



АНДРИЋЕВ  
ИНСТИТУТ

## ЛИК

Часопис за књижевност, језик и културу  
Издаје два пута годишње.

Главни уредник  
Емир Кустурица, Андрићев институт,  
Република Српска

Уредник  
проф. др Александра Вранеш, Универзитет  
у Београду, Филолошки факултет, Србија

Уређивачки одбор  
проф. др Марина Ремњова, Универзитет  
Ломоносов, Филолошки факултет, Русија  
проф. др Ала Шешкен, Универзитет  
Ломоносов, Филолошки факултет, Русија  
академик Слободан Грубачић, Српска  
академија наука у уметности, Србија  
проф. др Милош Ковачевић, Универзитет у  
Источно Сарајеву, Филозофски факултет  
Пале, Република Српска  
проф. др Љиљана Марковић, Универзитет у  
Београду, Филолошки факултет, Србија  
проф. др Сања Мацура, Универзитет у Бањој  
Луци, Филолошки факултет, Република  
Српска  
проф. др Валентина Питулић, Универзитет у  
Приштини, Филозофски факултет Косовска  
Митровица, Србија

проф. др Људмила Ивановна Ручина, Државни  
Универзитет у Нижњем Новгороду, Русија  
проф. др Лариса Игоревна Жуковскаја, Државни  
Универзитет у Нижњем Новгороду, Русија  
проф. др Роберто Вералди, Универзитет  
Габријел Д'Анунцио у Пескари, Италија  
Мухарем Баздуљ  
др Гордана Станчић, Андрићев институт,  
Република Српска

Секретар Одбора  
др Гордана Станчић, Андрићев институт,  
Република Српска

Сарадници  
Жељка Остојић, Андрићев институт,  
Република Српска

Рецензенти  
проф. др Драгана Грујић  
проф. др Мирјана Даничић  
проф. др Бојан Ђорђевић  
проф. др Ема Петровић  
проф. др Светлана Шеатовић

## ЛИК

Journal for Literature, Language and Culture  
Published biannually.

Editor in Chief  
Emir Kusturica, The Andrić Institute,  
Republic of Srpska

Editor  
Prof. Aleksandra Vraneš, PhD, University  
of Belgrade, Faculty of Philology, Serbia

Editorial Board  
Prof. Marina L. Remnova, PhD, Lomonosov  
Moscow State University, Russia  
Prof. Ala Šešken, PhD, Lomonosov Moscow  
State University, Russia  
Prof. Slobodan Grubačić, PhD, Serbian Academy  
of Sciences and Arts, Serbia  
Prof. Miloš Kovačević, PhD, University of East  
Sarajevo, Faculty of Philosophy Pale, Republic  
of Srpska

Prof. Ljiljana Marković, PhD, University of  
Belgrade, Faculty of Philology, Serbia  
Prof. Sanja Macura, PhD, University of Banja  
Luka, Faculty of Philology,  
Republic of Srpska  
Prof. Valentina Pitulic, PhD, University of  
Pristina, Faculty of Philosophy Kosovska  
Mitrovica, Serbia

Prof. Ludmila Ivanovna Ručina, PhD,  
State University of Nizhni Novgorod, Russia  
Prof. Larisa Iгореvna Zukovskaja, PhD,  
State University of Nizhni Novgorod, Russia  
Prof. Roberto Veraldi, PhD, Università degli  
Studi "G. d'Annunzio" Chieti - Pescara  
Muharem Bazdulj  
PhD Gordana Stančić, The Andrić Institute,  
Republic of Srpska

Secretary of the Board  
PhD Gordana Stančić, The Andrić Institute,  
Republic of Srpska

Contributors  
Željka Ostojić, The Andrić Institute,  
Republic of Srpska

Reviewers  
Prof. Dragana Grujić, PhD  
Prof. Mirjana Daničić, PhD  
Prof. Bojan Đorđević, PhD  
Prof. Ema Petrović, PhD  
Prof. Svetlana Šeatović, PhD

ISSN 2303-8640  
УДК 82

# ЛИК

Година VI  
Број 10

Андрићев институт  
Андрићград, 2020



## САДРЖАЈ / CONTENT

Уводно слово / Introductory letter

### КЊИЖЕВНОСТ / LITERATURE

**Пер Јакобсен**

ИВО АНДРИЋ ..... 11

**Александра Пауновић**

У ЛИРСКОМ ПРЕМЕРУ СНА И ЈАВЕ:

„ШТА САЊАМ И ШТА МИ СЕ ДОГАЂА“ ИВЕ АНДРИЋА ..... 25

**Tatjana Samardžija**

ENGLISH, FRENCH AND SERBIAN TRANSLATIONS OF

BIBLICAL PHRASEMES WITH *BETEN*, *MEEH* AND *RACHAM*..... 51

**Сергеј Т. Аврамов**

СЕМАНТИКА ПОСЛОВИЦА СА ЕТНОНИМОМ ТУРЧИН..... 91

### ЈЕЗИК / LANGUAGE

**Јелена Цветковић**

СЛИКАЊЕ ЉУБАВНОГ ОДНОСА У РОМАНУ

ЉУБАВНИК МАРГЕРИТ ДИРАС И У ИСТОИМЕНОЈ

ФИЛМСКОЈ АДАПТАЦИЈИ ЖАН-ЖАКА АНОА..... 107

**Зорана З. Ђупић**

ОСНОВНИ ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКИ ПОСТУПЦИ

У ДРАМИ *КЛАУСТРОФОБИЧНА КОМЕДИЈА*

ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА ..... 135

**Бојан Минић**

ОДАБРАНИ ФОНОСТИЛИСТИЧКИ

ПОСТУПЦИ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА ..... 157

### КУЛТУРА/CULTURE

**Данијела Митровић**

ПОВЕРЉИВИ ДОКУМЕНТИ О КУЛТУРНОЈ

САРАДЊИ ФНРЈ СА ВЕЛИКОМ БРИТАНИЈОМ ..... 179



## УВОДНО СЛОВО

Одјељење за књижевност Андрићевог института покренуло је 2015. године научну периодичну публикацију *ЛИК*, у нади да ће бити лице савремених теоретских, историјских и примењених истраживања о књижевности, језику и култури.

Жеља нам је да часопис пружа панорамски поглед на књижевне и културне појаве код различитих народа, да мозаиком представљених култура потврди сопствену друштвену неопходност и изгради идентитет, да из супарништва традиције и савремене културе формира свој лик.

Родољубив у најбољем смислу речи, љубави према роду, према човеку и хуманости као највишој вредности, часопис ће неговати мултикултуралност, интердисциплинарност и мултилингвалност. У том смислу часопис отвара своје странице ауторима из земље и иностранства, у рубрикама: *Књижевност*, *Језик*, *Култура*, *Библиографија* и *Прикази*.

Уредник

## INTRODUCTORY LETTER

The Department of Literature of the Andrić Institute initiated 2015. the scientific periodical publication *LJK*, in the hope that it will represent the face of modern theoretical, historical and applied research on literature, language and culture.

We wanted the journal to offer a panoramic view of the literary and cultural phenomena in different nations, confirm its own social necessity and build its identity through a mosaic of represented cultures, as well as form its character from the rivalry of tradition and modern culture.

Patriotic in the best sense of the word, implying love for its own people, for man and the humaneness as the highest value, the journal will nurture multiculturality, interdisciplinarity and multilinguality. In this sense, the journal opens its pages to authors from the country and abroad in sections: *Literature*, *Language*, *Culture*, *Bibliography* and *Reviews*.

Editor





КЊИЖЕВНОСТ  
/  
LITERATURE



## ИВО АНДРИЋ

У раду се обрађују три врсте текста Иве Андрића, односно, *хроника*, *мит* и *историографија*. Андрићев роман *Проклећа авлија* суштински је мит, док *На Дрини Ђуџија*, према свеобухватном квалитету, представља хронику. Како то и сâм наслов сугерише, *Травничка хроника* може се сматрати хроником, али, по својој општој структури, она је далеко сложенија и, поред својих хронолошких делова, испољава снажне особине психолошког романа, мита и историографије. Сваки од три травничка везира представљају по један историјски период Османског царства.

**Кључне речи:** Иво Андрић, типови текста, *Проклећа авлија*, *Травничка хроника*, *На Дрини Ђуџија*, травнички везири.

Босна је присутна у Андрићевом стваралаштву као симбол подељености и разграничености. Ја ћу овом приликом говорити о три његова дела: *На Дрини Ђуџија* и *Травничкој хроници* које су, као што је познато, написане током Другог светског рата, у време када се чинило да ће се границе Европе поново мењати. Такође ћу говорити о *Проклећој авлији* која је објављена 1954. године.

*На Дрини Ђуџија* садржи опис живота једне мале заједнице који је сачинио „објективни” и удаљени хроничар.

Хроника је, у суштини, прилично једноставна врста текста. Њена најосновнија одлика јесте хронолошко низање догађаја тј. начин повезивања који највише одговара току догађаја у стварности. Налазимо ову врсту саопштења у најдоследнијем виду у аналима старог и средњег века који су набрајали догађаје из године у годину. Једноставност хронике заједно са њеним дидактичким и поучним могућностима

одговарала је раним књижевним потребама Европе. Стога је хроника имала значајну улогу у стварању националних књижевности. Међутим, њена сврха или циљ – а то важи и за књижевну хронику – није казивање о томе како је свет уређен или откривање суштине одређене културе или цивилизације. Хроника, дакле, не пружа тумачење света. Она је реалистична и не служи се симболима, а као књижевну врсту одликују је недостатак главног заплета и психолошки портрети главних личности.

Иво Андрић је без сумње најизразитији представник књижевне хроничарске прозе и роман *На Дрини ћуприја* представља најузорнији пример књижевне хронике. *На Дрини ћуприја* се састоји од низа догађаја и епизода у прецизном временском редоследу. Стално нам је саопштено где се налазимо на временској осовини. Ради се о ономе што сâм Андрић назива „стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја“. Нема главних јунака у његовој хроници, нема јединствене радње, догађаји представљају колективно искуство и памћење мале људске заједнице на обали Дрине. Андрићева свест о хроници се најбоље огледа у причи о Хусеину, неуспелом хроничару Вишеграда:

У ствари та хроника није била ни опширна ни опасна. За пет-шест година откад је мудерис води, она је испунила свега четири странице једне мале свеске. Јер, већину касабајлијских догађаја мудерис није сматрао довољно важним ни достојнима да уђу у његову хронику, због тога је она остала тако неплодна, сува и штурка као охоло уседелица.<sup>1</sup>

И када је хроника опет споменута, двадесет година касније, Андрић је задржао своју иронију према Хусеиновој селективној методи: „... а његова хроника наше касабе порасла је у ових двадесет година свега још за четири даље странице, јер мудерис што бива старији то све цени себе и своју хронику, а све мање догађаје око себе.“

1 NDC стр. 153 (Svi citati su iz Sabrana djela Ive Andrića; Udruženi izdavači, Sarajevo 1981.)

И у причи *Аникина времена* из 1939. год. се налази опис, у којем писац нам ставља до знања шта одликује хроника:

У књигама и списима преосталим из Мула Мехмеда било је и неколико пожутелих свешчица у које је он некад записивао све што се дешавало у касабима и што је чуо да се дешава у свету. Ту су биле записане поплаве, неродице, ратови ближи и далеки, помрачења Сунца и Месеца, чудесни небески знаци и прилике, и све што је у то време узбуђивало касабу и свет у њој. Поред вести да се у једном граду у Немачкој родио ђаво и да су га затворили у боцу, пошто није био већи од педља, и да многи свет долази да га гледа, била је вест о једном хришћанском генералу по имену Бунапарти, који је прешао у Мисир у безумној намери да ратује са султаном.<sup>2</sup>

\*\*\*

У *Травничкој хроници*, пак, наћи ћемо три одломка који се имплицитно баве историјом османлијског царства. Историја свих великих царстава пролази кроз три фазе: 1) период раста и експанзије, 2) период врхунца моћи и 3) период слабљења и пропадања. Ово је важило за средњо-источна царства, за римско царство, за османлијско царство те у нашем модерном времену и за Хабзбуршко царство. Андрић, који се у свом делу као мало ко други бавио историјом Босне, очигледно дели ово схватање. У описивању три везира у Травнику може да се огледа ово схватање историјског тока османлијског царства.

Као што је познато, *Травничка хроника*, за разлику од романа *На Дрини ћуџија*, обухвата временски кратак период: тек седам година, од 1807. до 1814. За то време, међутим, упознајемо чак три везира: 1) Хусреф Мехмед-паша, 2) Ибрахим-паша и 3) Али-паша.

2 Ivo Andrić, *Sabrana djela VII*, Sarajevo, str. 24–25.

Историчари сматрају 14. и 15. век периодом експанзије (турског) царства. Ефикасна војска, чије је језгро чинила коњица, била је услов за ову експанзију. Остале делове војске сачињавали су у великој мери војници, хришћани са Балкана, који се нису преобратили у ислам. У првој фази овог периода царство су сачињавали локални владари који су прихватили султана као свог врховног владара, плаћали годишњи данак и обезбеђивали трупе за војску. Овим локалним владарима и њиховим поданицима било је гарантовано да ће њихове особености, традиције и религија бити признате и поштоване под османлијском владавином. Ова политика омогућила је Османлијама да владају удаљеним крајевима без гломазног административног апарата. Становници потчињених територија, чак и робови, могли су да стекну високе чинове и утицајне положаје у османлијском друштву. Тако важна и значајна војна и политичка институција као што су мамелуци, заснована на људима ропског порекла, постала је тежиште османлијске владавине.

Благост у поступању према робовима, које је препоручивао ислам, несумњиво помаже у објашњавању друштвене, националне и верске толеранције овог периода, Из Андрићеве дисертације о *Развоју духовној живоји у Босни под утицајем њурске владавине* сазнајемо да присилна исламизација није била политика царства у време када је Босна заузета у другој половини 15. века, премда је оваква политика била резултат политичке и војне стратегије, пре него мудрости и толеранције.

У првом периоду, у другој половини 15. века, када је Босна освојена, може се уочити постојање европског утицаја на османлијски политички и културни живот, утицаја који је проузроковао оштре реакције у следећем 16. веку.

Први везир у Травнику био је Хусреф Мехмед-паша. Када га представља на почетку хронике, Андрић за њега каже: „Из Египта је довео одред од тридесетак оданих мамелука са којима је волео да изводи вежбе на травничком пољу.”

Овом кратком реченицом обавештени смо не само о Мехмед-пашиној посвећености ратовању и ратничким занимањима, већ и о његовој тесној вези са мамелучким

системом; касније се каже, такође експлицитно, да је он, као и мамелуци, првобитно био пореклом роб. Он је из Грузије, тј. из оног дела царства који је близу османлијске постојбине пре заузимања Анадолије. Мехмед-паша је тако представник изворне османлијске владавине. Он је пре свега ратник и као такав описан је као „храбар”, „бистар”, „лукав”. И када француски конзул Давил хоће да угоди везиру за време њихових разговора, он се неминовно окреће везировим омиљеним темама као што су пловидба и ратовање на мору:

У својој најскровитијој дубини, везир је гајио жељу да једног дана буде наследник свога великог господара Кучук Хусеин-паше и да као капудан-паша настави његове планове и замисли на подизању турске ратне морнарице.<sup>3</sup>

Директна алузија на важност коју је коњица имала у османлијској ратној вештини учињена је у помињању Мехмед-пашине ергеле: „Више од самих мамелука дивљење је изазивала везирова ергела, дотад невиђена у Босни и по броју и по вредности коња.“

Толеранција првог периода одражава се у личности Мехмед-паше. Он је, да тако кажемо, описан споља помоћу мноштва придева и именичких израза. За њега се наравно не каже да је толерантан, али придеви употребљени у његовом опису иначе могли би да послуже као карактеристике, или чак као синоними толеранције. Њега аутор дефинише као „разумног“, „љубазног“, „отвореног“, „живог“, „оптимистичног“, „живахног“ и „љубопитљивог“. Мехмед-пашина још изразитија особина јесте његово дивљење према Француској, земљи која се често помиње као оличење Европе. У сваком случају, много је пута наглашено да Мехмед-паша не држи много до османлијског начина живота и до Оријента.

Тако откривамо најмање три особине у опису Мехмед-паше које га повезују са првом фазом Османлијског царства: посвећеност ратовању, толеранција и отвореност према Европи.

---

3 ТН, str. 42.

Значај ових особина потенцирају у наративи јасно наглашене супротности између њега и његовог наследника, које такође налазимо када поредимо први и други период царства.

Напоредо са концентрисањем власти у рукама једног човека у другом периоду царства, изграђена је велика и глобална централна администрација. Индикативно је да је први државни буџет састављен за време Бајазита и да је исти тај Бајазит подстакао реакцију против европског утицаја који је био прилично јак током претходне половине столећа. Турски језик и муслимански обичаји били су ојачани.

Релативно толерантно друштво претходних векова замењено је муслиманским и бирократским режимом који се састојао од султана као апсолутног владара. Овај режим представља Ибрахим-паша, други везир у Травнику.

Уочљива је мера којом се наглашава разлика између Ибрахим-паше и његовог претходника. Не само да Андрић употребљава израз налик на формулу кад га први пут помене, кад каже да је Ибрахим-паша био „сушта противност Мехмед-паше“, већ он такође прави контраст између ова два човека користећи се доследним антонимима. У опису Мехмед-паше истиче се да је он „био за једног оријенталца, необично жив, љубазан и отворен“ и да „ничег од оног непомичног османлијског достојанства није било на њему“, а када упознамо Ибрахим-пашу неких 150 страница касније, читамо: „Уместо пред младим, живим и пријазним Ђурђијанцем, Давил се на Дивану нашао пред тешким, непомичним и хладним Османлијом“.

Нису, међутим, само везири различити, већ је експлицитно дата и разлика између њихових домова и људи који их окружују:

Као што између два везира није било никакве сличности, тако су и њихови сарадници били потпуно различити. Људи које је Мехмед-паша довео и одвео са собом били су углавном у млађим годинама, сви мање или више из војничких позива, у сваком случају сви добри јахачи и ловци [...] Ибрахим-пашина кућа била је



сасвим друге врсте. Ту је било и више света по броју и разноличнијег по карактера и изгледу.<sup>4</sup>

Ибрахим-пашину кућу, детаљно описану кроз скоро читаво IX поглавље, као и у другим одељцима расутим у наравици, сачињавају не само особе које имају јасно одређену функцију чиновника, већ исто тако и чудни ликови чије су дужности нејасне и загонетне. Ова, дакле, чудна кућа представља паралелу гломазној бирократској државној администрацији која се развила у време када је Османлијско царство било на врхунцу своје моћи.

Симболична представа османлијске државе налази се у опису Ибрахим-паше као особе где главом, што је позната метафора за владара, доминира *каука*, док је остали део тела, огромни државни апарат, аморфан и потпуно непробојан.

У везира је било широко, бескрвно лице, пресавијено у неколико малобројних, али дубоких бора, са ретком брадом која је опет на свој начин била без боје, као давно мртва трава, полегла и избледела у шкриповима на литици. То лице је одударало чудно од огромног каука који му је био набијен до обрва и преко ушију [...]. И тај каук је на његовој глави стрчао чудно као да га је туђа рука поставила у мраку и отприлике, на мртвацу који га неће никад више померати ни скидати, јер је одређен да са њим буде сахрањен и иструне. Све остало на томе човеку, од врата па до земље, било је један једини блок у ком је тешко разликовати руке, ноге и струк. Није се могло проценити какво је то тело које живи под хрпом одела од чоје, коже, свиле, сребре и гајтана. Оно је могло да буде ситно и слабо али исто тако и снажно и велико. И што је најчудније, та тешка маса одеће и накита имала је, у ретким тренуцима кад се кретала, неке неочекивано брзе и снажне покрете млађег нервозног човека. А за то време је велико, престарело и обамрло лице остајало непокретно и безизразно. Изгледало је као да је тај мртвачки лик и круту гомилу одела покрећу изнутра невидљива пера и опруге.<sup>5</sup>

4 ТН, str. 197.

5 ТН, str. 197–98.

О слабљењу и пропасти Османлијског царства и о трећем везиру у Травнику нема много шта да се каже. Трећи везир, Али-паша симбол је трећег периода режима који једва да интересује Андрића. Али-Паша је већ на почетку описан као бруталан човек и насилник:

Нови везир је долазио без неког чиновничког особља, без ичоглана и харема, сам и го као хајдук у шуми али са хиљаду и две стотине добро оружаних Арнаута опасног изгледа и два велика пољска топа, а пред њим је ишао глас неурачунљивог крволока и најсвирепијег везира у Царевини.<sup>6</sup>

Без чиновника и дворских службеника, тих незаменљивих атрибута државе, већ, како је речено, „сам и го као хајдук у шуми“, као чисто, слепо насиље. Један од кратких одељака о везиру описује терор као систем владавине и његов утицај не само на жртве, већ и на саме владаре. Овај процес распадања доспео је до тачке када је „Источно питање“ било непрекидно на дневном реду европских конференција, и када је синтагма „болесник са Босфора“ постала одредница за некада моћно царство. Подсетићемо се овог израза поново на крају романа, када везир прима Давила последњи пут. Иако се не помиње никакав други узрок болести осим дејства страха на самог силника, јасно и веома убедљиво се, међутим, каже: „Али-паша је сада имао изглед болесног човека.“

Као Вишеград, и Травник је вековима живео у „слаткој тишини турских времена“, све док бурни историјски и политички догађаји почетком 19. века нису одједном начинили од ове вароши место сусрета европских сила и Турске, када су Наполеонова Француска, а за њом Аустрија послале своје конзуле са намером да политички и трговински искористе присуство у Босни.

