and the economic, social, and cultural context, this paper deals with instances of irony as socio-political criticism in the short story collection *Shut Up You're Pretty* (2019), authored by Téa Mutonji, a Canadian award-winning poet and writer. Inspired by her African origins and the transgenerational wounds she has witnessed in the immigrant community, Mutonji's stories offer a defamiliarizing rawness to the characters' discoveries of their own femininity, womanhood, and identity in a bildungsroman form of sorts, but the subversive note, as illustrated in the paper, belongs to the storyteller's own finding an authentic and uncompromising voice relating a collective experience. Humor is explored against its ironic edge, perhaps a typically Canadian one, and the analysis of stories provides insight into how this contemporary author, as a Black woman, critically assesses the historically inherited values pertaining to femininity and womanhood, but also claims her space in the tradition of female writing characterized by political and critical humor.

Keywords: Téa Mutonji, irony, contemporary literature, gender, race, immigration, Canadian literature

INTRODUCTION

In "Canadian Liberalism and Gender Equality" (2020), Éléna Choquette expresses her contention with the hypocritical liberal practice and comments Canada producing "some forms of formal (or legal) equality for gendered and sexualised groups, but not substantive equality (that which is reflected in daily living conditions)" (16). Unsurprisingly, contemporary literature observes the problematization of equality and equity through "narrower black women's personal/collective experiences and dilemmas" (Kocić Stanković, 2021: 116) and the disparities are observed at the individual and collective levels. Drawing on bell hooks' *Feminist Theory: From Margin to Center*, and its conclusions that twentieth-century emancipation for women has only sidestepped Black women and women of color (25) in favor of liberating white women from the private sphere, Choquette sees the Canadian society combining modes of gender oppression with racism.

¹ sanja.ignjatovic@filfak.ni.ac.rs

This paper examines female identity in the eighteen-short-story collection *Shut up You're Pretty* (2019) by Téa Mutoñji, encompassing the accounts of the narrator's early life, revealing the unsettling modes of female existence at the margins of society on the motif of beauty, as hinted by the title. Mutoñji explores how Loli's ideas on femininity, sexuality, and identity echo other female characters' perceptions of their own gender-defined role in the setting of the collection's contemporary Canada, exposing the manner in which ethnicity, race, and class influence an individual's range of choices. The stories implicitly investigate how race and class imprint on the female characters as internalized stereotypes enforced by "toxic hyper-attachment"². The inherent criticism offered by the collection is particularly enhanced by the realization that the narrator is removed from the position of the child, the adolescent, the young student, etc. The metafictional quality of Mutoñji's fiction is emphasized by the manner in which it foreshadows the adult narrator's referential position throughout the narrative, and in the anticlimactic closure. The narrator's journey eventually leads her back to the place she desperately desires to escape – her family home in the immigrants' block in Scarborough.

Body and Beauty as Currency

Judith Butler's view of sexual difference as a matter of cultural designation and discursive practices (1993: 1), underscores the inscription of social meanings to otherwise analytical category of sex (1993: 5). The normative aspect is reflected in sexual difference as socially, politically and culturally controlled and regulated through discursive practices, and therefore, as Butler suggests, the body is *produced* and controlled to exhibit and manifest the (gender) norm, whereas in itself it is deprived of autonomy in terms of meaning. J. Brooks Bouson, in *Embodied Shame: Uncovering Female Shame in Contemporary Women's Writings* (2009), writes that "to be made of female flesh is to be well-schooled in the abjections and humiliations" (1). For Brooks Bouson, shame about the body "is a cultural inheritance of women" (1) and it is both the mode in which we interact with our social environment, directly shaping the intricate nature of relationships. In examining the complex process behind shame, this author notices that shame, formulated ultimately by culture, becomes internalized within the family unit and the immediate surroundings. Shame works to establish control over the *individual body* and regulate its behavior in the direction of the norm. The earlier mention of Choquette's critique of liberal humanist tenets of equality policies, and bell hooks' call for intersectionality and differentiation of the positions of women of color and white women, which clearly points to the problematics of equity, supports the argument that race acts as an additional factor in the complex nature of female shaming. However universal in terms of gender, shame accrues meanings trans-generationally and draws from the sources of oppression implicit in patriarchy

2 Interview on the occasion of the release of the 2019 collection *Shut up You're Pretty*, Téa Mutoñji comments on the guiding idea behind the protagonist's unusual bonds with other female characters: <https://www.youtube.com/watch?v=fneCJb3ayas> (accessed 5th June 2020).

in its manifestations across cultures. By extension, the message behind the collection is that inferiority, historically propagated as a race-specific quality, although externally de-institutionalized, persists in the individual body as shame, as Brooks Bouson explains it, in terms of the internalization of a “profound” sense of inferiority where the “internalized shame script grows out of repeated interactions with shaming parents or contemptuous others” (2009: 6). Ethically and morally adjusting oneself becomes a way to cope with shame.

Being Loli Sells

The story of Loli, an immigrant six-year-old from Congo arriving in Canada, immediately introduces the motif of physical beauty as regulated by racial and economic factors. In “Tits for Cigs,” Loli finds a role model against whom she shapes her appearance and behavior. Jolie, the *beautiful*, “introduces” (Mutonji 9) Loli to the park – the center of the social activity for children in the immigrants’ block. However, this white immigrant girl also grooms Loli into her own lifestyle without any significant resistance. Loli replicates what she observes as the *passable* behavior for attaining “popularity and [...] likeability” since she perceives herself as “naturally [lacking] poise” (Mutonji 9). Adult-Loli, the narrator, introduces race and class awareness in the discourse by exposing her own then-perceived *flaws* as intricately connected to race and immigrant background. Smitten by white Jolie’s beauty, in Theresa, her cousin, the “yellow polka-dot dress” and “her pinky sticking out” (Mutonji 15) are symbols of class and expression of dominance. In “Parchment Paper,” the naïve narration renders the critical voice louder by the *honesty* with which Loli, the child, perceives economic hierarchy as desirable.

Although Jolie initially mistakes Loli for a boy (Mutonji 10), she swiftly introduces the young black girl to the world of prostitution due to convenience. This relationship becomes the first of many Loli’s undefined relationships, sliding across the spectrum of friendship, exploitation, anxious attachment and romantic entanglement. Loli’s naïve admiration for Jolie’s beauty and manipulative charm molds her future role as the object in relationships. As Naomi Wolf notes in *The Beauty Myth* (2002), “[the] *beauty myth is always actually prescribing behavior and not appearance*” (14), and this quest for beauty for Loli turns into a quest for acceptance, guided by individuals whose self-serving motives only destabilize her already fragile sense of self. Jolie teaches her about “the number one rule of the street [being] to tell men exactly what they wanted to hear” (Mutonji 11).

Witness to her mother’s inconsistent and promiscuous lifestyle, Jolie only appears to embrace the disturbing over-sexualization of herself (Mutonji 25) by older men. Her attitude is emulated by the equally neglected Loli who momentarily obeys and allows a complete stranger, an older man, to fondle her six-year-old’s breasts in an alley in exchange for the cigarettes Jolie has decided they need (Mutonji 14). Loli becomes the different-race version of Jolie – integrating the value judgments produced by the troubled teen, unable to notice the disturbing nature of events. Ultimately, infatuated and bonded with

Jolie by the traumatic experiences they share, Loli ends up exploited and left by the friend, but not by the *beauty myth*. The protagonist, in fact, grows into an over-sexualized teenager, blindly emulating and maintaining the social and cultural images of popularity based on the factors of survival in the streets, a cocaine addict with depression, the obscure legacy of her absent father.

“We’re not guys,” Jolie said. “We’re basically women.” (Mutonji 13)

The idea of sisterhood characterized by the impression of the unbreakable nature of the bond – somewhere between innocent and sexual, homoerotic – will sustain itself throughout the stories, much like the sharp difference between genders. From Loli’s initiation into prostitution upon arrival to Canada, to the monetized soft pornography in the park, her ideas about the nature of romantic and sexual relationships solidify, and she becomes a willing commodity in transactional relationships with men, and certain women. After all, as Andrea Dworkin writes in *Pornography: Men Possessing Women* (1991), “money has an extreme sexual component” (20). Loli becomes entangled in the networks of interconnected negative stereotypes and images of women, charmed by what she perceives as power – the sexual potential of her body in the transactional economic terms. This sisterhood involves the rationalization and replication of sexual trauma, and so the already sexually abused Jolie prepares Loli for her own, willing, share.

In *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction* (2012), Rachel Carroll compares the feminist and queer views on inter-generational sexual relationships (68) emphasizing the highly problematic connotation of the consensual nature of the relationship, and its potential for the relativization of abuse of children. Queer theory, Carroll writes, broadens this issue to same-sex intergenerational sexuality (68) and recognizes that the definition of abuse must not be based on the age of the consenting individuals, nor their sex or gender. The problem, however, becomes more complex with the introduction of the so-called “queer child” (Natasha Hurley and Steven Bruhm qtd. in Carroll: 68) defined as one “who ‘doesn’t quite conform to the wished-for way that children are supposed to be in terms of gender and sexual roles,’ but also the child who ‘[displays interest] in cross-generational attachments’” (Carroll 2012: 68). It is not merely the term that is *problematic*, but the disregard for the implication of normalizing oversexualization of children under the broad assumptions that potential exemptions to the general rule might justify abusive behavior. In the context of Loli who, considering her homoerotic curiosity, might well be termed a *queer child* by the above-mentioned authors, there is never a critical reflection by her adult-self narrator on the sexual or emotional abuse because there is no recognition of the abusive character of what goes on in her interpersonal relationships. There is always only a desire for intimacy, entangled in physical sensations she discovers, whose inevitable outcome reinforces feelings of shame, inferiority, and the underlying depression.

In *Pornography: Men Possessing Women*, Dworkin notices, “men have the power of sex” (22), in that female submission to the male sexual desire is

institutionalized through economic, political, and social practices (and policies), but also in culturally defining “her as sexual object” (22). The manner in which Loli *enters* the street, guided by the already initiated Jolie – apparently sexually *liberated* before the age of 14, stands as the illustration of the mechanism by which the relations of power are taught, unknowingly, to individuals provided their race, class and overall environment is burdened enough by existential matters. There is no question that neither of the girls could be so-called *queer children* for they are primarily victims. In the chapter “Phyllis Green,” Loli retells a memory of the arrival of a new student, a black girl called Phyllis, and her initiation in the clique where Loli has been the only one of color. The arrival of the new girl stirs up behaviors in the rest of the girls, Tiffany as the clique mouth particularly. Apparently, Loli has eschewed abuse only because of the images she has intentionally projected about herself – the rumors about her cocaine addiction in relation to her excessive weight loss, and the implied promiscuity illustrated by her fashion style (Mutonji 49). Loli witnesses the act of oral sex the obedient Phyllis is forced into – her head handled by one of the white girls, and her hands held behind her back by another. The incident in which Loli guards the door so no one would walk in on the initiation leaves her physically and emotionally drained as she experiences the trauma indirectly, but physically nonetheless. Distraught and mutedly angered, Loli finds herself powerless to stop the sexual act, to report it or do anything afterwards. The critical observation of the narrator is limited, but the body of Loli, after witnessing another black girl, Phyllis, coerced into powerlessness and inferiority, understands it as a collective position – she nearly faints.

“Hi, Phyllis,” Mason said. “You know you’re really pretty, Phyllis. Isn’t she pretty, guys?” (Mutonji 55)

The motif of beauty, especially in terms of the precise and repetitive use of the word *pretty*, invokes the Mother’s song from the very first story, and foreshadows the story “Shut up You’re Pretty” in which Loli is emotionally, physically, and sexually abused by a young PhD candidate and university TA.

“That’s a good girl” I heard someone say. (Mutonji 56)

Much like Phyllis, who obeys and shows no sign of revolt at the abuse, Loli goes on to experience that sort of behavior from her clients, but also romantic partners. In these relationships, she is the metaphorical Phyllis Green – not necessarily physically forced into sexual intercourse, but detached – an object, and a *good girl*.

In *The Beauty Myth*, Wolf comments on the “social reflex” (Wolf 10) to confuse survival by instrumentalization of oppressive sexual practices with fighting oppression. Loli wonders why Phyllis is the object and not the subject given the lack of required characteristics that would clearly set her in the category of feminine women. Female sexuality and physical inferiority commodify, in fact, not the appearance, but the behavior. The beauty myth, as Wolf states, “is not about women at all. It is about men’s institutions and institutional power” (Wolf 13). The white women in *Shut up You’re Pretty* not only reinforce

the myth of beauty as currency, but also internalize the power dynamics inherent in patriarchy that revolves around the duality of inferiority and superiority. Olivia, from “The Common Room” story, “a woman of controversy and experiment” (Mutonji 127), a reckless lesbian artist supported by her rich mother, chooses to date only “normal women” (Mutonji 127) who are “broken but not finished, down on their knees but not yet weeping. Pretty but not pretty enough to be feared” (Mutonji 127). With Mutonji’s recurring motif condensed in that very word, *pretty*, the official recognition of a female’s currency, Olivia subtly echoes the ideology behind all-male character’s abusive behavior. Another female character, the mature client, a mother of toddlers, privately turns into a sadist in the transactional nature of the relationship that puts her in the position of power over the nineteen-year-old black woman (Mutonji 92).

SOMETHING SUBVERSIVE ABOUT NOT GETTING THE JOKE

The temporal distance of Loli’s episodic accounts evolves from that of a girl to that of Loli as a woman, although the protagonist-narrator is always remembering and questioning the past far removed from it, until the ultimate return to her mother’s kitchen – the figurative and literal source of *madness*. Irony, naively humorous, defamiliarizes what the narrator relates to the reader as her acquired normalcy. Adult Loli, even from a distance, does not overtly reveal the unpleasant and disturbing nature of the circumstances of her childhood. This naiveté sustains the narrative flow as the unbreakable bond between her-child-self and the adult, but also rounds up the collection by framing the ending as another beginning. It is only at the very end of the story that Loli understands that her legacy is not only her father’s mental illness, but also her being the vehicle of her mother’s dislocation.

What Linda Hutcheon’s calls the appraising edge of irony (1994: 12) gradually exposes in the collection the world in which oppression is accepted as part of the transactional nature of power dynamics. Already in “Tits for Cigs” Mutonji establishes the political and socio-economic scene in which the life of Loli takes place (Mutonji 10-11), but there is no pathos in Loli’s storytelling, just a phenomenological analysis of the mentioned life-timeline. The two *little women*, one of whom has already started to show the secondary characteristics of the female sex, turn their pre-pubescent bodies into currency. Their “life was changing” (Mutonji 10) precisely because of the induction in the socio-economic order. The image of the two girls, one only six years old, and the other slightly older, encouraging one another to allow to be touched inappropriately by a significantly older male does not render them *queer children*, but rather suggests that the society operates with disregard for their safety and health. The irony at the level of the text is seen when the title of the chapter, the actual images related to the reader, and the cries of little girls insisting on being *women* are all juxtaposed. As Walker notices in *Feminist Alternatives* (1990), “[the] less immediately abrasive art of irony may ultimately be the more disturbing because its upshot is a series of open ends and contradictions” (23). Mutonji’s adult narrator is retrospectively aware of her circumstances, and yet,

the acquiescence paired with poignant ironic interjections confirms the inability to change the mode of existence, but also the madness of the idea that it is *normal*. Irony is “an inquiring mode that exploits discrepancies, challenges assumptions, and reflects equivocations, but that does not presume to hold out answers” (Walker 23), and neither does Loli. She goes back to her mother because she finally understands her mother’s “sadistic mourning” (Mutonji 127) and *sits with it* in “Tilapia Fish,” the final chapter. Here, as Loli listens to the fish sizzling in the pan, she becomes incoherent – emulating the behavior and change in her mother, and recognizes how powerfully intertwined their narratives are as women mourning their losses, detached and devoid of a sense of self. Mutonji’s language reflects the structures of power that Loli appropriates in her personal narrative. In the derogative displays, it remains a self-deprecating show of shame and inferiority.

Irony is most strikingly felt in the manner in which the chapters reveal the discrepancies between tradition and contemporaneity, the incongruities between policy and real life, society and its margins. This humor does not elicit laughter, but the recognition followed by unsettling realizations that seem to remain unobserved by the protagonist-narrator. In “The Event,” the heroin addiction of Gigi is equated with the child’s perception of “magnitude and charm,” “a good base for redemption” (Mutonji 22). Nevertheless, this woman’s currency, her beauty (Mutonji 22) is juxtaposed to the bruises caused by her partner’s beatings hidden in such a manner that “in public it was easy to mistake her for someone who simply had a rough night out” (Mutonji 22). The inability to connect with her father, much like the subsequent inability to establish open communication with her detached mother, mutates into “the whole coy-humour thing as a way to ignore the pain” (Mutonji 27). She replicates the same pattern with her romantic partners in normalizing their absence, their unavailability and their emotional distance. Loli turns to Dylan after the death of her father as an escape from pain, and confuses a circumstantial relationship with love (Mutonji 73). However, Loli’s successful emulation of her best friend’s strategy to escape the *druggie* mother backfires because of race.

“I just never pictured myself with a black girl, you know?”
I didn’t know. (Mutonji 74)

In “If Not Happiness,” the irony draws into its field the character of Theresa who marries, in an arranged fashion in order to escape her mother. Theresa is nineteen and pregnant at the time, but is not “allowed to have the baby and be uneducated and unmarried. [She] had to agree to marry, and to get an education, and then, only then, the baby could be born” (Mutonji 67). Whereas Jolie’s mother is an obviously depraved character, Loli’s and Theresa’s mothers are smothering in their inability to move from the traditions and customs of their own past. Loli defines her mother’s sadness as “an illusion” (Mutonji 67) when she realizes that the *mad* woman is mourning the loss of hope future-faking provided. At this level of irony, Loli spends years imitating her mother’s waiting by engaging with romantic partners who only exploit her

as a sexual object, but ultimately discard her. The motif of happiness is only a vehicle for the exploration of sadness and depression.

CONCLUDING REMARKS

Mutonji's collection brings into focus the interconnectedness between the emergence of sexual identity in women and the performative function of the socially and racially marked gender. Sexual identity, comprehended from a young age as economic *currency*, initiates these racially profiled women into a life of exploitation by men and women of higher social and economic status. The dominant and aggressive position taken by men appears *normalized* in episodes when Loli relates experiences as a sex worker. However, Mutonji shows how relations based on power do not exclude women who *desire* power over other women. Olivia, after all, seeks *the broken ones* in order to establish power over their behavior.

The prevalence of race in terms of the exploration of the modes of oppression, exploitation and marginalization exposes the vulnerability of immigrant women, not only as individuals, but as a collective. Whereas for the immigrant mother, it is the constant humiliation by racist patients and hopeless longing for stability, for Loli it is sexual exploitation, humiliation, and mental illness. Immigrant women and men, especially of color, might be the object of different forms of oppressive subjugation, but the roots of their powerlessness are maintained by inequity.

References

- Brooks Bouson, J. 2009. *Embodied Shame: Uncovering Female Shame in Contemporary Women's Writings*. State University of New York Press.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Carroll, Rachel. 2012. *Rereading Heterosexuality: Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburgh University Press.
- Choquette Éléna. 2020. "Canadian Liberalism and Gender Equality: Between Oppression and Emancipation." *The Palgrave Handbook of Gender, Sexuality, and Canadian Politics*, Tremblay, Manon. Joanna Everitt, Eds. Palgrave Macmillan.
- Dworkin, Andrea. 1991. *Pornography: Men Possessing Women*. Plume, Penguin Group USA.
- Hutcheon, Linda. 1994. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Routledge.
- Kocić Stanković, Ana. 2021. *The African American Experience: An Introduction*. Niš: Faculty of Philosophy. doi.org/10.46630/aae.2021
- Mutonji, Téa. 2020. *Shut Up You're Pretty*. Vancouver: VS. BOOKS, Arsenal Pulp Press.
- Walker, Nancy A. 1990. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. University Press of Mississippi.

Wolf, Naomi. 2002. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. HarperCollins e-Books, 2008.

Sanja J. Ignjatović

CENA LEPOTE U *ĆUTI*, *LEPA SI TEE MUTONDŽI*

Rezime

Rad analizira reprezentacije ženskih identiteta u pričama zbirke *Ćuti, lepa si* autorke Tee Mutondži, koje formom podsećaju na autobiografsko preispitivanje junakinje. Loli govori o svom detinjstvu, ranoj adolescenciji u imigrantskom naselju u Kanadi, a zatim i o svojim dvadesetim, otkrivajući uznemirujuće oblike *postojanja* žena na marginama. Uznemirujući događaji obuhvaćenih ženskih likova, od ugovorenog braka i neželjene trudnoće, promiskuiteta, do seksualnog rada i seksualnog nasilja kao prećutnog standarda za devojčice, devojke i žene drugačijih rasa od bele, u zbirci usko povezuju ženski identitet sa nametnutim seksualnim identitetom.

Poruke inferiornosti koje zbirka otkriva, a koje su istorijski propagirane kao istine o rasi i ženskom biću kao nejednakom, iako de-institucionalizovane, pronalazimo u pojedinačnim telima ovih žena. Telo internalizuje poruke posramljivanja i gađenja prema članovima i članicama percipirano inferiornih zajednica, a internalizacije stida i inferiornosti postaju mera za etičko i moralno prilagođavanje. Način na koji protagonistkinja, Loli, *izlazi* na ulicu, vođena već iniciranom i *prilagođenom* Žoli, otkriva sprege moći kojima se ova zlostavljana deca, koja misle da su *žene* zbog sekundarnih karakteristika svog pola, uvode u začarani krug seksualne eksploatacije.

Kroz priče ženskih likova ironija isplivava u trenucima spoznaje da su seksualno nasilje, nesreća, mentalna bolest – *žensko ludilo*, normalizovani spregama moći u društvu baziranom na nejednakostima u percepciji roda i rase. Alternativno tumačenje realnosti koje ironija razotkriva, ipak, antiklimaktično je, kao i društvene prilike za imigrante u ovom trenutku.

Ključne reči: Téa Mutonji, ironija, savremena proza, rod, rasa, imigracija, kanadska književnost

Примљен: 3. марта 2023. године
Прихваћен: 29. новембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Актуелна спомен-плоча на фасади Музеја Сарајево 1878–1918. (фотографија: J. Enzenhofer).

Dina Cvek Zubaj¹
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

Наслеђе 56 • 2023 • 193–206

HARRY POTTER: STUDIJA SLUČAJA U OKVIRIMA BRENDIRANJA I POPULARNE KULTURE

Globalni poznati *Harry Potter* opus sastoji se od sedam romana koje je napisala britanska književnica J. K. Rowling. Na temelju knjiga je snimljeno osam filmova, a od priče o mladom čarobnjaku tijekom godina je realizirana više nego uspješna franšiza. Više je faktora koji utječu na razvijanje brenda i vezanost proizvoda uz poimanje popularne kulture, krenuvši od usmenog marketinga, emocionalne dimenzije djela, interneta i novih medija, interaktivnih parkova i linija odjeće pa sve do duhovne razine u priči, područja feminizma i pojma eskapizma. *Harry Potter* franšiza jedan je od najprepoznatljivijih brendova u svijetu. *Harry Potter* brend od početka se oslanjao na marketing odnosa i postepeno prerastao u svojevrstan fenomen kroz konzistentnu poruku brenda ostvarenu pretežito putem pomno razrađene transmedijske strategije koja uključuje medijsku i narativnu ekspanziju u knjigama, filmovima, video igrama, a svako to područje razvoja igra izuzetno veliku ulogu u održavanju postojeće i buduće baze fanova.

Ključne riječi: *Harry Potter*, brend, franšiza, marketing, fenomen

1. POČECI

Globalno poznati *Harry Potter* opus sastoji se od sedam romana koje je napisala britanska književnica J. K. Rowling. Romani prate avanture mladog čarobnjaka Harryja Pottera i njegovih prijatelja. Trojica čarobnjaka učenici su u Hogwartsu, Školi vještičarenja i čarobnjaštva. Glavna nit romana je Harryjev sukob s glavnim neprijateljem u priči, zlim čarobnjakom Lordom Voldemortom (Cvek 2019: 3).

Kronološki gledano, 1990. godine autorica knjiga J. K. Rowling započela je s pričom, odnosno s idejom o priči, na relaciji Manchester–London 1995. godine.² No, jedna od najpoznatijih lokacija gdje je aktivno pisala svoju prvu knjigu je *The Elephant House* u centru Edinburgha.³ Godine 1996. autorica je potpisala ugovor s izdavačkom kućom Bloomsbury u Ujedinjenom Kraljevstvu. Prva je knjiga, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, svjetlo dana vidjela 1997. godine. Iste te godine prava su se prodala američkom Scholasticu i u Americi je knjiga izašla pod imenom *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. U sljedeće dvije godine objavljene su druga i treća godina, a 1999. godine autorica je dala prava za adaptaciju scenarija i proizvodnju filma Warner Brosu, pod uvjetom da ona zadrži parcijalno pravo odlučivanja. Knjige su

1 dina.cvek@gmail.com

2 <<https://www.bloomsbury.com/uk/discover/harry-potter/j-k-rowling/>>.

3 <<https://www.connormollison.co.uk/harry-potter-filming-locations-scotland/>>.

u nadolazećim godinama nastavile izlaziti, a prvi je film svjetsku premijeru imao u studenom 2001. godine. 2004. godine J. K. Rowling objavila je svoju službenu web-stranicu.

Filmovi su se snimali i postepeno izlazili na tržište, a 2007. godine Warner Bros. i *Universal Orlando Resort* postigli su dogovor s J. K. Rowling za izgradnju tematskog parka *Harry Potter* u Orlando na Floridi (Gunelius 2008: 24). Godine 2009, najavilo se otvaranje tematskog parka *The Wizarding World of Harry Potter*, a 2010. i 2011. godine sedmi i osmi film bili su u kinima (Gunelius 2008: 24) i tako zaključili jedan od najpoznatijih opusa filmova u svijetu.

1.1. Marketing, mediji i internet

Autoricu se konstantno upozoravalo na to kako u dječjoj literaturi nema novaca, ali ona je bila izuzetno uporna. Htjela je napisati nešto što će ljudi htjeti čitati, dok joj novac nije bio prioritet, unatoč činjenici što je i sama bila lošijeg imovinskog stanja. Arthur Levine platio je popriličan iznos kako bi zadržao prava na objavu u SAD-u, a pritom nije znao da će mu se to u skorašnjoj budućnosti vratiti velikom brzinom (Gunelius 2008).

U UK-u prva se knjiga printala u samo 500 kopija, ali tolikom se brzinom proćula vijest zbog prodaje u SAD-u da je to zaintrigiralo i medije, a posljedićno i ljude koje je situacija potaknula da se o tome i prića. Ljudi su bili zaintrigirani i dotaknuti osobnom pričom o autorici, njezinim životom kao samohrane majke i u oskudici. Kako bi Gunelius (2008: 25) rekla, takve se priće često nazivaju i pričom o Pepeljuzi, ljudi su oduvijek voljeli takve bajke, a za odnose s javnošću takve su priće bile san snova.

Putem uspješnog marketinga u vidu sponzorstava, linija odjeće, usmenog marketinga i internetskih alata, izdavaćke su kuće preusmjerile pozornost na proizvod koji je ubrzo postao poznat diljem svijeta, u rekordnom roku (Gunelius 2008: 26). Izbjegavali su tradicionalni pristup u promidžbi te naglasak stavili na emocionalnu povezanost i usmeni marketing i sva svoja saznanja preusmjerili u dugoroćno promociju novog brenda (Gunelius 2008: 26).

1.2. Uloga emocionalne dimenzije

Kada govorimo o uspjehu proizvoda, isti postiže veliki uspjeh putem emocionalne povezanosti i personalizacije. Takva povezanost direktno utjeće na odanost korisnika (Gunelius 2008: 27). Popularna se kultura pojavljuje u tom masovnom odazivu ljudi koji je stvoren od strane kulture industrije, a emocije su u ovom slučaju svojevrsna nuspojava popularnog proizvoda. Emocije imaju veliku ulogu u društvu te se kao takve mogu smatrati proizvodom popularne kulture, a u svemu tome veliku ulogu imaju i masovni mediji koji snažno doprinose pojavi novih ideja. Utjecaj na stav pojedinca spram određenih tema odnosi se na snagu koju popularna kultura nosi sa sobom.

Harry Potter popunio je prazninu za koju korisnici, u ovom slučaju čitaatelji i gledatelji, nisu ni znali da postoji. Ljudi imaju potrebu povezati se, a ova

njihova povezanost s proizvodom stvorila je osjećaj odanosti u jako kratkom roku. Korisnici su se povezali s pričom i stvorili nove osjećaje (Gunelius 2008: 27). Povezanost poput ove stvara masovni usmeni marketing, a već postojeći bend lansiran je tako u status svojevrsnog kulta (Gunelius 2008: 28). Kada koristimo pojam kulta, mislimo na razinu personalizacije kod korisnika koji proizvod povezuju s vlastitim životom (Gunelius 2008: 29).

Kod stvaranja brenda, važna je i vjera u brend. Ta ista vjera vodi stvaranju klubova, konvencija i web-stranica. Iskustvo priče o Harryju Potteru izašlo je van okvira već postojećih priča (Gunelius 2008: 29).

Prema riječima Gunelius (2008: 29), stvaranje proizvoda koji zadovoljava već postojeće potrebe puno je lakše od stvaranja potrebe kako bi se zadovoljili neki poslovni ciljevi. Lojalnost i vjera u brend postala je dominantna, a takva pojava isključivo je vezana uz moć popularne kulture.

1.3. *Harry Potter online supkultura i popularna kultura*

Krajem 1990-ih godina Harry Potter bio je na udaru religioznih skupina zbog takozvanih kontroverznih stajališta po pitanju magije u knjigama. Mediji nisu pomogli svojim negativnim stajalištima i ocrnjivanjem autorice. Ipak, unatoč svemu tome baza lojalnih fanova već je bila duboko ukorijenjena te je postepeno stvorila mrežu ljudi koja je svojim zajedništvom u javnosti bila prepoznata u pojmu *pottermania* (Gunelius 2008: 31).

Harry Potter knjige krenule su izlaziti u vrijeme kad je internet počeo dobivati na snazi. Online dijalozi započeli su 2000-e godine, za vrijeme snimanja prvog filma (Gunelius 2008: 31). Između četvrti i pete knjige bila je pauza od nekoliko godina, a tu su pauzu fanovi iskoristili tako što su stvorili čitavu globalnu mrežu fanova koju je malo tko mogao zamisliti (Gunelius 2008: 31). Ta je mreža uključivala blogove, forume, chat-sobe, web-stranice. Sve svoje potrebe i želje fanovi su upotpunjavali kupovinom odjeće i drugih proizvoda, a tijekom godina se stvorio virtualni svijet Harryja Pottera što je postepeno dovelo i do web-stranice Warner Brosa koja je pokrenuta 2001. godine. Nastala je kako bi se adekvatno promovirao prvi film, a stranica je uključivala prostor za komentare. Naposljetku je taj prostor za diskusiju imao preko 10000 poruka fanova (Gunelius 2008: 32). Izdavačke kuće razumjele su koliko je važno fanovima dati glas, a to je dovelo do uspješnog stvaranja online zajednice što je vodilo i stvaranju brenda koji je svakim danom rastao sam od sebe putem kreativnog izričaja fanova, diskusije i povezivanja ljudi. Upravo je to brend odvelo do statusa globalnog fenomena (Gunelius 2008: 32).

Iza uspješne priče stoji čitav tim ljudi koji je marketingu Harryja Pottera pristupio putem dobre priče, čuvanja tajne, viralne komponente, osjećaja zajedništva i dvosmjerne komunikacije (Gunelius 2008: 33). Razvijanje brendova prije i poslije interneta uvelike se razlikuje. Prije internetskog prostora brendovi su postali dio popularne kulture putem magazina i filmova dok to danas čine uz usmeni marketing, personalizaciju i emocionalnu dimenziju, a sve je to naglašeno i viralnim putem što omogućava postojanje jednog novog svijeta Harryja Pottera, posvećenog brendu i svim zaljubljenicima.

U slučaju *Harryja Pottera* upravo je ta supkultura fanova proizvod pretvorila u svojevrsni fenomen, a *Harry Potter* je tako danas smatran kulturnim imenom u svijetu popularne kulture.

2. ZNAČAJKE POPULARNE KULTURE U HARRY POTTER FRANŠIZI

2.1. Uloga interneta i novih medija

O važnosti interneta svjedoči i razvijanje *Hogwarts is Home*⁴ online platforme koja je fanovima bila dom od ranih 2000-ih nadalje. U tom tonu, nekad kasnije je najavljeno i pokretanje *Pottermorea* koji je najavljen kao digitalno srce svijeta magije J. K. Rowling u vrijeme premijere posljednjeg, osmog, filma. *Pottermore* je nastao u partnerstvu sa Sonyjem, a otvoren za javnost postao je u travnju 2012. godine. Ono po čemu je taj prostor bio specifičan je što je fanovima omogućio čitanje poglavlja kojih u originalnim knjigama nema. Ta su poglavlja pretežito uključivala detalje o životima likova. Osim toga, sadržaj je uključivao i igre, kvizove i ostale aktivnosti (Cvek 2019: 10). Zanimljivo je to što su pri otvaranju računa na Pottermoreu fanovi imali priliku proživjeti smještanje u pojedine kuće Hogwartsa, kupovanje štapića, miksanje čarobnih napitaka i drugo.

U prva tjedna stranica je imala 22 milijuna posjeta sa sedam milijuna jedinstvenih posjetitelja (Roeth, prema Jones, 2013: 31).⁵ Ranije sam se doticala stvaranja novih skupina fanova. Pottermore isto tako nije privukao samo stare fanove već je stvorio interes i kod mlađe generacije koji nisu nužno bili ljubitelji *Harry Potter* franšize. J. K. Rowling je *Pottermoreom* htjela iznenaditi stare fanove, ali i novu generaciju mladih upoznati s pričom o mladom čarobnjaku.⁶ Osim sadržaja, platforma je služila i za prodaju e-knjiga i audioknjiga pa je tako u prvom mjesecu od objave internet trgovina stranice zaradila 3 milijuna funti⁷ (Cvek 2019: 11). *Pottermore* postoji i danas, s puno više značajki i mogućnosti, ali u nešto drugačijem, modernijem izdanju.

Prepoznatljivosti brenda *Harry Potter* na internetu, mimo spomenutih, svjedoče i drugi faktori, krenuvši od povlačenja paralela s politikom pa sve do izrade različitog *fan-arta*. Tu bih svakako kao primjer istaknula poznatu povezanost *Harry Potter* priče s predsjedničkim izborima u SAD-u 2016. godine. Naime, društvenim su se mrežama od početaka kampanje širili *memovi* iz *Harryja Pottera* koji su bili ciničnoga karaktera. Nakon pobjede Donalda Trumpa Facebookom se širilo *The Ministry has fallen*, a to je direktna poveznica s pobjedom Voldemorta nad Ministarstvom magije.

4 <<https://hogwartsishome.livejournal.com/>>.

5 A case study of the branding of Harry Potter.

6 Originalna izjava: "I wanted to give something back to the fans that have followed Harry so devotedly over the years, and to bring the stories to a new digital generation." <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/jk-rowling-gifts-fans-harry-potter-website-2301793.html>>.

7 <<https://www.thebookseller.com/news/pottermore-e-book-store-sells-3m-first-month>>.

Harry Potter se dakle koristio u socio-političke svrhe gdje se zajednica fanova, znana kao *fandom*, integrira s politikom putem društvenih mreža. Takvi pothvati ukazuju na značajnost, ali i na popularnost djela koje se kao, načelno, dječja literatura očito može čitati i koristiti unutar političkih okvira (Firestone, Clark 2018: 163).

Mediji poput *Huffington Posta* i *Buzzfeeda* analizirali su fenomen i prema analizi zaključili da se objavom memova i drugog sadržaja u suštini htjelo doprijeti do novih skupina ljudi. Takvo miješanje medijskih formi svjedoči o postojanoj konvergenciji kulture (Firestone, Clark 2018: 164) koja je u skladu s tezama o vezanosti s popularnom kulturom.

2.2. Tematski parkovi, video-igre i linije odjeće

Mimo *Pottermorea*, tu su i tematski parkovi u SAD-u i Engleskoj, mnoštvo video-igara, linije odjeće s motivima iz *Harryja Pottera* i drugo. Što se interaktivnih tematskih parkova tiče, Warner Bros. Studios, *Leavesden*, 80-hektarski studijski kompleks u Hertfordshireu nekada je služio kao dom produkcijskom timu i glumačkoj ekipi filmova u trajanju od deset godina. Unutar tih deset godina produkcija je čuvala scenografiju, rekvizite, kostime u slučaju da im nešto od toga zatreba kasnije u budućnosti. Studio je tako nešto kasnije nakon snimanja posljednjeg filma postao svojevrsni muzej i atrakcija koja od 2012. godine radi i prepoznatljiva je kao jedna od najpoznatijih filmskih turističkih atrakcija (Cvek 2019: 6). U SAD-u u Universal Orlando Resortu i u Universal Studios Hollywood postoji također *Harry Potter* atrakcija koju godišnje posjeti izuzetno veliki broj ljudi. Tako je, primjerice, u 2018. godini broj posjetitelja u Orlando na Floridi bio gotovo 11 milijuna, što je bilo povećanje od gotovo 30 posto u odnosu na 2014. godinu.⁸ Slična atrakcija postoji i u Japanu.

Što se tiče zarade *Harry Potter* franšize, 2012. godine u International Business Timeu objavljena je statistika prodaje i zaključeno je da je putem knjiga prihodovano 7,7 milijardi dolara, putem odjeće i ostalih dodataka 7,3 milijarde dolara, putem filmova 7,2 milijarde dolara i putem DVD-ova 1,8 milijarde dolara (Cvek 2019: 9, prema Roeth prema Brinded 2013: 20).⁹

Isto tako, franšiza je profitirala putem video igara, pa je tako zaradila milijardu dolara nakon što je Electronic Arts prodao više od 40 milijuna kopija video igara.¹⁰ Universal Orlando Resort u SAD-u potrošio je 200 milijuna dolara na razvijanje *Harry Potter* atrakcije.¹¹ Studijski kompleks u blizini Londona uložio je 100 milijuna funti prilikom razvoja i otvaranja kompleksa. Warner Bros. Studio Tour, *The Making of Harry Potter* posjećuje više tisuća

8 <<https://www.mugglenet.com/2019/07/potter-magic-has-cast-a-spell-on-theme-park-attendance/>>.

9 A case study of the branding of Harry Potter.

10 <<https://www.ibtimes.co.uk/harry-potter-jk-rowling-warner-bros-time-356466>>.

11 <<https://www.ibtimes.co.uk/harry-potter-jk-rowling-warner-bros-time-356466>>.

ljudi dnevno¹², a atrakcija je, prema Forbesu, od otvorenja 2012. godine imala prihod veći od 435 milijuna funti¹³ (Cvek 2019: 10).

Kompjuterskih igara na temu Harryja Pottera je bilo puno, ali igrica koju bih ja naglasila je svakako *Hogwarts Mystery* koja se proslavila kao igrica na smartphoneu. Igrica je izašla 2018. godine i korisnicima je omogućila upoznavanje s Hogwartsom putem odabira vlastitog avatara. Korisnik dakle ima mogućnost kreirati svoju Hogwarts priču.¹⁴ Tom prilikom korisnik sudjeluje u predavanjima, razgovorima, dvobojima i drugo (Cvek 2019: 12). Igrica se temelji na izborima što je u skladu s poznatim citatom iz druge knjige iz opusa: "It is not our abilities to show who we truly are; it is our choices".

Isti su citat koristili i u video-najavi igrice objavljenj početkom 2018. godine.¹⁵ Taj je citat sam po sebi suština priče o Harryju Potteru budući da su odluke jedan od najvažnijih motiva u knjigama. Odjeća i ostali modni ili drugi dodaci mogu se pronaći ili na službenim, originalnim stranicama franšize ili po raznoraznim, često kineskim, platformama po puno nižim cijenama. Neke su trgovine, naravno, u suradnji s vlasnicima brenda čije je ime naravno zaštićeno do određene, u ovom slučaju, visoke granice.

Kupovinom različitih proizvoda koji su direktno ili asocijativno vezani uz brend zadovoljavaju se potrebe i šire glas, utjecaj i moć već dovoljno snažnog proizvoda, a to rezultira megalomanskom prodajom i sveopćom eksplozijom popularnosti.

2.3. Duhovna razina priče

Poveznica između kršćanstva i *Harry Potter* priče postoji od kad je prva knjiga ugledala svjetlo dana. Kršćanski teoretičari ove romane kritiziraju kao kontroverzne i koruptivne referirajući se samo na motive zla u djelu i kritizirajući magiju koja je, realno, okosnica romana.

Rad „Duhovna razina kao 'ono neizrecivo' u Harry Potter svijetu: Ima li Harry Potter veze s kršćanstvom?“ istražuje pitanje duhovnosti u *Harryju Potteru*. Prema riječima autorice, ono nije u suštini vezano uz religiju, ali se pojedine elemente, kao što su duša, život poslije smrti i moral, često veže upravo uz kršćanski simbolizam (Cvek 2020: 309). Autorica raspravlja kako se ti motivi često smatraju tabuom, ali se ideja duše, unatoč kršćanskom okviru, kontrolira isključivo odlukom lika budući da čarobnjaci iz priče mogu ciljano kontrolirati sudbinu i odabrati svoj put. Prema riječima Cvek (2020: 309), J. K. Rowling je dva svijeta, onaj stvarni i svijet magije, spojila u jedan, kreirajući tako nadrealnu viziju života, pritom ne zanemarujući vrijednosti koje čovjeka u suštini čine čovjekom, a to su prijateljstvo, požrtvovnost, dobrobit i vjera u veće dobro.

12 <https://en.wikipedia.org/wiki/Warner_Bros._Studios,_Leavesden>.

13 <<https://www.forbes.com/sites/csylv/2017/12/06/harry-potter-tour-conjures-up-435-million-of-revenue-for-time-warner/#7188fd6069c1>>.

14 Tekst u video: *This is your Hogwarts story*, <<https://www.youtube.com/watch?v=0aCPEgJz3uQ>>.

15 <<https://www.youtube.com/watch?v=0aCPEgJz3uQ>>.

Pojam mrtvog ili živog nije strogo definiran u *Harry Potter* knjigama, što ukazuje na zamučene granice između života i smrti i na postojanje motiva poput duše i života poslije smrti (Cvek 2020: 311, prema Park 2017: 22). Smatram kako je ova stavka vezana uz pojam popularne kulture u svijetu. Zbog svoje intrige i nečeg nerazjašnjenog tabu motivi čest su dio *mainstream* umjetnosti. Smrt se u romanima prikazala kao nešto što nije nužno kraj, a to uvijek pruža utjehu. Autorica ne prikazuje raj i pakao već ima svoju viziju života poslije smrti (Cvek 2020: 313, prema Park 2017: 23). Objašnjenja radi, samo ona duša koja nije počinila zlo ostaje netaknuta i cjelovita i može preći dalje na neko drugo mjesto. Čarobnjaci dakle mogu kontrolirati sudbinu svoje duše i sve se vraća na isključivo izbor i odluku (Cvek 2020: 313, prema Park 2017: 24).

Svi se spomenuti motivi dubinski vežu uz popularnu kulturu ako imamo na umu kulturalnu pozadinu, asocijacije i posljedično utjecaj koji ostavlja za sobom.

2.4. Pojam feminizma

Autorica romana, J. K. Rowling, veliku je ulogu u knjigama dala liku Hermione koja, pored Harryja i Rona, ima jednu od najvažnijih uloga čitavog opusa romana. Njezina uloga se ističe po pitanju jednakih prava i u okvirima superiornosti u području znanja i vještina, a to sve do pojave romana *Harry Potter* nije bio česti slučaj u području dječje literature. Uz Hermionu, tu su i profesorica Minerva McGonagall, Ronova majka, ali i negativke poput Bellatrix Lestrange.

Glavni lik, *Harry Potter*, ima zasigurno ključnu ulogu, ali ništa ne bi mogao postići bez velike pomoći ženskih likova koji ga okružuju. Tome često svjedoče i cinični memovi po društvenim mrežama koji često kritiziraju kako bi Harry Potter preminuo u prvoj knjizi da nije bilo Hermione pokraj njega.

O jednakosti svjedoči i posljednja bitna u zadnjoj knjizi i filmu koja prikazuje kako su svi radili zajedno kako bi glavni lik mogao doći do pobjede (Greif 2015: 10).

Postfeminizam se u Harryju Potteru može raspraviti kroz lik Lune Lovegood. Njezin se lik može čitati na više načina, kao kritika popularne kulture, ali i kao popularan način stalnog pojavljivanja sličnih likova u zapadnjačkoj popularnoj kulturi. Karakter Lune može se interpretirati na više načina i ona predstavlja suprotnost glavnom ženskom liku – Hermioni (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 32). Lik Lune se u zapadnjačkoj popularnoj kulturi interpretira kao *the manic pixie dream girl* (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 33). Postfeminizam se razvio 80-ih i 90-ih kada je feminizam bio na udaru jakih kritika (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 34).

U popularnoj kulturi feminizam je često kritiziran i predmet je ruganja, prikazan kroz prizmu sumnje i osuđivanja (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez, 2020: 34, prema Genz 2009: 138).

Kad je lik Hermione u pitanju, postoje različite interpretacije, od toga da njezin lik spada u kategoriju feministica (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020:

34, prema Zettel 2005) do toga da spada u sferu stereotipnih karaktera (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 34, prema Burger 2011).

“*Girl power*” kao feministička pozicija koja se pojavila 90ih (*Buffy the Vampire Slayer*) (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 35, prema Ross, 2004: 231–235) može se smatrati dvosjeklim mačem budući da dolazi do sukoba preuzimanja kontrole i usklađivanja sa svakodnevnom pozicijom pojma ženstvenosti u svijetu (Orenstein 2011: 46).

Ovakvih i sličnih rasprava ima mnogo, a sve te rasprave smještaju djelo *Harry Potter* u svijet popularne kulture.

3. HARRY POTTER KAO BREND

U skladu sa svime prethodno napisanim nije teško pretpostaviti kako je *Harry Potter* franšiza s vremenom postala jedan od najprepoznatljivijih svjetskih brendova. To se odnosi na svijet filma, ali i na svijet književnosti, gaminga, interaktivnih parkova, mode, glazbe i dr. u trenutku kada proizvod dosegne status brenda, takav se status treba aktivno i održavati. *Harry Potter* svakako je jedan od onih brendova koji svakodnevno razvija svoju moć koja se prenosi na nove generacije i njegovu magiju održava prepoznatljivom.

Nastavno na prethodno spomenutu lojalnost brendu, važno je spomenuti kako fanovi Harryja Pottera ostaju emocionalno vezani za brend. Putem uspostavljanja odnosa s korisnicima, stvara se veća osviještenost što utječe na prodaju publici koja proizvod ima priliku iskusiti na individualnoj razini. Prema riječima Gunelius, svakom je korisniku dana mogućnost da iskusi brend na svoj način te tako razvije svoje osjećaje spram brenda (Gunelius 2008: 37). Na takav marketinški pristup *Harry Potter* brend oslanjao se od samih početaka, što je dobrom proizvodu omogućilo emocionalnu povezanost s korisnicima (Gunelius 2008: 37). Autorica, J. K. Rowling godinama je čuvala poruku brenda i držala ju konzistentnom što je korisnicima omogućilo osjećaj sigurnosti i povjerenja spram brenda koji je time dobio na vrijednosti (Gunelius, 2008: 38).

Što se tiče same priče, *Harry Potter* romani zadovoljavali su bazične potrebe ljudi kad su u pitanju priče s različitim emocionalnim elementima poput pobjede dobra nad zla, opstanka ljubavi, različitosti i nostalgije (Gunelius 2008: 38). Konkretno, kad je nostalgija u pitanju, taj motiv pretežito igra ulogu kod odraslih koji se putem ovakvih i sličnih knjiga često ‘vraćaju’ u djetinjstvo, što mnogima nudi osjećaj sigurnosti i sreće, barem na trenutak. Ta konzistentna poruka brenda, uz postojeću kvalitetu proizvoda, omogućila je da *Harry Potter* brend preraste u svojevrsni fenomen. 2006. godine *Harry Potter* brend našao se na listi top 100 brendova, a on je bio u prvih deset (Gunelius 2008: 38).

Na kraju, voljela bih se dotaknuti pojma eskapizma u okvirima popularnosti. Kod eskapizma govorimo o svojevrsnom bijegu od realnosti, od problema, od svakodnevnoga života. Ljudi danas često bježe od svojih rutina, a *fantasy* filmovi često služe kao idealan alat za postizanje tog čina. Taj odlazak u neki drugi svijet omogućuju neko drugo iskustvo i kratak bijeg od svega što

nam je poznato. Rezultat tog eskapizma razvijanje je supkultura kojih sam se dotaknula ranije u radu. Upravo te supkulture fanova stvaraju Udruge, diskusije i druge vrste dijaloga, zabave i edukacije. Na taj način ljudi, odnosno fanovi, sudjeluju u održavanju brenda što pridonosi popularnosti i u konačnici, svijetu popularne kulture.

3.1. Lokacije brendovi

U okvirima brendiranja i lokacija važno je spomenuti gradove, mjesta i prirodu. Kad je riječ o lokacijama vezanih uz Harry Potter brend, važno je spomenuti London koji je jedan od glavnih lokacija snimanja Harryja Pottera. Mimo ogromnog studija u kojem su se snimali filmovi i koji sam opisala ranije u radu, važno je spomenuti i sam grad. Primjerice, stanica King's Cross u Londonu najpoznatija je u gradu najviše zbog povezanosti s franšizom. U filmovima su mladi čarobnjaci kretali za Hogwarts upravo s te stanice odnosno s perona koji je jako dobro skriven, a nalazi se tamo. Na toj je stanici napravljen mali *Harry Potter* kutak namijenjen pretežito turistima gdje su smjestili Harryjeva kolica i kofere koji se zabijaju u zid koji služi kao portal do perona 9 $\frac{3}{4}$. Prolaznicima je time omogućeno da se fotografiraju. No, važno je napomenuti kako su tamo redovito veliki redovi čekanja na fotografiranje.

Pored kutka za fotografiranje otvorena je i trgovina gdje se mogu pronaći svakakvi suveniri, od notesa i olovki pa sve do igračaka, štapića, majica i drugo. Grad London svakako je dodatno profitirao služeći kao lokacija u poznatim knjigama i filmovima.

Vrijedne spomena svakako su i lokacije u Škotskoj poput lokacije Glen Shiel, Glen Coe i Glenfinnan Viaducta. Glen Coe se, primjerice, pojavljuje u filmu *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* i u drugom dijelu filma *Harry Potter and the Deathly Hallows*, u sceni koja prikazuje most koji vodi do dvorca.¹⁶ Glenfinnan Viaduct vidi se u nekim od najpoznatijih prizora iz *Harry Potter* filmova, a to je scena vijadukta i vlaka koji prolazi njime i vozi prema Hogwartsu. Vlak, u filmovima znan pod imenom *Hogwarts Express*, u stvarnosti ima svoj raspored i sve zainteresirane vodi u vožnju Škotskom. Vožnje su postojale i prije Harryja Pottera, ali, od kad je franšiza postala popularna, vožnje su se dodatno popularizirale. Vožnja naime postoji od 1984. godine, ali Škotska, koja je uvijek bila primamljiva zbog svojih prirodnih ljepota, zbog Harryja Pottera je postala još zanimljivija.¹⁷ Vijadukt Glenfinnan snimljen je dakle za četiri od ukupno osam filmova.

Jezero Shiel korišteno je također u više filmova, često kao pozadina Hogwartsa. Ono je ujedno i lokacija korištena za Black Lake u filmu *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* te u filmu *Harry Potter and the Half-Blood Prince* te kao lokacija scene Triwizard Turnamenta u četvrtom filmu *Harry Potter and The Goblet of Fire*.¹⁸

16 <<https://getbybus.com/hr/blog/lokacije-snimanja-filma-harry-potter-u-skotskoj/>>.

17 <<https://www.jacobitetrail.co.uk/the-jacobite-train>>.

18 <<https://www.connormollison.co.uk/harry-potter-filming-locations-scotland/>>.

Što se tiče uzajamnog populariziranja, neosporno je kako je *Harry Potter* utjecao na popularnost pojedinih lokacija, ali isto su tako lokacije utjecale na popularnost Harryja Pottera. Mnogi ljudi odlaze na određene lokacije zbog njihove popularnosti zbog franšize, ali isto tako, mnogi se na lokacijama upoznaju s franšizom pa se naposljetku zainteresiraju za nju. Korist je dakle uzajamna. Ipak, u puno je većoj mjeri *Harry Potter* utjecao na popularnost lokacija.

Pored spomenutih lokacija, spomenula bih još *Durham Cathedral*, *Alnwick Castle*, *Lacock Abbey*, *Leadenhall Market*, *Gloucester Cathedral*, *Goatland Station*, *Loch Morar*, *Ranoch Moor* i dr.¹⁹ Svaka od navedenih lokacija ima svoju prošlost, ali je putem poznate franšize stvorila jednu novu priču i posljedično jednu novu tradiciju.

3.2. Harry Potter transmedijska franšiza i strategije

Prema riječima Jarazo-Alvarez i Alderete-Diez (2020: 133), *Harry Potter* je jedan od najznačajnijih transmedijskih likova od njegove prve pojave nadalje. Franšiza se smatrala novim narativom u svijetu krajolika zabave (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 133, prema Scolari, Bertetti i Freeman 2014: 7) gdje je pozornost usmjerena isključivo na karakter koji vodi konstrukciji svojevrsnog transmedijskog svemira. U skladu s time *Harry Potter* je heroj *Potterversa* gdje narativ i medijsko širenje utječu na identifikaciju publike (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 133).

U okvirima popularizacije i uspješnosti brenda važno je spomenuti strategije koje se koriste unutar knjiga i filmova u svrhu stvaranja baze fanova koje su se koristile i prilikom izgradnje *Harry Potter* brenda. Jedna od tih strategija svakako je i prikaz odnosa života i smrti. S tim je strategijama usko vezano područje postmodernizma koje se odnosi na period druge polovice 20. stoljeća i na mnoga kritička promišljanja spram tog perioda. Elementi duhovnosti koji se prikazuju kroz *Harry Potter* djela prepuni su postmodernističkim karakteristikama i izuzetno su važni za popularnu kulturu 2000ih godina (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 134, prema McAvan 2012: 5).

Medijske i narativne ekspanzije u knjigama, filmovima i video-igramama, igraju važnu ulogu održavanju postojeće baze fanova (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 134, prema Stein i Busse 2012: 9), jer takvo širenje rezultira stvaranjem novih žanrova i materijala, širenjem zajednice fanova i svijeta priča (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 134, prema Scolari 2013: 25). Aktivna uloga publike od presudne je važnosti za transmedijsko širenje. Takav narativ djeluje na identifikaciju publike, posebice generacije 2000-ih (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 134).

Franšiza *Harry Potter* stavlja se u okvire fantastične transmedije budući da ista predstavlja važan primjer fantastičnog narativnog svemira koji se smatra privilegiranim žanrom transmedijske franšize (Jarazo-Alvarez, Alderete-Diez 2020: 134, prema Harvey 2015: 42).

Nastavno na poglavlje o sukobu dobra i zla i motivu smrti jako je važno spomenuti i emocionalnu dimenziju te identifikaciju s publikom uzevši u obzir

19 <<https://www.visitengland.com/muggles-guide-harry-potter-filming-locations>>.

da aktivnost publike vodi širenju riječi pismenim i usmenim putem. Identifikacija pojedinca također je iznimno važna za širenje baze fanova budući da vlastita iskustva ljubitelji vežu uz iskustva likova. To naime vrijedi i za emociju straha koja se pokriva u djelu. Cijeli se život susrećemo s emocijama, ali neke emocije po prvi puta upoznajemo putem djela koja su nam draga, što postepeno vodi personalizaciji i stvaranju lojalnosti spram brenda. Na kraju, važno je napomenuti kako transmedijska ekspanzija zbog svega navedenog ujedno postaje i psihološka i profitna ekspanzija, a taj je sukob profita i važnosti doživljaja onaj koji doprinosi uspjehu, ali i održavanju brenda.

3.3. *Djelo Fantastic Beasts and where to find them i predstava Harry Potter and the Cursed Child*

Harry Potter franšiza proširila se na razini svijeta i u smjerovima koji su u samim počecima vjerojatno bili nezamislivi. Nastavno na priču o mladom čarobnjaku, veliki magični svijet J. K. Rowling pokrenuo je priču kao nastavak, ali zapravo pozadinu priče o Harryju Potteru čija je radnja smještena 70 godina prije Harryja Pottera. Naime, prema knjizi *Fantastic Beasts and where to find them* nastao je čitavi opus filmova. Riječ je o filmovima koji govore o onome što je prethodilo *Harryju Potteru*. Prvi je film izašao 2016. godine, drugi 2018, a treći 2022 godine. U planu su bila još dva filma, ali ipak nije sigurno hoće li se to realizirati, unatoč prvotnom planu autorice J. K. Rowling koja je imala viziju opusa od ukupno pet filmova.²⁰

Fanovi *Harryja Pottera* svoju su ljubav prema franšizi mogli nastaviti njegovati putem praćenja novih filmova, ali neosporno je kako je *Harry Potter* franšiza puno jača od *Fantastic Beasts* filmova. Usudim se reći kako je *Fantastic Beasts* svijet okupio i jednu novu bazu fanova koji nisu nužno i ljubitelji Harryja Pottera, a novi su filmovi dodatno ojačali već postojeći status *Harry Potter* brenda.

Postprodukcija filmova posljednjih je deset godina dodatno ojačala, efekti su značajno kvalitetniji i realističniji, što ovim novijim filmovima omogućuje da budu u toku s vremenom, novim izazovima, očekivanjima i visoko postavljenom ljestvicom.

Harry Potter and the Cursed Child djelo je koje se smatra svojevrsnom osmom knjigom iz opusa o *Harryju Potteru*, ali u odnosu na sedam izdanih romana ova je drama napisana isključivo za realizaciju kazališne predstave u Londonu. Priča govori o životu djece glavnih likova iz *Harry Potter* franšize te odnosu *Harryja Pottera* sa njegovim sinom.

Povremeno se piše da će se po knjizi i predstavi raditi i film, ali to nije službeno potvrđeno.²¹ J. K. Rowling naime nije pokazala ozbiljan interes za filmski nastavak franšize već je ideja bila da objavljena drama Jacka Thornea napisana na temelju priče J. K. Rowling i Johna Tiffanyja bude alat samo i

20 <<https://www.etonline.com/eddie-redmayne-says-there-are-no-plans-for-a-fourth-fantastic-beasts-film-197875>>.

21 <<https://booksofbrilliance.com/2023/01/18/harry-potter-and-the-cursed-child-movie-picks-up-steam/amp/>>.

isključivo za kazališnu predstavu, ali svejedno se priča o snimanju filma širi internetom godinama.²²

Predstava realizirana u Londonu uspješno se igra već godinama. Izvodi se u dva dijela, a svaki dio traje po nekoliko sati. Produkcijski je predstava jako zahtjevna, a ulaznice su rasprodane mjesecima unaprijed. Za premijeru prve predstave koja se održala u Londonu 2016. godine ulaznice su se rasprodale u svega nekoliko sati.²³

Godine 2018. predstava je nadmašila rekord u tjednoj prodaji karata s prodanim kartama u vrijednosti od 2,5 milijuna dolara.²⁴ U Londonu se predstava igra u originalnom izdanju (u dva dijela), dok je van Londona produkciji zamišljena u nešto jednostavnijem izdanju, a to se odnosi na predstave u SAD-u, Kanadi, Australiji i Hamburgu.²⁵

3.4. Održavanje Harry Potter brenda i The Wizarding World franšiza

Što se tiče metoda održavanja brenda, važno je spomenuti i ostale pothvate poput, primjerice, *Harry Potter* interaktivne izložbe u Beču²⁶ koja je otvorena u prosincu 2022. godine i trajala je sve do ožujka 2023. godine. Uspješnost izložbe bila je vidljiva putem prodaja ulaznica i velike posjećenosti, a ideja je bila interaktivnu izložbu obogatiti likovima, okruženjem, zvijerima, dizajnom, pripovijedanjem, kostimima i rekvizitima kako bi publika u pravom smislu riječi doživjela čarobnjački svijet. Uz *Harry Potter* motive pridruženi su motivi i iz *Fantastic Beasts* priče i iz predstave *Harry Potter and The Cursed Child*. Putovanje kroz izložbu zamišljeno je kao personalizirano iskustvo u kojem posjetitelj bira svoju priču, krenuvši od kuće u Hogwartsu pa sve do odabira štapića. Pritom posjetitelji imaju mogućnost upoznati *behind the scenes* elemente.²⁷ Osim Beča, izložba je otvorena i u Parizu tijekom proljeća 2023. godine. Domaćin je izložbe, pored Europe, i Amerika te je tako izložba bila u New Yorku, Atlanti i u Philadelphiji.²⁸

Nastavno na prije spomenutu transmedijsku franšizu i strategije, važno je spomenuti i *The Wizarding World*. To je naime jedna velika priča koja putem doživljaja i iskustva nadmašuje prvotne planove koji su se kovali u vrijeme kada su prve knjige došle na svjetsko tržište. *Harry Potter* brend je odavno izgrađen, ali isti je konstantno vidljiv putem različitih kanala, platformi i medija, čime održava svoj globalno poznati status. Samo jedan primjer te medijske ekspanzije i konvergencije medija je igra *Hogwarts Legacy* koja je

22 <<https://www.therowlinglibrary.com/2023/03/08/about-the-rumours-of-a-harry-potter-and-the-cursed-child-movie/#:~:text=I%20have%20no%20idea%20how,a%20movie%2C%20a%20novel%2C%20a>>.

23 <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34660716>>.

24 <https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_and_the_Cursed_Child#cite_note-businessinsider-3>.

25 <https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_and_the_Cursed_Child#cite_note-businessinsider-3>.

26 <<https://www.journal.hr/kultura/harry-potter-the-exhibition-u-becu/>>.

27 <<https://www.eventim.hr/hr/izvodjac/harry-potter-the-exhibition-2495/profile.html>>.

28 <<https://harrypotterexhibition.com/where-we-are/>>.

objavljena 2023. godine kao *role-playing game*. Igra je naime razvijena pod *Avalanche Softwareom*, objavljena od strane *Warner Bros. Gamesa*, pod oznakom *Portkey Gamesa*, a dio je krovne *Wizards World* franšize.²⁹

Igra je radnju smjestila u kasne 1800-e godine što je puno prije radnje koja se odvija u *Harry Potter* romanima. Time je stvoren jedan novi svijet unutar svijeta magije koji već poznajemo. Otvorena su dakle vrata još uvijek nepoznate priče koja u fiktivnom svijetu stvara neke nove podradnje, likove, nove virtualne i fizičke zajednice fanova, nove ideje i eventualne nove potencijalne proizvode koji mogu, ali ne moraju nužno biti dio ove već postojeće franšize koja još uvijek, i nakon više od 20 godina, uspješno raste.

Lista referenci

- Cvek 2019: D. Cvek, *Harry Potter carstvo, kratki pregled razvijanja kulture Harryja Pottera u okvirima pop kulture i marketinga*, doktorski seminar, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Doktorski studij Kulturologije.
- Cvek 2020: D. Cvek, Duhovna razina i magija kao 'ono neizrecivo' u *Harry Potter* svijetu: Ima li *Harry Potter* veze s kršćanstvom?, *Lingua Montenegrina*, god. XIII/1, br. 25, Cetinje.
- Firestone, Clark 2018: A. Firestone, L. Clark, *Harry Potter and Convergence Culture, Essays on Fandom and the Expanding Pottermore*, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Greif 2015: J. Greif, *The Women in Harry Potter's world: A feminist perspective*, Canyon, Texas, West Texas A&M University, <<https://wtamu-ir.tdl.org/bitstream/handle/11310/20/GREIF-THESIS-2015.pdf>>, 2. 4.2 021.
- Gunelius 2008: S. Gunelius, *The story of a global business phenomenon*, New York: Palgrave Macmillan.
- Jasazo-Alvarez. i Alderette-Dizas, 2020: R. Jasazo-Alvarez, i P. Alderette-Dizas, *Cultural Politics in Harry Potter: Life, Death and the Politics of Fear*, New York: Routledge .
- Orenstein 2011: Peggy Orenstein, *Cinderella Ate My Daughter: Dispatches from the Frontlines of the Girlie-Girl Culture*, New York: Harper.
- Rowling 2000: J. K. Rowling, *Harry Potter and the Chamber of Secrets*, New York: Scholastic, Inc.

Internetski izvori

- <<https://www.bloomsbury.com/uk/discover/harry-potter/j-k-rowling/>>.
- <<https://www.connormollison.co.uk/harry-potter-filming-locations-scotland/>>.
- <<https://hogwartsishome.livejournal.com/>>.
- <<https://www.thebookseller.com/news/pottermore-e-book-store-sells-3m-first-month>>.
- <<https://www.ibtimes.co.uk/harry-potter-jk-rowling-warner-bros-time-356466>>.
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Warner_Bros._Studios,_Leavesden>.
- 29 <https://en.wikipedia.org/wiki/Hogwarts_Legacy>.