Посматрати *Травничку хронику* као хронику, онако како наслов сугерише, несумњиво је привлачна помисао, али пре тога ваљало би да се сетимо карактеристике које одликују књижевну хронику. У том смислу *Травничка хроника* се не

6 ТН str. 470.

подудара са хроником. Показује јасне одлике како психолошког романа тако и историје и мита, које су по много чему у директној супротности са хроником.

Оно што се одмах уочава јесте да је *Травничка хроника*, за разлику од хронике о Вишеграду, роман са главним ликом. Приповедање почиње са доласком француског конзула Давила у Травник и завршава се његовим одласком из града, осам година касније. Он је једини француски конзул у Травнику, а за противнике има два аустријска конзула и три турска везира. Давил се јавља у свим поглављима књиге, и за разлику од осталих ликова, његов опис је дат подробно и са пуно психолошких детаља. У том психолошком описивању Давиловог лика, приповедач је у више наврата принуђен да напусти време и простор хронике да би објаснио доживљаје који су имали одлучујући утицај на Давила и који покрећу његове реакције према другим ликовима или према Оријенту, који упознајемо пре свега кроз његово виђење. Ова психолошка мотивација не поклапа се са хроником, а временски и просторни скокови представљају суштински раскид да сукцесивним редоследом догађаја. То не значи да велики делови *Травничке хронике* нису сагласни са концептом времена у хроници, али уз линеарни и прогресивни ток времена, изнова се сусрећемо са чисто митском концепцијом. То се може видети у релативно снажном истицању годишњих доба као циклусног времена, при чему је пролеће апострофирано као животна снага, дубоко повезана са младошћу и непролазношћу:

Пролеће поравњава и поправља све. Док земља цвате, увек поново и поново, и док има људи да тај феномен посматрају и уживају у њему, све је добро.

А људи ће бити увек, јер се непрестано губе они који више не могу и не умеју да виде сунце и цвеће, а пристижу нови. Како каже песник: „У деци се обнавља и чисти река човечанства.”<sup>7</sup>

Као што је већ поменуто, хроника не тумачи свет тј. не бави се његовом почетком ни крајем, нити покушава кроз симболе да објасни или да представи његово устројство. У поетским интерпретацијама мита, готово увек наилазимо на снажно истакнут дуализам. То могу бити библијске легенде о стварању света или борба добра против зла у нордијским митовима о крају света. Митови могу да објасне природне феномене, конфликт између живота и смрти, светла и мрака како знамо из дугачког низа оријенталних, грчких или нордијских митова. Време и простор су небитни у миту. Догађаји у миту нису повезани са одређеним временом или простором. Митови важе увек и свуда.

Многи од митова могу такође да се интерпретирају као сукоби између култура са два супротстављена културна круга: земљорадник Авељ против сточара Каина, ловац Исав против сељака Јакова.

У основи своје тематске структуре, *Травничка хроника* је роман изграђен на дихотомијама. Културолошка дихотомија између Истока и Запада, толико уочљива и значајна у роману, само је један у брижљиво осмишљеном системом контраста, и може се посматрати на три различита нивоа. На најопштијем нивоу налазимо такве контрасте као што су живот – смрт, светлост – тама, здравље – болест, раст – опадање, младост – зрелост.

На другом, мање општем нивоу, који бисмо назвали цивилизацијским и који обухвата најбитнију опозицију Исток – Запад, наилазимо на контрасте између француског и аустријског конзулата. Систем цивилизацијских опозиција је тако помно разрађен, да се на пр. ликови из француске колоније врло често сучељавају одређеним ликовима из аустријске. Тако је Давил супротстављен аустријском конзулу фон Митереру, француски преводилац Давна Аустријанцу Роти, госпођа Давил госпођи фон Митерер итд.

На трећем нивоу, налазимо личне и психолошке контрасте, често дефинисане и описане само управо и само тако, као противност или супротност: „Сушта противност Тахирбегова и његов непомирљив и немоћни противник био

је хазнадар Баки”. У овом систему контраста, један исти пар опонената може се суочити на сва три нивоа. Сукоб између конзула Давила и његовог младог канцелара Дефосеа може послужити као пример. Они су ван сваке сумње супарници: „Овај млади Француз у овој пустињи и његов истински сарадник, толико је у свему друкчији од њега, да се Давилу чинило на махове да живи поред странца и непријатеља.” Ова два човека супротстављена су један другом у дихотомији младост – зрелост која припада општем нивоу. На нижем културолошким нивоу, Давил и Дефосе се супротстављају један другом у ставовима и односима према револуцији, Наполеону и бројним државним институцијама, а на најнижем, индивидуалном нивоу, Давил је несигуран, неодлучан, сентименталан, док је Дефосе пун самопоздања, одлучан, отворен, директан.

Са друге стране Давил и Дефосе, заједно са осталима у француском конзулату, супротстављени су Аустријанцима, али два конзулата чине нешто што би се могло назвати „западни свет у сукобу са Оријентом”. Међутим, баш као што појам „Запад” није једнозначан, тако није ни „Исток”. Исток није само отоманска цивилизација, оличена у везирима и њиховој резиденцији „Конаку”, већ и народ Босне са својом колективом психологијом.

А све се своди на једно: подељеност на два света која је отворено изражена код „илирског доктора” Колоње када говори о Босни и о људима који се налазе на средини те подељености:

На њих се могу применити речи које је пре шест векова написао велики Целаледин, Целаледин Руми: „Јер самог себе не могу да познам. Нити сам хришћанин, ни Јеврејин, ни Парс, ни муслиман. Ни сам са Истока ни са Запада, ни са копна ни са мора” ... То су људи са границе, духовне и физичке, са црне и крваве линије која је услед неког тешког и апсурдног неспоразума потегнута између људи, божијих створења, између којих не треба и не сме да буде границе. То је она ивица између мора и копна, осуђена на вечити немир. То је трећи свет у који

се слегло све проклетство услед подељености земље на два света.<sup>8</sup>

\*\*\*

Митски слој *Травничке хронике* је убедљив, али најчистији пример мита налазимо ипак у *Проклетој авлији*. О фра Петру који прича причу о Проклетој авлији наилазимо већ у уводу његове приче:

Причао је као човек за ког време нема више значења и који стога ни у туђем животу не придаје времену ни редовном току времена неку важност. Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири, без обзира на место, време и стварни, стварно и заувек утврђени ток догађаја.<sup>9</sup>

Време и простор не играју никакву улогу, и не добијамо јасну представу где се та Проклета авлија налази. Чујемо, наравно, да се налази у Стариграду, а где се налази Стариград ако не на граници између Истока и Запада, на граници између два света.

Сам положај Проклете авлије био је чудан, као срачунат на мучење и веће страдање затвореника. Из Авлије се не види ништа од града ни од пристаништа и напуштеног арсенала на обали испод ње. Само небо, велико и немилосрдно у својој лепоти, у даљини нешто мало од зелене азијске обале с друге стране невидљивог мора, и тек понеки вршак непознате џамије и џиновског кипариса иза зида. Све неодређено, безимено, и туђе.<sup>10</sup>

„Тек понеки вршак непознате џамије и џиновског кипариса иза зида“, каже дакле Андрић. Џамија као симбол ислама

8 ТН str. 330.

9 РА str. 12–13.

10 РА str. 22.

и Оријента, и кипарис тј. чемпрес као симбол Медитерана и Запада и европске цивилизације. Разлика између Истока и Запада није могла лепше да се изрази!

А најјасније је дуализам изражен у причи о султану Бајазиду и његовом брату Џему који су се после смрти њиховог оца борили за турски престо. Конфликт између два брата у *Проклејтој авлији* није само сукоб између две културе као сукоб између Каина и Авела. Бајазид представља оно што је продорно и активно на супрот пасивној, контемплативној и уметничкој природи његовог брата. То је сукоб између два темперамента. Чујемо више пута о овом сукобу. Први пут је то објективна и историјски коректна исповест о читавом току догађаја са тачним подацима о години и месту. Време и простор опет игра улогу – за час смо опет у историји или хроници. Повест о несрећном Џему улази у књигу зато што је један од затвореника, Ђамил, студирао његову историју и мало по мало се идентификује са Џемом – и у овом мењању идентитета прелазимо у мит. Хроника или историја о Џему испричана је у трећем лицу, а мит се доживљава кроз прво лице:

Фра Петар се није право ни сећао кад је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у ком је Ђамил јасно и први пут са непосредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу.<sup>11</sup>

\*\*\*

Можемо да гледамо на романе *На Дрини ћуџрија*, *Травничка хроника* и *Проклејта авлија* као на трилогију. Затвор у Цариграду, простор на коме се сусрећу нације и религије, поклапа се у свим кључним тачкама са Босном из *Травничке хронике*. Оба простора носе проклетство постојања између два сучељена света. У трећем делу трилогије, роману *На Дрини ћуџрија*, Босна носи улогу градитеља мостова и посредника између два света:

11 PA str.

Када мелећи виђеше како људи не могу да пређу оне халуге и дубине ни да свршавају послове, него се муче и узалуд гледају и довикују с једне обале на другу, они изнад тих мјеста раширише крила и свијет стаде да прелази преко њихових крила. Тако људи научише од божјих мелећа како се граде ћуприје. Е зато је, послјије чесме, највећи севап саградити ћуприју, и највећа грјехота дирати у њу, јер свака ћуприја, од оног брвна преко планинског потока па до ове Мехмед-пашине грађевине, има свог мелећа који је чува и држи, док јој је од Бога суђено да стоји.<sup>12</sup>

## Per Jacobsen

### IVO ANDRIĆ

The paper deals with three types of text in Ivo Andrić viz *chronicle*, *myth* and *historiography*. His novel *Prokleta avlija* is basically a myth, whereas *Na Drini ćuprija*, in its overall quality represents the chronicle. *Travnička hronika* may be regarded as a chronicle as the title suggests, but is in its general structure far more complex and shows, besides its chronological parts, also strong characteristics of psychological novel, myth and historiography. The three veziers of Travnik each represent a historical period of the Ottoman empire.

Кljučне речи: Ivo Andrić. Tipovi teksta. Prokleta avlija. Travnička hronika. Na Drini ćuprija. Travnički veziri.

---

12 NDC str. 254–255.



**Александра Пауновић**  
Институт за књижевност  
и уметност, Београд  
ale.paunovic@gmail.com

821.163.41.09-14 Андрић И.  
[https://doi.org/10.18485/ai\\_lik.2020.6.10.2](https://doi.org/10.18485/ai_lik.2020.6.10.2)

Оригинални научни рад

## У ЛИРСКОМ ПРЕМЕРУ СНА И ЈАВЕ: „ШТА САЊАМ И ШТА МИ СЕ ДОГАЂА“ ИВЕ АНДРИЋА<sup>1</sup>

У раду се проматрају књижевнотеоријске, књижевнокритичке, сазнајно-интерпретативне могућности и домети феноменолошке методе у разумевању Андрићеве десетоделне песме „Шта сањам и шта ми се догађа“. Примењујући ингарденовску методологију и теоријске постулате задане студијама *О књижевном делу* и *О сазнању књижевної уметничкої дела*, али и њене одјеке, примену и ограничења унутар српске књижевнокритичке мисли (Зоран Константиновић, Драган Стојановић), интерпретираћемо текст Андрићевог лирског циклуса.

Кључне речи: Андрић, Ингарден, феноменолошка метода, лирика, филозофија књижевности, књижевна теорија, слој, опализација

### 1.

Сабрано лирско стваралаштво Иве Андрића први пут је постхумно објављено у оквиру *Сабраних дела Иве Андрића* 1976. године (Београд: Просвета) чији су приређивачи Вера Стојић, Радован Вучковић, Мухарем Первић и Петар Џацић. Обухвативши Андрићеву рану лирику, *Ex Ponto*, *Немире*, која за пишчева живота није имала поновљена издања, приређивачи су у издање уврстили и поезију објављивану у

---

1 Текст је настао као резултат ангажовања на пројекту *Смена йое-ийичких йарадиџми у срџској књижевностии двадесетџої века: национални и евројски конџексџ* (178016) Института за књижевност и уметност (Београд), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

периодици као и необјављену поезију из рукописне заоставштине, начинивши при томе неколике текстолошке недоследности према аутентичном тексту, које су донекле исправљене у издању из 1981. године. Како нам је предмет истраживања одређен Андрићевом песмом „Шта сањам и шта ми се догађа“, издвојићемо оне текстолошке проблеме које се непосредно тичу ње. Наиме, пре него започнемо тумачење морамо одредити сам предмет тумачења, прецизније речено, морамо јасно представити шта је оно што сматрамо да чини текст песме „Шта сањам и шта ми се догађа“, јер је услед специфичне генезе текста и историје његовог издавања и приређивања, основни текст непрецизно одређен.

У првоме издању из 1976. године „Шта сањам и шта ми се догађа“ штампана је као деветоделна песма, док је у проширеном и допуњеном издању из 1981. године издата као десетоделна песма. Ово друго издање садржи упутне „Белешке“ и „Напомене“ које откривају поступке приређивања Андрићеве лирике. О песми „Шта сањам и шта ми се догађа“ наведено је, поред списка бројева часописа у којима су појединачне песме излазиле (*Мисао*, *Данас*, *Прејлед*) и:

*Циклус њесама „Шта сањам и шта ми се догађа“ (по коме је прво њосћухмно издање лирике добило наслов), једна од најамдициознијих Андрићевих њесничких целина, има десет њевања и објављиван је у њири навраћа од 1922. до 1931. њодине. У заосћавшћини је њоема оћкуцана на шест њ листова беле и зеленкасте харћије формата 21x29,5. У верзији из заосћавшћине има једна недоследност. Певање десет њо, објављено у часопису „Прејлед“ (Сарајево, 16. август 1931), идентично је са седмим њевањем с њим шћо је седмо њевање даћо у језички нешћо њеирочишћеној верзији, ња су исћравке унесене руком учиниле њоћћуно идентичним седмо и десет њо њевање наћено у заосћавшћини. У првом њосћухмном издању њприрећивачи су њреузели верзију из заосћавшћине и искључили једно од два исћа њевања, њако да циклус „Шта сањам и шта ми се догађа“ има укупно девет њевања.*

Из верзије из заосћавшћине нема четврт њо (у сћвари седмо) њевања својевремено објављеној у часопису „Мисао“ (1923):

„На њуђем мору. Не ѡраше мене  
 Сенка доброј вођњака  
 Ни вишеградска сѡаза, увек ѡужна.  
 Бледе блајослови.  
 Тону дарови у данима и мору;  
 Гину ожилъци ранâ и миловања...  
 За увек!  
 А изнад мене и неба и мора  
 Једино име, циљ и знак и снаја:  
 Жеђ моја бескрајна времена и светиа.“

Смаѡрајући да је ова ѡесма омашком оѡѡала из верзије нађене у заостѡавишѡини, као и да је циклус „Шѡа сањам и шѡа ми се доѡађа“ недељива целина у десетѡ ѡевања, ѡприређивачи уносе у ово издање изостѡављену ѡесму. Минималне исѡравке махом словних ѡрешака унесене су ѡрема верзији из заостѡавишѡине. Крујнија исѡравка је у четѡрнаестом сѡиху (одозѡ) ѡевања I. Сѡѡји: „Да се ѡрокљује једном модра сина изнад ѡлаве“. Исѡрављено: „Да се ѡрокљује једном модра ойна изнад ѡлаве“.

Под насловом „Туђина“ и са делешком Рим, сеѡѡембра 1920, ѡсѡѡји у заостѡавишѡини ѡоседна ѡесма. Међуѡим, она је инѡѡѡрисана у циклус „Шѡа сањам и шѡа ми се доѡађа“ као седмо ѡевање.

Шѡамѡано ѡрема ѡексѡу из заостѡавишѡине уз коришићење верзија из 1922, 1923. и 1931. ѡд. (1981: 303–304)

На основу наведеног дела текста „Напомена“ увиђамо да ѡрафички лик песме „Шѡа сањам и шта ми се догађа“ није отисак оригинала рукописа, веђ је контаминација заоставштине и грађе објављиване у књижевној периодици, тј. коначни облик песме одредила је интервенција приређивача, а не закономерност затеченог стања у пищевој заоставштини и/или књижевној периодици. Како се ради о тзв. популарном издању у самом тексту нису назначене јасне границе верзија из рукописа и из објављеног материјала, што отежава ‘проходност’ до аутентичног облика који је у

битном слислу одређен *о̄твореношћу* процесу настајања. Наиме, о лирском циклусу „Шта сањам и шта ми се догађа“ као и о *Знаковима њоред љуш*а не може се говорити о завршеном, коначном облику у дословном смислу, јер је смрт прекинула писца у раду на њима. Бројне исправке које је писац уносио у дактилографисан рукопис, степен *разлике* између штампаних верзија у књижевној периодици, антологијама и рукописних верзија сведоче о континуираном пишчевом раду који налаже постављање питања конституисања *основно̄и шексџа* на основу ауторске воље у *хронолошком смислу*. Примера ради, упоредићемо делове песме штампане у часописима (*Мисао*, *Прејледа*) и антологијама за пишчево живота и њихов рукопис. У *Анџолоџији најновије лирике* (1927) коју је приредио Сима Пандуровић на основу часописа *Мисао* Андрићева „Шта сањам и шта ми се догађа“ има четири ненасловљене целине: I [*Ко ће знаџи времену крај*], II [*Још касно у ноћи*], III [*На шџућем мору*], IV [*Заборављене младосџи месеца Јула*] које ће се тим редоследом појавити и у антологијама *Поезија Сарајева и Срџски џесници између два раџа*. Међутим, у дактилограму и у рукопису Андрићеве лирике и лирике у прози који се чувају у САНУ под сигнатуром IA 154 наведене целине су другачије нумерисане. Наиме, под наведеном сигнатуром налазе се четири песме везане заједничким насловом *Шџа сањам и шџа ми се догађа* са првим стиховима: *Ко ће знаџи времену крај* (IV), *Још касно у ноћи* (V), *Дани се џасе* (VI), *Неизрециву снаџу дају духу и шџелу* (VII). Ваља напоменути да песма која почиње стихом *Још касно у ноћи* има две строфе као и у *Анџолоџији најновије лирике* Симе Пандуровића и у X књизи часописа *Мисао* (в. Андрић 1922: 1398–1399), док у антологијама *Поезија Сарајева Хусеина Тамишчића и Срџски џесници између два раџа* (1956) Борислава Михајловића има четири, а *Сабраним делима* састављена је из само једне строфе, што поставља задатак раздвајања приређивачких интервенција од ауторског рада на форми песме.

У временском интервалу од 1922. до 1931. године на страницама *Мисли* и *Прејледа* Иво Андрић издаје десет песничких целина под заједничким насловом *Шџа сањам и*

*шїа ми се доїађа*. Наиме, у *Мисли* издаје осам песама 1922. и 1923. године у X и XIII књизи, при чему се нумеризација песама не преноси из књиге у књигу. У X књизи штампане су песме са првим стиховима *Будим се врео, Танак месец над Лунїарном, Иза ѓредїрађа, галеко* у редоследу I–III (Андрић 1922: 1248–1249), а у XIII књизи *Ко ће знаїти времену крај, Још касно у ноћи, Дани се їасе, На їуђем мору, Заборављене радостїи месеца Јула* у редоследу I–V (Андрић 1923: 1398–1399). Међутим, сарајевски *Преїлег* 1931. године издаје још две песме са првим стиховима (1) *Да ли су їо стїварностї сунце и облаци?*, (2) *Неизрециву снаїу гају духу и їелу* (датиране 1921. године) као IX и X део песме (видети Андрић 1931: 101–102), што имплицира обједињење појединачних песама у одређеном поретку, а чија се линија генезе донекле може реконструисати на основу рукописне грађе.

Несумњиво је, дакле, да је писац дорађивао стихове „Шта сањам и шта ми се догађа“, мењајући распоред песама, али са свешћу о њиховој уцеловљености у једну песничку творевину, те је пред нама дело са неокончаним стваралачким процесом, јер не можемо поуздано знати да ли је последња реч предата заоставштини. Појављивање и изручење ове Андрићеве песме пољу рецептивне свести, у феноменолошком смислу, морало би се одвијати и у *їре-їросїору* стабилних, фиксираних форми, на имагинативном хоризонту песничке (само)свести, која унутар себе, чува *їраї* настајања и грађења, где су *poiesis* i *technée* живо сучељени. У том смислу, намеће се питање којим се начином може промишљати и разумети *оїворено, незавршено дело*, може ли се говорити о онтолошкој равни *настїајуће їесме*, песме која то тек треба да постане у наступајућем тренутку последње пишчеве мисли/речи које нема и не може је више као такве бити? Но, овако постављена питања излазе из оквира основних услова која поставља Ингарден у промишљању књижевног дела, јер феноменолошко мишљење претпоставља чврстину облика/форме која се изручује чистој свести:

*Бавићу се искључиво завршеним књижевним делом. Као „завршено“ смаїрам књижевно дело онда када су све*

реченице и појединачне речи које се у њему јављају једнозначно усвајене/ујављене у смислу њихове звучности, смисла и (узајамној) редоследа. [...] На тај начин остављамо изван граница нашеј разматрања како саму фазу насипанка књижевног дела, тако и сва питања која се тичу самој уметничкој стваралаштву. (2006: 35, истакао Р. И.)

Ингарден се чува нецеловитих текстова, не желећи да доспе у поље проматрања психологије стварања, остављајући по страни и питања филолошке и текстолошке корумпираниности ауторског текста, јер би она угрозила говор о стабилности књижевног дела као *шемализоване* творевине чији су елементи и чиниоци у стању посебне *поиненцијалности*, тј. нестабилност темеља *уметничких* чиниоца одразила би се на произвољност изведених *естетичких* закономерности (видети Ингарден 2006: 332). Упитаност над настајућом песмом тражи могућност за критичко мишљење незавршеног, у смислу остајања унутар *до-краја-несироведеној* песничког мишљења. Другим речима, тражи књижевнокритичко и књижевнотеоријско мишљење текстовности недовршеног и/или недовршивог текста као једног од модуса постојања књижевноуметничког дела. Отварајући ова питања, дакако, запажамо да је Ингарденова примена феноменолошке методе постављена тако да не покрене овакву проблематику, избегавајући примере попут *Процеса* Франца Кафке. Међутим, за *Процес* као и за *Газда Младена* Б. Станковића, *Књигу о Микеланђелу* М. Црњанског или за *Омерџашу* *Лајаса* И. Андрића не може се рећи да су нецеловита књижевна дела у погледу поетичких и естетичких мерила. У чему лежи, дакле, смисао довршености/довршивости књижевног дела, ако се конституисање целине одвија и пре самога краја? На примеру дела које смо управо навели, запажамо да се довршеност и/или недовршивост формирала на простору *пре* саме довршености, пре оне одсудне последње речи која сигнализира рубно место књижевног уметничког остварења, тј. остварен крај и/или одсуствовање његове могућности присутни су већ начином започињања, кроз укупност дела – положени у његову ентелехију која се ослобађа

у интерсубјективној позицији – у читању. Међутим, испитивања у овом смеру изискивала би једну (пост)фукоовску теорију дискурса, али и поетику читања која би могла да имплементира мишљење незавршених дискурса – њихов поредак, место и смисао спрам завршених, целовитих дискурзивних (и читалачких) форми.

## 2.

Оцртавајући неколике текстолошке недоумице и непознанице<sup>2</sup> у претходноме делу рада, истакли смо текстовне особине и условности *йриређеної издања* Андрићевог дела „Шта сањам и шта ми се догађа“. Услед непоузданости текста и контаминације верзија из *Сабраних дела*, ослонићемо се на верзију десетоделне песме публиковане на страницама часописа *Мисао* и *Прејлед* за време пишчева живота, на њен *йрафички оїисак*, одустајући од редоследа песама у издањима из 1976. и 1981. године. Редослед песама преузет из књижевне периодике је следећи: I [*Будим се врео*], II [*Танак месец над Лунїарном*], III [*Иза йредїрађа, далеко*] IV [*Ко ће знаїи времену крај*] V [*Још касно у ноћи*], VI [*Заборављене радосїи месеца јула*], VII [*На йуђем мору*; штампана само у издању из 1981. године], VIII [*Дани се їасе*], IX [*Да ли су сїварносїй сунце и облаци*], X [*Неизрециву снаїу дају духу и йелу*].

\*

Описивање „суштинске анатомије“ књижевног дела, Р. Ингарден започиње уводном расправом да ли је књижевно дело идеалан или реалан предмет: „Одмах ћемо се уверити да у том „или-или“ не можемо добити никакво решење“, наглашава аутор, решавајући проблем начина постојања

2 Проблем са установљењем *основної йексїа* лирских остварења (у стиху и прози) И. Андрића протеже се и на његово прво објављено дело. Наиме, Душан Иванић студијом „Ех Ponto Иве Андрића – питања успостављања основног текста“ запажа да је прво посмртно издање из 1976. године издато у 'искривљеном лику' спрам аутентичног андрићевског текста, који је проузрокован непостојањем доследног односа према изворнику и контаминацијом верзија (више у Иванић 1980: 377–389).

књижевног дела, његов *eidos* у целини студије, кроз подобно издвајање појединачних истовремених слојева, одбацујући претпоставку из које и настаје питање, а која унапред додељује књижевном делу „нешто што му је унапред страво“ (2006: 25–26). Хетерономни, неухватљиви ентитет „ни реално ни идеално“ Ингарден покушава да обухвати вршећи *феноменолошку редуцију*,<sup>3</sup> сужавајући обим *интјересној њоља у истраживању*.

На самом *јочейку* Књижевној *уметничкој дела*, дакле, аутор одређује шта не спада у књижевно дело, инсистирајући на чињеници да књижевно дело упућује на *актје свесџи*, који су његов основ, тј. извор његовог бића. Остављајући само оно што је за онтологију књижевног дела релевантно, Ингарден одстрањује све околности везане за постанак дела: биографију и животно искуство аутора, историјско-друштвене околности, ограђујући се и од могућих прототипова. На другој страни, читаочева својства, његови психичко-емоционални доживљаји такође су изван интересовања, премда је један део студије посвећен *конкретизацији*. Међутим, како је конкретизација, тј. круг читачевих активност уписан и задан кодом уметничког дела, не може се говорити о апсолутно ослобођеном приступу и релативизму рецепцијске свести, јер тек *адекватна конкретизација* обезбеђује *исцјављење* естетичких квалитета и њихову полифонију. Иако су феноменолошке претпоставке познате, овде ћемо навести оне релевантне како бисмо тумачење оријентисали према њима, са посебним интересом у тумачењу слојева и феномена опализације:

3 Драган Стојановић бележи запажање Манона Морен-Гризебаха о природи примењене феноменолошке редуције на књижевно дело, остављајући по страни захтев Зорана Константиновића да се Хусерлово виђење може тумачити, у овом контексту, и нешто друкчије (видети Константиновић 1969: 58): „Манон Марен-Гризебах тачно примећује [...] да се редуција, која се врши на објективном и на субјективном полу, у случају књижевног дела на објективном полу врши с обзиром на дело, а на субјективном с обзиром на читаоца. Просто речено, ако желимо да проучимо књижевно дело, онда се не сме узимати ништа друго осим дело само. Тек такав поступак обезбеђује, у складу с основним мотивима феноменологије, успех у тражењу истине“.



1. Књижевно уметничко дело је интенционална творевина – полазиште за све остале ставове
2. Интенционалност књижевног *уметничког* дела је у нарочитој вези са такозваним quasi-модификацијом која постоји у њему
3. Књижевно уметничко дело је вишеслојна<sup>4</sup> уметничка творевина
4. Књижевно уметничко дело је у стању да каткад произведе тзв. метафизичке квалитете
5. Постоји разлика између књижевног уметничког дела и естетског предмета, између уметничких и естетских вредности (Стојановић: 47–48).

Како је у тумачењу појединачног књижевног дела тешко извести прецизан аналитички рез међу слојевима, јер они превасходно постоје у динамици међуодноса и прожимања, описаћемо слојевитост Андрићеве песме као вид испољавања њене *фонофоније естетских* (и метафизичких) квалитета (не проблематизујући сâм концепт *слојевитости* књижевноуметничког дела). Слојеви се разликују по *материјалу* и *улози* коју врше унутар јединствене целине књижевног текста, вели Ингарден, али међу њима ипак један слој „представља структурни костур читавог дела. То је слој значењских целина. Он се са своје стране дотиче свих осталих слојева, а неке од њих сам по себи тако *означава* да у њему имају основу своје егзистенције и да су по свом садржају зависни од његових особености. Као елементи књижевног дела ови слојеви се не могу одвојити од тог централног слоја.“ (2006: 43, курсив Р. И.). Започнимо, дакле, детекцијом

4 Р. Ингарден дефинише четири основна слоја: 1) слој вербалних звучности и језичке звучне творевине које се на њих надограђују, 2) слој значењских јединица и целине различитих нивоа, 3) слој разноврсних шематизованих аспеката и токова или аспекатских нивоа, 4) слој представљених предмета у делу и њихових судбина (2006: 44). Касније, у X поглављу студије *О књижевном делу*, испитујући типове и домете функција четвртог слоја, издава *метафизичке квалитете* (в. Ингарден 2006: 263–269).

централног слоја,<sup>5</sup> иако он нема главну улогу у естетској аперцепцији књижевног уметничког дела.

Проматрајући *значањске јединице / целине* дела „Шта сањам и шта ми се догађа“, запажамо неколико сталних елемената око којих гравитира песничка имагинација или *сања-рење*, како би то рекао Г. Башлар. Поље песничког искуства, дакле, утемељено је у специфичном *сйрукйурном косйуру*, који ћемо табеларно, према кључним речима, представити. Појам *кључних речи* користимо условно како бисмо указали на постојање лајтмотивског језгра и/или обликотворних чиниоца читалачке мапе:

I [Будим се врео.]	II [Танак месец...]	III [Иза йредграђа...]	IV [Ко ће знайи...]	V [Још касно...]
сјај тишина	жеља	звук (чудо)	сан	сан
VI [Дани се іасе.]	VII [На йуђем мору.]	VIII [Заборањене...]	IX [Да ли су сйварносй...]	X [Неизрециву снају...]
сан	жеђ (жеља)	жеља	стварносно: снови	сјај тишина

„Шта сањам и шта ми се догађа“ јесте својеврсна десетоделна *лирска варијација* мотива сна и јаве/догађаја кроз њихово гранање на мотиве жеље, звука, сјаја, тишине. Преливање ових

5 Р. Ингарден упозорава да не треба мешати значањске целине језичких творевина са *идеалним смислом йојмова*, што представља још једно од упоришних места полемике са Хусерлом. Наиме, Р. Ингарден не налази могућност за идентификацију целокупног садржаја идеалног појма унутар појединачне речи или исказа, усмерених ка њему, јер идеални појам представља *йошеницијални састјавни део значења одређене речи*. Идеални појам може бити актуализован, и то не у целини, али ако дође то тога „значање подлеже одређеној промени“, промени која се „једино заснива на *одојаћењу* постојећег састава његовог материјалног садржаја.“ (2006: 103–104) Пажљиво спроводећи идеју потенцијалне енергије идеалних појмова у реалним исказима, Ингарден, заправо ствара тло на коме ће извести идеју *мејтафизичких квалитетја* као присуствовања сувишка значења као *дојајсјива* у материјалности слојева.

тематско-мотивских сфера из једне у другу целину, омеђено је првом и последњом песмом у којој су *ојализацијом* мотива тишине и мотива сјаја постављене две граничне тачке простора песничког ја. Осцилирањем од сна до будно догађајног/живљеног, мењањем позиције лирске (само)свести, песмин простор постаје двоструко опточен: интимом лирског субјекта и простором *дића* – онога што *јесће*, задобијајући елементе поунутрашњене драме постојање. Ова драма постојања као драма ношења идентитета, опсесивна тема Андрићевог стварања резултат је, феноменолошким идиомом казано, свеобухватног процеса *инијендирања* и формирања *корелатиа*, који захвата све слојеве књижевноуметничког дела. Наиме, Роман Ингарден настојећи да опише међусобну повезаност тзв. „света дела“ и појединачних речи, исказа, дефинише појам *инијенционалности*, који је у феноменологији кључни појам. Хусерлова идеја *усмерености на*, касније код Сартра модификована у појам *расиришености ка*,<sup>6</sup> у *Инјарденовој студији О књижевности* постаје темељна претпоставка онтолошке бити књижевног дела. Сазнавање вишеслојне структуре књижевног дела пропраћено је брижљивим настојањем да се унутар сваког појединачног слоја изведу *функције* чисто интенционалног карактера којима се успоставља целина књижевне уметничке творевине у међусобној зависности и здружености слојева:

*[...] речи здружене у (исказну) реченицу инијендирају, вршећи своју вербално-номиналну функцију развијања одређеног стања ствари, њомоћу специфичне реченице инијенционалности, њзв. реченични корелати; следствено, скујови реченица, у којима се консистијуишу јединице смисла вишег реда, инијендирају мноштво својих корелатиа, њј. чистио инијенционалних стања ствари [...] Корелатиа које*

6 Жан Пол-Сартр у студији *О књижевности и њимцима* закључује да феноменологија открива једну свест која се *расирскава ка* (1962: 253), постулирајућу нужну везу свести са светом како би се свест остварила као свест. Остваривање свести као свести унутар феноменолошког мишљења, међутим, не подразумева метафизичку систематизацију ни испитивање *a priori* услова сазнања, у кантовском смислу, већ моментом *усмерености/расиришености ка*, сматра Лиотар, радикално се задржава у *ујинности* као основном ставу, који води суштинској недовршености (1980: 12–13).

реченице интенсионално пројектијују имају функцију ириказивања „свећа“ (Стојановић 1976: 54–55).

Како нам је у средишту структуре лирског циклуса питање саставности садржаја сна и јаве, оно догађајно и сневано уписује се унутар круга искуства субјективитета лирског ја. Индикативно је запазити речитост и једноставност наслова који комуницира са свих десет целина, тј. са свим варијантама значењског језгра, одређујући, у битном смислу, однос лирске самосвести и предмет певања. Наслов као почетно, истакнуто место, својим значењским капацитетом распростире се целокупним текстом на нивоу садржине употребом *ејтичкој дајттива* личне заменица *ја* чиме је назначен ентитет тицања, тј. информативни фокус пада на тицајући однос између лирског гласа и садржаја песничког говора. Управо зарад ове снажне текстовности наслова као надређене, окупљајуће сфере, о овој Андрићевој лирској творевини можемо говорити као о *лирском циклусу*,<sup>7</sup> садржај наслова насводњава циклотворне везе између појединих песама. Она допунска, *иранс* и *мејта* значења која настају у односу целине и дела, циклуса и појединачне песме, која не губи самосталност,<sup>8</sup> али саучествује у креирању јединица

7 О теорији лирског циклуса и цикличности погледати студије: Елени Стерјопулу Апостолос, *Поејника лирској циклуса на мајеријалу руске ѿезије с краја XIX и ѿочейком XX века*, прев. Добрило Аранитовић, Београд: Народна књига, 2003; Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Део као целина и целина као део: сѿрукѿура и семанѿика циклуса у ѿезији Васка Поје и Ивана В. Лалића*, Београд: Чигоја штампа, 2012; Ичин Корнелија, *Лирски циклус у словенским књижевностима, Зборник Мајице срѿске за слависѿику*, књ. 52 (1997), 347–349.

8 Е. А. Стерјопулу бележи став И. В. Фоменка из есеја *Лирски циклус као мејтаѿексѿи* о релативној самосталности појединачне песме у циклусу, јер се иначе „не би могло говорити о лирском циклусу, већ о нефабулативној лирској поеми“ (2003: 40–41). Иако приређивачи о Андрићевом стиховном остварењу „Шта сањам и шта ми се догађа“ истовремено говоре као о поеми и циклусу, налазимо да кохезивне везе међу песама у поновљивости појединих значењских јединица, оваплоћују један десетоделни лирски циклус, уоквирен *ојалношћу* мотива сјаја и тишине, који је „уједињен заједничким насловом и повезан тематским и жанровским обиљежјима“ (Ужаревић 1991: 142–159).

вишег реда, проистичу из свеприсутних текстовних спона: везујућих *интентивних* чинилаца.

Занимљиво је да је Борислав Михајловић, састављач антологије *Српски њесници између два рата* из 1956. године, о песнику Андрићу, објављујући четири песме „Шта сањам и шта ми се догађа“ навео следеће: „Мисао и атмосфера. Порука себи више него порука свету“. У овој акутној везаности и прикопчаности за простор сопства као за *јединости* у ком свет може присуствовати у двојности сна и догађаја, у драматском садржавају те *саставности* конституише се лирски глас без дистанце према свету, јер свет постаје његов (са)садржај. Одсуство дистанце у односу лирско ја–свет препознатљива је одлика лирике, по мишљењу Емила Штајгера, али уклоњено одстојање андрићевске песме не потиче само из фундаменталних својстава *лирске* модуса, већ из одређења за говор и песничко мишљење сопства. Међутим, пре него проговоримо о питањима херменеутике лирског субјекта и естетичко-поетичким особеностима форме, тј. о садржају и интенционалностима слоја представљених предмета, шематизованих изгледа и метафизичких квалитета, који та питања установљују, одговоримо на елементарно питање тумачење поезије. Наиме, још је Фридрих Шлегел у *Разговору о поезији* говорио о двама врстама представе уметничког дела: *спољашњој* и *унутрашњој*, где унутрашња постаје потпуно јасна сама за себе захваљујући спољашњој. Ова спољашња представа као питање песничког језика, модуса лирског говора и његове манифестације кроз одређену песничку форму у теорији Романа Ингардена везује се за тзв. слој звучања:

*Одређени језичко-звучни материјал некој књижевној дела у неком језику нужан је и за његово стајање дела у чистом његовом оригиналном, естетички вредносном виду. [...] Језичко-звучна творевина игра иакође битну улогу при њеној изражавању дела од стране читаоца и то зато што његова спољашња очигледан ослонац дела њомоћу којом се њему једино може приписати. Звучања речи су уистину „ослонац“, а истовремено и нешто и то својој суштини*

*различитио кад је у ииџању њеџов маџеријал, кад је у ииџању све оно шџо се осим џоџа налази у делу. Ова звучања џри џоџрешном сџаву чџџаоџа моџу „заклониџи“ оџџали садржај дела. Осим џоџа, она, као носиоџи значења, моџу оџџкриџи чџџаоџу чџџаво дело. (2006: 73, истакао Р. И.)*

Визуелни лик Андрићевог циклуса сачињен је од строфоида, уз коришћење лирског говора и лирског казивања у слободном сџиху.<sup>9</sup> Како форма слободног стиха подразумева неприсуство изометрије и изострофичности, клаузуле нису у облику риме, међу њима нема каузалности ни нарочите законитости распоређивања. Дакле, ритам и сонорност класичне метричке структуре нису обликовали језичко-звучни материјал ове Андрићеве песме. Перманенто лирско у њој је ритам, ритам који је неодвојив од песничке визије, ингарденовски казано, кроз ритам се открива слој шематизованих апеката: идеје, метафизичке и естетичке квалитете. Размотримо ритмичку структуру уводне песме:

Будим се врео. Нека зора обеђана.  
 И како ми је остало од старих:  
 Благодарим за сан и хлеб и секунд и помисџ  
 Угледах торањ, иза грања, што молитве прима;  
 Од стабла к стаблу венци разапети  
 Лозова лишђа. (Свечаност се слуги  
 И радује тајно.) А сјај преко неба  
 И земље, румен сјај што расте  
 У очи и мисли, путује, шири се,  
 Витла, стреми, ако сте гледали,  
 Кџ силна магла планинских понора,  
 Тек бескрајно веђи.  
 И гле, то што снивах, сиромах Босанац и дете,  
 Да се прокљује једном модра опна изнад главе  
 И да се – види? Чује? –, сад бива:  
 Смисао. Сталност. Без љаге промене, страха.

9 Иво Андрић је са првим песмама које је објавио у *Хрвајској младој лириџи* (Загреб, 1914) био препознат као песник слободног стиха, поред Камова.

Добра лепота. Вест из далека.  
 Дело које се сања. Оно што човек  
 Једном другом не може никад да каже.

Ал' то само узалуд помишља: ни стаза ни имена.  
 Васион престол од немога злата.  
 Нови се сјајеви рађају и расту.  
 Ни стаза ни имена!

Све то  
 Још понајвише наличи таласу, и древну ритму, и  
 коначно, тишини. (1922: 78)

Особена сонорност наведених стихова потиче, на једној страни, из интензивног присуства фигуре *йолисиндејџон* (везник *и*), који се на моменте пресеца *асиндејџоном*, а на другој, из ритмичких пауза проистеклих из опкорачења (између стихова), парантезе, и елипсе, фигуре која је ослоњена на нанизане беспредикативне реченице. Ритмичка интонацијска пауза, које истиче значењске јединице, дајући посебну мелодичност тексту као оралном материјалу спроведена је и у обликовању краја песме. Разглобљеност последњег стиха, која уз присуство анаколута спушта идејно-семантичко жариште на исказ „коначно, тишини“ открива моменте шематизованих аспеката света дела, сенчећи његов *џиран-сцендирајући* садржај. Наиме, присуство полисиндетона тј. присуство ритма *дидлијској џексџа* звучно отвара *уну-џирашњостџ* осталих слојева, алудирајући на атмосферу *сакралној*. Међутим, активирани библијски подтекст изручен је динамици прекодирања, тј. уписивања нових значења.