<<https://www.forbes.com/sites/csylt/2017/12/06/harry-potter-tour-conjures-up-435-million-of-revenue-for-time-warner/#7188fd6069c1>>.
<<https://www.youtube.com/watch?v=0aCPEgJz3uQ>>.
<<https://getbybus.com/hr/blog/lokacije-snimanja-filma-harry-potter-u-skotskoj/>>.
<<https://www.jacobitetrail.co.uk/the-jacobite-train/>>.
<<https://www.connormollison.co.uk/harry-potter-filming-locations-scotland/>>.
<<https://www.visitengland.com/muggles-guide-harry-potter-filming-locations>>.
<[https://en.wikipedia.org/wiki/Fantastic_Beasts_and_Where_to_Find_Them_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Fantastic_Beasts_and_Where_to_Find_Them_(film))>.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Wizarding_World#Fantastic_Beasts_films>.
<<https://booksofbrilliance.com/2023/01/18/harry-potter-and-the-cursed-child-movie-picks-up-steam/>>.
<<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34660716>>.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_and_the_Cursed_Child#cite_note-businessinsider-3>.
<<https://www.businessinsider.com/harry-potter-cursed-child-reactions-2016-7>>.
<<https://www.journal.hr/kultura/harry-potter-the-exhibition-u-becu/>>.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Hogwarts_Legacy>.
<<https://www.etonline.com/eddie-redmayne-says-there-are-no-plans-for-a-fourth-fantastic-beasts-film-197875>>.
<<https://www.therowlinglibrary.com/2023/03/08/about-the-rumours-of-a-harry-potter-and-the-cursed-child-movie/#:~:text=I%20have%20no%20idea%20how,a%20movie%2C%20a%20novel%2C%20a>>.

Dina Cvek Zubaj

HARRY POTTER: A CASE STUDY IN THE FIELD OF BRANDING AND POPULAR CULTURE

Summary

The Harry Potter series consists of seven novels written by the British author J.K. Rowling. Eight films have been made based on the novels, and a successful franchise has been realized over the years. There are several factors that influence the development of a brand and the attachment of a product to the understanding of popular culture, starting from word-of-mouth marketing, emotional dimension of the work, the Internet and new media, interactive theme parks, and clothing lines and all the way to the spiritual level in the story, terms of feminism and escapism. The Harry Potter franchise is one of the most recognizable brands in the world. From the beginning, the Harry Potter brand relied on relationship marketing and gradually grew into a unique phenomenon through a consistent brand message achieved mainly through a carefully worked out transmedia strategy that includes media and narrative expansion in books, films, video games, etc., and each of these areas of development plays an extremely large role in maintaining the existing fan base.

Keywords: *Harry Potter*, brand, franchise, marketing, phenomena

Примљен: 1. јул 2023. године
Прихваћен: 16. децембар 2023. године

Тијана Р. Спасић Јаковљевић¹
Универзитет у Новом Саду
Докторске академске студије

КРИТИКА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ИРОНИЈЕ У ДОКУМЕНТАРНОЈ ПРОЗИ ДЕЈВИДА ФОСТЕРА ВОЛАСА

Критика и покушаји превазилажења негативних утицаја постмодернистичке ироније – пре свега као погледа на свет који је дубоко обележио савремено америчко друштво – представљају једно од средишњих стремљења целокупног дела Дејвида Фостера Воласа. За разлику од његовог изразито утицајног књижевног опуса (романа и кратких прича), његова документарна проза (есеји и новински чланци) до данас је недовољно истражена, упркос обиму и значају који су његови есеји остварили у америчкој култури, али и изван ње. Рад се бави анализом Воласове критике постмодернистичке ироније на примеру његове документарне прозе, узимајући у обзир три одабрана есеја, са циљем да размотри могућност да Воласова документарна проза успева додатно да артикулише и оствари његова уметничка стремљења, која се у рецентној анализи смештају у оквире такозване постиронијске књижевности.

Кључне речи: Дејвид Фостер Волас, иронија, постиронијска књижевност, документарна проза, есеји

1. УВОД

Књижевно дело Дејвида Фостера Воласа (David Foster Wallace, 1962–2008) изазвало је велику пажњу читалаца и академске јавности одмах по објављивању његовог првог романа, *Чистач орџанизма* (*Broom of the System*), 1987. године, да би га међу најистакнутије припаднике млађе генерације савремених америчких писаца сврстао његов *tagnum opus*, роман *Бескрајна лакрдија* (*Infinite Jest*, 1996)². Са друге стране, Воласова документарна проза – есеји, новински чланци и књижевни прикази – ретко су били предмет академске анализе, упркос чињеници да је био даровит и признат есејиста, као и да је и на овом плану свог рада остварио иновације (Keli 2010: 138, фуснота 4).³

1 spasictijana@gmail.com

2 *Бескрајна лакрдија* објављена је на српском језику крајем 2022. године, у издању „Контраст издаваштва” у преводу Игора Цвијановића.

3 Позната је чињеница да је Волас објавио само један део онога што је заправо написао, али, када је реч о његовом документарном опусу, његово средиште чине три збирке есеја и новинских чланака: „Наводно забавна ствар коју никада више нећу поновити” (“A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again”, 1997), „Узмимо јастога и други есеји” (“Consider the Lobster and Other Essays”, 2005, која је преведена на српски језик

Имајући то на уму, настојаћемо да проширимо анализу Воласовог документарног опуса, са фокусом на његову критику постмодернистичке ироније као феномена који је, према његовом тумачењу, пресудно утицао на сваког савременог појединца – под којим Волас подразумева савременог човека, односно било којег становника Америке или Западног друштва уопште, међу које дакако спадају појединачни читаоци, али и сам Волас саучесник у култури коју критикује – као и на друштвене прилике савремене Америке, односно Западног друштва. Наиме, испоставља се да је постмодернистичка иронија главна нит која води у средиште Воласовог целокупног писања, а, бавећи се њеном критиком и покушајима да је превазиђе, Волас у свом књижевном делу долази до иновативног спајања цинизма и наивности,⁴ које ће постати заштитни знак његовог прозног стила, и којим ће отворити пут такозваној постиронијској књижевности, односно књижевности Нове искрености (енг. *New Sincerity*). Нас ће, са друге стране, занимати да у овом тексту прикажемо неколико примера његовог критичког осврта на постмодернистичку иронију, али онако како га је Волас приказао у својим есејима, са могућношћу указивања на важност проучавања његове документарне прозе, нарочито унутар контекста постиронијског књижевног правца.

У рецентним анализама постиронијске књижевности поставља се питање до које мере је савремена документарна проза, за разлику од књижевне, у стању да превазиђе постмодернистичку иронију и цинизам, односно да на изврстан начин боље изрази „одређена постиронијска стремљења” (Hofman 2017: 9). Сам постиронијски књижевни „покрет”, у оквиру којег се Волас често наводи као његов зачетник и најистакнутији представник који је утицао на многе савремене писце, дефинишу следеће карактеристике: „зазирање од одређеног вида претенциозности који носи иронија, инсистирање на одговорности, жудња за ’стварним’ и схватање да је иронија постала изговор за пасивност.” (*Ibid*: 38) Међутим, постиронијски књижевни покрет истовремено одликује и веома комплексан однос према иронији као књижевном средству, утолико што се он као такав ироније не одриче у свом језичком изразу, већ настоји да је критикује као поглед на живот. У том смислу се у академским тумачењима Воласове књижевности подразумева чињеница да је користио иронију као средство књижевног израза, али се главни нагласак ставља на начине на које је успео да је реконтекстуализује тако да оствари интиман дијалог са читаоцем.

2017. године, такође у преводу Игора Цвијановића) и „И живо и неживо” (*Both Flesh and Not*, 2012).

4 У том смислу га његова реконтекстуализација ироније и ауторефлексивности „смешта директно унутар дискурса егзистенцијализма, структурализма и постструктурализма” (Bozvel 2003: 18). На тему ироније у Воласовим романима и кратким причама видети анализе А. ден Дулка (Allard den Dulk, “Beyond Endless ‘Aesthetic’ Irony”, 1012) и Л. Константиноу (Lee Konstantinou, “Cool Characters: Irony and American Fiction”, 2016).

У оваквим оквирима поставља се питање да ли документарна проза – која јесте документарна, али је ипак проза, дакле производ је креативне имажинације – осим што заслужује дуго очекивано признање за своје уметничке квалитете, може заузети посебно место унутар проучавања постиронијског књижевног правца који је управо у повоју. Другим речима, можемо се запитати постоји ли могућност да захваљујући својим жанровским особеностима документарна проза као таква, а нарочито она која хронолошки долази након постмодернизма – и то из пера најрепрезентативнијег писца тог „новог правца” – успева да оствари директнију и аутентичнију комуникацију са читаоцем за којом књижевност пост-постмодернизма,⁵ односно постиронијска књижевност трага. У прилог овој хипотези говори и чињеница да су многи постиронијски писци у великој мери писали документарну прозу, што највероватније није случајност (*Ibid*: 9).

2. ИРОНИЈА КАО „ПЕСМА ЗАРОБЉЕНИКА КОЈИ ЈЕ ЗАВОЛЕО СВОЈУ ТАМНИЦУ”

У свом целокупном опусу – документарном и књижевном подједнако – Волас савременог становника Америке и Западног друштва на Фукујамино „крају историје” види као отуђеног, усамљеног циника, заробљеног унутар златног кавеза ироније (Burn 2012: 49), којег углавном није свестан. Наиме, у постиндустријском свету медијација, односно вишеструко посредованих информација, типичан воласовски појединац – било да је то лик у роману или краткој причи, или персону која исписује есеј, односно Волас лично – не успева да премости иронијски и ауто-рефлексивни отклон којим је окружен сваки покушај остваривања аутентичне комуникације и повезаности како са другима тако и са стварношћу. У свему томе иронија је, према Воласу, главни, иако скривени, узрок перпетуације већине суштинских проблема савременог човека (усамљености, изолације, отуђености, стагнације, солипсизма, очајања, недостатка будности, грађанске неодговорности, као и конзументизма, односно ескапизма).

Волас у свом делу изнова разрађује становиште да је „корозивно” дејство постмодернистичке ироније последица њеног уплива у масовну културу, односно у медије. Наиме, Волас сматра да су савремени медији и популарна култура иронију као своје примарно оруђе преузели од постмодернистичке књижевности, са циљем ширења гледаности, односно максималне комерцијализације. Другим речима, масовна култура, са телевизијом на челу, иронију од оруђа побуне и ослобађања – како ју је постмодерна књижевност изворно користила – парадоксално претвара у главни узрок заточености, отуђености и пасивности америчког друштва и

5 Релевантна анализа Воласове књижевности у контексту „пост-постмодернистичког” књижевног правца приказана је у студији “Do You Feel it Too?: the Post-Postmodern Syndrome in American Fiction at the Turn of the Millenium” ауторке Николине Тимер (Nicoline Timmer, 2010).

културе друге половине XX и почетка XXI века. Полазећи од оваквог становишта, Волас ће велики део свог писања посветити управо разумевању сложених механизма по којима функционише овај парадокс. Изнова ће се бавити апострофирањем негативног утицаја ироније на америчко друштво, у намери да за постојеће стање понуди уметничко решење, уместо изношења циничних констатација које указују на постојеће проблеме, али их не решавају. Укратко, суштина његове критике ироније сумирана је Воласовим (1997: 68) (реторичким) питањем: „Шта да се ради онда када постмодерна побуна постане поп-културна институција?”

3. ВОЛАСОВА АМЕРИКА: ДРУШТВО ОТУЂЕНИХ ПОСМАТРАЧА

Иронија је сама по себи изразито сложен концепт, а, када је реч о његовој документарној прози, Волас ће проблем свеprisутности постмодернистичке ироније, односно цинизма, анализирати из више углова и помоћу мноштва примера. У свом раном и до данас најутицајнијем есеју, из којег је преузето реторичко питање у претходном одељку овог рада, будући да представља основу за тумачење Воласових уметничких стремљења, „E Unibus Pluram: телевизија и америчка књижевност” (“E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”), Волас анализира позицију изолованог и усамљеног савременог појединца који је хипнотички загладан у телевизију и који је, испоставља се, само један у мноштву истих таквих појединаца. Потоњу чињеницу Волас у први план ставља самим одабиром наслова есеја.⁶

Међутим, оно што овај Воласов есеј чини оригиналним и актуелним чак и данас, јесте његово инсистирање на томе да сложене механизме заводљивости телевизије сагледамо као последицу дејства феномена који долази из књижевности, упркос томе што би требало да књижевност као таква буде ефективно средство критике и бунта. Наиме, за Воласа је нужно да телевизију не тумачимо само као озлоглашени извор приземне културе и испразне манипулације гледаоцима – што је тема стандардне, али према његовом мишљењу дубоко промашене јадиковке која телевизију одувек прати – већ да схватимо да је она мудар и сложен културни актер који је своје најјаче полуге моћи преузео од књижевности

6 Наслов “E Unibus Pluram” представља игру речи која се заснива на чувеном слогану “E Pluribus Unum”, који потиче из 18. века, налази се на Великом Грбу Сједињених Америчких Држава и представља један од најпознатијих националних америчких слогана (по заступљености га је претекао једино слоган “In God We Trust”, који је у 20. веку изгласан за званични национални мото). У изворном облику на латинском језику “E Pluribus Unum” значи „од мноштва, један” и односи се на јединство америчке нације проистекле из спајања тринаест првобитних колонија. Користећи се игром речима, Волас настоји да америчко друштво прикаже као оличење супротности у односу на изворно значење овог слогана: као мноштво разједињених, отуђених, атомизованих појединаца који су само привидно уједињени. Према сопственим речима, идеју за ову игру речима добио је читајући текст Мајкла Соркина „Претварајмо се” (енг. “Faking it,” Michael Sorkin) (Volas 1997: 23, фуснота 1).

постмодернизма; иронију, односно метафикцију пре свих. Осим тога, Волас (1997: 65) иде толико далеко да тврди да између телевизије и постмодернистичке књижевности постоји спрега узајамног утицаја, будући да су обе настајале у истом историјском тренутку и у заједничком културном амбијенту.

Посматрајући свет око себе, али и себе самог, Волас схвата да су иронија и цинизам уздигнути до статуса јединог могућег и јединог пожељног погледа на свет и да је готово немогуће упутити им ефективну критику. Ироничним, „мета-телевизијским” ругањем самој себи, телевизија – а ми на њено место данас можемо ставити било који савремени медиј – гледаоцима ставља до знања да је свесна своје прозаичности, али им уједно ласка на њиховој способности да прозру исту ту прозаичност. Све то, према Воласу, у гледаоцу суштински не покреће конструктивну критику механизма манипулације којима телевизија располаже, већ га још дуже задржава у позицији пасивне загладаности у телевизијски екран. Наиме, због њене веште употребе аутоироније, гледалац телевизији још више верује, јер она говори „истину” и отворено је свесна својих мана, што елиминише сваку даљу потребу за критиком која јој се може упутити „споља”. Ова наизглед безазлена (али и бескрајна) игра савременог гледаоца, односно појединца каквим га Волас види, ставља у позицију заробљености унутар „малог краљевства омеђеног властитом лобањом”.⁷ Наиме, телевизија унутар таквих механизма искључиво разговара са самом собом, остављајући гледаоца у позицији пасивног посматрача јер телевизија суштински ни на који начин не комуницира са њим – исто онако како се, према његовој критици, ни књижевност касног постмодернизма не обраћа читаоцима, већ путем метафикције која је постала самој себи сврха разговара са самом собом док читалац тај процес само посматра.⁸

У суштинском смислу, телевизија је вештом употребом ироније, ауто-ироније и ауто-референцијалности успела да појединца истовремено учини отуђеним од других и да му пружи лажни осећај заједништва, али тако да се поменуто заједништво једино и одвија на телевизији. Наиме, Волас (1997: 26) тврди да телевизија целокупно друштво „све већом брзином од какве-такве заједнице међу људима претвара

7 Превод ове фразе преузет је из чланка о Воласу, који је објављен у недељнику *Време*, у склопу којег је објављен и сам текст „Ово је вода” у преводу Мухарема Баздуља (недељник *Време*, број 1045); асоцијација на *Хамлета*, коју у нама буди поменути приказ лобање, представља свесну Воласову алузију на ову Шекспирову драму; Волас ће на више начина у свом делу, а нарочито у *Бескрајној лакрдији*, алудирати на њу, почев већ од самог наслова овог романа, који представља директан цитат *Хамлетових* речи изговорених док у рукама држи Јорикову лобању.

8 Волас овде мисли на књижевна дела касног постмодернизма у Америци, у којима метафикција постаје самој себи сврха, због чега та књижевна дела не успевају да са читаоцем остваре аутентичан дијалог; мете његове експлицитне критике су Филип Рот (Philip Roth), Џон Апдајк (John Updike) и Норман Мејлер (Norman Mailer), које назива „Грандиозним Мушким Нарцисима” (Volas 2017: 41), али и млађи писци чију прозу сматра „сацистички настројеном према читаоцу”, а чијим оличењем сматра роман *Амерички психоло* Брета Истона Елиса (*American Psycho*, Bret Easton Ellis) (Burn 2012: 25–28).

у мрежу незнаца које повезују само лични интереси и технологија, а људи које ми из шпијунске позиције гледамо на телевизији нуде нам топло окружење, заједништво. Блиско пријатељство.” Увидевши да су наизглед банални узроци – као што су цинизам и иронија унутар масовне културе, односно медија – довели до озбиљних последица по савременог појединца, где као „најгору од свих” види солипсизам⁹, Волас ће управо настојати да истинско заједништво, односно искрену и аутентичну комуникацију са другима, као и будност, односно свест појединца о непосредној стварности – до којих ће долазити различитим средствима, неретко се користећи реконтекстуализованом иронијом – представи као потенцијални излаз.

Иако је есеј „Е Unibus Pluram” најупечатљивији пример за то, тематизација негативних последица ироније и цинизма по савременог појединца, а тиме и по друштво, појављује се у већини Воласових есеја. На пример, есеј под називом „Поглед из куће госпође Томпсон“ (“The View from Mrs. Thompson’s”), који наизглед говори о терористичком нападу на Светски трговински центар 2001. године, заправо представља Воласову студију његове личне отуђености и усамљености, које види као последице цинизма и ироније. Наиме, док заједно са својим комшијама на телевизији гледа прве директне снимке Ужаса, посматрајући искрено потресене људе око себе, Волас (2017: 101), на свој лични ужас, осећа се „отуђено од ових добрих људи”. Изненађено ће приметити да су они невини и наивни, док је он цинични дошљак са истока Америке који се нашао међу становницима Средњег Запада и који захваљујући својој подложности културним утицајима није у стању да се спонтано препусти ниједном аутентичном осећању, чак и у оваквој ситуацији.¹⁰

На пример, док су све жене које покушавају да ступе у контакт са својом широм породицом, користећи кућни телефон госпође Томпсон, истински забринуте, Волас једини осећа ироничну дистанцу од свега што види и није у стању да одбаци цинично неповерење према призору који се емитује на телевизији управо због подозривости коју (оправдано) гаји према телевизији као медију. Уместо да саосећа са жртвама терористичког напада, или да се препусти осећањима истинске ужаснутости или страха, Волас у својој глави – колико год да га је због тога стид и где читалац схвата да је и Воласова глава такође једно „мало (цинично) краљевство омеђено властитом лобањом” – током целог тог трагичног

9 Волас је у свом до данас најцитиранијем интервјуу, у којем разговара са Ларијем Макаферијем (Larry McCaffery) за часопис *Review of Contemporary Fiction* из 1993. године, рекао да је за њега једна од ствари које Витгенштајна чине истинским уметником та „што је схватио да је солипсизам најгори од свих закључака који постоје” и због тога је своју целокупну филозофију језика изврнуо наглавце како би пронашао аргументовану одбрану од солипсизма (Burn 2012: 44). Витгенштајнова филозофија језика пресудно је утицала на Воласово целокупно дело.

10 Волас ће се у свом делу у великој мери идентификовати са америчким Средњим Западом (енг. Midwest), где је провео велики део одрастања и каснијег живота и каријере, али у овом есеју схвата да менталитетски ипак припада источној обали Америке, која је далеко циничнија и неповерљивија према свему, што га дубоко онеспокојава.

преподнева проналази аутореференцијалне, иронично интониране примедбе на рачун свега што види око себе и као такве их дели са читаоцем. Зато ће, на пример, једини он, упркос чињеници да гледа најпотресније призоре у новијој америчкој историји, помислити: „ово смо већ видели” (*Ibid*: 102), мислећи наравно на медијске слике, односно начине на које су оне сервиране гледаоцима, што га нагони на закључак да је Ужас који посматра толико страشان да делује готово режирано. Исто тако, свој несавладиви цинизам приметиће и у тренутку када пожели да се искрено у себи помоли за жртве, видевши како то чине сви око њега, али схвата да није у стању да то уради искрено управо због тога што је предубоко и предуго уроњен у телевизијску иронију.

Кроз оваква размишљања изнова провејавају његове идеје из претходно поменутог есеја, „*E Unibus Pluram*”, у којем Волас описује такозвани „телевизијски тренинг”, кроз који сви пролазимо, а који сваког појединца научи томе да никако не сме бити наиван, рањив и искрен, односно да не сме постати предмет ироничног подсмеха других, који су исти такви цинични посматрачи јер су и сами прошли кроз исти такав „тренинг”:

(тима што условљава гледаоце да) исмевање истовремено сматрају моделом друштвеног опхођења и ултимативном уметничком формом, телевизија успева да даље оснажује своју накаралну онтологију појавности: најстрашнија судбина за гледаоца који је добро издресиран, јесте та да буде јавно изложен исмевању других тиме што ће нехотице показати да поседује осећај за истинске вредности, искрене емоције или рањивост, јер су све оне тако *passé*. Други људи тада постају судије, а злочин је наивност. Добро издресирани гледалац тако постаје још више алергичан на друге људе. Постаје још усамљенији... (овако) исцрпан тренинг (појединца) на тему како треба да брине о томе како га други перципирају... сваку аутентичну људску интеракцију чини још више претећом. (Volas 1997: 63, курзив аутора)

Своја промишљања Волас ће на крају есеја „Поглед из куће госпође Томпсон” сумирати на прилично радикалан начин, истакавши да су иронија и цинизам америчког друштва, било да смо тога свесни или не, свакако један од скривених узрока терористичког напада на Светски трговински центар, односно на саму Америку. Наиме, приметивши како у соби у којој се налази постоји „запањујуће одсуство цинизма” (Volas 2017: 102), закључује следеће:

Истински пристојни и простодушни људи умеју да буду захтевно друштво. Ни на тренутак не покушавам да укажем како су сви које знам из Блумингтона налик госпођи Томпсон (нпр., њен син Ф. није, иако је изванредна особа), већ покушавам да објасним како је део ужаса Ужаса свест, у дубини душе, да ма каква да је Америка коју су људи у тим авионима толико мрзели, то је ипак далеко више *моја* и *Ф.-ова Америка*, и оног јадног ђубрета Двејна, него Америка ових дама, (*Ibid*: 102, курзив аутора)

Још један занимљив пример тематизације ироније и цинизма наћи ћемо и у Воласовом тексту-репортажи посвећеној председничкој

кампањи сенатора Џона Мекејна (John McCain) из 2000. године, којој је Волас присуствовао као новинар часописа *Rolling Stone* на привременом задатку.¹¹ Наиме, док детаљно анализира сваки Мекејнов покрет и изговорену реч – а минуциозно приказивање детаља једна је од главних карактеристика његовог документарног стила – Воласу се чини да, а притом се прибојава да му сопствени цинизам брани да у то у потпуности поверује, Мекејн исправно ишчитава културно-историјски тренутак у којем се Америка налази и у складу са тиме за тежиште своје кампање узима управо искреност и поштење. Како би овај закључак додатно истакао, Волас своје читаоце подсећа да се Мекејнова аутобуска пратња зове, ни мање ни више него „Само искрено експрес” (*“Straight Talk Express”*).

На своје дубоко запрепашћење, Волас схвата да су његова и Мекејнова уверења – која су садржана у оштрој критици циничног става према „старим” вредностима и критици друштвене неодговорности својих суграђана и политичара уопште – далеко сличнија него што је то могао и да претпостави. Иако ће касније образложити све опасности Мекејнових политичких ставова и порука које он шаље својој публици, а које лако могу промаћи недовољно опрезном посматрачу, неспорно је да се њихови ставови по питању свеопштег цинизма и нихилизма америчке јавности на први поглед у потпуности поклапају. Па ипак, док посматра Мекејна и све људе који раде за њега, Волас схвата да је чак и у ситуацији у којој се један политичар отворено позива на искреност коју друштво очигледно прижељкује немогуће допрети до стварног значења таквих речи јер нико више не верује ни у шта.

Збуњен и преплављен снажним утисцима, Волас се пита: да ли Мекејн заиста мисли то што говори и тиме се истински бори против цинизма који штети друштву или је све ово само маркетиншки трик и још једна вешта медијска употреба ироније? Ово питање продубиће следећом хипотезом: све и да Мекејн заиста јесте искрен у својим настојањима (што нико не може проверити нити доказати унутар неспорне доминације ироније унутар медијског и културног простора), да ли Американци као грађани, укључујући и њега самог, могу у Мекејнову евентуалну искреност уопште поверовати, будући да су и сами до сржи уроњени у иронију и цинично неповерење према свему? О томе најбоље говори следећи одломак из овог есеја:

Кад Џон Мекејн каже да жели да буде председник како би инспирисао генерацију младих Американаца да се посвете циљевима већим од властитог интереса... велики број тих младих Американаца ће звннути или преврнути очима или испалити неку циничну фору уместо да се осети инспирисано као што је то био случај с Кенедијем... (али) млади које је он инспирисао нису цео живот били подвргнути вештом маркетингу... Неки сматрају да је председник Роналд В. Реган (1981–1989) био наш последњи прави вођа. Али невелики број њих су млади гласачи. Чак и осамдесетих,

¹¹ Волас је за овај текст 2001. године добио престижну награду *National Magazine Award*; ова репортажа је објављена у збирци есеја *Узмимо јасноћа и други есеји*, али и као засебно издање под новим насловом „Мекејново обећање” (*“McCain’s Promise”*, 2008).

већина младих Американаца, који могу да нађуше стручњака за маркетинг на километар, знали су да је Реган у суштини био велики трговац... (Такви политичари) обично су помагали да нам се учврсти маркетиншки условљено уверење да се свако бори за себе и да се живот своди на трговину и зараду и да речи и фразе попут 'служба' и 'правда' и 'заједница'... јесу само доказани део промоције политичке индустрије баш као што су 'против каменца' и 'свежији дах' део промоције индустрије пасти за зубе. (Volas 2017: 156–157)

На основу свега овога можемо сагледати Воласову Америку као земљу великих парадокса, до нивоа гротеске уроњену у медијски симулакрум саме себе, у којој је тешко разлучити стварност од маркетинга, или, на пример, (мекејновски) парадокс од пуког лицемерја, и где је и самом Воласу јасно да савремена америчка политика највише личи на „спој наступа у ноћном клубу и мотивационог семинара“ (*Ibid*: 149). У земљи у којој грађани имају истовремену потребу да верују у некога или у нешто, али исто тако осећају да је свака таква вера наивна и неостварива, Волас ће у својој документарној прози изнова истицати идеју да је једини начин да се Американци као друштво снађу у таквој ситуацији тај да „покушају да остану будни“ (*Ibid*: 161). Због тога инсистирање на будности и оснаживању свести – колико год се и ове теме на први поглед чиниле баналним – представља још један важан лајтмотив Воласове документарне прозе, који је најјасније представио у тексту „Ово је вода“ (“This is Water”, 2005). Са друге стране, писце ће – почев од једног од својих најранијих есеја, под насловом „Књижевне будућности упадљиво младих“ (“The Fictional Futures of the Conspicuously Young”), из 1988. године, позивати да промене ток савремене америчке књижевности тако што ће се ухватити у коштац са стварношћу у којој читаоци живе, или ће их охрабрити да се усуде да отворено испоље своју наивност, па макар и унутар високо експерименталне прозе и упркос свом страху од подсмеха (Volas 1997: 81).

Воласово позивање писаца на наивност, али и на одговорност и будност враћа нас још једном на есеј “E Unibus Pluram”. Наиме, позивање младих писаца на наивност појављује се и у овом есеју, где Волас (1997: 81) напомиње да ће генерација која долази, у коју убраја и себе, бити сачињена од писаца „који се баве старим добрим, старомодним, људским проблемима и емоцијама у САД, (али) са дубоким поштовањем и убеђењем”. Недуго потом, у есеју посвећеном књижевности Достојевског, који је важан за разумевање Воласове укупне књижевне поетике и уметничких амбиција, Волас (2017: 271, курзив Т. С. Ј) отворено се пита у име целокупног америчког друштва: „зашто ми од своје уметности тражимо да има иронични ошклон од дубоких уверења или крајње озбиљних питања?” За Воласа је, наиме, управо отворено, страствено и храбро испитивање „дубоких уверења и очајничких питања” највећа вредност књижевности Достојевског и управо је то чини актуелном и изразито значајном за савременог (америчког) појединца, друштво и књижевност подједнако.

4. ЗАКЉУЧАК: САВЛАДАТИ СМТРНИ СТРАХ ОД БАНАЛНОСТИ

Са временске дистанце од неколико деценија, Воласов опус сагледава се као полазна тачка и најутицајније дело постиронијске, односно пост-постмодернистичке књижевности, као што смо навели. Независно од термина који се користи, ради се о савременој књижевној и документарној прози које „истовремено представљају теоретски пројекат и књижевну интервенцију” (Konstantinu 2016: 170) и које у практичном смислу настоје да метафикцију, односно иронију као њено оруђе, користе у сврху гајења вере код читалаца и поверења у искреност аутора, наспрот подривању те исте вере, што је био случај са књижевношћу касног постмодернизма, према Воласовој критици.

Унутар овако сложеног уметничког и интелектуалног пројекта, чији се дometи још увек не могу утврдити, Воласови есеји стоје као важна, мада још увек недовољно истражена тачка. Важно је претпоставити могућност да се на основу детаљне анализе Воласове документарне прозе може тврдити да она представља поље пишчевог директног, постиронијског, а можда чак и у потпуности „не-иронијског” (Rojland 2012: 36) обрачуна са самом иронијом и креативно поље на којем је коначно успео да допре до свог читаоца тако што ће заобићи ограничења строго књижевног наратива. Другим речима, постоји могућност да је у својим есејима Волас успео да изрази нешто додатно, што у књижевности није могао, и што његов документарни опус чини незаобилазним коментаром, односно великом фуснотом која прати његово књижевно дело и без које оно остаје недоречено.

Са друге стране, говорећи о темама о којима је Волас писао у својим есејима, лако је запасти у баналност. Свако ко то покуша, чини се, осетиће исту ону нелагоду коју је осећао и сам Волас, и коју је отворено признавао у својим есејима и интервјуима. Међутим, скривена могућност унутар ове чињенице, ако се ослонимо на Воласова уверења која су недвосмислено изражена у његовим есејима, састоји се у томе да се управо у пристајању на нелагоду од западања у потенцијалну баналност налази пут за превазилажење негативних утицаја постмодернистичке ироније за којим је трагао. Наиме, док тражимо адекватне речи да објаснимо концепте који су свакидашњи, наизглед банални, али заправо високо апстрактни и филозофски (усамљеност, солиписизам, депресија, изолованост појединца од себе и других, будност, свест, слобода, одговорност, питање избора), у свему што говоримо очитује се управо тензија која постоји унутар воласовског спајања наивности и цинизма у један обједињени, нови израз.

Другим речима, удруживање ова два наизглед непомирљива концепта, за Воласа представља средишњу борбу савременог човека и главно питање на које свако од нас изнова мора тражити одговор, а чему његова документарна проза сведочи још упечатљивије од његове књижевне прозе. У Воласовим есејима, наиме, читаоцу је дато до знања да да

је и сам писац, који је уједно и наш савременик, такође опхрван неразмрсивим дилемама и да није сигуран који су прави одговори на њих, нити да ли је уопште разумео догађаје којима присуствује и о којима покушава да разговара са својим читаоцима. Па ипак, читалац упркос томе стиче утисак да заједно са Воласом проналази нити које воде у средиште проблема савремене Западне цивилизације, а које су, испоставиће се, нераскидиво повезане са њеном (не)могућношћу да буде рањива, искрена према самој себи и поново спремна да у нешто верује, па макар и по цену неподношљиве баналности. У коначном смислу, Волас нам у својим есејима као почетак те вере, односно поверења, нуди могућност да пристанемо на ризик који носи поверење које ћемо дати самом писцу, односно његовом тексту.

Листа референци

- Bozvel 2003: M. Boswell, *Understanding David Foster Wallace*, Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Burn 2012: S. J. Burn, *Conversations with David Foster Wallace*, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Hofman 2017: L. Hoffmann, *Postirony: the nonfictional literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*, Blefeld: Transkript Verlag.
- Konstantinu 2016: L. Konstantinou, *Cool Characters: Irony and American Fiction*, Harvard University Press.
- Rojland 2012: u S. Cohen and L. Konstantinou (ed.), *The Legacy of David Foster Wallace*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Volas 1997: D. F. Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: essays and arguments*, London: Abacus.
- Volas 2011: D. F. Volas, „Ovo je voda, prev. Muharem Bazdulj, *Nedeljnik Vreme*, br. 1045, <<https://www.vreme.com/kultura/ovo-je-voda/>>.
- Volas 2017: D. F. Volas, *Uzmimo jastoga i drugi eseji*, prev. Igor Cvijanović, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

Tijana R. Spasić Jakovljević

THE CRITICISM OF POSTMODERN IRONY IN DAVID FOSTER WALLACE'S NONFICTION

Summary

His criticism and efforts to overcome the negative consequences of postmodern irony – mostly as a worldview that has had a profound impact on contemporary American society and literature – are central to understanding David Foster Wallace's literary work. Unlike his highly influential fiction (novels and short stories), his nonfiction (essays and articles) still remains understudied, in spite of the volume and importance of his essays in the American culture and beyond. The paper analyses Wallace's criticism of postmodern irony in his

nonfiction by considering three selected essays, with the aim of examining the possibility that Wallace's nonfiction succeeds in even further articulating his artistic intentions, which have in recent analyses been qualified as post-ironic.

Keywords: David Foster Wallace, irony, post-ironic literature, nonfiction, essays

Примљен: 3. март 2023. године

Прихваћен: 16. децембар 2023. године

Vicente Luis Mora¹
Universidad de Málaga
Facultad de Filosofía y Letras

LA LITERATURA DEL ANTROPOCENO²

A pesar de las opiniones generalizadas que sitúan los peligros para la literatura fuera de ella, en amenazas exteriores, es bastante posible que los mayores desafíos para la supervivencia de la literatura procedan de ella misma. Tras examinar lo que puede ser la literatura del Antropoceno, se verá el impacto que ha tenido la pandemia mundial de la COVID-19 sobre la intensificación de la digitalización a escala global. Ello nos conducirá a examinar el concepto de “hiperbarroco” digital, su posible aplicación a la literatura reciente en castellano, y finalmente se establecerán unas plausibles líneas de fuga de la literatura durante los próximos años.

Palabras clave: Literatura, Antropoceno, barroco, covid-19, digitalización

Introducción

En este texto vamos a exponer que los peligros que acechan a la literatura del futuro no están fuera de ella, sino dentro. Que no son las tecnologías, ni la inteligencia artificial, lo que ensombrece su horizonte, sino las malas prácticas de autores, editores y el mundo literario.

Si nuestro objetivo es abordar la literatura del presente y del futuro, parece necesario realizar primero una descripción detallada del presente en el que nos encontramos. Para ello puede sernos de mucha ayuda el concepto de “Antropoceno”, acuñado por el premio Nobel de Química Paul J. Crutzen en el año 2000, con el que describe la época geológica que estamos viviendo. Este término ha adquirido una gran relevancia en los últimos años, y es fácil encontrarlo en los corpus teóricos, por su capacidad para evidenciar cómo la especie humana está transformando el medio ambiente, y cómo este cambio ha generado una crisis climática y medioambiental de consecuencias catastróficas, tales como sequías, inundaciones, huracanes, incendios y grandes tormentas que se presentan cada vez con mayor frecuencia e intensidad. A pesar de las diversas amenazas que nos acucian —a las que se ha vuelto a sumar el riesgo de un desastre nuclear, que creíamos superado—, sostengo una perspectiva optimista en cuanto a las capacidades humanas para seguir adelante.

¹ vicenteluis mora@uma.es

² El presente trabajo ha sido presentado en el evento “El futuro de literatura: jornadas con Vicente Luis Mora”, realizado entre 12 y 15 de octubre de 2022 en la Facultad de Filología y Artes de la Universidad de Kragujevac, organizado por la Cátedra de Estudios Hispánicos de la misma Facultad, con el apoyo de Acción cultural española (AC/E).

Y si la especie humana continúa sobre el planeta, también lo hará la literatura, por ser una expresión natural de sus inquietudes culturales y estéticas. Sin embargo, como vamos a ver, y como es lógico, la literatura seguirá su camino con ligeros cambios; importantes, aunque no trascendentales. En la historia de la literatura algunas evoluciones técnicas resultaron decisivas, no sólo para la conservación de los textos, sino también para las posibilidades de escritura. El cambio del papiro por el pergamino, por ejemplo, permitió una mayor duración de los escritos y archivarlos de una forma fácil y segura. El códice, durante la Edad Media, supuso un instrumento de escritura y lectura mucho más completo, ambicioso y complejo que el rollo de pergamino, e impuso una nueva forma de leer, discontinua, creando la página como unidad lectora. Más tarde, la aparición de la imprenta, como ha sido estudiado hasta la saciedad, fijó el contenido de los textos, favoreciendo el respeto a la autoría, y permitió la escritura de novelas mucho más largas que hasta entonces. Un nuevo panorama, el de la escritura extensa o infinita que podía llegar fácilmente a lugares muy lejanos, se abrió ante los autores. Aparecía la traducción a otras lenguas en un plazo bastante rápido, y la República de las Letras se incrementaba vigorosamente gracias a ese impulso tecnológico. Como es obvio, la última transformación relevante, en la que ahora nos hallamos y en la que estamos dando los primeros pasos, es la digital.

Y a la hora de establecer una lectura de las formas digitalmente mediadas es necesario recordar una advertencia recurrentemente formulada por Claudia Kozak: no puede abordarse la relación entre técnica y literatura desde un enfoque idealista, sino que debe estar presente en el estudio “la inscripción social e histórica de la técnica” (Kozak, 2006). O, dicho de otro modo, como escribí en *El lectoespectador*, “la tecnología solo puede ser desarrollada y aplicada en concordancia con el contexto social del que deriva” (Mora 2012: 15). Por lo tanto, no podemos leer lo que ha sucedido en ningún aspecto de lo artístico o lo literario sin tener muy presente la honda ruptura suscitada por la reciente pandemia producida por la Covid-19.

La pandemia como momento crítico de la digitalización

No sabemos si es demasiado pronto para hablar de “giro covidiano”, como hace Mónica Belevan (2021), pero es obvio que lo extremo de la situación que se vivió durante los años más duros de COVID-19, 2020 y 2021, produjo una fractura, una categórica conmoción social cuyas consecuencias no podemos todavía evaluar por completo, pero que trajo consigo cambios sociológicos, económicos, médicos, psicológicos y culturales.

Por ejemplo, una de las consecuencias más obvias del encierro mundial que durante bastantes meses atenazó a todo el planeta fue el crecimiento exponencial de la digitalidad. Confinados los habitantes en las casas, los procesos educativos, comerciales, administrativos, de entretenimiento y ocio, de comunicación familiar y social, pasaron a depender exclusivamente de internet y los

teléfonos y dispositivos inteligentes³. Como ha señalado Carolina Gainza: “El uso de tecnologías digitales se ha desarrollado poco a poco, pero con la pandemia se aceleró tremendamente”, añadiendo que “El problema es que algunos se están quedando atrás y las diferencias digitales en América Latina se han incrementado durante la pandemia” (Aguilar 2021). Es decir, la famosa *brecha digital*, lejos de cerrarse, se acrecentó con la pandemia, dejando excluidos comunicativamente a quienes ya estaban excluidos socialmente.

Sin olvidar, por tanto, a quienes no pudieron expresarse por falta de medios, nos toca hablar de quienes sí pudieron escribir, que fueron miles de millones. Y lo que hicieron miríadas de personas en todo el mundo, espoleadas por la situación límite de miedo y de encierro fue dedicarse al arte multitudinario, constituyéndose en lo que Lev Manovich denominaba “Billions of causal creators”⁴, cuyas leyes de funcionamiento a la intemperie de lo digital hemos descrito en *La escritura a la intemperie* (Mora 2021). Millones y millones de personas codificaron en forma más o menos poética, con más o menos talento, sus ansiedades y preocupaciones a través de posts, estados, podcasts o vídeos. Las redes sociales se convirtieron, especialmente Instagram, en un enorme fresco de paredes de píxel, donde multitudes de personas respondían a la pandemia con una plaga de poesía digital, expresamente creada al efecto, de corte claramente *textovisual*, en la que imagen y poema estaban soldados de manera íntima, con una poética desde luego confesional y que no buscaba el Parnaso ni la canonización de la institución literaria, cada vez menos importante para los internautas, sino el puro desahogo de las emociones y la comunicación de la simple pulsión expresiva. Como expuso el escritor chino Yang Lian (2020), describiendo la “poética viral” resultante de la pandemia:

cuando todas las ciudades fueron selladas, cuando todas las calles quedaron desiertas y sumidas en una mortífera quietud, cuando toda vida humana quedó aislada entre las cuatro paredes de su habitación, de repente un fenómeno perdido hace mucho tiempo: el lenguaje, se volvió una vez más el foco de la más intensa atención. Todos los días la gente esperaba hasta la medianoche para leer a Fang Fang, leer a Xiao Yin, repostear sus escritos y discutir acaloradamente.

Escribir y leer se convirtieron en actividades prioritarias. De hecho, se ha estudiado (Díaz Quijano 2021) que durante la pandemia los índices de lectura de libros en España alcanzaron cotas inéditas hasta la fecha.

Esto sucedía en el mundo amateur, pero no pensemos que los escritores profesionales quedaron al margen del miedo, la soledad, la angustia por el futuro o la preocupación por los procesos sociales en marcha. Podemos citar el asombroso proyecto de la *Revista de la Universidad de México* titulado “Diario

3 También hubo un cambio en las estructuras de poder, por supuesto. Tras describir cómo en Corea del Sur las pruebas de contagio se hacían dentro del coche de cada uno, Jorge Carrión (2020a: 99) escribe: “Los resultados los recibe en la misma aplicación que ha permitido que le interroguen cotidianamente sobre sus síntomas, tenerlo geolocalizado y poder contactar en cualquier momento a cualquier persona que proviniera de un país con enfermos o hubiera estado en contacto con alguno. En pocas semanas se están perfeccionando nuevas tecnologías de biocontrol absoluto”.

4 En <https://www.slideshare.net/formalist/ai-and-myths-of-creativity>.

de la pandemia”⁵, un espacio web donde numerosas voces latinoamericanas y españolas de prestigio dejaron a la intemperie digital sus experiencias personales relacionadas con la crisis de la Covid-19. Podemos mencionar también el ensayo *Homo bunker* (2021) de Juan José Mendoza; los diarios de la pandemia de Jorge Carrión o Jordi Doce; el texto autobiográfico de Antonio Muñoz Molina *Volver a dónde* (Seix Barral); el diario anónimo *Dios bendiga al inventor del tobogán* (Libros Walden, 2021), las obras híbridas de José Vidal Valicourt (*La hora del lobo*, 2023) y Claudia Apablaza (*Historia de mi lengua*, 2023), la conversación de Ariana Harwicz y Mikaël Gómez Guthart, *Desertar* (2021). Asimismo, hay que mencionar novelas como *Mugre rosa* (2020) de Fernanda Trías, *Diario de un viejo cabezota* (2020) de Pablo Martín Sánchez, *La conspiración de los conspiranoicos* (2021) de Felipe Benítez Reyes, *El río de cenizas* (2022) de Rafael Reig, *Todo va a mejorar* (2022) de Almudena Grandes, *La madre del futbolista* (2022) de Pablo García Casado o *Allá fuera hay monstruos* (2021), de Edmundo Paz Soldán, novela donde una plaga planetaria es la protagonista, en el caso de la de Paz Soldán directamente relacionada con el coronavirus. Se han publicado antologías de relatos como *Minificciones desde el encierro* (México, 2021). También han escrito poemas sobre la pandemia Ben Clark (*Círculos negros*, 2021) y Álvaro Galán Castro (*Plenitud y vacío*, 2021), e incluso Daniel Escandell (2020) ha realizado un panorama antológico de los “versos pandémicos” resultantes de los encierros⁶. Para Marta Sanz, en un artículo sobre la *literatura pospandémica*, “la muerte, presencia inmortal de la literatura, se resignifica en la pospandemia desde variadísimas modulaciones literarias para contar la precariedad de la vejez y el fin de los sueños confundido con el fin de la juventud” (Sanz, 2023). Desde luego la pandemia ha sido una buena demostración de una ausencia generalizada de la experiencia cotidiana, y creó la sensación de que nuestra vida parecía estar en otra parte, o en otro tiempo.

El Hiperbarroco

Entre los millones de escrituras digitales amateurs y las centenas de aportaciones profesionales, encontramos reforzado ese *hiperobjeto* (Mora 2021) en que consiste la escritura digital planetaria. Un hiperobjeto que exige, por tanto, una hiperlectura.

La poeta e investigadora peruana Mónica Belevan ha descrito (2021) lo que ella denomina “estéticas covidianas”, sobre las que ha creado una serie de

5 Accesible en <https://www.revistadelauniversidad.mx/releases/b5012a11-e10c-49bb-8207-dabf9b9ba223/especial-diario-de-la-pandemia>.

6 Otros ejemplos podrían ser el libro de poemas *El tiempo usurpado* (2022) de María Laura Pérez Gras, o el proyecto “Érase un tal vez” (<https://eraseuntalvez.com/>), donde un conjunto de microrrelatos de diversos autores se interrelacionan con imágenes creadas al efecto; o los escritores de microcuento agrupados en Microficcionalistas pandémicos (<https://www.facebook.com/Minificcionalistas-Pand%C3%A9micos-130293638511804/>); o *Diario del confinamiento* (2020-2021), proyecto fotográfico de Yolanda Andrade (México), desarrollado inicialmente en una cuenta de Facebook y recopilado después en <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/diario-del-confinamiento/>.

vídeos en colaboración con un videoartista, señalando algunas características que, quizá, ya tenían mucho que ver con el arte digital antes del coronavirus: *assemblage*, acarreo de materiales, glitch, asunción del ruido informativo, etcétera. Sin embargo, apunta también una idea que me parece más característica de las prácticas digitales pandémicas: el *Hiperbarroco* (Belevan 2020), aunque su exposición del concepto me parece menos afortunada que el concepto mismo. A su juicio, nuestra época presente es muy similar a la barroca según la descripción que hiciera José Antonio Maravall, y, en correspondencia con ello, hay también una estética de la saturación que podríamos conectar sin dificultades con el “régimen escópico” barroco que, para otro estudioso del período, Fernando Rodríguez de la Flor, volcaba en la investigación autoconsciente sobre la imagen una de sus características centrales. El análisis podría redondearse con lo que Jorge Carrión denomina “La estética de la pandemia”, que no es otra cosa que la estética multipantalla de las plataformas tipo Zoom o Google Meet, puesto que, a su juicio, “las imágenes que mejor representan la realidad son las de pantallas divididas en celdas” (Carrión 2020b), a las que los ciudadanos se asomaban como única forma de socialización.

Un ejercicio representativo de esta hiperescopia autoconsciente sería el documental *Inside* (Netflix, 2021), del músico, cineasta, actor, humorista, guionista y poeta estadounidense Bo Burnham, que tiene varias características de la estética actual: individualismo extremo (pues todo el documental está creado, dirigido, interpretado y musicado por el propio Burnham), encierro (está grabado en una minúscula casa-estudio), sofisticación técnica, autoconsciencia extrema, mezcla de elementos autobiográficos con otros ficcionales, relectura del presente en tiempo real, saturación de imágenes, proliferaciones referenciales, autorreferenciales y metaficcionales, y un inaudito etcétera de elementos, efectos y recursos retóricos, audiovisuales y técnicos, sintetizados en una obra llamativa por su condición extrema, excesiva, hiperbarroca.

Estas características, que Burnham agota, pueden apreciarse de forma menos totalizadora en algunas obras de poesía digital que nos gustaría citar: por ejemplo, Emmanuel Vizcaya, en su proyecto digital *Virus sin fin* (2021), presenta una práctica de poesía apropiacionista; según sus propias palabras,

las primeras 19 líneas de *Muerte sin fin* de José Gorostiza son sometidas a inoculación. Los síntomas van de leves a graves y se manifiestan en: transgresión de células adjetivales, articulares y sustantivadas, deformación de la estructura versal, alteración de la sintaxis, multiplicación de los niveles interpretativos, pigmentación rojiza e hinchazón generalizada.

Virus biológicos e informáticos son conectados, según una metáfora quizá predecible, pero que nos avisa de que tras las tensiones de la tecnología laten las del Antropoceno. Otro ejemplo sería la pieza “cuánto puede durar”, aparecida en la cuenta de Instagram “Literatura expandida”⁷, donde el más que posible falseado de una búsqueda de Google, uno de los procedimientos más frecuentes de empleo de los medios digitales para escribir, conduce a una

7 <https://www.instagram.com/literaturaexpandida/>, 10/10/2020.

lectura cruzada y polisémica de los resultados encontrados en la que el tiempo es una incógnita que aún seguimos sin despejar.

En un debate que puede verse en YouTube, los escritores Mercedes Halfon y Sebastián Bianchi (2021, 21'45") hacen una aseveración que puede sintetizar lo que será escribir en el siglo XXI:

sobre el escritorio del poeta joven deberá haber, además del papel y lápiz, recortes de revistas, objetos, sonidos de la calle, objetos para reciclar, fragmentos de máquinas, programas fabricados ad hoc, o software que, a partir de unas pocas operaciones piratas se pongan a recombinar signos de variada naturaleza para ofrecernos en sordina la música rara del poema presente.

Como es natural, es difícil que ante una sobrecarga de estímulos y de medios creativos, el resultado sea una escritura minimalista. En realidad, la práctica de una literatura despojada, pura, minimalista y escrita con pocos elementos podría ser una forma cultural y literaria de *resistencia* ante la tendencia general que nos afecta a todos.

Posibles cambios en el modo de difusión del objeto literario

Como vemos, los procesos creativos parecen tender a una mezcla de elementos, a una aleación de materiales, en los que la imagen está muy presente. Cada vez son más frecuentes lo que el filósofo José Luis Molinuevo denomina experiencias poliestéticas, en que las imágenes aluden a todos los sentidos, y no sólo al de la vista: “una cultura de las imágenes, como la [...] de las nuevas tecnologías, habla al cuerpo antes que a la mente, o mejor, es una experiencia poliestética donde no sólo intervienen todos los sentidos, sino que sus funciones son intercambiables”⁸. Esto es especialmente claro en la realidad aumentada, la realidad virtual, el Metaverso de Facebook y, sobre todo, en los videojuegos, donde la inmersión y la jugabilidad, por ejemplo, introducen al cuerpo de una forma muy penetrante en la experiencia narrativa. Vamos a señalar algunos cambios que se están produciendo y que parecen predecibles como parte de la literatura del Antropoceno por venir.

a. Primer cambio: la experiencia de lectura

Craig Mod defendía en un artículo titulado “Libros y edición posartefacto” tres modos de edición: el pre-artefacto (libros en sentido convencional, incluso aquellos que han preexistido en blogs); los artefactos o libros digitales y los pos-artefactos, libros que incluyen además experiencias de lectura, resúmenes, marcadores, comentarios etc., que pueden compartirse con otros. A su juicio, “El libro del pasado revela excepcionalmente su experiencia individual. El libro del futuro revela excepcionalmente nuestra experiencia colectiva” (Mod 2011). A su juicio, la distancia con los lectores, muy amplia todavía a principios del XXI, se ha reducido hasta la inexistencia: los lectores forman parte de nuestros

8 J. L. Molinuevo, “La piel de la cultura”, *El Cultural de El mundo*, 10/10/1999, accesible en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/14631/La_piel_de_la_cultura. Y, en otro lugar: “Los narradores no leen ya la gran ciudad sino que la *sienten*, vertiendo en los tableaux todas sus experiencias poliestéticas” (Molinuevo 2012: 24).

contactos en redes sociales, están ahí, confundidos entre nuestros amigos y familiares. Según Mod (2011), contamos gracias a la técnica con:

herramientas con interfaces simples, discretas y limpias que den un rostro orgánico a nuestra cambiante relación con el texto. Esto es lo que necesitamos construir. La combinación de estos esfuerzos, la integración de estos sistemas, la confección adecuada y deliberada de estas herramientas. Este es el libro del futuro.

El lector del futuro, por tanto, es una persona acostumbrada al uso de esas técnicas, y capaz de desentrañar la lectura cruzada, el “tapiz cognitivo” (Mora 2021b) de la textualidad digital y textovisual. A ese tapiz se suman, por supuesto, todas las escrituras sociales; como señala Ángel Quintana, “Los pequeños mensajes de Facebook, Twitter, etc., nos obligan a entender la lectura de otra forma” (en Valencia 2014: 117). Su paisaje breve y fragmentario ensancha y a veces enriquece el nuestro.

b. Segundo cambio: la difusión de la literatura

Uno de los fenómenos en alza es el fenómeno editorial de la autopublicación. Hay casos amateur llamativos, como *El bolígrafo de gel verde* de Eloy Moreno, que obtuvo una repercusión sorprendente, o el de la estadounidense Amanda Hocking, quien, publicando su libro en Amazon para Kindle y sin intervención de editorial alguna, llegó a vender cien mil ejemplares al mes. En estos casos no hay aparición de una literatura de calidad estimable, pero eso dejó hace poco de ser la norma. Uno de los escritores más interesantes de la actualidad es el colombiano-estadounidense Sergio de la Pava, autor de *A Naked Singularity* (2008, 2012), una novela bien considerada por la crítica. El autor la publicó con su dinero, y también la segunda, *Personae*. Pero la edición en libro en 2012 le hizo merecedor del Pen Prize de 2013 al mejor debut literario. Estamos ante novelas escritas en inglés, con algún capítulo en español, y con alto riesgo literario, que las apartó del mercado editorial en un primer momento. Si bien es un caso excepcional, lo cierto es que la autopublicación se ha reactivado, y está empleando medios eficaces, profesionales y atractivos en la red. La autoedición digital es un recurso al alcance de jóvenes, gracias al que se lanzan a la literatura. Plataformas como Wattpad, Lulu.com, Bubok.com, 24symbols o Musaalasnueve, cada una con diferentes características, ofrecen la posibilidad de vender libros a muy bajo precio o incluso gratis, con cualquier tipo de licencia autorial: copyright, *creative commons*, sin derechos, etc.

c. Tercer cambio: la propia literatura

La literatura contemporánea, desde hace unas décadas, está cambiando muy lentamente su rostro. Como símbolo de esta tendencia, el poeta y artista digital Fífo Lazarini muestra en “Nadie tras la máscara”⁹ la descomposición sucesiva de los rasgos de reconocimiento facial, gracias a una aplicación de vídeo, una vez que se baja la mascarilla, asociando en el poema inserto ese desdibujamiento al de las emociones y relaciones interpersonales durante la pandemia. El rostro no es la casa del espíritu, sino el lugar de su desaparición,

9 En: <https://www.instagram.com/p/CHKqXO6l7qO/>, 04/11/2020.

algo que se transmite al mismo medio expresivo. El poeta sugiere que con esta disrupción, lo conocido se vuelve inestable. Para el crítico argentino Juan José Mendoza (2021: 46'50''):

la literatura es un malentendido y vive de la indeterminación, y esa es la potencia de lo poético en la literatura. Hay algo que se le imputa a la literatura electrónica... esa inestabilidad, esa indeterminación de esos discursos sería su potencia. También entra en juego la sensibilidad lectora de quien lee o mira ese poema.

Esto nos lleva a uno de los problemas esenciales de las formas más tecnológicas de literatura: la poca estabilidad de los formatos, su peligro de extinción, por lo que hemos denominado “erosión digital”. Como los montes y rocas, los textos digitales están a la intemperie y sufren la corrosión de los elementos, se erosionan y pueden acabar perdiéndose. A juicio de C. M. Sperberg-McQueen (1996), una de las principales angustias tanto de la literatura electrónica como de la edición de la misma (y, en consecuencia, de su crítica literaria) es la estabilidad del texto, su permanencia. Es cierto que el peligro de perderse de modo definitivo también acechaba a la literatura del pasado, y hay muchos autores, incluso clásicos, de los que no conservamos algunos libros, perdidos por mala elección del soporte de publicación o por falta de cuidado en la conservación de los ejemplares editados.

Una de las manifestaciones más radicales de nueva escritura viene configurado por el apoyo de las máquinas para escribir. Este fenómeno tiene lugar cuando dejamos de emplear las máquinas como instrumento de escritura, y pasan a ser nuestras colaboradoras creativas. Es cierto que estas innovaciones conforman un panorama que genera cierto respeto, e incluso miedo, pero hay que ser ecuanímes en los juicios y no debemos dejar de analizar caso por caso. Como explicase en su momento George P. Landow (en Scolari, 2008: 121), es muy peligroso caer en el error, cuando nos encontramos ante un fenómeno nuevo, de catalogarlo o estudiarlo de acuerdo a una conceptualización antigua:

Enfatizar la continuidad nos puede volver ciegos frente a las posibilidades y beneficios de una innovación. Sí, es más fácil entender un coche como si fuera un carro sin caballos o ver los ordenadores personales como una especie de máquina de escribir. Pero nuestra tendencia a poner el vino nuevo en botellas viejas, tan común en las primeras fases de una innovación tecnológica, tiene un coste elevado: puede volver invisibles elementos diferenciadores y hacernos conceptualizar fenómenos nuevos de manera inapropiada.

En la actualidad están muy de moda los programas de Inteligencia Artificial para crear imágenes y, en menor medida, textos. Algunos de esos programas son de acceso público, con versiones *premium* de pago, y están siendo aprovechados por artistas y escritores, tanto profesionales como amateur: Dall-E, NeuroGen, Craiyon o Lattent Diffusion. Como ejemplo de poesía generada por programas de Inteligencia Artificial, podemos citar el poema-covid escrito por el programa GPT-3, diseñado por Duncan Anderson y alimentado en su primera versión con 570 gigabytes de datos. Cuando Anderson le solicitó al programa que escribiese un poema sobre la pandemia, ejecutó los siguientes versos:

Covid-19

Es un largo, largo camino hasta el otro lado

De la cerca

Y yo estoy cansado de vivir

En una casa que se incendia¹⁰

Para Martin Rangel, quien se confiesa incapaz de haber sabido si éste era un poema procedente de una persona o de un programa, estas experiencias apuntan a un repensado de las nociones de autoría, así como a “un cambio en nuestra manera de entender el trabajo, de entender el arte. Una evolución conjunta, entre computadora y cerebro humano” (Rangel 2021). Esto nos recuerda a una cita de Marjorie Perloff (en Abenshushan 2019: 77), que va muy en sintonía con la estética hiperbarroca a la que antes hacíamos referencia: “El escritor contemporáneo se parece cada vez más a un programador que a un genio torturado, alguien que concibe, construye, ejecuta y mantiene una máquina de escritura”. Como digo, el único problema que esto puede suscitar es la creación de mala literatura. Pero, si lo que genera es buenos textos, literatura de calidad, ¿dónde estaría el problema? Por ejemplo, en mi libro *Mecánica* (2021) he incluido un poema escrito con ayuda de la Inteligencia Artificial, como explico en las notas finales, y creo que el resultado no desmerece del resto de los poemas incluidos en el libro. Y cada vez más escritores están experimentando con estas nuevas formas digitales.

El filósofo Markus Gabriel (2019: 30) ha escrito que:

[...] en esta era digital, estamos constantemente en presencia de obras de arte bajo la forma de diseño, ya sea material —Apple es un caso típico en cuanto a este tema— o de la gráfica de las páginas de Internet y de la publicidad en línea.

Es cierto que la estética publicitaria y de diseño extremo —la antes citada Mónica Belevan es estudiosa de la historia del diseño— están muy presentes en la estética actual, y no siempre con unos fines paródicos o bajo la forma de la ironía crítica, pero también hay que tener en cuenta que los ejercicios apropiacionistas toman sus elementos del *mainstream* y los recrean, de modo que la estetización final no es resultado de la operación, sino consecuencia de los diseños originales de los materiales. Bo Burnham dice en una de sus irónicas y críticas canciones de *Inside* que el mundo real es una simple “mina de carbón para llevar contenido a internet”, que sería el mundo verdadero. Pero los escritores y artistas siempre han considerado al mundo, desde Galileo, como un texto, como un gran Libro susceptible de cita y reapropiación, con lo que el espíritu digital en realidad conecta con una idea muy antigua, cuya raigambre ha estudiado Hans Blumenberg en su conocido ensayo *La legibilidad del mundo* (1981).

Para terminar, y como vemos, la tecnología no parece una amenaza. Más bien, a veces puede ayudarnos a escribir, difundir y leer textos escritos por personas muy lejanas en el tiempo y en el espacio. En mi opinión, el peligro para la literatura del futuro no parece estar fuera de ella, puesto que todas

10 Duncan Anderson explica cómo se hizo en <https://humanise.ai/blog/ai-writes-poetry/>

las posibilidades tecnológicas antes citadas pueden ser usadas a su favor; sus enemigos residen en su propio núcleo. Los problemas de la literatura actual vienen de un mal entendimiento de sus objetivos y premisas, y proceden de sus miembros estéticamente más conservadores y rutinarios. Las amenazas de la literatura para sobrevivir al siglo XXI son en realidad la desidia y la falta de ambición; la comercialidad impuesta por agentes y editores; la plaga del testimonialismo morbosos que hace de la novela algo parecido a la prensa rosa y la telebasura; la escasez de arrojo y de originalidad; los prestigios sustentados en valores mediáticos y no literarios; los premios amañados o que premian a lo más convencional y previsible; la conversión de la literatura en un relato banal de hechos más o menos reales —algo que la televisión y las series documentales hacen mucho mejor—; el abandono de la preocupación por la forma, la estructura, el estilo y los personajes; la concepción de la literatura como estrategia de éxito y no como un fin en sí mismo; la vacuidad, el sopor. Las amenazas que se ciernen sobre la escritura en este siglo provienen de su interior: son parásitos internos que amenazan con devorarla. La literatura del Antropoceno se vacía, se ahueca, se ahorra respiración artística, se deshacita ella sola. Quizá esto quiso decir Arthur Rimbaud cuando se refería a que la verdadera vida está ausente. Desde afuera de la literatura quizá no venga su némesis, sino su salvación. Esperemos que el tiempo de la literatura quede delante de nosotros y no a nuestras espaldas.

Referencias

- Abenshushan 2019: V. Abenshushan, *Permanente obra negra*. México D.F.: Sexto Piso.
- Aguilar 2021: T. Aguilar, “La pandemia latinoamericana deja menos tiempo para la investigación”, *Forskningpolitikk*. En: <https://www-fpol-no.translate.google/pandemien-i-latin-amerika-gir-mindre-tid-til-forskning/>
- Belevan 2020: M. Belevan, “Hyperbaroque. Transcript”, en: <https://covidianaesthetics.substack.com/p/hyperbaroque-transcript> (22/11/2020)
- 2021: “All Tomorrows Parties #001. Introducción a la estética covidiana”. *La Vaca Multicolor*, marzo 2021, en: <http://www.lavacamulticolor.com/est-tica-covidiana.html>
- Burnham 2021: B. Burnham, *Inside*. Documental. Netflix.
- Carrión 2020a: J. Carrión, *Lo viral*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Carrión 2020b: J. Carrión, “La estética de la pandemia”, *The New York Times*, en: <https://www.nytimes.com/es/2020/05/09/espanol/opinion/zoom-coronavirus.html> (09/05/2020)
- Cyberpunga 2021: *Destruyendo la miseria de la mandrágora*. Proyecto Cumatron. En: <https://cumatron.win/book>.
- Díaz Quijano 2021: F. Díaz Quijano, “La lectura en España alcanzó su máximo histórico durante el confinamiento”, *El Cultural*, 26/02/2021, en: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210226/lectura-espana-alcanzo-maximo-historico-confinamiento/561945779_0.html

- Escandell Montiel 2020: D. Escandell Montiel, “Versos pandémicos: poesía en la red frente al coronavirus”, *The Conversation*, 07/07/2020, en: <https://theconversation.com/versos-pandemicos-poesia-en-la-red-frente-al-coronavirus-141436>
- Gabriel 2019: M. Gabriel, *El poder del arte*. Trad. Jean-Paul Grasset Bautista. Santiago de Chile: Editorial Roneo.
- Halfon Mercedes y Bianchi 2021: S. Halfon Mercedes y Bianchi, “Presentación al documental *Paraísos artificiales. Antología de poesía en la web*”, Fundación Andreani, en: <https://www.youtube.com/watch?v=zQoJTL0AL24> (14/06/2021).
- Kozak 2006: C. Kozak, “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas artísticas”, *Ludión. Exploratorio argentino*, en: http://ludion.org/articulos.php?articulo_id=45.
- Lian 2020: Y. Lian, “Poética viral”, *Diecisiete*. En <https://diecisiete.org/actualidad/poetica-viral>.
- Mendoza 2021: J. J. Mendoza, “Presentación al documental *Paraísos artificiales. Antología de poesía en la web*”, Fundación Andreani. YouTube, en: <https://www.youtube.com/watch?v=zQoJTL0AL24>. (14/06/2021)
- Mod 2011: C. Mod, “Libros y edición posartefacto”, en: http://craigmod.com/journal/post_artifact/
- Molinuevo 2012 : J. L. Molinuevo, *Estética de lo interesante. En los límites del estetismo*, Salamanca: autoedición digital.
- Mora 2012: V. L. Mora, *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral.
- Mora 2021a: V. L. Mora, *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital*, León: Universidad de León.
- Mora 2021b: V. L. Mora, “La lectura digital como tapiz cognitivo”, *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, n. 894, 2021, pp. 20-24.
- Rangel 2021: M. Rangel, “Poesía y máquinas”, *Al Viso*, en: <https://alviso.com.mx/noticias-leer.php?nid=123> (30/03/2021)
- Sanz 2023: M. Sanz, “Se cumplen los vaticinios sobre la literatura pospandémica”, *El País*, 09/03/2023, en: <https://elpais.com/cultura/2023-03-09/se-cumplen-los-vaticinios-sobre-la-literatura-pospandemica.html>
- Scolari 2008: C. Scolari, *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Barcelona: Gedisa.
- Sperberg-McQueen 1996: C. M. Sperberg-McQueen, “Textual Criticism and the Text Encoding Initiative”, En: Richard J. Finneran (ed.), *The Literary Text in the Digital Age*, Michigan: University of Michigan Press, pp. 39-42.
- Valencia 2014: R. Valencia, *Todos somos autores y público. Conversaciones sobre creación contemporánea*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Vizcaya 2021: E. Vizcaya, *Virus sin fin. Periódico de poesía* (UNAM), en: <https://periodicodetexto.unam.mx/texto/virus-sin-fin/>.