Наиме, када промотримо прву строфу уводне песме, тј. уочимо (и чујемо) њен језички материјал и мелодију, који садржи „манифестујуће квалитете“, јер „ствара трајне асоцијације с различитим врстама *излегда*“ (Ингарден 2006: 245), уочавамо предметни слој са израженом *релијџском симболиком*: „торањ, што молитве прима“, „разапети венци лозова лишћа“, „румен сјај“. Лирска визија *есхајџо* момента, попут оне која обликује Хелдерлинов „Празник Мира“, не везује се, међутим, за одређену представу хришћанства. Напротив, она

је од почетка разубуђена неодређеношћу: „Нека зора обећана.“ (курзив А. П.) и неодредиви ентитет *ѿорња*, у смислу припадности (минаре или хришћански звоник?) одмичу слој предметности од јасне фиксираности за хришћански или исламски контекст, тј. слој шематизованих аспеката / изгледи који припадају предметима, њихова потенцијалност подешана је да се конкретизује као неодредииво место значења. Неопипљиво поље означеној „нека зора обећана“ проиходи из *означи-ѿељске* позиције лирског субјекта, која затамњује порекло обећаног, смештајући га у простор *сойсѿива*:

*И ѿле, ѿо шѿо сновиах, сиромах Босанац и геѿе,  
Да се ѿрокљује једном модра ойна изнад ѿлаве  
И да се – види? Чује? –, сад дива:  
Смисао. Сѿјалносѿ. Без ѿаје ѿромене, сѿраха.  
Добра лейоѿа. Весѿ из далека.  
Дело које се сања. Оно шѿо човек  
Једном друѿом не може никад да каже (истакла А. П.)*

Градационо поређане елиптичне реченице износе садржај сневаног: разрешење онтолошког конфликта, остварен егзодус човека испод модрине свода. Међутим, овде не говоримо само о једноставном низу исказа, обликованих реторским фигурама елипсе и градације, већ нам је *ѿунина* сневаног испосредована као *милосѿ* објављења *меѿафизичких квалиѿеѿа* песме, а тај излаз из нескривености, према Ингардену, условљен је укупношћу структуре књижевног уметничког дела:

*Дело књижевне умеѿносѿи свој врхунац досѿиже у објави меѿафизичких квалиѿеѿа. Међуѿим, оно шѿо је инсѿински умеѿничко заснива на начину њиховој објављивања у умеѿничком делу. Зајраво, оно шѿо је са онѿолошкој сѿјановишѿа одређени недосѿаѿак у ѿредсѿављеним ѿредмеѿима, а ѿо је да они немају реални неѿо само инѿенцијални хеѿерономно-еѿзисѿенцијални начин ѿосѿојања и да у свом садржају имају хадиѿус сѿварносѿи одређене врсѿе, омоѿућава им објављивање меѿафизичких квалиѿеѿа на начин каракѿеристѿичан за умеѿничко дело. (2006: 268)*



*Насӣӯјајући есхато* моменат врхуни преласком неизречја у реч – есхатолошко време јесте време *о̄творено-с̄ӣи* у (раз)говору, где оно никад неречено присуствује. Но, друга строфа опонира садржају прве, јер „то се само узалуд помишља“, те тишина на крају песме наступа као *axis mundi*, вертикална оса светова кроз коју се додирују земаљски, сав у кретању и вечни, трајни свет непостојања и непокрета: *васион сав у немом зла̄ӣу*. Румени сјај есхато тренутка претака се у сјај световања света: *Нови се сјајеви рађају и рас̄ӣу*. Опализација мотива *сјаја*, дакле, пропраћена је ширењем опсега његових значењских јединица, одакле се шири и слој предметности света дела и слој шематизованих изгледа. Истом поступку, постепене *о̄пализације*, развијањем вишезначја кроз циклус подвргнут је и мотив *ӣишине*. Наиме, у последњој, десетој песми лирски субјекат изналази *ћӯӣање* као „неизрециву снагу“, као сопствену прагматику у самоочувању испод неба које је гробница:

*Ал' веће слас̄ӣи не њознадох од мисли:  
Да је недо, ш̄ӣо сја над нама као одећање,  
само гробница;  
а дос̄ӣојанс̄ӣво једино  
и једина молӣт̄ива љрава:  
одорене очи и ус̄ӣа која ћӯӣе.*

*Моја ме мисао као сјај невидљив води  
Док идем кроз ноћ и ма̄лу. (1931: 102, истакла А. П.)*

Стапање бинарних опозиција горе: доле у песничку слику неба–гробнице, празни садржаје представе неба које сија као одећање, чиме се религијске конотације потискују на рубна места дискурса. Неодређен квалитет *одећане зоре* из уводне песме, дакле, разрешава се у семема / значењској јединици везника *као*, док се *ӣишина* и *сјај* васиона поунутрашњују, дајући завршну нијансу метафизичких значења песме. Када упоредимо слој предметности и шематизованих аспеката прве и последње песме, видно је померање религијских мотива ка *с̄ӣарању о себи* у духу стоичке праксе,

померање које се одиграва кроз читав циклус. Недокучивост неизречја: *онога што човек једном другом не може да каже* и драматска структура бивања у саставности догађаја и снова, без *стаза (н)и имена* разрешава се на темељу *дрије о себи*, где поље сопства анулира појам *душе*. Сужавање његових шематизованих аспеката протеже се дуж циклуса, творећи простор за модернистичко искуство субјективитета.

Пре него прокоментаришемо завршна запажања о садржају лирског циклуса, задржимо се, накратко, на стиху *И эле, што што сновиш, сиромаш Босанац и дејше* из прве строфе уводне песме. Како је ентитет сиромаш Босанац (најмање) двоструко одређен: социјалним (класним) статусом и геополитички/национално, поставља се питање може ли се допрети до слоја шематизованих изгледа која га опредмеђују, ако примењујемо све условности примењивање феноменолошке методе које је поставио Ингарден. Споменути садржај би могао бити камен спотицања за феноменолошки приступ. Откуд *Босанац* у сну лирског субјекта и зашто? Излаз из *модрине која зашвар* и учешће у *доброј лејојти* прикопчан је за представу Босанца и детета која је творена само на нивоу именовања. Међутим, премда сведена, она се у контексту стихова, у окретању садржаја који се за њих сања као *есхајто* час, отвара у имагинацији *скученој, сашејој*. Даље тумачење би изискивало примену *епокултуралне иматинације* и укључивање у потоње токове српске поезије како би се разазнала начела и условности лирског *ојросијоравња* простора Босне.<sup>10</sup>

Ингарден се, са друге стране, не бави облицима простора и њиховим *јог-мејком* у књижевном уметничком делу, већ настоји да у битном смислу одвоји онтолошки статус реалног

10 Уколико бисмо песничке ентитете „сиромаш Босанац“ посматрали у социјалном, политичком и историјском кључу, дакле, мимо „метафизичке осене“, указала би се једна нит унутар андрићевског стваралаштва – заинтересованост за идеју друштвеног напретка и просперитета. Парадигматична је приповетка *Елекјиробих* из 1948. године у *Бразда*, год. 1, бр. 1 (15. Јануар 1948), 5–8, потом у издању из 1952. год. *Под грабићем: приповетке о животу босанског села*, Сарајево: селјачка књига; Нови Већеј: Proleter (извор: *Библиографија Иве Андрића*). Међутим, у *Новим приповећкама* (1948) поменутог дела нема.

простора од простора у литерарном остварењу. Наиме, према Ингарденовој поставци, сви садржаји представљени у делу, па и они просторно-временски, „не припадају стварно реалним предметима, него чисто интенционалним који су једино по свом садржају quasi-реални“, те се о њима може говорити у оквиру *џулсирајуће* начина доживљавања, јер „читалац не може доживети читав *continuum* изгледа са подједнаком живошћу и оштрином.“ (2006: 248, курзив Р. И.) Дакле, читалац *конкрејизацијом* разбија *continuum* мноштва предмета и њихове предоцбене изгледе. Ингарден се овде осврће на драмско дело које постављањем на позорницу реализује неке слојеве у извесној мери (2006: 249). Читања су, дакле, „једна од његових могућих варијанти“, док је књижевно дело целина, која се не може једначити са укупношћу појединачних читања, те нам се акт читања обзнањује у проблематичној ситуираности између (полифоније) целине и активирања појединачних њених слојева, изгледа. Колико је разумевање слојева склиско подручје, показује тумачење Петра Џацића. Наиме, овај књижевни критичар и познавалац Андрићевог дела у стиховима треће песме: *То ми се ојетѝ јављаш ѝи, у звуку, / И ово се чудо неће објавиѝи никад, / Неѝо ће увек ћуѝке расѝи у мени* проналази фигуру Јелене, „хероине која није облик и тело него флуид и звук“ (1981: 266–267). Међутим, његово разумевање редукује вишезначје, смањујући опсег *ојалносѝи*. Промотримо садржај песме:

*Иза ѝредѝраћа, далеко,  
 На крају шума  
 Које дојажљиво круже око ѝрада,  
 На сѝрмој и нейлодној равни,  
 Без имена и лейоѝе,  
 Ојетѝ ѝе нађох.  
 Зародљен у једва чујном звуку  
 Који ѝролази осамљен овим крајем  
 То си ѝи,  
 Смислу и забораву,  
 Свих ѝуѝева и снова.  
 Без среће. Без речи. Саме звезде слазе*

У скући засјалу њросјаку.  
 То ми се ојетѝ јављаш ѝи, у звуку,  
 И ово се чудо неће објавиѝи никад,  
 Нејо ће увек ћуѝке расѝи у мени,  
 Док ме не ѝонесе  
 Као најснажнија крила. (истакла А. П.)

Значењски слој стихова *Заробљен у једва чујном звуку* не раскриљује ентитет *заробљеној*, као што ни идентификација *То си ѝи*. / *Смислу и заборау*. / *Свих ѝуѝева и снова*. не даје основа за тврдњу да је то *Јелена, жена које нема* или Бог. Напротив, нема ниједног лексичког облика који би анализирао обликовање одређене фигуре. Свеобухватни садржај *смисла и заборава* јесте *неименљив*, јер изражена метафизичка функција шематизованих аспеката која уцеловљује циклус, не допушта конкретизовање. *Растуће чудо* у лирском субјекту остаје садржај сопства, његово *зрење* у тишини, бивање у састварности сневаног и догађајног, које, напослетку, задобија лик *свеѝле мисли* о дигнитету човековог бића. Преточено у феноменолошки дискурс, *неименљиво* остаје неименовано у читању, јер је место *неодређеносѝи* које се по својој интенционалности ни у једној конкретизацији не може доћи до довршења значења (Ингарден 2006: 308).

Чудо које остаје чудо, иако се никад *неће објавиѝи* у пулсирајућој измаглици (потенционалних) значења у лирском простору „Шта сањам и шта ми се догађа“ наставља се снагом *жеље*, која се унутар искуства субјективитета распрскава у еротско-сексуалне садржаје (у другој песми), чезнутљиве пределе даљина (осма песма), али и на метафизичке квалитете у седмој песми:

На ѝуђем мору. Не ѝраѝе мене  
 Сенке доброј воћњака  
 Ни вишеѝрадска сѝаза, увек ѝужна  
 Бледе блаѝослови.  
 Тону дарови у данима и мору;  
 Гину оживљци рана и миловања  
 За увек!

А изнад мене и неба и мора

Једино име, циљ и знак и снаја:

Жеђ моја бескрајна времена и свећа. (истакла А. П.)

Растресита именичка синтагма која сачињава значењску јединицу последњег стиха утростручује однос припадности. Жеђ лирског субјекта поистовећена је са жеђу времена и света – она је истовремено интимно лична и надлична, по нечему универзална у својој интенцији. Прегнантан садржај потиче из ширења света предметности дела и шематизованих аспеката, којим се модерничко искуство субјективитета пресеца онтолошким питањима, излази из (само) задатог поља сопствености и отвара се ка светоодносно и темпоралности.

Мотив жеље/жеђи попут мотива чуда губи место у координатном ситему, јер хоризонт на коме се његова значења уписују и остварују, у битном смислу, јесте *есџејички*. Наиме, наведене метафизичке особености текстовности лирског циклуса, сав садржај из домена сазнања преточен је у облик који одржава и омогућује њихово *исијање*. Лирски *јремер* као мелодија, ритам и темпо, на једној страни, и као *јесничко мишљење*, на другој, чини да сневано и догађајно Андрићеве десетоделне песме надрасте оно „ништа“ у *чудо* књижевноуметничког дела.<sup>11</sup>

11 „Књижевно дело је право чудо. Постоји, живи, утиче на нас изузетно обogaђује наш живот, дарује нам сате одушевљења и омогућава да се спустимо у непрегледне дубине наше егзистенције, а заправо је само егзистенцијално-хетерономна творевина, која у смислу егзистенцијалне аутономије готово да је ништа. Ако хоћемо теоријски да сагледамо, одмах нам се појављује сложеност и вишезначност које се једва могу сагледати, јављају се пред нама у естетичком доживљају као целина кроз коју ова компликована грађа једва да светлуца. Она поседује хетерономну егзистенцију – како се чини – сасвим пасивну, која беспомоћно подноси све наше операције, а ипак захваљујући својим конкретизацијама изазива у нашем животу дубоке промене, шири га, издиге изнад сивила свакодневног битисања, даје му божански одсјај, „ништа“, а истовремено је само по себи чудесан свет, мада настаје нашом вољом и нашом вољом *јосџоји*.“ (Ингарден 2006: 332, истакла А. П.)

## Закључна разматрања

Тумачећи Андрићев циклус песама „Шта сањам и шта ми се догађа“, настојали смо указати на елементе циклизације, посветивши се првој и последњој песми. Јер, у овим двама песмама се заправо зачиње и сустиче укупност уметничких и естетичких особина са еманациојм метафизичке вертикале. Настојали смо да на практичном примеру, умиловитиво демона теорије, спуштајући уопштен фон феноменолошке методе<sup>12</sup> у пуно, конкретно присуство књижевно-уметничког дела. Читање из угла ингарденовских поставки имало је два задатка. Први, да отвори видик на Андрићеву поезију, која је у осени чеоне стране пишчевог опуса – прозе,<sup>13</sup> а други да критички промотри оствариве домene феноменолошког приступа у интерпретацији. Упознајући и примењујући садржај Ингарденове студије *О књижевном делу*, дошли смо пак до сазнања одређених апоретичних момената феноменолошке методе. Наиме, Ингарден је своје претпоставке извео из Хусерлове филозофије, али полемишући са њом, битно удалио од тла филозофског мишљења као таквог, стога Миливој Солар бележи:

- 12 Зоран Константиновић, пишући о феноменолошкој методи унутар научног приступа књижевности, наглашава да његова студија *Феноменолошки кристали књижевном делу* има примарни задатак да међупростор између филозофије и науке о књижевности испуни методолошким апаратом који би одговарао епистемолошким захтевима науке о књижевности, приближујући општу филозофску проблематику конкретном књижевном делу. Аутор наводи мислиоце који о уметничком делу говоре на уопштеном филозофском фону, међу којима се спомиње и Ингарден (1969: 11–12).
- 13 Андрић је лирске форме сматрао мање уметнички успелим од прозних остварења, што се да видети из његових изјава и писама: „Ја сам есеје, као и стихове, писао у предасима, одмарајући се од тешког рада на приповеткама и романима. Моје је право да мислим да ту нисам постигао оно што ми је пошло за руком у другим делима. Увек ми се чини да сам у песмама само вежбао за напоран рад који ме је чекао у зрелим годинама“ (Јандрић 1977: 130); „Изгледа да је то једна неминовност: лирски део стварања једног писца неопходан је у његовом развоју, разумљив и присан савременицима, али од подређеног значаја према целом његовом животном делу“ (из писма Милану Марковићу, 3.4.1938; 1981: 262).

[...] *то је интениција уопште нису филозофске интерпретације књижевних дјела, није посредно није непосредно, неће су методички строје анализе јојављивања књижевно-сти у искуству, односно знаје књижевних дјела, како се и зове једно Ингарденово дјело („О сазнавању књижевне уметничкој дјела“). Ингарден стоја открива „слојевиту структуру књижевне дјела“ изграђујући нешто што има карактер формалне анализе конституирања искуства књижевне дјела, при чему се алеореза може замислити једино као идеал до које ће се, можда, једном доћи у процесу знанствене знаје. Када пак Ингарден сироводи [...] интерпретацију књижевне дјела, тада је његова интерпретација много ближе знанственој интерпретацији но филозофској интерпретацији у смислу алеорезе, једино што знанст коју он жели изградити допре у „свијет предзнанствене искуства“; у Хусерлов „свијет живога“, те стоја има, рецимо то тако, коријене дубље од коријена емпиријске знансти. (1985: 195)*

Одговарајући на питање како се књижевно делу у свести читаоца конституише као књижевно дело, Ингарден је, дакле, обликовао методолошку, приступну апаратуру. У обухвату прегледу савремених теорија у науци о књижевности *Књижевне теорије XX века* Ане Бужињске и Михала Павела Марковског феноменологији је посвећено друго поглавље (в. 2009: 89–120). Аутори са правом запажају да је феноменологија данас изгубила своју динамику:

*Иако несумњиво припадају канону књижевне теоријске науке, Ингарденове теорије немају данас много присилаца, што ваља тумачити њиховом незнајном уопштељивошћу у процесу интерпретације јојединачних текстова и тово никаквим интересовањем за контекстуално позиционирање књижевности. (2009: 112)*

Међутим, иако апстрактна и уопштена, феноменолошка мисао у конкретној примени отвара, уколико се не узме у дословном емпиријском/формалном оквиру, *трансцидирајућу* функцију језика унутар структуре

књижевноуметничког дела. Јер, вишеслојност књижевног дела и *ојализација*, у крајњој консеквенци, јесу откривање језика у *нейосредном ѝрисусѝву* (видети Солар 1985: 126). Она се, дакле, може практиковати у дијалошком простору између науке о књижевности и филозофије књижевности, у динамици размицања епистемолошких граница једне и друге науке. Стога, њен карактер *недовршености* нам оставља плодно тле за даље промишљање идентитета књижевноуметничког дела и његових садржаја.

### Извори и литература:

- Андрић, Иво. „Шта сањам и шта ми се догађа“. *Мисао*, X, 1 (1922): 1248–1249. Штампано.
- Андрић, Иво. „Шта сањам и шта ми се догађа“. *Мисао*, XIII, 3 (1923): 1398–1399. Штампано.
- Андрић, Иво. „Шта сањам и шта ми се догађа“. *Прејлег*, VII, 92 (1931): 101–102. Штампано.
- Андрић, Иво. *Ех Ронто, Немири, Лирика, Беоѝраг*: Просвета, 1981. Штампано.
- Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Књижевне теорије XX века*. Prev. Ivana Đokić-Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009. Štampano.
- Иванић, Душан. „Ех Ронто Иве Андрића – ѝиѝтања усѝосѝављања основној ѝексѝа“. *Књижевна исѝорија*, XII, 47 (1980): 377–389.
- Ingarten, Roman. *О књижевном делу*. Prev. Radoslav Đokić. Beograd: Foto Futura, 2006. Štampano.
- Јандрић, Љубо. *Са Ивом Андрићем*. Београд: СКЗ, 1977. Штампано.
- Константиновић, Зоран. *Феноменолошки ѝрисусѝв књижевног делу*. Просвета: Београд, 1969. Штампано.
- Liotar, Žan-Fransoa. *Fenomenologija*. Prev. Mirjana Zdravković. Beograd: BIGZ, 1980. Štampano.
- Sartr, Žan Pol. *О књижевности и piscima*. Prev. F. Filipović. Beograd: Kultura, 1962. Štampano.
- Solar, Milivoj. *Filozofija književnosti*. Zagreb: SNL, 1985. Štampano.
- Стерѝопулу Апостолос, Елена. *Поеѝика лирској циклуса на материјалу руске ѝоезије с краја XIX и ѝочешком XX века*. Прев. Добрило Аранитовић. Београд: Народна књига, 2003. Штампано.



Стојановић, Драган. *Феноменологија и вишезначност књижевности*. Београд: Просвета, 1976. Штампано.

Užarević, Josip. „Kompozicijsko značenje smrti“. *Kompozicija lirске pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991. Štampano.

## Aleksandra Paunović

### IN THE LYRICAL MEASURE OF DREAM AND REALITY: „WHAT I DREAM OF AND WHAT HAPPENS TO ME” BY IVO ANDRIĆ<sup>14</sup>

The paper considers literary-theoretical, literary-critical and cognitive-interpretive possibilities and the scope of the phenomenological method in understanding Andrić's ten-part poem, entitled “What I Dream of and What Happens to Me”. In this paper, we shall interpret the text pertaining to Andrić's lyrical cycle by means of Ingarden's methodology and theoretical postulates provided by the studies *On Literary Work* and *On Knowledge of Literary Art*, accompanied by the echoes of this methodology, its application and limitations within the Serbian literary critical thought (provided by Zoran Konstantinović, Dragan Stojanović).

Key words: Andrić, Ingarden, Phenomenological Method, Lyrics, Philosophy of Literature, Literary Theory, Layer, Opalization.

---

14 The text of this paper was created as a result of participation in the project *The Shift of Poetic Paradigms in the Serbian Literature of the Twentieth Century: The National and European Context* (project number: 178016) of the Institute for Literature and Arts (Belgrade), which was funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.



**Tatjana Samardžija**  
University of Belgrade  
Faculty of Philology  
tatjana.g.samardzija@gmail.com

27-242-234=163.41=111=133.1  
[https://doi.org/10.18485/ai\\_lik.2020.6.10.3](https://doi.org/10.18485/ai_lik.2020.6.10.3)

Оригинални научни рад

ENGLISH, FRENCH AND SERBIAN  
TRANSLATIONS OF BIBLICAL  
PHRASEMES WITH  
*BETEN, MEEH AND RACHAM*

The paper analyses Old Testament phrasemes with the nouns *beten*, *meeh* and *racham*, which share the root meaning ‘womb, bowels’. These phrasemes, ranging between restricted collocations and figurative idioms, belong to two semantic types: BIRTH (*fruit of the womb*, etc.) and HEART (*one’s bowels boiled/ burned/yearned*, etc.). We compare fifteen translations into English, French and Serbian Bible, starting from the fact that non-literal translations often delete the “image component” (Dobrovol’skij and Piraiinen 2010) responsible for the emphatic function of an idiom, thus ending in a kind of undertranslation. The relation between an idiom and its context is illustrated by a Serbian translation of Hosea 11:8.

Key words: Bible, translation, phraseme, idiom, *beten*, *meeh*, *rechem*, *bowels*, *womb*.

## 1. Introduction

The Old Testament (OT) Hebrew lexemes *beten* (בֶּטֶן), *meeh* (מֵעַיִן) and *racham* (רַחֵם) share the same root meaning ‘womb, bowels’, although their semantic fields show divergences, especially as to the range and frequencies of their respective meanings. From the phraseological point of view, *beten*, *meeh* and *racham* (BMR) raise interest not only because they form a number of characteristic phrasemes (e.g. in Isa. 63:15, KJV, *the sounding of you bowels*), but primarily because, in several of these phrasemes, BMR can alternate, as head words – sometimes two, sometimes all three,

as in *from the/my mother's womb* 'since birth'.<sup>1</sup> This represents a challenge for earlier standard interpretations of idioms as more or less invariable structures.

From the cognitive point of view, BMR themselves represent dead corporeal metaphors, where body organs stand for different *visceral* emotions: compassion, love, pain, distress. Having thus already developed a metaphorical use each, they also form body idioms. For Warren-Rothlin:

True body idioms are expressions in which a term for a body part collocates with other words to form an expression with a new, distinct meaning. (2005:206)

Such is the case, among others, of *who came forth/out of one's bowels* for 'one's children', where *bowels* literally means 'womb' or 'loins' (theme BIRTH), as well as of *one's bowels boiled/ burned/ yearned (for someone)* 'one's heart burned/yearned', implying different emotions (theme HEART). For Warren-Rothlin, corporeal metaphors establish "the relationship between 'idiomatic meaning' and 'literal meaning', together with the symbolic acts and social context which have produced the idiom" (2005:204). Idiomatic expressions based on conventional body metaphors express "by far the most common type of idioms in most languages" (2005:203), proving the importance of embodiment in personal, social and even religious experience – when Abraham sends his senior servant to find a bride for Isaac, he first swears him: "Put your hand under my thigh." (Gen. 24:2)

Since in English, French and Serbian/Croatian languages we do not find most of the phrasemes with BMR, the aim of this paper is also to discuss different choices in translation of OT body idioms with BMR into these languages. Therefore, our corpus comprises 72 occurrences of *beten*, 32 occurrences of *meeh* (or *meay*) and 44 occurrences of *racham* (plus 26 of *rechem*) in 6 English, 5 French and 4 Serbian/Croatian translations of the Bible, i.e. 2610 occurrences of BMR. With all the importance of dynamic translations in our search for an equivalent in the target language and target culture (Taber & Nida 1971; de Waard 1974; Margot 1979; Loewen 1976; Warren-Rothlin 2005; van den

1 Similarly, Babut observes the alternation of plurals *mothnayim* and *halat-sim* for 'loins' in *gird up one's loins* (1999:22; in van den Heever 2013:93).

Heever 2013), we examine some cognitive and cultural implications of keeping the original “biblical figure” (Loewen 1976:201) in the target text, instead of its replacement by an equivalent idiomatic expression or by a non-idiomatic “plain” lexeme, both obliterating the mental image created by the original Bible figure.

We analyse Bible phrasemes and their translations from a triple theoretical platform. First of all, following Cowie’s phraseological continuum (1981:225 *et seq*), we place phrasemes with BMR along the continuum between restricted collocations and figurative idioms. Secondly, we consider as fundamental the notion of *image component* developed by the Conventional Figurative Language Theory (CFTL, Dobrovolskij and Pirainen 2010), and understood as a semantic interface connecting the literal and the figurative meaning of an idiom. Finally, to a lesser extent, the basic tenets of the Conceptual Integration Theory (CIT, Fauconnier and Turner 2002) have inspired us to recognize the blending of source-language and target-language idioms not only in New Testament (NT) calques of OT idioms, but also as a possible strategy in translation. We shall also take into consideration the emphatic function of idioms, which Gläser embeds in her definition of an idiom:

A «phraseological unit» is a lexicalized, reproducible billexemic or polylexemic word group in common use, which has relative syntactic and semantic stability, may be idiomatised, may carry connotations, and may have an *emphatic* or *intensifying function* in a text. (Gläser 1998:125; in Dąbrowska 2018:69; *our italics*)

After resuming the results of our research, opposing literal and oblique (Vinay & Darbelnet 1972:11) translation procedures, we shall conclude the paper with a case of adoption of a Bible idiom in the DAN translation of Hosea 11:8, as a possible result of contextual contamination.

## 2. Key concepts and definitions

As mentioned, our starting point in this paper is Cowie’s phraseological continuum *free combinations* → *restricted*

*collocations* → *figurative idioms* → *pure idioms* (1981:225 *et seq*), primarily because of its scalarity, encompassing all semantic variations of phrasemes. For Cowie, pure idioms (e.g. *curry favour*, *foot the bill*, 1981:228) are “as immutable as they are semantically opaque”, while figurative idioms like *do a U-turn* or *change gear* “have figurative meanings”, but “also preserve a current literal interpretation” (1981:229). As for free combinations with BMR (e.g. *barren womb* in Pro. 30:16 for *racham*; *fish’s belly* in Jon. 1:17 for *meeh*; Judges 3:22 for *beten*), they are not the subject of our present interest. Most of the occurrences of BMR are in phrasemes spanning between restricted collocations and figurative idioms, such as, for example, *from the womb* ‘from birth’ (*beten*, *meeh*, *racham*), *who opens the womb* ‘firstborn’ (*racham*), or *the sounding of one’s bowels* ‘compassion, tenderness’ (*meeh*, Isa. 63:15).

The second theoretical frame we use is the CFTL, whose authors argue that a typical idiom

can be interpreted on two different conceptual levels: on a primary level, i.e. on the level of its ‘literal’ meaning which underlies its inner form, and on a second level, i.e. on the level of its figurative meaning. [...] The so-called *image component* of an idiom takes the role of a semantic bridge between the two levels. What is meant by *image component* is neither the etymology nor the original image, but linguistically relevant traces of an image that are comprehensible for the majority of speakers. It is an additional conceptual link that mediates between the literal reading (fixed in the idiom’s lexical structure) and the lexicalized meaning of an idiom [...] (2010:74,75; original italics)

This obviously describes Cowie’s figurative idioms (Cowie, 1981:229), while pure idioms no longer offer direct insight into their motivation, and must be interpreted globally. To explain the concept of image component, Colson mentions the analysis of *caught between a rock and a hard place*, which cannot be used for all difficult situations, because the literal meaning of the idiom

creates “the *mental picture* of being between the two obstacles, i.e. the idea of a ‘lack of freedom of movement’” (Dobrovolskij and Piraiinen 2005:15, in Colson 2008:196; our italics). For example – contrary to the motherly love of 1 Kings 3:26 (*her bowels yearned upon her son*, KJV), where the literal and the figurative meaning are merged since referring to a woman who has just had a baby – the deep Joseph’s love for his brother in Gen. 43:30 (*his bowels did yearn upon his brother*, KJV) no longer designs that physiological and psychological bond between a mother and the *fruit of her womb*, but the bond of two brothers born of the same mother. The image component common to both occurrences of the idiom still tells us that “blood is thicker than water”. It represents love as a deeply embodied emotion linked with our origins. In fact, the root meaning of the plural *rachamim* inevitably affects the perception of the idiom as a whole. In Bible idioms, it is essential to remember that “the image component is influenced by the culture of the specific language, and can therefore yield a lot of information about differences in culture, especially when very remote languages are the object of investigation” (Colson, 2008:196). The concept of motivation discussed by Dobrovolskij and Piraiinen (2010) is defined by Langlotz as “a speaker’s ability to make sense of an idiomatic expression by reactivating or remotivating their figurativity, i.e. to understand why the idiom has the idiomatic meaning it has with a view to its literal meaning” (Langlotz 2006:45, in van den Heever 71).

Motivation, as a bridge connecting these two levels of meaning, seems to be the major point of difference between Cowie’s figurative and pure idioms : the motivation of figurative idioms is more or less accessible, while it is lost in pure idioms like *kick the bucket* (Mark 2:19, KJV, ‘bridegroom’s guests at a wedding).

On the other hand, Warren-Rothlin (2005:201 *et seq.*) seems to suggest that the loss of motivation can be explained by the fact that “culture-specific symbolic acts” which had produced such idioms have since been lost to the community so that the connection between literal and figurative can no longer be retrieved. Such is the symbolic act of taking one’s hat off to someone, which is verbalized as an expressive speech act in English, French and

Serbian. Warren-Rothlin uses this example to distinguish four stages of idiomatization of social experience: 1. the action itself first becomes symbolic (wearing a hat representing social superiority, so that to lift or to take it off expresses high regard for someone); 2. The symbolic act is metaphorized to mean ‘congratulation’; 3. The metaphor loses its literal reference and is idiomatized; 4. The meaning of the symbolic act is expressed by the corresponding speech act, even in the absence of the former. To resume, idiomatic expressions are linguistic traces of psychological and socio-cultural components, whether the latter still be active or not. For us, this clearly implies that to translate such an idiom by a plain expression would erase an important segment of meaning clearly intended by the original text.

Moreover, for Langlotz, “the internal semantic structure of idioms is *potentially variable* from speaker to speaker: while an idiom may be motivated for speaker A, it is potentially opaque for another speaker B” (2006:127; in van den Heever 2013:71; our italics) because of our “mental network that can be potentially activated”. Quite similarly, Fernando, who also shares a scalar approach to idiom classification, argues that the readers’/ listeners’ knowledge of the grammar and of the context of use (1996:240, in van den Heever 2013:53) influences directly their capacity to recognize the figurative level of meaning. Therefore a translator of the Bible must always be aware of the public targeted by the translation and their capacity to recognize and appreciate the correspondence of the literal and the figurative meaning in the translation of idiomatic expressions.<sup>2</sup>

Thirdly, the Conceptual Integration Theory aims at explaining how we “make connections between different stories” (Turner, 2007:377–378), i.e. how initially distinct mental spaces (but containing common semantic elements making analogy possible) behind two or more expressions blend into a new and complex one, which inherits both the shared and some individual features mapped from the two input spaces onto the blended one. Thus, in Chrystal’s

---

2 The crucial questions raised by E. Cary are: *What do you translate? When, where, for whom?* (Fr. orig. “Que traduisez-vous? Quand, où, pour qui?”; 1985:35)



example with a monkey in a zoo reading Darwin and saying *Am I my keeper's brother?*,<sup>3</sup> the new expression merges the properties of the input space of the Bible idiom *Am I my brother's keeper?* (Cain as a bad “keeper” of Abel) with those of the other input space (Darwin: apes and men are relatives) into the blended space (apes are mistreated relatives of men), on the basis of their shared features contained in the generic space (kinship). As for the Bible, Colossians 3:12 blends two OT body metaphors: BOWELS ARE (A SEAT OF) EMOTIONS (e.g. Song 5:4), and CLOTHES ARE CHARACTER (e.g. Isaiah 61:10) into the complex idiom *put on the bowels of mercies*, meaning simply ‘be merciful’.<sup>4</sup> Conceptual integration could be of a particular interest when a translator wants to avoid both literal translation, for its incomprehensibility, and equivalence/ plain lexeme, for its loss of the image component. In this case, we argue, the translator could opt for a blended translation, combining (elements of the) original idiom with: a) a target language idiom of a different literal meaning or b) a target language plain word. For example, while *splanchna* in Phi. 1:7,12,20 is rendered literally in the KJV, the DRB and the DBY, and replaced by *heart* in the NIV, the NASB and the NKJV, we find a blended translation in the KJV for 1 John 3:17, where literal translation of *bowels* is enriched by adding the plain *compassion* (*bowels of compassion*), so that the image component is saved, as well as the clarity of meaning.

Finally, we underline as essential the *emphatic* or *intensifying function* of idioms. This function has a discursive and psychological motivation: the use of idioms often aims at a picturesque expression of intense emotional or sensory states. Nunberg, Sag and Wasow

3 *The Influence of the King James Bible on the English Language*. Conference organised by the English Speaking Union, British Council, July 6 2011, on the occasion of the 400<sup>th</sup> anniversary of the KJV Bible (2011:40:50).

4 Moreover, *bowels of mercies* (*splanchna oiktirmou*) seems to be a contraction of the OT parallelism *bowels and mercies* (e.g. Isa. 63:15; see also Hos. 2:19, Zec. 7:9) as a kind of explicitation of *bowels*. This Paulian formulation reminds us of Langlotz’ “hybrid images” (2006:125; in van den Heever 2013:73). For Langlotz, conceptual blending is one of “conceptual mechanisms” on which idioms are based, others being conceptual metaphor, metonymy and emblems (in *wolf in sheep clothing*, wolf is an emblem of evil; 2006:124). Warren-Rothlin takes synecdoche as a subtype of metonymy (2005:100).

(1994:492–493; in van den Heever 2013:42) discern six “dimensions of idiomaticity” ascribed more or less to various phrasemes: *conventionality*<sup>5</sup> (stereotyped use in a linguistic community), *inflexibility* (reduced syntactic variability), *figuration* (frequent presence of a metaphor, metonymy or hyperbole in the phraseme, opposing the literal and the figurative meanings), *proverbiality* (phrasemes reflect various facets of social experience), *informality* (association with colloquial and familiar styles) and *affect* (affective stance in the speakers attitude, instead of neutrality). The emphatic function concerns both informality and affect. This is obvious from the notable absence of idioms in administrative and professional contexts. In the Bible, idioms are closely connected with their cultural context and the attitude of the enunciative stance (speaker) towards the discursive context and content. Furthermore, the emphatic function of idioms depends on the simultaneous perception of the literal and the figurative meaning: *yearning bowels* does not bear the same connotational value as plain lexemes *compassion* or *pity* – precisely because of the absence of image component in the latter. Compared to their plain equivalents (*kick the bucket – die*), idioms contain a surplus of (con)textual meaning, which often reveals the presence of a particular enunciative stance (Fr. *instance énonciative*). In this sense, it is interesting to note the high frequency of idioms with BMR in Job, Psalms and Isaiah. As Taber and Nida mention five factors to be considered when translating a “biblical expression”, the last but not the least is the “emotional reaction of the targeted public”. (Taber et Nida, 1971:107; in Margot 1979: 93; our translation)

### 3. Interpretation and translation of idioms

Loewen mentions four main types of “adjustments in translation”<sup>6</sup> in his third article on “Non-literal meanings” (1976:201):

- 
- 5 Vrbinc reminds us with Dobrovol'skij that, “as soon as an expression has become conventionalized, it will be reproduced in discourse as prefabricated unit of language” (Dobrovol'skij 2006:514; in Vrbinc 2019:12). In the context of Bible translation, we find the term *memorisation* (Maria Swensson 2004:184, in van den Heever 2013:65).
  - 6 These four types are practically identical with those proposed by de Waard (1974:114–115).

1. Keeping the original biblical “figure” in the target text (calque, *refresh my bowels in the Lord*, KJV);<sup>7</sup>

2. Adding elements which are implicit in the biblical idiom (i.e. explicitation,<sup>8</sup> *Aïe, mon ventre, mon ventre me fait mal!*, Jer. 4:19, NFC, vs. the original *My bowels! My bowels!*, YLT);

3. Replacing the original idiomatic expression by a “culturally equivalent” (Margot, 1979:93), i.e. a target language expression of similar meaning (e.g. in Song 5:4 the Serbian-Croatian *srce mi ustrepta* ‘my heart trembled’, ZBS, vs. the literal *my bowels were moved*, KJV);

4. Expressing the figurative meaning “in plain words”, i.e. in a non-figurative way (*his children* instead of *those that came forth of his bowels*).

When choosing among these four, a translator ought to respect the three Taber and Nida’s (1982:118,119) priorities “in the proces of transfer”:

“1. At all costs, the content of the message must be transferred with as little loss or distortion as possible. It is the *referential, conceptual burden* of the message that has the highest priority.

2. It is very important to convey as well as possible the connotation, the *emotional flavor and impact*, of the message.

3. If, in transferring from one language to another the content and the connotation of the message, one can also carry over something of the form, one should do so. But *under no circumstances should the form be given over the priority* over the other aspects of the message.” (Taber and Nida, 1982:118,119; our italics)

If the third “priority” clearly warns against the “errors of literalism” (Margot 1979:94), all three priorities warn against the loss of message, including its “emotional flavor and impact”. As M. Bouttier puts it, “biblical words are heavy with different evocations and resonances”.<sup>9</sup> While non-literal translation techniques

7 Our examples. Similarly, de Waard’s first principle of translation affirms that, “in spite of the temporal and cultural distances, the Biblical form should be respected and retained with or without modification whenever possible.” (1974:113–114)

8 Or amplification in Vinay and Darbelnet (1972:5).

9 “Les mots bibliques sont lourds d’évocations et de résonances” (M. Bouttier, 1972/3:373, in: Margot 1979:24).

can surely enhance the reader's understanding of the basic-level message of the Bible, they will certainly result in the loss of the emphatic function of the source idiomatic expression, which also contributes to this basic message.

From the cognitive point of view, figurative idioms like those containing *BMR*, where literal and figurative are superposed, reveal a particular cultural perception of body-mind correlations. Therefore, the translation of a Bible idiomatic expression with a plain non-idiomatic denotative equivalent or with a target-culture idiomatic expression of a similar figurative, but different primary meaning, results in the loss of "etymological memory" and reduces the image component which links the literal and the lexicalised levels of meaning (Dobrovolskij and Pirainen 2010:85 *et sqq*). This is why Margot, commenting on a non-figurative translation of Pro. 5:15–18, remarks that it "has not preserved any image" (1979:291). He remains opposed to consistent demetaphorization "without compensation" (1979:290).

Commenting on a Schleiermacher's 181? lecture entitled "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" ("On the Different Methods of Translating"), L. Venuti opposes two fundamental translation strategies: contrary to what he calls the *domesticating* strategy ("an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values"),<sup>10</sup> he underlines the importance of the *foreignizing* strategy which is "an ethnodeviant pressure on [target-language cultural] values to register the linguistic and cultural differences of the foreign text, *sending the reader abroad*" (Venuti 2001:242; our italics). This dichotomy is particularly relevant for Bible translations: with the exception of those cases where a calque would result in misinterpretation,<sup>11</sup> the fear of los-

10 Margot (1979:91,92) quotes some eloquent examples of far-fetched "equivalences" in R. Parmentier's translation of Matthew, such as *comrades* (Fr. *camarades*) for *disciples*; *enigmas* (*énigmes*) for *parables*; *the grand project* (*le grand projet*) for *The Kingdom of God*. Even more exaggerated are examples we find in Clarence Jordan's *Cotton Patch* paraphrase of the New Testament, written in the 1960s and 1970s for the US South, where *Jew* and *Gentile* are replaced by *white man* and *Negro*, and *crucifixion* becomes *lynching*.

11 E.g. *children of the bridechamber* in the KJV Mat. 9:15, means 'the guests of the bridegroom', Ser. *svatovi*, Fr. *les amis de l'époux*, and not 'children

ing the reader to the effort of surpassing his or her own worldview has oftentimes deprived many a translation of that distinctive civilisational dimension of the Bible text. But the problem concerns one more dimension.