Vicente Luis Mora
THE LITERATURE OF ANTHROPOCENE

Summary

Despite widespread opinions that place the dangers to literature outside of it, in external threats, it is quite possible that the greatest challenges for the survival of literature come from within itself. After examining what may be the literature of the Anthropocene, we will see the impact that the global COVID-19 pandemic has had on the intensification of digitization on a global scale. This will lead us to examine the concept of the “digital hyperbaroque”, its possible application to recent literature in Spanish, and finally establish plausible escape routes for literature in the coming years.

Keywords: Literature, Anthropocene, baroque, covid-19, digitization

Примљен: 27. мај 2023. године
Прихваћен: 1. новембар 2023. године

Милица М. Софинкић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

ЖАНРОВСКА И НАРАТИВНА ПОЛИВАЛЕНТНОСТ У ФУНКЦИЈИ РЕСЕМАНТИЗАЦИЈЕ ПРОШЛОСТИ У МЕМОАРСКОЈ ПРОЗИ АУШВИЦ И ПОСЛЕ ЊЕГА ШАРЛОТ ДЕЛБО

У раду се анализирају везе и остварени односи између жанровских решења и наративних стратегија, што збирно посматрано представља полазну тачку за интерпретацију различитих перспектива и гласова унутар наратива мемоарске прозе *Аушвиц и после њега* (*Auschwitz et après*) француске ауторке Шарлот Делбо (*Charlotte Delbo*). Циљ рада јесте да се сагледају поступци којима се нараторка служи како би саопштила искуство логора, који уједно представљају неке од основних одлика поетике ове списатељице. У методолошком смислу, значајан утицај на резултате овог истраживања имале су студије које анализирају феномен Холокауста са становишта његовог транспоновања у наратив логорашке књижевности. Тако у овом раду искуство Шарлот Делбо бива узето феноменолошки, с акцентом на посматрање неупитних биографских елемената кроз оптику различитих наративних гласова. Показало се да су хетерогеност и поливалентност одлика готово свих обликованих начела ауторкине поетике, чиме је остварена иницијална замисао наратива – да се укине јединствени наративни глас и централизован поглед на прошлост. Делбо пред читаоцима активно ниже и конструише покушаје да књижевним дискурсом савлада искључивост историјске истине, испитујући веродостојност и домаћа сведочења, док недостатке самог књижевног дискурса превазилази особеним наративним техникама. Тако се *Аушвиц и после њега* указује као аутентично остварење књижевности Холокауста, које приповедачки смело ресемантизује наративе прошлости.

Кључне речи: Шарлот Делбо, поетика, жанровски хибрид, наративна, наративни гласови, логор, истина, сведочење

Нико од нас није требало да се врати.
Шарлот Делбо

Шарлот Делбо (*Charlotte Delbo*, 1913–1985) француска је списатељица чије је дело *Аушвиц и после њега* (*Auschwitz et après*) најзад доступно и на

¹ sofinkicmilica@gmail.com

српском језику.² Наиме, Делбо је као политичка активисткиња заједно са супругом Жоржом Дидашом (*Georges Duduch*) приступила комунистичком Покрету отпора, док су 2. марта 1942. године обоје ухапшени – у мају је Дидаш стрељан, а Делбо је од јануара следеће године, заједно са још двеста двадесет девет жена, махом припадница Покрета, пребачена у Аушвиц-Биркенау, и касније у Равензбрик. Искуство логора суштински детерминише опредељење ауторке да у књижевности покуша да пронађе други глас историје, те непосредном сведочењу додели статус документа првога реда, уколико се оно уопште покаже као поуздано. *Аушвиц и после њега* троделни је одговор на овакву намеру – састоји се од књига *Нико од нас неће се врати* (*Aucun de nous ne reviendra*, 1965)³, *Бескорисно знање* (*Une connaissance inutile*, 1970) и *Мера наших дана* (*Mesure de nos jours*, 1971). С тим у вези читује се још једна особеност дела Шарлот Делбо – кроз све три књиге смењују се различити наративни гласови, каткад и сасвим укинати, док ни сам наратив не подлеже кохерентности и уједначености него, напротив, делује у правцу сузбијања посебности тог гласа. Мера у којој се *life-writing* може узети као модел структурирања наратива, кореспондира с тежњом да се одреде границе и могући домаћаји питања – коме наратив прошлости уопште припада?

Ауторкин опус, који карактерише наглашена жанровска хибриднаост и тензичан, али на неки начин и органичан спој форме и садржаја, умногоме је одређен сфером личног и искуственог, те се може читати у *life-writing* кључу, што опет подразумева особен однос према вези жанра и оног биографског у тексту. Конкретно, у делу *Аушвиц и после њега* постоји недвосмислен основ за испитивање поетичких поступака који сведоче о особеној употреби биографске грађе и *факције*, те њеном транспоновању у књижевни наратив, односно *фикцију*. Наиме, нараторка овог текста не прибегава решењима која су очекивана за пресек општег (историјског) и појединачног (биографског) искуства. Прича о логору и непојмљивом страдању у овом делу готово сасвим заобилази временску линеарност и хронолошки поредак догађаја, исцрпно датих и смештених у шири контекст, оглушујући се на тај начин једнако о принципе историографије – док за центар приповедања пак узима „велику” историјску тему – као и о традиционално поимање (ауто)биографског дискурса – који по природи тежи да свеобухватно саопшти „животну причу”.

2 Превела са француског Оља Петронић, у издању Издавачке делатности Културног центра Новог Сада.

3 Датирање овог првог дела, који се најпре јавио као засебна књига, сложеније је питање. Наиме, Шарлот Делбо га је написала убрзо након ослобођења у априлу 1945. године, када се после двадесет седам месеци проведених у логору вратила, заједно са четрдесет девет осталих преживелих жена. Како постоје сведочанства да је Делбо сумњала у „уметничку вредност” написаног текста, те чекала двадесетак година да га објави, тако постоје и трагови, присутни посебно у преписци, да је њен рукопис одбијен, и то под изговором да „није право време” и да је „јавност zasiћена”. Цитирајући поменути преписку, више о томе говори Гислен Динан (*Ghislaine Dinan*) у тексту „Шарлот Делбо: Писати депортовање” (*“Charlotte Delbo: Writing the Deportation”*) (в. Dinan 2019: 609).

Ове очекиване жанровске постулате нараторка трајно ремети сменом аутентичних, чак алтернативних начина за проговарање о нечему што по природи, како је речено, припада дискурсу биографије и историографије. На стварност, тачније прошлост коју намерава да литераризује, она одговара својеврсним жанровским хибридом, сачињеним од прозних и стихованих елемената, мемоара и романескних пасажа када глас сасвим препушта другим нараторским инстанцама – пре свега својим другарицама, сапатницама, једнаким протагонисткињама овог дела. Такође, сва читалачка очекивања од оног што се може одредити као биографско, а упућено је на тему која је историјска, бивају изнова изневерена и следећим поступком – премда посреди јесу лична искуства, она остављају простор за артикулацију и интерпретацију туђих, док исто тако, упркос вези са такозваном логорашком књижевности, наступа отклон од очекиваног обрасца поделе на жртве и кривце. Дијалог с прошлошћу не подразумева преиспитивање историографске истине као метанаратива другим документима, доказима, фактима – Делбо прошлост ресемантизује унутар наратива тако што статус документа додељује нечему апстрактном, односно сећању.

Смену приповедних техника и различитих жанрова, подржану наративним вишегласјем, одликује извесни дуализам. Премда је у одређеној мери овај поетички манир, како је истакнуто, тензичан, јер подразумева нагле скокове из жанра у жанр, често је на местима која на плану интерпретације логорашког искуства досежу највише тачке праћен и особеном доследношћу, готово унутрашњом логичношћу поменутих смена. Традиционалним терминолошким речником, овако форма и садржај бивају постављене у корелативну нужност, налазећи се у служби једна другој: ако поједини сегменти сећања одговарају форми мемоарске прозе и њеним жанровским претпоставкама, одређена искуства, посебно она онтолошке природе услед најнепосреднијег контакта са извесном смрћу, саопштена су стиховима, језгровито, сугестивно, далеко од општих места и биографске распричаности, у чему се и огледа њихова органичност. Такође, комплетан наративни план одаје утисак цикличног кретања услед репетитивног приказивања искуства ком хронологија историјских догађаја не представља незаобилазну нужност. Она је осетно замењена наративном хетерохронијом – искуство логора се прелива преко граница физичког времена у ком се заиста догодило, маркира и оно *после*, како сугерише наслов, те релативизује фактографски „од–до” приступ који заправо конзервира оваква искуства. Свака наративна нит отпочиње *in medias res*, осветљава конкретне, натуралистичке видове искуства логора, тежећи пре сировом приказу него (ауто)виктимизацији. Стога за Шарлот Делбо књижевни текст функционише на месту (дакле, уместо) документа, али се служи средствима фикције, поезије, уверљиве нарације, књижевног дискурса – онога што му по природи не приличи. Потешкоће које се јављају приликом уопште покушаја поимања оваквог искуства сугерисане су фрагментарношћу наратива, хетерогеним жанровским опредељењима и укрштајем различитих

наративних гласова, чиме је поглед на прошлост одмакнут од историографских интерпретација, просто децентрализован.

Бављење трилогијом Шарлот Делбо захтевно је и у погледу смештања њеног текста унутар дискурса логорашке књижевности. Теме и искуства које узима као кључне за своју *причу* проширују „хоризонт очекивања”, будући да се ауторка неретко креће унутар очекиваних проблемских подручја логорашких сведочења, али их разрешава на начин *немогуће одговора*. Утолико су њени наративни поступци сложенији, као и сам задатак истраживача – искуство логора за њу не представља архивирану причу, попут сегмента историографије, већ означава феномен који је готово неизводљиво вербализовати. Стога нараторка причу приказује као процес, не инсистира на њеном затварању, одбацује илузију да своје искуство може учинити предметом прихватања и разумевања јер је оно преко граница појмљивог, но ипак стоји као противтежа истини, оној историјској, коју читаоцима приказује као конструкт:

Покривач спадне. То је жена. Женски костур. Гола је. Виде јој се ребра и карличне кости. Подиже прекривач на рамена, наставља да плеше. Плес механичке направе. Женски костур који плеше. Стопала су јој мала, мршава и гола у снегу. *Посије* живи костури који плешу. А *saga* сам у кафеу и пишем ову причу – *јер ово постоје прича* [курзив М. С.]. (Delbo 2023: 31–32)

Дакле, с једне стране је нараторка присутна посматрачица факта, тога да живи костури *посије* – видела их је, сведочила им, потврдила наратив историје. Но, с друге стране, *посијање* жене костуром процес је који премашује фактографију и потоњи уплив историјског пребројавања страдалих. Тај процес адекватну артикулацију добија тек као наративизован, а одговара му и природа саме приче која пред читаоцима *посијаје*. Процес као такав одликује трајање и нараторка, беспрекорно вешто, подражава принцип хетерохроније и читаоце премешта из оног прошлог у оно *saga*, када прича настаје.

Поетика Шарлот Делбо и јесте управо одмеравање конструкта историјске истине коју интересује резултат и истине која се формира у наративу. Потоњу занима читав процес, узимајући питање исхода као проблематично јер: „Нико од нас није требало да се врати.” (Delbo 2023: 124) Двоstrани карактер поступака ове списатељице темељи се и на остваривању говора о појединачном искуству из прошлости, али и о оном колективном које заправо формира метаисторијски наратив. Дело Шарлот Делбо припада већ познатој и истраживаној приповедачкој перспективи двадесетог века – искуству непосредног сведочења преживелих и повратника из логора, па стога не чуди што се уз њено име неретко наводе Примо Леви (*Primo Levi*) или Тадеуш Боровски (*Tadeusz Borowski*), али је у поређењу са њиховим делом Шарлот Делбо скрајнута у истраживањима прошлог столећа. *Аушвиц и после њега* наративним вишегласјем и жанровском разуђеношћу, што је у делу ове списатељице и те како функционално јер одговара кровном начелу умножавања перспектива, далеко премашује интерпретације засноване искључиво на (ауто)биографији или чину повратка из

логора. Нарација у овом тексту делује као разарајућа компонента у односу на све традиционалне претпоставке приповедања. Наиме, како би своје искуство посведочила и формом и садржајем, Делбо ставља овај славни двојац историје приповедања сасвим у службу нацрта властите визије прошлости. Зато се глас нараторке креће апоријама прозног, лирског и драмског (у смислу дијалогског) дискурса, док и сам тежи перманентном мењању и заузимању различитих перспектива у односу на предмет приче кроз коју феноменолошки дотиче општа питања искуства логора, попут природе зла и трауме.

На овом трагу настала је докторска дисертација Вирџиније Осборн (*Virginia Osborn*) која се бави управо литерарношћу дела Шарлот Делбо, остављајући као секундарни по важности саморазумљиви биографски контекст.⁴ Наиме, текст третира као „чисто књижевни”, уочавајући механизам који га прожима на више нивоа, према којима и структурира своју анализу, а тај механизам објашњава као „теорију удвостручавања” (в. Osborn 2011: VII, 3–6). Удвостручавање се одвија на плану говора субјекта, тачније различитих наративних гласова, потом на нивоу књижевне грађе, односно извесних тематских и интертекстуалних парадигми и, коначно, на плану наратива. Чини се да овде лежи и основ утиска да читаоцима пред текстом Шарлот Делбо константно измиче чврст ослонац за успостављање јасног односа према предоченом искуству јер оно треба да остане сачувано од заборава управо кроз регенерисање могућих погледа на њега, а они су увек поливалентни. Стога су кључна питања која поставља Вирџинија Осборн заправо она која одговарају природи и циљу овог истраживања: „Да ли Делбо користи форму опште хибридности као стратегију за испитивање очекивања друштва од облика наратива и од проналажења истиноносне, рационалне стварности унутар самог текста”, или, ипак: „Делбо меша вишеструке наративне облике и гласове на начин којим би естетски јединствено приказала искуства концентрационог логора, тако да привуче и задржи читаочево пажњу?” (Osborn 2011: 4) Било да је реч о саопштавању истине друштву говором који се остварује насупрот историографији или се пак ради о аутентичном служењу језиком књижевности да би се тема Холокауста показала као аутономна на плану наратива, у оба случаја је у питању настојање да се путем садејства фрагмената стварности, изломљених кроз право на проговарање различитих гласова и перспектива, испита поузданост сведочења.

Као мото првог дела, насловљеног *Нико од нас неће се вратити*, стоји навод: „Данас нисам сигурна да је ово што сам написала истинито. Сигурна сам да је истинско” (Delbo 2023: 5), што упућује на спрегу два фундаментална обележја текста – прво се односи на питање потенцијала књижевног дискурса, сачињеног управо од сведочења, да посредује

4 Наравно, ауторка га не занемарује, те поред догађаја који су условили депортацију, као и оних који су се одиграли по повратку, Осборн сагледава њен статус, статус њеног дела као женског писма, у контексту увелико изграђеног и критици познатог мушког књижевног гласа у домену теме Холокауста.

истину, а друго проблематизује сам глас који на себе преузима наратив прошлости, те говори о застрашујућој, непојмљивој свакодневици живота у логору. И овде се уочавају јасни обриси поетике Шарлот Делбо, односно њеног настојања да сваком феномену додели макар дуални карактер, те да, испитујући оно *истини*то, фактографски потврдиво, дође до *истинско*г, чему је место резервисано у процесу формирања приче. С обзиром на то да је први део написан одмах по повратку у Француску, он у неку руку представља директан одраз трагања за адекватним изразом којим је могуће реализовати говор о логору. То језичко трагање одликује фрагментарност приче, изломљена, елиптична синтакса лишена доследне употребе интерпункције, док прозне пасаже већ у првим маховима смењују дијалози или – поезија. У поговору књиге *Аушвиц и после њега* Соња Веселиновић присутне секвенце поезије види на следећи начин:

Стихови служе да истакну управо оно несаопштиво, немисливо, које Делбо *присиљава* своје читаоце да помно испрате, визуализују, концептуализују, самим поетским стратегијама као и конкретним издвајањем и изоловањем стихова и исказа у њима у типографском смислу (Veselinović 2023: 374–375),

што, може се закључити, често стоји у функцији директног, каткад и ироничног, апострофирања оних којима ово искуство остаје заиста немисливо. Овако се сви поступци којима се Делбо служи смењују и исцрпљују у процесима слања поруке у виду „знања” са дубоким унутрашњим противречностима:

О ви који знате
да ли сте знали да од глади очи сијају а да им жеђ одузме сјај
О ви који знате
да ли сте знали да можете видети мртву своју мајку
и остати сува ока
О ви који знате
да ли сте знали да се ујутру жели умрети
да увече завлада страх
О ви који знате
да ли сте знали да је дан више од године
минут више од живота
О ви који знате
да ли сте знали да су ноге рањивије од очију
живци чвршћи од костију
срце тврђе од челика
Да ли сте знали да успутно камење не плаче
да постоји само једна реч за страву
само једна реч за зебњу
Да ли сте знали да патња нема међа
ужас нема граница
Да ли сте знали
Ви који знате. (Delbo 2023: 15)

Редован наративни ток се напушта, пресеца се уметнутим стихованим фрагментима који, између осталог, доприносе утиску полифоније. Бавећи се поезијом као сведочењем, Ентони Роуланд (*Antony Rowland*) у раду о Шарлот Делбо истиче да писање ове ауторке, остварено као аутентични облик *life-writing-a*, представља и естетски и етички ангажман, док лирски сегмент „О ви који знате” види као „напад на читаоца који се дешава у тексту, након неколико страница”, читајући га у самој крајности и „као прозопопеју, као песму коју је изговорио мртав затвореник, чији гнев може бити усмерен и на преживеле” (Rowland 2014: 76).

Овај лирски извод репрезентативан је, али не и усамљен пример превазилажења недостатака на које списатељица наилази унутар ограничења једног књижевног жанра. Није реч само о смени прозног и песничког језика него и о реализовању њихових деликатнијих жанровских функција, попут аутобиографске, мемоарске, документарне, есејистичке. Посреди је заправо поменута потреба за заузимањем хетерогених позиција у односу на одређени феномен, док фрагментарност форме обезбеђује ефекат расутог следа догађаја и нејединства гласова, мада на неки начин ипак обједињених присуством дијалектиса, који је опет својствен сваком наративу. Различити наративни гласови у књизи Шарлот Делбо показатељи су ауторкине врле модернистичке свести – овај поступак читаоце укључује директно у наратију, на начин активног трагања за заокруженошћу приче, те тренирања фокуса услед интенционалног замагљења граница између онога ко говори и са које позиције говори – „зато ми, читаоци, морамо обратити пажњу на константна смењивања”, рећи ће Вирџинија Осборн (2011: 19) и додати да је лако упетљати се у све аспекте писања Шарлот Делбо јер она „жели да се ми мучимо с овим текстовима, да их изнова ишчитавамо, те увидимо комплексност, па чак и немогућност смештања њене прошлости у речи”. Те позиције са којих говоре умрежени гласови, подражавајући различите наративне токове, тичу се врло вероватне везе између *трансвокализације* и *трансфокализације*, речником Жерара Женета (*Gérard Genette*).⁵ Премештања унутар наратива, комбиновање различитих гласова и места са којих ти гласови *опајају*, могу се разумети управо онако како Женет дефинише „сужење поља”. Другим речима, оно што ће бити саопштено заправо се своди на избор онога што ће пропустити једно „информативно грло”, а то значи „селекцију наративне информације у односу на оно што се

5 Важно је напоменути да је Женетова теорија фокализације имала особену генезу и да је дуго у оквиру расправа о наратологији била предмет посвећених тумачења. Овде се њоме користимо у својству терминолошке прецизности и општег феноменолошког погледа на поједине наративне поступке Шарлот Делбо, који се могу идентификовати са наглашеном *прелазношћу* наративних гласова и перспектива у тексту ове списатељице. Упутно је погледати докторску дисертацију *Женетова теорија приповедања* Адријане Марчетић, односно њену студију *Фигуре приповедања* у којој критички сагледава и успеле и слабе стране ове Женетове теорије (в. Marčetić 2003). Поменута студија, али и уопште наратологија, прелиминарно се чине изазовним становиштем за конкретније и систематичније разматрање наративних поступака Шарлот Делбо, што премашује оквири овог истраживања, али отвара могућности за нека потоња.

традиционално означавало појмом *свезнање*, који је у чистој фикцији, дословно схваћен, бесмислен (писац нема шта да 'зна' јер све измишља)", а као алтернативу Женет (1995: 85) нуди да се тај појам замени „*пош-ћуном информацијом*, захваљујући којој читалац постаје 'свезнајући'". Ако је „знање” прошлости уопште могуће, како испитује Делбо, оно је, у оном облику у ком је доступно, централизовано и искључиво. На том плану књижевност може понудити корективни одговор на историјску истину, али и књижевни дискурс болује од својих недостатака. Делбо их углавном превазилази увезујући различите жанрове и разуђену нарацију у неухватљиву игру вишегласја. Томе се, како је раније наговештено, прикључују читаоци који попут везивног ткива треба да дођу до аутентичног искуства унутар ког је сваки наратив у бити заснивање другачије визије једног истог феномена. То не значи да, опет речима Женета (1995: 83), наступа некакав *истћи* „хетеродијеетички приповедач” који само са „различитих тачака гледишта” узастопно прича *истћу* причу, већ различити наративни токови подразумевају иманентну ресемантизацију једног феномена, што није условљено искључиво променом гласа. Тако насупрот историји, као свршеном конструкту који полаже право на истину, Делбо пред читаоцима једнако конструише *своју* истинитост, инсистира на процесу и искуства којим се бави и приче која га преноси, пољубавши централизовану одређеност наратива о прошлости. Речено опет враћа на питање могућности „знања” те прошлости, оног које Делбо насловом другог дела своје књиге означава као – *Бескорисно знање*.

Џенифер Гедес (Jennifer Geddes) доводи у везу концепт „баналног зла” Хане Арент (Hannah Arendt) са „бескорисним знањем” Шарлот Делбо по принципу њихове сличности у феноменолошком приступу питањима порекла зла и односа злочинца и жртве. Мемоарска проза *Аушвиц и њосле њега* симбол је препознавања „деликатног неуспеха” у саслушавању *приче* оних који пате, услед упадања у замку сентиментализовања екстремне патње или, чак, „дезинфиковања” патње, како каже Гедес, од оних наслага које су непријатне, грубе, изазивају гађење. Стога се питање *корисности* таквог знања, односно познавања патње, може пратити на трагу Левинаса (Emmanuel Levinas) и чињенице да оно припада само жртви, а не посматрачима (2003: 106). Арент, као млада Јеврејка, сведочи успону националсоцијализма и напушта Немачку 1933. године, емигрирајући у САД, а Делбо, „не-Јеврејка”, али припадница француског Покрета отпора, бива заробљена и депортована у Аушвиц, једва преживевши – полазећи од наведених биографских факата, Џенифер Гедес (2003: 107) даље посматра разумевање зла под утицајем личног искуства Холокауста код ових ауторки. Док прва инсистира на тези да зло може бити много обичније него што замишљамо – што га чини још страховитијим, друга ауторка показује да је патња услед зла непознатија од оног што можемо замислити – а то је оно узнемирујуће: „[...] Арент нам помаже да се одупремо митологизацији зла, а Делбо да одолимо припитомљавању патње.” (2003: 107) Тако је читава књига *Аушвиц и њосле њега* аутентична „феноменологија патње која испитује моћ аутсајдера

да спозна и схвати ту патњу” (2003: 110). Управо се ту огледају слабости књижевног дискурса које су и раније поменуте као изазов ове мемоарске прозе, а то су питања јаза између искуства списатељице и његовог транспоновања у речи, потом између оствареног наратива и рецепијената и, на концу, општег потенцијала да се премости непојмљивост радикалне страности логорског искуства. Чини се да је, спознавши ограниченост знања, и Делбо нарочито стало да ово становиште интегрише у све наративне токове. Принцип репетитивности је стога наглашено присутан, каткад остављајући утисак да сам језик посредује идеју о механизму рада трауме, односно ретрауматизације. Делбо је не мисли само психолошки него њене последице приказује отелотворено, дословно посредством тела чије дегенеративне фазе читаоци прате као емпиријско сведочанство ужаса. Док сећање стоји у служби реконструкције прошлости, нараторка је у стању перманентног раскорака између хроничне потребе да потврди моћ фокализовања у сваком наративу као посебном погледу на догађаје о којима говори, чиме ће књижевност *исправити* историју, и помирености са суштином „бескорисног знања” које не може бити пренето другом. Напетост овог становишта је недвосмислена, и опет јасно апострофира рецепијенте: „Пробајте да гледате. Пробајте да бисте видели. [...] Пробајте да гледате. Пробајте да бисте видели. [...] Пробајте да гледате. Пробајте да бисте видели” (Delbo 2023: 93, 94, 95), и; „Не гледајте [...]. Не гледајте, не слушајте [...]. Не гледајте [...]. Не слушајте [...]. Не гледајте [...]. Не гледајте [...]. Не гледајте, не слушајте.” (2023: 116–117) Читаоци се без оклевања, ублаженим („пробајте”) и директним императивом увлаче у језгро текста као сведоци и онога што се у искуству логора *види*, када се њихова пажња упућује на слике тела у распадању, и онога што се *слуша*, какав је случај са причама оних којима је сасвим, и најзад, препуштен глас.

Шарлот Делбо гради говор о немисливом и несаопштивом који подразумева увезивање естетског и етичког на плану тематских и поетичких преокупација њеног писма. Посебно у трећем делу, у *Мери наших дана*, долази до кулминације поетичког експеримента где списатељица успе лије остварује тенденцију за сменом гласова и наративних перспектива, препуштајући их доследно пријатељима из логора и остварујући колективну, удружену оптику. Динан (2019: 603) тврди да нам „она показује да постоји место у историји на ком језик више не поседује истину, где језик губи своју функцију емитовања знања”, што даљом деконструкцијом угрожава и само *значење*. Стога се Делбо (2019: 608) одлучује за „хор гласова”, с призвуком његове античке улоге. Поред колективног искуства, ти гласови представљају и различите наративне гласове који, премда фрагментарно, о животу, оном пре, током и после логора,⁶ конструишу причу ослањајући се на сведочење и сећање као принцип документарности. У овом трећем делу, јединствена аутентична нараторка, која је кроз

6 Упутна је студија Ларе Кертис (*Lara Curtis*), у чијим оквирима она истражује и дело Шарлот Делбо, бавећи се питањем „живота после” (“Charlotte Delbo: Writing the Afterlife”). (в. Kertis 2019: 23–57)

различите жанрове и наративне токове крчила простор новом моделу разумевања стварности, како би над њоме повратила макар привидну контролу и посредовала у разумевању искуства које у сваком виду премашује свакодневно и појмљиво, сада готово сасвим уступа фокус опажања и трансвокализује наратив. *Меру наших дана* казују гласови које она персонализује, не подразумевајући их као жртве, него им препушта причу о личном искуству под властитим именом, те тако насловљава и сама поглавља („Жилберт”, „Мадо”, „Пупет”, „Мери-Луиз”...).

Шарлот Делбо негује поетички принцип иманентне поливалентности бројних аспеката семантичког плана текста, протежући се између естетских и етичких категорија које посредством наратива одржава у специфичном сагласју. *Аушвиц и после њега* аутентичан је израз женског писма у оквиру књижевности Холокауста, заснован и остварен на начелу жанровске и наративне хетерогености, тачније на понављању механизма природне смене жанровских опредељења и наративних токова. Делбо наративизује искуство логара које сада постаје паралелни ток току историје и фактографије. Ова мемоарска проза на фону сећања обрађује личне губитке, узевши их као парадигматичне, смештене са ону страну појмљивог – искуство логора је умногоме непреносиво, и нараторка се до краја с тим мири и прелази на позицију својих читалаца – оних којима је то искуство радикално страно – сасвим уступивши глас и повлашћену „ја” позицију онима који нису добили прилику да говоре (Osborn 2011: 31). *Аушвиц и после њега* подвлачи да искуство логора феноменолошки надилази оно што историја нуди као одговор, те да је и долазак до суда о њему као непојмљивом омогућен тек његовом наративизацијом. Поетички маневри Шарлот Делбо огледају се у густој мрежи онеобичених перспектива, полифоније и жанровске хибридности, која нуди ресемантизован поглед на прошлост. Оно што се догодило у Аушвицу и *после њега* имплицира сучељавање многих удвојених чиниоца који речито сведоче о ауторкиној поетици – историје и приче, документа и сећања, факције и фикције. Темељан увид у сложену природу њиховог коегзистирања, као и потирања у наративу, ауторка обезбеђује свесним одлучивањем за нефиксирану позицију приповедања, одржавајући је сталном сменом временских планова, жанровских решења и наративних гласова. *Аушвиц и после њега* недвосмислено помера очекиване границе кретања наратива логорашке књижевности, као и „границе тумачења” које на примеру дела ове ауторке тек ваља испитивати.

Литература

- Delbo 2023: Š. Delbo, *Aušvic i posle njega*, (prev. Olja Petronić), Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Dinan 2019: Gh. Dunant, Charlotte Delbo: Writing the Deportation, (transl. from French, Kathryn Lachman), *The Massachusetts Review*, vol. 60, no. 4, Winter, 601-618.

- Gedes 2003: J. L. Geddes, Banal Evil and Useless Knowledge: Hannah Arendt and Charlotte Delbo on Evil after the Holocaust, *Hypatia*, vol. 18, no. 1, 104-115.
- Kertis 2019: L. Curtis, Charlotte Delbo: Writing the Afterlife, in: *Writing Resistance and the Question of Gender – Charlotte Delbo, Noor Inayat Khan, and Germaine Tillion*, Palgrave Macmillan, 23-57.
- Marčetić 2003: A. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
- Osborn 2011: V. Osborn, "Je Vis dans un Être Double" – a Theory of Doubling in Charlotte Delbo's Texts, The Florida State University, College of Arts and Sciences [doktorska disertacija, elektronsko izdanje].
- Rouland 2014: A. Rowland, Provisional Testimony in Charlotte Delbo's *Auschwitz and After*, in: *Poetry as Testimony: Witnessing and Memory in Twentieth-century Poems*, New York: Routledge, 70-81.
- Veselinović 2023: S. Veselinović, S onu stranu znanja, u: Š. Delbo, *Aušvic i posle njega*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 373–382.
- Ženet 1995: Ž. Ženet, Perspektiva i fokalizacije, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, god. 2, br. 8, 83–86.

Milica M. Sofinkić

GENRE AND NARRATIVE POLYVALENCE IN THE FUNCTION OF RESEMANATICIZATION OF THE PAST IN CHARLOTTE DELBO'S MEMOIR PROSE *AUSCHWITZ AND AFTER*

Summary

This paper examines the connections and established relationships between genre solutions and narrative strategies, which collectively serve as the foundation for interpreting various perspectives and voices within Charlotte Delbo's memoir prose *Auschwitz and After* (*Auschwitz et après*). The aim of this study is to explore the techniques employed by the narrator to convey the experience of the internment camp, which are also fundamental characteristics of Delbo's poetics. Methodologically, the research draws on studies that analyse the phenomenon of the Holocaust in terms of its transposition into the narrative of the Holocaust literature. Thus, Delbo's experience is approached phenomenologically, with a focus on examining unquestionable biographical elements through different narrative voices. The findings reveal that heterogeneity and polyvalence are prevalent in almost all formative principles of Delbo's poetics, thus realizing the initial idea of the narrative – to eliminate a singular narrative voice and a centralized perspective on the past. Delbo actively lists and constructs attempts to overcome the exclusivity of historical truth through literary discourse, scrutinizing the credibility and scope of testimony, while overcoming the limitations of the literary discourse itself through unique narrative techniques. As a result, *Auschwitz and After* emerges as an authentic literary achievement of the Holocaust experience, boldly resemanaticizing the narratives of the past.

Keywords: Charlotte Delbo, poetics, genre hybrid, narration, narrative voices, internment camp, truth, testimony

Примљен: 9. мај 2023. године
Прихваћен: 16. децембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Стаклена плоча са илустрацијом споменика посвећеног Францу Фердинанду и Софији Хотек из 1917. године, Сарајево (фотографија: J. Enzenhofer).

Ала Татаренко¹
Универзитет „Иван Франко“ у Лавову

УКРШТЕНЕ СТАЗЕ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЕТИКЕ: ПРОЗА ИВАНА ФРАНКА И АНТУНА ГУСТАВА МАТОША

Рецепција дела класика украјинске књижевности Ивана Франка (1856–1916), и поред његове успешне презентације у српском књижевном (и славистичком) простору, још увек није довољно широка да би омогућила сагледавање места овог књижевника не само у оквирима националне књижевности већ у контексту европске културе. Мада се модернистичка дела словенских аутора знатно чешће упоређују са делима западноевропских књижевника кроз однос узора и следбеника, у овом раду роман украјинског писца *Укршћених стаза* ставићемо пред огледало текста новеле хрватског модерниста Антуна Густава Матоша „Камао”. Такав избор је проузрокован местом ових писаца у националном књижевном канону и утицајем њиховог стваралаштва на формирање модернистичке уметничке парадигме у украјинској и хрватској књижевности, а такође чињеницом да су оба дела била објављена 1900. године. У овим делима, која досад нису била предмет компарације, постоји више сличних мотива, као и типолошких паралела чија би анализа могла дати занимљив материјал за проучавање особина модернизма у словенским књижевностима. У овом раду бавићемо се тим „укрштеним стазама” модернистичке поезике у делима украјинског и хрватског књижевника.

Кључне речи: модернизам, Иван Франко, Антун Густав Матош, *Укршћене стазе*, „Камао”

Стваралаштво класика украјинске књижевности Ивана Франка (1856–1916) често се налазило у фокусу интересовања слависта. Писац енциклопедијског замаха који се огледао скоро у свим књижевним жанровима, ерудита, преводилац, публициста, мислилац и друштвени делатник, занимао се за српску историју и фолклор, преводио српске народне песме и прозу Лазе Лазаревића (приповетка „На бунару”). Његово интересовање за српску књижевност, као и огроман утицај на формирање модерне украјинске књижевности, били су разлог пажње која му се поклањала од стране како историчара књижевности у Украјини и Србији тако и компаратиста који се баве питањима украјинско-српских културних веза. Споменућемо, нпр., зборник радова са међународног симпозијума „Иван Франко и Срби” (Kosanović 2006), монографију украјинског слависта Марка Голберга *Иван Франко и српско-украјинске културне везе* (Иван Франко та україньско-сербські культурні зв'язки)

1 alla.tatarenko@gmail.com

(1991), као и пажњу коју му посвећују у својим књигама о украјинској књижевности Јулијан Тамаш (1995) и Људмила Поповић (2007). Посебно проучавање заслужују преводи Франкових песама на српски језик који се објављују како у књижевној периодици тако и у песничким антологијама, а као посебно издање изашао је његов роман *Boa constrictor* у преводу Јарослава Комбиља (2019)². Увид у ова издања, као и теме излагања са репрезентативног скупа поводом 160-годишњице рођења украјинског класика, допушта констатацију да рецепција дела Ивана Франка, и поред његове успешне презентације у српском књижевном (и славистичком) простору, још увек није довољно широка да би омогућила сагледавање места овог књижевника не само у оквирима националне књижевности већ у контексту европске културе. У Србији је Франко углавном познат као „Каменоломац”³; револуционарно настројен песник, преводилац српских народних песама⁴, али и као врсни лиричар⁵. Његова проза је мање позната, а, када се спомиње, у првом су плану *Борислав се смеје*, *Захар Беркут*, *Boa Constrictor* – Франкова дела социјално-критичке, националне, психолошко-социјалне проблематике. Традиционално смештање стваралаштва Ивана Франка (претежно) у поетичке координате реализма сужава поглед на његов изузетно богати опус, у којем наилазимо такође на обележја натурализма, импресионизма и карактеристике модернистичке поетике.

У Франкова дела у којима се преплићу реалистичко и модернистичко приповедање спада роман *Укришћене сјаје* (*Перехресні сшежки*). Мада се модернистичка дела словенских аутора знатно чешће упоређују са делима западноевропских књижевника кроз однос узора и следбеника, у овом раду роман украјинског писца ставићемо пред огледало текста хрватског модерниста Антуна Густава Матоша. Сваки од ових класика с правом се проучава у контексту националне традиције као и кроз однос према западноевропском књижевном (и културном) канону тог времена. Међутим, ови савременици били су грађани исте државе – Аустроугарске монархије, читаоци истих књига – бестселера тог времена, и, поред свих индивидуалних особина и разлика у националном менталитету, носиоци истог духа времена.

Роман Ивана Франка *Укришћене сјаје* и приповетка Антуна Густава Матоша „Камао” били су објављени исте године – 1900. Преломна година на рубу два столећа одговара хибридном карактеру поетике ових дела. У случају романа Ивана Франка реч је о спајању критичко-реалистичке и модернистичке поетике кроз укрштање две линије фабуле: социјално обојене приче о интелектуалцу који жели да помогне сељацима

2 Искрпну библиографију превода дела Ивана Франка на српски налазимо у докторској дисертацији београдске украјинисткиње Тање Гаев *Историја рецепције украјинске књижевности у српској култури* (Београд, 2019).

3 Тумачењу овог појма посвећује посебну пажњу Ј. Тамаш (1995).

4 Види о томе: Goljberg 1991, Kosanović 2016.

5 Историја рецепције превода лирике Ивана Франка представљена је у докторској дисертацији Т. Гаев.

у борби против неправде богаташа и приче о Еросу и Танатосу, реализованој кроз повест о љубавном троуглу. Матошева приповетка по густини фабуле представља конденсирани роман⁶, а прозни дискурс у њој често се смењује лирским. Мада се најчешће перципира као повест о љубави несрећног уметника, „Камао” није лишена социјално-критичког аспекта: прича почиње (наглашено, с пренебрегавањем хронолошког реда догађаја) чињеницом да је протагониста компоновао песмицу против председника републике и морао због тога да напусти Париз. Касније ћемо сазнати да је у животу јунака било затворских дана, дружења са револуционарима – епизода које остају у сенци многих других догађаја, које аутор гомила пре него што ће испричати о најважнијим за његовог јунака дешавањима која су, у духу модернистичке епохе, везана за фаталну страст. У роману Ивана Франка друштвеном ангажману протагониста посвећено је знатно више места него његовој љубавној причи.

У овим делима, која досад нису била предмет компарације, постоји више сличних мотива, као и типолошких паралела чија би анализа могла дати занимљив материјал за проучавање особина модернизма у словенским књижевностима. У овом раду бавићемо се тим „укрштеним стазама” модернистичке поетике у делима украјинског и хрватског књижевника.

Пре свега, већ на нивоу сижеа, у Франковом роману и Матошевој новели запажа се посезање за вечном темом трагичне љубави и моћног савеза Ероса и Танатоса. У *Укршћеним сџазама* реч је о фаталној љубави младог правника Јевгенија Рафаловича, у „Камао” – о судбоносној страсти талентованог музичара Алфреда Каменског. Драматизам љубавне ситуације произлази из забрањеног карактера страсти – протагонисткиње дела (и Регина, и Фани) удате су за мушкарце склоне насилничком понашању.

Поред недвосмислених разлика у карактерима које дарују својим јунацима писци (сталожени Јевгениј и разбарушени Алфред), њихово одрастање и формативни период младости обележени су сличним догађајима: обојица врло рано остају без оца, а бригу о њима преузимају добротвори. Јевгениј има само једног – старатеља који рано умире, док у животу Алфреда добротвори се смењују. Ујак, Петар Ткалац, први ће открити његов музички таленат и смрт тог бискупа такође ће променити живот јунака. Наредни добротвори Каменског вољно или невољно усмеравају његов пут према крају: тако барон Диамант, желећи да се похвали „својим музичаром”, упознаје га са фаталном Фани.

И у једном и у другом делу судбоносни сусрет се догађа након десет година: након тог периода Рафалович се поново среће са Регином, својом младалачком љубави. „Deset dugih godina počinuh, ne znajući gdje ću sutra sklonuti glavu” – сећа се у разговору са Фани Алфред (Матош). Љубавне приче имају трагичан крај: у Франковом роману избезумљена жена, коју муж кињи и плује, убија га у афекту, а онда постаје жртва верног слуге

6 Према мишљењу познаваоца пишчеве поетике И. Франгеша (1974), свака је Матошева прича заправо грађа за роман.

свог супруга – Барана. Код Матоша стари слуга телеграфира Фанином мужу Форесту, јављајући о боравку у њиховој кући младог музичара. Кад љубоморни муж сазна за превару (љубавнике издаје папагај Камао који понавља њихова љубавна признања), он ломи руке Алфреду и избацује га на степениште поред куће, убија Фани, слугу и два верна пса, а онда одузима себи живот. У Франковом роману протагонист остаје у животу, док код Матоша у животу остаје „кривац” несреће – Камао. Алфредова судбина остаје нерасветљена. Мада многи читаоци доживљавају крај приче као опис његове смрти⁷, увид у број лешева („падоше пет лешина i rapigu”) то не потврђује, али и не негира (споменуте лешеве и папагаја суседи су нашли у кући, док је повређеног Каменског Форест избацио напоље). У сваком случају, у оба дела недвосмислена је трагична (насилна) смрт главне јунакиње и њеног супруга.

И код Матоша и код Франка протагониста се заљубљује у Пољакињу. У јужнословенским књижевностима доба модерне неједанпут наилазимо на лирске јунакиње пољског порекла. Једна од најпознатијих је Пољакиња из *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, пољског је порекла Регина, мајка Филипа Латиновича из Крлежиног романа. У Матошевој приповеци Фани (ако верујемо натпису на портрету, њено име је *Francisca de Krystkiewicz*) није само фатална жена која следи зов Ероса већ је национално освешћена представница народа који изузетно високо цени слободу. У Алфреду она види сродну душу не само због заједничке љубави према музици већ и зато што су Хрвати, како она каже, веома слични Пољацима.⁸ Пољакиња у новели „Камао” јавља се као симбол страсти, али и родољубља: „Ljubiš li ti tvoju Hrvatsku? Oh, ja obožavam Poljsku! Kaži mi, kaži mi!” (Matoš) Заљубљени прво говоре мешајући немачки и француски, а онда Алфред проговара пољски.

За украјинског писца национална припадност Регине више је чињеница него симболички избор (у сваком случају, она није одиграла посебну улогу у сижеу нити је наглашено обликовала овај књижевни лик). Историчари књижевности сматрају да је Регина Твардовска, као и Регина из Франковог романа *Лељ и Полељ*, понела ово „краљевско име” захваљујући реалној Пољакињи, Целини Журовској, у коју је био заљубљен писац. Звучање имена Регина, по њиховом мишљењу, подсећа на име реалне Франкове љубави (Vojtkiv 2015). Кад је реч о акустичким ефектима, занимљиво је да и Регина и Фани имају глас исте боје – алт, који улива додатне еротске ноте у њихове речи.

Мада су Регина и Фани жене различитог темперамента, обе су плавуше. Код Матоша златна коса јунакиње гори („kosa joj plamtijaše kao

7 „Kamenski se oporavi od priviđenja. I opet noć! Krv iz glave zalijepila mu leđa o kamen. Bolovi u rukama i glavi, bolovi u vjetru i vazduhu. I on se moli skrušeno blaženoj Mariji da mu od Gospoda milosrdnika izmoli milost skorog smrtnog časa. Moleći, gasne mu pogled u zvijezdama, noćnim brojanicama, oblacima, noćnom tamjanu, mjesecu – noćnoj hostiji koja mu stade silaziti ustima. – Nebesa pričaju slavu Gospodnju! – zausti posljednjom snagom. I perivoj zamiri tamjanom. On osjeti tijelom melem utaživog nebeskog dažda. Mrak.” (Matoš)

8 „– Oh, vi ste Hrvati kao Poljaci; ti si Poljak kao i ja!...” (Matoš)

zlatna aureola”), док код Франка плава боја одговара душевној префињености Регине. Стаљски у разговору с Рафаловичем говори о својој жени с ниподаштавањем, њена плава коса спомиње се као мана. За Стаљског то је знак одсуства љубавног темперамента: његове љубавнице су црнке. „Према женама треба да будеш крут”⁹, – поучава Стаљски Рафаловича. „Треба показати карактер, треба их згазити, или ће оне згазити вас. Жену треба држати под контролом.” (Franko 1951: 223) „Најопаснијом, најлажљивијом и најсебичнијом врстом женске звери” (Franko 1951: 212) Стаљски сматра плавуше. Он не цени Регину, јер је она оличење свега што му је страно: Стаљски, за разлику од супруге, воли приземне ствари. Осим телесне љубави ту је и љубав према храни. Његова је љубавница – слушкиња која зна да задовољи обе страсти Стаљског, а кухиња постаје место где се тим страстима препушта. За разлику од веселе, еротски расположене куварице, Регина је представљена као духовно биће – уздржана, сетна, бледа. Најчешће је обучена у црно.

Јунакиња Франковог романа, кад је Рафалович среће први пут, носи под мишком књигу. Међутим, књижевност у овим делима не постаје место сусрета протагониста: јунаке спаја музика. У жељи да се упозна са лепом Регином Рафалович похађа часове клавира – мада његово музичко умеће то не захтева. Музика постаје посредник његовог љубавног осећања, ствара атмосферу, појачава љубав која се рађа у јунаку. Рафалович свира народне песме и музику украјинског класика Миколe Лисенка. У избору мелодија, по мишљењу Ирине Горошко, осећа се еуфорија заљубљеног младића. „Ови акустички сигнали били су одраз интимних осећања и интенција јунака на различитим етапама развоја љубавних односа.” (Goroško 2015: 30) У Матошевој новели музика се налази у првом плану, јер је Алфред Каменски – надарени композитор и свирач, чији животни пут одређује управо ова уметност. Фани се заљубљује у њега под утицајем његове свирке, кад „zabruji strasna Lisztova rapsodija i mahnit Schumannov Carneval” (Matoš). Алфредова љубавница свира чело – инструмент који се сматра више мушким него женским (свирао га је и Матош). Улога коју је одиграла Пољакиња у овом љубавном савезу такође је мушка, водећа. За разлику од љубавника-музичара, њен муж је присталица визуелне уметности – у његовој кући међу бројним сликама познатих сликара налази се портрет Фани чији је аутор сам Форест. Писац избегава сувише предвидљиво супротстављање љубавника-уметника и мужа-капиталисте („гусара”) који се не разуме у уметност уопште. Форест се не разуме у њихову уметност – у музику. Заљубљени проживљавају љубавну причу легендарног Танхојзера, а Вагнерова опера која носи његово име постаје важан део интертекста новеле. Сусрет двоје надарених музичара изазива експлозију осећања, претварајући Фани у богињу љубави Венеру, а Алфреда – у Танхојзера.

Музика у естетској парадигми модернизма заузима важно место, а о томе какав је утицај она имала на књижевно стваралаштво хрватског

9 Овде и у даљем тексту преводи са украјинског су моји. – А. Т.

писца говори констатација Љубе Визнера (2002), аутора монографије, како је Матош сам тврдио да га је писати научило управо свирање виолончела. Познато је да је био челиста, свирањем зарађивао на живот, а, да се јако добро разумео у музику, сведоче и његове музичке критике. Поштовао је музику и Иван Франко, који је у трактату „Из тајни песничке уметности” забележио да су музички и ликовни начини осликавања „дарују свему друкчији, дубљи, симболички смисао” (1976/1986: 99). Према мишљењу писца, „музика удара претежно на наше расположење, може да изазове весеље, бодрост, сету, тугу, утученост” (Franko 1976/1986: 86).

Музикалност Матошевих текстова одавно су запазили проучаваоци његовог стваралаштва:

Ponajprije, moguće je zamijetiti da Frangeš, i sam sklon glazbenoteoretskoj terminologiji, Matoševe tekstove raščlanjuje slično klasičnoj analizi tonskog materijala. Nije bez važnosti, čini se, ni izričita tvrdnja da je Matoš »... stvarao sve zgusnutije kompozicije« (str. 8). U tim da se skladbama, nadalje, isprepliće mnoštvo motiva, ali ih sve »spaja .osoben, nervozan, bogat izraz. (Stamać 1975)

Понављање мотива у музичком делу постаје узор и за композицију Матошеве новеле. Кад Фани свира виолончело, Каменском се чини да чује свог мртвог друга.

Fanny, ti gudiš divno, divno! Nikada ne bih povjerovao da žena može tako da poznaje taj muški instrumenat. Uostalom, ti nisi ni gudila; to pjevaše jedan mrtvac, neki dragi pokojnik, moj zemljak i jedini prijatelj. Samo njega čuh, osim tebe, da je dobro izveo ovu Paganinijevu vratolomiju na violončelu. (Matoš)

Прича о музичару који је убио из љубоморе своју драгану¹⁰ постаје мрачно пророчанство: она се понавља, на свој начин, у причи о музичарки коју је убио љубоморни муж. Алфред је тајно прижељкивао тако романтичну судбину која разбија монотонију свакидашњице: „Pa to da se desi u Zagrebu... ni u snu se ne bih tomu nadao! – I Kamenski se zabrinuo, pribojavao, pa ipak je tajno žudio taku ljubav, taku smrt!” (Matoš) Слично понављање судбине (које такође није дословно) налазимо у Франковом роману. Баран убија Регину на исти начин на који је убио

10 „Nedavno primi pismo koje ga još više uzruja. Majka mu onako mimogred javljaše kako je Š., njegov znanac, ubio u nekom gaju tik Zagreba mladu učiteljicu J-ovu koju Kamenski također poznavaše jer joj roditelji stanovahu u istoj kući s njegovom majkom, i sebe. Od tog djevojčeta ostade mu u uspomenu samo blijeda, žuta koprena od lica, a na njoj se vampirski krijese velike, vlažne i ponoćne oči i ruje bolesne usne kao rumen karanfil na sirotinjskom prozorčetu. Š-a poznavaše kao veliku čutljivicu, držaše ga kukavcem, koji ne bi ni pileta zaklao, i gle - -! Ko bi, ko bi to i u snu pomislio! Samotno šumsko veče, plahi i pogureni Š. u crnim naočarima sastaje se sa crnim, vampirskim očima i strasnim usnama koje su namijenjene drugomu. Tihi stari ljubavnik pita, moli, preklinje, vuče drhtavom rukom iz džepa revolver,... ona bježi, on puca, onako kratkovid zapliće se o šiblje, crni mu naočari padaju, juri kao bjesomučnik, trza ju za dugačku vranu kosu i probije joj djevičansko blijedo čelo posljednjim kuršumom, a ona mu probija uzdrhtalo srce posljednjim očajnim vriskom... I Š. ... nađe svoje naočare, ide kući po pušku, vrati se, pali šikarjem žigice i zabada se glogom i kupinom, padne preko crnih, vampirskih očiju i krvavih pjega i – prosvira si mozak...” (Matoš)

некад своју жену – баца је у реку. Сцена се скоро понавља, само у овом случају разлог није била љубомора превареног супруга.

И код Ивана Франка и код Антуна Густава Матоша протагонисти виде своје двојнике. Тај сусрет се догађа у сну: Рафалович сања себе некадашњег, себе од пре десет година [...] док Каменски види себе у париској мртвачници и тај сусрет са својим мртвим двојником, можда са собом мртвим, води ка новом рођењу:

Nesretni noćnik bijaše sasvim, ama navlas sličan meni! Imadaše i iste prnje, u kojima dopješačih u Pariz. Zagledam se i opazim kroz dronjak na razdrljenim mršavim grudima bradavicu, baš onaku kaka je u mene i na istom mjestu, a na dugačkom i skvrčenom kažiputu desnice vidim trag od rane, evo gledaj: navlas kao u mene! Kraj nogu mu kapa: moja kapa, marama: moja modra marama i papirić za note. Uprem očajnički oči i vidim na toj hartijici olovkom napisan početak moje pjesme Zimskog jutra... Obeznanim se, a kada me povратишe u bolnici, bijaše mi lako. U grudima zabiljisaše stari mladenački slavuji, u duši zamirisra osamnaestgodišnje cvijeće. Božje me nebo gleda kroz prozor kao modro oko nevinašca, nad mainu moje duše nadavila se duga božje milosti. Postadoh drugi, rodih se iznova. (Matoš)

У анализираним прозним делима Ивана Франка и Антуна Густава Матоша запажено место имају симболи, међу којима налазимо више преузетих из арсенала природе. Јунакиња *Укршћених сџаза* асоцира се са врбом – што се спомиње у роману неколико пута – у песми о врби, у поређењу жена са тим дрвећем. Витка, плава, тужна Регина подсећа на ово дрво (и на врбу у песми Јована Дучића). Врба често расте на обали, на граници између земље и воде. Земаљски пут ове јунакиње завршава се у води, куд је баца поремећени Баран. Једно од првих питања које је поставио у вези с Регином Рафалович било је где она станује. Исто питање поставља и Каменски након познанства са Фани, а пре тога – банкар Диамант. Код Матоша читалац добија одговор на то питање, јер Пољакиња води Алфреда у своју кућу која подсећа на Венерину пећину¹¹. Ова зграда као да се налази у неком посебном времену – у сећању на прошлост, а истовремено у очекивању трагедије коју слуги невидљива злокобна птица. Звезде, језеро, лабудови чине атмосферу љубавне приче Каменског и Фани.

11 „Silazili su niz šumarak u prodolicu. Zavjetrina, zatišje. Kroz gvozdena ih teška vrata primi hladovit park, pun starih jela, topola, starih šimšira i bršljana. Vrlo visok zid još više odijelio dobarce od vascijelog svijeta. I nakostrušila se na mjeseci dva škura tornjića i zaselak izvjetrelih zidova sa zatvorenim visokim prozorima. Tiho ko u grobu. Tek jedno pseto na brdu zlokobno zavijalo, a dva se ogromna bernardinca bace na došljake i stanu lizati ruke domaćici koja ih odvede u staru kuću. Kamenskoga obuze čudnovato, strano osjećanje kao uvijek kada se nalazaše sam kraj samotnih, drvenih, pustih kuća. Kroz njihove se rasklimane vratnice vidaju noću svilene krpe suškvavih krinolina, kroz rupe slomljenih i prokislih kapaka na posivjelom prozoru gvire mutne, nepovjerljive oči durnog domaćina, oko limenih i naherenih se pijetlova na mahovinastoj strehi stravično naježila sijeda vlasulja. Plakavci ciče ispod glomazna stupa sa verigama u pljesnivom podrumu; oko bezglavog Kineza na krovu zapuštenog teferića zuje kamenice mrtvačku pjesmu... Kamenski sjedne na terasi na izmrvljenu kamenitu stepenicu. Nad glavom mu šumnu krila noćne ptice. On se zagleda spram zelene mjesečine, kako mu se spušta na otkrivenu glavu paučina poput stručka sijede kose.” (Matoš)

Фани каже да би умрла, ако би лабуд запевао, и то је „изврнута” алузија на лабудову, последњу песму. Камао такође мења у новели своју традиционалну причу: ако у легенди ова птица умире, ако жена превари мужа, у Матошевој приповеци папагај Камао јесте једини кога суседи налазе живог међу лешевима након такве преваре. Грактање врана (као и немили задах) натерало је комшије да завире у стару кућу и онда се испоставило да су злокобни крици птице које је чуо Каменски били пророчки. Барон Диамант који је упознао Алфреда и Фани назива себе старом птицом, а Камао, једини живи међу лешевима, тепа Фани *мачкице*...

Форест у нападу беса убија не само неверну супругу и верног слугу већ и верне псе бернардинце. У Франковом роману Стаљски спомиње кујицу Фидољку (lat. fidelis – верни) као одану животињу која је, као и он, била непријатељски расположена према његовој жени Регини. Своју кућну љубимицу тај јунак цени, очигледно, више од своје супруге. Овај детаљ постаје важан, ако се сетимо како је Стаљски некад мучио мачка. Садиста је волео животињу која му је била одана (такав однос је можда хтео успоставити и са својом женом), док је мачак који је појео његову кобасицу, изазвао мржњу и окрутну освету Стаљског (већ смо спомињали повезаност овог lika са храном и његов негативан однос према ономе што је далеко од изразите телесности).

За писце модерне ониричко и халуцинативно представљају предмет посебног интересовања. Између два сна пролази живот Алфреда Каменског: „Razbih prvi pakleni san i padoh u ovaj nebeski.” (Matoš) Док његову душу у болници раздираху стравични снови, тело његовог двојника трули у гробу. Снови причају о јунаку и оно што можда није ни знао о себи. У таква сновиђења спада париско:

Bijaše divna noć, a ja se krenem na velike bulvare. Umoran zadrijemam na klupi. Zora rudijaše, kada me probudi: tirili-tititi-tiritirili. U prvi tren misljah da sam kod kuće, pod orasima, sa majkom, na lijepom hrvatskom ladanju. Hrvatska mi u snu na bulvaru cvrkutaše možda nad glavom kao ptičica... Protarem oči i vidim ličku kapicu, vidim mog brata Hrvata kako tiho duva u dvojnice. Naposljetku se diže zađe za ugao i sve svira tiriliri ti-ti-ti. Pošto ne čuh ništa više pohrlim za bratom Ličaninom, ali njega ni od korova. Kažem ti: Hrvatska mi ono dođe u posjetu, i teško mi je kada se sjetim... (Matoš)

У последњем Алфредовом сну, који је можда увод у његов вечни сан, јунак види своју мајку (она се пре тога јавља у новели у улози весника – јавља о смрти ујака-бискупа, о смрти Ш. и његове љубави Ј.):

A onda ugleda svoju majčicu kako počiva na crnom krevetu, među ljiljanima i voštanicama. Lice i sklopljena se ruka žute kao voštanica, a kosa srebrni kao ljiljan. Majka ćuti kao krin i svjećica. Hoće da je poljubi, ali je starica došla nekako strašno malena, strahovito malacka, vreli joj vosak kaplje na pritvoreno lijevo oko, a ona baš ni da trene, već šuti kao žuta svjećica i bijeli krin. Kamenski pobježe i obeznani se na kamenitim stubama crkve na kojoj sa zvonarem sviraše nekada u duetu Pozdravljenje. (Matoš)

Симболичан је сан Регине Стаљске који, према мишљењу историчара књижевности Роман Голода (Glod 2005: 385), има експресионистичку обојеност. У Регинином монологу чујемо причу о њеном дечијем доживљавању дијамантске искре, круне на врху планине. „На крају сам је почела сањати – и нисам издржала.” (Franko 1951: 394) Идући са својим сном, Регина тражи ту круну, али ускоро њен сјај нестаје.

Рафалович након неочекиваног сусрета са Регином у кући њеног супруга сања реку, свадбу на сплаву, себе као младожењу и леш жене која се у реци удавила. Овај ће се сан остварити, поремећени слуга Стаљског бациће Регину у реку. Ониричка визија се састоји од три дела: јунак дуго хода кроз неке пусте пределе и стиже на обалу реке. На реци види сплав са сватовима и препознаје себе у младожењи, онда сплав нестаје иза заокрета, а из воде израња леш младе жене коју јунак покушава да спаси. Занимљиву анализу овог сна даје Микола Легкиј, позивајући се при томе на Михајла Мочуљског који овако тумачи порекло ове слике: „Франкова визија је пре сан него халуцинација, мада она има изразите трагове халуцинативног сна.” Сан Јевгенија Рафаловича, према мишљењу истраживача, „то је пренесена визија самог Франка, у којој су се спојили крајолици које је видео у свом животу, његове успомене, јавне и скривене мисли и љубавне патње, а такође занимање за стваралаштво Конрада Фердинанда Мајера. Мочуљски је пронашао сличност међу описом сновиђења у роману *Укршћене сџазе* и пределом који је Франко видео у Липику и описао у *Историји моје болести*.” (Legkij 2021: 309) 1899. писац је објавио истраживање „Конрад Фердинанд Мајер и његова дела” у којем је размотрио новелу „Свадба монаха” са сличним мотивима: свадбена поворка на лађи, лађа се преврће, један од јунака се спашава (в. Franko 1976/1986: 444). М. Мочуљски бележи да „код Франка немамо посла са обичним књижевним преузимањем: само живи афекти живота на јави, несрећна љубав, раније доживљени утисци, пориви и мисли, виђени у животу ликови, заједно са јарким књижевним ликовима мајеровске епизоде из 'Свадбе монаха', утисцима и мислима који су остали након читања те епизоде што је изазвала гласни одјек у његовом срцу”, – све је то подстакло стварање ониричке визије која је видео Рафалович (Legkij 2021: 309). Занимљиво је да је Франко исте 1900. у збирци *Из дана шуге* објавио песму „Над великом реком” у којој су присутни мотиви свадбе на сплаву и спашавања дављенице.

Постоје наговештаји да је то сан који је повезан са успоменама и визијама самог књижевника. Христина Ворок бележи да циљ таквог начина приповедања јесте „покушај да се промисли сопствени живот, зато је отворено за истраживање следеће питање: да ли је И. Франко стварно описао властита сновиђења или је ово игра ауторске маште”. Оваква претпоставка није случајна, јер у роману *Укршћене сџазе* има одраза личности украјинског писца. Већ је било речи о сличности између Регине и Франкове љубави Целине Журовске. Микола Легкиј у својој монографији наводи такође мишљење Михајла Мочуљског да у лику Јевгенија Рафаловича има црта Франковог пријатеља адвоката Јевгена

Олесницког. Кад књижевник представља Рафаловича правника, слика Олесницког, кад говори о љубавним осећањима – слика своја унутрашња стања (Legkij 2021: 376). Уосталом, и Франко је потврдио сличност Олесницког и његовог јунака (више о томе: Legkij 2021: 376).

Украјински писац је оставио сведочанства повезаности његових фикционалних дела са животом. У писму М. Драгоманову Франко изјављује: „О својим новелама казаћу само једно, да скоро све оне приказују стварне људе које сам некад познавао, стварне чињенице које сам гледао или о којима сам чуо од сведока, сликају пејзаже оних кутака нашег краја које сам како се каже прошао својим ногама. У таквом смислу све су оне део моје аутобиографије.” (цит. према: Iljnickij 2023: 17)

Уводио је своје познанике у књижевна дела и Матош. О аутобиографским цртама у његовој прози Иво Франгеш (2017) пише:

Gledamo li na ukupnu Matoševu novelistiku, vidjet ćemo da to vrijedi za njezin pretežni dio. Ona je autobiografska, vrlo često i u najužem smislu riječi. To su 'spominjanja', obnavljanja nekadašnjih događaja; ali propuštena, filtrirana kroz kasnija iskustva, što Matoševim pričama daje onu osebnju auru bez koje umjetnosti nema. U svakoj Matoševoj noveli, više ili manje očito, javljaju se potvrde o njihovoj 'realnosti'. Ili to svjedoči njihova ich-forma (koja Matošu nije nikada puka konvencija), ili u tekstu bljesnu jasni signali da je posrijedi 'preslikavanje' vlastite prošlosti. To Iz svakog je retka jasno da je Kamenski (jedne vrste) Matoš, i da je zgoda – bez obzira na očite razlike – zapravo, u pojedinostima, poseban vid autobiografije.

Савременици су лако препознали трагичне епизодисте новеле „Камао” Ш и Ј.: „Listanje po tadašnjim zagrebačkim novinama pokazalo bi da su inicijali točni: znanac se zvao Šviglin, a učiteljica Jernejc(ova).” (Frangesh 2017) Проучаваоци стваралаштва хрватског писца сматрају да је Каменски једним делом сам Матош који је такође свирао виолончело, тражио срећу у Европи, сећао се са сетом своје земље. У писму Милану Огризовићу (1907) књижевник спомиње свој стваралачки принцип:

Moji 'junaci' redovito umiru, jer ja – ostajem živ, umiru kao simboli mojih proljeća i pokojnih jeseni. Dobro si shvatio nit moje pripovjedačke metode: realne, moje, kontrolisane senzacije, realizovane u sasvim realnim, dobro opserviranim ljudima, a da bude senzacija što veća i jača, roman je stisnut u što uži mider (da curi krv), a monotonija psihološkog doživljaja, da što jače frapira i djeluje, smještena je u što dramatičnije, drastičnije i bizarnije kombinacije, jer – sve se događa, a čita se samo što je 'nevjerojatno', dakle rijetko. (Matoš 1973: 34)

Истражујући аутобиографске интенције Ивана Франка, Микола Иљницкиј (2023: 18) закључује да је „појачање унутрашњег, 'психолошког аутобиографизма' било проузроковано не само развојем стваралачке индивидуалности писца већ и тенденцијама развоја књижевности”. Овакав закључак могли бисмо проширити и на стваралаштво других модерниста, у том броју и Антуна Густава Матоша.

Осим паралела у стваралачким принципима налазимо паралеле и у животима хрватског и украјинског писца. Матош је био заљубљен

у Олгу Херак, младу, образовану, талентовану, али његова ситуација дезертера, који тајно долази у Загреб да се види са драганом, изазвала је противљење њених родитеља њиховом браку. Прва Франкова љубав такође се звала Олга (Рошкевич) и она је била млада, образована, талентована, а Франкова друштвена делатност и његово хапшење изазвали су противљење њених родитеља њиховом браку. Као и у животу Матоша и Олге Херак, у животу Франка и његове Олге посебну су улогу одиграла писма. Аутобиографске паралеле могу да буду један од кључева за разумевање поетичких паралела у стваралаштву украјинског и хрватског књижевника, зато такође заслужују пажњу проучавалаца њиховог дела.

Према мишљењу Хелене Саблић Томић (2014: 302), необичне фавуле у кратким причама Матоша испричане су „u brzom ritmu i 'enervantnim' kombinacijama. Na taj način one postaju i izraz duboke ontološke krize koja je europsku kulturu i umjetnost zahvatila u vrijeme umjetničke moderne.” Индивидуално и национално код овог писца, а и код Ивана Франка, огледају се у европском заједничком, у духу времена.

Роман И. Франка *Укріплені сніжки* може се сматрати примером украјинске варијанте европске модерне која се ослања на традиције народне културе, с једне стране, и националне идеје – са друге, остајући отворена за могућности реалистичког и натуралистичког писма (види, нпр., Pilipčuk 2019). Док се у центру Матошеве новеле „Камао” налази трагична љубавна страст двоје уметника, а многобројни конфликти са друштвом који доживљава јунак тек се наводе као епизоде, код Франка стаза љубавног живота протагониста укршта се у једном тренутку са стазом његовог друштвеног живота да би се прекинула смрћу драгане. Друштвена стаза се наставља, а заједно са њом наставља се романескна прича о Јевгенију Рафаловичу као заштитнику интереса сељака.

И роман Ивана Франка и новела Антуна Густава Матоша представљају националне варијанте европског модернизма, сведочећи о духу времена, о доминантним поетичким цртама књижевности тог доба, али и о оригиналним особинама функционисања модернистичке парадигме код сваког од писаца. Парафразирајући наслов монографије Антуна Чешка *Матош ушемељује своју хрватску модерну* (2014) можемо да устврдимо да је и Иван Франко створио своју украјинску модерну.

Листа референци

- Golod 2005: Р. Голод, *Іван Франко іа літературні напрямки кінця ХІХ—початку ХХ століття*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Goljberg 1991: М. Гольберг, *Іван Франко іа українсько-сербські культурні зв'язки*, Львів: Світ.
- Goroško 2015: І. Горошко, 'Чудова музика любові': акустичний ефект у прозі Івана Франка, Львів: *Українське літературознавство*, 79, 26–32.
- Frangješ 1974: І. Frangješ, *Matoš, Vidrić, Krleža*, Zagreb: Liber, Zagreb.

- Frangješ 2017: I. Frangješ. Zapis o Matošu, u: I. Frangješ, *Čitanja*, Matica hrvatska, <<http://www.matica.hr/media/knjige/citanja-1216/pdf/zapis-o-matosu.pdf>>, 15. 7. 2023.
- Franco 1976/1986: І. Франко, *Зібрання творів: у 50 т.*, т. 31, Київ: Наукова думка.
- Franco 1951: І. Франко, *Перехресні стежки*, у: І. Франко, *Твори в 20-ти томах*, т. VII. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 185-443.
- Iljnickij 2023: М. Ільницький, *Іван Франко: антіномія природи і духу*, Львів: Априорі.
- Kosanović 2006: B. Kosanović (gl. ur.), *Ivan Franko i Srbi: zbornik radova sa međunarodnog simpozijuma održanog u Novom Sadu 25-27.novembra 1996.*, Novi Sad: Srpsko-ukrajinsko društvo, Arhiv Vojvodine. [orig.] Косановић 2006: Б. Косановић (гл. ур.), *Иван Франко и Срби: зборник радова са међународног симпозијума одржаног у Новом Саду 25-27. новембра 1996.*, Нови Сад: Српско-украјинско друштво, Архив Војводине.
- Legkij 2021: М. Легкий, *Проза Івана Франка: поетика, естетика, рецепція у критиці*, Львів: ДУ „Інститут Івана Франка НАН України”, Львівський національний університет ім. Івана Франка.
- Matoš: A. G. Matoš, *Odabrane pripovijetke*, <<http://dsz.ffzg.unizg.hr/html/Mato1.html>>, 25. 6. 2023.
- Matoš 1973: A. G. Matoš, *Sabrana djela*, sv. 19, Pisma I, ur. D. Kapetanić, Zagreb.
- Pilipčuk 2019: С. Пилипчук, Іван Франко та Еміль Золя: паралелі творчого досвіду, у: *Окриленість словом: збірник наукових праць на пошану професора Степана Хороба*. Івано-Франківськ: Місто НВ, 380-387.
- Popović 2007: Lj. Popović, *Fokusna perspektiva ukrajinske književnosti*, Beograd: Filološki fakultet.
- Sablić Tomić 2014: H. Sablić Tomić, *Hrvatska kratka priča i Antun Gustav Matoš, Poznanske studije slawistyczne*, 7, 297-305.
- Stamać 1975: A. Stamać, *Točnost motrenja, elegancija pisanja* (Ivo Frangješ, Matoš, Vidrić, Krlježa, naklada „Liber”, Zagreb 1974), Zagreb: *Croatica*, 6, 270-278.
- Tamaš 1995: J. Tamaš, *Ukrajinska književnost između Istoka i Zapada*, Novi Sad: Matica srpska.
- Vojtkiv2015: О. Войтків, 'Штука доволі широка і, смію думать, цікава': штрихи до історії написання Франкового роману 'Lelum i Polelum', Львів: *Українське літературознавство*, 79, 58-63.
- Vorok 2016: Х. Ворок, Наративний вимір художнього онейросу у прозі Івана Франка, Львів: *Українське літературознавство*, 80, 92-100.
- Wiesner 2002: Lj. Wiesner, *Studija o A .G. Matošu*, Zagreb: Ceres.

Alla Tatarenko

CROSSING PATHS OF MODERNIST POETICS: PROSE BY IVAN FRANKO AND ANTUN GUSTAV MATOŠ

Summary

The article examines the peculiarities of modernist poetics in the prose works of the classic Ukrainian writer Ivan Franko and the classic Croatian writer Antun Gustav Matoš. For the comparative analysis, the author of the paper has chosen Ivan Franko's novel *Fateful Crossroads* (1900) and Antun Gustav Matoš's short story *Camao* (1900). These works, which have never been the subject of comparison, have many common motifs and typological parallels, the analysis of which can provide interesting material for studying the peculiarities of modernism in Slavic pieces of literature. In the proposed article, we analyze these „crossing paths” in the works of Ukrainian and Croatian writers.

Keywords: modernism, Ivan Franko, Antun Gustav Matoš, *Fateful Crossroads*, *Camao*

Примљен: 30. јул 2023. године
Прихваћен: 1. новембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Реплика Принципових отисака стопала, постављена 2022. године, Сарајево (фотографија: Тарик Салетовић; извор: Klix.ba).

Марија В. Лојаница¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

О ИСТИНИ, ДУШИ, ХУМАНИТЕТУ И ОСТАЛИМ МАГЛИНАМА: АНТРОПОЛОШКА ТРИЛОГИЈА БОРИСЛАВА ПЕКИЋА²

Рад преиспитује основне идејне, тематске и семиотичке слојеве романа који сачињавају *Антрополошку трилогију* Борислава Пекића: онтолошки и епистемолошки статус литерарног текста и субјекта, те разматра литерарне механизме деконструкцисања концепата на којима је хуманитет засновала логоцентрична логика уписана у темеље идентитета западне цивилизације. Полазећи од хипотезе да Пекић хуманитет тумачи као функцију онтолошко-идеолошких дискурса, те је, самим тим, разуме као изразито дисперзивну и вишезначну знаковну структуру, настојали смо да осветлимо централну пукотину позних Пекићевих романа као ону тачку у којој се сусрећу и у живи дијалог ступају радикална постмодернистичка скепса по питању одрживости хуманистичког пројекта и дубоко хумана вера у епистемолошки потенцијал литературе.

Кључне речи: Борислав Пекић, *Антрополошка трилогија*, хуманитет, онтологија, идеологија

Проучавање централних идејних, тематских и семиотичких слојева Пекићеве *Антрополошке трилогије*: онтолошког и епистемолошког статуса литерарног текста и субјекта, те деконструкција Пекићеве интерпретације концепта хуманитета могући су једино уколико се поменути проблеми посматрају у контексту читавог трокњижа, као формално и тематски заокруженог књижевног система, који се „не бави овим или оним човеком, већ *homo sapiensom* уопште и његовим изгледима у оквиру једне космолошке схеме” (Пекић 2006а: 9). Такође, погрешно би било приступити овом питању и уколико би се Пекићев позни опус тумачио као херметична и изолована целина, без препознавања бројних тематских, формалних и идеолошких веза романа *Беснило*, *Атлантида* и 1999 не само с ранијим романима овог аутора већ и са

¹ marija.lojanica@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-68/2022-14/ 200198).

најразноврснијим литерарним, филозофским и митолошким текстовима и традицијама³ који су, експлицитно или имплицитно, уписани у интертекст трокњижја. Другим речима, *Трилоџију* нужно треба читати као интегрални део широке дискурзивне мреже антропо-космогонија, као Пекићев покушај деконструкције, критике, али и одбране просветитељских, логоцентричних и хуманистичких идеологија на којима је изграђен идентитет западне цивилизације. „Као једна од најужбудљивијих књижевних философија српске новије културе” (Radulović 2002: 17), *Антрополошка трилоџија*, обележена радикалним скептицизмом и имплицираним песимизмом према одрживости антропоцентричног цивилизацијског пројекта, „преиспитује важећу искуствену парадигму и отвара питање алтернативе” (Lukić 1989: 601), производећи тако још једну у низу „модернистичких заблуда које произилазе из блуди Разума, али то аутентично лутање је довољно да настане једно велико хумано дело као што је Пекићево” (Bošković 2010: 119). Можда управо због тога пажљивом читаоцу *Трилоџије* неће промаћи Пекићев увек брижљиво прикривен, али никада случајан иронични отклон од грандиозности теме којом је опседнут, јер „наравно, доследан антрополошки епос немогућ је, као што није могућ човек као *шакав*” (Pekić 2006a: 9). Могуће је тек умножавати маглине, недоследности и привиде, уланчавати знаке, текстове и пукотине... У трокњижју свет јесте замењен текстом, текст јесте виђен као текст од текстова, приповедање је протумачено као књижевни дискурс (Jerkov 1992: 23), мит, историја, жанр и субјект радикално су деконструисани (Jerkov 1992, Radulović 2002, Lukić 2001, Lojanica 2022), а „смисао је немогуће стабилизovati у јединственом семантичком средишту” (Jerkov 1992: 23). Сходно томе, *Антрополошка трилоџија*, али и читав Пекићев прозни опус (Jerkov 1992, Tatarenko 2013) јесте у поетичком смислу (прото)постмодернистички или, рекли бисмо, чак и псеудопостмодернистички пошто аутор нити једног тренутка не губи свест о епистемолошком значају и потенцијалу овако радикално разломљене и ауто-референцијалне текстуалне форме. Уметност је за Пекића „аутохтон и користан облик спознаје, ма колико ограничен и недостатан” (Radulović 2002: 9), а ангажована књижевност јесте „облик праксе чији је основни задатак заступање одређеног идеолошког или етичког става” (Bošković 2011: 17).

У овако конципираном систему уметничког дела, лажног колико и истинитог, семиотичка игра је не само дозвољена већ и неизбежна, а писање, читање и тумачење, по препоруци Борислава Пекића, морају бити ослобођени било каквих унапред задатих правила и оквира, те руковођени креативном снагом имагинацијског импулса⁴. Посматрана

3 Питањем цитатности и интертекстуалности у Пекићевом опусу српска наука о књижевности исцрпно је обрађивала, в. Lukić 2001, Stojanović 2004, Cvijetić 2007.

4 „Можда је уметност дубљи депо меморије од људског памћења, а имагинација у трагању за истином кориснија од научне уздржаности? Али имагинација није потребна само писцу који вас чека иза бусије овог наслова. Потребна је и – вама. Ако је немате, маните књигу!” (Pekić 2006a: 13)

у контексту *Антрополошке трилогије*, али и филозофских и митолошких дискурса фокусираних на питање идентитета хуманог субјекта са којима текст ступа у живи дијалог, оваква експлицитна инвокација маште може се тумачити као отворена критика логоцентрично устројене „индомашинске” цивилизације западног света, али, истовремено, и као залог Пекићеве модернистичке вере у светотворни потенцијал уметности. Другим речима, конституисање кохерентне представе о хуманитету немогуће је уколико се не активира имагинативна способност тумача која за циљ мора имати премошћавање процепа иманентних сваком тексту. Можда аутоиронично, у роману 1999 Пекић (2006б: 232) машту одређује акронимом „СВП – самопроизводни визионарски пројектор” и приписује способност/својство имагинације и роботима. Међутим, идејни контекст романа 1999 отвара могућност за још једну интерпретацију нужности да се и роботи обдаре имагинативним потенцијалом – свака цивилизација (људска, мутантска, антропоидна или било која друга) тражи своје утемељење у одређеном дискурзивном систему, а реконструкција и реконфигурација семиотичких, односно митских, историографских и параисториографских фрагмената, могућа је једино уколико постоји Идеја, као обједињавајући фактор, и Машта, као средство успостављања кохерентности једног овако устројеног система. У том смислу, Пекић роман *Атлантида* (што је случај и с осталим романима трилогије), започиње текстуалном пукотином, отварајући бројна питања која ће се са сваком новом страницом само продубљивати и умножавати: уколико се овај роман бави изгледима човека у оквиру „једне космолошке схеме”, да ли то значи да постоји више различитих „космолошких схема”? Даље, каква је то космолошка схема коју Пекић описује или (ре)конструира и зашто се баш за тај/такав референтни систем одлучио? Зашто је баш пресек скупова имагинације и „туђе реалности” место где треба тражити истину? Истину о чему или коме? И, уколико је читалац тај који своју машту треба да активира како би до те „истине” дошао, не значи ли то да је то само једна у низу могућих истина? Стиче се утисак да Пекић тенденциозно отвара широки хоризонт потенцијалних читања романа и тиме, нужно, „истину” литерарног текста смешта у домен хајдегеријански схваћене „Тајне”. Но, на страницама предговора романа *Атлантида* зјапи још једна пукотина, чије ће премошћавање или домаштавање, како ће се испоставити, бити кључно за покушај разумевања „истине” или досезања „тајне” овог романа, и последично читање трилогије. Говорећи о мотивима да овакав роман напише и „реалним документима” на које се ослањао како би свој наум спровео у дело, Пекић (2006а: 11) наводи:

Платонов извештај о рату Атлантиђана и Атиђана интерпретира он (Ориген) као сукоб *добрих и рђавих демона*, антиципирајући идеју која је у овој књизи књижевно примењена у облику глобалне алегорије. Нуменис ми је такође помогао, јер је тај рат назвао *борбом души* и тако у физички свет легенде о Атлантиди увео појам који ме је навео на смелост да тајни рат Атлантиђана и њихових робота схватим као – *рати оних с душом против оних који је немају*.

Атлантида јесте прича о рату. Најчешће, ратови се воде између страна чији идентитет почива на међусобно искључивим идеолошким парадигмама, што, уистину, и не мора да буде пресудно или нужно. Па тако, како би читалац, као литерарни сведок литерарног рата литерарну истину о сукобу разумео, неопходно је да тумачење отпочне раслојавањем знака „душа”. Пекић концепт душе небројено пута у својој трилогији помиње, више га мистификујући него расветљавајући, а суптилне назнаке да ће се човековом „душом”, шта год она била, бавити у свом трокњижу постоје и у роману *Беснило*, написаном седам година пре романа *Атлантида*. Док доктор Luke Komarowsky размишља о позицији човека у актуелној „космолошкој схеми”, Пекић (2002: 137) додељује му следећу реплику:

Људске представе о Земљи, чак и после мирења са соларном теоријом, непоправљиво су помпезне. Људске представе о космосу неизлечиво антропоцентричне, колико су, у међувремену, истините? Да ли је, уистину, једино човеку, с његовом бесмртном душом, дато и право да експериментише с другим живим бићима?

На ову изјаву се може надовезати и реченица из Пекићевог (1984: 75) есеја „Мит књижевности и мит стварности”:

Беснило је природна и неизбежна финализација тока што га је наша материјалистичка, антропоцентрична, дезоријентисана, деструктивна, у крајњем смислу самоубилачка цивилизација узела још од како смо направили прву алатку, онај славни зашиљени камен, који нам је почео замењивати најпре руке, па мозак, и најзад душу.

У првом случају, израз „његова бесмртна душа” има недвосмислено ироничну конотацију будући да Komarowsky не дели мишљење својих колега генетичара да је човек оно биће којем је дато ексклузивно право да Земљу и космос уређује и према својим себичним потребама, већ сматра да је човек самоме себи доделио централну позицију у устројству космоса. „Душа”, као апстракција највишег реда, концепт је који је човек конструисао како би оправдао своје поступке засноване на антропоцентричном хибрису, али и дискурзивно стабилизовао иманентно дисперзивну и нестабилну категорију хуманитета. С друге стране, тумачећи другу изјаву, стиче се утисак да је „душа” „нешто” иманентно људском принципу, својство или карактеристика, коју је човек почео да неутралише, односно чини излишном, оног тренутка када је покренуо замајац технолошког развоја. Намеће се закључак да се роман *Атлантида*, као и читава *Антропоолошка трилогија*, може читати кроз призму следеће онтолошко-идеолошке пукотине: шта је то душа? И, где тражити одговор на то питање? Али и: има ли душе уопште? Те, напоследку: зашто је Пекић, пишући *Антропоолошку трилогију*, преокупиран тим питањем?

Наизглед напуштајући утопијску наду да хуманитет може имати икакво утемељење, макар и неспецификовано, оличено у дисперзивном знаку „душа”, у аутопоетичком осврту на роман *Атлантида* Пекић (2008: 388) износи следећу тврдњу: „Слобода је ишчезла. Сви радимо као

андроиди, и то је у ствари права тема *Атлантиде*.” У минуциозно конструисаном свету *Трилогије* људи постепено ишчезавају и место уступају човеколиким – хуманоидним и андронидним, у сваком случају роботским – творевинама, механичким бићима „у сродству са најпримитивнијом регистар-касом” (Pečić 2006a: 415–416), или „у далеком сродству с електронским сатом” (Pečić 2006b: 284), „механизмима тако добро навијеним да им, осим повременог чишћења и проверавања, никакво накнадно дотеривање није потребно” (Pečić 2002: 52). Роботска/роботизована цивилизација, чији је основни принцип логоцентризам, јесте процесор рачунара, „Првобитни Програм”, који има апсолутну контролу над свим својим саставним деловима/”бићима”. Цивилизација је та која

их [роботе/„људе”] је снабдевала циљевима – који су њој одговарали, разуме се, јер без диктата те реалности никада ништа на своју руку не би предузели. Она их је хранила, појила, одевала, пре тога рађала (производила), после тога сахрањивала (искључивала) и слала на ђубриште. (Pečić 2006a: 185)

Основни принцип, али и покретач и гарант опстанка „наше индомашинске цивилизације”, јесте свеопшта аутоматизација, која је, како је Пекић види, и тековина просветитељских идеолошких пројеката, али и тачка њиховог слома. Па тако, литерарни субјекти романа *Беснило* уместо лица имају безизражајне „посмртне маске”, а на сахрани Последњег човека једне од могућих цивилизација описаних у роману 1999 (треће, или ко зна које по реду, никада не можемо бити сигурни), за његовим ковчегом крећу се „дуги редови хуманоида са људским ликовима као посмртним маскама” (Pečić 2006b: 230). И сексуални чин сведен је на „анимирање лешине електрошоковима додира” (Pečić 2006a: 121), што је доследно начину на који Пекић описује секс и у осталим романима трокњижа: у *Беснилу* секс се приказује као бестијално спајање и прождирање сада већ генетских модификованих дехуманизованих ентитета („рекомбинација, генетичко једињење два страна бића” (Pečić 2002: 518)), или слепо праћење Програма као у роману 1999 („У њеним покретима било је нечега неописиво нељудског, механичког, бесвесног.” (Pečić 2006b: 363)). У истом контексту, важно је издвојити и следећи навод из романа:

Приметио је девојку. И – гуму. И то је рутина, та гума, која ће једном, с почетка невина, прећи у гене и постати – неизбежна, аутоматска. Сви људи ће жвакати гуму. И нико неће знати зашто. Још известен број генерација можда ће и знати. Гума је добра за зубе. Гума је добра за гимнастику личних мишића. Гума спречава брзо старење. Затим ће се разлози, исправни или неисправни, изгубити. Остаће само – жвакање. То је судбина свих људских радњи. Трансмутација од слободне до аутоматске радње, од појединачне до опште, од вољне до принудне. (Pečić 2006a: 105)

Хумани субјект, чији је идентитет сведен на суму бесмислених, немотивисаних, контролисаних, аутоматизованих репетитивних радњи, тако постаје тек функција дискурса, заточен у зачараном кругу фуковске класификације, регулације, контроле и надзора, програмирања и

репрограмирања, „произвођења” и „искључивања”, а антропоцентрична цивилизација систем заснован на слепом извршавању програма који пројектује спрега моћ/знање у циљу сопственог одржања. У свету Пекићеве трилогије једина разлика између људи и робота, испоставиће се, јесте брзина којом могу бити (ре)моделовани.

Иако веома прецизан када дефинише онтолошке и идеолошке претпоставке роботског света, Пекић оставља пукотине управо на оним местима на којима би требало да се позабави есенцијом хуманитета. Он је успоставља на дисперзивним категоријама Неизвесности, Наде, Љубави, Душе, Слободе, да наведемо тек неколико примера, чије је појмовно одређење, у контексту *Антрополошке трилогије*, увек мањкаво будући да је засновано на низу недоречених изјава и негативних дефиниција⁵. У покушају да разјасни, или можда дефинитивно разграничи конституенте онтолошке бинарне опозиције људско-машинско, или рођено-произведено, Пекић нуди још једну могућу дефиницију човека која се одликује подједнаким степеном опскурности. По њој је човек „*биолошка организација заснована на нарочитом односу материје, њене енергије и душе*” (Пекић 2006а: 272–273) док се роботи, што је кључно, одликују одсуством „душе”. Међутим, стиче се утисак да Пекић тенденциозно затамњује тобожње конститутивно место хуманитета, што чини чак и специфичном употребом интерпункције. Наиме, он реч „душа” понекад означава курзивом, некада наводницима, да би је, потом, оставио потпуно интерпункцијски необележеном, односно, неодређеном. Она није „врлина” већ „својство”, она је „емулзија противуречности” (Пекић 2006а: 415), јасна и видљива „тек у контрасту са роботским особинама” (Пекић 2006а: 415). Или, како је у роману 1999 једна од инкарнација Првог робота, суоченог са проблемом стварања идеалне антропоидне симулације човека, те самим тим и збуњен пред овим концептом који, доима се, на један или други начин, више или мање очигледно, западна метафизика доследно пропагира као срж субјективности али и хуманитета, каже:

нека проклета, небулозна твар, такозвана д у ш а, феномен одвојен од с о м е, а опет битан за њу, до које су људи јако држали. Толико држали да су за њу сматрали да их она и једино издваја из зоолошке зоне живота. [...] Концепт душе једноставно – није схватао. Покушај да је разуме тиме што ће је подвести под други сродан или приближан појам – ума, свести, па и савести (неке врсте моралног рефлекса) – није успевао. [...] веровао је да су људски философи морали знати шта је душа и шта се од ње има, кад су јој у формирању човечности придавали толики значај. Када би дознао зашто је постојала и чему служила, умео би је и симулирати, а затим, зашто да не, дугом употребом и добити. (Пекић 2006б: 196)

Такав статус центра хуманитета, као латентно присутног, али семиотички дисперзивног и епистемолошки неодредивог/неодређеног, даље

5 „Човек није животиња, неастоји се само од нагона и чула. Али није ни дух јер има тело. Човек, разуме се, није ни камен јер не чека да га други покрене, него има своју вољу. Али све су то негативне дефиниције. Све је то *оно* што човек није. *Није* оно што он – јесте. Што га од других начина постојања разликује.” (Пекић 2006а: 473)

имплицира неизвесност, односно недетерминисаност основних онтолошких поставки хуманитета и његове потоње судбине. Пекић (2006а: 477) то и експлицитно наводи: „Неизвесност. То је човек. Неизвесност. Неупоредива сила бриге. Опојност зебње.” На супротној страни овог онтолошког спектра јесу роботи чије су „производња”, „контролисање” и „искључивање” руковођени, не човеку својственим „*слейим нагоном*”, већ разумом, „*шрезвеним инстинктом*” (Пекић 2006а: 224). Овај логоцентрични принцип роботску цивилизацију, која је ипак „симулација човечности” (Пекић 2006а: 212), чини аутоматизованом и унапред предвидивом, а самим тим и механизми контроле и програмирања оваквог система јесу једноставнији. Међутим, текст романа *Атлантида* градивно и доследно замућује почетну јасну дистинкцију између робота и људи. Или, прецизније: почетно успостављена опозиција хумано-нехумано бива дестабилизована и то тако што литерарни репрезенти атлантиђанског идентитета почињу све израженије да показују карактеристике антропоида, а, истовремено, идентичној трансформацији подлежу и литерарни субјекти са супротне стране онтолошког спектра. John Alden, андроид, „љубитељ птица” и агент AHDA (Anti Human Department), на крају романа, а у жељи да и сам искуси неизвесност и тако, можда, спозна шта то значи бити човек, повлачи зарђалу полуку којом ван функције ставља све роботске механизме/организме тиме окончавајући катаклизматични сукоб робота и људи, који се заправо, готово неосетно, али и неизненађујуће, преобразио у свеопшти апокалиптични масакр. Шта се, заправо, у том тренутку догодило с идентитетом Johna Aldena? Да ли је претрпео мутацију или еволуцију? Или је можда дошло до онтолошке аберације, односно одступања од софтверског, роботског програма или норме који је темељ Aldenovog „бића”? Повлачење полуге дакако јесте *изузетан* поступак једног андроида – чин роботске непослушности, рекли бисмо. Ако је изузетан, онда није *нормалан*. Самим тим, није ни роботски, људски је. Размишљајући о сопственој онтолошкој загонетки, антрополог по вокацији и образовању, робот по васпитању, Атлантиђанин по пореклу, председник Сједињених Америчких Држава по функцији, али и члан Nukleusa и Pownathan, предводник Aquariususa, John Carver/Howland увиђа:

Људи су и за Aquarius потрошни [...] као што су роботи занемарљиви за андроиде Nukleusa. Између робота и људи ни ту нема разлике на основу које би се човек разумно определио за једне или друге. Она, додуше, можда постоји код обичних људи, чији морални стандарди нису подређени вишим циљевима. И овде се, мислио је, даде конструисати генерализација. Чак и у виду антрополошког аксиома: *Уколико човек има пред собом виши циљ, све више је налик на робота, све више роб програма*. Било је евидентно да на роботе највише личе чланови Aquariususa. Између њих и чланова Nukleusa једва је било разлике, ако се занемари, разуме се, основна: једни живи, а други мртваци. Али, пошто су се кретали на исти начин, и то је некако постало ирелевантно. Друга разлика, која би се такође морала од људи очекивати, није се запажала. Будући живи, они су према животу морали да

осећају веће поштовање од оних који нису ни знали шта је живот. Ни ње није било. (Pekić 2006a: 455)

Јасно је, дакле, да је онтолошку апорију сменила идеолошка. Дефинитивно одређење идентитета, односно утемељеност у једној онтолошкој равни, постаје немогуће оног тренутка када се „виши циљ”, идеја водиља, апстрактни конструкт највишег реда постулира као одредница нечега што би требало да буде живо, реално, те самим тим сваке апстрактности ослобођено. У роману *Беснило*, мајору Lawfordu, када преузме апсолутну контролу над аеродромом, и, истовремено, побесни, одржање *йсеће игеје* постаје примарно – живот и живи, који би идеју пратили или проповедали, нису ни од каквог значаја. Слично томе, за припаднике *Aquarius*a, који су „корисност прихватили као врховни принцип” и који „жртвују људе да би спасили *Aquarius*” (Pekić 2006a: 467), очување „људске идеје” јесте основни приоритет, чак и ако нестане људи. Како је елиминација људи и у сржи *роботске* идеје, разлика између онтолошко-идеолошких димензија се анулира, а једино што опстаје јесте стерилни, апстрактни омот сачињен од означитеља лишених референата.

Последње странице романа *Анџланџида* место су сусрета. Срећу се, већ четврти пут, два *Johna* – *Howland* и *Alden*, тобожњи човек и тобожњи аутомат. *Aldena*, љубитеља птица, потрага за сопственим идентитетом одвела је у смрт:

Посвуда је владао спокој гроба, мир новог почетка, алфа и омега још једне неизвесности о којој је *Alden* говорио. *Alden*, робот, свој је одговор добио. Сада треба да га добије он, *John Howland*, човек. Због тог одговора, *Alden* је умро. Није био искључен, умро је, као и сваки човек, по својој вољи. Извршио је самоубиство кад му је било најлепше. Кад је био у зениту. (Пекић 2006a: 494)

Ова друга *Aldena* смрт, само наизглед парадоксално, омогућила му је да поново буде рођен. Овај пут као човек. *Johna Howlanda*, међутим, та иста потрага враћа на обалу *Pleasant Bay*a, али он свој одговор на питање, које је себи и *Alden* изнова постављао, није пронашао. Њега, као и читаоце, текст оставља без одговора на питање: „Шта је то човек?” Уместо њега, нуди нам тврдњу која је искључиво захваљујући репетицији задобила статус антрополошког аксиома: „*Неизвесности* је судбина човекова. Оно што га чини – човеком. Тако је бар *Alden* мислио док је био робот. Хоће ли тако мислити и сада кад је постао човек?” (Pekić 2006a: 495) Како рекосмо: *Анџланџида* се завршава сусретом – не само човека и робота већ и живота и смрти, неизвесности и аксиоматске „истине”: увек тек човека са самим собом. Катаклизматично уништење хуманог принципа није, дакле, крајње исходиште антрополошког епоса. Крајње исходиште овог дела *Анџројолошке тирологије*, што је случај и с романима *Беснило* и 1999, и не може да постоји. *Беснило* су преживели и надживели Прича о њему, јер без сведочанства о стварности ни стварност не би постојала, као што је у роману 1999 „Златни Крај”, Орвелов или Пекићев – свеједно је, литерарни знак који ће сведочити апокалиптични крах сваког

цивилизацијског циклуса. Као што је и „душа“ Пекићевог текста у бескрај одложено објављивање знака који прекрива дисперзивност и флуидност идентитетских структура, силовиту еротичност знака питања, императив лутања као јединог залога очувања хуманог... Јер, доиста, растрзани свешћу о иманентној неодрживост хуманитета као идеолошког пројекта и потребом проналажења сопственог места у „космолошкој схеми“, коју смо сами произвели, шта нам друго преостаје сем да, заједно с Пекићем, наставимо да производимо и уланчавамо маглине, једино тако потврђујући да у битном смислу јесмо.

Литература

- Bošković 2010: D. Bošković, *Zablude modernizma*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bošković 2011: D. Bošković, Politike srpskog postmodernizma, u: *Nasleđe*, br. 20, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 9–21.
- Cvijetiћ 2007: M. Cvijetiћ, *Pekiћev Orvel: ogled o bliskosti*, Beograd: Plato.
- Jerkov 1992: A. Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Nikšić: Unireks, Beograd: Prosveta, Podgorica: Oktoih.
- Lojanica 2022: M. Lojanica, Paraliterarni epos Borislava Pekića, u: *Žanrovska ukrštanja srpske i anglofone književnosti* 3, Novi Sad: Matica Srpska, 37–50.
- Lukić 1989: J. Lukić, Utopijski projekti u romanima Borislava Pekića, ur. Predrag Palavestra, u: *Srpska fantastika: natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti*, Beograd: SANU, 587–602.
- Lukić 2001: J. Lukić, *Metaproza: čitanje žanra – Borislav Pekić i postmoderna poetika*, Beograd: Stubovi kulture.
- Pekić 1984: B. Pekić, Mit književnosti i mit stvarnosti, u: *Odabrana dela*, Beograd: Partizanska knjiga.
- Pekić 2002: B. Pekić, *Besnilo: žanr-roman*, Novi Sad: Solaris.
- Pekić 2006a: B. Pekić, *Atlantida: epos*, Novi Sad: Solaris.
- Pekić 2006b: B. Pekić, 1999: *antropološka povest*, Novi Sad: Solaris.
- Pekić 2008: B. Pekić, *Marginalije i moralije*, priredila Ljiljana Pekić, Novi Sad: Solaris.
- Pijanović 2001: P. Pijanović, *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd, Titograd, Gornji Milanovac: Prosveta, Dečje novine, Oktoih, Dosije.
- Radulović 2002: M. Radulović, Estetičke i autopoetičke kontemplacije Borislava Pekića, ur. Predrag Palavestra, u: *Spomenica Borislava Pekića, Povodom sedamdesetogodišnjice rođenja (1930–2000)*, Beograd: SANU, 1–38.
- Stojanović 2004: M. Stojanović, *Književni vrt Borislava Pekića – Citatnost i intertekstualnost u negativnim utopijama*, Beograd, Pančevo: Institut za književnost i umetnost, Mali Nemo.
- Tatarenko 2013: A. Tatarenko, *Poetika forme u prozi srpskog postmodernizma*, Beograd: Službeni glasnik.

Marija V. Lojanica

**ON TRUTH, SOUL, HUMANITY, AND OTHER, NEBULOSITIES:
ANTHROPOLOGICAL TRILOGY BY BORISLAV PEKIĆ**

Summary

The paper examines the principal ideological, thematic, and semiotic layers of the novels comprising *Anthropological Trilogy* by Borislav Pekić: ontological and epistemological status of literary texts and subjects, considering the literary mechanisms of deconstructing the concepts upon which the logocentric logic that informs the identity of Western civilization has grounded the human principle. By postulating that Pekić interprets the human as a function of ontological and ideological discourses, and, accordingly, understands it as a highly dispersive and ambiguous semiotic structure, we have attempted to elucidate the central blank of the novels as the confluence of radical postmodern skepticism towards sustainability of the humanist project and deeply human belief in the epistemological potential of literature.

Keywords: Borislav Pekić, *Anthropological Trilogy*, humanity, ontology, ideology

Примљен: 31. март 2023. године

Прихваћен: 1. децембар 2023. године

Ива Г. Теших¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

МАТОШЕВИ КРИТИЧКИ ТЕКСТОВИ О СРПСКИМ ПИСЦИМА

У раду ћемо се бавити Матошевим књижевнокритичким радовима о српским литерарним савременицима. Циљ рада јесте да укаже на важност текстова које је један од најзначајнијих стваралаца хрватске књижевности посветио српским писцима свог времена, али истовремено и да скрене пажњу на значај Матошевог ангажмана у српској књижевности и култури на прелазу векова.

Кључне речи: књижевна критика, А. Г. Матош, Исидора Секулић, Јован Дучић, Светозар Марковић, Лаза Лазаревић, Бранислав Нушић, Стеван Сремац, Сима Пандуровић, Јанко Веселиновић

Као прозни писац, књижевни критичар, песник, фељтониста, полемичар, путописац – Антун Густав Матош спада међу најзначајније и најплодније ствараоце хрватске модерне.² Међутим, значај Матошеве појаве не ограничава се искључиво на матичну литературу – овај свестрани уметник једнако је драгоцен и у контексту српске културе – Матош „није тек стицајем случајних околности емигрант и посјетилац Србије, напротив – постаје грађанин Београда по властитом избору, цијелим бићем, пуноћом личног и стваралачког живота” (Lončar 1975: 239).

Боравећи у српској престоници, хрватски књижевник постао је хроничар београдског живота, остављајући трага о свом времену и о људима који би данас били „више-мање само имена из повијести, без индивидуалног људског профила, да није Матошевих фељтона, критика [...] о њима, из којих излазе пред нас као живи људи” (Jelčić 1984: 130). Проучаваоци Матошевог дела сагласни су у ставу да су управо боравци у Београду одредили његову књижевну каријеру и да је литерарно стасавање у српској престоници³ утицало на изградњу Матошевог стила – „немогуће је преви-

1 megalofroneo@gmail.com

2 „Стилски разрожно, жанровски и медијски шаролико литерарно и публицистичко дјело учинило је А. Г. Матоша средишњом фигуром хрватске књижевности на пријелазу 19. и 20. стољећа.” (Oraić Tolić 2013: 15) У *Недовршеној аутобиографији* откривамо да је Матош (1973b: 289) себе видео као „Дијете остарјелог деветнаестог и старац двадесетог, још дјетињастог вијека”.

3 Матош је започео „београдску каријеру” као новинар и челиста, иако му је, према сопственом признању, првобитна замисао била посве другачија: „Хтједох у конобаре, али кафеције набоше да сам сувише биједан и отрца за ту репрезентативну функцију. Нисам био ни за келнера! [...] Постао сам челиста, па новинар, литерат. Није богзна шта.” (Matoš 1973a: 265–266)

Захваљујући познанству са Јанком Веселиновићем, Матош је уведен у литерарни свет српске престонице, поставши стални сарадник листа *Нада*. У писму упућеном

дјети оно што је Матош добио од Београда; а добио је лежерност казивања, подсмјешљиви тон, живописну фразу” (Jelčić 1984: 130).

Током деветнаестогодишњег стварања у домену критике (која није представљала главно подручје рада) писао је Матош о готово свим српским и хрватским књижевницима свог доба, при чему је до повратка у Загреб био више усмерен на оцењивање српских писаца. Стицајем околности⁴, „српска је књижевност у Матошу нашла свога znalца и поклоника и критика што је суставно прати, коментира и шири, можда чак с већим непосредним увидом и критичком енергијом од хрватске књижевности” (Lončar 1975: 248).

Као критичар/есејиста, Матош је, по Ујевићевом (1934: 113) тврђењу, био *вјечно постојање*. Писао је много и о много чему, без потребе за било каквим системом и јасним формулацијама, без стега и захтева, придржавајући се становишта да у критици нема правила нити истине. Из тог разлога,

Већина његових критичких судова или су потцјењивања, или су панегирици или педантеријска приговарања, готово увијек без праведне мјере, без правих пропорција ствари, сваки дајући и више добрих појединачних запажања, али у цјелини у некој веома субјективно доживљеној и помакнутој перспективи. (Popović 1972: 54)

Матошеви критички написи су пре свега импресије и то не само о делу већ и о аутору. У позитивистичком духу истицао је овај критичар како су уметничко дело и његов творац у узајамном односу: „Познавање аутора најбоље помаже разумијевању њихових продуката. Но ја готово увијек закључујем и обратно: из познате књиге готово инстинктивно замишљам непозната сачинитеља. Ријетко се кад преварих.” (Matoš 1973c: 80)

уреднику *Наде* откривамо како је понудио да, уколико буде имало потребе, с времена на време напише покоји приказ: „Како не знам имате ли за ’србијанску’ књижевност критичара, то ћу бити тако слободан, да, ако Вам буде с вољом, пошаљем по који пут реферат о каквој новој књизи. А сама ствар нека говори за мене.” (Matoš 1973d: 147) Радујући се успостављеној сарадњи, Веселиновић изјављује: „Његови су радови његова душа, он пише онако као што осећа ’крвљу срца и соком живаца’. ’Нада’ ће у њему подићи и подгојити једног ваљаног књижевника поцепаној браћи Србима и Хрватима.” (према Jelčić 1984: 127)

- 4 У периоду између 1895. и 1914. године Матош је био сарадник великог броја хрватских и српских часописа. Специфичност његовог положаја у матичној књижевности јесте у чињеници да је већи део живота (од дезертирања 1894. све до помиловања и повратка 1908) провео ван Хрватске, и, услед одсутности, „није имао много разумијевања за све епизоде у књижевним борбама своје генерације” (Baras 1965: 64). Упућеност у културне и књижевне прилике у Европи омогућавала је Матошу свеобухватнију перспективу – боравак на западу створио је од њега „префињеног артисту”, односно „истанчао естетски укус у тражењу високога, симболског и интимног, наравног и импресионистичког стила” (Ogrizović 1934: 25–26). Међутим, та чињеница допринела је и мањем разумевању прилика у домаћој књижевности: „Дугогодишње избивање из Хрватске и, особито, живот у великој, слободној Француској учинили су да је он прихватио многа схваћања и погледе који се, објективно, у (неслободној) Хрватској нису могли ни примити ни ширити.” (Jelčić 1984: 41)

Читајући *Сапушнике*, Матош је био уверен да се иза имена Исидора Секулић крије мушкарац: „За том тобожњом Исидором Секулић крије се јамачно мушкарац рафиноване, женске осјећајности што нас мистификује женским псеудонимом.” (Matoš 1965: 221) Замишљајући лик сакривен иза „лудог и паметног ћеретања”, написаће: „За Исидору Секулић никад не чух нити је видјех, па ипак ми је пред очима [...] мала, мршава, блиједа, паметна, неудата, живи у ултрапровинцији, међу хиперпаланчанима [...] од којих зависи и који можда смијехом глупана плаћају њену живчану и мозговну супериорност.” (Matoš 1965: 223)

Матош је градио слику аутора служећи се методом, како је говорио, *инстинктивног замишљања*. Вођен принципом слободних асоцијација, маштао је и о особи која се појављује под именом Марко Цар. И у овом случају, подударност са реалним чињеницама изостаје:

Како мишљах о њему, читајући I. свеску његових *Симпонија* и *Путописе*: То мора да је човјек зенћил, 'трули' газда. Марко 'Цар': 'omen est nomen'! Тај човјек мора да живи најсавршенијом формом живота и животом модерног естетског Епикура. Много путује (и може му се!). Сада шетка по Прагу, сада лешкари у *louvre*ском фотељу, сада изгубљен у сањарије ћаска по галеријама ватиканским. А пошто се набаздаликао, ето га с пунијом биљежницом и главом у своје древно препито гнијездо далматинско. (Matoš 1973c: 80)

У критичким текстовима Матош је преносио и утиске о нечијој појавности, а најсликовитији је пример Стевана Сремца:

Бијаше висок, здрав, лијеп човек без 'фелера' [...] У говору је 'врскоа'; имао је потежи језик. Крупан глас, ситни кораци [...] Носио је само мекане, 'ирошке' шешире, потсећајући на маловарошког бонвивана. [...] Код куће [...] носио је сиви 'шлафрок' [...] и у тој тоалети, откривајући љепоту врата, прију и главе, највише ми се свиђаше. (Matoš 1952: 27–28)

Ни приликом коментарисања спољашњости Матош није заобилазио да се изјасни о томе шта му се допада или не. Изразито субјективни ставови на књижевне теме налазили су места у његовим критикама, без обзира на то што су каткад били непотребни или се чинили баналним. На примеру есеја о Скерлићу можемо уочити до које је мере изглед књижевног противника био довољан разлог за нетрпељивост:

Већ његова спољашњост није ме никад привлачила. Има татарску физиономију, жуту мршавост *Shakespeareovog* мрзиоца Касија. Тип *Nietzscheovog* Чандале и Сократа, лик Тургењевљевих политичких фанатика. Задрт. 'Шебиг', немарно одјевен. Француз без француске лијепе кокетије. Плебејац, демагог, *Rousseau* без поезије, *Saint Just* у улози педагога. (Matoš 1973a: 186)

Осим скицирања карактера и физичког изгледа, Матош се усуђивао и на разматрање етичке димензије писца. За Сремца је изјавио да је „најскрупuloзнији реалиста” (Matoš 1965: 189), док је на Дучића насрнуо због примања апанаже од „презадужене Србије”: „Тај Јован Дучић прима [...]

мјесечну плаћу попут дворског пјесника. Да је родом Шумадинац, лежао би хапса као Јанко Веселиновић, пребијао би се туђином попут Драгутина Илића или би гладовао као покојни Јакшић.” (Matoš 1973c: 179)

Давање предности сопственом утиску имало је кључну улогу за Матоша. Живећи у доба које обележавају сукоби унутар различитих орјентација (национализам и југословенство, праваштво и напредњаштво, естетизам и тенденциозна литература), Матош је и сам често упадао у контрадикторности. Ипак, у његовим импресијама можемо открити извесне константе – елементе за којима је увек трагао, ма о коме да је писао. Као импресиониста, није изградио целовити критички систем или методу, али можемо запазити да једина вредност, које се никад није одрекао нити је довео у питање, јесте *осећај*. Дакле, емоција коју дело изазива представљала је најпоузданије мерило – „Пјесници осјећаја преживљавају пјеснике доктринаре, јер је осјећај вјечан, а теорије преживљују.” (Matoš 1965: 119)

Одушевљено је Матош (1965: 221–222) говорио о ефектности осећања у *Сајућницима*: „Која музика! [...] ријечи бола на тој музици гестикнулишу, клањају се, врте се око себе, скачу и играју тако бизарно, чудно и угодно, те Исидора Секулић подсјећа на плесачицу Исидору Данкан.” Потпуно супротно Скерлићу⁵, који је наглашену усмереност на сопствено биће сматрао неприкладном и себичном, Матош (1965: 224–225) брани право на женску „неуравнотеженост”, хвалећи „стил танчине и нијансе [...] стил игле и повјесма, стил нерва и кончића, пун неочекиваних детаља, стил микроскопа и оштрог, критичног, женског нервозног ока”.

Код Матоша је постојала, како је Тин Ујевић говорио, *логику осјећаја*, на којој је почивало критичарско становиште, стога не изненађује да је и у прози трагао за емоцијом. Тако је у приповедачима Лази Лазаревићу и Стевану Сремцу као посебан квалитет истицао управо лирску црту: „Сремац је *пјесник* свијета који већ сасвим ишчежава” (Matoš 1973a: 140), док је Лазаревића (који је „своје приче одболовао као најсубјективнији лирик стихове”) називао „епским лириком”, приповедачем који ствара „лирски ефекат”: „Он је пјесник сузе [...] Он је лирик обитељског живота, лирик фамилије. Српски задружни, патријархални, примитивни живот нема таквог аркадијског и топлог панегиричара.” (Matoš 1973c: 173–174)

Према Матошевим мерилима, непостојање осећајности представљало је неопростив недостатак за уметника. Без обзира на остале квалитете, та чињеница умањивала је његову наклоност, о чему најбоље сведочи однос према Нушићу. Говорећи о творцу модерне драме и фељтона,

5 Скерлић је био неприкосновени ауторитет српске књижевности и био је – и у идеолошком и у књижевном смислу – све супротно Матошу: „Троглав, као Триглав, аждаја или Балачко војвода. Држање тог демократе мирише по диктатури. [...] Г. Скерлић данас влада душама не само у Београду, но и у Загребу.” (Matoš 1965: 294) Напад на Скерлића био је, признаје Матош, својеврстан изазов: „ја нападах Скерлића јер ми се чинио најјачи и најопаснији.” (Matoš 1973c: 251) Заправо, можемо рећи да кроз Матошев однос према опонентима и ауторитетима хрватске и српске књижевне критике – Марјановићу, односно Скерлићу – на најбољи начин можемо осветлити Матоша критичара.

Матош не штеди речи хвале: „Тој лакоћи, тој плодности нема доселе пара у нашој заједничкој књижевности. [...] Такви срећници [...] не живе за умјетност, они су умјетност, они пишу како други дишу.” (Matoš 1973c: 312–313) Матош (1973c: 313) истиче Нушићеву иновативност на стилском и тематско-мотивском плану – „љубезни и забавни начин ћаскања, шале и фантазије” који је унео у белетристику, док је у драмама „први успјешно увео у литературу отмјенију српску буржоазију” (Matoš 1973c: 203). Међутим, изостанак лирске компоненте умањило је Матошеве симпатије: „Нушићев дар је више имагинаран но осјетљив. Има више фантазије но срца” (Matoš 1973c: 203), и управо из тог разлога Нушић не спада међу ауторе који су инспиративни и „маме” на поновно читање – „Тај аутор умије расположити, забавити, изненадити, али ме не осваја да га читам и по други пут.” (Matoš 1973c: 203)

Ако обратимо пажњу на избор речи, топлину, односно жестину и полемички набој Матошевих текстова, можемо закључити да ли је и колико симпатија овај критичар имао према ономе о коме је писао. Један од најисцрпнијих и најсентименталнијих есеја о српским писцима јесте некролог Стевану Сремцу. У њему се дотакао Матош свих аспеката Сремчевог живота и стваралаштва – од тога какав је одјек имала његова смрт у Београду, затим физичког описа, биографских података, политичког опредељења, анегдота о љубавном животу, чак упадајући у патетику („И као прави љубитељ јесени, као прави хуморист, као прави јесенски човјек, преминуо си у јесен. Нестало те као грозда, али вино које си свом роду и народу у вјечну власт оставио, биће као ракија твојих класичних бачких попова: што старија, то боља.” (Matoš 1965: 171)) и баналност („Убила га легендарна нечистоћа српских нужника, дакле остатак барбарства баш оног времена којему се – јадник! – толико дивио, да је мрзио епоху која је већ због тога супериорнија од прошлости, јер је изумјела ’енглески папир’.” (Matoš 1965: 176)).

Уколико имамо у виду текстове о српским ауторима, могли бисмо рећи да је некролог посвећен Сремцу писан са највише топлине (чак и започиње откривањем емоције: „И мене је, Хрвата, та ненадана смрт потресла као сваког Србина, јер ми је српска књига најпреча поред хрватске и јер ми Сремац бијаше послјије покојног Јанка Веселиновића главни српски књижевни протектор и пријатељ.” (Matoš 1965: 169)). Сремчева фигура је имала и симболичку важност у Матошевој каријери – прву рецензију написао је о *Ивковој слави*, а одговорност за репутацију памфлетисте који је „пун безочне крепчине и уврједљиве енергије” (Ujević 1934: 113) приписивао је, између осталог, и самом Сремцу:

Он је дакле помало кривац ако данас кожа толиких ’свираца и полетараца’ носи трагове мог зуба. Прем сам мало неповољно оцијенио *Лимунацију на селу*, Сремац бијаше према мени као и доселе, и није се ради критике на мене љутио као Јанко Веселиновић (због *Хајдук Штанка*). (Matoš 1965: 171)

Случај са Јанком Веселиновићем је посве друге природе. На примеру рецензије о *Хајдук Штанку* бива јасно због чега је Михиз говорио о

Матошевој специјалности коју је означио као „клање на мртво” (Михајловић 1956: 86). У тексту о *Хајдук Штанку*⁶ Матош испаљује артиљерију осуда, пренебрегавајући чињеницу да је посреди књига његовог пријатеља: „*Хајдук Штанко* је дакле пропао покушај” (Матош 1973с: 64), „*Хајдук Штанко* је једна од најслабијих књига Веселиновићевих” (Матош 1973с: 55) која „једва да има десетак занимљивих мјеста [...] вриједет ће та Веселиновићева књига као згодан роман за масу. Многе се зле књиге одликују над добрим тим што су фукари занимљивије.” (Матош 1973с: 56)

Парадоксално је да овакву критику потпише неко ко ће поводом Веселиновићеве смрти записати: „Бијаше ми као да ми умре отац, јер ми Јанко бијаше често и отац и мајка, помажући ми и савјетом и дјелом у најмучнијим часовима. То је једини књижевник који ме и преко гроба задужио.” (Матош 1965: 164) Некролог Јанку Веселиновићу, као и критика поменутог романа, откривају Матоша као „рођену контрадикцију”, за коју је Ујевић (1934: 111) говорио: „Ако вас је данас напао жестином нечувене филипике, то није свакако разлог да му сутра не будете изврстан пријатељ. [...] Тешко да ће сутра бити гдје и данас, пошто је јучер био на посве другом мјесту.”

Према Ујевићевим (1934: 113) речима, Матош је желео да „узбурка мртву воду, да пролије жабокречину, те је сам изазивао крешева, палио и млатио десно и лијево”. Неумерен и најчешће неправичан, у извесним случајевима умео је да изрекне похвалу, чак и да направи равнотежу, што је – узевши у обзир специфичности његовог темперамента – било неуобичајно. Баланс између придика и похвала приметан је на местима на којима бисмо то најмање очекивали.

Иако противник идеологија, указивао је Матош поштовање према залагању извесних тенденциозно усмерених савременика. Пишући о Светозару Марковићу, симболу социјално орјентисаних струјања, на умерен и прилично објективан начин тумачио је његову улогу у оквирима српске књижевности и српског друштва. Без икаквог емотивног набоја, којим најчешће обилују његови текстови, Матош заузима позицију коментатора, осветљавајући фигуру политичког и културног преаоца, који је имао значајан број следбеника и поштовалаца: „Светозара Марковића не смијемо оцјењивати по ономе што је хтио и покушавао, већ по ономе што се од његових теорија у Србији већ до данас могло

6 Чувени приказ тек објављеног *Хајдук Штанка* проузроковао је прекид једног пријатељства, али је, између осталог, директно одредио и Матошеву судбину – након буре коју је изазвала неповољна критика, Матош је био принуђен да напусти Београд. У својој недовршеној аутобиографији писац је овај инцидент описао на следећи начин: „*Бранкову колу* обећавам у зао час рецензију Веселиновићевог *Хајдук Штанка*. Роман бијаше слаб и критика неповољна. Цијела радикална, а касније цијела београдска штампа окомила се на мене. Изгубих мјесто у оркестру. Осумњичише ме као шпијуна, па је вицеконзул Јовановић морао наћи другог челисту. Цијели град ме бојкотовао. Врата ми се редом пред носом затвараху. Зима бијаше управо страшна, а ја бих био од глада погинуо, да ми г. Коста Херман, уредник *Наде*, добротвор С. С. Крањчевића и многих других, не посла 300 круна предујма, па могадох отићи из Србије с туђим пасошем преко Аустрије, почетком 1898.” (Матош 1973b: 293)

остварити, а то је врло много, ако и није све.” (Matoš 1973c: 263) Матошу и Марковићу били су својствени ентузијазам и полет, због чега је карактерисање Марковићевог изразитог илузионизма могуће протумачити и као сагледавање сопствене позиције: „Сви су велики реформатори утописте. [...] Утописте из тога простог разлога што се ни једна велика идеја не може остварити како ју је њен творац замислио, а то не вриједи само за социјалне и политичке него и за научне и умјетничке реформаторе.” (Matoš 1973c: 263)

Мада је у Марковићу видео несамосталног и неоригиналног делатника на социјалном и културном пољу („оригиналан бијаше тек у заблудама”), поштовао је његово дело, које „није највеће српско дјело XIX. вијека, али је велико дјело великог човјека [...] То је прва наша књига у којој је наш човјек приказан у жаришту најактуелнијих европских мисли [...] и само добар Европљанин’ могао је написати.” (Matoš 1973c: 256, 266) Сматрао је да је Скерлић (као Марковићев духовни следбеник) био најкомпетентнији за писање студије о свом претходнику: „само др. Ј. Скерлић могао га од свих савременика приказати у свој ширини и важности, компетенцијом ђака и стручношћу настављача онога што је у томе великом дјелу и даље модерно и витално.” (Matoš 1973c: 266) Матош је исмевао Марковићеве поклонице („свице и полетарце”), а као јединог епигона вредног помена издвојио је Јашу Томића – неталентованог „стиходелца”, чији је пример само потврђивао његову тезу да је без талента узалудан сваки покушај бављења уметношћу – „Јер таленти праве системе, а системи не праве талената.” (Matoš 1973c: 28)

Матош је редовно иступао против декламација, тражећи аутентичност и оригиналност. Не марећи за уврежене ставове у књижевној јавности, немилице је нападао сваки облик подражавања. Устајао је и против високоцењених имена, неоптерећен чињеницом да је усамљен у свом ставу. Тако је у време општих симпатија према Јовану Дучићу указивао на песникову неоригиналност и намештеност, тврдећи: „Дучић пише као жене, али као жене што лоше пишу.” (Matoš 1973c: 222) Теза да су Дучићеве песме „права мртворођенчад романтична” заогрнута романтиком „најнижег степена”, праћена је мишљењем да ће исте те песме остати као сведочанство о развоју и модернизацији српске лирике, јер: „Својом, премда често неправилном формом, иду међу најбоље написане књиге у новој нашој литератури.” (Matoš 1973b: 169)

Присутност неспоживих судова на једном месту потврђује тезу о хрватском критичару као „рођеној контрадикцији”, чинећи основаном Ујевићеву (1934: 111) опаску: „Спалит ће што обожавао, да обожава што спаљивао. [...] Сваки час у њему умире једна особа и рађа се (или се препорађа) друга.” Као и сваки пут приликом исказивања вредносног суда, Матош није заобилазио да прокоментарише присуство туђих утицаја. Негативно одређивање према Дучићевој поезији изазвано је сиромаштвом идеја и претрпаношћу „Парнасом Војислава Илића”. Премда стичемо утисак да је напад на Дучићеву поезију

заправо обрачун са Скерлићем („Др. Јован Скерлић је углавном овако обиљежио Дучићев таленат”), речи хвале, ипак, нису изостале: „Ако Јован Дучић није до данас најбољи од млађих српских лиричара, може то постати.” (Матош 1973с: 167)

Као што се бунио против књижевних мода, Матош је устајао и у одбрану талената чији рад није наилазио на симпатије у књижевној јавности. Без обзира на то да ли је био мотивисан личном жељом да говори о некоме, или је писао с намером да контрира, бранио је право на слободу и оргиналност. Један од непризнатих и изопштених уметника који је задобио Матошево поверење био је Сима Пандуровић. Несхваћен у своје време, уживао је свесрдну подршку хрватског књижевника. Матош (1952: 294), према сопственом тврђењу, први је скренуо пажњу на Пандуровићеву појаву: „Ја сам први у Београду упозорио на његов таленат.” Штитећи боемског песника, Матош полемисе са великим „чистунцем” српске књижевности, који је у Пандуровићу видео књижевну заразу и декадента којег је потребно одстранити.

Хрватски књижевник спочитава Скерлићу неразумевање појма декаденција, појашњавајући: „Покрет који људи називаше 'декадентним', био је фактично знак литерарне ренесансе, препорода, а не декаденције, пропадања.” (Матош 1952: 299) Поводом Пандуровићевог случаја Матош (1952: 299) држи кратко предавање београдском „официјелном критичару”: „Литерарни декадент у правом смислу ријечи је плитак, лош аутор, тј. аутор који репрезентира декаденцију, пропадање у књижевности. У том смислу је и др Скерлић у успоређењу са 'декадентним' критичарима Запада прави декадент.” „Лијечнику угроженог, иначе здравог и чилог српског друштва” није могла да не засмета Пандуровићева „аналитична пјесничка исповијест”, која је „најбољи докуменат за кризу младе српске душе и за периоду песимизма” (Матош 1952: 305).

Скерлић забринуто говори о абнормалности Пандуровићеве личности, за разлику од Матоша, који га истиче као несумњиво најбољег српског лиричара, видевши у њему весника промена које ће тек наступити: „он ће бити прави пјеснички изабраник младе Србије, која више није – како се већ у тим стиховима види – Србија др-а Јована Скерлића и других 'нормалних', здравих духова.” (Матош 1952: 305) Упоређујући Пандуровићеву и Дисову даровитост, Матош (1952: 295) закључује: „Тај Дис (Петковић) можда је даровитији од Симе, али ради сиротиње и других неприлика није се могао наоружати културом, без које данас нема више поезије.”

У приступу Пандуровићевој уметности препознајемо чак неку врсту пресликавања, то јест Матошевог поистовећивања са песниковом судбином: „Читајући дакле те 'Посмртне почаст', као да индиректно читам успомене из једног од најмучнијих периода властитог живота.” (Матош 1952: 296) Доминацију Пандуровићевог песимизма Матош (1952: 295) разуме као последицу животних неприлика:

Одвише реалиста да се буни, одвише скептик да идеалише и да се обмањује, он је већ рано дошао до песимизма [...] до очајања којему досађује већ и властита интелигенција [...] Био је вазда ћутљив и замишљен, а блиједо лице са нечистом кожом нехигијенског живота чинило се старо од унутрашњих доживљаја.

Пишући о аутору „чудних и мрачних песама”, Матош као да говори о себи и свом осећању света, отуда није случајно што су и тумачи Матошевог дела указали на међусобну условљеност његовог живота и уметничког рада, објашњавајући како су лоше egzистенцијалне околности (године дезертерства, немање сталног запослења, сиромаштво...) учиниле да овај књижевник постане једак и осетљив. Како је (Andrić 1914: 90) говорио, Матош је био „отрован животом и покисао искуством”, што се и те како одразило на тон, стил и садржину његове књижевне делатности. „Из његова песимистичког осјећања живота произишао је готово сав његов белетристички рад, а из њега произишли су и његови погледи на књижевност и њезино значење у животу” (Barac 1965: 67), „Полемичан је постао од нужде, силом прилика” (Ogrizović 1934: 62).

Упркос животним недаћама, Матош је свој живот у потпуности преоријентисао на уметност, уверен да је служење лепоти најсувислија човекова делатност. У уметности је овај *žosťogdar riječi* (Andrić 1914: 90) видео аутономну категорију, драгоцену баш као и сам живот, а најснажнији доказ таквог убеђења проналазимо у Матошевом (Matoš 1965: 220) поређењу са Скерлићем: „Али док се Скерлић тјешу позитивном вјером у напредак и у човјека, ја сам увјерен у вјечност људске глупости, демократију не сматрам религијом, не вјерујем у људску једнакост и правду, мислећи да је *најљепши циљ човјека пољепшавајући животи и служећи његови* [подв. И. Т.]”

Иако несталан у идеји и ставу, поседовао је Матош и помирителске побуде. У томе се, између осталог, очитује значај његовог ангажмана у српској и хрватској културној средини. Био је свестан своје посредничке улоге, наглашавајући:

И док су други о хрватској и српској културној узајамности тек декламовали, ја сам као новинар о српским културним појавама нашу јавност међу првима упућивао, поносећи се да сам за оно петнаест година мог лутања изван Хрватске доказ да она несрећна, искорењена, из домовине јурена, анонимна и емигрантска Хрватска тек у туђини слободним духом дише. (према Mihajlović 1956: 80)

Матош је хвалио постојање ујединитељских тенденција које је запажао код савременика – у *Приморкама* Марка Цара видео је доказ да „јединство хрватског и српског духа није празна ријеч, а госп. Марко Цар је од оних ријетких код којих се дух хрватски и српски, дух латински и народни, православни и католички, традицијски и модерни већ давно ујединио” (Matoš 1973c: 270). И код Лазе Лазаревића је препознао елементе који уливају наду о зближавању два народа:

Само демократска идеја, чиста од шовинистичке православне, католичке натрухе, проста од аустромађарског, црногорског, србобранског итд. дојма, моћи ће зближити наша близаначка племена. Л. Лазаревић је тој нади отворио утјешни видик, одгаливши нам груди шумадијског човјека, те нађосмо у њима своју рођену душу. (Matoš 1952: 23)

Међутим, упркос похвалама на рачун помиритељских тенденција, Матош је упозоравао на неоснованост тврдњи да су Срби и Хрвати исти народ, сматрајући да се филолошке и политичко-историјске категорије не смеју мешати: „Јединство народно Срба и Хрвата је тек литерарни и филолошки појам, а никако хисторијски и политички, јер смо додуше један народ језиком, али барем доселе нисмо то хисторијски и политично.” (Matoš 1973c: 322)

Без обзира на евидентне контрадикције и искључивости, Матошева делатност је вишеструко значајна у контексту српске културе и књижевности на почетку XX века – „Он је личним својим примјером најидеалније потврдио, да између Срба и Хрвата може бити истинскога братства и слоге. [...] хрватски књижевник А. Г. Матош допринео је јединству Срба и Хрвата више него скупа сви теоријски проповједници.” (Nikolajević 1934: 88) Осим тога, „да није било раздобља Матошева живота на извору српске културе и књижевности”, сматра Мате Лончар (1975: 247), „били бисмо сиромашни за неколико књига критичко-есејистичке прозе чија вриједност ни до данас није прошла; њеном документарном свједочењу дугујемо упознавање једног давног доба, политичке и духовне климе, многих људи и повијесних збивања – изблиза”.