Referential and even hermeneutical loss produced by the deletion of an apparently insignificant and banal Hebraism can be seen if we compare an English and a Serbian translation of *gennēmata echidnōn* (γεννήματα ἔχιδνῶν) in Mat. 3:7 and Luke 3:7. While the VUK (1847) translates the phrase literally as *porodi aspidini!*, lit. 'brood/children of viper', like most renowned English translations (including NIV, NASB and NKJV), the Good News Bible (GNT, previously called Today's English Version) has *You snakes!*<sup>12</sup> Such an equivalence results from the choice to shorten the *koine* Semitism *son of* + noun (*Man, perdition, Israel, prophets, thunder...*)<sup>13</sup> to noun only. Similarly, it is highly probable that an average Serbian reader will interpret *porodi aspidini* as equivalent to *You snakes* (Ser. *Zmije!*), regardless of its literal translation. In that case, can we say that the strategy of the GNT was correct? The problem is that John the Baptist did not intend an insult. He meant it literally. Namely, besides the Baptist, Christ himself uses the same formula twice, in Matthew 12:34 and 23:33. It is Christ also who in John 8:44 shows clearly that he means what he says: „Ye are of a father – the devil...” (YLT). For him, γεννήματα ἔχιδνῶν points at the spiritual descendance of the devil (or the Serpent, cf. Rev. 12:9). In all these NT texts, *viper's brood* is a reference to Gen. 3:15: “And I will put enmity between *thee* and *the woman*, and between *thy seed* and *her seed*; it shall bruise thy head, and thou shalt bruise his heel.” Therefore, to translate/

---

conceived in the bridechamber? See on this example de Waard 1974:112. Dagut speaks about *hypnotization* by metaphors: when translators learn the etymology of a dead metaphor, they are so impressed that “they cannot free themselves from its domination”. (Dagut 1971:117; in de Waard 1974:113)

12 Margot (1979:287) quotes this translation from GNT as one of examples taken from Loewen (TBT 27.2, 1976:207–209). Still, Margot mentions it in a different context.

13 For Margot (1979:277–278; our translation), this phrase designates “possession of a quality, or belonging to a group, or someone's doom”. It can be understood “as positive or negative, or taken as neutral”.

interpret *Porodi aspidini* as a mere critique of someone's character darkens the important interpretive reference to the key text in Genesis. Bible translations must harmonize transculturation with hermeneutics.

For de Waard, following Katharina Reiss (1971:62f, in de Waard 1974:112), an important criterion in translation is the type of discourse: in non-literary prose, the accent is on the content, justifying plain translation; in a poetic text, demetaphorization "necessarily implies a considerable loss of impact of the message" (de Waard 1974:112), because it replaces the often powerful imagery by a "flat and uninteresting translation which would have to be judged as an 'under-translation'" (*ibid*).

Therefore, whenever is possible to find an equivalent which shares some generic space components with the source expression, without the risk of absence of motivation from the perspective of the target culture or even of misinterpretation, the translation should at least be a blend of the source and the target input spaces, preserving the image component characterizing the Bible idiom, and expanding it by adding components from the target culture. This seems to have been not only Paul's strategy in Col. 3:12, but also that of Peter in 1 Pet. 1:13, since *gird up the loins of your mind* activates the OT *gird up one's loins* and explicitly applies it to the spiritual domain (*your mind*) for the non-Hebrew public (explicitation in terms of Vinay and Darbelnet 1972:9).

#### 4. Womb and bowels in biblical idioms

Our research concerns phrasemes with three Hebrew nouns: *beten* (בֶּטֶן), *meeh* (מֵעָי) and *racham* (רַחֵם). Since *racham* has a doublet, *rechem*, with the same root meaning 'womb', we also take into consideration its 26 occurrences. For each of the three lexemes, we will study its meaning and its translations into English, French and Serbian. After that, we will resume our observations.

The corpus comprises:

- 72 occurrences of *beten*,
- 32 occurrences of *meeh* (or *meay*) and

- 44 occurrences of *racham* (and 26 of *rechem*)

for each of the 15 following translations:

- In English: DRB (the Douay-Reims Bible, 1582–1610), KJV (the King James Version, 1611), DBY (the Darby Translation, 1890), NASB (the New American Standard Bible, 1971), NIV (the New International Version, 1978), NKJV (the New KJV, 1982);

- In French: OST (the Ostervald Version, 1724), LSG (the Louis Segond Version, 1910), TOB (the Traduction Oecuménique de la Bible, Ecumenical Translation of the Bible, 1967–1975), CHU (the André Chouraqui Version, 1974–1979), NFC (the Nouvelle Français Courant, 2019);

- In Croatian/Serbian: DAN (the Đuro Daničić Old Testament, 1865), BAK (the Lujo Bakotić Version, 1933), ZBS (Zagrebačka Biblija “Stvarnost”, 1968), SSP (the Savremeni Srpski Prevod, 2016).

By contrasting translations in each of the three languages, we will identify several translation procedures or techniques from the list of Vinay and Darbelnet (1972:4–16), with a special focus on the emphatic dimension of the phrasemes with BMR. Concerning translations, we have noticed expected tendencies, but not always regularities, as individual versions mostly do not render each lexeme or phraseme in the same way. A notable exception is the Chouraqui translation (CHU), where every *beten* is *ventre*, every *rachamim* is *matrices*, while *meeh* can be replaced by the plurals *boyaux*, *entrailles* or *viscères*. With a limited frame of this paper, we shall accentuate only verses of a particular interest.

The following table shows the semantic distribution of the four lexemes:

Main meanings	<i>beten</i> (בֶּטֶן)	<i>meeh</i> (הַעֵמָ)	<i>racham</i> (רַחֵם)	<i>rechem</i>
	72	32	44	26
womb	44	4	4	26
man's centre of procreation	1	5		
internal organs, intestines	14	11		
external belly	1	1		
body (opposed to soul)	2			
'heart', emotions	9	11	compassion 39	
woman			1	
piece of architecture	1			

The table shows that *beten* develops a greater variety of meanings than other lexemes (although 'womb' is dominant), compared to *racham*, which is used predominantly in its figurative meaning of 'compassion', while its doublet *rechem* is used exclusively for 'womb', without figurative use.

From a strictly semantic point of view, we can distinguish two main semantic types of phrasemes: the type BIRTH and the type HEART. All three lexemes form both types of phrasemes.

The type BIRTH is based on the metonymy womb-birth-child. While *racham* forms both types of lexemes, the majority of its occurrences are in plural (*rachamim*), in which case they have a metaphoric meaning 'compassion' (type HEART), as of a motherly compassion for her child, so that the rare singular occurrences of *racham* correspond to the type BIRTH (Gen. 49:25; Eze. 20:26), as well as all the occurrences of its morpho-semantic doublet *rechem* (e.g. Gen. 20:18; Hos. 9:14). Here are the phrasemes of the type BIRTH in the KJV:

B: *fruit of the womb, from the/my mother's womb/belly, children of my own body, son of one's womb*

M: *out of one's bowels, come forth of one's (own) bowels, from the bowels of one's mother (= from the womb)*



R: *from the womb, all that opens the womb*

In *come forth/proceed from one's bowels* (B, M), 'originate from, be a child of', the literal sense of *bowels* is obvious, just as of *womb* (B) in *fruit of the womb* and *the offspring of one's bowels* ('children, descendants'), which are highly restricted collocations, i.e. combined with a restricted list of nouns and producing a rather transparent meaning. Still, *fruit* for the child is already an emphatic way of expressing parenthood, such as highlights the deep attachment of one's inner being to his/her children. In all three cases, the stress is on the image component of delivery/birth in order to emphasize the powerful parental connection. The same image of delivery/birth is evoked in *all that opens the womb* (*racham, rechem*) for 'first-borns'. The phraseme *from the/one's womb/bowels* meaning 'since one's birth, since one was born' differs from others in this group, and in the other, by being the only phraseme in which all the three lexemes can alternate (e.g. B-Job 10:19, M-Isa. 49:1, R-Isa. 46:3). This phraseme is based on the metonymy taking womb for birth, and is used as temporal adverbial. It is a relatively fixed expression, but without any figurative meaning.

The type HEART includes phrasemes whose figurative meaning is based on the corporeal metaphor representing bowels and the womb (conceptualised as situated in the *bowels*) as the seat of powerful emotions which range from parental love and yearning to desire as well as pain. In fact, as we shall see, BMR forms parallels with *nefesh* 'soul' and *leeb* 'heart', also referring to character in general. Here are the phrasemes of the type HEART in the KJV:

B: *my belly trembled, the inner/inmost parts of the bowels* (the inner being)

M: *my bowels were moved/stirred/troubled* ('I was moved, in distress'), *one's bowels shall sound* (+ *compl.*) or *the sounding of one's bowels*

R: *one's bowels yearn for someone* (*son, brother*), *the sounding of thy bowels* (M) and *of thy mercies* (R), *His* (God's) *mercies are* (very) *great/ great are thy* (God's) *mercies, thy manifold mercies, God's tender mercies*

While the type BIRTH is based on metonymy, this type is based on a conceptual metaphor, as another one of Langlotz'

“conceptual mechanisms” producing idioms (2006:124; in van den Heever). Here organs such as womb and bowels (belly) are conceived as seats of deep emotions (Isa. 49:15, B). The comparison of the two types of phrasemes shows that they are connected and represent a continuum where the literal meaning is potentially retrievable in the figurative use. In fact, in figurative idioms of the type HEART, we find the superposition of the literal and the figurative meaning: while in English, French and Serbian, such correlation exists between heart and emotions, in Hebrew, the seat of emotions is not only heart, but also womb and bowels, as well as kidneys and liver. On the other hand, this type comprises also restricted collocations such as *His (God’s) mercies are (very) great/ great are thy (God’s) mercies, in thy manifold mercies, God’s tender mercies*. Of course, as for *mercies, rachamim* is itself a metaphor. Actually, Warren-Rothlin recognizes “multiple metaphorizations” involving not only the whole phraseme, but also some of its parts (2005:101); he mentions nouns, as is the case with BMR. As we shall see, while earlier of our 15 translations tend to render such idioms by a more or less faithful calque, the recent ones often replace them by their equivalents with *heart* or with dynamic equivalents. Our analysis will show that these versions do not systematically translate all occurrences of the type HEART in the same way: some occurrences are translated literally in all versions, while others are rendered in a different manner from version to version, and even in one version. For a deeper look at the translations of the phrasemes with BMR, we shall consider each of lexeme apart.

## 5.1. *Beten*: meaning, parallelisms and translations

### 5.1.1. Meanings and parallelisms of *beten*

Brown, Driver and Briggs<sup>14</sup> distinguish four main meanings of *beten* (feminine, singular, 72 occurrences):

---

14 <<https://biblehub.com/hebrew/990.htm>> 21.04.2019.

1) human belly, abdomen (Job 20:15,20,23; Psa. 17:14); belly of the behemoth;

2) body “opposed to soul” (Ps. 31:9; Ps. 44:25);<sup>15</sup>

3) womb (Gen. 25:23,24; Hos. 12:4; Job 1:21; Eccl. 11:5; Isa. 44:2,24 etc.), and figuratively (Jon. 2:3: *the womb* – i.e. the hole – of the *Sheol*; Job 38:39: *Out of whose womb came the ice?*) and

4) inner being (Job 15:35; 32:18, etc.).

While *beten* primarily refers to the womb,<sup>16</sup> it can also imply the reproductive parts of a man (Job 19:17; Mic. 6:7). Exceptionally, in 1 Kings 7:20, *beten* is said to represent a terminological metaphor for “some rounded projection connected with the two pillars Jachin & Boaz” (Brown-Driver-Briggs).<sup>17</sup>

*Beten* forms 17 parallelisms:

1) *beten+meeh* (‘womb’): *in thy womb... from thy bowels* (Gen. 25:23); *from the womb... out of my mother’s bowels* (Psa. 71:6); *from the womb... from the bowels of my mother* (Isa. 49:1); *thy belly... thy bowels* (Eze. 3:3);

2) *yarek* (‘thigh’)+*beten*: *thy thigh to rot... thy belly to swell* (Num. 5:21); *beten+yarek: thy belly to swell... thy thigh to rot* (Num. 5:22,27);

3) *beten+rechem* (‘womb’): *in the womb... in the womb* (Job 31:15 ); *in the belly... from the womb*; (Jer. 1:5 ); *rechem+beten: from the womb... as soon as they be born* (Psa. 58:3);

4) *mothen+bethen* (centre of strength): *in his loins... in the navel of his belly* (Job 40:16 );

5) *racham+beten* (‘womb’): *from the womb... from my mother’s belly* (Psa. 22:10); *beten+racham: from the belly... from the womb* (Isa. 46:3);

6) *nephesh+beten* (‘soul and body’): *our soul... our belly* (Psa. 44:25); *his soul... the stomach* (Pro. 13:25);

15 Are Psa. 31:9 and 44:25 really syntetic, or rather antithetic parallelisms? Are *beten* and *nephesh* forming a merism, as Brown, Driver and Briggs seem to suggest, thus linking two opposites (body, soul) to represent the whole (all human being), or, as we are inclined to think, is *beten* represented as the seat of *nephesh*?

16 #Strong’s Exhaustive Concordance derives *beten* “[f]rom an unused root probably meaning to be hollow [...]”. <<https://biblehub.com/hebrew/990.htm>> 12.3.2020.

17 *ibid.*

7) *banim+p̄ri habaten: children... the fruit of the womb* (Psa. 127:3 );

8) *firstborn-fruit of my beten: my firstborn... the fruit of my body* (Mic. 6:7).

Sometimes the KJV designates by *belly* the centre of human soul (since *beten* forms parallelisms with *nefesh* in Psa. 44:25 and Pro. 13:25), like in Job 32:19; Psa. 31:9; Psa. 44:25; Pro. 18:8 (identical with 26:22); Pro. 20:27.30; Pro. 21:18. *Beten* is clearly represented as the centre of emotions in Hab. 3:16.

Exceptionally, in Job 19:17, the literal meaning of *lib'ne bitni* (“to the sons of my womb/body”) assigns *beten* to Job, which is close to the use of *halats-mothen (loins)*. Still, there is considerable discrepancy between the translations of this particular verse: compared to Young’s literal *the sons of my mother’s womb*, we read *the children’s sake of mine own body* (KJV, see also Mic. 6:7), *the children of my womb* (DRB), *the children of my [mother’s] womb* (DBY), *my own family* (KJV), *my own brothers* (NASB) and *the children of my own body* (NKJV).

### 5.1.2. Contrastive analysis of English, French and Serbian translations of *beten*

Gen. 30:2 is the first text with *the fruit of the womb*, but in a complex context. All English versions keep *womb*, except the NIV, with its equivalent *who has kept you from having children*. French translations tend to equivalence: *qui t’empêche d’être féconde* (LSG); *qui t’a refusé la fécondité* (OST); *qui n’a pas permis à ton sein de porter son fruit* (TOB); *C’est lui qui t’empêche d’en avoir* (NFC). Expectedly, the CHU keeps the calque. The Serbian BAK uses three times the plural *utrobe* (Isa. 13:17; Mic. 6:7; Hab. 3:16) for both types of phrasemes, although *beten* is singular.

In Deu. 7:13, *the fruit of thy/your womb* is in all English versions. All French versions keep *fruit*, whether of *tes entrailles*, *ton ventre*, *ton sein* or *ton corps*. In Serbian, the ZBS, the DAN and the BAK keep *plod utrobe*, but the recent SSP has the plain *tvoj porod*.

As for the five verses in Deu. 28 and 30, where the KJV has *fruit of thy body* (synecdoche: part-whole), and the rival DRB, *fruit of thy womb*, the DBY oscillates with *the fruit of thy womb/*

*body*. The NIV and the NKJV only modernize the pronoun into *your*. The NASB goes further, combining *offspring* with *body*. In French, the LSG and the OST have *le fruit de tes entrailles*, the TOB, *le fruit de ton sein*, and the CHU, *le fruit de ton ventre*. The NFC has various solutions: once *le fruit de ton corps*, besides three *de nombreux enfants*, *ta descendance* and *ton fils et ta fille*.

The three following occurrences of *from the/my mother's womb* relate to Samson. Here all English versions have *womb*. The French versions are internally coherent, with, respectively, *dès/depuis le ventre de sa/ma mère* (LSG, CHU, NFC) and *dès/depuis le sein* (OST, TOB). All Serbian/Croatian translations keep the idiom with *utroba*.

The 16 occurrences in Job deserve a particular attention: here *beten* forms not only phrasemes we study, but also several literary metaphors we will mention. As for the phrasemes of birth, Job 1:21; 3:10.11; 10:19 show great faithfulness of the English versions to the original, with *womb* and *belly* everywhere. We mention in particular *from womb to tomb* in the NASB, excellent equivalent idiom, and *from the womb to the grave* elsewhere. For the sake of comparison, Serbian/Croatian has a very similar idiom *od kol(ij)evke pa do groba* (lit. 'from the cradle to the grave'), but none of the 4 respective Serbo-Croatian translators used it. In French, we mention the non-literal translation *Car elle n'a rien fait pour m'empêcher de naître* (NFC, 3:10). In 10:19, verbs *porter*, *passer*, *transporter* seem to prevent idiomatic reading (Fr. *défigement*). As for the non-conventional metaphoric use of *beten* in Job, let us first mention 15:2 (*fill his belly with the east wind*, KJV), where translations rightly keep the image, but vary the lexeme for the wind: *east wind*, *sirocco*, etc. Also, the LSG and the OST translate *beten* with *poitrine*, 'breast, chest'. In 15:35, *their belly prepareth deceit* (KJV) suggests the metaphorical use of *beten* for the mind, which is why the NASB has *mind*, and the NFC uses synecdoche with *ce qui mûrit en lui, c'est la tromperie*. All Serbian versions keep the metaphor. As in Job 15:2 and 15:35, the link between *beten* and our literal and spiritual appetite and emotions is visible also in Job 20:15.20.23 (see Psa. 17:14; 31:4; Pro. 18:20; 20:27,30; 22:18; Pro. 26:22). Job 32:19 underlines the metaphorical use of *beten* to express intense emotions. We

find special interest in Job 38:18, where *bitni* literally refers to ‘my bowels/womb’, but is always translated with a synecdoche, e.g. *the spirit within me* (NIV). In French, 38:18 is rendered literally by the OST (*l’esprit qui est dans mon sein*), the TOB and the CHU (*le souffle de mon ventre*), while the NFC uses the transposition<sup>18</sup> *mon agitation intérieure*. All Serbian versions use synecdoche. Job 38:29 uses a beautiful literary metaphor, *From whose womb has come the ice?* (NASB), which all versions render faithfully.

Psa 58:3 illustrates the usual translation of parallelisms with *from the womb* (see also Psa. 71:6) and *fruit of the womb*. While the older translations keep the image both of *rachem* (‘womb’) and of *beten* (‘belly, womb’), such as DRB, many more, in parallelisms in general, render one of the two lexemes with a plain word. Such is the case here with all other but the NFC, which replaced both *beten* and *rechem* with a plain word. In Psa. 127:3 and 132:11 *fruit of the womb/body* is kept in most English versions, apart from the NIV (*offspring, descendants*), while the French TOB and NFC condense only Psa. 132:11; so do the ZBS and the SSP.

As for the Proverbs, we mention the more or less successful versions of 31:2, where the mother speaks to *the son of my womb* (KJV): while all English and most French versions keep the phraseme, the NFC has *mon propre enfant* to express emotional attachment, but losing the image. In Serbian, while the DAN and, surprisingly, the SSP keep the phraseme (*sine utrobe moje*), the ZBS replaces *utroba* with *srce*, thus using the equivalent organ. The BAK solution is the most beautiful, but the image is lost as well, with *moj rođeni*.

Ecc. 5:15 is, with Job 1:21, the example of a 100% faithful translation in all 15 versions, because of the famous ‘coming forth naked from one’s mother’s womb’.

The most powerful uses of *beten* are found in the Prophets. Isaiah has 8 occurrences. The image with the womb is rather consistently kept in the KJV, the DRB and the NKJV. As for the others, once more, the parallelism in Isa. 46:3 and 49:1 leads to the replacement of one of the lexemes by a plain word (*birth, borne* in the NIV and the NASB in particular). In the famous Isa. 49:15,

18 According to Vinay and Darbelnet, transposition is a change of word class, like here *merciful* replaces *mercy*. (Vinay & Darbelnet 1972:16)

the absence of parallelism leads to a generally literal translation *fruit of her womb* in all English versions but the NIV (*the child she has borne*), all French but the NFC (*l'enfant qu'elle a porté*) and all Serbian/Croatian but the SSP (*dete koje je rodila*). We argue that the possible reason for this faithfulness resides in Luke 1:42, where the same phrase is used for Jesus Christ: *blessed (is) the fruit of thy womb* in the KJV, *blagosloven je plod utrobe tvoje* in the DAN, *le fruit de ton sein est béni* in the LSG.

As for the parallelism in Jer. 1:5 (*beten+rechem*), there is significant inconsistency in English versions, with only the KJV and the DBY keeping both phrasemes (*belly, womb*). French versions keep both phrasemes. Of the Serbian/Croatian versions, the SSP has replaced the phraseme with *meeh* using the equivalent *pre nego što si se rodio*.