Извори

- Matoš 1973a: A. G. Matoš, *Vidici i putovi. Naši ljudi i krajevi*, Sabrana djela, svezak IV, uredio Dragutin Tadijanović, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost.
- Matoš 1973b: A. G. Matoš, *Postuma*, Sabrana djela, svezak V, uredio Dragutin Tadijanović, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost.
- Matoš 1973c: A. G. Matoš, *O srpskoj književnosti*, Sabrana djela, svezak VIII, uredio Nedjeljko Mihanović, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost.
- Matoš 1973d: A. G. Matoš, *Pisma I*, Sabrana djela, svezak XIX, uredio Davor Kapetanić, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost.
- Matoš 1973e: A. G. Matoš, *Pisma II*, Sabrana djela, svezak XX, uredio Davor Kapetanić, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost.
- Matoš 1965: A. G. Matoš, *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Matoš 1952: A. G. Matoš, *Eseji i feljtoni o srpskim piscima*, Beograd: Prosveta.

Литература

- Andrić 1914: I. Andrić, A. G. Matoš, U: Zagreb: *Vihor*, I / 5, 89–91.
- Barac 1934: A. Barac, Predavanje o A. G. Matošu, u: A. G. Matoš. *In memoriam. O 20-godišnjici pjesnikove smrti*, Zagreb: Tiskara Merkantile (Juriša I Sedlak).

- Barac 1965: A. Barac, Matoševi pogledi na književnost. Matoš kao književni kritičari esejista, u: *Antun Gustav Matoš*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika Socijalističke republike Srbije.
- Jelčić 1984: D. Jelčić, *Matoš*, Zagreb: Globus.
- Lončar 1975: M. Lončar, A. G. Matoš i Beograd, u: *Zbornik radova nastavnika i studenata povodom 100-godišnjice obnavljanja Katedre za svetsku književnost na beogradskom univerzitetu*, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Mihajlović 1956: B. Mihajlović Mihiz, *Od istog čitaoca*, Beograd: Nolit.
- Nikolajević 1934: B. Nikolajević, Matoševi boravci u Beogradu, u: A. G. Matoš. *In memoriam. O 20-godišnjici pjesnikove smrti*, Zagreb: Tiskara Merkantile (Juriša I Sedlak).
- Ogrizović 1934: M. Ogrizović, Artista, u: A. G. Matoš. *In memoriam. O 20-godišnjici pjesnikove smrti*, Zagreb: Tiskara Merkantile (Juriša I Sedlak).
- Oraić Tolić 2013: D. Oraić Tolić, *Čitanja Matoša*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Popović 1976: B. Popović, *Matoš i nakon njega*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta.
- Ujević 1934: A. Tin Ujević, Em smo Horvati, u: A. G. Matoš. *In memoriam. O 20-godišnjici pjesnikove smrti*, Zagreb: Tiskara Merkantile (Juriša I Sedlak).
- Žeželj 1970: M. Žeželj, *Tragajući za Matošem*, Zagreb: Matica hrvatska.

Iva G. Tešić

CRITICAL TEXTS ABOUT SERBIAN WRITERS WRITTEN BY MATOŠ

Summary

In this paper, we will deal with Matoš's literary criticism of Serbian literary contemporaries. The aim of the paper is to point out the importance of the texts that one of the most important artists of Croatian literature dedicated to the Serbian writers of his time, but at the same time to draw attention to the importance of Matoš's involvement in Serbian literature and culture at the turn of the century.

Keywords: literary criticism, A. G. Matoš, Isidora Sekulić, Jovan Dučić, Svetozar Marković, Laza Lazarević, Branislav Nušić, Stevan Sremac, Sima Pandurović, Janko Veselinović

Примљен: 26. марта 2023. године
Прихваћен: 14. новембар 2023. године



ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Париски атеље Надежде Петровић (Спомен збирка Павле Бељански, Нови Сад).

Марија С. Пантовић¹
Државни универзитет у Новом Пазару
Департаман за филолошке науке
Српска књижевности и језик

ТРАУМА И МЕЛАНХОЛИЈА У АНДРИЋЕВОЈ ПРИПОВЕЦИ МУСТАФА МАЦАР²

Рад се бави везом меланхолије и трауме у Андрићевој приповеци *Мустафа Мацар*. Сустицање двају медицински установљених стања показује се као семантички плодотворно тле за проматрање психичких и соматских знакова које субјект испољава циклично. Лик Мустафе Мацара у раду је посматран кроз модерничку призму унутрашње деструктивности, која је директно повезана за спољашњим ентитетима: раним одвајањем од породице, животом у осами, ратом и митским јунаштвом. На тај начин авангардни Мустафин лик тумачи се кроз призму антиципације ране младости и кроз призму емотивне остарелости те психичког растројства, злочина и коначне трауме која докида могућност спасења. Меланхолија се тако транспонује у трауму, траума у злочин, а злочин у апсолут страдања као коначни Мустафин крај. Рад настоји да покаже хронологију збивања и могућност растакања Андрићевог субјекта на време пре злочина, које је време иницијалне трауме, и кроз слику присилне отуђености која је зачетак меланхолије у јунаку.

Кључне речи: модернизам, Андрић, траума, меланхолија, злочин

Психолошка пројекција Мустафе Мацара у истоименој приповеци проговара о људској психи након рата и начину на који се ратна стрехота инкорпорира у живот и након његовог званичног краја: „Бунило добија особине душевне тегобе која је болесника бринула пре него што је болест експлодирала, или чува својства самог узрока који ју је изазвао [...]” (Eskirol 2006: 90) Сусрет са Мустафом јесте прекид епског величања јуначке храбрости и демитологизација јунакове величине: „Бијаше погнут и некуд мален (јер у причањима и очекивањима бијаше порастао). Вас савијен, мрк и умотан, више је личио на побожна и учена путника него на Мустафу Мацара о ком се толико причало и пјевало.” (Andrić 1965: 99) Погнут положај тела опонира величању јунака у свести нација, када субјект још увек не открива истинску психолошку распућеност. Свеукупно искуство Мацар ће подвести под паролу: „Свијет

¹ mpantovic@np.ac.rs

² Рад је настао у оквиру докторске дисертације под називом *Меланхолија у српској књижевности 20. века*, која је одбрањена 10. априла 2022. године, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

је пун гада.” (Andrić 1965: 103) Ратну трауму настављену након трећег повратка кући, јер: „Ово је трећи пут да се Мустафа враћа у свој погнути чардак понад воде” (Andrić 1965: 99), субјект испољава кроз даља убијања. Чини се да се прошлост интегрише као релевантни показатељ Мустафине садашњости, јер након сваког сна Мустафа убија насумично људе које среће.

Но, неопходно је вратити се на сам почетак дискурса и на опис Мустафиног погнутог тела, које, као што ће се најзад показати, сведочи о трауми коју, наизглед славни јунак, носи у себи. Тело, према мишљењу Питера Слотердијка (2008: 339), постаје удружена непријатељска сила према субјекту којем тело припада, јер одаје слабости и узрочник је психолошке болести: „Опасност од болести откуцава у њему попут темпиране бомбе; оно је сумњиво као могући будући убојица особе што обитава у њему. Тијело је мој атентатор.” Како тело постаје претећа опасност психолошког растројства Мустафе Маџара? Најпре, основном физиолошком исцрпљеношћу, која онемогућава сан. Борба против несанице најзад постаје борба за живот и очување идентитета, који је већ урушен догађајима прошлости:

То се мучење понавља сваке ноћи. Одједном заборави све што је икад било, и своје рођено име, и пошто се тако у првом полусну угаси свако сјећање и свака помисао на сутрашњи дан, и остане само склупчано тијело под тамом као нијемим жрвњем, отпочну брзи мравци уз ноге и стрепња у мекоти испод срца, и стане свуда да се шири страх као хладно струјање. (Andrić 1965: 100–101)

Борба коју Мустафа води против демона прошлости подједнако је принцип укидања и телесне и психолошке равнотеже: „Позиционирање казивања у прошлост, у Андрићевим међуратним приповијеткама функционира тек као реконструкција минулог времена и извесна његова надопуна. При томе, повијест ће у овим приповеткама обликовати појединчев идентитет само у оној мери у којој је његова особна прошлост мрачна, тамна, или, пак, непозната.” (Kos 2012: 176) Провоцирање стварности, као израз бунта према свету који је пун гада, чини да Мустафа, напослетку, постане непријатељ сопства. У сну је Мустафа прогоњен, на јави пак постаје прогонитељ. Страх од прошлог маскира се новим страхом који изазива у другим људима. Тако се субјект наизглед штити од психолошке пропасти којој не успева да узмакне. Стога, Мустафа Маџар не ужива славу која му је приписана, јер је његов живот, наместо јунаштва, сведен на борбу за егзистенцију: „Зашто Мустафа Маџар није држао до свог јунаштва? Зашто није уживао у својој слави, у слави свог великог подвига? Зато што је знао да је већи патник неголи јунак.” (Kostić 215: 194) Између оног који зло чини и оног који зло трпи Мустафа Маџар не бира, већ постаје субјект који чини зло и објект који трпи зло.

Свет Мустафе Маџара, који је изграђен од убијања, јесте основа за делатну активност у тексту приповетке. Чини се да једно зло интензивира друго, међутим, како сматра Зоран Милутиновић (2012: 17),

Мустафино зло у рату и након рата битно се разликују. Послератно испољавање зла постаје Мустафина суштина: „Убијање других није му средство за неки циљ, није чак ни циљ сам по себи, него више изгледа као испољавање нечега што Мустафа у себи носи, или нечега што он јесте. Он злоставља и убија као што други дишу.” Сан о силованој деци с Крима: „Сад их виде све четворо. Чује Русе како долазе. Хтио би да узјаше, али му се узенгија мрси и измиче и коњ се отима” (Andrić 1965: 101–102), у којој Мустафа постаје немоћан над онима које је силовао, тражи залог на јави. Борба са Аустријанцима на јави омогућава да Мустафа потврди свој идентитет као непобедив: „Одавно није било брже побједе. Огроман аустријски логор, нападнут у неочекивано доба и с неочекиване стране, прште у тили час. Бјеже избезумљени у чопорима. Мустафа једва достиже посљедње, упада међу њих, окреће се стреловито, а завитлана сабља му шири свијетал круг и хладан вјетар око њега.” (Andrić 1965: 102) Меланхолија Мустафе Маџара открива се након што се потврдом зла, прошлог и садашњег, субјект осећа поражено. Победа над другим човеком престаје да буде релевантна онда када снови сустигну Маџара и наруше јачину његовог јунаштва. Непоколебљивост дана преображава се у страх од ноћи и нових снова:

Од те ноћи сан у се посве украде; и онај сат два пред зору разорише сва нова и нова сновиђења. Неочекивано се, из ноћи у ноћ, појављиваху већ сасвим заборављени, безумно помршени, уломци прошлог живота. Оно што је било најгоре код тих снова, то је нека језива јасност и оштрина којом се истицао, сваки поједини лик и покрет, као да сваки живи за себе и има неко нарочито значење. (Andrić 1965: 103)

Бавећи се мотивом смрти као трагом постојања у причи „Смрт у Синановој текији,” уз ослањање на Лаканову концепцију нецеловитог субјекта који умире смртима из прошлости, Маја Анђелковић (2012: 60) истиче: „[...] оба ова трауматична момента објављују и скривају оно непредстављиво и несхватљиво, по логици трауме поновљиво, оно што ће Алидеде да сусретне само још једном, а што је Мустафу Маџара свакодневно прогонило све интензивније, од дневног страха до ноћних несаница и смрти [...].” Уколико је смрт материјализована у прошлом другом, кроз дејство субјекта, онда је садашњост субјекта пренела догођену смрт у будућност и нови простор у којем се налази. Ослобађање није могуће, јер изван физичког контакта са смрћу другости субјект носи и симболичку везу са умрлима. Немир којим је обузет потврђује да су ратничка војевања редундантна у креирању идентитета, који се урушава тамо где физичка снага не може да се употреби: „Остаје то да сви ови људи, од последњег Ђоркана, до првога Мустафе Маџара, имају неке тежње навише, неке веће или велике жеље, неке чудне, плаховите, помамне немире, једно отимање, једну побуну. Али остаје и то да су све њихове снаге узалудне, и да им иронија живота непрестано подмеће клип под ноге, све до самог начина како им смрт ставља у заседу.” (Bogdanović 1962: 233) Пређашње смрти тако конституишу будућу смрт

Мустафе Маџара и пре него што се она одиграла. Меланхолична психа субјекта сведочи о извесној смрти у будућности, као већ готовом чину, јер, како сматра Лудвиг Бинсвангер (1985: 137), меланхолија не подлеже емпиријским чињеницама већ психолошкој креацији у свести субјекта:

Јер када меланхолици кажу: знам сутра ми предстоји брука, злочин, стечај у новинама, или: знам, сутра ћу бити ухапшен, стављен на срамни стуб, бићу изопштен из породице, искључен из струке, протеран из земље итд., то за њих нема ни у ком случају карактер само закључка, него већ готове чињенице [...].

Како је полазиште Бинсвангера примењиво на психолошку свест Мустафе Маџара? Убиства која се одигравају у већ завршеном времену у емпиријској стварности постају ирелевантна за меланхолију субјекта. Мустафа Маџар и након завршеног рата види (вероватно) силовану жену:

Иако све то мисли и гледа у жену и сјећа се како ју је, у Ерзеруму, затекао саму у сарафовој кући и како се очајно отимала, ипак се присебно бранећи од двојице хајдука. Отима се и жени и сјећању, и само гледа да одбије двије хајдучке сабље, али гњев га превлађује. – И њу сте довели! Мало вас је двојица, кучке хајдучке! Има ли вас још? (Andrić 1965: 107)

Узрок Мустафине меланхолије и става да је свет простор бесмисла нису актуелне борбе, већ поражени повратници давних збивања: деца са Крима, силована жена, те опет деца са Крима. Услед немоћи да се отргне сновним привиђењима и гласовима који су постајали све уверљивији: „Требали сте их пећи, похватати на жару...али сада је доцкан. Бјесни од муке. То је требало: пећи! И поново се диже да их хвата, али само узалуд маше рукама, јер је нејак и смијешан, а дјечаци се измичу и, наједном, лете као облаци” (Andrić 1965: 108–109), Мустафа Маџар постаје кулминативна тачка гадости у свету, хотећи, макар и у сну, да доврши започето уништење дечијих живота. Поражени су транспоновани у прогонитеље те Мустафино почетно меланхолично виђење света прераста у маничну борбу против духова прошлости и против сопствене немоћи.

Одсуство свести о каузалним везама, наводи најпре Мустафу Маџара на манично кретање, за које субјект верује да спашава од демона сна: „Све до подне, јахао је, као у сну и, зачудо, би смирен” (Andrić 1965: 108), али и на манично делање и убијање којем претходи свест субјекта да мора убити или ће бити убијен, јер, као што смо већ утврдили, Мустафа свет посматра као претећу другост и животну опасност. Последњем убијању, које се одиграва у кафани и које Мустафа започиње, наизглед неочекивано, претходе два узрока који закључавају Мустафину судбину. Први је у знаку гласова који су почели да се јављају и током јахања кроз шуму, након убијања фратора и бега, чиме се укида последња могућност спасења:

Те ноћи, путоваше без престанка, кроз шуму. [...] Наједном му се учини као да уз сваки облик иде и нарочит глас, шапат, дозив или пјевање; тихи, једва чујни гласови који се измјењују, а преплићу с облицима. (Andrić 1965: 111)

Приповедачева дигресија о Мустафиним прогонитељима открива једну од главних текстуалних интенција које осветљују делање Мустафе Маџара. Снови постају манифестна траума Мустафе Маџара, у којој је сакривен латентни садржај сна, оно што је Мустафа оставио у прошлости, а што се несвесно транспоновало у садашњи живот. Бавећи се манифестним и латентним садржајем сна, Сигмунд Фројд (2014: 116) показао је како две представе сна функционишу као допуна једна другој:

Од једне велике сложене психичке творевине у несвесним мислима сна доспео је један делић и у очигледни сан, као њен одломак или, у другим случајевима, као алузија на њу, као подсетна реч, као скраћење у телеграфском стилу. Рад тумачења сна има да допуни у целини тај одломак или ту алузију [...].

Други принцип који претходи Мустафином свршетку јесте став који открива ширу геополитичку слику Андрићевог приповедања о Босни, националним и верским поларитетима и међусобним односима уздржаности, сумње и страха. Тако се интегрише општа слика страдалног света у Андрићевој међуратној прози, као стецишту разлика које се не искључују, већ надопуњују:

У причама Ива Андрића, према томе, устаје пред нас оно што је Босни било тешко, али што је, у исти мах, бацало на црни живот њен богате шаре и гротескног и страшног муслиманског Оријента. Устаје пред нас и некадашњица, с логорима и хановима, вазда живим друмовима, са чаршинлијама и кахвама, с прљавим и суровим животом, са страшним и тајанственим, бива и смешним типовима, какви су Ђерзелез Алија, Мустафа Маџар, Мула Јусуф и други [...]. (Sekulić 1985: 221)

Парадокс живота Андрићевих јунака претпоставља чињеницу о страхоти живота и сложеној психолошкој свести која, напоследку, уништава субјекта немоћног у борби против сопствених страхова. Крај Мустафиног живота потврђује апсурд његових ратних вештина, јер Мустафа страда у тренутку психичке суманости, без могућности да се брани. Бежећи од смрти колектива, Мустафу дочекује друга смрт, која обезвређује славу његовог лика, јер Мустафино психолошко усмрћење, које је наступило одмах по завршетку рата, довршава физичку смрт на баналан начин, јер за манични страх субјекта ирелевантан је начин на који ће субјект бити физички усмрћен, уколико је већ психичка смрт наступила: „Мрак и тврдо. Тврдо. То је последње што је осјетио.” (Andrić 1965: 114) Симболичка пројекција звезде која се гаси: „Крупна звијезда прелеће преко мрачна и уска неба, а за њом се осуше ситније. Учас згасну и посљедња”, претпоставља гашење једног живота и једног зла, но зло као општи принцип у свету наставља да живи у онима који Мустафу гоне и који иза Мустафе остају да живе:

Зло у овој Андрићевој причи није системско, није израз бирократизованог друштвеног устројства, а није реч ни о баналности зла, већ је снажно, архетипско, релевантна антрополошка могућност, која је овде доведена

до свог радикалног обличја. Да је тако, потврђује и зло које се јавља као колективни феномен, као део психологије масе коју оличавају на крају Мустафини гониоци, који не знају ни кога ни зашто гоне, али то чине до истребљења. (Ahmetagić 2001: 288)

Психолошки феномен колектива, који наставља злом да одговара на зло, претпоставља архетипске обрасце који функционишу у несвесном делу психе и који се обелодањују у тренутку активације од стране спољашњег фактора, као окидача. Обрасце понављања, које Петар Џацић (1995: 187) проналази у Андрићевим романима, можемо применити и у психологизацији ликова међуратне приповетке: „Ако предвидљивост извесних збивања произилази из архетипа као психолошке компоненте јединке, свакако да ту предвидљивост треба тражити у колективној психологији, тачније речено у оном што Јунг назива колективно-несвесним.”

Залог за почињено у рату, страдање невиних људи, постаје интегришуће својство онтолошке егзистенције Мустафе Маџара, јер, између подвојености у свету верске различитости, субјект живи поларитет јавне славе и интимног растројства која онемогућава да се његов живот поима као живот славног јунака: „С једне стране, он коегзистира између свијета крштених и свијета некрштених, док с друге стране он коегзистира између онога људскога у себи и онога елемента у себи који припада демонолошком свијету.” (Ђорђевић 2017: 259) Иронично поигравање другог гласа који је глас трауме и провоцирања Мустафиног заборавља служи активирању погрешке злочина, но не погрешке у злочину као покајања, већ као подсетника да је злочин морао бити екстремнији. Кулминација психичког растројства Мустафе Маџара догађа се активирањем различитих гласова, слика, облика и успомена, које субјект не покушава да окаже, већ да одбаци новим убиствима. Тако би се живот, као свет који је пун крштених и некрштених гада, у потпуности одбацио и субјект би се, верује, спасао. Тако се креира и меланхолична заблуда кроз коју субјект устаје против поретка којем припада, верујући да страдањем јамчи време за спасење сопства. Лудило које обузима субјект и које ремети равнотежу тела и психе, јер тело је поражено пред неуравнотеженом психом, прелази из меланхолије као стање продужене жалости у меланхолију са бунилом, односно липеманију:

Мономанија коју карактерише весела или тужна, узбудљива или опсесивна страст, која доводи до непроменљивог и сталног бунила жеља и одлука у вези са карактером преовлађујуће страсти, природно се дели на мономанију у правом смислу речи, чије карактеристично обележје јесте делимично бунило и тужна или опсесивна страст. (Eskiröl 2006: 85)

Као што видимо, за разлику од устаљеног дефинисања меланхолије, коју карактеришу продужена туга и жалост, Етјен Ескирол придружује меланхолији страст којом је субјект вођен и која прераста у лудило. Такво одређење меланхолије/липеманије одговора психолошкој концепцији Мустафе Маџара, чије пређашње зло претпоставља идентификацију субјекта за негацијом добра и продужено зло које Мустафа чини

и након повратка из рата. У помућеној свести, липеманијак не види ствари у њиховој објективној појавности, већ према сопственој креатури света. Уколико субјект изриче „Свијет је пун гада” (Andrić 1965: 103), онда је свет непријатељско друго, од којег се субјект брани новим убиствима. Између субјекта и емпиријске стварности постоји расцеп, те Мустафина липеманијска унутрашњост искључује реалност спољашњег света. Бавећи се пројективном идентификацијом лика Мустафе Маџара, Јасмина Ахметагић (2011: 279) наглашава помућену свест субјекта, која је узрок недела које субјект чини:

Мустафина недела одвијају се према истој схеми: властиту мржњу и насиљство он уписује у другог, те у свести овог Андрићевог јунака он сам и није нападач, него жртва туђег узурпирања. Оно што се објективно збива и оно што јунак мисли да се збива радикално се разилази. Параноидна свест никада не види целину, него прави менталну конструкцију усредсређивањем на детаље и појединости који конструкцију подржавају. Зло се храни злом, Мустафина бестијалност постаје све изразитија, а сходно се и томе пројекција генерализује, више не захвата појединце, већ дословно читав свет: Свијет је пун гада.

Мустафина располућеност између садашњости коју посматра у магновењу и сновне прошлости коју пак види у јасним сликама, сведочи психолошкој располућености, које је субјект свестан, но ипак верује да је његово зло одбрамбени механизам од света који је препун гада. Дакле, насупрот самосажалењу или самокривици, коју спомиње Фројд, долази до уступања места оправданом злу, јер субјект не увиђа погрешке сопственог делања. Верујући да је убијање логични чин одбране, субјект проглашава себе за неподесивог у емпиријској стварности, насупрот сновима пред којима је унапред поражен. Свест о свемоћи субјекта нужно враћа на основу граница и тежњу за њиховима прекорачењем: „Отуда је, заправо, меланхолија стање свијести о властитим границама, с тим јасније што је јача била жеља за прекорачењем граница.” (Јурица 1985: 96) Иступање из граница рационалног понашања имплицира суноврат субјекта који иступањем иде у суноврат и/или смрт:

Према Андрићу, дакле, Мустафа се изгубивши себе, одбио сасвим и од људи у трену своје највеће славе. Само, то није био пустахилук услед охолости ни острвљеност непобедивог газије: био је то крај једне личности која се већ одала злу и коју је урнебес битке готово отрезнио у стању у ком се већ налазила. [...] Тренутна свест о прекорачењу границе може бити знак и бржег стропоштавања у безумље. (Samardžić 1980: 273–274)

Разарајући митску представу јунака, која се пресеца Мустафиним трећим повратком кући и затварањем у свој чардак и, на даље, обрасцем понашања, убијања, које Мустафа успоставља, Андрић (1965: 99–100) врши психолошко раслојавање расцепа у Мустафи Маџару, који се, уколико се вратимо на почетак приповетке, јављају још у периоду менталног сазревања субјекта. Најпре се субјект одваја од породице: „[...] послаше га у Сарајево да учи медресу”, након чега долази до првог негативног

преображаја субјекта који ће, касније, своју мрачну психу ћутње и осамљивања објавити злочинима које чини:

Ту проведе четири посне и четири тешке године. У двадесетој години, са сандуком књига из софтинске сиротиње, и с великом зурном од црнога дрвета, а рупице јој оковане сребром, врати се у Добој и не одсједе код брата него у овај чардак. Био је сасвим промијењен. С наусницом изнад напућених усана, погнут, мрк без осмијеха, нит се с ким дружио ни говорио.

Почетак демитологизације и негације живота догађа се много пре ратничких подухвата те онда постаје јасно због чега Мустафа Маџар не може да испуни очекивану слику непобедивог јунака. Психичко растројство унапред одређује Мустафин животни пут:

Андрић је управо довољно нагласио неповољне животне околности, које су личности Мустафе Маџара могле да нанесу жестоке емотивне ударце. [...] Испод схеме почетног циклуса иницијације митског јунака у Андрићевој новели, дакле, свом снагом избија конкретним животним околностима условљена његова изузетност: он је рано напуштен од свих верски аскетизам му је изнуђен (зато је касније, како писац каже, презирао хоће), а предавање уметности колико год да може бити урођено, исто толико може да буде условљено објективним околностима. (Šutić 1980: 284)

Негација живота, коју континуирано живи Мустафа Маџар и која траје до кулминативне тачке када се и Мустафин живот укида, порекло води од трауме прошлости која више није прошлост, већ креатура Мустафиног живота заснована на сновима. Стога је понављање прошлости кроз сновне слике понављање трауме које онемогућују нормалан рад Мустафине психе. Сигмунд Фројд (1976: 257–258) темељи неурозе на понављању трауме, због чега субјект не може да се ослободи ни трауме ни последице коју траума производи:

Трауматичне неурозе показују јасним знацима да им је темељ у фиксирању за моменат трауматичне несреће. У својим сновима ти болесници редовно понављају трауматичну ситуацију. Изгледа као да они нису изашли на крај с трауматичном ситуацијом, као да та ситуација још стоји пред њима, као несавладан актуелан задатак, а ми то схватање примамо са свом озбиљношћу; оно нам показује пут ка једном-назовимо га тако-економском посматрању душевних процеса.

На овај начин успостављена је јасна веза између меланхоличне природе Мустафе Маџаре, поникле у раној младости, и трауме узроковане друштвеним разарањима. Будући да се меланхолија и траума сажимају у јединство негативног искуства које се продужава на Мустафину негацију живота, немогуће је успоставити доследну хронологију психолошког растројства. У тачки сустицања меланхолије и трауме раскрива се апсолут Мустафиног бића и парадигма његовог бивствовања.

На основу психосоматских промена које се уочавају кроз поступке, сећања и снове омогућено је повезивање меланхолије и психолошке кризе кроз коју пролази Мустафа Маџар. Премда је прича о Маџару најпре прича о злу, антиципација Мустафиног раног живота показује у којој

је мери зло другог утицало на зачетак психичког растројства субјекта. На тај начин се уочавају трауме у младалачком периоду које ће се кроз рат интензивирати и након рата доживети кулминацију. Криза кроз коју пролази Андрићев јунак показује да је његов крај једнак његовом почетку и да се првобитни живот у осами завршава смрћу усамљеног субјекта. Меланхолија претпоставља суштинску патњу Мустафе Маџара која, након што постане апсолут (ауто)деструкције, бивствује као део сазревања и одрастања субјекта који се рано одвојио од света, посматрајући сваку другост као могућу опасност и нужно зло.

Извори

Andrić 1965: I. Andrić, *Pripovetke*, Novi Sad: Budućnost.

Литература

- Andelković 2012: M. Andelković, Smrt kao trag postojanja: smrt u Sinanovoj tekiji Ive Andrića, u : *Ivo Andrić, književnik i diplomata, u sjeni dvaju svjetskih ratova ((1925–1941))*, Beograd: Službeni glasnik, 59–65.
- Ahmetagić 2011: J. Ahmetagić, Projektivna identifikacija Mustafe Madžara, u: *Sveske Zaduzbine Ive Andrića*, god. 30, sveska br. 28, Beograd: Zaduzbina Ive Andrića, 257–289.
- Binsvanger 1985: L. Binsvanger, Melanholička zabluda, časopis *Delo* (ur. odbor Jovica Aćin, Miroslav Egerić, Dragoš Kalajić I dr.), 8/9, 135–140.
- Bogdanović 1962: M. Bogdanović, *Kritike*, Beograd: štamparsko preduzeće Budućnost.
- Džadžić 1995: P. Džadžić, Mitsko u Andrićevom delu, u: *Hrastova greda u kamenoj kapiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Đorđević 2017: N. Đorđević, Folklorni elementi u Andrićevoj pripovetki Mustafa Madžar, *Godišnjak Katedre za srpsku književnost s južnoslovenskim književnostima*, Beograd, 257–271.
- Eskirol 2006: E. Eskirol, O lipemanimi i melanholiji, u: Časopis za književnost, umetnost i kulturu *Gradac*, Izdavačko društvo Gradac, 160/161, 83–92.
- Frojd 2014: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, San, Beograd: Beoknjiga.
- Frojd 1976: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: izdavačko preduzeće Matice Srpske.
- Jurica 1985: N. Jurica, Melankolija ili predvorje smrti, u: Časopis *Delo*, (ur. odbor: Jovica Aćin, Miroslav Egerić, Dragoš Kalajić i dr.), Beograd, 8/9, 96–135.
- Kos 2012: Dž. Kos, Međuratne pripovijetke I. Andrića: ciklus traganja za identitetom, u: *Ivo Andrić, književnik I diplomata, u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925–1941)*, Beograd: Službeni glasnik.
- Kostić 2015: D. Kostić, Prvi kao poslednji: Mustafa Madžar, u: *Sveske zaduzbine Ive Andrića*, sveska 32, Beograd, 191–215.
- Milutinović 2012: Z. Milutinović, Ne mogu da rastumačim, niti da zaboravim: Andrić, зло i moralistička kritika, u: *Ivo Andrić – 50 godina kasnije*, Akademija nauka umjetnosti Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 16–27.

- Samardžija 1980: R. Samardžija, Andrićev Mustafa Madžar, u: Zbornik radova međunarodnog naučnog skupa *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture* održanog u Beogradu od 26. do 28. maja 1980. godine, Beograd: Zadužbina Ive Andrića u Beogradu, 271–280.
- Sekulić 1985: I. Sekulić, Istok u pripovetkama Iva Andrića, u: *Sabrana dela*, knjiga 4, Beograd, Vuk Karadžić, 219–232.
- Sloterdijk 2008: P. Sloterdijk, *Kritika ciničnog uma*, Podgorica: Izdavačka kuća CID.
- Šutić 1980: M. Šutić, Arhetipski obrasci u Mustafi Madžaru, u: Zbornik radova međunarodnog naučnog skupa *Delo Ive Andrića u kontekstu evropske književnosti i kulture* održanog u Beogradu od 26. do 28. maja 1980. godine, Beograd: Zadužbina Ive Andrića u Beogradu, 281–291.

Marija S. Pantović

**TRAUMA AND MELANCHOLY
IN ANDRIĆ'S STORY OF MUSTAFA MADŽAR**

Summary

The paper deals with the connection between melancholy and trauma in Andrić's story *Mustafa Madžar*. The occurrence of two medically established conditions proves to be a semantically fruitful ground for observing the psychic and somatic signs that the subject manifests cyclically. The character of Mustafa in the work is viewed through the modernist prism of internal destructiveness, which is directly related to external entities: early separation from the family, life in seclusion, war, and mythical heroism. In this way, the avant-garde character of Mustafa is interpreted through the prism of anticipation of early youth and through the prism of emotional old age and psychological disorder, crime, and the final trauma that ends the possibility of salvation. Melancholy is thus transposed into trauma, trauma into crime, and crime into absolute suffering as Mustafa's final end. The work tries to show the chronology of events and the possibility of dissolving Andrić's subject to the time before the crime, which is the time of initial trauma, and through the image of forced alienation, which is the beginning of melancholy in the hero.

Keywords: modernism, Andrić, trauma, melancholy, crime

*Примљен: 29. март 2023. године
Прихваћен: 16. децембар 2023. године*

Милица А. Кандић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

НЕКЕ ПОЕТСКЕ ОСОБЕНОСТИ У РОМАНУ ЦРВЕНЕ МАГЛЕ ДРАГИШЕ ВАСИЋА²

У раду се разматрају неке особености романа *Црвене магле* Драгише Васића у светлу поетике лирског експресионистичког романа. Из Васићевог дела издвајамо и обрађујемо примере који се односе на најистакнутије особине лирског романа, пре свега свет ониризма, лиричности и чулности, поетске слике, од којих је једна од најважнијих садржана и у самом називу романа. Анализа карактеристичних слика (црвене магле, црви, змија) показује како сновиђенски, унутрашњи и емоционални свет главног јунака Алексија Јуришића надјачава свет спољашње (романескне) реалности, указујући на његов потпуни душевни слом. Преплићање спољашњег и унутрашњег света приказује се као вишеструко проблематично како за свет романа тако и јунака самог. Поред тога, рад обухвата истраживање спацијално-темпоралне димензије, дескрипције, фабулативности, хиперсензитивности јунака и окренутости ка унутрашњем свету, показујући њихов однос и усклађеност.

Кључне речи: лирски роман, авангарда, експресионизам, Драгиша Васић, *Црвене магле*, хиперсензитивност, ониризам, поетске слике

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Унутар поетике романа како у светској тако и у српској књижевности присутне су тенденције укључивања лирског начела обликовања. Ширење лиризма започиње од романтизма, преноси се на епоху реализма, где се реална (верна) слика догађаја меша са фиктивном, емотивном сликом и доживљајем јунака а одступања од начела реалистичког приказивања по правилу доживљавају као недостатак. Ова кретања, међутим, најављују промену сензибилитета, која ће постати нарочито изражена у XX веку. Лирски поступци умногоме утичу на прозну форму, прозни облици бивају преображени, што се очитује на следећи начин: „Форме се скраћују, језик поетизује, спољни свет природе или друштва даје се у функцији доживљаја појединца.” (Јовић 1994: 32) Чулни свет јунака посебно долази до изражаја (догађаји су често пропуштени кроз призму

¹ milica.kandic@filum.kg.ac.rs

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

јунакове свести која тај свет актуелизује и додатно интензивира), а свет фантастике, имагинације и ониризма меша се са светом јунака, тј. са приповедним, романескним светом. Оно на шта посебно треба обратити пажњу јесте какав је свет јунака и испитати конципирање слика света унутар романа.

На примеру *Црвених магли* Драгише Васића биће разматране само најзаступљеније особине овог лирског романа са циљем да се укаже на начине постојања тих особености, те њихове функције у конкретним случајевима. Васићев роман је типичан пример премештања фабуле на јунака, тежиште је сада на унутрашњем стању, на приказу психологизације, на дескрипцији којом се жели постићи карактеризација јунака. Дескрипција се умногоме односи на пејзаже који заузимају битан део романа и заправо су покретачи асоцијативног тока мисли и осећања јунака. То само сведочи о повезаности догађајности са унутрашњим стањем јунака. Дескрипција представља рефлектовање јунакове унутрашњости на сам роман, и та је рефлексја посредством приповедања и приповедача постала могућа и видљива читаоцима као важан чинилац лирског романа. Васићев роман, напомиње Синиша Кордић (1983: 492), није представио толико догађаја, ситуација да се његови јунаци прикажу, управо зато што су јунаци затворени у себе, сами себи су тамница. Природи се придају особине које припадају живим бићима, предмети се персонификују, док су људи често приказани као животиње, најчешће змије, звери, птице. Персонификована природа подједнако је делатна у роману као и жива бића.

Васићев роман је посвећен унутрашњим стањима и расположењима јунака, што додатно усложњава однос јунака : ствари : стварности и наглашава упитност разумске спознаје стварности и ствари, одвајања у подручја којима припадају. Ово за последицу има да је стварносни свет проблематизован како у поетичким размишљањима тако и у уметничким остварењима, те се јавља у неодређеним, магловитим контурама (Јовић 1994: 119). Роман се стога темељи на тежњи да субјект искаже себе и своје погледе на стварност, као и да оцрта сопствени свет који је најчешће супротстављен свету других јунака и реалности какву осликава роман. Када је реч о експресионистичком уметничком делу, до изражаја долази и субјективност аутора, која дело поистовећује са аутором, чиме се свет романа ствара по његовом лику (Natvani 1997: 149).

Српски експресионистички роман умногоме је близак примерима из немачке књижевности, пре свега кроз тежњу да се у поезију унесу страст, полет ка апсолутном, потреси, пророштво, визије (Martini 1971: 551). Особенности авангардистичког романа при томе се у великој мери укрштају са одликама лирског романа, услед истовремене тежње ка изражавању осећања и стављању јунака у средиште, као и исказивању померених стања и опажања јунака проузрокованих сновима и визијама. Такође, приметно је и промишљање о жанровским конвенцијама, мешању жанрова, жанровском померању и искораку из канонског

жанровског одређења, превасходно зато што се у романескну форму све више мешају епистоларни, путописни, мемоарски, биографски и ауто-биографски елементи. Жанровско се више не може сагледавати у џејм-соновском кључу (Džejmson 1984: 124), у коме се старим одредницама називи приписују систематски и механички; аутентични уметнички израз не само што се бори против тога већ иде и корак даље. Жанровска хибридикација измешта роман из центра и дестабилизује га с циљем да преиспита границе и могућност да у њега укључи жанрове који првобитно нису били у склопу романескног начина стварања.

Као важан тренутак жанровског укрштаја у авангарди у XX веку наглашава се постанак лирског романа као својеврсне поетизације авангардне прозе. Васићев роман *Црвене магле* јесте лирски експресионистички роман који одликују „фрагментарност, проблематизовање стварности, тежиште на унутрашњем животу јунака, принцип понављања, напетост доживљајног и приповедачког ја”, што је особеност лирских, и „интензитет, дихотомичност, дисторзичност и активизам” као експресионистички елементи (Jović 1994: 16). Овој тврдњи по питању лиричности треба додати и Кајзерово (1973: 399) запажање о лабавости „односа међу стварима и одсуством чврстине реченица, а с друге стране снажно деловање стиха, звука и ритма који карактеришу сваки лирски језик”.

2. О ОСОБЕНОСТИМА ЛИРСКОГ РОМАНА

У свету српског лирског експресионистичког романа није ретка појава изостанка лика традиционалног приповедача. Лирски се роман, међутим, суштински опире претпоставци о пасивном приповедачу будући да искривљује контуре предметног света, проблематизује стварност, разлаже фабулу одбацивањем каузалности, инсистира на сличности и сликовитости, субјект постаје центар приче и он више није одвојен од света приче, већ га он конституише (Jović 1994: 44). Код Васића је роман највећим делом исприповедан у трећем лицу јединине; ово пак подразумева двојицу јунака: Христића, који се релативно брзо уклања са сцене, и Алексеја Јуришића, који је и главни јунак романа.

Такође, роман обилује мноштвом монолошких пасажа, док је дијалогизација ређе присутна – у роману готово и да нема дијалога, сусрети и растанци су ретки; фабула је зато испуњена размишљањима главног јунака, сећањима, покренутим асоцијативним низовима, различитим стањима свести, расположењима и унутрашњом борбом која често води до подвостручавања јунака (Pašić 1990: 229). Монолози су нарочито значајни зато што јунаци добијају могућност исказивања мисли и осећања, а глас приповедача гради њихов унутрашњи свет и сведочи да се догађај заиста збио, чиме се постиже уверљивост приповедног света.

Роман *Црвене магле* тематизује Први светски рат као период који мења људе, дехуманизује их (Aleksić 2016: 320), док у исто време приказује и моралну нарушеност друштва, као и изопштеност и трауму учесника рата који једва муцаво могу проговорити и обзнанити своје

искуство и рећи понешто о себи самима. Васићеви јунаци су, како Алексић (2016: 323) истиче, сметањаци, људи који, док су за време рата желели да се он оконча како би се вратили својим животима, после њега не умеју да наставе своје животе, они пате од несанице, лудила, самоубилачког нагона, нестални су и раздражљивих живаца. То су сањари, маштају о животу након рата као о ономе који би био бољи од пређашњег, што умногоме даје смисао рату и њиховој борби. Једино што им преостаје јесте да своја искуства о ратним ужасима испричају испрекиданим језиком, нарушеном синтаксом, тј. језиком муцања, трауме, изломљености и измучености. Они најпре бивају начети на мисаоном плану, затим и на психолошком, једино их мисао да ће завршетак рата начинити измене у њиховим животима чини још увек целовитим. Роман преноси тежиште са ратних збивања на јунака изложеног последицама рата које се манифестују лудилом, израженијем у другом делу романа (Jerkov 2008: 242).

Када је реч о просторно-временском плану, он у начелу даје време, околности јунака и одигравања радње, те читаоци често могу изгубити свест о томе о ком простору или времену се ради, због тога што се не гради поступно већ фрагментарно. Временска раван уочљива је на неколико места, при чему приповедач ставља до знања да је извесно време прошло након рата, али прецизнији временски оквир није назначен. Такође је изражена трајност боравка у служби и рату, трајање преласка преко Албаније, затим Христићевог опоравка, Јуришићева раздвојеност од веренице, при чему није додатно одређено трајање било ког наведеног догађаја (изузев Наташине смрти). Просторни план је у роману заступљенији и присутнији. Спацијалност која се тиче пејзажа јасније је и експлицитније истакнута и доводи се у везу са мислима и осећањима јунака. Роман обилује поетским сликама које се јављају на месту реалистичких описа стварности, збивања и догађаја (Pašić 1990: 231).

Спацијалност и темпоралност, као и фабулативност, нису у средишту Васићевог романа, оно што долази до изражаја јесте хиперсензитивни јунак и његов искидани, фрагментарни свет. Фабула више није везана само за догађајност и није строго линеарна већ се смањује заступљеност догађаја због раскинуте повезаности између њих, те јунак постаје центар а роман се на тај начин разумева као сликовита евокација или песничка реконструкција доживљаја (Jović 1994: 60–61). Сви ратни догађаји почињу *in medias res*, без описа простора и времена. Временска димензија присутна је у знаку пропадања, труљења, смрти и црва, а као симптом темпоралности јавља се Христићева смрт. Од тог тренутка све бива означено труљењем, Јуришић види црве и лешеве на сваком кораку. Привиђења и слике јављају се у вези са труљењем и представљају јунакову пројекцију унутрашњости на спољашњост и на поетске слике које су знак његове психичке начетости и померености.

Хиперсензитивност се читава како у честој промени Јуришићевог расположења тако и у нервној раздражљивости проузрокованој јунаковим расколом између жеља. Јуришићев карактер сав је сачињен од

жеља, осећаја, мисли и снова, што му омогућава померање и измештање из спољашњости како би превласт у роману однела унутрашњост, онирички свет. „У естетском режиму уметности, уметничке ствари се идентификују тиме што припадају неком специфичном режиму чулног. У том чулном, изузетом из својих уобичајених спрега, пребива хетерогена снага, снага мисли, која је постала страна самој себи [...]” (Ransijer 2013: 148) Естетски режим подразумева чулни, имагинативни свет који замагљује јасно назначену границу реалности, тј. реалних разлога чињеница и фикције (Ransijer 2013: 164). У Васићевом роману естетски режим укључује јунакову чулност, мисаоност, осећајност, ониризам и дескриптивизам као средства превођења сопственог света у поетски свет слике.

Поетски свет песничке слике остварује своје везе са подсвешћу и са свим слојевима свести и увек је условљена чулним доживљајима (Šutić 1978: 15). Стога, да бисмо пратили Васићев поетски свет и живот унутар романа, неопходно је сагледати све оно што се доводи у везу са главним јунаком. У Васићевом роману најдоминантнија је поетска слика означена већ у самом наслову романа – у питању је метафора црвених магли која се вишеструко испољава. Та песничка слика служи да потцрта ментални склоп, психологију јунака, те да га отвори за све оно потиснуто услед трауматичног искуства рата и изнова актуелизује као најбитнију, централну тачку јунаковог живота. Поетске слике црвених магли Јуришић проналази најпре за време балканских ратова, као и за време мобилизације 1914. године, где је магла та која представља крв, смрт, страст, комунизам, затим и револуцију, побуну, док су на почетку романа магле овлаш оцртавале спацијално-темпорални оквир. Даље, магла служи да ослика опште стање зверства, пометње, нарушене односе и морална начела, свеобухватну збрку и пометеност.

Призор заласка сунца, какав Христић види, проговориће о експресионистичком осећању за космичке просторе који отварају димензију снова, жеља и виђења једног чулног човека обузетог страстима што је заправо путовање изван себе у космос, пут ка жељи и њеном задовољењу (Когац 1990: 234–235). „Ето, стешњен сам ја овде међу овим стењем и пећинама, те све мање могу да видим јер и неба довољно немам. И скучен тако без неба и ваздуха магловито осећам да све ово шта мислим нису праве мисли него нека привиђења мисли.” (Vasić 2017: 96) У овој слици природа има функцију да покрене асоцијацију на унутрашње стање јунака како би могао проговорити о сопственој скучености као недостатку простора за себе у свету.

Интуитивни, хиперсензитивни свет долази до изражаја управо зато што му је Јуришић све више окренут. „А отуд преко оштрих стена јуре, хуче и запљускују пенушави таласи оне нове вере. Вуку се отуд неке црвене, крваве магле веле да у њима има пуно нове и дивне вере и обећања.” (Vasić 2017: 115) Поетски језик се не ослања толико на језичку норму којом се не би могли осликати крах, траума и афазична стања јунака. Муцавост, искиданост говора и неповезаност сведоче о

авангардним тежњама разградње језика и његових конвенција, те се он често претвара у оноματοпеју са вишесложним значењима, а с друге стране уочава се одсуство било каквог значења. Приметно је и ритмичко бројање, које наликује тактирању, давању ритма, мелодичности исказа који се нижу, јер је само помоћу ритма јунаку омогућено да изговори нешто што личи на целовиту мисао. Ритам који јунак даје симулира марширање војника и он само из те позиције може да говори о револуцији, слому друштва и идеологије, али и слому сопствених светова. Након коначног слома, Јуришић почиње манијакално да пише, што представља његов бег у језик, у текстуални свет као једину спону са пређашњим светом из кога се отиснуо.

Поетске слике имају функцију да код читалаца изазову слутње, као и да произведу низ асоцијација које предсказују психичка стања јунака, његова душевна растројства, животне буре које су расцепиле његову нестабилну и помућену личност. Лудило јунака осликано је и пренесено на поетске слике, на природу која бесни, збркана је и у грозници (бунилу, поремећају равнотеже; опречна је са сликом из првог дела романа где постоје светлији пејзажи, мирне поетске слике). Међутим, збрка и лудило отварају тему двојства – двогубост његових жеља открива нам свест о томе да су крв и рат његова судбинска стварност која ће га потпуно преузети и одвојити од друге жељене реалности, само што сада једна реалност бива погубна по другу.

Иде тако непрестано те он осећа како му се због овога почиње да мути у самој глави и како се онај жив црн конач пред њим, онај вијугави црни црв, као пење у сам његов мозак и ту почиње онако исто да ради и да се комеша. [...] Шта се ови овде врзмају? Шта је све ово? Нешто се споразумевају, а опет све иде као и пре и, колико год гледам, ја не могу да видим баш никаквог смисла овом њиховом покрету. (Vasić 2017: 92–93)

Слика црва означава дефинитиван распад жељене реалности са вереницом и нагриженост Јуришићевог ума. Црви су симбол лудила, указују на унутрашње премештање значења, што је, заправо, један од механизма Јуришићевог лудила (Lompar 1990: 268). Његова имагинација везана је за слике мрава и црва који употпуњују и ову слику. Оно што је на симболичком плану наговештено овом сликом јесте подривање визије света какву су имали јунак и друштво, цео један свет је у распаду.

Присуство имагинација упућује нас на потенцијално присуство ониричког света. Тај свет је најављен и имплицитно уведен дијалогом Христића и Јуришића.

– Посматрао сам залазак сунчев. Било је дивно. А ти?

Све сањариш о најчуднијим стварима овога света.

– О, ја сањам, имаш право. И мислим на тебе, у исто време. Мислим да ли си то ти заиста. (Vasić 2017: 21)

Дијалог наговештава једно од многих Јуришићевих двоумљења, овога пута између реалног (света романа) и имагинарног света (ониричког).

Оно што је у Јуришићевом одговору симптоматично јесте могућност мешања светова, што се огледа у поступку јунаковог замишљеног гледања у небо и такође је приметно у његовом мучном истргнућу из имажинарног простора. Свет сањарења тако указује на психичку активност, духовни феномен јунака. Душевна активност јунака производи свет који је посве различит од света у коме живи; услед немогућности да се изрази у спољашњем свету збрке, померености и нераздевања, јунак је принуђен да се окрене ониричком, имажинарном. Ониризам представља његово мрачно стање у башларовском контексту сањарења, тако да дневни свет почиње све више да се меша са ноћним светом, при чему долази до уплива ониричког у реални свет. Отискивање у ониричко постаће видљиво јер ће му недостајати сенка, као последњи траг спољашњости, биће поистовећен са сопственом сенком, отиснуће се у текст, музику, изван простора и времена. Зато су писма на крају романа вишеструко значајна: служе да обзнане прекорачење границе, да разреши двојство које је одавно требало уклонити и да освести чињеницу да је начињено неповратно ступање у тај свет.

Остао сам без осећања јаве. Са истом неверицом стојим дању пред сензацијама стварности, као што ноћу стојим пред појавама сна. И увек помамно, у непрекидној грозници сна тражим ону разлику увек нереалних стања и мутних и језивих слика што се ноћу и дању аветно витлају око мене. И дању и ноћу само утваре. (Vasić 2017: 133)

Сањарија је постала толико дубока да помаже при силаску у нас саме, тако да нас ослободи историје (Bašlar 1982: 123). Самим тим ослобађа нас и сопственог имена, или дела идентитетског. Писмо има за циљ да заокружи причу главног јунака, да покаже шта се догодило са његовим унутрашњим светом и психом. „Јест, заиста, јавна је онда била рај, а сад, ево, ужаснији сан сањам отворених очију. Опет их отварам, а малочас сневам моју кућу сву у пламену. Црвени језици лижу, сикћу, витлају и пламте високо, а ја знам да моја кућа гори. Ја сумњам.” (Vasić 2017: 134) Међутим, то склизнуће у ониричко наликује ноћној мори, те се агонија продужава. Заправо, онирички свет је све време био рефлектован на јунаков спољашњи свет и такав прекид није нипошто спасоносан већ доноси кошмарне муке, при чему је онирички свет у потпуности ослобођен. Тако кућа која гори јесте темељ јунаковог бића, центар сећања и његових веза са спољашњошћу. Овде се указује на проблем онога што је Башлар (1982: 129) назвао *психологијом куће*, која подразумева сећање на прошлост, али и нестабилност, зато што се у сећање не враћа са истим обележјима, нити се исти догађаји сагледавају у истом светлу. Како се крај романа приближава, хаотична стања тамне, црне слутње, предсказања ужаса и апокалипсе све су чешћа, те ноћ и мрак постају доминантне слике.

Све приказане ониричке, имажинарне, поетске и друге слике интерпретиране су у роману, али са другачијег аспекта, што само сведочи о њиховом поновном проналажењу, прошли тренуци се изнова актуелизују и реакуелизују. То указује да прошли тренуци заправо нису

прошли већ да истовремено за нас садрже неку врсту будућности слика које су живе и оних које граде будуће сањарије (Bašlar 1982: 137). Тако, поетске слике и ониричке, имагинарне представе чине битан део Васићевог лирског романа и наговештавају след догађаја. Сагледавање тих слика, које се непрестано усложњавају, потврђује да прошло није прошло, већ да се враћа у будуће.

3. ЗАКЉУЧАК

Основни циљ рада јесте да укаже и објасни поједине одлике лирског романа у кратком роману *Црвене магле* Драгише Васића, при чему је пажња усмерена на спацијално-темпоралну димензију, затим фабулативност, хиперсензитивност јунака и окренутост унутрашњем свету, дескрипцију, поетске слике и ониричност. Свака од наведених особина има за циљ да осветли роман са другачијег аспекта и да покаже како су лирске авангардистичке и експресионистичке тежње вишеструко уткане и заступљене унутар Васићевог романа. На представљеним и анализираним примерима, који су издвојени из романа, показано је како се свака од особености исказује и односи према другим одликама које се надопуњују у једну складну целину. Предочено је да лирски роман тежиште премешта са фабуле на унутрашњи, хиперсензитивни свет јунака, а да поетске слике одражавају тај свет, те су пејзажи често у функцији изражавања психолошких стања, расположења, мисли, сањарија ликова. Такође, онирички свет романа представља пројекцију унутрашњег света на свет у коме јунак обитава и приказује се као вишеструко проблематичан управо због брисања њихових првобитних, јасно назначених граница. На основу свега пређашње реченог, показано је да роман *Црвене магле* Драгише Васића јесте лирски експресионистички роман, а све наведене и разматране карактеристике то и потврђују.

Извори

Vasić 2017: D. Vasić, *Crvene magle*, Beograd: PortaLibris. [orig.] Васић 2017: Д. Васић, *Црвене магле*, Београд: PortaLibris.

Литература

- Aleksić 2016: M. Aleksić, Pripovedač Dragiša Vasić i Prvi svetski rat, u: (ured.) Ivana Tasić Mitić, *Godišnjak Pedagoškog fakulteta u Vranju*, knj. VII, Niš: Univerzitet u Nišu; Vranje: Učiteljski fakultet, str. 319–325. [orig.] Алексић 2016: М. Алексић, Приповедач Драгиша Васић и Први светски рат, у: (уред.) Ивана Тасић Митић, *Годишњак Педагошког факултета у Врању*, књ. VII, Ниш: Универзитет у Нишу; Врање: Учитељски факултет, стр. 319–325.
- Babić 2020: D. Babić, *Tematizacija Prvog svetskog rata u srpskoj i angloameričkoj prozi od 1914. do 1940: komparativna analiza*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet,

- jezik i književnost Univerzitet u Novom Sadu, < [https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158271155367786.pdf?controlNumber=\(BISIS\)114137&fileName=158271155367786.pdf&id=14987&source=NaRDuS&language=sr](https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158271155367786.pdf?controlNumber=(BISIS)114137&fileName=158271155367786.pdf&id=14987&source=NaRDuS&language=sr) >, 31. 1. 2023. [orig.] Бабић 2020: Д. Бабић, *Тематизација Првог светског рата у српској и англоамеричкој прози од 1914. до 1940: компаративна анализа*, докторска дисертација, Филозофски факултет, језик и књижевност Универзитет у Новом Саду, < [https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158271155367786.pdf?controlNumber=\(BISIS\)114137&fileName=158271155367786.pdf&id=14987&source=NaRDuS&language=sr](https://www.cris.uns.ac.rs/DownloadFileServlet/Disertacija158271155367786.pdf?controlNumber=(BISIS)114137&fileName=158271155367786.pdf&id=14987&source=NaRDuS&language=sr) >, 31. 1. 2023.
- Bašlar 1978: G. Bašlar, Poetska slika, u: Zoran Konstantinović (ured.), *Pesnička slika*, Beograd: Nolit, 49–58.
- Bašlar 1982: G. Bašlar, *Poetika sanjarije*, Sarajevo: IRO Veselin Masleša; Sarajevo: OO Izdavačka djelatnost.
- Džejmson 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, Beograd: Rad.
- Hatvani 1997: P. Hatvani, Esej o ekspresionizmu, u: dr Zoran Konstantinović (ured.), *Ekspresionizam*, Cetinje: Obod, 145–150.
- Jerkov 2008: A. Jerkov, Poetička kontroverza između uma i ludila u prozi Dragiše Vasića, u: Borisav Čeliković (ured.), *Život i delo Dragiše Vasića*, Gornji Milanovac: Muzej rudničko-takovskog kraja, 231–245. [orig.] Jerkov 2008: A. Jerkov, Поетичка контроверза између ума и лудила у прози Драгише Васића, у: Борисав Челиковић (уред.), *Живот и дело Драгише Васића*, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, 231–245.
- Jović 1994: B. Jović, *Lirski roman srpskog ekspresionizma*, Beograd: Institut za književnost i umetnost. [orig.] Јовић 1994: Б. Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Kajzer 1973: V. Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, Beograd: SKZ Književna misao. [orig.] Кајзер 1973: В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: СКЗ Књижевна мисао.
- Korać 1990: S. Korać, Dragiša Vasić: Crvene magle (1922), u: Aleksandar Jerkov, Vuk Krnjević (ured.), *Kritičari o Dragiši Vasiću*, Beograd: Prosveta, 230–245. [orig.] Кораћ 1990: С. Кораћ, Драгиша Васић: Црвене магле (1922), у: Александар Јерков, Вук Крњевић (уред.), *Критичари о Драгиши Васићу*, Београд: Просвета, 230–245.
- Kordić 1983: S. Kordić, Dragiša Vasić, u: Milan Radulović (ured.), *Međuratni kritičari*, Novi Sad: Matica Srpska, 492–497. [orig.] Кордић 1983: С. Кордић, Драгиша Васић, у: Милан Радуловић (уред.), *Међуратни критичари*, Нови Сад: Матица Српска, 492–497.
- Lompar 1990: M. Lompar, Tamna senka dvoumice, u: Aleksandar Jerkov, Vuk Krnjević (ured.), *Kritičari o Dragiši Vasiću*, Beograd: Prosveta, 246–293. [orig.] Ломпар 1990: М. Ломпар, Тамна сенка двоумице, у: Александар Јерков, Вук Крњевић (уред.), *Критичари о Драгиши Васићу*, Београд: Просвета, 246–293.
- Martini 1971: F. Martini, *Istorija nemačke književnosti*, Beograd: Nolit.
- Pašić 1990: M. Pašić, *Romani 'Bespuće' i 'Čedomir Ilić' – prethodnica srpskog modernog romana*, Novi Sad: Matica srpska; Titovo Užice: VESTI. [orig.] Пашић 1990: М. Пашић, *Романи 'Беспуће' и 'Чедомир Илић' – претходница српског модерног романа*, Нови Сад: Матица српска; Титово Ужице: ВЕСТИ.

Ransijer 2013: Ž. Ransijer, *Sudbina slika. Podela čulnog*, Beograd: Centar za medije i komunikacije.

Šutić 1978: M. Šutić, Uvod, u: Zoran Konstantinović (ured.), *Pesnička slika*, Beograd: Nolit, 5–38.

Milica A. Kandić

SOME CHARACTERISTICS OF POETRY IN THE NOVEL *CRVENE MAGLE* BY DRAGIŠA VASIĆ

Summary

The paper discusses some peculiarities of the novel *Crvene Magle* (*Red Mists*) by Dragiša Vasić in the light of the poetry of a lyrical expressionist novel. We select and process examples from Vasić's corpus related to the most prominent characteristics of a lyrical novel, primarily the world of oneirism, lyricism, and sensuality, as well as poetic images, one of the most significant of which is contained in the title of the novel itself. The analysis of characteristic images (red mists, worms, snakes) shows how the dreamy, inner, and emotional world of the main character Aleksije Jurišić overpowers the world of outer (novelistic) reality, indicating his complete mental breakdown. The interweaving of the outer and inner worlds is shown to be problematic at many levels, both for the world of the novel and for the world of the protagonist himself. In addition, the paper investigates the spatial-temporal dimension, description, fabulation, hypersensitivity of the hero, and orientation towards the inner world, pointing to their relationship and harmony.

Keywords: lyrical novel, avant-garde, expressionism, Dragiša Vasić, *Crvene Magle*, hypersensitivity, oneirism, poetic images

Примљен: 19. фебруар 2023. године
Прихваћен: 30. новембар 2023. године

Вукашин Д. Милићевић¹
Православни богословски факултет
Универзитета у Београду

О МАТЕРИЈАЛИСТИЧКИМ АСПЕКТИМА ПАТРИСТИЧКЕ КОСМОЛОГИЈЕ

Од свога настанка хришћанска теологија била је у интеракцији са хеленском философијом и под њеним снажним утицајем. Теза о одлучујућој улози платоновске традиције у том смислу тешко се може оспорити. Ипак, налазим да и даље постоји потреба и простор за разматрање дубине и карактера утицаја учења других школа мишљења, нарочито с обзиром на метаморфозе кроз које је тај утицај пролазио у интеракцији са библијским и платоновским идејама у оквирима саме патристике. У овом раду, на основу кратке анализе релевантних извора, желим да укажем на значај који су космолошке доктрине стоика имале за покушаје да се, философски консеквентно, експлицира хришћанско учење о стварању у раној патристици. Пример Григорија Ниског, најинтригантнијег представника епохе када је реч о схватању стварања и уопште веома спекулативног мислиоца, индикативан је јер показује у ком се смислу могу кориговати општеприхваћени ставови о философској парадигми патристике.

Кључне речи: стоици, тело, материја, Ориген, Григорије Ниски, стварање, Логос

*Само се животи Тројице у њуном смислу
може одредити као бесћелесан.*

Ориген, *De principiis* II 2.2²

1. Увод

Тема којом ћу се бавити у овом тексту интригантна је, на више начина, пре свега са тачке гледиште историје идеја. На први поглед, говорити о *материјализму* као одлици неке хришћанске доктрине, ма како тај материјализам схватили, чини се готово немогућим јер се хришћанство и материјализам перципирају као два међусобно искључива становишта³. Ипак, иако би се могло рећи како је овај став скоро па

¹ milicevic.vukasin@gmail.com

² „[...] solius namque Trinitatis incorporea vita existere recte putabitur.”

³ Курзив у наслову сугерише да *материјализам* о којем је реч треба схватити донекле условно, што је јасно и из цитиране Оригенове мисли, пошто Бог није обухваћен материјалним светом. Међутим, све друго јесте, без изузетка. Дакле, иако материјализам о којем је реч није *теолошки*, он свакако и доследно јесте космолошки. Ипак, даља разрада теза којима овај текст закључујем могла би водити релативизацији

општеприхваћен (како са тачке гледишта *материјалиста* тако и са тачке гледишта *хришћана*), он је до крајности редуccionистички. Тако, када је реч о византијској патристичкој традицији и философским парадигмама које је усвојила, општа оцена је да се она креће у оквиру који се без много задршке може одредити као *платоновски* (па тако и *идеалистички*)⁴. Ипак, често се превиђа значај чињенице да је она усвојила нека од кључних учења једне радикално материјалистичке философске школе каква је била стоичка. И то не само када је реч о етици, што је општепознато, већ и када је реч о доктрини схваћеној у ужег смислу, односно о њеној *догми*. До овога није дошло тек узгред, у склопу свеопште *хеленизације* хришћанства, већ с обзиром на потребу да се артикулишу нека од кључних хришћанских учења која су управо за хеленизам представљала неприхватљиви *повит*, а то су, пре свих, учење о стварању и оваплоћењу (*инкарнацији*) Логоса. Очекивано, апропријација стоичког материјализма ради философске артикулације карактеристично хришћанских верских доктрина довела је до битних метаморфоза патристичког *платонизма*.

Постоји још један разлог због којег ова тема може бити интригантна, а тиче се много *савременије* проблематике. Огроман пробој остварен на пољу теоријске и експерименталне физике, од почетка 20. века па до данас, имао је и не тако општепознате реперкусије када је реч о приступу историји идеја. Дошло је до поновног буђења интересовања за спекулативна физичка учења антике која су се, у светлости нових сазнања, показала необично актуелним. Нарочита пажња посвећена је тако епикурејском атомизму који се, у светлости сазнања која је донела квантна механика, показао готово па невероватним примером теоријске научне интуиције (уп. Samburski 1959: VII). Када је реч о стоицима, препознат је сличан значај који њихова физика, у чијем фокусу је концепт континуума схваћен на радикално динамички начин, може имати у светлости сазнања која се тичу теорије поља (уп. Samburski 1959: VII–VIII). Ипак, иако датим питањима не могу да посветим пажњу у овом тексту, желим само да скренем пажњу на то да би било занимљиво сагледати философско-теолошка учења о којима ће бити речи у светлости савремених научних теорија о простор-времену или квантној теорији поља.

Поред стоичких писаца, кључни аутори за овај текст су Ориген и Григорије Ниски. Ориген (с. 185 – с. 254) је, уз Климента (с. 150 – с. 215), писац који непосредно претходи класичној патристичкој епохи, али се без задршке може рећи како је он заправо њен оснивач. Григорије Ниски

тврђе о *неитеолошком* карактеру хришћанског материјализма, али то сада оставаљам за неку другу расправу.

- 4 Налазим да је кључна *платоновска* идеја у византијској теолошкој традицији замишљао постојања као *учешића* у божанској стварности. Ова идеја представља константу византијске патристике, а њену контекстуализацију и канонизацију представља и последњи велики теолошки спор у византијској историји покренут у вези са исихазмом. Та идеја стоји и у основи иконолошке теологије, још једног карактеристично византијског теолошког топоса (уп. референтне студије: Balás 1966; Meyendorff 1959).

(с. 335 – с. 395) један је од најзначајнијих представника патристике, изразито спекулативни мислилац, за нас нарочито занимљив због веома карактеристичног схватања стварања⁵.

2. Утицај стоицизма на хришћанство

На ширем плану, утицај стоицизма на хришћанску доктрину очитује се пре свега на пољу учења о Логосу које је у најсажетијем виду изнето већ у Прологу Еванђеља по Јовану: „У почетку беше Логос, и Логос беше у Бога, и Бог беше Логос... Све кроз њега постаде, и без њега ништа не постаде што је постало.” (Јн. 1_{1,3})⁶ Логос је: 1) творачка Реч Божја; 2) у широј перспективи и с обзиром на даљу разраду, он је и оваплоћени Син Божји, односно месијански Син Човечји (уп. Lurje 2010: 40).

Оно што је стоичко учење о Логосу учинило прихватљивим и важним са хришћанске тачке гледишта свакако је чињеница да за стоике божански принцип бића, односно *Λόγος*, не само да није у односу међусобне искључивости са материјалним светом (како је случај са божанским принципом у платоновској традицији) већ је од њега неодојив и сасвим га прожима. Најраније трагове прожимања стоицизма и хришћанске објаве, поред већ наведеног четвртог еванђеља, налазимо и у другим књигама Новог Завета. Тако, према Делима апостолским (Дап. 17_{18–34}), апостол Павле се у Атини расправљао са неким од философа епикурејаца и стојичара (уп. Дап. 17₁₈). Говорећи о *непознатој* Богу окупљенима на Ареопагу, Павле је директно цитирао *Химну Зевсу* другог стоичког схоларха Клеанта, и то карактеристични одељак: „Јер Његов род и јесмо.” (Дап. 17₂₈)⁷

2.1. Стоичка космологија и концепт времена

Када је реч о конкретним аспектима хришћанске космологије, утицај стоицизма огледа се пре свега на пољу учења о времену. Судећи по оскудним непосредним изворима којима располажемо, питање је да ли је стоичко учење о времену икада било у потпуности разрађено (уп. Džamalikos 1991: 539). Стога је његово усвајање од стране хришћанских аутора, почев од Оригена, имало, у неким аспектима, карактер *довршења*.

5 Поред Оригена и Григорија, ту је свакако и Максим Исповедник (580–662) који се може сматрати систематичарем ове традиције мисли, чиме сам се посебно и подробно бавио у докторској дисертацији *Аспекти проблема времена код Св. Максима Исповедника*. О утицају Григоријевог схватања стварања на Максима в. Milićević 2018: 161–168.

6 Овде треба узети у обзир и могућност утицаја на хришћанство која претходи његовој историјској појави, што се пре свега тиче недвосмисленог значаја који је у том смислу имао Филон Александријски (с. 20 п. н. е. – с. 50). Међутим, савремени интерпретатори су склони томе да и Филоново схватање Логоса посматрају пре кроз призму конвергенције библијско-платоновских мотива у његовој мисли. Такође, његово схватање стварања несумњиво је инспирисано платоновским идејама (уп. Radić 2009: 131–138). У вези са *предисторијом* хришћанства скрећем пажњу на Lurje 2010: 25–26.

7 „...τοῦ γὰρ γένος ἐσμὲν” (уп. Blejkeni 1921: 11).

Када је реч о изворима, стоичко учење о времену до нас је дошло у виду свега неколицине сентенција. Оно што је за њега кључно и недвосмислено тиче се одређења времена као *дијастеме* покрета, односно интервала или распона. Тако, већ Зенон време одређује као „дијастему покрета” која је „мера и критеријум брзине и спорости”⁸.

Хрисип даје *космолошку* дефиницију времена, будући да је за њега време одређено као аспект постојања космоса, односно динамизма материје који је космички покрет. Наиме, за њега је време „дијастема која прати покрет космоса”⁹. Посматрано апстрактно, с обзиром на бесконачност прошлости и будућности, за време се не може рећи да *јест*¹⁰. Такође, будући да је оно континуум (*συνεχής*) и да као такво има својство бесконачне дељивости¹¹, исто се не може рећи ни за његове апстрактне *делове*. Међутим, време постоји као *садашњост*, а та садашњост одређена је као минимум чулног искуства и увек има карактер интервала¹². Зато се о садашњости, са формалне тачке гледишта, увек говори у ширем смислу, то јест *ἐν πλάτει*, *κατὰ πλάτος*, а не стриктно, то јест *κατ’ ἀπартισμόν*¹³. Не постоји *садашњи тренутак* (*νῦν*), уколико га схватимо у смислу тачке (*σημειώδη*); у садашњости је увек *део* прошлости и будућности јер је она *интервал* око границе прошлости и будућности која је апстрактна и има чисто математички карактер.

Поред тога што из овога следи да је, за стоике, аристотеловско *νῦν* прихватљиво само у сврху изградње математичког модела (уп. Samburski 1987: 13), још једна ствар се намеће. Наиме, стоици су стварност поимали имајући у виду троструку поделу на бића (*ὄντα*), затим на оно одређено као нешто (*τινα*) и, коначно, ништа (*οὐτινα*). Само оно што припада првој групи, а то су тела, одређено је као постојеће, док је оно што припада другој групи, а то су бестелесне стварности *αἰσθητικῶς* схваћеног простора (*ὁ χώρος*), времена (*ὁ χρόνος*), изричаја (*τὸ λεκτόν*) и празнине (*τὸ κενόν*), *субзистирајуће* (*ὑφιστάμενα*), али не и постојеће. Трећој групи припадају „стварности” у потпуности концептуалне природе (уп. Sorabdi 1983: 21–22; Dzamalikos 1991: 539–540; Dzamalikos 2006: 199). Стога, уколико, следећи Хрисипа, кажемо да време схваћено као *садашњост* постоји¹⁴, ми га тиме сврставамо у прву категорију којој припадају само *шела*. О

8 „...κίνησεως διάστημα... τοῦτο δὲ καὶ μέτρον καὶ κριτήριον τάχους τε καὶ βραδύτητος”. Исту дефиницију налазимо и код Хрисипа и Посејдонија, *A. Didymi Epitomes fr. phys.* 26; Diels 1879: 461.

9 „...τὸ παρακολουθοῦν διάστημα τῇ τοῦ κόσμου κινήσει” (Diels 1879: 461); Аполодор још каже да је време „дијастема покрета света” (*κόσμου κινήσεως διάστημα*), *Истио*.

10 Уп: „...ὑφεστάναι μὲν, ὑπάρχειν δὲ οὐδαμῶς” (Diels 1879: 462).

11 Уп: „...ἐπεὶ γὰρ εἰς ἀπειρον ἡ τομὴ τῶν συνεχώντων ἐστὶ, κατὰ τὴν διαίρεσιν ταύτην καὶ πᾶς χρόνος εἰς ἀπειρον ἔχει τὴν τομήν” (Diels 1879: 461).

12 Посејдоније каже како је „тренутак (*νῦν*) најмање чулима доступно време (κατὰ τὸν ἐλάχιστον πρὸς αἴσθησιν χρόνον)”, односно „*период* око границе прошлог и будућег који се увек састоји из неких њихових делова (τὸν δὲ παρόντα, ὃς ἐκ τινος μέρους τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ μέλλοντος περὶ τὸν διορισμόν αὐτῶν συνέστηκε)” (Diels 1879: 461).

13 Код Хрисипа и Посејдонија, *Истио*.

14 Уп: „...μόνον δὲ ὑπάρχειν τὸν ἐνεστώτα..”, *Истио*.

чему је онда овде реч? Реч је о томе да се о времену као *постојећем* може мислити само као о *својству* конкретног тела чијег је покрета оно *распо*.

У прилог *телесности* времена иде и начин на који је концепт *дијастеме* повезан са сродним појмом *дијастазе* (διάστασις). Наиме, *дијастазама* тела су означене његове три просторне димензије јер је (тро) димензионалност (τὸ τριχὴ διάστατον) својство тела. Димензионалност или *дијастатичност* се, према стоичкој дефиницији коју преноси Стобеј (Ecl. I 14, Diels 1879: 457)¹⁵, увек огледа у постојању три конкретне *дијастеме*. Дакле, дијастема и дијастатичност су међузависне и неодвојиве реалности¹⁶. Стога нема разлога да не закључимо како је постојање дијастеме могуће само уколико је она дијастема тела које *per definitionem* једино поседује својство реалне димензионалности, односно *дијастатичности*. Или, још директније: време као дијастема је *димензија* тела, што је сасвим близу савремених идеја о простор-времену.

2.2. Хришћанска апроприација стоичког концепта времена

Када је реч о хришћанској апропријацији стоичког концепта времена, кључна личност је Ориген. Он концепт времена као дијастеме преузима непосредно из стоичких извора и консеквентно га разрађује с обзиром на философско-теолошки контекст његове мисли. Ориген је доследан *стоик*: он у вези са временом не користи појмове који би могли асоцирати на платоновске или аристотеловске концепције (уп. Dzamalikos 1991: 535).

Концепт времена као дијастеме има круцијални значај за целокупан његов систем. Ориген се појмом дијастеме користи директно; на више места он говори експлицитно о *временској дијастеми* (уп. Dzamalikos 2006: 207)¹⁷. Такође, *дијастемички* концепт времена присутан је и када се Ориген користи појмовима који се могу разумети као синоними или метафоре дијастеме, попут оних који асоцирају на пут или путовање (ὁδός, πορεία). Тако, коментаришући већ помињани Пролог Еванђеља по Јовану, Ориген каже како *почетак* (ἀρχή) треба схватити као *почетак пута*, а не покрета или бројања, што је сасвим у складу са дистинкцијама које праве стоици (уп. Исто, 208–210).

Даље, важно је напоменути да Ориген уноси одређене иновације у ову доктрину, и то у смислу *прецизирања*. Уместо да каже, следећи Хрисипа, како је време дијастема која *следи* или *прати* (παράκολουθεῖν) космички покрет, он уводи *нови* глагол, па каже како се време *сапрошеже* (συμπαρεκτείνεσθαι) космичком покрету. Тиме он жели да укаже

15 Лаертије сличну дефиницију приписује Аполодору (Vitae Philosophorum 7.135; BSGRT 1316, 524).

16 Уп. „...појмови διάστημα (екстензија) и διάστασις (димензија) имају исти корен; такође, њихова значења су изнутра повезана: διάστασις је идеални оквир (ideational) διάστημα, оно дуж чега се живот помера...” (Dzamalikos 2006: 219).

17 Тако, „τὸ χρονικὸν τοῦτο διάστημα” или „αὐτὸ δὲ τὸ χρονικὸν διάστημα” (Fr. Matt, 487, нав. према: Dzamalikos 2006: 207). Занимљиво је и то што је у овом тексту као дијастема означен „тренутак” другог Христовог доласка.

на неодвојивост и потпуну кореспонденцију времена као дијастеме и покрета света. Према Дзамаликусу (2006: 217), чини се да Ориген тиме истовремено избегава и претерано просторну асоцијацију концепта, наиме, тако да би се време могло замислити као нешто у чему се свет креће. Када је реч о кореспонденцији времена и космичког покрета, треба још приметити и да *изворни* глагол *παράκολουθεῖν* конотира *следовање за нечим*, што би у конкретном случају могло да значи да време настаје *након* покрета света (уп. *Исто*, 215–216). Ово, наравно, не значи да су Хрисип и други стоици тако разумевали читаву ствар. Оригеново прецизирање стоичког појма било је условљено потребом да се осмисли одговор који би хришћански теолози могли дати на примедбу коју су у вези са хришћанским учењем о стварању истицали њихови опоненти у виду аристотеловског аргумента „зашто не раније?” (уп. *Aristotelis Physica*, 252a14–16)¹⁸. Наиме, ако свет није створен у времену, већ је стварање света почетак времена, аргумент „зашто не раније?” отпада, будући да не постоји никакво *раније*, пошто се раније може мислити само с обзиром на време.

Оригеново прецизирање концепта дијастеме имало је за последицу и то да се његова повезаност са сродним појмом *διјастάσε* (*διάστασις*), о којој је већ било речи, на карактеристичан начин даље разради. Поново, и ово је повезано са потребом да се хришћанско учење о стварању експлицира на философски консеквентан начин, овога пута с обзиром на питање разлике између Творца и творевине.

Укратко, насупрот творевини која је како у целокупности тако и на нивоу сваког појединачног бића означена као *διјастάτιστι* (*διήστας*), њен Творац је *αδιήστας* (*ἀδιάστατος*) и то одсуство димензионалности је један од његових кључних атрибута (уп. Dзамаликос 2006: 219). Шта то све значи, поготово у перспективи развоја тријадологије, односно хришћанске доктрине о Богу Тројици, ствар је за сасвим посебну расправу¹⁹. Овде треба само констатовати да божанска *αδιήστας* (*αδιήστας*) конотира Божју вечност схваћену као невременитост, као и бес-телесност, односно *нематеријалност*, те да се слични ставови налазе и код нехришћанских писаца, какав је Плотин (уп. *Enneades* 3.7–13; 1.5.7). Насупрот њему, све друго, сав видљиви свет, али и онај *невидљиви* свет *умова*, коме припадају људске душе, анђели и демони, мора бити материјалан – реч је само о различитим *видовима* материјалности. Укратко, створеност значи материјалност.

18 Реч је о аргументу о вечности космичког покрета, насупрот ставу да тај покрет има почетак. Ако је време вечно (*αἰδιος*), а то Аристотел прихвата као чињеницу у вези са којом се слажу сви осим једног (реч је о Платону, уп. *Aristotelis Physica*, 251a14–18), онда и покрет мора бити вечан, пошто нема никаквога *природног* разлога да он настане „јер када је реч о ономе што се тиче природе и што је у складу са њом, ту нема места никаквог нереду... а то да у бесконачном времену нешто мирује, па да онда буде покренуто, то је исто као када би се сада или мало пре покренуло, у чему нема никаквог реда, па то не може бити дело природе” (*Исто*, 252a14–16).

19 В. Милићевић 2018а: 75–81.

2.3. Питање континуитета

Наравно, свака даља разрада овако конципираног односа Творца и творевине, односно узрока и узрокованог, суочава са неопходношћу решавања питања континуитета између њих које је, у различитим облицима, старо вероватно колико и философија. Како је могуће да *адијастатична* реалност произведе материјални, *димензионални* свет? Како је уопште могуће да између ове две реалности постоји било какав однос?

Вероватно најкреативнији, а за нас свакако најзанимљивији одговор на ово питање, дао је Григорије Ниски. Крећући се у идејном оквиру који је поставио Ориген, Григорије је покушао да артикулише философски консеквентан и прихватљив одговор на ово питање. Тај његов одговор савремени историчари идеја перципирају као пример крајњег идеализма (уп. Sorabdi 1983: 290–294). Верујем, међутим, да постоје озбиљни разлози за резерву према таквој оцени.

Ево о чему је конкретно реч.

За Григорија је веома важно да нагласи како је сав материјални свет створен из *Бога* (ἐκ Θεοῦ)²⁰. Разлог за то је његово настојање да се у потпуности избегне свака могућност увођења два принципа бића. Са друге стране, материју Григорије одређује као „оно што је састављено од одређених својстава, од којих, када би била огољена, по себи не би била појмљива разуму” (*De opificio hominis*, 24; PG 44.212D). Свако од тих својстава појми се на основу логоса који је *умствена ствар*. Реч је о физичким особинама тела које се, у основи, поимају и могу изразити као математички односи (димензије, боја итд.). Дакле, као и за стоике, за Григорија материја представља конкретна тела одређена својствима, којих, уколико би била лишена, материја не само што не би била појмљива већ не би *постојала*: „Уколико подмет [ὑποκειμενον] буде лишен свакога од ових својстава, укинуће се и принцип [λόγος] тела, из чега би следила претпоставка да, уколико је ово узрок нестанка тела, онда њихово *здруживање* представља настанак материјалне природе.” (*Исто*, PG 44.213AB) Из чега, опет, следи закључак, односно одговор на питање о континуитету: „Па уколико је поимање ових својстава умствено, а Божанство је по природи умно, ништа није чудно у томе што су из бес-телесне природе настали ови умствени начини постанка тела који су по себи умне силе умне природе, а чије сабирање једних са другима доводи до постанка материјалне природе.” (*Исто*)

На два друга места, Григорије сажима своје ставове: „Пошто се својства која чине тело не поимају чулима, већ умом, а Божанство је умно, какав је онда проблем у томе да се од умних елемената сазда оно што се умом поима? Здруживањем једних са другима тих умних елемената настаје природа тела [Ἐν ἡ πρὸς ἄλλα συνδρομή τὴν τοῦ σώματος ἡμῖν

20 Подробнијом анализом релевантних одељака и значајем Григоријевог схватања стварања за каснији развој византијске теолошке мисли бавио сам се и у тексту „Св. Григорије Ниски и учење о нествореним енергијама” (в. Milićević 2019), премда не с обзиром на однос са стоичком доктрином.

ἀπεγέννησε φύσιν].” (*De anima et resurrectione*, GNO III/3 94.12-15) Такође: „Сва својства којима је одређена материја су по себи само голе замисли и појмови [ἐννοιαὶ ἐστὶ καὶ ψιλὰ νοήματα]. Јер ништа од тога није материја [ὕλη], већ она настаје здруживањем ових својстава једних са другима.” (*In Hexaemeron*, GNO IV/1 15.10-16.11)

3. Закључак

Дакле, када је реч о његовом схватању стварања, код Григорија *нема* речи ни о каквим *идејама* које би при стварању света имале улогу парадигме. *Здруживање* Творчевих замисли којим настаје свет није парадигма стварања, већ само то здруживање *јесте* творевина, односно материја. На основу тих божанских замисли које чине његову структуру у градивном смислу материјални свет је одређен *сродношћу* са Творцем²¹, а не са својом идеалном парадигмом. *Стремљење* материје ка Творцу у том смислу њој није страно, већ је њиме она *природно* одређена – физичка чињеница њеног постојања већ представља стремљење ка Творцу.

Верујем да философску парадигму Григоријевог учења о стварању, због свега реченог, пре можемо наћи уколико поново обратимо пажњу на стоичку традицију и на то како се у оквиру ње објашњава однос творачког божанског начела, односно Логоса, и материје. Пре ће бити да је то оно учење, а не платоновски идеализам, које Григорије својим схватањем стварања *радикализује* усклађујући га са хришћанском доктрином. Јер код стоика управо Логос, активно начело или Бог, у потпуности *прожима* (... διὰ πάσης αὐτῆς διήκοντα...) материју и саздаје свако појединачно биће (уп. *Vitae Philosophorum* 7.134; BSGRT 1316, 523.8–12). Стоици „о космосу говоре на три начина–, каже Диоген Лаертије. „Прво, као о самоме Богу који из опште суштине твори појединачно [бића], који је непропадљив и непостао, будући творац свега уређења, и који, у одређеним временским периодима, у себи раствара општу суштину и поново је *из себе* *порођа* [ἐξ ἑαυτοῦ γεννῶν].” (*Истио*, 138; 525.10–15) Наравно, Григорије није прихватао стоичка учења о два начела и о космичким циклусима, али је, чини се, сасвим усвојио логику стоичке доктрине о *стварању* која подразумева прожимање Творца и творевине, и то са све кључном тезом и фразом о стварању из Творца.

Све ово су разлози због којих налазим како не само да има основа преиспитати тезу о Григоријевом идеализму већ и општу тезу о идеализму као кључној философској одредници хришћанске традиције мишљења, макар када је реч о једном од важнијих аспеката доктрине, односно када је реч о учењу о стварању и космологији. Разлози због којих се значај стоичког материјалистичког наслеђа превиђао нису само идејне природе; они су и културно-религиозни, а вероватно кључно место међу њима припада веровањима у бесмртност људске душе и у свет бестелесних сила за која се не може рећи да су, у развијеном виду, била интегрални део корпуса

21 Уп. н. 6.

првобитних хришћанских веровања²². Ипак, она су веома рано задобила важно место, нарочито са развојем монашког покрета за чију су аскетску доктрину имала суштинско значење. Но, сасвим сигурно, то је тема којој је потребно посветити посебну пажњу.

Извори

- Свето Писмо: Нови Завјеш Господога нашег Исуса Христа*, Београд: Библијско друштво, 2010.
- Aristotelis Physica: Aristotelis Physica*, Oxford: Oxford Classical Texts, 1950.
- De anima et resurrectione: De anima et resurrectione*, GNO III/3, Leiden/Boston: Brill, 2014.
- De hominis opificio: De hominis opificio*, PG 44, Parisius, 1863.
- De principiis*: Origene, *Traite de principes*, tome I, Paris: Les editions de Cerf, 1978.
- Diels 1879: H. Diels, *Doxographi graeci*, Berolini: Typis et impensis G. Reimeri.
- Enneades: Enneads. III. 1–9*, Cambridge, Massachusetts/London: Harvard
- In Hexaemeron: In Hexaemeron*, GNO IV/1, Leiden/Boston: Brill, 2009.
- University Press/William Heinemann LTD, 1980.
- Vitae Philosophorum: Diogenis Laertii Vitae philosophorum*, vol. 1, BSGRT 1316, Berolini et Novi Eboraci: Walter De Gruyter, 2008.

Литература

- Balás 1966: David Balás, *ΜΕΤΟΧΣΙΑ ΘΕΟΥ: Man's Participation in God's Perfections According to Saint Gregory of Nyssa*, Romae: Pontificium Institutum S. Anselmi.
- Blejkni 1921: E. H. Blakeney, *The Hymn of Cleanthes*, London/New York: Society for Promoting Christian Knowledge/The Macmillan Company.
- Dzamalikos 1991: P. Tzamalikos, Origen and the Stoic View of Time, *Journal of the History of Ideas* 52, 535–561.
- Dzamalikos 2006: P. Tzamalikos, *Origen: Cosmology and Ontology of Time*, Leiden/Boston: Brill.
- Florovski 2002: G. Florovski, O besmrtnosti duše, *Vidoslov* 25, 11–34. [orig.] Флоровски 2002: Георгије Флоровски, О бесмртности душе, *Вугослов* 25, 11–34.
- Lurje 2010: V. M. Lurje uz saradnju V. A. Baranova, *Istorija vizantijske filosofije: formativni period*, Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. [orig.] Лурје 2010: В. М. Лурје уз сарадњу В. А. Баранова,

22 Када је реч о проблематици повезаној са вером у бесмртност душе, упућујем на прегледни текст Георгија Флоровског, „О бесмртности душе” (2002). Када је реч о вери у свет бестелесних сила, на уму имам то да се, са развојем теолошке експликације тог веровања (у вези са чим кључни значај има *Corpus areopagiticum*), донекле парадоксално, одступило од јасних теолошких позиција какве налазимо код Оригена, који заузима став како су анђели, људи и демони једне и исте створене умне природе (уп. Milićević 2018a: 82–95), као и код Григорија Ниског (уп. Milićević 2018b).

- Историја византијске философије: формативни период*, Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Meyendorff 1959: J. Meyendorff, *Introduction a l'étude de Grégoire Palamas*, Paris: Les Éditions du Seuil.
- Milićević 2018a: V. Milićević, *Aspekti problema vremena kod Sv. Maksima Исповедника* (doktorska disertacija), Beograd: Pravoslavni bogoslovski fakultet. [orig.] В. Милићевић, *Аспекти проблема времена код Св. Максима Исповедника* (докторска дисертација), Београд: Православни богословски факултет.
- Milićević 2018b: V. Milićević, *Angelska dijastema?*, *Bogoslovlje* 77/1, 139–151. [orig.] Милићевић 2018b: В. Милићевић, *Ангелска дијастема?*, *Богословље* 77/1, 139–151.
- Milićević 2019: V. Milićević, Sv. Grigorije Niski i učenje o nestvorenim energijama, u: Z. Matić (ur.), *Isihazam u životu Crkve srpskih i pomorskih zemalja*, Beograd/Požarevac: ISB PBF/Odbor za prosvetu i kulturu EPB/Manastir Tumane, 141–153. [orig.] Милићевић 2019: В. Милићевић, Св. Григорије Ниски и учење о нествореним енергијама, у: З. Матић (ур.), *Исихазам у животоу Цркве српских и поморских земаља*, Београд/Пожаревац: ИСБ ПБФ/Одбор за просвету и културу ЕПБ/Манастир Тумане, 141–153.
- Radiće 2009: R. Radice, *Philo's Theology and Theory of Creation*, u: A. Kamesar (ed.), *The Cambridge Companion to Philo*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Samburski 1959: S. Sambursky, *Physics of the Stoics*, London: Routledge and Keegan Paul.
- Samburski 1987: S. Sambursky, *The Physical World of Late Antiquity*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sorabdi 1983: R. Sorabji, *Time, Creation and the Continuum: Theories in Antiquity and the Early Middle Ages*, London: Duckworth.

Vukašin D. Milićević

NEDOSTAJE PREVOD NASLOVA

Summary

From its inception, Christian theology interacted with and was strongly influenced by Greek philosophy. The decisive role of the platonic tradition in this sense can hardly be disputed. Nevertheless, I find that there still is a need and room to consider the depth and character of the influences of other Hellenic schools of thought, especially considering the metamorphoses that these influences went through by way of their interaction with biblical and platonic ideas within the framework of patristics itself. In this paper, based on a brief analysis of the relevant texts, I want to emphasize the importance that the cosmological doctrines of stoicism had for the attempts to explain, in a philosophically consequent manner, the Christian doctrine on creation in the early patristics. The example of Gregory of Nyssa, the most intriguing representative of the epoch when it comes to the understanding of creation and a very speculative thinker in general, is indicative because it shows in what sense the generally accepted views on the philosophical paradigm of patristics might be corrected.

Key words: Stoics, body, matter, Origen, Gregory of Nyssa, creation, Logos

Миломир Д. Ерић¹
Универзитет у Крагујевцу
Педагошки факултет у Ужицу

ТЕЛО И ЕГЗИСТЕНЦИЈА У СВЕТЛУ ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ М. МЕРЛО-ПОНТИЈА

Аутор у раду анализира феноменолошке дескрипције *тела и егзистенције* које Мерло-Понти излаже у *Феноменологији перцепције*. Полазна филозофска претпоставка за ове дескрипције јесте Мерло-Понтијев став о суштинској разлици између феноменолошког и научног приступа човековом телу као и човековом односу према свету у коме живи. Из тога разликовања произлази и другачији начин разумевања човековог бивствовања, самоостваривања и саморазумевања, дакле егзистенције, чиме смо се бавили у завршном делу раду.

Кључне речи: М. Мерло-Понти, тело, егзистенција, феноменологија, Декарт, простор

Почетак Мерло-Понтијевих (М. Merleau-Ponty) филозофских истраживања обележен је преиспитивањем дуалистичких поставки. Анализе и запажања *стираног посматрача*, спроведене у *Структури понашања*, које су имале за циљ *разумевање односа свести и природе* (в. Merlo-Ponti 1984: 55), откриле су студије понашања и *тела* као привилегован начин довођења у питање дуализма. Међутим, у *Феноменологији перцепције*, Мерло-Понти, на темељу ових анализа, које су од капиталног значаја за разумевање тела, спроводи дескрипцију нашег искуства, овај пут са *унутрашње*, феноменолошког, становишта.

Феноменологија открива тело о коме медицина и биологија не говоре ништа – у научним описима, ја не препознајем тело које доживљавам као дубоко *моје*. Реч је о телу за које могу рећи да сам, заиста, *ја сам*, пре неголи да га поседујем, да је оно *то* где се доживљавам. Наше тело није објекат као други, оно нас увек прати, оно има своју властиту просторност. Када помислим на ствар, увек претпостављам могућност да је посматрам са различитих места, да направим круг око ње, док ми се властито тело нуди само са једне стране. Чак ни поглед у огледало не омогућава да изађем из те *једносмерности*. Никада не могу учинити да оно буде за мене *испред*, оно је увек *са мном*. Његова двосмисленост открива се при сваком пружању руке према свету. Уместо да осетим храпавост, хладноћу или топлину ствари, сведок сам рађања једне чулности на површини руке, која се осећа додирнута од стране ствари. Пулсација

1 eric@pfu.kg.ac.rs

мењања улога субјекта и објекта тако је брза да се не могу ниједног тренутка зауставити и одредити.

Тело је објективација нашег првобитног узимања ствари у интенционалном покрету који смера објекат и с којим га повезује интимна сродност. Управо интенција, покрет преко кога је тело усмерено ка објекту и присутно у њему, открива да постоји *знање* о објекту, посредством тела, које нема ничег заједничког са научним знањем. Сви покрети које изводи моје тело, сва његова сензитивност, спонтано стварају *смисао*, у исто време, универзалан и појединачан, функционалан и органски, који чини да будемо усидрени у свету, не преко својих мисли, већ преко *еџистенције*, схваћене као узглобљеност у свет, преко једне изворне сфере и прећутног договора.

Можемо се питати, заједно са Мерло-Понтијем (1947: 120), имају ли ови описи искуства, перцептивног или телесног, само вредност психолошке дескрипције? То би, наравно, био случај ако бисмо свету искуства могли да надредимо један свет идеја, како то чини *картезијанска* филозофија. Субјективно искуство тада постаје илузија, која се пред погледом разума раствара у низ детерминисаних релација, којима и тело подлеже као и било који други фрагмент протежности. Непомућена субјективност, апсолутно транспарентна свест по себи и објекат, као чиста спољашњост, *partes extra partes*, једина су два начина постојања (в. Merlo-Ponti 1976: 231). Искуство јединства душе и тела резултат је случајне каузалности – акција тела, посредована нервима, одређује покрет у самом мозгу, или још прецизније *la glande pinéale*, „који даје прилику његовој души да осети све тако различите квалитете у овим телима” (Dekart 1824-1826: 40). Сигурност и темељ, први узрок и последњи разлог ове случајне каузалности, за Декарта (R. Descartes), лежи у Богу, који се једини налази с оне стране онтолошке разлике *мишљења* и *поптежности*. Ако ми природна светлост ума ову разлику чини јасном и очигледном, с друге стране, природа схваћена као наклоност или тежња, учи ме, што се тиче тела, „да сам с њим везан веома блиско и тако спојен и помешан, да чиним једно с њим” (Dekart 1647: 79).

У *Писму Елизабети* од 28. јуна 1643. Декарт разликује основне појмове: *душу*, која се схвата из себе саме, *тело*, које се схвата помоћу имажинације, док нам једино чула омогућавају да спознамо њихово јединство: „[...] користећи само живот и свакодневне разговоре, и уздржавајући се од размишљања и студирања ствари које вежбају имажинацију, учимо да схватимо јединство душе и тела.” (*Correspondance avec Elisabeth* (1643-1649) 2010: 14) Тако схваћена, тензија унутар супстанцијалног дуализма душе и тела и њиховог јединства одговара, на крају, разликовању становишта *разума* и становишта *живота*. Искуство властитог тела, тела са којим сам ја *веома тесно спојен и помешан*, било би колико несумњиво, исто толико и немисливо. Улазак у филозофију, прелазак на становиште чистог разума, платио би се стављањем по страни властитог тела (Barbara 1998: 96). Ово *коришћење живота* јесте синоним за једну врсту

егзистенције – постојећег човека и постојећег света – коју, по Декарту, нисмо дужни да промишљамо. Међутим, феноменолошкој филозофији, насупрот картезијанизму, рећи ће Мерло-Понти (1964а: 58), не остаје ништа друго него да предузме истраживање актуелног света, јер „ми јесмо спој душе и тела, треба дакле да постоји једна мисао о томе”. Филозофија црпи своје виталне снаге једино зарођена у ову „димензију споја душе и тела, постојећег света, безданог Бића које је Декарт отворио, и одмах затим затворио” (Merlo-Ponti 1964а: 57–58). За Декарта, узалудно је премеравати овај понор, као и дубину душе и видљивог, они очигледно не нуде, ни у наговештајима, могућност да се о њима постигне јасно и разговетно знање.

Да ли између, с једне стране, признавања јединства душе и тела, или другачије речено *егзистенције*, и ћутања које му следи, и, с друге стране, мишљења супстанцијалног дуализма, постоји алтернатива? Да ли ово несумњиво појединачно искуство захтева да сам појам знања доведемо у питање? Ако су „наша наука и филозофија [...] два тока верна и неверна картезијанизму, два чудовишта настала из његовог рашчлањавања” (Merlo-Ponti 1964 а: 58), да ли ћемо стајући на страну *верног чудовишта* заувек остати у расцепу – научно знање или ништа? Мерло-Понтијев излаз из ове дилеме ишао је *између*: управо оно што нас је по Декартовом мишљењу дисквалификовало да мислимо *егзистенцију* – наш *положај* – постаје објекат једне феноменологије тела која ће га развијати као *знање о ситуацији*, које је и Декарту омогућило да каже оних неколико важних реченица о телу! „После Декарта”, каже Мерло-Понти (1961: 126), „ми не можемо негирати да се постојање као свест радикално одваја од постојања као ствар и да би однос једног према другом био однос празног према пуном. Након 19. века и свега што смо научили о историчности духа, не можемо негирати да је свест увек у ситуацији.”

Дакле, уместо да остане при ћутању пред сликом искуства подвезаног под разумске категорије, феноменологија хоће да га доведе у чист израз његовог властитог *смисла*, како је то Хусерл (E. Husserl) рекао – мислити оно што је дато, на начин на који је дато, учинити од овога *како* појављивања – основну тему. Посебан начин постојања властитог тела, феноменологији се открива као само биће тела, а разумевање егзистенцијалних чињеница, *доживљеног*, постаје мера могућег и онога што се уопште може мислити.

Међутим, проблеми пред којим ће се наћи феноменологија неће бити мали. „Код Хусерла, на пример, улога властитог тела је уочена, пошто хилетички моменат претпоставља отеловљење субјективности, и једна строга дескрипција његовог властитог начина конституције је покушана, али ова дескрипција заузима место у сред једног конститутивног става који је структуриран преко поларности трансценденталног субјекта и природног објекта.” (Barbara 1998: 97) Поставља се питање – да ли се самим неприхватањем *суйстаницијалности* душе и ствари уклањају препреке које, код Декарта, забрањују мишљење тела? Пошто

је разумско мишљење, као мишљење супстанцијалних разлика, неспособно да захвати феномен јединства, да ли је довољно ставити у заграде дистинкције разумског мишљења да би се описао феномен тела? Може ли властито тело бити мишљено као такво без поновног стављања у питање онтолошко супротстављања свести и ствари? Мерло-Понтијева феноменологија тела у *Феноменологији перцепције*, изграђена и сама на темељима филозофије свести, не успева да избегне све ове Сциле и Харибде, да би тек у онтолошком оквиру скицираном од „касног” Мерло-Понтија у *Видљивом и невидљивом*, пружила наду да је једна истинска феноменологија тела могла да се доврши.

У *Феноменологији перцепције* тело је схваћено као посебна тачка гледања која ми даје свет ситуирајући ме у њега. Свет је достигнут у свом присуству, пре него што је схваћен у једној представи, он је пре нетематизована крајност интенција тела, него што је објект сазнања, он је један пејзаж обликован и изобразан његовим тежњама, једно кантовско као *da*, сврховитост без појма, смисао узглобљен између *res extensa* и *res cogitans*. Однос тела са његовим светом није сазнање већ дослух, *Urdoxa*, егзистенција коју он инкарнира има пре практично, него теоријско значење. Постоји сродност, коегзистенција нас и света, која не дозвољава да *биће-у-свету* (Merlo-Ponti 1976: 163) – како Мерло-Понти назива овај изворни однос следећи Хајдегера (М. Heidegger) – сводимо на суму рефлекса. Управо зато што је једно предобјектно гледање, изворни однос са светом који измиче алтернативи узрочне акције и представе, присуство у стварима које их достиже у њиховој повезаности зато што их не тематизује и не објективира, *биће-у-свету* може да се разликује од сваког модалитета *res extensa*, као и од сваке *cogitatio*, и може да оствари спајање „психичког” и „физиолошког”.

Анализом феномена *фантомског уга* Мерло-Понти показује да *објектно* гледање води у контрадикције свако објашњење које не излази из категорија објективног света, света у коме не постоји ништа између постојања и непостојања. Фантомска рука није никаква представа или свесна одлука која се догађа на нивоу тетичке свести – свести која унапред размотри све могућности пре него што заузме одређени став – већ једна двосмислена и амбивалентна *присућност*. „Воља да се има здраво тело или одбијање болесног тела нису формулисани за њих саме, искуство ампутираних руке као присутне или болесне руке као одсутне, не припадају реду ’ја мислим да’ [...]” (Merlo-Ponti 1976: 96) Овај феномен који измиче и физиолошким и психолошким објашњењима добија смисао једино у перспективи *бића-у-свету*. Осећање тежине руке која не постоји, осећање тоpline у прстима којих више нема, израз је одбијања једног ангажованог *Ја*, у одређеном природном и међуљудском свету, да прихвати недостатак као објективну чињеницу. Само одбијање ове објективности, неприхватање рушења једног смисла који наша егзистенција, преко бриге, ангажованости, ситуираности, гради, јесте израз наше припадности свету са чијим смо хоризонтима у присној вези. Одбијати

да се буде *објектан* и постати *фантомски* значи остати егзистенцијално заинтересован за простор који једино рука може да опише и акције које једино она може да оствари, значи бити пред-објектан и чувати егзистенцијално поље у коме рука милује, маше или додирује дирке клавира. „Тело је возило бића–у–свету, а имати тело, то за живо биће значи спожити се с одређеном средином, сагласити се с извесним пројектима и у њима се непрекидно ангажовати.” (Merlo-Ponti 1976: 97)

Ако је наш први корак, рећи ће Мерло-Понти, *нуђење* свету и бирање, који ће свет за нас *изграђи* улогу стимулуса, онда, еквивалентно, тај исти свет препознаје наше недостатке и о томе нас извештава. Када, као у овом случају, наш свет покреће у нама уобичајене интенције, одговор је немогућ, јер наш недостатак не дозвољава да му се придружимо, објекти које свет представља, којима се може руковати, стављају на испит руку које више нема. И тада се, како каже Мерло-Понти, у целивности нашег тела појављује простор који *није наш*, питање без одговора – зона ћутања. „Болесник, дакле, зна за свој губитак тачно у мери у којој га игнорише, а игнорише га тачно у мери у којој га зна. Овај парадокс је парадокс сваког бића у свету: крећући се према свету, ломим своје перцептивне и практичне интенције у објекте који ми се коначно појављују као себи претходни и спољашњи, а који ипак постоје за мене само уколико у мени изазивају мисли и хтења.” (Merlo-Ponti 1976: 97)

Дакле, наше тело бива обухваћено не само у једном личном искуству већ и под видом општости. Потребно је разумети чињеницу да тело може, у исто време, живети личну историју и једну каузалност у трећем лицу. Ова плима безличног чини да схватимо наш положај отеловљеног бића које нема увек *своје разлоге* да буде то што јесте, већ се често ослања на један свет готово неличне егзистенције, који је ту, разумљив сам по себи, и коме поверавамо себе пре било каквог разлога, „један свет уопште којем треба најпре припадати како бисмо се могли затворити у посебну средину љубави или амбиције” (Merlo-Ponti 1976: 99). Ово поље анонимности помаже нам да схватимо времениту структуру бића–у–свету које своју двосмисленост дугује двосмислености тела – пулсација времена јесте оно преко чега тражимо и налазимо средиште наше егзистенције, али, такође, време је оно што нам не дозвољава да било које средиште за нас постане апсолутно. У том контексту фантомска рука није никакво подсећање, успомена, већ непосредна присутност, без икаквог знака прошлости, стара садашњост која одбија да постане прошлост. Егзистенцијална ангажованост коју не желимо напустити, али коју више не можемо реализовати, разбија објективни свет тражаћи једно симболичко задовољење. Феномен фантомског уда појављује се као начин на који телесна егзистенција чува практично поље које је било њено пре губитка. У перспективи *бића–у–свешћу* надражаји који допиру до изгубљеног дела руке чине да он остаје у кружењу егзистенције, грчевито чувајући своје место које ће једног дана испунити празнина и сећање. Феномен фантомског уда показује једну необичност

која потпуно дискредитује и психолошка и физиолошка објашњења. Чињеница је да са физиолошког становишта није могуће осећати тамо где нема физиолошког супстрата, а управо то је случај са фантомским удом, као што је са психолошког становишта несхватљиво, како може да нестане једна психичка обмана као што се дешава када се пресеку нервна влакна која воде ка измаштаном, непостојећем делу руке. Психичко и органско се не супротстављају више као једно *за себе* и једно *по себи*, већ као два модалитета *бића-у-свету*, као пулсације две анонимности у срцу егзистенције. Органско тако постаје само једна скица егзистенције, већ остварена синтеза, „примордијална навика, која условљава све друге и преко које се оне разумеју” (Merlo-Ponti 1976: 107).

Ако човек није у симбиотском јединству са својом средином, ако има свест о свету као заједничкој потки свих средина, онда је нужно да, као предуслов свега тога, између њега и његовог деловања постоји дистанца, која ће га ослободити његове средине и омогућити му да је *види*. Отеловљеност је управо нужан израз ове дистанце. На тај начин, сама могућност да *физиолошко* и *психичко* буду повезани, пронађена је у њиховој реинтегрисаности у *егзистенцији* у којој нема несхватљивих сусрета две каузалности, већ су обоје усмерени према једном интенционалном средишту које називамо *свећ*. Конкретан човек није резултат додир једног *процеса по себи* и једне *cogitatio*, једног објекта и једног субјекта, већ је он „кретање егзистенције” (Merlo-Ponti 1976: 97) која наизменично пулсира у својим телесним испољавањима и у својим личним актима.

Појам *телесна схема*, који Мерло-Понти користи, није само начин да се означи искуство тела већ и да се нагласи да је то искуство *мога тела* у свету. Оно се профилише у пресеку хоризоната спољашњег и телесног простора. Свака анализа телесног простора која га своди на ликове и тачке у основи је беспредметна, јер ликови и тачке добијају смисао само испред хоризонта када се једно *овде* конституише као средиште мога простора. „И, коначно, уместо да је моје тело за мене само фрагмент простора, за мене не би било простора кад не бих имао тело.” (Merlo-Ponti 1976: 119) Тело је извор намере и стремљења са чијим динамизмом је поклопљено и ношено, чиме омогућава појављивање једног света. Оно омогућава достизање света у самом његовом присуству не претварајући га у представу да би га поседовали као објекат. Тело је, напротив, једно *предобјективно видјење* (Merlo-Ponti 1976: 94) света које у свету развија општу структуру, обресе *смисла*, пре неголи јасно раздвојене *res*, оно у њему достиже присутност, пре неголи суштину. Мерло-Понти дефинише тело као „моћ једног одређеног дела света” (Merlo-Ponti 1976: 123), „возило *бића-у-свету*” (Merlo-Ponti 1976: 97), јер, имати тело за једно живо биће значи спојити се и ангажовати се са одређеном средином и пројектима. Између покрета као процеса у трећем лицу и мисли као представе покрета морамо дозволити једну *моторичку интенционалност* без које се покрет не може ни замислити. Покретљивост је заправо оригинална интенционалност која утемељује свест, не као једно *мислим*

да, већ као једно *ја могу* (Merlo-Ponti 1976: 160). Тело је, како то Мерло-Понти (1976: 167) каже, оно које *хвата* и које *схватља* покрет).

Изворност и несводивост искуства о *најору* којим покрећемо властито тело је несумњива – покретљивост је динамички израз *смисла* који свет има за тело. Пример музичара показује да покрет, чак ни у форми навике, не лежи у мишљењу или у објективном телу, него у телу као посреднику једног света, телу које је, пре свега, изражајни однос. Музичар се наставља у оргуље као што се наставља у кућу, док се „између музичке бити комада, како је она означена у партитури, и музике која стварно одјекује око оргуља успоставља тако директан однос да су тело оргуља и инструмент само место пролаза овог односа” (Merlo-Ponti 1976: 170). Међутим, наше тело није тек израз међу изразима, простор међу просторима, оно је порекло свих осталих тела и сам покрет изражавања. Оно чини да значења почињу постојати као ствари, пред нашим очима, у нашем додиру. Проучавање покретљивости донело је, по Мерло-Понтију (1976: 171–172), нови смисао речи *смисао*. Искуство властитог тела даје увид у искрсавање смисла који није смисао универзалне конституишуће свести – властито тело јесте ово значењско језгро које је извориште сваког смисла и у коме се налази живо чвориште есенције и егзистенције.

Уколико јесам тело и кроз њега делујем у свету, за мене простор и време нису скуп јукстапонираних тачака и тренутака чију синтезу обавља свест. Тачније је рећи да нисам у простору и времену, да не мислим простор и време, ја их као тело *настањујем* и у потпуности обухватам. Ширина овог обухватања јесте простор моје *егзистенције*, која се преко двоструко отворених хоризоната времена и простора увек показује као *шек* започета или *још* недовршена синтеза. Студије покретљивости омогућавају да се схвати могућност синтезе, испреплетаности, јединства иманенције и трансценденције. Оне стављају у евиденцију свест која је заиста једно *ја могу*, у смислу да је биће *cogita* сама покретљивост која одређује свест као екстазу, властито излагање ка свету, дакле, суштинско отеловљење у коме је покрет *ка* свету исти покрет којим се свет отвара свести. Ова дијалектика, неприступачна каузалном мишљењу, схватљива је само за мисао „која свој предмет узима у стању рађања, онакав какав се појављује ономе ко га живи, с атмосфером смисла којом је тада обавијен, и која тражи да склизне у ову атмосферу да би поново пронашла, иза чињеница и распршених симптома, потпуно биће субјекта ако је реч о нормалном човеку, а темељни поремећај ако је реч о болеснику” (Merlo-Ponti 1976: 140). То је она дијалектика облика и садржаја која је схватљива само у средини коју чини моја *егзистенција* као – „непрестано преузимање чињенице и случаја умом који не постоји пре преузимања и без њега” (Merlo-Ponti 1976: 148).

Искуство бива истинско искуство само ако се одржава у овом кретању мишљења, а мишљење постаје егзистенцијално само ако преузима на себе своју ситуацију. Оно што прожима и повезује сва наша искуства јесте кретање *егзистенције*, које их не ставља под доминацију

једног *мислим*, већ их усмерава ка интерсензорном јединству једног или више *светшова*. Свест, по Мерло-Понтију, не поседује моћ, она сама *јест* ова моћ, ово упућивање свести ка интенционалном објекту. Она може бити *нешто*, само у овој референци *ка нечему*, ако је чисти акт значења. Ово неподериво ткање интенција чини само биће свести, јер „ако престане да се дефинише актом значења, она пада у стање ствари, будући да је ствар управо оно што се не спознаје, што мирује у апсолутном незнању себе и света, и које према томе није истинско 'себе', то јест, једно 'за себе', и има тек просторно временску индивидуацију, егзистенцију по себи” (Merlo-Ponti 1976: 141). Дијалог субјекта и објекта јесте ово субјектово преузимање дифузног смислу у објекту и објектово преузимање субјектових интенција, изградња око субјекта света који му говори о њему самом, стварање *еџзистенцијалног контекста* (Merlo-Ponti 1976: 155) и *смисла* који није нигде постојао као претходна одлука, жеља или унапред дата идеја.

Колико су истраживања телесне просторности важна за Мерло-Понтија види се и по томе што тако добијени резултати, по његовом мишљењу, могу бити уопштени – истина о телу истина је о свим перципираним стварима. Перцепција простора и перцепција ствари, просторност ствари и њено биће, темеље се на истој основи. Картезијанска традиција перцепцију објекта разјашњава перцепцијом простора, док се у Хусерловој, по Мерло-Понтијевом мишљењу, још увек интелектуалистичкој перспективи, чулни садржаји, хилетичке датости, у перцепцији обухватају као манифестације истог интелигибилног језгра. Међутим, ако дефинишемо свест као отеловљену, онда тело никада не може бити ствар – уколико је оно пројекат света, немогуће је изоловати тренутак чисте пасивности, јер је и најелементарнија чулност *бременишта смислом*. Пошто можемо говорити само о искуству инкарниране свести, објект заувек остаје обавијен непрозирношћу чулног садржаја, никада не достижући дефинитивна и недвосмислена значења.

Никада се не појављујући у форми транспарентног мисаоног јединства, наше искуство увек остаје искуство о једном свету. Зато што је *возило бића-у-свету* тело може захваљујући моторичкој интенционалности да посредује, или још тачније, да буде сам овај покрет којим се субјект баца у свет. Тако схваћено тело јесте истински субјект перцепције, док се на телесном искуству темељи истовремено искрсавање чулног садржаја и смисла.

Све анализе *Феноменологије перцепције* инсистирају на чињеници да тело није у простору већ да *припада* простору, да бити тело значи бити везан за одређени свет у коме је просторност тела, распрострањавање самог бића тела, фундаментални начин на који се оно појављује и остварује као тело. Оно је пресек сваке осећајности – визуелне датости појављују се кроз свој тактилни смисао, тактилне датости откривају се кроз визуелни смисао, сваки покрет добија значење на позадини која као ехо враћа његов и најтиши звук. Зато Мерло-Понти (1976: 177) може да пореди тело

са уметничким делом: „Роман, песма, слика, музички комад јесу индивидууми, то јест бића у којима се не може разликовати израз од изражења, чији је смисао приступачан само директним контактом и која исијавају своје значење не напуштајући своје временско и просторно место. У том смислу, наше тело је упоредиво са делом уметности. Оно је чвориште живих значења, а не закон извесног броја конваријантних термина.” Као што улога писца није да излаже идеје или анализира карактере, већ да прикаже један међуљудски догађај, на начин да би свака измена редоследа приповедања или перспективе нарушила његов романескни смисао, тако је наше тело, с оне стране супстанцијалних дуализама, начин да кроз сваки поглед и покрет који направи, лични стил гледања, кретње, гестове, отелотвори егзистенцијални смисао.

Када Мерло-Понти каже да *ја јесам моје тело*, тиме се заправо тврди да је биће субјективности биће тела, али не као објекат већ као покрет отеловљења који их обоје ствара, као трансценденција ка једном свету, без које ни само *ја* не би постојало уколико је свест *о нечему*. Одатле следи да отеловљено *ја* никада не може претендовати на потпуну транспарентност и обухватање себе сама; уколико је *биће-у-свету* покрет зарањања у један свет, свест никада не може у потпуности поседовати саму себе. Она је ово стално измицање које се разрешава једино у свету. Као отеловљена свест, њено присуство у себи је одсуство од себе. Препознати отеловљеност као само биће свести значи увидети да *ја* никада не престаје да буде *неко*, да су и најличнији чинови изведени и наслоњени на широку позорницу анонимности, да сваки гест задржава нешто од *оштријег присутанка свешта* у којем се *јавља*.

Литература

- Barbara 1998: R. Barbaras, *Le Tournant de l'expérience: Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Paris: J. Vrin.
- Correspondance avec Elisabeth (1643-1649)* 2010: *Correspondance avec Elisabeth (1643-1649)*, Paris: Philosophie.
- Dekart 1824-1826: R. Descartes, *Oeuvres* 5 (Dioptrique – Météores – Géométrie – Explication Des Mécaniques Et Engins – Musique), Paris.
- Dekart 1647: R. Descartes, *Les méditationes metaphysiques*, Paris.
- Merlo-Ponti 1947: M. Merleau-Ponty, Le Primate de la perception et ses conséquences philosophiques, *Bulletin de la Société française de philosophie*, 41.
- Merlo-Ponti 1961: M. Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Geneve: Nagel.
- Merlo-Ponti 1964a: M. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris: NRF, Gallimard.
- Merlo-Ponti 1964b: M. Merleau-Ponty, *L'Visible et l'invisible*, Paris: Gallimard.
- Merlo-Ponti 1976: M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- Merlo-Ponti 1984: M. Merlo-Ponti, *Struktura ponašanja*, Beograd: Nolit.

Milomir D. Erić

BODY AND EXISTENCE IN M. MERLEAU-PONTY'S *PHENOMENOLOGY OF PERCEPTION*

Summary

In this paper, the author analyses the phenomenological descriptions of the body and existence which Merleau-Ponty expounds in his *Phenomenology of Perception*. The initial philosophical assumption for these descriptions is Merleau-Ponty's stance on the essential difference between the phenomenological and the scientific approach to the human body as well as man's attitude towards the world in which he is living. Arising from this distinction is a different way of man's self-realization and self-understanding, that is, his existence, which is the focal point of the final part of this paper.

Keywords: M. Merleau-Ponty, body, existence, phenomenology, Descartes, space

Примљен: 3. април 2023. године

Прихваћен: 14. децембар 2023. године

Тамара М. Стојановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за општеобразовне предмете

ЗНАЧАЈ ИКТ-А У НАСТАВИ И ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ²

У раду се говори о значају коришћења ИКТ у образовном и уметничком контексту. Посебан акценат се ставља на наставу и ликовну уметност. Указује се на специфична обележја ИКТ као извору проширених могућности изражавања, комуникације и перцепције у настави и уметности, али и подршци у ангажману и мотивацији свих учесника васпитно-образовног или креативног процеса. Указује се, даље, на неопходност развијања професионалних и дигиталних компетенција наставника у циљу усклађивања процеса наставе са савременим друштвеним животом, а тиме и начелног унапређивања квалитета васпитно-образовног рада. Такође се истичу предности коришћења ИКТ у погледу домена и могућности у процесу учења, као и потенцијала који имају за трансформисање образовног или уметничког процеса.

Кључне речи: ИКТ, настава, наставници, компетенције, учење, образовање, дигиталне технологије, ликовна уметност

УВОД

Под утицајем ИКТ-а и њиховим прожимањем у све сфере људског живота наш свет се интензивно и значајно мења. Употреба ИКТ-а у образовању постала је, са једне стране, нужност због дигиталног доба у којем живимо, а, са друге стране, извор великих могућности, начина и средстава за унапређивање квалитета наставног процеса. „Експанзивни уплив ИКТ-а у сферу образовања начелно, утицао је не само на техничке аспекте одржавања наставе, и на промене у приступу настави од стране одређене образовне институције, већ се овај утицај одразио и на начине на које наставници подучавају и начине на које ученици усвајају знање.” (Matijašević, Bingulac 2017: 281) Бројне дебате у погледу домета, предности и изазова коришћења ИКТ-а у настави инициране су интеграцијом дигиталних технологија у васпитно-образовни процес. С једне стране, дигиталне технологије проширују могућности остваривања процеса васпитања и образовања, али су, са друге, извор

¹ tamara.stojanovic@filum.kg.ac.rs

² Рад је настао у оквиру пројекта које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години број 451-03-68/2022-14/ 200198.

бројних изазова, тешкоћа и дилема за ученике, наставнике и креаторе образовне политике.

Концепт дигиталног образовања помиње се у Предлогу стратегије развоја образовања и васпитања у Републици Србији до 2030. године и по узору на европски концепт разуме се као „термин који се односи на две различите али комплементарне области образовне политике – једна обухвата мере усмерене на дигиталне компетенције наставника и ученика, док друга обухвата педагошку примену дигиталних технологија у циљу унапређивања квалитета наставе и учења” (Предлог стратегије развоја образовања и васпитања у Републици Србији до 2030. године 2021: 36).

Са унапређивањем дигиталних компетенција наставник има прилику да примењује и интегрише нове технологије у непосредан васпитно-образовни рад у планирању, посматрању, вредновању и документовању тог процеса у функцији развијања програма, да дигиталне технологије стави у функцију учења, истраживања и активности и да их користи за сопствено стручно усавршавање (Šaropjić, Mićić i dr. 2021). Како би школа могла да оствари свој задатак, неопходно је да разуме и специфичности дигиталне генерације, али и генерацијски јаз који се јавља између наставника и ученика. Међутим, на тај јаз не би требало гледати искључиво као на препреку, јер он може постати богат потенцијал који би допринео развоју и ученичких и наставничких компетенција. Укључивањем ИКТ-а у наставу доприноси се свестранијем искуству кроз другачији приступ и проширење могућности у настави, као и повећању избора средстава за учење у складу са савременим развојем и потребама друштва.

ОБЕЛЕЖЈА ИКТ-а

ИКТ представљају скуп технолошких алата и ресурса за комуникацију, стварање, дељење, чување и управљање информацијама. Под технолошким алатима се подразумевају рачунарски уређаји, таблет рачунари, паметни и мобилни телефони, али и различити програми, апликације и мреже (Јурић, Марковић i dr. 2014). Како Сенић Ружић (2015: 124) наводи, експоненцијални раст количине информација, доступних кроз ИКТ, омогућава стварање и складиштење све већег броја информација, као и њихов брзи пренос.

Имплементацијом дигиталних технологија у процес васпитања и образовања може се рећи да настава добија своју потпунију форму: бројније могућности, другачији контекст и веће капацитете за учење. Према Храстинском (2008), примена ИКТ-а у образовању омогућава два различита приступа учењу – синхронно и асинхронно учење. Синхрони приступ учењу подразумева образовну ситуацију у којој су наставник и ученици у истом тренутку, путем средстава за комуникацију, укључени у процес учења, док асинхронно учење ученицима омогућава флексибилнији приступ комуникацији и учењу (ученици у било ком тренутку могу приступити наставним садржајима, започињати комуникацију са наставником

или другим учеником и слично). Кулето и Дедић (2014) истичу следеће кључне карактеристике и предности дигиталне технологије: брзина (могућност брзих и тренутних акција и интеракција), капацитет (доступност великог броја информација које се могу пронаћи у различитим форматима, а које се тичу различитих тема), комуникативност (разноврсност и бројност канала који подстичу комуникацију), интерактивност (колаборација и дискусија засноване на употреби различитих интерактивних апликација), мноштво формата у којима се информације презентују ученицима (активирање различитих чула у процесу учења услед постојања великог броја различитих формата размене информација). Специфичност наставе уз коришћење ИКТ-а не огледа се само у чињеници да су за њену успешну реализацију потребне задовољавајуће дигиталне компетенције

[...] већ у обзир треба узети да она захтева значајна прилагођавања у различитим сегментима наставног рада, попут промена у: избору наставних метода и средстава, организовању и представљању наставних садржаја, природи интеракција између наставника и ученика, као и између ученика и ученика. То значи да се дешава суштинска трансформација наставног процеса. (Nikolić, Antonijević 2021: 103)

КОМПЕТЕНЦИЈЕ НАСТАВНИКА

У изворном значењу компетенција се одређује као способност да се нешто ради добро или на задовољавајући или ефикасан начин (Macmillan Education 2002; Oxford University Press 2000) и као скуп вештина или знања (Macmillan Education 2002), односно вештине које су појединцу потребне за обављање одређеног посла или задатка (Oxford University Press 2000), док се у свет образовања појам и концепт компетенције уводи под утицајем промена и захтева насталих у свету рада (Pejatović, Orlović Lovren 2015).

Дигитална компетенција се помиње и у Стандардима општих међупредметних компетенција за крај средњег образовања (2013), која је дефинисана по узору на Европски оквир дигиталне компетенције (DigComp) и подразумева пет области: информациона писменост и разумевање података; комуникација и сарадња; креирање дигиталног садржаја; безбедност и решавање проблема. У Предлогу стратегије развоја образовања и васпитања у Републици Србији до 2030. године (2021) користи се и концепт дигиталне компетенције ученика, мада се у поменутој Стратегији он не дефинише експлицитно. Од образовних система и наставника у ери дигиталних технологија очекује се другачији приступ.

Наставник не може више да буде искључиво предавач, већ он треба да подстиче и усмерава учење у чијем је центру ученик, да користи информационо-комуникациону технологију, која је од великог културолошког значаја за младе људе и да помоћу ње додатно мотивише и ангажује своје ученике. (Jurić, Marković i dr. 2014: 3)

Дигиталне компетенције наставницима омогућавају да технологију користе ефикасно у наставној пракси, али и за обављање других послова и обавеза у вези са наставним радом (администрација, сарадња, стручно усавршавање, размена искустава...). Дигиталне компетенције наставника обухваћене су посебним европским оквиром DigCompEdu који подразумева 22 компетенције распоређене у шест области: професионални ангажман; дигитални извори и материјали; учење и подучавање; праћење и вредновање; оснаживање ученика; омогућавање развоја и усмеравање дигиталних компетенција ученика (Rideker 2017). „Систематско и континуирано обучавање наставника предуслов је за добру наставу” (Josić, Vasić i dr. 2017: 347).

Професионална улога наставника развија се и унапређује кроз личну одговорност за развој свести о себи, континуирано самопреиспитивање и усклађивање са другима (Krnjaja 2019; Miškeljin 2019), али и рефлексивно разумевање, еманципаторске односе и дијалог. Она је базирана на дељењу моћи кроз преузимање и дељење професионалне одговорности (Krnjaja 2019; Miškeljin 2019), укључујући иницирање, одржавање и усмеравање заједничког дијалога и подстицање сталног преиспитивања о личним вредностима и уверењима.

Европским оквиром за дигитално компетентне образовне организације (European Framework for Digitally Competent Educational Organizations – DigCompOrg), осим дигиталних компетенција и професионалног развоја наставника, обухваћена су и питања наставе и учења уз дигиталне технологије, евалуације, инфраструктуре и опреме и руковођења (Kampilis, Pjuni i dr. 2015). На основу оквира DigCompOrg развијена је и платформа SELFIE – бесплатан и онлајн доступан алат за саморефлексију, намењен образовним институцијама за идентификовање јачих страна и слабости приликом употребе дигиталних технологија у настави и за учење. Сва три поменута европска оквира (DigComp, DigCompEdu, DigCompOrg) пружају заједничку концептуалну основу за дискусију и развој дигиталног образовања на простору Европе и имају снажан утицај на дигиталну трансформацију, односно концептуализацију и разумевање дигиталног образовања и дигиталне компетенције и у нашој земљи (Senić Ružić 2021). Када је реч о дигиталним компетенцијама наставника, оквир DigCompEdu је послужио као основа за израду националног Оквира дигиталних компетенција наставника (Оквир дигиталних компетенција – Наставник за дигитално доба 2017), који је ревидиран 2019. године (Оквир дигиталних компетенција – Наставник за дигитално доба 2019, 2019).

ЗНАЧАЈ ПРИМЕНЕ ИКТ-а У НАСТАВИ

Педагошка употреба дигиталних технологија у настави и учењу подразумева коришћење ИКТ-а као подршке, са циљем унапређивања квалитета и трансформисања образовног процеса.

Циљ савремене школе је подизање квалитета васпитно-образовног рада, позитиван утицај на дечји развој, развијање дигиталних компетенција детета и наставника, развијање дигиталне културе и писмености, као и информисање о безбедном коришћењу интернета. (Jocić, Vasić i dr. 2017: 347)

Да би употреба дигиталних технологија у образовању била ефективна, односно да би резултирала унапређивањем или побољшањем образовне праксе, неопходно је да буду задовољени одређени услови. То су: поседовање одговарајуће опреме и инфраструктуре; пружање подршке, и техничке и педагошке; постојање подржавајуће визије школе и управљање коришћењем дигиталних технологија; подршка и структура образовне политике. Према наводима резултата истраживања које је реализовао OECD, закључује се да, уколико ти услови нису испуњени, постоји ризик да општи програми коришћења дигиталних технологија у образовању не утичу на исходе учења ученика већ, сасвим супротно, могу имати негативан утицај на њихова академска постигнућа (према Seniћ Ružić 2021).

„Савремена наставна средства представљају значајан ресурс у проширењу и надоградњи система за учење” (Jocić, Vasić i dr. 2017: 347), „са циљем повећања активности ученика, квалитетнијег вредновања знања и напредовања ученика у складу са индивидуалним способностима и предзнањима” (Matijašević, Bingulac i dr. 2017: 281). Развој и континуирано осавремењавање образовних технологија условљава промене у методама и облицима наставног рада, те таквој организацији која је оријентисана ка функционалној оптимизацији у ери масовне примене интернета и електронских извора знања (Matijašević, Bingulac i dr. 2017: 281).

Анализирајући примену ИКТ-а у образовном процесу, Илић (2020: 7) издваја следеће предности и погодности које ИКТ омогућавају:

(1) суштина концепта примене ИКТ-а у образовном процесу обухвата промену улога наставника и ученика, ресурса који се могу користити, и природу наставничких инструкција; (2) ИКТ омогућава наставницима и ученицима лакши приступ информацијама, потребним за израду школских задатака; (3) повећава се видљивост наставних садржаја, коришћење рачунарских програма и развијање специфичних вештина у коришћењу истих; (4) ученик се поставља у позицију да активно учи, истражује и процењује информације до којих долази уз помоћ алата ИКТ-а, које касније користи у практичном раду, вежбама и експериментима; (5) образовни софтвер приказује садржај у разноврсним медијским форматима (звук, текст, видео, графика) омогућавајући тако ученицима да уче ангажујући различите видове интелигенције; (6) ИКТ у образовању подстиче наставника да негује групни рад међу својим ученицима. Постоји широк дијапазон ИКТ алата за промовисање колаборативног учења, као што су електронска пошта, ћаскање на мрежи, видео конференције, блогови, заједнички радни простори.

Како нове генерације већ осећају последице нових облика социјализације омогућене развојем ИКТ-а, један од важних задатака образовања постаје упознавање са социјалним вредностима и ставовима, као и пружање конструктивних искустава која ће ученицима омогућити да искористе нове околности и активно допринесу социјалном животу

(Анандиоу-Кларо 2009). Кроз процес образовања ученици треба да науче како да уче, али и да стекну одређене вештине, компетенције и знања неопходна за живот и рад у XXI веку. Да би ИКТ деловале најефикасније у школама, наставници треба да критички процене предности и мане, тако да избор и коришћење дигиталних ресурса задовољава потребе ученика и учење као и да подржавају ангажман, мотивацију и квалитет учења. Са друге стране, наставницима треба подршка за ефикасно увођење ИКТ-а у њиховој настави, у виду техничког особља, педагошке стручности, одговарајућег хардвера и софтвера, заједно са школском инфраструктуром и онлајн размену искустава и сарадњу са колегама из окружења и света (Ilić, Stojanović Đorđević 2021).