The occurrences in Hosea, Micah, Jonah and Habakkuk are placed in the context of powerful emotional messages. Nonetheless, we mention only Hab. 3:16, as it contains the only conventional phraseme of the type HEART. In English versions, we have *my body/belly/bowels trembled/were troubled*, except in the NASB, with the awkward *my inward parts trembled*. In French, the TOB and the NFC read *je suis profondément bouleversé*, while the CHU has the doubtful *mon ventre s'irrite*. Serbian/Croatian versions all have the calque (pl. *utrobe* in the BAK).

In Serbian/Croatian versions, the lexeme *utroba* 'bowels' is predominant in the ZBS, the DAN and the BAK, whereas the SSP (2016) uses concentration (Vinay and Darbelnet 1972:7) to replace 'the fruit of the womb' by *potomak, porod* 'descendant, offspring', *odojčad* 'sucklings' and *deca* 'children'. The BAK and the SSP often replace *od utrobe materine* 'from one's mother's womb' with *od rođenja* 'since birth'.

## 5.2. *Meeh*: meaning, parallelisms and translations

### 5.2.1. *Meaning and parallelisms of meeh*

In *meeh* (32 occurrences, masculine, always plural!), there is an uninterrupted semantic continuum, from its literal meaning

'belly', 'intestines', 'womb', to 'birth', to '(motherly) compassion. We can identify 4 main meanings, 3 of which (21 of 32 occurrences) are literal:

1) Bowels or abdomen: 2 Sam. 20:10; 2 Chr. 21:15 (*disease of thy bowels*), 18,19; Job 20:14 (*his meat in his bowels*); Song 5:14 (external belly); Eze. 3:3 (*fill thy bowels with this roll*); Jon. 1:17 (*fish's belly*); 2:1 (or 2:1.2);

2) Woman's centre of procreation, womb (see *beten, rechem and racham*): Gen. 25:23; Num. 5:22; Ruth 1:11 (*are there yet any more sons in my womb*); Psa. 71:6 (*took me out of my mother's bowels*); Isa. 49:1;2;

3) Man's centre of procreation (similar to *halats*): Gen. 15:4 (*out of thine own bowels shall be thine heir*); 2 Sam. 7:12, 16:11; 2 Chr. 32:21 (*they that came forth of his own bowels slew him*); Isa. 48:19;

4) Center of powerful, deep (visceral) emotions and sensations (see *racham*): Job 30:27 (*my bowels boiled*); Psa. 22:14 (*my heart is melted in my bowels*); Psa. 40:8 (*thy law is in my bowels*); Song 5:4 (*my bowels were moved for him*); Isa. 16:11 (*my bowels shall sound like an harp for Moab*); Jer. 4:19 (*My bowels! My bowels!*); Lam. 2:11 (*my bowels are troubled*).

The full span of meanings of *meeh* appears in 12 parallelisms and appositions:

1) *meeh+beten* ('womb'): Gen. 25:23 (*Two nations are in thy womb, and two manner of people shall be separated from thy bowels*); Psa. 71:6 (*By thee have I been holden up from the womb: thou art he that took me out of my mother's bowels*); Isa. 49:1; Eze. 3:3;

2) *meeh+beten+yarek* ('bowels'): Num. 5:22 (*And this water that causeth the curse shall go into thy bowels, to make thy belly to swell, and thy thigh to rot*);

3) *meeh+kereb* (emotions, 'soul'): Isa. 16:11 (*Wherefore my bowels shall sound like an harp for Moab, and mine inward parts for Kirharesh*);

4) *zera+meeh* ('fruit of the womb'): Isa. 48:19 (*Thy seed also had been as the sand, and the offspring of thy bowels like the gravel thereof*); 2 Sam. 16:11;

5) *meeh+racham* ('compassion'): Isa. 63:15 (*therefore my bowels are troubled for him; I will surely have mercy upon him*);



Jer. 31:20 (*where is ... the sounding of thy bowels and of thy mercies toward me?*);

6) *meeh+kabed* (emotional pain): *my bowels are troubled, my liver is poured upon the earth* (Lam. 2:11);

7) *nephesh+meeh* ('soul, being'): *they shall not satisfy their souls, neither fill their bowels* (Eze. 7:19);

8) *meeh + leeb* (emotions, 'heart') : *my bowels are troubled; mine heart is turned within me* (Lam. 1:20).

### 5.2.2. Contrastive analysis of English, French and Serbian translations of *meeh*

Gen. 15:4, the first occurrence of *meeh*, refers to fatherhood, thus eliminating the literal meaning 'womb' and corresponding to *halats* 'loins', like in Gen. 35:11. While the KJV and the DRB use a calque, modified by the DBY, the NASB and the NKJV (*out of thy body*, synecdoche), the NIV opts for an equivalent, *your own flesh and blood*. If Gen. 25:23 is rendered literally by all 15 versions, this shows its literal meaning, without figuration. Still, Ruth's *Are there yet any more sons in my womb?* (1:11), without being idiomatic, is a rethoric question and as such translated with *Am I going to have any more sons?* in the NIV, while other versions, although modifying the syntax of the question, keep *womb*. All five French version keep the image with *sein*, *ventre* and *entrailles*. Of the Serbian/Croatian versions, only the SSP wipes away *utroba*, with *Zar ću roditi još sinova*. The expression *come forth (out) of one's bowels* is found not only in Gen. 15:4, but also, with syntactic variations, in 2 Sam. 7:12, 16:11 and 2 Chr. 32:21 (fatherhood), as well as in Gen. 25:23 (motherhood). Here, as well, the KJV, the DRB and the DBY mostly keep the source image with *womb* and *bowels*, whereas the NIV, the NASB and the NKJV mostly replace the phrasemes with equivalents: *your/my/his own flesh and blood* (NIV), *come out from me, come forth from you, some of his own children* (NASB), *come from my own/your body, some of his own offspring* (NKJV). In French, the LSG and the OST (*sorti de tes/mes/ses entrailles*), as well as the CHU (*sorti/ra de tes/mes boyaux/viscères*) remain faithful to the original, while the TOB (*issu de toi-même/ de moi, ses propres fils*)

and the NFC (*tes/ses propres enfants/fils*) aim at metonymy and equivalence. In Serbian/Croatian 2 Sam. 7:12, all four versions have preserved a body image component, but only the DAN has retained *utroba*, while the ZBS has *od tvoga tijela*, the BAK *koji će iz tebe izići* (synecdoche) and the SSP the excellent *od tvoje krvi*. For 2 Sam. 16:11, we must note *iz/od bedara mojih* in the DAN and the BAK (also in 2 Chr. 32:21).

Only two occurrences are found in Job, of which 30:27 seems to suggest that the identity of Hebrew body idioms is primarily semantic, and not morphosyntactic. Namely, *My bowels boiled* (KJV) expresses the same idea of heat (verb *rawtach*) in the bowels as do phrasemes with *rachamim* (Gen. 43:30, 1 Kings 3:26) combined with the verb *kawmar*.<sup>19</sup> It is interesting to see how many versions of Job 30:27 modify the source idiom in different ways: *I am seething within* (NASB, synecdoche), *the churning inside me never stops* (NIV), *My heart is in turmoil* (NKJV). In the DRB, *my inner parts have boiled* seems so deprived of any kind of loftiness. In French, all versions have kept the image component with *mes entrailles/viscères bouillonnent/ne cessent de fermenter*.

The translation of Psa. 22:14 and 40:8 is interesting because of their Messianic reference. The first places the heart (*leeb*) in the bowels (*meeh*), reminding us of the Serbian *srce mi je sišlo u pete* ('my heart has sunken to my heels'). While the DRB and the DBY keep *in the midst of my bowels* with the KJV, the three other have *within me*. In French, while the first four have *dans/au fond de mes entrailles/vicères*, the modern NFC has *Mon courage fond en moi comme la cire*. In Serbian/Croatian, the ZBS reads *u grudima mojim* 'in my breast', while the three other opt for the synecdoche *u meni* 'in me'. In Psa. 40:8, all six English and all four Serbian/Croatian versions render *meeh* with *heart/ srce*. In French, the OST and the CHU are the only ones to calque the original idiom, while the LSG and the NFC have *au fond de mon coeur*, and the TOB, *of fond de moi*.

The beautiful image of the lover's 'growing *meeh*' in Song 5:4 is rendered variously in English versions: while *bowels* are kept in the KJV, the DRB and the DBY, only the NASB has a plain translation (*my feelings were aroused*), and the NIV (*my heart*

19 See the final section on Hosea 11:8.

*began to pound*) and the NKJV (*my heart yearned*) replace *bowels* with *heart*. All French versions keep the body metaphor, but the NFC has *coeur* instead of *entrailles/ventre/boyaux* of the others. The Serbian/Croatian translations use three solutions: a calque in the ZBS and – surprisingly – the SSP, an equivalent body metaphor in the BAK (*srce mi ustrepta*) and a synecdoche in the DAN (*što je u meni ustrepta*).

The occurrences of *meeh* in the Prophets correspond mostly to phrasemes of the type HEART. In them, God or the prophet ache after the consequences of sin in Israel/Juda. Thus in Isa. 16:11 (*my bowels shall sound like an harp for Moab*, KJV) and Jer. 4:19 (*My bowels, my bowels! I am pained at my very heart*, KJV), *meeh* is the seat of pain because of the pending disaster. In Isa. 16:11, the DRB and the DBY follow the KJV, while the NIV has *my heart laments*, the NASB *my heart intones like a harp* and the NKJV *my heart shall resound*. In French, the LSG, the TOB and the CHU opt for the calque with *mes entrailles frémissent/gémissent*, whereas the OST has *ma poitrine* ('breast, heart') *soupire* and the NFC reads *mon chants s'élève avec émotion*. Serbian/Croatian versions read as follows: *utroba moja [...] dršće* (ZBS), *utroba moja ječi* (DAN), *pluća* ('breast, chest') *moja [...] ječe* (BAK), *srce mi [...] ječi* (NFC).

The specific use of *meeh* in Jer. 4:19 consists of the repetition – as a syntactic mark of intensification – of *my bowels*, without any verb or adjective. *I am pained at my very heart* following this repetition offers the key to its meaning. Still, as such, *my bowels, my bowels*, identical in the DBY and the DRB, has various alternatives: in the NIV, *Oh, my anguish, my anguish!*; in the NASB, *My soul, my soul!*; in the NKJV, *O my soul, my soul!*

The common feature of the rest of occurrences of *meeh* in the Prophets, with the exception of the very literal 'belly' in Jonah 1:17 and 2:1, are parallelisms, of which those in Ezekiel will not be commented as having the literal meaning 'belly'. For the rest, two refer to the type BIRTH and the rest to the type HEART. Concerning the first two, Isa. 48:19 (*zera+meeh*) uses calque in most translations: *the offspring of thy bowels* (KJV, DRB, DBY) vs. *your children* (NIV) and *your offspring* (NASB); *les fruits/rejets de tes entrailles* (LSG, OST, CHU) vs. *tes descendants* (NFC);

*poroda utrobe tvoje* (ZBS, DAN, gen. pl. *utroba* in BAK) vs. *tvoje dece* (SSP). As Isa. 49:1 joins *beten* and *meeh*, it is commented in the section on *beten*.

The type HEART is represented by Jer. 31:20 (*meeh+racham*), Lam. 1:20 (*meeh+leeb*) and Lam. 2:11 (*meeh+kabed*). In Jer. 31:20,<sup>20</sup> God expresses his love and compassion for the Northern kingdom of Ephraim by repeating the verb *racham*: *Is Ephraim my dear son? is he a pleasant child? for since I spake against him, I do earnestly remember him still: therefore my bowels are troubled for him; I will surely have mercy upon him, saith the Lord*. In the NIV, the NASB and the NKJV, *bowels* are replaced by *heart*. In French, the LSG and the OST have *mes entrailles sont émues/se bouleversent*. The TOB transforms the parallelism into *En mon coeur, quel émoi pour lui*. All Serbian/Croatian versions have *srce* 'heart' (*srce mi dršće/ srce je moje ustreptalo*).

In Lamentations, Jeremiah observes the destruction of Jerusalem. In 1:20 (KJV, DRB, DBY), *meeh* is parallel with *heart*, and preceded with *I am in distress: Behold, o Lord; for I am in distress: my bowels are troubled; mine heart is turned within me...* In other English version, we find *I am in torment within* (NIV) and *My spirit/soul is (greatly) troubled* (NKJV, NASB).

In 2:11 (KJV), *meeh* is parallel with *kabed* 'liver', expressing anguish and pain: *Mine eyes do fail with tears, my bowels are troubled, my liver is poured upon the earth, for the destruction of the daughter of my people. My bowels are troubled* is repeated in the DRB and the DBY, whereas in the NIV *meeh* and *kabed* are replaced: *I am in torment within; my heart is poured out on the ground*. In the NASB we read *My spirit is greatly troubled; My heart is poured out on the earth*, and in the NKJV, *My heart is troubled; My bile is poured on the ground*. In French, the LSG and the OST retain the original image with *mes entrailles bouillonnent*, the TOB has *mon ventre en est remué*, while the CHU offers a stronger image with *mes boyaux sont en effervescence*. The image of the internal organ as a seat of emotion disappears in the NFC with *l'émotion me brûle*. In Serbian, all four versions, just as in 1:20, have *utroba* (*utrobe* in the BAK), each time with a different

20 We will return to this text in the last section, comparing it to Hos. 11:8 in the DAN.

verb: *utroba moja ustreptala* (ZBS)/ *se uskolebala* (DAN)/ *gore mi* (BAK)/ *ključa* (SSP).

### 5.3. *Racham/rechem*: meaning, parallelisms and translations

#### 5.3.1. *Meaning and parallelisms of racham/rechem*

Of all the 44 occurrences of *racham* (רַחֵם), 39 are plurals *rachamim* referring to the compassion of God, and only 4 correspond to the literal meaning 'womb'. Another interesting cultural feature is revealed by the last occurrence, in Judges 5:30, where *racham*, 'womb', is a synecdoche for a captive young woman. While *rachamim* has developed the metaphorical meaning 'compassion', *rechem*, of the same origin, retains its literal meaning (100% 'womb'). This is important to keep in mind as some English, French and Serbian translations of *rachamim* use inhabitual plural forms as well, which is most probably a case of grammatical calque (keeping the source language grammatical category while it is not used in the target language). While the standard plurals in older translations are *bowels* and French *entrailles*, *mercies* is far more frequent in the KJV, the NKJV, the DRB and the DBY than *mercy*, and the form *compassions* appears in the KJV, the NKJV, the DBY, the NIV and the NASB. We even find *commiserations* in the DRB. In French, besides Chouraqui's systematic calque *matrices* (lit. 'wombs'), we find *compassions* in the LSG, the OST and the TOB, as well as *miséricordes* in the OST and the TOB. In French, Chouraqui translates Neh. 1:11 as *donne-les en matrices* 'make them find mercy'. Chouraqui systematically invents lexical and syntactic calques in order to reproduce the rhythm and the imagery of the Hebrew original, like the verb *matricier* (from *matrice*, 'matrix') for the verb *racham*. In Serbian, the BAK translates the Plurale Tantum *meeh* 7 times with *utrobe*, plural of *utroba*, 'bowels'.

As of the phrasemes with *racham*, we consider as such

- phrasemes of the type HEART: *tender mercies* and *manifold mercies* (Neh. 9:27; Psa. 25:6; 40:11; 51:1, Psa. 69:16, etc.

in KJV, NKJV, DRB, DBY); *his mercies are great* (1 Chr. 21:13; KJV, NKJV, DRB, DBY, NASB) or contracted *Great are thy tender mercies* in Psa. 119:156; *show/grant mercy/compassion to sb* (Jer. 42:12; parallelism Dan. 1:9; Zec. 1:9 in KJV, DBY, NIV, NASB, NKJV); *her/his bowels yearned upon sb* (Gen. 43:30; 1 Kings 3:26); *the sounding of one's [...] mercies* (parallelism with *meeh* in Isa. 63:15);

- phrasemes of the type BIRTH: *all that openeth the womb* (Eze. 20:26); *from the bowels/womb* (Isa. 46:3).

As we said, *rechem* always corresponds to the type BIRTH, and forms the following figurative idioms: *open/close the womb/matrix* (12/26 occurrences, esp. in the Pentateuch, eg. Gen. 20:18; 29:31; 1 Sam 1:5); (*all*) *that opens the womb/matrix* 'firstborns' (e.g. Ex. 13:2.12; Num. 8:16 ) *from the womb* 'since birth' (Job 3:11; Psa. 22:10, less than with *beten*).

*Racham* occurs in the following 15 parallelisms:

1) noun *racham* + verb *racham*: (Deu. 13:17; 1 Kings 8:50; Jer. 42:12)

2) *rachamim* + *hesed*: (Psa. 25:6; Isa. 63:7); *hesed* + *rachamim* (Psa. 51:1; Psa. 69:16; Psa. 103:4; Jer. 16:5; Lam. 3:22; Dan. 1:9; Hos. 2:19; Zac. 7:9)

3) *beten* + *racham*: Isa. 46:3 (*from the belly... from the womb*, KJV)

4) *meeh* + *racham*: Isa. 63:15 (*the sounding of thy bowels and of thy mercies*, KJV)

Parallelisms with *hesed* represent 2/3 of all 15. This suggests the semantic affinity between the two lexemes.

### 5.3.2. Contrastive analysis of English, French and Serbian translations of *beten*

Given the rather sharp dichotomy separating the meanings of *racham* and *rachamim*, as well as the importance of plural forms in the translation of the latter form, this section is structured in a different way. We shall start with the review of lexemes in each English version, and then we shall contrast the translations of some English, French and Serbian texts. For each language, it will be obvious that some versions tend to keep calques,

while others prefer equivalence. After that, we will offer some conclusions.

- KJV: 26 *mercies* (11 *tender mercies* and 2 *manifold mercies*); 4 *mercy*; 5 *compassion* (2 *compassions*); 2 *bowels* (*his bowels did yearn upon his brother* in Ge. 43:30, *her bowels yearned* in 1. Kings 3:26); 4 *womb* (including *open the womb* and *from the womb*). The prevalence of plural forms – *bowels*, *mercies*, *compassions* – is remarkable, as in the DRB.

- DRB: 19 *mercies* (*shut up his mercies* in Psa. 77:9; 7 *tender mercies*; 6 *many mercies*; in Zech. 1:16 *I will return to [...] in mercies*; in Psa. 106:46 *he gave them unto mercies* for ‘he provoked pity for them’); 7 *mercy*; 3 *bowels* (*her bowels were moved* in 1 Kings 3:26, *bowels of compassion* rendering a parallelism with *hesed* in Psa. 25:6, or in *bowels of the wicked* in Pro. 12:10); 3 *compassion*; 4 *womb* (Isa. 46:3 replaces *from the womb* by *by my womb*); *heart* (*his heart was moved*, Gen. 43:30); *favorable* (transposition N→Adj, Gen. 43:14); 3 *commiserations* (Hos. 2:19 and Lam. 3:22 with *hesed*); *pity*; *kindness* (preceding *hesed* in parallelism).

- DBY: 26 *mercies* (12 *tender mercies*; 4 *manifold mercies*); 6 *compassion* (in Lam. 3:22 *compassions*); 5 *mercy*; 4 *womb* (Isa. 46:3 *from the womb*); 2 *bowels* (Ge. 43:30 *his bowels burned for his brother*; 1 Kings 3:26 *her bowels yearned over her son*).

- NIV: 17 *compassion* (1 *compassions* in Lam. 3:22); 14 *mercy* (replacing *mercies* in KJV, DBY, DRB); 2 *womb* (including Gen. 49:25); *favor*; *pity*; *merciful* (transposition N→Adj.); *deeply moved* (Gen. 43:30 and 1 Kings 3:26, transposition N→Adj). The dynamic equivalents for *rachamim* in this translation are: *unfailing love* (Psa. 51:1); *the kindest acts* (Pro. 12:10); *since you were born* (Isa. 46:3; for *from the womb*). Finally, *rachamim* of Amos 1:11 seems to be omitted.

- NASB: 30 *compassion* (*compassions* for Lam. 3:22); 5 *mercies* (*His mercies are many/great*) and 2 *mercy*; 3 *womb* (*from the womb* in Isa. 46:3); 2 dynamic equivalents (2 *he/she was deeply stirred over sb* in Gen. 43:30 and 1. Kings 3:26).

- NKJV: 21 *mercies* (7 *great/abundant/manifold mercies*, 12 *tender mercies*); 9 *mercy*; 5 *compassion* (*compassions* in Lam. 3:22); 3 *womb* (like KJV); 2 *pity* (1 noun, 1 verb); 1 *goodwill* (Dan. 1:9). As for *yearning bowels*, Gen. 43:30 and 1. Kings 3:26 have

kept *yearn*, but *rahamim* is replaced by *heart* in Gen. 43:30 and by *compassion* in 1 Kings 3:26, thus removing *bowels* entirely for *rahamim*. Nevertheless, the idiom in Isa. 63:15 is kept, together with the parallelism: *the sounding of thy bowels (meeh) and of thy mercies (rahamim)*.