ИКТ У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Двадесети век донео је велике иновације које се тичу унапређивања ликовне уметности. Долази до појаве нових медија, као што су фотографија, филм и телевизија, чиме је омогућено што квалитетније приказивање уметничких дела у целом свету. Осамдесетих година двадесетог века компјутери су постали битан фактор наставе ликовне уметности, јер су могли да прикажу широк спектар боја у квалитетнијој резолуцији. Данас се појам визуелне писмености разликује од античког поимања визуелне писмености, јер се налазимо у дигиталном окружењу. Некада, ликовна уметност и образовање изводили су се уз помоћ предавача, уџбеника и енциклопедија, а данас су на располагању различите странице са интернет изворима, базе података о уметницима, репродукције које можемо повећати, разни софтвери који се могу користити у уметничке сврхе и томе слично. О важности ИКТ губи се свесност код људи, мада се она примењује у многим гранама уметности, као што су архитектура, ентеријер, графички дизајн, мултимедијски дизајн, индустријски дизајн или оглашавање где се користе технике пројектирања уз помоћ рачунара. „Искоришћавањем нових медијских ресурса, ученици могу да прошире своју креативност кроз дигитално симулиране информације.” (Ilić, Stojanović Đorđević 2021: 115)

ИКТ и уметност су на неки начин веома слични, јер мењају свет око нас, нашу перцепцију о њему. Уметност је приказ света у ком живимо те је логично да у дигиталном свету и она мора бити дигитална. Уметник у овом времену сада већ активно користи дигитална помагала, која му омогућавају исправљање, комбиновање са другим делима, експериментисање са идејама и умножавање без губитка оригиналног квалитета, а многи софтвери поседују и могућност различитих филтера за обраду. Од свих верзија рада може се одабрати само једна и то уз доступну целокупну историју процеса.

Ликовна уметност се разликује од других предмета јер посебну пажњу посвећује емоцијама код ученика. Само оцењивање се разликује у односу на друге предмете, јер ученик и наставник имају другачији однос. ИКТ има много карактеристика које је чине погодном за имплементацију

у настави ликовне уметности: (1) блиска је ученицима; (2) једноставност коришћења; (3) практичност; (4) привлачност; (5) интердисциплинираност; (6) креативност; (7) применљивост у животу. Наставници су одувек покушавали да имплементирају нове технологије у свој рад, те да то пренесу даљим генерацијама. У данашње време то је никада лакше јер сама деца знају о технологијама и више од наставника. Оно што чини овај вид побољшања наставе и ликовне уметности приступачним јесте флексибилност дигиталних података. Њиховим искоришћавањем ученици могу да побољшају своју креативност и перцепцију.

У ери убрзаног живота корисници ИКТ-а могу брже да виде своје идеје и реализују их. Применом ИКТ минимизира се количина рада у стварању визуелне информације, тако да ће ученицима остати више времена за креативност, сарадњу, истраживања и процене (Ilić, Stojanović Đorđević 2021: 127).

Алати који се служе корисницима софтвера нису непознати, већ само дигитализовани. И даље имамо традиционалну терминологију попут оловке, гумице, палете боја или градијента, само се налазе у виду иконица у програму. Потребно је време да би корисник овладао овим новим функцијама, али се и њихово добро коришћење повећава са искуством. Развитком ИКТ-а свако се може опробати као уметник, потребно је само што боље познавање софтвера. С обзиром на то да је технологија саставни део сваког ученика, примена ИКТ-а у настави може бити веома привлачна као нешто ново и занимљиво. Часови ликовне културе могу постати интерактивнији, тако постићи чак и везу са осталим предметима. Управо та интердисциплинарност може повећати сарадњу целог наставничког колектива, повезујући уметност са, на пример, природним наукама.

Знање које ученици стекну при сусрету са ИКТ-ом неће бити само корисно у тренутку њиховог школовања већ кроз цео живот. „Знања у коришћењу ИКТ се могу описати као способност која се активно користи, и укључује разумевање, избор, критичку евалуацију, отвореност за новине које су подложне даљем развоју.” (Ilić, Stojanović Đorđević 2021: 129) То значи да, када ученици једном науче да раде у одређеном програму, то знање ће моћи да искористе за рад у сличном софтверу када им он буде био потребан у даљем животу.

Употреба дигиталних медија има велики значај у данашњем друштву. Деца су од малих ногу изложена дигитализацији, с тога ликовна култура, поред примарног задатка, има за циљ и да покаже да се ИКТ може искористити и у едукативне сврхе, с обзиром на то да је једини предмет у ком је ИКТ и заступљен. Дигитални алати и њихова употреба нешто су ново и узбудљиво у уметности. Ипак, не треба се потпуно ослонити на њих, већ традиционалне и дигиталне технике у ликовној уметности треба да се преплићу, не искључујући једна другу. Савремене технологије не треба да потисну традицију, јер на крају, у софтвер треба убацити идеју коју човек ствара, а можда не може да реализује традиционалном техником.

Литература

- European Commission 2019: Education and training, Monitor 2019, Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Zakon o osnovama sistema obrazovanja i vaspitanja 2018, Službeni glasnik Republike Srbije, br. 88, 2017. i 27, 2018.
- Ilić 2020: S. Ilić, Upotreba informacionih tehnologija u nastavi – stavovi i mišljenja nastavnika i učenika, Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu – Prirodno-matematički fakultet.
- Ilić, Stojanović Đorđević 2021: V. Ilić, T. Stojanović Đorđević, *Škola i IKT – mogućnosti primene i perspektive razvoja u nastavi likovne kulture*, Zvečan: Fakultet umetnosti u Kosovskoj Mitrovici.
- Jocić, Vasić i dr. 2017: V. Jocić, J. Vasić i dr. Upotreba informaciono-komunikacionih tehnologija u školi, u: *Zbornik radova – Informacione tehnologije, obrazovanje i preduzetništvo* (ITOP17), Univerzitet u Kragujevcu: Fakultet tehničkih nauka u Čačku, 347–356.
- Jurić, Marković 2014: S. Jurić, S. Marković, Primena informaciono-komunikacionih tehnologija u nastavi: priručnik o veb-tehnologijama u nastavi za potrebe projekta Razvionica, Beograd: Zavod za unapređivanje obrazovanja i vaspitanja.
- Kampylis, Pjuni et al. 2015: P. Kampylis, Yves Punie et al., Promoting effective digital-age learning, *A European framework for digitally competent educational organizations*.
- Krnjaja 2019: Ž. Krnjaja, Učešće pedagoga u promenama koje donosi obrazovna politika, u: *Zbornik radova sa Nacionalnog naučnog skupa Obrazovna politika i praksa – u skladu ili u raskoraku?* 25–26. 1. 2019, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, IPA i Pedagoško društvo Srbije.
- Kuleto, Dedić 2014: V. Kuleto, V. Dedić, *E learning = E učenje: razvoj, tehnologija, budućnost*, Beograd: Link group.
- Macmillan Education 2002, Competence, in: *Macmillan English Dictionary* (pp. 280), Macmillan Education.
- Miškeljin 2019: L. Miškeljin, Profesionalizam pedagoga – odraz postojećeg ili kreiranje mogućeg u dečjem vrtiću, u: *Obrazovna politika i praksa – u skladu ili u raskoraku?* *Zbornik radova sa Nacionalnog naučnog skupa*, ur. Dragana Pavlović Breneselović, Vera Spasenović, Šefika Alibabić, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, IPA i Pedagoško društvo Srbije, 132–137.
- Nikolić, Antonijević 2021: N. Nikolić, R. Antonijević, Formativno ocenjivanje i onlajn nastava, Vaspitanje i obrazovanje u digitalnom okruženju, u: *Zbornik radova sa Nacionalnog naučnog skupa*, ur. Ivana Jeremić, Nataša Nikolić, Nikola Koruga, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, IPA i Pedagoško društvo Srbije, 103–107.
- OECD 2004, Learning for Tomorrow's World, First Results from PISA 2003, Paris: OECD.
- OECD 2015, Students, computers and learning: Making the connection, PISA. Paris: OECD Publishing.
- Rideker 2017: C. Rideker, European framework for the digital competence of educators, DigCompEdu, EUR 28775 EN, Luxembourg: Publications Office of the European Union.

- Standardi opštih međupredmetnih kompetencija za kraj srednjeg obrazovanja 2013, Beograd: Zavod za vrednovanje kvaliteta obrazovanja i vaspitanja.
- Senić Ružić 2015: M. Senić Ružić, Upotreba informaciono-komunikacionih tehnologija u obrazovanju – jedan od mogućih odgovora na obrazovne potrebe XXI veka, u: *Istraživanja i razvoj kvaliteta obrazovanja u Srbiji – stanje, izazovi i perspektive. Zbornik radova*, ur. Emina Hebib, Biljana Bodroški Spariosu, Aleksandra Ilić Rajković, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, IPA, 123–137.
- Senić Ružić 2021: M. Senić Ružić, Digitalna transformacija obrazovanja u Srbiji – pitanje digitalne pismenosti ili digitalne kompetencije, u: *Vaspitanje i obrazovanje u digitalnom okruženju. Zbornik radova sa Nacionalnog naučnog skupa*, ur. Ivana Jeremić, Nataša Nikolić, Nikola Koruga, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, IPA i Pedagoško društvo Srbije, 11–24.
- Hrastinski 2008: S. Hrastinski, Asynchronous & Synchronous E-learning, *Educate Quarterly* 31(4), 51–55.
- Šaponjić, Mičić i dr. 2021: V. Šaponjić, K. Mičić i dr. Spremnost predškolskih ustanova i praktičara za upotrebu digitalnih tehnologija, u: *Vaspitanje i obrazovanje u digitalnom okruženju. Zbornik radova sa Nacionalnog naučnog skupa*, ur. Ivana Jeremić, Nataša Nikolić, Nikola Koruga, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, IPA i Pedagoško društvo Srbije, 77–83.

Интернет извори:

- Ananiadou-Magdalean Claro, K. 21st Century Skills and Competences for New Millennium Learners in OECD, CountriesOECD Education Working Papers, No. 41, OECD Publishing, Paris. <<http://dx.doi.org/10.1787/218525261154>>, 3. 4. 2023.
- European Commission 2012. Digital Competence in Practice: An Analysis of Frameworks. JRC Technical Reports. <<http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC68116.pdf>>, 9. 4. 2023.
- Ilić, V. Informaciono-komunikaciona tehnologija u nastavi likovne kulture. <https://art.pr.ac.rs/images/doc/monografije/informaciono_komunikaciona_tehnologija_u_nastavi_likovne_kulture.pdf>, 11. 4.2023.
- Matijašević, J. Bingulac N. i dr. Značaj primene informaciono-komunikacionih tehnologija u nastavi.<http://www.trend.uns.ac.rs/stskup/trend_2022/radovi/T2.4/T2.4-9.pdf>, 11. 4. 2023.
- Pejatović, A. Orlović Lovren, V. Kompetencije za celoživotno učenje. <<https://www.obrazovanje.org/rs/vesti/2/2015/04/15/kompetencije-za-celozivotno-ucenje.html>>, 22. 3. 2023.
- Предлог стратегије развоја образовања и васпитања у Републици Србији до 2030. године. <http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2021/02/1-SROVRS-2030_MASTER_0402_V1.pdf>, 22. 3. 2023.

Tamara M. Stojanović

THE IMPORTANCE OF ICT IN TEACHING AND FINE ARTS

Summary

The paper discusses the importance of using ICT in the context of education and art. A special emphasis is placed on teaching and fine arts. The paper points to the specific features of ICT as a source of widened opportunities for expression, communication, and perception in teaching and art, as well as to it being a support in the engagement and motivation of all participants in the educational or creative process. Furthermore, it points to the necessity of the development of teachers' professional and digital competencies for us to harmonise the teaching process with modern social life and thus essentially improve the quality of educational work. It also deals with new tools, programs, and the use of technologies in the process of creating art. The advantages of using ICT in terms of domains and opportunities in the process of learning are highlighted, as well as the potential that they have to transform the process of education or artistic creation.

Fine arts are the sphere ICT has improved and could improve even more. ICT has been used by architects and designers to facilitate the process of creating and promoting their skills. The manner in which fine arts are taught nowadays is largely different from that of the past. While students once had to rely entirely on their teacher, textbooks, and encyclopedias, today's students have more resources made available by ICT, such as databases about artists' lives and works or high-quality images that can be enlarged and thoroughly examined, all of which may enhance their own creativity and perception.

Keywords: ICT, teaching, teachers, competencies, learning, education, digital technologies, fine arts

*Примљен: 21. фебруар 2023. године
Прихваћен: 115. децембар 2023. године*



Број 24.

САРАЈЕВО, 30. Децембра 1911.

Год. XXVI.

Уредници: НИКОЛА Т. КАПИКОВИЋ

ПЕТАР КОЧИЋ.

Редакциони одбор: др. Владимир Ђоровић, Алексеа Шантић, др. Милан Прелог, Јован Дучић, Димитрије Митровић, Вељко Петровић, Марко Цар, Симо Ераковић, Милорад Павловић, Пера Талетов, Сима Пандуровић.

Песници који лажу.

Г. Скерлић је опет казао једну духовиту реч, казао је да је Алексеа Шантић песник који не лаже.

Благо г. Шантићу, чија крепка срчана жила врши свој посао и кад је не плаше вампири нирване и грча. Благо песнику, који пред множином цвећа мисли на ливаде и баште, а не на собе у којима мртваци спавају.

Али данас је наопакост, гигантска наопакост је данас. Одмакли смо се од сунца, и нема више богова за којима се не вуче сенка, и није сасвим лажно кад се пева дивљење са сенком зависти и страха, и љубав са сенком болести и греха.

Данашњем нашем песништву морало је бити слично песништво Лапута из Гуливерова Путовања; оних Лапута, који су једнако стрепили од хлађења сунца, и хипохондрички осећали да се приближује комета која ће спржити земљу и живот. Здраве храбрости нема више у нашим песмама, има само храбрости која потиче из самртног страха. И зато у данашњем песништву и уметничкој прози нема више ништа неописано и неисказано, и ишчезли су лиричари којима се на граници памети затварале очи и везивао језик. Отишло се даље, много даље, и зато се живи у страху и стрепњи, у грозници визија и чуда. Поезију праве људи које живот мучи, а песме пишу песници који своје таленте муче. Баш онда кад живот највише воли, песник гони

и шибав своју мисао и имажинацију пред царство мрака и мртвих срдаца, јер пред вратима смрти тек успренице скачу силе живота и енергије инстинкта, и у израз и облик улази онај напон и јачина, коју има воља за животом кад јој се попрети.

Како је велики песник који не лаже; али ко ће судити и осудити песника који лаже. Зар се није де Мисе исповедио да не зна шта је то што га мучи: да ли велика љубав, да ли велика несрећа, и да ли је лагао кад је певало Еросу, или кад је слутно несрећу и бол. Шајлок некада зацело није имао трагичних момената које данас има, али ко може тврдити да је данашња интерпретација Шајлока лажна. Ко уме казати да ли је истина или лаж кад се обожава лепота муча.

Ко ће одредити истину и лаж у поезији, кад данас и микроскопски и телескопски доживљаји, иду у песништво. Певају се тврди једне ганглије, и љубавни доживљаји и трагедије алга и ризопода; и ко ће онда осудити да је лаж кад Морис Барес тврди да ништа љупкије нема у његово сећању од успомене на једног шпанског магарца под расцветаном мањолијом.

Како се може доказати да ли је Оскар Вајлд онда лагао кад је писао Лепезу леди Виндермер и Сliku Доријана Греја, или кад је писао De profundis и Баладу Рединшке тавнице. Ко може тврдити да је лагао Вајлд, кад је писао и показао да у живом До-

ИЛУСТРАЦИЈА УЗ ТЕМАТ

Чланак Исидоре Секулић „Песници који лажу” објављен децембра 1911. у листу Босанска вила.

ПРИКАЗИ

Марија С. Недељковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад

МИЛОШ КОВАЧЕВИЋ ПОД ЛУПОМ НАУКЕ²
(Милка Николић, *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића*,
Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2022, 453 стр.)

Правим јуначким, научним и стручним подвигом може се сматрати сагледавање тридесетогодишњег рада еминентног српског лингвисте/синтаксичара/стилистичара Милоша Ковачевића с краја 20. и почетка 21. века. Управо се у ову авантуру упустила ауторка Милка Николић у књизи *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића*, насталој у оквиру библиотеке *Лингвистика и србистика* на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Дајући детаљан приказ његових публикација, из угла брижљивог читаоца и слушаоца, као и из угла рецепцијских одзива на његово дело, ауторка пружа читав каталог Ковачевићевих научних достигнућа. Фасцинира чињеница да се након читања књиге са његовим научним, методичким и педагошким радом могу адекватно упознати и они који никада пре нису били у контакту са публикацијама описаним у књизи, нити су чули за доприносе професора Ковачевића развоју синтаксичких, стилистичких и идентитетских питања српског језика, а своја знања употпунити они којима је струка проучавање српског језика. Крај 2022. године у србистици обележило је објављивање, али и промоција ове књиге, која је како научно и стручно тако и емотивно обојила и употпунила стваралаштво Милоша Ковачевића.

За добро читање и разумевање научних монографија од пресудног значаја је добра структурираност дискурса. Ова позитивна квалитативна одлика посебно долази до изражаја када је у питању обимније дело, попут овог. Књигу чини седам, јасно одвојених и једнако структурираних делова, што на техничком плану чини да се сваки део чита засебно, а заједно чини компактну, монографску целину. То су: (1) Увод (9–20); (2) Ауторецепција (21–56); (3) Књиге (57–220); (4) Уџбеници (221–234); (5) Рецепција (235–254); (6) Парадигма (255–270) и (7) Закључак (271–286). Свака од наведених целина подељена је на поглавља, а претходи им Предговор (5–8), а након њих следе: (1) Извори (287–308); (2) Литература

¹ marija.rakovic@filum.kg.ac.rs

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

(309–322); (3) Библиографија стваралаштва Милоша Ковачевића; (4) Библиографија рецепцијских текстова (413–440); (5) Scientific creativity of Milos Kovacevic (441–444); (6) Библиографска напомена (445–446) и (7) Подаци о аутору (447). Иако се, на први поглед, чини да ови делови нису интегрални део главног дискурса, то никако није истина. Наиме, оне и те како допуњују и на адекватан начин осликавају све оно што је речено у главним деловима књиге и дају библиографски увид у све оне публикације о којима је било речи у интегралном делу текста.

Још у самом предговору ауторка наводи да је циљ да се формира „Ковачевићев интелектуални портрет у контексту србистике, славистике и лингвистике”, а све то у дугом временском периоду, од око тридесет година, у „вишеструко сложеним друштвеним, политичким, националним, просветним, културним и научним условима”. Не можемо узети у обзир научну скромност ауторке и наводе да је ова књига осветлила само један „делић у мозаику” стваралаштва Милоша Ковачевића с обзиром на то да је обухватила детаљан приказ скоро 40 књига и размотрила веома комплексна и, за србистику, значајна питања: (1) Ковачевићеву научну ауторецепцију; (2) лингвистичке теме у његовим публикацијама; (3) образовне вредности Ковачевићевих (коауторских) уџбеника; (4) научну рецепцију његових остварења; (5) парадигму Ковачевићевог научног стваралаштва. Како је реч о ствараоцу који је током свог вишедеценијског научног стваралаштва показао изузетно широко подручје интересовања, интердисциплинарни и корпусно поткован приступ проучавању српског језика, књига *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића* представља лингвистички капитално дело које настоји да покаже Ковачевићево виђење сопственог стваралаштва и приказ свих монографских публикација, а што је изнедрило формирање научне парадигме.

Прво поглавље (Увод) даје увид у све оно о чему ће у књизи бити речи. Публикације Милоша Ковачевића биће разматране са аспекта научности и србистичких заслуга и достигнућа, а не из критичке или полемичке перспективе. Циљ ове монографије јесте да прикаже лингвистичка достигнућа, али и скицира развојни ток србистике у периоду од четири веома динамичне деценије у опстанку српске језичке заједнице. Веома прегледно, хронолошки и поступно, већ у самом уводу, дат је попис свих публикација које ће бити разматране у књизи – реч је о 37 књига објављених у периоду од 1988. до 2022. године. Најпре су дати само наслови, а након тога следи тематска класификација публикација – у три групе: (1) публикације посвећене граматички (11 књига), (2) публикације посвећене стилистици (10 књига) и (3) публикације посвећене језичком идентитету (10 књига). Ауторка наводи да овој тројној тематици ваља додати и једну опсесивну Ковачевићев(ск)у тему, а то је научност. Наведеној класификацији ауторка ће додати и попис Ковачевићевих лингвистичких полидисциплинарних остварења, а чини их 6 књига. Појаву *Избраних дела* (2019) ауторка карактерише као „својеврсни канон Ковачевићевих научних остварења и поставља у фокус осам публикација овог аутора”: (1) *Грамаћичка ишћања српског језика*; (2) *Узрочно*

семантичко поље; (3) *Стилистика и граматишка стилских фигура*, (4) *Кроз синтагме и реченице*, (5) *О реченици и њеним члановима*, (6) *Бићне србистичке најоме*, (7) *Српски језик и српски језици* и (8) *Синтакса сложене реченице у српском језику* (15). Поред изванредног, срчаног и преданог лингвистичког рада, значај Милоша Ковачевића огледа се и у мотивисању српских филолога и других интелектуалаца у оквирима српског језичког простора да активно, континуирано, критички, али и самокритички сагледају позицију српског језика, вредности књижевних дела, као и дешавања у просвети, културне токове и опстанак у сфери духовности. Ауторка истиче језичко-стилске диференцијације у публикацијама у односу на функционални стил и жанр коме припадају, а као заједничке одлике свих Ковачевићевих дела издвојиле су се: (1) проблемско сагледавање, (2) критичко промишљање и (3) полемички тон (19). У завршници овог поглавља наводи се импозантан број публикација – 912 научних остварења и 204 рецепцијска одзива на његово дело, што је подстакло настанак ове књиге (20).

Друго поглавље (Ауторецепција) почива на излиставању и приказивању предговора и поговора свих 37 књига, који чине „веома интересантан корпус за сагледавање теоријско-методолошког концепта на којем се темеље његова лингвистичка остварења” (21). Хипотезе постављене у овом поглављу односе се на то да се стекне увид у: (1) методолошке концепте његове лингвистичке делатности остварене у оквиру различитих србистичких дисциплина и (2) методолошки образац полидисциплинарне србистичке анализе, који се може пратити у његовим полидисциплинарним књигама. Ауторка на веома систематичан, информативан и зналачки начин наводи ауторефлексију Ковачевићевог стваралаштва. Из предговора и поговора успева да извуче парадигме на којима се темеље сва граматичка, стилистичка и идентитетска, а Ковачевићев(ск) а питања српског језика. Ауторкине кључне тачке из предговора и поговора, за сваку од публикација понаособ, класификоване на основу тематике којом се баве, јесу:

А. Граматишка

- (1) *Узрочно семантичко поље* (1988) – управо је ова публикација, у тренутку када се појавила, донела оно што је недостајало претходној граматичкој литератури, а тиче се: (1) вишеаспекатског приступа граматичким категоријама (у односу на ранији једноаспекатски) и (2) функционалностилистички разноврстан корпус (који се не темељи на имагинарним примерима, већ онима који су потврђени у неком од жанрова функционалних стилова којима се баве) (22). Фасцинира чињеница да је њена актуелност на снази и после три деценије и да се сада разматрање разних србистичких тема у вези са граматичким категоријама не би могло замислити без ова два успостављена критеријума која је донела књига *Узрочно семантичко поље*.

- (2) *Кроз синџагме и реченице* (1992) – с обзиром на недостатке сербо-кroatистичке синтаксичке литературе није остајало ништа друго до о тој теми информисати се из граматичке литературе. Међутим, ова публикација доноси новине и то на: (1) тематском и (2) методолошком плану. Ова књига нуди шира објашњења и решења, она на које је и раније скретана пажња, али са недовољном аргументацијом. Сада се примењују три критеријума анализе: (1) функционални, (2) семантички и (3) структурни (формалнограматички). И у овој публикацији долази до изражаја залагање за: (1) вишеаспекатски приступ са хијерархијским критеријумима релевантним за синтаксичку појаву која се испитује и (2) опсежан и разнообразан корпус.
- (3) *Синџакса сложене реченице* (1998) – ово синтаксичко дело даје допуноу која се односила на: (1) непотпун попис свих модела реченица и (2) једнообразан аспектски приступ. Радове у овој књизи, на методолошком плану, повезује структурно-семантички приступ „јер се као равноправне компоненте анализе узимају и везивни елемент и карактеристике обију клауза које тај везник уједињује у реченицу” (Ковачевић 1998а: 6) (25). Сложена реченица се третира као јединствена целина, а њени делови – предикатски (реченични) и непредикатски (синтагматски), у свом међуодносу, доприносе да се уоче и објасне појединачне карактеристике неке од сложених реченица.
- (4) *Синџаксичка негација у српском језику* (2002) и *Огледи о синџаксичкој негацији* (2004) – ове две публикације још један су доказ иновативности Милоша Ковачевића у погледу осветљавања различитих синтаксичких тема у србистици. Сасвим нова, до тада неотворена тема тиче се синтаксичке негације. Најпре се наводи да синтаксичка негација у српском језику није могла да се разматра на основу решења из других језика с обзиром на своје специфичности. И када је разматрање синтаксичке негације у питању, аутор наводи два већ добро позната приступа: (1) вишеаспекатност анализе – укључујући најмање два критеријума (логички и стилистички критеријум) и (2) функционалностилску потврду свих претпоставки и закључака.
- (5) *Грамаџичка пиџања српскога језика* (2011) – иако у први план ставља два критеријума за потврду свих граматичких појава (интердисциплинарност и полифункционалност), ова публикација ипак доноси и неке иновације. Ауторка примећује да се кључна теза ове књиге тиче чињенице да је публицистички функционални стил „најпрогресивнији и најутицајнији на промене у структури савременог српског језика” (Ковачевић 2011а: 5–6) (26).
- (6) *Како и зашто (не) писаџи овако* (2019) – различита од претходно наведених, а слична по граматичкој тематици, ова публикација доноси решења неких нормативних питања савременог српског језика, и то разматраних у оквиру две теметске и методолошке целине – (1) граматичку и (2) правописну.

У закључку овог дела књиге ауторка наводи да је „у више Ковачевиће-вих граматичких остварења указано [...] да се релевантне научне новине у његовим студијама из ове области постижу на три начина: (1) одговорима на неразматрана питања; (2) тачним и прецизним одговорима на разматрана питања; (3) свеобухватним одговорима на разматрана питања” (27). Ауторка посебно истиче колико су граматичке књиге Милоша Ковачевића допринеле развоју србистичке мисли у периоду када је идентитет српског језика био прилично угрожен, као и дале потпуно нови поглед на разматрана питања и отворила нова – она о којима се раније у србистичкој литератури неадекватно или уопште није ни говорило.

Б. *Стилистика*

На почетку овог поглавља ауторка даје увид у три гране на којима почивају стилистичка разматрања Милоша Ковачевића. Она се односе на: (1) истраживање стилских фигура и стилема у српском језику, (2) језик и стил српских писаца и (3) историју србистичке стилистике (28). Баш као и у претходном поглављу, дат је, систематично и уједначено, хронолошки преглед предговора и поговора стилистичких публикација, и то:

- (1) *Грамаџика и стилистика стилских фигура* (1991) и каснија издања под насловом *Стилистика и грамаџика стилских фигура* (1995, 2000, 2015) – уводни текст првог издања садржи историјат реторичке теорије стила, у коме се издвајају три кључне епохе: антика, романтизам и симболизам. Захваљујући француским структуралистички усмереним теоретичарима књижевности (Ролан Барт, Жерар Жетнет, Цветан Тодоров и Жан Коен) фигуре се више не посматрају као стилски украси, већ „у први план се ставља анализа њихове језичке структуре [...]” (Ковачевић 2015в: 11) (28). Међутим, као нерешено питање остала је опозиција *фигураџивно : нефигураџивно*. Управо разрешење ове опозиције у центар свог истраживања ставља књига *Стилистика и грамаџика стилских фигура*.
- (2) *Стилске фигуре и књижевни текстови* (1998) – даје концепт савремене лингвостилистичке анализе и говори о појмовима стилематичности (непроменљиве стране стилске фигуре) и стилогености (променљиве стране стилске фигуре). Управо на ова два комплементарна аспекта почива савремена лингвостилистичка анализа.
- (3) *Стилска значења и зрачења* (2011) – обухвата све три Ковачевићеве теме које се тичу стилистике: (1) стилске фигуре, (2) језичко-стилске одлике текстова (који су функционалностилски и жанровски разнолики) и (3) развој стилистичке мисли код Срба. Та разматрања, како ауторка истиче у цитатима из самих публикацијама, доносе шири план истраживања – превазилази се план стилематичности и сада не долази само до комбиновања са критеријумом стилогености (и функционалностилским критеријумима) већ у обзир узима све критеријуме литерарне лингвистике (уп. Ковачевић 2011б: 271) (30).

- (4) *Српски писци у озрачју стилистике* (2011) – ова публикација отвара нову стилистичку тему, коју је ауторка веома лепо дефинисала – диференцијалне и универзалне језичко-стилске одлике прозних, поетских и драмских текстова. Наспрам тумачења прозних текстова стоје два текста посвећена стилистичкој анализи поезије и драме, па се може стећи увид у сличности и разлике у лингвостилистичкој анализи прозних наспрам драмских и поетских књижевних дела.
- (5) *Лингвостилистика књижевног текста* (2012) – дело је „у целини посвећено језичко-стилским одликама српске књижевности” (31). У поговору књиге Ковачевић даје кратак теоријско-методолошки концепт као темељ *стилистичког тумачења књижевности*. Ауторка нам скреће пажњу на то да је предговор овог дела написао Бранко Стојановић, и да га не разматра овом приликом, већ ће о њему бити речи касније с обзиром на то да је ово поглавље посвећено искључиво Ковачевићевој ауторецепцији.
- (6) *Стил и језик српских писаца* (2015) – књига која је отишла и корак даље у односу на претходне две. Наиме, стилистичком приступу тумачењу књижевности придодато је испитивање идиолеката српских писаца.
- (7) *Стилске доминанте српских прозних писаца* (2019) и *Поезија у стилистичком кључу* (2020) – ове две публикације обједињује иста тематика. Посвећене су српском прозном и српском поетском језику, испитиваним на основу примене интегралностилистичке методе.
- (8) *Стилистиком кроз белеписистику* (2022) – најновија публикација, која се и теоријско-методолошки и корпусно надовезује на дела из ове области, даје још шире истраживање идиолеката српских писаца. У њој се „објашњава [...] на који начин стилске доминанте одражавају индивидуалност (оригиналност) у идиолектима писаца” (34).
- (9) *Српски стилистичари* (2021) – од осталих стилистичких књига се двојако разликује: (1) по тематици и (2) по дијахронијском приступу. Како се бави реконструкцијом историјата једне од србистичких дисциплина, може се сматрати идентитетском публикацијом.

Завршетак ауторецепције стилистичких књига отвара ново поглавље које се тиче идентитетских публикација. Кроз предговоре и поговоре стилистичких књига Ковачевић је дао теоријско-методолошки концепт лингвостилистичког приступа књижевним текстовима, и размотрио до тада недовољно теоријски поткрепљена и корпусно заснована питања развоја стилистике као лингвистичке дисциплине у србистици. Ауторка је доследно, систематски, прегледно и цитатима поткрепљено разматрање заокружила у целину која јасно показује ауторецепцијски стилистички концепт Милоша Ковачевића.

В. Идентитет

Као трећа, али не мање значајна тема Ковачевићевих лингвистичких истраживања издвојила су се идентитетска питања српског језика. Кроз ауторефлексију најважнијих идентитетских питања, друштвених и значајних за опстанак како језика тако и нације Ковачевић је указао на то колико је важно и неопходно научно сагледати запостављена питања језичког идентитета код Срба. Ауторка настоји да кроз ово поглавље прикаже како је текла Ковачевићев(ск)а идентитетска борба за српски језик и која су све била настојања да се исправе све погрешке које су своје корене пустиле дубоко у садашњости.

Користећи исти концепт на структуралном плану организације дискурса, ауторка даје хронолошки приказ предговора и поговора идентитетских књига:

- (1) *У одбрану језика српскога – и даље* (1999) – уводни текст ове књиге има за циљ „да проблематизује дезинтеграцију српске националне филологије” (36). Пред свима онима који истрајавају у борби да српски језик врате на исправан пут јесу они који само грешке сматрају исправним и у њима још увек истрајавају. Остаје се са њима борити.
- (2) *Српски језик и српски језици* (2003) – у предговору овог дела ауторка проналази две кључне теме које треба размотрити: (1) поставке теоријско-методолошког оквира за обнову србистике као националне филологије и (2) научно установљење србистике за које је неопходно одредити садржај и опсег појма *српски језик*. У овом поглављу било је важно истаћи и то да „стандарднојезички статус српског језика у актуелном друштвеном и политичком окружењу није у потпуности сагласан са другим језицима који имају *полициентричну стандардизацију*” (37).
- (3) *Против неистина о српском језику* (2005) – ова публикација разматра три веома значајне теме када је идентитет српског језика у питању. Наиме, по речима аутора, књига се бави трима темама: (1) актуелној разградњи (негирању) српског језика, (2) све лошијем статусу ћирилице и (3) све запуштенијој језичкој култури (Ковачевић 2005: 7) (39). Ауторка истиче да је у предговору наведено ко све може да утиче на промену односа према српском језику: лингвисти, масмедии и сваки корисник појединачно, као и да на све неправде према српском језику треба одмах одговарати у масмедијима.
- (4) *Српски језик између лингвистике и политике* (2015) – поново се акценат ставља на „грешке из прошлости”. Посебно на Новосадски договор, што ауторка аргументује цитатима. У предговору се дају и „теоријски оквири за научно сагледавање дезинтеграције која обележава друштвену и политичку стварност српског језика” (41).
- (5) *Борба за ћирилицу и српски језик и Битне србистичке најомене* (2018) – оснивање Института за српски језик и књижевност у Репу-

блици Српској пратило је објављивање књиге *Борба за ћирилицу и српски језик*, а на њу се надовезује и публикација *Битине србистичке најоме*. Ковачевић сматра да је научно институционализовање у решавању идентитетских питања од изузетног значаја, чиме се обезбеђује егзистенција српског језика. Поново се сагледавају ставови који се тичу проблема „множења српскога језика дијељењем”.

Г. Полидисциплинарна србистичка анализа

Као последња тема у овом поглављу издвојило се разматрање о полидисциплинарним књигама тј. о предговорима и поговорима таквих књига. Наиме, ауторка тежи да у потпуности осветли све Ковачевићеве ставове дате на почетку и крају публикација, а све са циљем да прикаже Ковачевићев(ск)у парадигму везану за готово сва кључна питања која се тичу српског језика. Управо публикације о којима ће у овом поглављу бити речи показују свестраност аутора и способност да на једном месту обједини различита питања – од граматичким, преко стилистичких, па све до идентитетских, као и да се да понеки приказ тада актуелних књига или радова. Тиме се још једном показује свестраност аутора. На веома прецизан, уједначен са претходним поглављима, и у овом се публикације разматрају хронолошки:

- (1) *Грамастичке и стилстичке шеме* (2003) – граматички део ове публикације односи се на вишеаспекатску анализу, било да је она морфолошка или синтаксичка, уз то је и семантичка, прагматичка и стилистичка. Стилистички део обухвата четири подтеме: (1) историја србистичке стилистике, (2) стилистички статус морфолошких и синтаксичких категорија, (3) услови под којима настаје стилска фигура односно стилска грешка и (4) стилистичке одлике књижевног текста (44).
- (2) *Списи о стилу и језику* (2006) – ова књига садржи такође граматичке и стилистичке теме, с тим да је посебно поглавље посвећено двојници истраживача српског језика и стила – Михаилу Стевановићу и Јовану Вуковићу. У стилистичким радовима примењује се (лингво)стилистичка методологија, комбинују се план стилематичности и план стилогености, док су граматички чланци разноликији. Разматрају проблематику заснивања српског стандардног језика, два се односе на синтаксу, а четврти осветљава један „новинарски новитет савременог српског писаног језика [предлошки израз *са све*]” (Ковачевић 2006: 6) (45).
- (3) *Србистичке шеме* (2007) – у основи ове публикације су граматичке теме које прати један идентитетски рад и два критичка приказа тада актуелних књига. Граматички разматрају творбене, морфосинтаксичке и синтаксичко-семантичке карактеристике савременог српског језика, а идентитетски рад се бави социолингвистичком анализом.

- (4) *Лингвистика као србистика* (2013) – ауторка истиче да се ова књига од осталих полидисциплинарних разликује по обимности. Конкретне србистичке теме послужиле су аутору за приказ модела лингвистичких анализа у оквиру различитих дисциплина односно аспеката. Већ у самом предговору „скициран је методолошки оквир за шест обухваћених лингвистичких области”: (1) општелингвистичка област, (2) лингвистичка методологија, (3) системска лингвистика, (4) лингвостилистика, (5) нормативистика и (6) област научне критике (46).
- (5) *Србистички огледи* (2021) – најновија публикација овог типа приказује концепт методолошког обрасца полидисциплинарне србистичке анализе, као и „актуелни 'пресек' стања србистике (на почетку треће деценије 21. века)” (49). У себи обједињује четири теме, које ауторка дефинише на следећи начин: (1) питање међуодноса српског књижевног језика и српског језика књижевности, (2) социолингвистичка, (3) граматичка и (4) стилистичка питања српског језика. Ова публикација доноси и једну новину: у граматичким огледима дата је „критичка анализа научно неприхватљивих решења у новим наставним основношколским програмима српског језика у Србији” и „граматичким анализама обухваћена је синтакса разговорног српског језика, чиме се отварају питања улоге разговорног језика у динамици савременог стандардног језика” (50). Као врлине овог дела ауторка наводи: (1) богат језички корпус на коме се врши анализа, (2) јасно постављени структурно-семантички и нормативни критеријуми анализе и (3) егзактни закључци.

На основу свега наведеног, ауторка изводи закључак који се односи на попис кључних тачака које су изнедрили предговори и поговори Ковачевићевих публикација. Разматрањем корпуса који чине ауторцепцијски текстови, ауторка долази до следећих закључака: (1) „овај лингвист је током више деценија изграђивао егзактне научне приступе србистичким темама унутар три монодисциплинарна подручја: (1) граматика, (2) стилистика и (3) језички идентитет” и (2) „деценијама је унапређивао методолошки образац полидисциплинарне србистичке анализе, а свака његова полидисциплинарна књига доносила је својеврсни 'пресек' актуелног стања србистике” (51). Као значајну информацију из овог дела књиге ваља истаћи и то да је ауторка нагласила да у Ковачевићевом стваралаштву постоји кореспонденција са претходницима, а да се, у исто време, отвара дијалог са савременицима. На веома систематичан (подељен на три сегмента: граматика, стилистика и идентитет), концизан, а веома информативан начин ауторка конципира закључак у коме је, „у малом” дат рефлекс Ковачевићевих ауторцепцијских текстова.

Заиста се захтевним научним и добро спроведеним методолошким подухватом мора сматрати детаљан приказ чак 37 публикација које чине научни опус Милоша Ковачевића. Управо је то учинила ауторка у трећем поглављу – *Књи́ге*. Ту су приказана прва и сва допуњена издања, са кључним теоријско-методолошким смерницама. С обзиром на обимност

наведеног поглавља, настојаћемо да на концизан, а информативан начин истакнемо кључне тачке које је ауторка издвојила за сваку од књига. Дати су прикази следећих публикација:

- (1) *Узрочно семантичко поље* (1988, 2012, 2019) – ова публикација део је престижне едиције „Лингвистика – поетика” сарајевске издавачке куће „Свјетлост” и једна од првих књига домаћег аутора међу значајним именима светске науке. Резултати, како теоријског, тако и емпиријског изучавања узрочног семантичког поља, дати су кроз четири поглавља: (1) „Увод”; (2) „Путевима каузалности”; (3) „Структура узрочног семантичког поља српскохрватског језика” и (4) „Узрочно семантичко поље као систем субпоља” (59). Првим приказом ове монографије, аутора Владимира Антића (1989) почиње дискутовање научне јавности са Ковачевићевим делима.
- (2) *Стилистика и драматика стилских фигура* (1991, 1995, 2000, 2015) – ауторка је одлучила да прикаже последње, четврто издање, као најсложенију анализу стилских фигура и управо је то сврстава у најпознатију и најпопуларнију књигу Милоша Ковачевића. У књизи су обрађене *фигуре речи* и *фигуре конструкције*. Ауторка је на веома концизан, а информативан начин приказала кључне тачке за сваку од анализираних стилских фигура: метафору; метонимију и синегдоху; антономазију; фигуре хармоничног противуречја; антонимију, градацију и литоту; градацију; кумулацију; перифразу; зеугму и ателажу; елипсу и силепсу; тмезу и дијакопу; хендијадис; прегнанцију у ауторској дидаскалији; нова стилска фигура – фигура супстантиватика; стилске фигуре понављања и лингвистика текста; стилске фигуре и лингвостилистика; фигуративна анализа једне pjesме Саве Мркаља. Поред ових 17 студија, које су саставни део и претходних издања, најновијем је придодато још 5 студија: фигуре негације; аднатон; еуфемизми и дисфемизми; таутологија и плеоназам и морфостилистичке фигуре. У закључку овог поглавља ауторка наводи да се „књига [...] може посматрати као свеобухватна синтеза теоријских промишљања о феномену 'фигуративности', као и проблемима 'стилематичности' и 'стилогености' у језику уопште” (71).
- (3) *Кроз синтагме и реченице* (1992, 2015, 2019) – прва синтаксичка књига која у себи обједињује сродне теме. Ауторка истиче да се Ковачевић „увек бавио необрађеним или ређе разматраним или погрешно обрађиваним питањима, а спровођене на функционалностилски разноврсном корпусу” (72). До појаве ове књиге главне информације о синтакси српског језика проналазиле су се у граматикама. Публикација садржи 14 радова распоређених у 3 поглавља: (1) „Функција и значење”; (2) „Значење и форма” и (3) „Форма и значење” (73). Да његова лингвистичка достигнућа дата у овој књизи имају висок научни потенцијал, показује и чињеница коју је ауторка истакла, а тиче се тога да су у наредним деценијама бројни лингвисти одговарали на

Ковачевићеве позиве и надовезивали се својим истраживањима на његове резултате.

- (4) *Сушаствено и мимогредно у лингвистици* (1996) – права методолошка књига с обзиром на то да је управо у њој аутор поставио критеријуме „лингвистичности”. Састоји се од 6 композиционих целина: (1) Увод; (2) Прегледна „лингвистика”; (3) Научна „лингвистика”; (4) Нормативна „лингвистика”; (5) Погрешна селекција – нежељени смисао; (5) Закључак (65). Као један од главних, ако не и главни квалитет ове публикације ауторка наводи чињеницу да „начин на који је конципирано дело *’Сушаствено и мимогредно у лингвистици’* експлицитно се показује један од квалитета Ковачевићевог стваралаштва. Наиме, концепција свих његових лингвистичких публикација остварена је тако да позива друге научнике на конструктивни дијалог, што његова дела чини креативно подстицајним и комуникативно отвореним за све читаоце” (77).
- (5) *У одбрану језика српскога* (1997, 1999) – прва Ковачевићева идентитетска књига, за коју је ауторка одабрала да каже да је „аутор желео да његова прва идентитетска књига буде схваћена као позив на обнову србистике” (78). Дат је приказ другог издања – *У одбрану језика српскога – и даље*, проширеног једним поглављем у односу на прво. Садрже кратку уводну целину – „Разлози побуне (због) српског језика” и следећа поглавља: (1) „За и против језика српскога”; (2) „За и против српске ћирилице”; (3) „За и против (не)српскога правописа”; (4) „За и против (анти)уџбеника српскога језика”; (5) „За и против научних аргумената у нормирању” и (6) „За и против *Слова о српском језику*” (79–80). Ауторка је дала и детаљан попис текстова који чине свако од поглавља. Напоменуто је да је прва идентитетска књига имала јак рецепцијски одјек и да је позвала лингвистичке стручњаке „да усмере интелектуалне снаге на побољшање неповољне ситуације у којој се налази савремени српски језик” (81), а публикација ће остати „препознатиљива по приступу грађи, начину примене научне аргументације и језичком изразу” (81).
- (6) *Синтакса сложене реченице у српском језику* (1998, 2019) – прво дело у србистици које се бави питањима реченичне синтаксе и коригује грешке које су се јавиле у дотадашњој сербокроатистичкој литератури. Као значај ове публикације ауторка наводи чињеницу да је у њој аутор „идентификовао, описао и објаснио синтаксичке конструкције које до тада нису биле уочене” (в. Радуловић 1999; Ристић 1998) (83–84). 19 синтаксичких студија распоређено је у 3 поглавља: (1) „Координација”; (2) „Субординација” и (3) „Координација и субординација” (84). Ова публикација се, по речима ауторке, посебно бави „критеријумима разграничења координације и субординације” (85), а направљена је и диференцијација између независних и зависних везника. На крају поглавља о овој публикацији, ауторка аргументо-

вано и веома прецизно наводи чиме је аутор „постигао интегрисаност, конзистентност и систематичност садржаја” (89).

- (7) *Стилске фигури и књижевни текстови* (1998) – друга Ковачевићева стилистичка књига посвећена проблематици фигуративности књижевног текста, а поједина истраживања посвећена су анализи текстова појединачних српских писаца (Петар I Петровић Његош, Петар II Петровић Његош, Стеван Сремац, Матија Бећковић). Ауторка посебно наглашава да у овој публикацији „Ковачевић доказује да се уметничка индивидуалност при употреби стилске фигуре огледа у оживљавању његовог задатог језичког модела (стилематичност) тј. у функционалној вредности коју фигура има у одређеном контексту (стилогеност)” (91), као и да су „посебно [...] интересантни критеријуми и резултати Ковачевићевих испитивања афоризама” (91).
- (8) *Предавања одржана у Лондону* (2001) – ова двојезична публикација настала је као резултат Ковачевићевих предавања у Лондону 2000. и 2001. на позив Фонда „Лаза Костић”. Значај његовог гостовања у Лондону ауторка поткрепљује анегдотским податком да се у публици, након његовог излагања, чуло: „Тако је говорио Исус.” Први део књиге садржи предавања дата на српском језику, а други део представља превод на енглески језик. Публикација је структурирана у два поглавља: (1) „Српски језик у заносима и неспокојима Лазе Костића” и (2) „Свјетска литерарна и музичка рецепција српских народних пјесама”. Ауторка је веома прецизно, структурално уједначено и информативно изнела главне поставке оба сегмента лондонских предавања, а тичу се утицаја Лазе Костића на развој српског књижевног језика и извела следећи закључак: „Ковачевићева двојезична књига појавила се на почетку новог миленијума и симболички означила да за србистику нема – ништа више неће бити исто као раније. Научна и друштвена делатност Милоша Ковачевића у наредним годинама биће усмерена на „враћању сјаја суштини и имену српскога језика” [...]” (95–96)
- (9) *Синтаксичка негација у српскоме језику* (2002) – и у овој области прва књига изашла је из пера Милоша Ковачевића. Публикација садржи 8 синтаксичких студија, а ауторка наводи да је синтаксичкој негацији, баш као и каузалности, приступљено интердисциплинарно. „Све студује у овој публикацији су вишекритеријалне, а примењени су логички, граматички, стилистички параметри у анализи. Истраживачки корпус је базиран на функционалностилски разнообразној грађи.” (100)
- (10) *Српски језик и српски језици* (2003, 2019) – сматра се наставком дела *У одбрану језика српског – и даље* јер „ова публикација наставља да нијансирано и аргументовано осветљава историјски, политички и лингвистички контекст актуелног статуса српског језика и „нових” језика насталих његовим преименовањем” (101).

- (11) *Грамаиичке и сииилисичке шеме* (2003) – прва у низу публикација која окупља теме из различитих лингвистичких области и „уједно, ова остварења показују ауторово настојање да обједини различите лингвистичке критеријуме при целовитом опису српског језика” (102). И грамаиичке, и сииилисичке теме обрађене су у по 5 радова, а ауторка детаљно даје увид у сваку од разматраних тема.
- (12) *Српски писци о српском језику* (2003) – хрестоматија која садржи уводно разматрање „Српски језик у огледалу српских писаца”, као и текстове разврстане у 5 целина: (1) „Пролог”; (2) „Име(на) српског језика”; (3) „Лепоте Вуковог српског језика”; (4) „Награђивање и оплемењивање српског језика” и (5) „Поетска употреба (српског) језика”. Ауторка о овој публикацији закључује да је „драгоцен извор инспиративне грађе за научнике” (107).
- (13) *Оглед о синтаксичкој негацији* (2004) – друга Ковачевићева књига о синтаксичкој негацији садржи 11 радова, подељених у 2 поглавља: (1) „Ка формалним и значењским типовима негације” и (2) „Ка систематизацији типова негације”. Ауторка је истакла да се у овој публикацији разматрају: партикуларна негација, универзални квантификатори, *подизање негације*, множење негације, експлетивна негација, факултативна негација у конструкцијама са лексемама *замало* и *умало* и типови грешака при употреби негације. Сваку од тема разматраних у овој публикацији ауторка поткрепљује адекватним примерима, наводећи и цитате из саме публикације.
- (14) *Против неистина о српском језику* (2005) – са чак 29 прилога, распоређених у 4 композиционе целине, ова књига представља још једно у низу обимнијих Ковачевићевих дела, које је филолошка рецепција дочекала са одобравањем и подршком. 4 целине су: (1) „Прилози одбрани језика српског – реаговања”; (2) „Прилози одбрани језика српског – интервјуи”; (3) „Прилози одбрани о српске ћирилице” и (4) „Прилози одбрани језичке културе – реаговања”.
- (15) *Списи о стилу и језику* (2006) – публикација која садржи радове распоређене у 3 поглавља: (1) „Стилистички списи”; (2) „О двојци истраживача стила и језика” и (3) „Списи о српскоме језику”. Ауторка је истакла да је „ова књига [...] значајна по томе што су у њој назначене две стилистичке (под)теме којима ће се Ковачевић активно бавити у наредним годинама, све до данас. [...] Овом публикацијом отвара се проблематика научно заснованог описа идиолекта српских писаца и почиње истраживање стилских доминанти у њиховим текстовима (овде су то студије о Радославу Братићу и Григорију Божовићу).” (116–117)
- (16) *Србистичке шеме* (2007) – у два поглавља распоређено је 9 радова: (1) „Приноси србистици” и (2) „Одбрана дигнитета србистике”. Ова књига је уједно и најавила књигу *Лингвистика као србистика* (2013).

Ауторка не пропушта прилику да напомене да је, иако није великог обима, дело *Србистичке шеме* имало велики рецепцијски одзив.

- (17) *Оглед из српске синтаксе* (2009) – односећи се на различите синтаксичке подобласти, 12 радова у овој публикацији распоређена су у 3 поглавља: (1) „Из синтаксе падежа”; (2) „Из синтаксе сложене реченице” (3) „Из синтаксе глаголских облика”. Ауторка детаљно осветљава све теме које су употпуниле сваку од три области: синтаксу падежа, синтаксу сложене реченице и синтаксу глаголских облика. У оквиру синтаксе падежа разматрају се: конструкције са суперлативним значењем, феномен декомпоновања заменица и прилози *од* и *до*. Поглавље посвећено синтакси сложене реченице садржи: студију о сложеној реченици с везницима на почетку и зависне и главне клаузе, као и студију о значају интензификатора за концесивну интерпретацију зависних реченица. Завршно поглавље, које се тиче синтаксе глаголских облика, разматра: употребу футура првог и футура другог, као и проблем конверзије глаголских алолекси у модалне речи.
- (18) *Српски језик у вршлоу џолићике* (2011) – прва коауторска књига. Заједно са Михаилом Шћепановићем, Ковачевић је у овој публикацији објединио 14 чланака о идентитетским питањима српског језика, објављених између 2007. и 2011. године. Ауторка посебно истиче да су „текстови у књизи *Српски језик у вршлоу џолићике* значајни [...] и на научном и на опшtedруштвеном плану, а актуелни су и данас” (129). У закључку осветљавања ове књиге ауторка наводи да је „потребно [...] истаћи да се дело *Српски језик у вршлоу џолићике* одликује особеним полемичким дискурсом и да се аутори служе искључиво научном аргументацијом (а не публицистичком), дакле, руководе се принципима научности (а не принципима реторичког убеђивања” (131).
- (19) *Грамаћичка пићања српскога језика* (2011, 2019) – 12 радова распоређених у 3 поглавља конституишу ову публикацију. Називи поглавља су: (1) „О стандардизацијским и нормативним питањима српскога језика”; (2) „О творбено-семантичким питањима српскога језика” и (3) „О синтаксичко-семантичким питањима српскога језика”. Као интересантну чињеницу о овој публикацији ауторка наводи да је у једном рецепцијском раду (Касагић 2012) „за сваку студију ове књиге експлицитно наведено како је формиран истраживачки корпус. Дати су бројчани подаци који показују обим грађе и наведени су функционални стилови из којих је узета грађа. Такође, за сваку студију предочен је број библиографских јединица које је аутор укључио у историјат питања и/или у сопствено теоријско промишљање истраживачког проблема.” (138) Управо овим поступком потврђено је да су у књизи *Грамаћичка пићања српскога језика* сва истраживања и научно и корпусно утемељена.

- (20) *Стилистика значења и зрачења* (2011) – . „Једна подтема односи се на идиолекте српских писаца (тј. на стилске доминанте у њиховим текстовима), а друга на значајне учеснике у развоју србистичке стилистике (овде је то Новица Петковић).” (139) Ауторка наводи све песнике и прозаисте чије је стваралаштво са стилистичког аспекта разматрано у овој публикацији: Милосава Савића, Сретена Вујковића, Мирољуба Стојановића, Душана Радовића, Јевта Дедијера, Јована Дучића и Лазу Костића.
- (21) *Лингвостилистика књижевног текста* (2012) – поводом 120 година постојања Српске књижевне задруге објављена је ова публикација и, статистички гледано, по броју објављених приказа имала је највећи одјек у стручној, али и широј рецепцији. По речима ауторке „овом књигом употпуњен је дотадашњи Ковачевићев допринос стилистички на научном и наставном (универзитетском) плану” (143). „Како је истакнуто у филолошкој рецепцији књиге *Лингвистика књижевног текста*, Ковачевић ’методолошки структурално а научно надахнуто открива стваралачки карактер језичке активности.’”(144) Поред тога што анализира поетске и прозне текстове бројних аутора, значајан део ове публикације чине и репрезентолошка истраживања која се тичу анализе типова преношења туђег говора (проза Петра Сарића, Меше Селимовића и Скендера Куленовића, као и проза Владимира Кеџмановића, Петра Пајића, Видосава Стевановића; поезија Рајка Петрова Нога и Вука Крњевића). Да ауторка прави генијалне изборе када су изводи из рецепцијских текстова у питању, увек их допуњујући личним аргументованим мишљењем о делу, доказује нам и следећи извод, који потврђује вредност и овог Ковачевићевог дела: ’Поштујући академско читање и тумачење, научну реторику и херменеутику, веран академизму и науци’, Ковачевић идентификује, описује и објашњава поетизме и прозаизме, тј. језичко-стилске доминанте у поетским и прозним текстовима српских писаца. (146) Ауторка овом приликом не пропушта ни да спомене „да је обимна филолошка рецепција књиге *Лингвистика књижевног текста* отворила путеве за нова читања Ковачевићевих идеја и надовезивања на његове научне налазе” (148).
- (22) *Лингвистика као србистика* (2013) – ова публикација отворила је едицију „Монографије и монографске студије” на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву, а специфична је по наопсежнијем вишеаспекатском концепту. Како ауторка истиче, конципирана је у 6 поглавља у којима су заступљене различите лингвистичке дисциплине и различити аспекти лингвистичке анализе: (1) општа лингвистика, (2) лингвистичка методологија, (3) системска лингвистика, (4) лингвостилистика, (5) нормативистика и (6) научна критика. Највећим научним доприносом ове књиге ауторка сматра чињеницу да је „србистика [...] захваљујући овој Ковачевићевој сту-

дији добила пет репрезентолошких појмова који су овде први пут издвојени, описани и именовани: (1) уведени слободни управни говор, (2) фрагментарни цитат или фрагментарни управни говор, (3) неуправно-управни говор, (4) неконекторски неуправни говор, (5) експресивни неуправни говор, (6) полуслободни неуправни говор”.

- (23) *У одбрану српске ћирилице* (2013) – ауторка је ову публикацију окарактерисала као хрестоматију. Оно што је специфичном чини јесте то што садржи само Ковачевићево уводно предавање и 21 текст од 18 аутора. Радови су распоређени у 4 поглавља: (1) „О историји српске ћирилице”, (2) „Око уставног статуса српске ћирилице”, (3) „Одумире ли српска ћирилица” и (4) „Вратимо се ћирилици”. У закључку о овој публикацији ауторка наводи да „текстови у хрестоматији *У одбрану српске ћирилице* обухватају све кључне аспекте српске ћирилице” и да је „циљ [...] да Срби сачувају ћирилицу ‘као своју неспорну културну вриједност, као битан дио националног идентитета, као позитивну специфичност’ без које у уједињеној Европи неће бити препознати као Срби” (160).
- (24) *Српски писци у озрачју стилистике* (2013) – ову публикацију чини 10 радова распоређених у 2 поглавља: (1) „Стилистика прозе” и (2) „Стилистика поезије и драме”. „Применом општих критеријума стилематичности и стилогености, као и избором жанровски разноврсног корпуса – Ковачевић је допринео расветљавању стилистичких особености прозе, поезије и драме. Осветљавају се стилско-жанровске особености књижевних текстова и испитују стилистичке могућности српског језика од фонолошког до текстовног плана.” У закључку овог дела ауторка наводи да је „посебно [...] значајно то што се проверавају аналитичке и експланаторне моћи лингвостилистичког теоријско-методолошког концепта који је Ковачевић увео у србистику (двадесет година пре ове публикације). Лингвостилистика се овде појављује у пуном сјају, доказујући да има високе моћи откривања и тумачења логоса стилогених јединица у уметничком тексту.”
- (25) *Стил и језик српских писаца* (2015) – ова стилистичка књига посвећена је књижевним текстовима. У њој „Ковачевић посматра књижевност као другостепени модуллативни систем, који се од неутралног израза природног језика разликује по онеобичајеној форми и по ефекту постигнутом у одређеном контексту”. Ауторка веома прецизно истиче најкарактеристичније црте сваке од студија датих у књизи и на концизан, али веома информативан начин показује тематску и жанровску разноликост обухваћену овом публикацијом.
- (26) *О реченици и њеним члановима* (2015, 2019) – у 2 поглавља („Синтакса реченичних конституената” и „Синтакса реченице”) сврстано је 10 синтаксичких разматрања. Ауторка истиче како су у поглављу посвећеном синтакси реченичних конституената главне теме: међу-

однос футура првог и футуроида, као и предикатски апозитив који нема непосредну везу са предикатом. Када је поглавље посвећено реченици у питању, и ту су доминантне две теме: синтаксичке и стилистичке одлике допунских питања и контранегација у клаузама финалних реченица.

- (27) *Српски језик између лингвистике и политике* (2015) – у 4 поглавља распоређено је чак 16 научних радова. Поглавља која чине саставни део ове публикације јесу: (1) „Идентитетска питања српског језика”, (2) „Актуелни проблеми српског језика”, (3) „Проблеми српског језика под босанским именом” и (4) „Јучерашња лингвистика и политичка трвења око српског језика”. Ауторка истиче да „у филолошкој рецепцији публикације *Српски језик између лингвистике и политике* предочава се да ово дело има научни и образовни значај, као и да се одликује ширим културним и друштвеним потенцијалом”.
- (28) *Српски језик под лутом науке* (2017) – 11 студија распоређено је у два поглавља: (1) „На путевима и странпутицама српског језика” и (2) „С граматичким питањима српског језика”. У закључку о овој публикацији ауторка наводи да „ово Ковачевићево дело доноси резултате лингвистичких (србистичких) истраживања усмерених на два поља: (1) развој српског књижевног језика у последњих двеста година, као и међуоднос књижевног језика и језика књижевности”; (2) структура српског језика на свим нивоима хијерархије – од творбеног преко морфолошког и морфосинтаксичког до синтаксичког и текстолингвистичког нивоа”.
- (29) *Борба за ћирилицу и српски језик* (2018, 2019) – као и тридесета књига (*Бићине србистичке најомене*), ове публикације се појављује 20 година након прве идентитетске књиге (*У одбрану језика српскога*). Специфичном је чини и то што се надовезује на хрестоматију *У одбрану српске ћирилице*. Ауторка је истакла да је „посебно [...] значајно што су експлицитно наведени кључни (далекосежни и дугорочни) задаци за српску филологију” и не пропушта да подвуче да је овом публикацијом наглашено да је „српски језик данас угроженији него икад” и да је „ово Ковачевићево дело значајно [...] не само за представнике српске филологије и српске језичке политике него и за сваког припадника српског народа”.
- (30) *Бићине србистичке најомене* (2018, 2019) – чак 35 научних и публицистичких чланака о идентитетским питањима српског језика нашло је своје место у овој публикацији. Распоредени су у 6 поглавља: (1) „Проблеми језика српскога”, (2) „Око српског језика”, (3) „Напомене језикословне”, (4) „Коме (не) смета затирање ћирилице?”, (5) „Шта су то мањински језици?” и (6) „Проблеми с тзв. босанским језиком”. Ауторка у закључку истиче да су „*Бићине србистичке теме* намењене [...] сваком читаоцу заинтересованом за историјску и филолошку истину”.

- (31) *Стилске доминантне српских прозних писаца* (2019) – ову публикацију чини уводно предавање („Шта је то интегрална стилистика“) и 10 интегралностилистичких истраживања спроведених на корпусу који чине дела српских књижевника 20. и 21. века. Ауторка ју је окарактерисала као монографију и „ако објединимо резултате појединачних анализа спроведених на корпусу књижевних дела десет српских прозаиста, долазимо до закључка о параметрима на којима се заснивају *стилске доминантне српских прозних писаца*, што је предмет свеукупног истраживања у истоименој Ковачевићевој књизи“. Ауторка још истиче да се очекује да ће ова публикација утицати на разматрања прозаиста у српској књижевности убудуће.
- (32) *Како и зашто (не) писати овако* (2019) – за разлику од свих претходних публикација, ова се бави питањима граматичке и правописне норме српског језика. У два поглавља („Проблеми с граматиком“ и „Проблеми с правописом“) сврстано је 11 чланака. Када је ова публикација у питању, ауторка запажа да „концепт популарнонаучне литературе „баца“ ново светло на Ковачевићеве текстове, који припадају жанру строго научног (академског) подстила. У поменутом концепту посебно се запажа образовни потенцијал, као и улога коју ова публикација може имати у унапређивању језичке културе“.
- (33) *Кроз синтаксу српског језика* (2020) – ову публикацију чине синтаксичке теме које се надовезују на претходне како теоријско-методолошки тако и тематски, али су оне сада високо специјализоване. Чини је 16 радова распоређених у 3 поглавља: (1) „О синтаксемама и синтагмама“, (2) „О реченицама и исказима“ и (3) „(Не)супституентност везника И и А у координираној копулативној реченици“. У неколико кључних тачака ауторка приказује научни допринос ове публикације. Након њих закључује: „Најновије Ковачевићеве синтаксичке анализе одликује висок ниво критеријалности у разматрањима и објашњењима принципа по којима функционишу подсистеми синтаксичког система српског језика. Тиме србистика уједно добија високо изверзиран и спецификован метајезик који је потребан за опис сложених језичких појава. Будућим истраживачима ће пружити нове научне информације, затим, примере за захтевне аналитичко-синтетичке и експланаторне процедуре у раду са корпусом, као и инспирацију за нове теме.“
- (34) *Поезија у стилистичком кључу* (2020) – ову публикацију чини 13 огледа, сваки посвећен по једном савременом српском песнику (Петру Пајићу, Милосаву Тешићу, Рајку Петрову Ногу, Милици Бакрач, Даринки Јеврић, Предрагу Баји Луковићу, Миловану Витезовићу, Предрагу Богдановићу Цију, Момиру Војводићу, Благоју Баковићу, Љубивоју Ршумовићу, Мирољубу Тодоровићу, Бори Ђорђевићу). Диван извод из ове публикације, који се тиче разграничења *језика српске поезије и српског поетског језика*, ауторка чини следећим за-

кључком: „На текстовима који илуструју *језик српске поезије* Ковачевић долази до одлика *српског поезијског језика*, испитујући на који начин се језички ресурси (фонеме, прозодеме, морфеме, лексеме, синтаксеме, текстеме) остварују у стиху и према којим структурним принципима се језички знаци трансформишу приликом песниковог креирања стиховне естетске творевине.”

- (35) *Србистички огледи* (2021) – свако од 4 поглавља у овој публикацији, са укупно 16 радова, бави се једном од актуелних србистичких дисциплина. Наслови поглавља су: (1) „Огледи о српском књижевном и језику књижевности”, (2) „Социolingвистички огледи”, (3) „Граматики огледи” и (4) „Стилистички огледи”. Говорећи о овој Ковачевићевој књизи, ауторка закључује: „Као што је указано у претходном поглављу, ова публикација одражава „пресек” актуелног стања србистике, пружајући читаоцима методолошки образац полидисциплинарне србистичке анализе, какву захтева савремена наука о језику.”
- (36) *Српски стилистичари* (2021) – публикација посвећена српским стилистичарима (Богдану Поповићу, Александру Белићу, Јовану Вуковићу, Миливоју Павловићу, Милораду Ђорџу, Душану Јовићу, Драгиши Живковићу, Радоју Симићу, Нову Вуковићу, Новици Петковићу), са још једном целином посвећеном савременој српској стилистици. Ауторка веома детаљно, прецизно и систематично износи доприносе развоју српске стилистичарске мисли сваког од наведених стилистичара, а Ковачевићев значај овој теми, као и публикацији, огледа се у цитату: „Ковачевић је реконструисао дисконтинуирану историју српске стилистике (на основу њених ’пунктуалних манифестација’), а уједно је формирао својеврсни специјализовани лексикон српских стилистичара.”
- (37) *Стилистиком кроз белетристичку* (2022) – 9 студија чини ово најсвежије, бар до тренутка завршетка ове књиге, Ковачевићево научно остварење, а разврстане су у 3 поглавља: (1) „Стилистика прозе”, (2) „Стилистика поезије” и (3) „Стилистика драме”. „У свих десет лингвистичких студија доносе се описи и објашњења стилских доминанти на којима се темељи литерарност конкретног текста/опуса, као и уметничка индивидуалност конкретног писца.” Ауторка у закључку о овој публикацији каже следеће: „Ако се узме у обзир вишеструка корелација критеријума (лингвостилистичких, других лингвистичких, затим, функционалностилистичких, књижевностилистичких и литерарностилистичких) онда ће публикација *Стилистиком кроз белетристичку*, као и досадашње Ковачевићеве интегралностилистичке студије, бити научни ослонац свим проучаваоцима стила у уметничким и другим типовима текстова.”

Након детаљног, систематичног и структурно уједначеног приказа свих 37 публикација које чине Ковачевићев научни опус, ауторка даје синтетички закључак са кључним смерницама које су предодредиле

његов научни ток. Ауторка наводи и списак од 16 публикације које се сматрају најзначајнијим у Ковачевићевом реду – или по томе што су прве у области којима се баве или су донеле нова решења за поједине граматичке (синтаксичке) или стилистичке недоумице. То су следеће публикације: *Узрочно семантичко поље, Стилистика и граматика стилских фигура, Кроз синтагме и реченице, Сушастивно и мимогредно у лингвистици, У одбрану језика српскога, Стилске фигуре и књижевни текстови, Синтаксичка негација у српском језику, Граматичке и стилистичке теме, Српски писци о српском језику, Сјиси о стилу и језику, Лингвостилистика књижевног текста, Лингвостилистика као србистика, Српски писци у озрачју стилистике, Како и зашто (не)писати овако, Србистички огледи и Српски стилистичари*. Ауторка напомиње да су три кључна тематска принципа, која обједињују све радове: (1) језик, (2) научност и (3) идентитет и наводи следеће: „Запажа се да је Ковачевић током времена континуирано вршио дисперзију научних тема којима се бавио у трима србистичким областима (граматика, стилистика, идентитет), идентификујући и спецификујући унутар њих ужа питања.”

Сагледавајући Ковачевићево научно стваралаштво, ауторка не заборавља да осветли и његов рад у оквиру савременог језичког образовања, а који се тиче дидактичког и садржинског обликовања уџбеника. Тако четврто поглавље публикације *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића* носи наслов Уџбеници. По ауторкиним речима, Ковачевић је „остварио [...] вишеструку делатност у области побољшања квалитета уџбеника српског језика за основну и средњу школу: (1) писање уџбеника и уџбеничких комплета, затим (2) рецензирање и (3) приказивање уџбеника, као и (4) теоријско промишљање образовних квалитета савременог језичког уџбеника”. Ковачевићева уџбеничка делатност броји 25 коауторских публикација (21 за основну и 4 за средњу школу), а ауторка наводи, хронолошки, списак првих издања. Овај списак допуњен је поглављем које се тиче *Доприноса Милоша Ковачевића савременој уџбеничкој продукцији* (а чине га два потпоглавља: (1) *Образовни дизајн језичког уџбеника* и (2) *Уџбенички комплети за српски језик*) и *Закључних напомена*. Након кратког, али садржајног и информативног осврта на улогу уџбеника у савременом процесу образовања, ауторка наводи да се „уџбеници Милоша Ковачевића и Миланке Бабић одликују високим ступњем и структурираности и дијалогичности”, а обе карактеристике аргументоване су адекватним примерима. Још један принцип обликовања уџбеника остварен је у делима Милоша Ковачевића и Мијане Кубурић Мацуре, а тиче се следећег: „Дидактичко структурирање уџбеничког комплета подразумева да лекција у уџбенику удружена с лекцијом у радној свесци обезбеђује изграђивање трајних и примењивих знања.” Ауторка наводи и све вредности ових уџбеничких комплета и закључује: „Захваљујући наведеним вредностима уџбеника и радне свеске, овај уџбенички комплет има одлике интерактивно-функционалног наставног средства које подстиче активан развој целокупне језичке делатности ученика на крају првог циклуса обавезног образовања.”

У закључним напоменама, које прате ово поглавље, наводи се 6 образовних вредности Ковачевићевих (коауторских) уџбеника новије генерације, који су у складу са двоструком функцијом: трансмисивном и конструкционом. Не изостају ни образовне вредности радних свезака, чији задаци доприносе овладавању језичким компетенцијама, а „постојање различитих типова задатака (активности) није сведено на формалност већ је увек функционално и јасно усмерено на одређене исходе, при чему се доприноси елиминацији мисаоне инерције и механичке примене знања”. На основу свега наведеног да се закључити да Ковачевићеви (коауторски) уџбенички комплети поред образовне, имају и друге, пожељне вредности: лингвистичке и методичке, а „богата дидактичка искуства аутора обједињена и реализована према актуелним стандардима квалитета образовног дизајнирања уџбеничких садржаја”.

Научна рецепција стваралаштва Милоша Ковачевића, тј. питање опсега и праваца деловања ствараоца с веома обимним опусом (не само у оквиру науке, него и читавог друштва) чини пето поглавље публикације, које и носи наслов Рецепција. Ауторка, најпре, даје класификацију свих категорија текстова које су укључене у корпус, од којих су формиране три групе: (1) текстови у уско научним публикацијама, (2) текстови за ширу читалачку публику и (3) текстови намењени најширој публици. Ово ауторкино поглавље, које обухвата преко 200 рецепцијских текстова, објављених у периоду од око три деценије, омогућава да се сагледају: „(1) које су Ковачевићеве публикације имале најснажнији одјек у научној јавности и које су се истраживачке теме издвојиле у разматрањима његових дела; (2) којим су оценама вреднована његова лингвистичка постигнућа и који су елементи његовог стваралаштва препознати као друштвено ангажовани”. Након уводних напомена, у којима ауторка наводи циљеве и задатке овог поглавља, следи потпоглавље названо *Научно дело Милоша Ковачевића: одјек у научној јавности*, а које чине две целине: (1) *Осврћ на стилистичке податке* и (2) *Ставови научне рецепције*. Поглавље се завршава *Закључним напоменама*. Ауторка истиче да, како је показао анализирани корпус, чланцима и освртима обухваћене су готово све Ковачевићеве књиге, па су рецепцијски одјек имале све три линије његових научних интересовања: (1) граматичкој, (2) стилистичкој и (3) идентитетској. Ауторка настоји да, хронолошки, од најјачег, попише одзив читалаца на Ковачевићево стваралаштво. Попис прати све три линије интересовања, дати су статистички подаци, да би у наредном потпоглављу били дати конкретни ставови научне рецепције. Наравно, као и све претходно изнете ставове, и ове ауторка поткрепљује цитатима из рецепцијске литературе. Изнет је веома синтетичан закључак о научној рецепцији Ковачевићевог стваралаштва, а заснован је на издвајању четири (под)области као основе његове лингвистичке/србистичке парадигме. У питању су следеће области: (1) „једна област његове научне продукције јесте историја српског књижевног језика од предвуковског времена до данас – посебно однос књижевног језика и језика књижевности”, (2) „друга област представља питање лингвистичких

критеријума идентитета и интегритета српске националне заједнице”, (3) „у трећу област Ковачевићеве научне парадигме спада граматички систем српског језика [...]” и (4) „четврта област усмерена је на стилистичка средства српског језика [...]”. У оквиру закључних напомена наводи се: „импозантан број приказа Ковачевићевих лингвистичких (србистичких) дела сведочи да је готово свака књига овог ствараоца представљала не само научни него и друштвени догађај.”

Шесто поглавље (Парадигма) чине следећи делови: (1) Уводне напомене, (2) Научно дело Милоша Ковачевића: синтетички поглед (Књижевни/стандардни језик, Граматика (синтакса), Стилистика, Језички идентитет), (3) Закључне напомене. Већ у уводном делу ауторка напомиње да је „успостављање парадигме научног стваралаштва Милоша Ковачевића представља изузетно тежак задатак, а у нашем случају – недостижан”. На основу свега претходно реченог, на основу ауторецепције и рецепције Ковачевићевог стваралаштва, ауторка издваја 4 основне компоненте његове научне парадигме: (1) „књижевни/стандардни језик”, (2) „граматика српског језика”, (3) „стилистика српског језика” и (4) „идентитет српског језика (као основа колективног интегритета српске националне заједнице и личног дигнитета сваког њеног представника)”. Ауторка је истакла да „значајно место у парадигматској конструкцији србистике заузима међуоднос *књижевног језика* (као нормираног, полифункционалног и еластично стабилног идиома којим се одређена језичка заједница служи у свим областима језичког општења) и *језика књижевности* (као језика књижевних дела)”. Када је реч о стилистичким истраживањима, парадигма се огледа у томе да „Ковачевић посебну пажњу посвећује лингвистичкој историји српских романа који репрезентују различите типове релација језика књижевности према стандардном језику”. Не мање разматран, граматички план изнедрио је Ковачевићеве синтаксичке огледе који указују на то да „*динамика структуре* савременог стандардног језика почива не само на идиолектима писаца него и на експанзији медијског дискурса, као и све снажнијем утицају разговорног језика/стила. [...] Неопходно је да изучавања структуре савременог стандардног језика буду засновани на свим корпусима који учествују у функционалностилској диференцијацији стандардног језика.” Оно што је за граматичку парадигму било важно истаћи, а ауторка то не пропустила, јесте чињеница да су Ковачевићева бављења граматиком српског језика покрила готово све нивое језичке анализе: творбено-морфолошки, морфосинтаксички, синтаксички (и синтаксичко-прагматички), као и текстуални, с тим да граматичку парадигму највише творе језичке категорије које се односе на синтаксу, а тичу се конструкције речи и реда речи. Из великог броја синтаксичких радова ауторка издваја најзначајније синтаксичке компоненте у Ковачевићевој парадигми, а тичу се: синтагматике, синтаксе реченичних чланова, синтаксе сложене реченице, ред речи, међуодноси реченице и текста, комуникативна синтакса и репрезентологија, након чега изводи следећи закључак: „постављене синтаксичке проблеме треба расветљавати с више аспеката и доводити

у везу са сличним проблемима, да би се кроз анализу дошло до критеријалних разлика на структурном, семантичком, прагматичком и стилском плану.” Поред наведених, издвојене су још две парадигме које се тичу стилистике и језичког идентитета. „Стилистичка област у Ковачевићевој научној парадигми заснована је на лингвостилистичкој теорији према којој стилске фигуре представљају језички механизам уопште, тј. карактеристику језика (а не само одлику говорништва и књижевности).” Када је реч о језичком идентитету, ауторка не изоставља да истакне следећи закључак о Ковачевићевим ставовима по питању идентитетских питања српског језика, а тиче се чињенице да се „српски језик [...] у Ковачевићевим истраживањима посматра као језик историјског континуитета (и као говорни и као књижевни) и језик препознатљиве структуре, што је сублимирао у Вуковој реформи [...] Посебну пажњу посвећује нијансираном и аргументованом испитивању и тумачењу историјских, политичких и лингвистичких чинилаца актуелног статуса српског језика и ’нових’ језика насталих његовим преименовањем.” У закључку овог поглавља ауторка наводи нацрт за Ковачевићеву лингвистичку (србистичку) парадигму, коју чине четири компоненте, а тичу се: (1) српски књижевни/стандардни језик; (2) синтакса српског језика; (3) стилистика српског језика и (4) идентитет српског језика. С обзиром на то да је Ковачевић, током свог научног рада, преиспитивао претходне научне резултате, проширио истраживачки корпус савременим видовима веома разнолике употребе језика, као и укључивањем савремених како словенских тако и општелингвистичких токова у србистичка истраживања, његова истраживања послужиће не само њему него и за будућа научна достигнућа других аутора.

У последњем, интегралном поглављу књиге (Закључак) ауторка систематизује научно стваралаштво Милоша Ковачевића. Као и сва претходна поглавља, и ово има уједначену структуру, што још једном доказује методолошки квалитет дела. Ауторка још једном истиче колико је публикација стало у стваралаштво Милоша Ковачевића у периоду од 1988. до 2022. године, с тим да његова научна делатност почиње десет година раније. За 45 година дуг научни век ауторка каже да се „може говорити [...] о историји једног периода србистике – који хронолошки припада последњим (изузетно ’бурним’) деценијама 20. и првим деценијама 21. века, а почива на преко 900 научних референци Милоша Ковачевића и на преко 200 одзива на његово дело (272)”. Веома прецизно, детаљно, а опет у складу са параметрима које захтева писање закључка, ауторка издваја три тематска правца која предодређују читаво научно стваралаштво Милоша Ковачевића: (1) научност, (2) граматика, стилистика и норма и (3) идентитет. Било је важно истаћи да се аутор од монодисциплинарних, у каснијој фази стваралаштва окренуо полидисциплинарним делима. За одлике Ковачевићевих граматичких остварења, ауторка издваја: (1) конкретно постављање проблема, (2) веома исцрпна „историја питања”, са детаљним прегледом релевантне

литературе и критичким сагледавањем резултата претходних истраживања, (3) анализа спроведена на великом броју примера из стилски разноврсног корпуса, (4) критеријално установљено издвајање типова и подтипова анализираних категорија, (5) закључак који садржи нове научне налазе (274). Када је стилистика у питању, „поред стилских фигура, Ковачевић се бави и поетизмима и прозаизмима (језичко-стилским доминантама) у поетским и прозним текстовима. Његовим стилистичким истраживањима обухваћена су дела око 70 српских писаца, као и велики број поетских, прозних и драмских текстова.” (275) Када је трећа тема у питању, идентитет српског језика, ауторка даје детаљан попис научних увида које дају Ковачевићеве идентитетске књиге. „Ковачевић је идентитетске књиге наменио свим читаоцима који су заинтересовани за историјску и филолошку истину, дакле, не само филолозима. Његова истраживања у овој области заснована су на богатој документарној грађи, научним аргументима и критеријалним анализама.” (277) Закључак овој књизи употпунио је и попис Ковачевићевих публикација које су најзначајније за развој његовог научно-истраживачког рада, у који ауторка сврстава 12 публикација. Затим следе кратки увиди у: (1) Ковачевићев рад на побољшању квалитета уџбеника за основну и средњу школу (уз све сазнајне вредности које имају за ученике), (2) затим ауторецепцијска синтетичка сагледавања сопственог стваралаштва, (3) као и рецепцијске одзиве на његово стваралаштво. Кратак осврт на парадигму Ковачевићевог научног рада даје податке о: (1) слабостима ранијих синтаксичких истраживања, (2) језичком идентитету, коме је „ранија сербокroatистичка литература оставила србистици ’тешко бреме’ у наслеђе (281) и (3) прецизно формулисано и критеријално засновано појмовно-терминолошком апарату у више подобласти граматике и стилистике (у такве области појмова/термина спадају: субординација, координација, негација, компарација, стилске фигуре, стилематика, репрезентологија). Поред „екстраховања” компоненти које чине србистичку парадигму у Ковачевићевом стваралаштву, ауторка прилаже веома детаљан и критеријално подељен списак српских писаца који су стварали у последња два века, а за које је дао лингвистички опис идиолеката. Овај списак допуњује и лексикон српских стилистичара. Сви кључни појмови маркирани су болдом, па се тако и на граfiјском плану посебно наглашава оно што је важно запамтити када је научно стваралаштво Милоша Ковачевића у питању. У закључку закључка, кога је ауторка насловила „Од деконструкције према конструкцији”, појављује се једна, генијална реченица ауторке која сублимира читав Ковачевићев вишедеценијски рад, а она гласи: „Најједноставније речено, савремена србистика је – Милош Ковачевић.” (285) За сам крај рецепцијског проматрања Ковачевићевих научних постигнућа, ауторка наводи следеће: „Сагледавши научно стваралаштво Милоша Ковачевића на тематском, ауторецепцијском, рецепцијском и парадигматском плану, закључујемо да је овај лингвиста допринео да се у српском друштву изграђује (1) теоријска,

(2) национална, (3) примењена и (4) ангажована наука о језику. Тиме је омогућено да се други истраживачи – у својеврсном интелектуалном полилогу – надовежу на његов рад, потврде србистичке вуковске корене и продуже успостављени континуитет, обогаћујући србистику новим постигнућима. То и јесте био мотив Милоша Ковачевића у доследној и бескомпромисној борби за напредак не само српске националне филологије него и српске науке уопште.” (285–286)

Поред свега наведеног, научном и стручном квалитету публикације *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића* доприноси и списак извора, подељен на следећи начин: (1) публикације Милоша Ковачевића, (2) ауторецепцијски текстови и (3) рецепцијски текстови. Затим следе списак коришћене литературе и регистар имена (са именима која се јављају од увода до списка литературе, а за Милоша Ковачевића се наводе странице где се упућује на његове речи. Попис извора и литературе употпуњују две библиографије: (1) библиографија стваралаштва Милоша Ковачевића и (2) библиографија рецепцијских текстова. Обе дају детаљан, хронолошки постављен, од најстаријих ка најсвежијим научним остварењима, списак свих Ковачевићевих публикација – што у улози аутора, што у рецепцијском одзиву на његова научна дела. Мора се признати да је само овај сегмент књиге импозантан научни подвиг ауторке с обзиром на обимност вишедеценијског научног рада Милоша Ковачевића – требало је пописати, без грешке, хронолошки све његове ауторске публикације, ауторецепцијске и рецепцијске текстове и тако дати потпуну слику његовог лингвистичког деловања на пољима граматике, стилистике и идентитетских питања српског језика. Само овај сегмент књиге, ако изузмемо све претходно речено, представља својеврстан приказ рада на очувању србистике као науке и чини добру основу за лингвистичка истраживања на плану синтаксе, стилистике и идентитета српског језика – и за лингвисте, али и за оне којима је србистика само предмет интересовања.

Публикација се завршава трима сегментима: (1) *Scientific creativity of Milos Kovacevic*, (2) Библиографска напомена и (3) Подаци о аутору. Њима се структурно, али и методолошки употпуњује садржај дела и наговештава простор да се може даље стварати – и када је у питању онај о коме се пише, као и онај који пише.

Књига *Научно стваралаштво Милоша Ковачевића* ауторке Милке Николић могла би се читати и користити у самообразовном процесу јер наликује на својеврстан уџбеник синтаксе, стилистике и идентитетских питања српског језика. С обзиром на досадашњи научни рад ауторке и допринос србистичким истраживањима, верујемо да ће у будућности настати монографија која ће представити тај предани рад и значај за развој синтаксе, стилистике и методике наставе српског језика и књижевности.

Магда Г. Миликић¹

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

У ТРСТ ПО ЛЕВИСКЕ

(Frančeska Rolandi, *Dvadeset četiri hiljade poljubaca: uticaj italijanske popularne kulture u Jugoslaviji (1955–1965)*, Beograd: Geopoetika, prevod sa italijanskog Ivana Simić Ćorluka i Marija Ćjbašić, 2022, 225 str.)²

Седам година по објављивању италијанске верзије, докторска дисертација Франческе Роланди, одбрањена на одсеку Славистика Катедре за модерне језике и књижевности Универзитета у Торину, 2022. године публикована је и на српском језику. Главна подручја проучавања ове ауторке сежу од културне и социјалне историје у области северног Јадрана и на постјугословенском простору до историје миграције и избеглиштва у Европи током двадесетог века. У фокусу њеног истраживања у оквиру докторске тезе била је кључна фаза у историји утицаја италијанске културе у Југославији и уједно деценија у којој СФРЈ стиче обресе специфичне социјалистичке земље која између Истока и Запада тражи „трећи пут”. Дуж књиге се показује да је Италија на том путу представљала „блиски Запад” (Предраг Ј. Марковић), тако што се исцртава динамичан, нелинеаран, али пут константног приближавања двеју земаља на пољу популарне културе, по правилу контролисане од стране власти. Могло би се рећи и да се монографија *Двадесет четири хиљаде пољубаца* надовезује на књиге попут *Кока-кола социјализма* Радине Вучетић (2012, Службени гласник), у којој је исцрпно описан и критички тумачен утицај Америке у Југославији током седме деценије прошлог века.

Четворогодишње истраживање, спроведено великим делом на терену, засновано је на архивским и штампаним изворима, од којих су многи необјављени. Монографија Франческе Роланди у средиште поставља утицај Италије на Србију, Хрватску и Словенију, а надахнута је међународним студијама из области социо-културне историје о хладном рату, као и продором студија о „свакодневном животу” (*“everyday life”*) и у историографију о Источној Европи. Потоњим је, објашњава ауторка, начињен отклон од бинарног погледа на оновремени расцеп између социјализма и капитализма, те уједно отворен пут ка интердисциплинарном промишљању овог односа. Франческа Роланди својим истраживањем настоји и да превреднује схватање о Европи као континенту историјски подељеном линијом Исток – Запад, тиме што се

¹ magdamilic95@gmail.com

² Текст је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2022-14 од 17. 1. 2022. године.

залаже за перспективу која полази од југа (Медитерана), сматрајући да овакво виђење може пружити линеарније разумевање односа између двеју страна Јадранског мора, али и шире.

У књизи се пре свега прате односи између Италије и Југославије од краја Другог светског рата, преко послератних година обележених политичким и територијалним трвењима, а нарочито у контексту хладноратовских подела. Сходно томе, 1948. година и резолуција Информбироа нека су врста окоснице у монографији. Студија се састоји од шест поглавља, која прате хронологију зближавања Италије и Југославије: „Југословенска култура као трећи пут?” (29–43), „Сучељавање двају јадранских суседа: односи између Италије и Југославије” (44–72), „’Трст је наш’. Југословенски шопинг преко границе” (77–103), „Сви смо знали за Санremo. Италијанска забавна музика у Југославији” (104–125), „Италија на југословенском великом и малом екрану” (126–152) и „Љубав, мода и материјална култура” (161–179).

У поглављу „Југословенска култура као трећи пут?”, кренувши од импликација резолуције Информбироа 1948. године, али и поновног зближавања са СССР-ом након 1955, ауторка подсећа да Југославија у деценији која је предмет анализе трага за новим моделом социјализма, у ком је одржавање равнотеже између два блока био један од главних циљева културне политике. У складу са тим, указује да од 1948. утицај Запада у Југославији почиње да расте, док совјетски утицај, свеприсутан у годинама које су претходиле, до 1955. нагло опада, а са њим и соцреализам као његов заштитни знак. Такве околности, објашњава ауторка, погодуваће либерализацији уметности, као и откривању популарне културе као моћног пропагандног оруђа. Франческа Роланди исцртава ондашњу културну мапу СФРЈ и, поред осталог, подсећа да управо тада у Југославији ничу музеји посвећени апстрактној уметности и експресионизму, затим филмске институције попут Кино-клуба Београд, да је тада број позоришта убрзано растао, као и да су се југословенске позорнице постепено отварале и за америчке писце. Посебно се наглашава и оснивање БИТЕФ-а, фестивала који до данас остаје драгоцен простор за иновативне приступе позоришту, као и авангардног позоришта Атељеа 212, где су по први пут у Југославији изведене представе по делима Семјуела Бекета и Ежена Јонеска.

Указујући на историју и детаље конфликта у вези са италијанско-југословенском границом, у поглављу „Сучељавање двају јадранских суседа: односи између Италије и Југославије” Франческа Роланди пише како се напетост између Југославије и Италије почела ублажавати потписивањем Лондонског споразума и поделом територија. У овом сегменту монографије показује се да су се везе између Италије и Југославије, додатно усложњене уплитањем сила попут САД и Велике Британије, често градиле на два нивоа: један се тицао односа између двеју држава, а други односа између двеју пограничних области. При томе се увиђа и да ова друга врста односа, услед поделе територије, доноси и проблематику

мањинских заједница, што се неминовно одражавало и на културу. У средишњем делу поглавља јесу увиди о томе како је обнављање културних односа преко Јадрана резултирало различитим облицима размене, и то на плану ликовних уметности, позоришта, књижевности, филма, штампе, науке, технике и др., док се музичке размене посматрају као мање званичне и у већој мери зависне од тржишта. Посебан тон, често и ведрину у ову студију, уносе искричаји анегдотâ. У једној од њих читамо чему је каткад водила културна размена између две државе:

Za Jugoslovene je obnavljanje kontakata sa inostranstvom bilo od nemerljivog značaja, mada ih je tokom prvih godina nedostatak iskustva neretko dovodio u nelagodne situacije i rizik da naruše sliku o Jugoslaviji umesto da joj podare novi sjaj. Nije, naime, bio redak slučaj da se zbog nedostatka strane valute u Jugoslaviji, čak i sami članovi delegacije upuste u sitan šverc kako bi prikupili određenu sumu u lirama za 'šoping u inostranstvu', kao što se dogodilo grupi profesora sa Beogradskog univerziteta, uhvaćenih u preprodaji cigareta i rakije u Italiji.

Поглавље „Трст је наш”. Југословенски шопинг преко границе” посвећено је феномену који је узео маха чим су се политичке тензије примириле, а тумачи се, као и у осталим поглављима, на основу извора из различитих области. Поред тога што даје историјски преглед овог обичаја све до данашњих дана, ауторка своје увиде аргументује и прецизним бројкама према различитим архивама, чиме се пак не нарушава динамичан ток причања о утицају италијанске популарне културе у Југославији. Проблематизује се и појмовно одређење југословенске куповине у Трсту као „шопинг туризма”, док се ова појава посматра и у светлу недовршене модерности, као и издвајања посебне социјално-економске класе у Југославији. А та класа је, ауторка примећује, поспешивала националне и регионалне предрасуде, као и социјалне и културе разлике. „Потрошачка грозница” неретко се претварала у шверц, па представа о Југословену који ’манично’ купује у Трсту, поткрепљена примерима из ондашње штампе, задобија и елементе карикатуралног. На концу поглавља тумачи се мотив шопинга у Трсту у југословенској и постујугословенској популарној култури, а запажа се и да је у постујугословенској популарној култури овај мотив најпре израз носталгије за прохујалим и идеализованим временима.

У наредном поглављу, „Сви смо знали за Санremo. Италијанска забавна музика у Југославији” (104–125), Франческа Роланди пише да је Југославија меку моћ спроводила и контролисањем прилива стране музике и промовисањем модерног домаћег дискографског тржишта. Наиме, у овом делу монографије ауторка објашњава како су власти, у тежњи да идеале социјализма приближе и омладини – која је стасавала у клими попуштања идеолошког притиска, урбанизације и еманципације од родитељске контроле – одобравале и поспешивале различите облике забавне музике који долазе са Запада. Открива се да је таква музика често пристизала уз посредничку улогу Италије, те да је трпела и непосредан утицај италијанске музике, а нарочито утицај фестивала

у Санрему. Ауторка при томе закључује да музичко отварање СФРЈ ка иностранству није резултирало изграђивањем нарочитог ауторитета на том пољу изван земље, док се као изузетак посматра музика Ђорђа Марјановића, која је попримила улогу културног посредника између Истока и Запада. Поглавље се затвара увидима о разилажењу путева шлагера и рокенрола када се рокенрол у Југославији у већој мери отвара за англо-саксонске утицаје.

У поглављу „Италија на југословенском великом екрану” говори се о вишеструком утицају италијанске кинематографије на југословенску, а констатује се, између осталог, и да је Југославија и на пољу телевизије одиграла улогу посредника у преносу информација између различитих политичких система. Поред тога што се о Италији говори као једном од кључних упоришта у обликовању младих југословенских редитеља, али и у организовању филмских компанија, указује се и на утицај италијанског неореализма (и тзв. ’ружичастог неореализма’) на црноталасна и друга филмска остварења, док се казује и о сарадњи италијанских и југословенских филмских компанија. У копродукцијама тог типа југословенска страна је начелно имала подређену улогу, што се у монографији види као метафора за неповољан статус СФРЈ у свету. Такве копродукције, објашњава ауторка, биле су повод и за бројне расправе о шунду. Наредни део поглавља посвећен је популаризацији телевизијских пријемника у Југославији, тада новог медија кадрог да обликује јавно мњење. У једном од запажања читамо како је телевизија у Југославији прва на више начина била под утицајем италијанске телевизије, која је тих година у великој мери била под утицајем САД.

У поглављу „Љубав, мода и материјална култура” говори се о још неким облицима утицаја италијанске културе на југословенску у периоду 1955–1965. Ту се поетика филма *Љубав и мода* (1960) Љубомира Радичевића посматра у светлу трагања за ’златном средином’ између Истока и Запада, док се елаборира вишеструк италијански и, уопште, западни утицај, на пољу модних трендова, којим се посвећује посебна аналитичка пажња, затим на плану моторне и аутомобилске индустрије (уз неизоставне *фићу* и *веспу*), преко штампе, прехранбене индустрије и других потрошачких производа, па све до општих вредности западног света попут личног успеха, опчињености гламуром и космополитизма. При крају поглавља тумаче се елементи кича у виду сувенира које су Југословени неизоставно доносили из суседне медитеранске државе.

Франческа Роланди у књизи *Двадесет четири хиљаде пољубаца: Утицај италијанске популарне културе у Југославији (1955–1965)* показала је да је Италија имала велику улогу у рађању популарне културе у Југославији. Тај утицај посматрала је у контексту мреже утицаја који су повезивали САД, Западну Европу, Италију, Југославију и земље Источне Европе. Стога је монографија драгоцено штиво за проучаваоце културе, културне дипломатије, економије и других аспеката како Југославије тако и Италије оног доба. Импресивна је ауторкина обавештеност

о најразличитијим областима популарне, али и тзв. 'високе' културе, као и другим облицима размене између двеју земаља: о филму, забавној музици, моди, књижевности, потрошачкој култури, привреди итд. Међу изворима у књизи су филмови, забавна музика, модни, књижевни, музички и други часописи и новине, стрипови, књижевна остварења, интервјуи, публицистичка издања, дипломатски списи и др. Студија је обогаћена и прилозима у виду фотографија, а оне сведоче о трвењу око италијанско-југословенске границе, о југословенском шопингу у Трсту, о културној дипломатији између Италије и Југославије, о италијанском утицају на плану филма, музике итд. У објављеној верзији докторске дисертације Франческе Роланди мањка израженијег теоријског оквира, што пак, уз мање формалан стил, књигу чини пријемчивијом и за ширу читалачку публику. А и та врста публика је, изгледа, већ препознала квалитет ове публикације: монографија је, пар месеци по објављивању, међу најпродаванијим *Геопоеџикиним* издањима.

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Ајкут (Aykut) Ксенија Р.

Рођена 1960. године у Београду. Основну школу и гимназију завршила у Београду. Дипломирала на Филолошком факултету Универзитета у Скопљу, на Групи за турски језик и књижевност. После краће ангажованости на дешифровању османских рукописа у Архиву Македоније, запошљава се у амбасади Републике Турске у Београду, на преводилачким пословима у периоду од 1986. до 1997. године. Почетком 1999. године, примљена на место асистента приправника на Филолошком факултету у Београду. На овом факултету на групи за науку о језику 2000. године одбранила магистарску тезу под називом *Синтаксичке функције партиципија на -dik i - (y)asak у турском језику и њихови еквиваленти у српском језику*, чиме је стекла звање асистента на Филолошком факултету. Од 1987. године активни је члан Удружења научних и стручних преводилаца Србије са преведених више хиљада страница стручног превода. 1990. године постављена је за сталног судског тумача за турски језик при Окружном Суду у Београду. Бави се књижевним преводом, посебно преводом приповедака и поезије. 2006. године одбранила је докторску дисертацију под називом *Природа и функције поетичке позиције у турском језику*. Ради као редовни професор на Катедри за оријенталистику Филолошког факултета у Београду. Добитник је награде за оријенталистику „Др Иван Шоп” за 2010. годину.

ksenija.aykut@fil.bg.ac.rs

Бабић Драган Б.

Рођен је 1987. у Карловцу. Основне, мастер и докторске студије завршио је на Филозофском факултету у Новом Саду. Бави се есејистиком и књижевном критиком, главни је уредник часописа *Домет* и програмски уредник Сомборског књижевног фестивала. Објавио је студију *Империјални новум: Први светски рат у српској и англоамеричкој међурајној прози* (2021) и приредио више тематских збирки кратких прича.

draganb.com@gmail.com

Бјелак Аднан Х.

Рођен је 1990. године у Пријеполу, где завршава основну и средњу школу. Након тога, 2009. године, уписује студије језика и књижевности на Државном универзитету у Новом Пазару, које завршава 2013. године. Мастер студије завршава на Државном универзитету у Новом Пазару, а докторске на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ангажован је на Државном универзитету у Новом Пазару. Бави се темама из лингвистике и савременог српског језика.

adnan_bjelak@msn.com

Бубања Никола М.

Рођен је 1978. године у Крагујевцу. Основне студије енглеског језика и књижевности завршио је на Филолошком факултету у Београду (студије

у Крагујевцу). Магистрирао је и докторирао на Филолошком факултету у Београду. Редовни је професор енглеске књижевности на Катедри за англистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Оперативни је уредник часописа *Наслеђе*. Аутор је књига *Други простори Изгубљеног рада Џона Милтона*, *Reading English Renaissance Literature* и *Негостијна жроба: нарастиви и фрагменти љубавне поезије Џона Дана*, као и већег броја радова о англо-америчкој поезији и утопијској књижевности.
nikola.bubanja@filum.kg.ac.rs

Војиновић Милош М.

Основне и мастер студије историје завршио је на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Докторирао је историју на Хумболтовом универзитету у Берлину. Радио је и истраживао при Балканолошком институту Српске академије наука и уметности, Немачком историјском институту у Лондону, Центру за историју и економију Магдалениног колеџа у Кембриџу, Одељењу за историју Принстонског универзитета и Центру за истраживање рада и животних циклуса у Берлину. Тренутно ради на Европском универзитетском институту у Фиренци. Аутор је књиге *Политичке идеје Младе Босне* (Београд 2015).

mvojin222@gmail.com

Дрљевић Јелена Р.

Рођена је 1979. године у Београду. Дипломирала је 2002. на Катедри за италијански језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. 2014. године докторирала је одбранивши докторску тезу *Настава лексике и развој лексичке компетенције у почетној настави италијанског језика на академским студијама*. 2012. године заснива радни однос на Филолошком факултету у Београду. Тренутно је, у звању ванредног професора, ангажована на предметима Савремени италијански језик и Увод у усмено превођење за италијанисте на основним студијама, те предмету Италијански језик струке на мастер студијама. Области научног интересовања обухватају језик струке, дидактику италијанског као страног језика, дидактику консекутивног превођења. Учествоје активно на конференцијама у земљи и иностранству. Ауторка је бројних чланака објављених у домаћим и међународним часописима и зборницима, као и књиге *О италијанском језику науке и струке од средњег века до данас* у издању Филолошког факултета Универзитета у Београду.
jelena.drljevic@fil.bg.ac.rs

Ђорђевић Драган М.

Рођен 1978. године. Дипломирао, магистрирао и докторирао на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Као независни истраживач објавио је две монографије: *Мала црна музика – хип-хоп нација, национална историја, држава и њени непријатељи* (Карпос, 2016) и *Голи животи књижевног југословенства – идеје концептуалне уметности*

1960–2010 (Службени гласник, 2021), и хипер-есеј *Марсел & Прусти: без-грејне ћелијске деобе* (КЦНС 2017).

dragan.eclipse@gmail.com

Енценхофер Јудит

Рођена је 1992. године у Риду у Инкрајсу. Дипломирала 2020. године на Карл-Франценс Универзитету у Грацу, на Одсеку за славистику. Ради као наставница босанског/хрватског/српског језика у Грацу.

ju.enzenhofer@gmail.com

Ерић Миломир Д.

Рођен је 1963. године у Пожеги. Дипломирао, магистрирао и докторирао на Филозофском факултету у Београду. Ради као ванредни професор на Педагошком факултету у Ужицу где предаје филозофске предмета. Ужа област интересовања: савремена француска филозофија, пре свега филозофија А. Бергсона и феноменолошка филозофија М. Мерло-Понтија. Објавио више радова и монографију: Миломир Ерић, *Лавиринт времена – оглед о бергсонизму*. Ужице: Педагошки факултет, 2019.

eric@pfu.kg.ac.rs

Игњатовић Сања Ј.

Рођена је 1986. године у Нишу. Ради као доцент на Департману за енглески језик на Филозофском факултету у Нишу. Предаје на предметима Увод у студије књижевности, Британске студије, Британска култура – визуелни приступ, Академско писање, Анализа текста – когнитивно-наратолошки приступ, Методологија израде истраживачког рада. Њена поља интересовања укључују теорију књижевности, постмодернистичку поетику и студије рода, канадску књижевност и когнитивну поетику као интердисциплинарни оквир за књижевну анализу.

sanja.ignjatovic@filfak.ni.ac.rs

Кандић Милица А.

Рођена је 1996. године у Крагујевцу. Студент је треће године докторских академских студија Српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је запослена као истраживач-приправник у оквиру Центра за научноистраживачки рад. Од 2022. године учесник је на факултетском пројекту Хуманопоетика. Предмет њеног научног интересовања јесте српска књижевност романтизма, народна књижевност и српска књижевност постмодернизма.

milica.kandic@filum.kg.ac.rs

Карамитев Димитар К. (Dimitar Karamitev)

Рођен је у Пловдиву, у Бугарској. Завршио основне студије из енглеске филологије, а затим и превода и пословне комуникације на Универзитету Пајсије Хиландарски у Пловдиву. Тренутно је студент докторских

студија на Департману за енглески језик на Филолошком факултету Универзитета у Пловдиву. У својој дисертацији се бави представама историје и фикције у романима Томаса Хардија и у својим истраживањима се ослања на књижевну теорију и критику, филозофију и естетику.
byanev@uni-plovdiv.bg

Лојаница Марија В.

Рођена 1979. године у Крагујевцу. Предаје савремену америчку књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2011. до 2019. године била је истраживач на пројекту 178018: Друштвене кризе и савремена (српска) књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир. Члан је Уредништва научног часописа *Наслеђе*, уредница тематских научних зборника *Америка* (2017) и *Doomsday* (2021), *Злобници, зликовци, чудовишта, психопате* (2023), као и тематског броја часописа *Наслеђе: Књижевно-културолошки аналитички аспект* (2019). Аутор је монографије *Увод у онтологију несћајања* (ФИЛУМ, Крагујевац, 2020. године). Учествовала је на многобројним националним и међународним научним скуповима и објавила велики број радова из области теорије књижевности, културолошких студија, компаратистике и савремене америчке књижевности.

marija.lojanica@filum.kg.ac.rs

Лончар Раичевић Александра Р.

Рођена је 1975. године у Пљевљима, Црна Гора. Дипломирала на Филозофском факултету у Нишу на Студијској групи за српски језик и књижевност. Магистрирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, докторирала на Филолошком факултету Универзитета у Бања Луци. Бави се фонетиком, акцентологијом, културом говора, и, уже, акустичком фонетиком. Ради на Филозофском факултету Универзитета у Нишу.

aleksandra.loncar.raicevic@filfak.ni.ac.rs

Луис Мора, Висенте (Vicente Luis Mora)

Рођен 1970. године у Кордоби (Шпанија). Доктор књижевних наука за ужу област савремена шпанска књижевност, ради као ванредни професор за предмете из области шпанске књижевности на Филозофском факултету Универзитета у Малаги. Координатор је пројекта „Према когнитивној теорији креативне имажинације на основу теоријских, естетских у невролошких теорија” (“Hacia una teoría cognitiva de la imaginación creadora desde fundamentos teóricos, estéticos y neurocientíficos”; US-1381037 (US/FEDER/Junta). Руководио је програмом мастер академских студија креативног писања на Међународном универзитету Ла Риохе (UNIR). Био је гостујући професор на Универзитету Браун (САД) и Штокхолму (Шведска). Међу његовим публикацијама истичу се: *El sujeto boscoso*

(Iberoamericana Vervuert, 2016, I награда за истраживачки рад Универзитета у Овиједу), *La huida de la imaginación* (Pre-Textos, 2019, награда Селија Морос за есеј), *La literatura egódica* (Универзитет у Ваљадолиду, 2013), *El lectoespectador* (Seix Barral, 2012), монографија *La escritura a la intemperie. Metamorfosis de la experiencia literaria y la lectura en la cultura digital* (Универзитет у Ваљадолиду, 2021), антологија *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea* (Vaso Roto, 2016) и дневник *Micronesia. Fractales de literatura [1997-2021]* (Универзитет у Ваљадолиду, 2021). Коуредник је антологије Олвида Гарсија Валдеса, *Dentro del animal la voz. Antología [1982-2012]* (Cátedra, 2020), и зборника радова *Escritura creativa e imaginación literaria* (Dykinson, 2023). Његово поље истраживања обухватају хиспанску прозу и шпанску поезију, когнитивни приступ креативној имагинацији, утицај технологија на праксе читања и писања.

vicenteluismora@uma.es

Милићевић Вукашин Д.

Рођен 1982. године у Београду. Доцент Групе за систематско богословље Православног богословског факултета Универзитета у Београду. Основне студије завршио на ПБФ 2005, мастер на Филозофском факултету (*Историја Византије*, 2010), докторирао на ПБФ 2018 (тема: *Аспекти проблема времена код Св. Максима Исповедника*). Сфере интересовања: историјски развој хришћанске доктрине, византијска политичка теологија, православна традиција и модерне политичке идеје.

milicevic.vukasin@gmail.com

Пантовић Марија С.

Рођена је 1991. године у Новом Пазару. Основне студије Српски језик и књижевност завршила је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2013. године. Мастер студије завршила је на Државном универзитету у Новом Пазару, на студијском програму Српска књижевност и језик 2014. године. Докторске студије уписала је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 2015. године. Докторску дисертацију *Меланхолија у српској књижевности 20. века* одбранила је, под менторством проф. др Часлава Николића, 10. априла 2022. године. Запослена је као асистент на Државном универзитету у Новом Пазару. Област интересовања је српска књижевност 20. века у контексту друштвених и политичких промена, као и посматрање субјекта 20. века у контексту психосоматских промена.

mpantovic@np.ac.rs

Петронијевић Божинка М.

Рођена 1948. године у Десимировцу код Крагујевца. Студије германистике завршила на универзитету у Лајпцигу, СРН. Студент је познатих лингвиста: Волфганга Флајшера (Wolfgang Fleischer), Рудолфа Гросеа

(Rudolph Grosse), те Герхарда Хелбига (Gerhard Helbig). Магистарски рад, први из контрастивне лингвистике, одбранила је 1972. године, под менторством проф. Рудолфа Гросеа, са темом: *Valenz der Verben des Denkens im Deutschen und Serbokroatischen* (Валентност глагола мишљења у немачком и српскохрватском језику). Код истог професора брани и докторску тезу под називом *Semantik der Verben des Denkens in der deutschen Gegenwartssprache* (Семантика глагола мишљења у савременом немачком језику). У свом научном раду се претежно бавила контрастивном лингвистиком у додиру са транслатологијом, покривајући најразличитије области, не заостајући ни у чисто германистичкој лингвистици, о чему сведочи напред назначена докторска теза те монографија под називом *Deutsche -i und -o-Derivate. Neue Tendenz in der Wortbildung des Deutschen?* (-И/-О-деривати. Нова тенденција у немачкој дериватологији – обе на немачком језику). Радилa је и на великом међународном пројекту Немачко-српскохрватске граматике на челу са Улрихом Енгелом (IDS), из кога је проистекла и једна монографија из контрастивне лингвистике. Она је аутор и првог преводног фразолошког речника за језички пар немачко-српски и српско-немачки али је и један од аутора Немачко-српског речника у оба смера у издањима БИГЗ-а. Од почетка радног века до 2007. на Филолошком факултету Универзитета у Београду, дуго година као професор тог факултета, његовог истуреног одељења у Крагујевцу те професор на Филозофском/Филолошком факултету у Бања Луци. Редовни је професор немачког језика на Катедри за немачки језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу од 2007, а од 2017. године је у пензији.

cristivoje@sbb.rs

Свирчев Жарка Ж.

Рођена 1983. године у Сенти. Виша је научна сарадница у Институту за књижевност и уметност у Београду, на одељењу Периодика у историји српске књижевности и културе. Академска сфера интересовања су јој феминистичке студије периодике, авангарда и традиције романа у српској књижевности. Објавила је четири књиге: „Ах, *шај идентитет!*“ (о стваралаштву Дубравке Угрешић, 2011), *Винаверова књижевна република* (2017), *Портрети претходнице: Драга Дејановић* (2018) и *Авангардисткиње. Огледи о српској (женској) авангардној књижевности* (2018), за коју је добила награду „Анђелка Милић“. Са др Јеленом Милинковић уредила је међународни зборник научних радова *Женски покрет (1920–1938)* и зборник радова *Постајање ауторком. Освајање женског ауторства у српској култури*. Била је гостујућа предавачица на вебинару „East Central Vanguard: New Perspectives on the Avant-Garde“ Колумбија универзитета у Њујорку (2021). Приредила је књигу *Немири између четири зида: избор приповедака књижевница прве половине 20. века* (2021).

zarkasv@yahoo.com

Селаковић Ирена М.

Рођена 1993. године у Лучанима. Запослена је као лектор за ужу научну област шпански језик и лингвистика на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета у Универзитета у Крагујевцу. Члан је Наставно-научног већа Одсека за филологију из реда сарадника и секретар Катедре за хиспанистику. Студент је докторских студија из филологије (модул језик) на истом факултету. Интересовања: методика наставе, фразеологија, превођење и хиспанска кинематографија. Са колегама са Катедре за хиспанистику део је групе Шпањолео (ŠpañOLEo), чији је циљ ширење и развој шпанске културе и језика путем окупљања студената и заинтересованих. У оквиру групе задужена је за координацију, промоцију и маркетинг-активности.

irena.selakovic@filum.kg.ac.rs

Софинкић Милица М.

Рођена је 1995. у Госпођинцима, код Новог Сада. Дипломирала је на Одсеку за српску књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду 2018, а потом мастерирала одбранивши рад *Писање и читање друштва* у Књизи о Немачкој и Ембахадама Милоша Црњанског 2019. године, који је објављен у едицији „Прва књига Матице српске” под насловом *Црњански – на међи властитој и страног*. Докторске академске студије уписала је исте године на смеру Језик и књижевност (модул: Књижевност), такође на Филозофском факултету у Новом Саду. На свом матичном Одсеку од 2023. године има звање асистенткиње. Сарадница је и лекторка у Издавачкој делатности Културног центра Новог Сада. Лекторка је и чланица редакције *Часописа за књижевност и теорију – Поља*. Пише и објављује критику и научне радове. Области интересовања: теорија и методологија проучавања књижевности, теорија превођења, савремена светска и регионална књижевност.

sofinkicmilica@gmail.com

Спасић Јаковљевић Тијана Р.

Рођена 1983. године у Нишу. Основне студије англистике дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, а мастер студије америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, где тренутно пише докторску дисертацију о документарној прози Дејвида Фостера Воласа. Ради као професорка енглеског језика на Високој струковној школи организационих студија у Београду. Објавила је неколико радова из области америчке књижевности, а своја истраживања на тему документарне прозе Дејвида Фостера Воласа представила је на научној конференцији у Амстердаму 2021. године, коју је организовало Друштво за проучавање дела Дејвида Фостера Воласа (David Foster Wallace Society). Области интересовања: америчка књижевност, есеји, документарна проза, аутофикција, као и настава енглеског језика у академске и професионалне сврхе.

spasictijana@gmail.com

Стојановић Тамара М.

Рођена је 1981. године у Крагујевцу. Запослена је на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу у звању ванредног професора за ужу научну област Педагошке науке. Изводи предавања и вежбе на предметима Општа педагогија, Школска педагогија и Педагошка превенција поремећаја понашања. Аутор је монографије *Школа – темељна знања о прошлости, актуелним проблемима и перспективама развоја*. Аутор је књиге *Лексикон одабраних педагошких појмова* и коаутор је монографије *Школа и ИКТ – могућности примене и перспективе развоја у настави ликовне културе*. Област интересовања: школа, превенција поремећаја понашања, ИКТ у настави. Објављивала је радове у часописима националног и међународног значаја. Реализатор је семинара за стручно усавршавање наставника, Образовног центра фудбалског савеза Србије (Едукација за стицање УЕФА Б лиценце). Тамара Стојановић је лиценцирани психолошки саветник и психотерапеут. Едукатор је О. Л. И. Центра за интегративну психодинамску психотерапију саветовање и коучинг. Члан је УПСКС – Удружења за психотерапију, саветовање и коучинг. У оквиру О. Л. И. Центра држи отворене тренинге и вебинаре.

tamara.stojanovic@filum.kg.ac.rs

Татаренко Ала

Рођена је 1962. године у месту Могилів-Подільски, Украјина. Доктор је филологије и редовна професорка Катедре за славистику Универзитета „Иван Франко“ у Лавову (Украјина), где предаје српску и хрватску књижевност, као и постмодернизам у словенским књижевностима. Преводац, есејиста. Бави се историјом словенских књижевности, књижевном критиком, питањима украјинско-словенских културних веза. Аутор књига *Место сусрета: огледи о српској прози* (Српски ПЕН центар, Београд, 2008), *У зачараном троуглу: Црњански, Киш, Пекић: есеји и студије* (Матична библиотека „Светозар Марковић“, Зајечар, 2008), *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (Београд: Службени гласник, 2013), *Из чиста немира: читања*. (Београд: Завод за уџбенике, 2013), *У кругу Дневника о Чарнојевићу* (Шабац, 2019), као и монографије *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)* (ПАІС, Львів, 2010). Аутор је више од 230 радова о српској књижевности, објављених у Србији, Украјини, Немачкој, Пољској, Француској, и око 100 превода.

alla.tatarenko@gmail.com

Тешић Ива Г.

Рођена 1986. године у Београду. Завршила је основне и мастер студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на групи за Српску књижевност и језик са општом књижевношћу, где је одбранила дипломски / мастер рад *Рат и егзистенција у Великом мештру свију хуља Милоша Крлеже и Дневнику о Чарнојевићу Милоша Црњанског*. На Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду одбранила је докторску

дисертацију под насловом *Модернизам Јосипа Кулунџића: есејистичко и прозно стваралаштво*. Учествовала је на многим домаћим и међународним скуповима. Објавила је књигу *Идентичитети, рати, егзистенција* (2014). Заједно са проф. др Гојком Тешићем приредила је 15 књига Сабраних дела Радомира Константиновића. Од 2015. године запослена је у Институту за књижевност и уметност у Београду, на пројекту „Српска књижевност у европском културном простору”.

megalofroneo@gmail.com

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Радови треба да буду достављени електронски, у прилогу (Word, **пожељно у формату .rtf**, могуће и у формату .doc и, ако користите Word 2010 или новији (не 2007) у формату .docx), **заједно са потписаном Изјавом аутора (у PDF формату)** на електронску адресу редакције *Наслеђа* (nasledje@kg.ac.rs).

2. **Изјава аутора** је гаранција поштовања **обавезе према научним и етичким принципима**:

- Радови достављени уредништву ради објављивања у часопису *Наслеђе* морају представљати **результат сопствених истраживања** и не смеју кршити ауторска права или права било које треће стране.
- У радовима се морају поштовати сва правила и позитивне праксе цитирања и референцирања извора и секундарне литературе (**не сме бити плагијаризма** у било ком облику).
- Радови **не смеју бити претходно објављени** у било којој другој публикацији под било којим другим насловом, нити у сличном нити у мало измењеном облику, те не смеју бити претходно објављени на неком другом језику.
- Ако је чланак био изложен на скупу у виду усменог саопштења, податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, при дну прве стране чланка.
- Радови **не смеју бити предати ради објављивања било којој другој публикацији** у земљи или иностранству док уредништво часописа *Наслеђе* не извести аутора о крајњој одлуци о публикавању рада.

3. **Дужина рукописа**: дужина рада је између 12 и 15 страница (3500 до 4000 речи, односно од 22,000 (са белинама) до **максимално** 27.000 карактера (са белинама)), и то све са именом и презименом аутора, афилијацијом, апстрактном, кључним речима, резимеом, литературом.

4. **Формат**: *фонти*: Times New Roman; *величина фонтиа*: 12; *размак између редова*: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.

5. **Параграфи**: *формати*: Normal; *први ред*: увучен First Line: 0,5 (1,27).

6. **Име аутора**: Наводе се име аутора, средње слово и презиме. **Радови не смеју имати више од једног аутора**. Име и презиме домаћег аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада. Функција и звање аутора се не наводе.

7. **Назив установе аутора (афилијација)**: Непосредно испод имена и презимена наводи се званични назив и седиште установе у којој је аутор запослен, а евентуално и назив установе у којој је аутор обавио истраживање. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија (од

пуног регистрованог назива до унутрашње организационе јединице – универзитет, факултет, центар / одсек / катедра).

8. Контакт подаци: Електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка.

9. Језик рада и писмо: Језик рада може бити енглески, српски, руски, немачки, француски или неки други европски, светски или словенски језик, раширене употребе у међународној филолошкој комуникацији. **Радови из англофоне филологије морају бити на енглеском језику.** Писмо на којем се штампају радови на српском језику је ћирилица.

10. Наслов: Наслов треба поставити центрирано и написати великим словима.

11. Апстракт: Апстракт треба да садржи циљ истраживања, методе, резултате и закључак. Треба да има од 100 до 250 речи и да стоји између заглавља (име аутора, афилијација, наслов) и кључних речи, након којих следи текст чланка. Апстракт је на српском или на језику чланка.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен *First line*: 0,5 (1,27)]

12. Кључне речи: Број кључних речи не може бити већи од 10, и оне се дају непосредно након апстракта.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 10; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

13. Навођење (цитирање) у тексту: Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. **Захтева се следећи систем цитирања:**

(Ivić 2001: 56–63) / (в. Ivić 2001: 56–63) / (уп. Ivić 2001: 56–63) / М. Ивић (2001: 56– 63) сматра да...[наводнике и полунаводнике обележавати на следећи начин: „ ” / ”]

Како би се избегло нагомилавање интерпункцијских знакова приликом цитирања, захтева се:

1. Када се ауторска реченица наставља у цитат, а у њему не започиње нова реченица, интерпункцијски знак завршетка пише се после парентезе:

Црњански је у активитет превео сам амбијент, па у собе није „ушао мирис бокора јоргована, багремова и кестенова”, већ су „сами они кроз врата ушли међу људе који седе за столом” (Петковић 1996: 150).

2. Када унутар цитата почиње нова реченица, интерпункцијски знак којим се она завршава уједно је и ознака краја ауторског текста пре цитата, те после парентезе није потребно писати додатни знак завршетка.

Довољно је сетити се како Нађин покрет руку образује „као неки смисао живота са њом, и, за све, што га је, тог дана, у животу чекало, па и за све, што се међу њима, и у загрљајима, и у љубави, збивало. Једини смисао.” (Црњански 2004: 578)

3. Издвојени цитати [величина фонта 11, увучен First Line: 1,27]: без знака навода, а знак завршетка пише се испред парентезе.

14. Напомене (фусноте): Напомене могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима итд., али **не могу бити замена за листу референци** (види под 15), **нити могу заменити горе захтевани начин навођења (цитирања) у тексту** (види под 13).

15. Листа референци (Литература): Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци. Литература се наводи на крају рада, пре резимеа. **Референце се наводе латиницом** и исписују на доследан начин, абecedним редоследом. Референце изворно публиковане ћирилицом или неким другим писмом могу се (иако то није неопходно и није препоручљиво) након обавезног латиничног облика (у који се такве референце морају транслитеровати), према у даљем тексту наведеним примерима, са назнаком [orig.], навести у свом оригиналном облику.

Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се наводе хронолошки. **Референце се не преводе на језик рада.** Саставни делови референци (ауторска имена, наслов рада, извор итд.) наводе се на следећи начин:

[за књигу]

Jakobson 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta. [orig.] Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поезије*, Београд: Просвета.

[за чланак]

Radović 2007: B. Radović, *Putevi opere danas*, Kragujevac: *Nasleđe*, 7, Kragujevac, 9–21. [orig.] Радовић 2007: Б. Радовић, *Путеви опере данас*, Крагујевац: *Наслеђе*, 7, Крагујевац, 9–21.

[за прилог у зборнику]

Radović-Tešić 2009: M. Radović-Tešić, *Korpus srpskog jezika u kontekstu savremenih jezičkih razdvajanja*, u: M. Kovačević (red.), *Srpski jezik, književnost, umetnost*, knj. I, *Srpski jezik u upotrebi*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 277–288. [orig.] Радовић-Тешић 2009: М. Радовић-Тешић, *Корпус српског језика у контексту савремених језичких раздвајања*, у: М. Ковачевић (ред.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I, *Српски језик у употреби*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

[за радове штампане латиницом]

Biti 1997: V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

[за радове на страном језику – латиницом]

Lajons 1970: J. Lyons, *Semantics I/II*, Cambridge: Cambridge University Press.

[за радове на страном језику – ћирилицом]

Plotnjikova 2000: A. A. Plotnikova, *Словари и народная культура*, Москва: Институт славяноведения РАН.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући *a*, *b*, *c* или *a*, *b*, *v*, нпр.: 2007*a*, 2007*b* или 2009*a*, 2009*b*.

Ако има два аутора, навести оба презимена, нпр.: *Simić, Ostojić*; ако их има више: после првог презимена (а пре године) додати *et al* или *и др.* Ако није прво издање, ставити суперскрипт испред године, нпр.: Lič²1981: G. Leech, *Semantics*, Harmondsworth *etc.*: Penguin Books.

Поступак цитирања докумената преузетих са Интернета:

[монографска публикација доступна on-line]

Презиме, име аутора. *Наслов књиџе*. «адреса са интернета». Датум преузимања.

Veltman, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*. <<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d.>>. 02.02.2002.

[прилог у серијској публикацији доступан on-line]

Презиме, име аутора. Наслов текста. *Наслов периодичне публикације*, датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Du Toit, A. Teaching Info-preneurship: student's perspective. *ASLIB Proceedings*, February 2000. Proquest. 21.02.2000.

[прилог у енциклопедији доступан on-line]

Име одреднице. *Наслов енциклопедије*. «адреса са интернета». Датум преузимања. Tesla, Nikola.

Encyclopedia Britannica. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/588597/Nikola_Tesla>. 29. 3. 2010.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред: куцати од почетка, а остале увући аутоматски (Col 1: опција Hanging, са менија Format)]

16. Резиме: Резиме рада јесте у ствари апстракт или проширени апстракт искључиво **на енглеском језику**. Ако је језик рада енглески, онда је резиме обавезно на српском или неком од словенских или светских језика (осим енглеског). Резиме стоји на крају чланка, након одељка *Листа референци (Литература)*. Превод кључних речи на језик резимеа долази после резимеа.

[Техничке пропозиције за уређење: формат – фонт: Times New Roman, Normal; величина фонта: 11; размак између редова – *Before*: 0; *After*: 0; *Line spacing*: Single; први ред – увучен аутоматски (Col 1).]

17. Биографија: У биографији, коју треба слати као засебан фајл (Word, формати .doc или .docx), која не треба да прелази 250 речи, навести основне податке о аутору текста (година и место рођења, области интересовања, референце публикованих књиџа).

Уредништво
Наслеђа

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Наслеђу* 56 учествовали су:

Др Милена Драгичевић Шешић, професор емеритус
Факултет драмских уметности Универзитета уметности у Београду

Др Милош Ковачевић, редовни професор у пензији
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Владан Перишић, редовни професор у пензији
Православни богословски факултет у Београду

Др Сања Ђуровић, редовна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Мирјана Маринковић, редовна професорка
Филолошки факултет у Београду

Др Анђелка Пејовић, редовна професорка
Филолошки факултет у Београду

Др Саша Радојчић, редовни професор
Факултет ликовних уметности Универзитета уметности у Београду

Др Часлав Николић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Биљана Влашковић Илић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Александар Ђаковац, ванредни професор
Православни богословски факултет у Београду

Др Славица Гароња Радованац, ванредна професорка у пензији
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Војислав Илић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ана Јовановић, ванредна професорка
Филолошки факултет у Београду

Др Марија Лојаница, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Мирјана Секулић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Саша Радовановић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Александра Шуваковић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Никола Вујчић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Бојана Ковачевић Петровић, ванредна професорка
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Јелена Арсенијевић Митрић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Тамара Стојановић, ванредна професорка
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Миа Арсенијевић, ванредна професорка
Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу у Јагодини

Др Татјана Радојевић, ванредна професорка
Филозофски факултет у Приштини

Др Ђорђе Радовановић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Даница Недељковић, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Александра Матић, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Тијана Кукић, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Маја Андријевић, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ивана Николић, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Ивана Палибрк, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Тамара Лутовац Казновац, доценткиња
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Анета Тривић, доценткиња
Филозофски факултет у Београду

Др Катарина Ћировић, асистент са докторатом
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Димитровски Дарко, редовни професор
Факултет за хотелијерство и туризам у Врњачкој Бањи

Уредништво / Editorial Board

Др Драган Бошковић, редовни професор / Dragan Bošković, PhD, Full Professor

Главни и одговорни уредник / Editor in Chief

Др Никола Бубања, редовни професор / Nikola Bubanja, PhD, Full Professor

Оперативни уредник / Managing editor

Др Ала Татаренко, редовни професор,
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”,
Лавов, Украјина

Ala Tatarenko, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology, "Ivan Franko"
National University of Lviv, Ukraine

Др Александар Јерков, редовни професор,
Филолошки факултет у Београду

Aleksandar Jerkov, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology, Belgrade

Др Анђелка Пејовић, редовни професор,
Филолошки факултет у Београду

Anđelka Pejović, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology, Belgrade

Др Богуслав Зиелински, редовни професор,
Институт за словенску и класичну филологију,
Универзитет „Адам Мицкјевич”, Познањ, Пољска

Bogusław Zieliński, PhD, Full Professor,
Institute of Slavonic and Classical Philology,
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Др Димка Савова, редовни професор,
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска

Dimka Savova, PhD, Full Professor,
Faculty of Slavic Studies, Sofia, Bulgaria

Др Јелица Стојановић, редовни професор,
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Jelica Stojanović, PhD, Full Professor,
Faculty of Philosophy, Nikšić, Montenegro

Др Михај Радан, редовни професор,
Факултет за историју, филологију и теологију,
Тимишвар, Румунија

Mihaj Radan, PhD, Full Professor,
Faculty of Letters, History and Theology, Timisoara,
Romania

Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор,
Универзитет „Г. д'Анунцио”, Пескара, Италија

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

Бојан Оташевић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Bojan Otašević, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Душан Живковић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Dušan Živković, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Juan Raez Padilla, ванредни професор,
Универзитет у Хаену, Шпанија

Juan Raez Padilla, PhD, Associate Professor,
University of Jaen, Spain

Др Катарина Мелић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Katarina Melić, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Maria Luisa Pérez Cañado, ванредни професор,
Универзитет у Хаену, Шпанија

Maria Luisa Pérez Cañado, PhD, Associate Professor,
University of Jaen, Spain

Др Марија Ћирић, редовни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Marija Ćirić, PhD, Full Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Данијела Јањић, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Danijela Janjić, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Дејан Каравесовић, доцент,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Dejan Karavesović, PhD, Assistant Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Јелена Петковић, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Jelena Petković, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Марија Лојаница, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Marija Lojanica, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Др Марина Петровић Јилих, ванредни професор,
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Marina Petrović Jilih, PhD, Associate Professor,
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Секретар уредништва / Editorial assistant

Јелица Вељовић / Jelica Veljović

Лектор за српски језик / Proofreader for Serbian

Ђорђе Ђурђевић / Đorđe Đurđević

Лектор за енглески језик / Proofreader for English

Даница Јеротијевић Тишма / Danica Jerotijević Tišma

Ликовно-графичка опрема / Artistic and graphic design

Слободан Штетић / Slobodan Štetić

Технички уредник / Technical editor

Стефан Секулић / Stefan Sekulić

Издавач / Publisher

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

За издавача / Published by

Зоран Комадина / Zoran Komadina

Декан / Dean

Адреса / Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac

тел/phone (+381) 034/304-277

e-mail: nasledje@kg.ac.rs

<http://www.filum.kg.ac.rs/> Издаваштво / Часописи / Наслеђе

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97

Сврха уплате: Часопис „Наслеђе”

Штампа / Print

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

Тираж / Impression

150 примерака / 150 copies

Наслеђе излази три пута годишње / *Nasleđe* comes out three times annually

Наслеђе је индексирано у ESCI (Clarivate Analytics), ERIH+ и MLA

Nasleđe is indexed in ESCI (Clarivate Analytics), ERIH PLUS, and MLA

Издавање *Наслеђа* финансијски
помаже Министарство просвете и науке
Републике Србије

Publication of the Journal has been
sponsored by the Ministry of Education,
Science and Technological Development of
the Republic of Serbia.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ: часопис за књижевност, језик, уметност и културу : Journal of Language, Literature, Art and Culture / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет). - 24 cm

Три пута годишње.
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068