The frequent translation of *rachamim* by adding *tender* to *mercies* represents an example of explicitation, which makes “explicit in the target language what remains implicit in the source language” (Vinay & Darbelnet, 1972:9; 1995:342)..

The translation of parallelisms, esp. with *hesed*, affects the choice of a lexical equivalent for *rachamim*. Namely, each version, whether in English or in the other two languages, has a primary, prototype lexeme for *racham(im)*, which can vary in parallelisms, when the standard word is combined with a synonym. For example, if the KJV uses typically *mercies*, it will combine it with *compassion* (e.g. Lam. 3:22), whereas the DRB will translate *rachamim* exceptionally as *commiserations* in Jer. 16:5 in the parallelism with *mercy (hesed + rachamim)*.

Of all the translations, the DBY is, as expected, the most prone to literal translation and syntactical calque. It has the same number of *mercies* and *womb* as the KJV, with more *tender mercies* and *manifold mercies*, and a similar number of *compassion* and *bowels*. The NIV, on the contrary, often uses different *oblique* translations procedures, like transposition in *deeply moved* in Gen. 43:30 and 1 Kings 3:26, and amplification in *unfailing love* of Psa. 51:1 and *kindest acts* of Pro. 12:10. The parallelism *from the belly... from the womb* of the KJV Isa. 46:3 is rendered by a double equivalence as *since your birth... since you were born*. As for *the sounding of thy bowels and of thy mercies* (Isa. 63:15), the NIV, as well as, surprisingly, the DRB, replace them with abstract words *tenderness and compassion* (plain words or *mots signes*, opposed to *mots images*, i.e. figurative words, Vinay & Darbelnet 1972:11). The DBY opts for a half-way *Your heart and Your compassion*. Finally, *firstborn* of Eze. 20:26 in the NIV, the NASB and the NKJV represents both equivalence and concentration, in terms of Vinay & Darbelnet (1972:7).

As for the French versions, we observe a series of lexemes for *rachamim* in all versions except the CHU, where it is translated by *matrices*. Nouns *compassion(s)*, *miséricorde(s)* and *bonté*



are often accompanied by *grande(s)*. The verb *trouver* is frequent with *compassion(s)*, *miséricorde(s)*.

The idiom of Gen. 43:30 is rendered with *ses entrailles étaient émues* (LSG, OST), *ému jusqu'aux entrailles* (TOB). The CHU uses a deliberately archaic calque *ses matrices ardaient*, while the NFC completely obliterates the image component with *était si ému*. We find similar translations in 1 Kings 3:26 of the LSG, the OST and the TOB. The CHU has once again *ses matrices ardaient*, and the NFC the plain *poussée par son profond amour*.

The parallelism *beten+racham* in Isa 46:3 keeps both phraseemes only in the TOB and the CHU, while the three other replace at least *racham* with an equivalent (*dès votre naissance* in the OST, *avant que vous ayez vu le jour* in the NFC, and *dès votre origine... dès votre naissance* of the LSG).

Isa. 63:15, with its parallelism *meeh+racham*, renders *meeh* mostly by keeping the figurative expression, while using a plain noun for *rachamim*: *le frémissement/l'émotion de tes entrailles et tes compassions* (LSG, OST) and *l'émotion de tes entrailles et tes tendresses* (TOB). The CHU uses *l'émotion de tes entrailles, de tes matrices* (CHU) and the NFC, two plain nouns *tes sentiments de tendresse [...] ton affection*.

For Eze 20:26, all versions but the CHU have *tous leurs premiers-nés*, while the CHU has the literal *tout fendeur de matrice*.

In Serbian/Croatian, we observe the presence of the following lexemes and phraseemes:

- DAN: 20 *milost* 'mercy'; 8 *milosrđe* 'compassion'; 3 *materica* 'womb'; 2 *srce* 'heart' (*goraše mu srce od ljubavi* 'heart burned of love', Gen. 43:30); 2 *žalostiv* 'compassionate' (transposition, Zec. 7:9); 2 *žaljenje* 'pity' (Jer. 16:5); *dobrota* 'goodness'; 1 *ljubav* 'love' (Dan. 1:9); *utroba* 'womb, bowels' (*uskoleba se utroba* '(her) womb was stirred', 1 Kings 3:26); *rođenje* 'birth' (Isa. 46:3); two transpositions into verbs *umilostiviti* 'arouse pity' (1 Kings 8:50) and *žaliti* (Psa. 106:46).

- BAK: 15 *milosrđe* 'compassion'; 12 *milost* 'mercy'; 2 *srce* 'heart' (1 s. *mu uzdrhta pred bratom* 'his heart trembled in front of his brother', equivalence); 2 *utroba* 'womb, bowels' (*ustrepta za sinom* 'stirred for her son', calque); *naklonost* 'favour'; *samilost* 'compassion'; *dobrota* 'goodness'; *provorođeno* 'firstborn' ( Eze.

20:26); *rođenje* 'birth' (*od rođenja vašeg*, 'since you were born', Isa. 46:3, metonymy); *ljubav* 'love'; *žaljenje* 'pity'. As for transpositions, there are *umilostiviti* 'arouse pity' (1 Kings 8:50), *žaliti* 'pity', *milosrdan* 'compassionate', *žalostiv* 'compassionate'.

- ZBS: 12 *milosrđe* 'compassion'; 7 *smilovanje* (1 plural *smilovanja* 'mercies, compassions'; a rare syntactic calque in *Psa. 77:9 ili je gnjevan zatvorio smilovanje svoje* 'or has He closed his pity in His anger'); 5 *milost* 'mercy'; 4 *samilost* 'compassion'; 3 *srce* 'heart', *Pro. 12:10*); 2 *ljubav* 'love'; 2 *dobrota* 'goodness'; 2 *utroba* 'womb, bowels', (literal in *Gen. 49:25*; metaphor in *Prov. 30:16*); *nježnost* 'tenderness'; *sućut* 'compassion, pity, condolences'; *krilo* 'bosom' (*Isa. 46:3*); *prvorodenčad* 'firstborns'; 2 transpositions *milosrdan* 'merciful'.

- SSP: 25 *samilost* 'pity'; 2 *milost*; *utroba*; *materica*; *srce*; *sažaljenje*; *prvorodenčad*. We find 5 transpositions *smilovati se* 'show mercy', as well as *sažaliti se*, *milostiv*, *samilostan*, *blagonaklon*. Two equivalences are *silno uzbuđen što vidi brata* (for *his bowels did yearn upon his brother* in *Ge. 43:30* of the KJV) and *od kada ste se rodili* (*from the womb* in *Isa. 46:3* of the KJV, *racham*).

As we can see, in the DAN, the BAK, the ZBS and the DAN, and, to a lesser extent in the SSP, several nouns, adjectives and verbs contain the same lexical roots *-mil-* ('dear': *milost*, *milosrđe*, *smilovanje*, *samilost*, *umilostiviti*, *milosrdan*) and *-žal-* ('pity, sorrow': *žaliti*, (*sa*)*žaljenje*, *žalostiv*). They all represent non-figurative, or plain equivalents for *racham*.

As illustrated by numerous examples so far, none of the phrasemes studied is an entirely invariable petrified structure. Fernando (1996:43; in van den Heever 2013:50,51) recognizes four major types of transformations idioms can(not) undergo: replacements (or substitutions, in number, tense, etc.), additions (e.g. such as *my brother's dog's keeper*, in Crystal 2011:37:47), deletions (*dangle a carrot before the donkey* vs. *Thatcher waves trade carrot*, 1996:51; in van den Heever 52) and permutations (*a brick dropper* vs. *to drop a brick*). These four types are very similar to certain types of translation procedures mentioned by Vinay and Darbelnet (1972:4 *et sqq*) and present in our corpus.

## 6. Bible idioms, adaptation and acculturation

Finally, we shall consider the interesting case of adoption of an OT idiom in the DAN translation (Serbian) of Hosea 11:8, although such an idiom is not found in the Hebrew original. As Taber and Nida pointed out, there are three types of “semantic adjustments” in translation: “a) from idioms to nonidioms; b) from idioms to idioms; c) from nonidioms to idioms” (1982:106), and the DAN translation of Hos. 11:8 is a rare example of the type c. In other words, it is not a calque, but an adoption of a Hebrew structure in the translation:

- YLT: [...] Turned in Me is My heart, *kindled together have been My repentings* [Heb. *nichum*].
- DAN: [...] Ustreptalo je srce moje u meni, *uskolebala se utroba moja od žalosti* [‘my bowels have been stirred in sorrow’].
- KJV: [...] mine heart is turned within me, my *repentings are kindled together*.

In the last third of this verse, where even CHU reads *Mon coeur* [Heb. *leeb*] *se retourne sur moi, et mes réconforts* [Heb. *nichum*, נַחֲמָי, ‘compassion’; Fr. ‘confort’] *ensemble se réchauffent*, Daničić translates the whole clause containing *nichum* with a calque corresponding to *rachamim*, although the source text does not contain BMR. While Serbian disposes of several idioms with *srce* (‘heart’), Daničić chose a Hebraism. Why, and with what result?

The immediate context of *nichum* in Hos. 11:8 is the verb *kamar* (כָּמַר) ‘heat, become hot, stir, kindle’, translated as *kindled* in the YLT and the KJV. On the paradigmatic level, this verb points to other two of its four occurrences – in Gen. 43:30 and 1 Kings 3:26 – where it forms with *rachamim* the idiom *one’s bowels yearn/are stirred*, referring to Joseph’s love for his brother Benjamin and to a mother’s love for her newborn. In his commentary of Hos. 11:8,<sup>21</sup> Rashi mentions the last of four occurrences of

21 <[https://www.chabad.org/library/bible\\_cdo/aid/16165/showrashi/true](https://www.chabad.org/library/bible_cdo/aid/16165/showrashi/true)> 26.4.2020.

*kamar*, Lam. 5:10 (*Our skin is hot [kamar] as an oven, because of the fever of famine*). Considering the DAN translation of Hos. 11:8, we argue that *kamar* of Hos. 11:8 might have been contextually contaminated (Galatanu 2016, her French term is *contamination contextuelle*) by *rachamim* in Gen. 43:30, 1 Kings 3:26, so as to associate *kamar* with *rachamim* even in the absence of the latter – in Hos. 11:8. Or rather, could that have been the contextual contamination not in Hebrew, but in the Serbian text of the DAN itself, since the same phrase *utroba se moja uskoleba* is found in Hab. 3:16: “Čuh, i *utroba* [beten] *se moja uskoleba* [...]” Interestingly enough, *utroba* stands here for *beten*; in this way, Daničić (and three other) translates *beten* and *rachamim* by the same word, *utroba*. In other words, identical Serbian translations confirm the semantic affinity of *beten* and *rachamim*, because they appear in the same Serbian translation *utroba se uskolebala*. Furthermore, the ZBS has also translated Hos. 11:8 by activating the same image: “Srce mi je uznemireno, *uzavrela mi sva utroba* [...]” Nonetheless, the DAN adds *od žalosti* (‘of sorrow’), which is an example of explicitation; in other words, the DAN adds the literal meaning to the idiom.

From a wider contextual point of view, the adoption of the calque from Gen. 43:30 and 1 Kings 3:26 is also motivated by the very subject of this section of Hosea, which can be resumed by Hos. 13:9: “O Israel, thou hast destroyed thyself; but in me is thine help.” The same theme and similar vocabulary as in Hos. 11:8 is found in Jer. 31:20 (which also contains a triple parallelism):

Is Ephraim my dear son? is he a pleasant child? for since I spake against him, I do earnestly remember him still: *therefore my bowels [meeh] are troubled for him*; I will surely have mercy upon him, saith the LORD.

Once again, the parallelism of *meeh* and *rachamim* expresses the painful love of a father. To conclude, in the context of Hos. 11, where God is torn between pity and justice, Daničić has activated an idiom whose expressive power resides in the image component associating the organ/seat of reproduction with parental love. Therefore, the idiom is far more than just a figurative way of

expressing compassion. For an English or French reader, a Latin equivalent for BMR can best activate this same image component when we speak of a *visceral* love. The idiom translation of Hos. 11:8 in the DAN (cf. *my compassion is aroused*, NIV) intensifies the general message of Hosea. Without such idioms, any translation of the Bible would be, in Krunoslav Pranjić's wording, "an esthetically worthless alternative of mere informativity" (Cro. "estetički nulta inačica puke izvještajnosti", 1986). Finally, this example of adoption also reveals the multidimensionality of Bible idioms and the importance of their preservation, if possible, in the translation: not only because of their esthetic and emphatic function, but also because of all the cross-textual associations and messages their imagery evokes in the mind of the reader.

## 7. Conclusions

The root meaning 'womb, bowels' of *beten*, *meeh* and *racham(im)* is present in their literal and figurative uses. Each lexeme forms several phrasemes of two semantic types, BIRTH and HEART. Phrasemes of the type BIRTH are based on metonymy, while those of the type HEART are based on the body metaphor representing womb or bowels as the seat of deep love and attachment to a child/kin. On the whole, the phrasemes with BMR show the following types of variations:

1. The noun head of some phrasemes can vary, in Hebrew and in translations. The most important case is that of *from the/one's womb/bowels*, where English *bowels/womb* corresponds to all three lexemes BMR. The idiom *come forth/proceed from one's bowels* corresponds to B and M. In spite of this alternation of the head noun, it is difficult to deny the identical global meaning of the idiom.

2. Another important variation is the *replacement*, or the switching between a noun and the corresponding verb in a phraseme, like in the case of *racham*, noun and verb. Also, Isa. 63:15 has the noun *hamon* for *the SOUNDING of thy bowels and of thy mercies*, while Songs 5:4 has the verb *hamah* for *my bowels were MOVED for him*. Having the same root, they form the same phraseme.

3. Besides the variation of the main lexeme, phrasemes of the type BIRTH show less morphosyntactic variations than the type HEART. Such morphosyntactic variation in a phraseme suggests once more that its identity is semantic rather than structural. For example, phrasemes with *meeh* include: *my bowels were moved for him* (Song 5:4, KJV), *the multitude of Thy bowels and Thy mercies* (Isa. 63:15), *My bowels, my bowels!* (Jer. 4:19). Our hypothesis is that, for the type HEART, figuration already concerns the noun head, with its metaphoric meaning, so that its phraseological value depends less on a fixed structure. This is especially visible for *racham*, whose metaphoric meaning, moreover, is morphologically marked by the opposition Singular-Plural. As Warren-Rothlin puts it, “there may in fact be a lot of stylistic and syntactic flexibility in the form of an idiom.” (2005:206)

As for the type BIRTH, where the lexemes have their literal meaning, phraseological value of restricted collocations (for the most part) corresponds to a greater morphosyntactic fixedness.

4. Both types of phrasemes appear in numerous parallelisms, where all three lexemes can combine with each other and several others. This shows not only the range of semantic hues for each of the lexemes, but also important semantic overlappings.

Finally, as concerns the fifteen translations examined, each of them shows greater or lesser affinity for literal or oblique translation procedures, thus representing a continuum. All translations taken into consideration, we could represent this continuum as follows, for each language:

*Literal translation* → →→→→→→→→→→→ *Equivalence*

English	DBY→DRB→KJV →	NKJV →	NASB →	NIV	
French	CHU→	OST →	LSG →	TOB→	NFC
Serbian/Cro.	DAN →	ZBS →	BAK	→	SSP

In other words, older English versions like the KJV, the DRB and the DBY, as well as the CHU, more than any other version, are the most faithful to the Hebrew phraseology. On the other end of the continuum, modern translations NIV, NFC and SSP, display the greatest number of equivalences and plain translations, which erase the image component of many phrasemes.

Such solutions deliberately abandon even the well-known, semi-proverbial expressions in order to secure the comprehensibility of an elementary message. Between these poles, all other versions combine literal translation and equivalence, using various *oblique translation* techniques (modulation, transposition, equivalence, adaptation, condensation).

### Bibliography

- Bouttier, Michel. "Traductions récentes du Nouveau Testament". *Études théologiques et religieuses* 47.3 (1972): 369–374. Web. 20.05.2020.
- Cary, Edmond. *Comment faut-il traduire?* Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985. Web 02.04.2020.
- Crystal, David. *The Influence of the King James Bible on the English Language*. Conference organised by the English Speaking Union, British Council, July 6 2011. Web 12.08.2018.
- Colson, Jean-Pierre. „Cross-linguistic phraseological studies: An overview". Sylviane Granger & Fanny Meunier (eds). *Phraseology: an interdisciplinary perspective*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins, 2008. 191–206.
- Coats, George W. „Self-Abasement and Insult Formulas". *Journal of Biblical Literature* 89.1 (1970): 14–26. Web. 15.02.2020.
- Cowie, Antony Paul. "The treatment of collocations and idioms in learners' dictionaries." *Applied Linguistics* 2.3 (1981): 223–235.
- Dąbrowska, Anna. *A Syntactic Study of Idioms. Psychological States in English and Their Constraints*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Dagut, Menachem. *A Linguistic Analysis of Some Semantic Problems of Hebrew-English Translation*, Ph. D. thesis. Hebrew University of Jerusalem, 1971.
- Delisle, Jean. *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- Dobrovol'skij, Dmitrij. „Idiom dictionaries". Keith Brown (ed). *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, 2nd edition. Amsterdam et al.: Elsevier, 2006. 514–517.
- Dobrovol'skij, Dmitrij Olegovitch. & Elisabeth Piirainen. *Figurative language: Cross-cultural and cross-linguistic perspectives*. Amsterdam et al.: Elsevier, 2005.

- Dobrovol'skij, Dmitrij Olegovitch & Elisabeth Piirainen. „Idioms: Motivation and etymology”. *Yearbook of Phraseology* 1 (2010) 1: 73–96. Web. 30.01.2020.
- Galatanu, Olga. « La bivalence axiologique de l'autorité et de ses discours. Le cas des discours dans l'espace universitaire », *Corela* [online], HS-19 | 2016, published June 8 2016. Web. 19.05.2020.
- Gläser, Rosemarie. „The stylistic potential of phraseological units in the light of genre analysis”. Anthony Paul Cowie (ed.). *Phraseology: Theory, Analysis, and Applications*, Oxford: Clarendon Press, 1998. 125–143.
- Granger, Sylviane, Magali Paquot. “Disentangling the phraseological web”. Sylviane Granger & Fanny Meunier (eds). *Phraseology: an interdisciplinary perspective*. John Benjamins, 2008. 27–50.
- Fauconnier, Gilles and Mark Turner. *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.
- Heever, Cornelius Marthinus van den. *Idioms in Biblical Hebrew. Towards their identification and classification with special reference to 1 and 2 Samuel*, Ph. D. dissertation. Stellenbosch University, 2013. Web. 20.10.2019.
- Loewen, Jacob A. “Non-literal Meanings III. Practical suggestions for translators”. *TBT*. 27.2 (1976): 201–207. Web 15.04.2020.
- Margot, Jean-Claude. *Traduire sans trahir. La théorie de la traduction et son application aux textes bibliques*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979. Printed.
- Omazić, Marija. „Processing of idioms and idiom modifications”. Sylviane Granger, Fanny Meunier (eds). *Phraseology: an interdisciplinary perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008. 67–80. Printed.
- Pranjić, Krunoslav. “Daničićev Stari zavjet”. *Jezikom i stilom kroza književnost*. Zagreb: Školska knjiga, 1986. Web. 20.04.2020.
- Reiss, Katharina. *Möglichkeiten und grenzen der Übersetzungskritik*. München: Hueber Verlag, 1971. Printed.
- Reiss, Katharina. *Translation Criticism – The Potentials and Limitations*. Translated by Erroll F. Rhodes. Abingdon: Routledge, 2014. Printed.
- Taber, Charles Russell, Eugene Albert Nida. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill, [1969] 1982. Printed.
- Taber, Charles Russell; Eugene Albert Nida. *La traduction: théorie et méthode*. London: ABU, 1971. Printed.
- Turner, Mark. “Conceptual Integration”, *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: OUP, 2007. 377–393. Printed.



- Venuti, Lawrence. "Strategies of Translation". Mona Baker (ed). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, [1998,] 2001. 240–244. Printed.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris: Didier, [1958] 1972. Printed.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*. Translated and edited by Juan C. Sager & M.-J. Hamel. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995. Printed.
- Vrbinc, Alenka. *A Cross-linguistic and Cross-cultural Analysis of English and Slovene Onomastic Phraseological Units*. Cambridge Scholars Publishing, 2019. Printed.
- Waard, Jan de. "Biblical Metaphors and Their Translation". *The Bible Translator* 25.1 (1974): 107–116. Web. 30.03.2020.
- Warren-Rothlin, Andy L. "Body idioms and the Psalms". Philip S. Johnston and David G. Firth (eds). *Interpreting the Psalms: Issues and approaches*. Leicester: IVP Apollos, 2005. 195–212. Web. 20.04.2020.

### **Abbreviations of Bible translations**

- BAK Biblija prevod Luje Bakotića, 1933.  
ZBS Zagrebačka Biblija "Stvarnost", 1968.  
CHU La Bible Chouraqui, 1974–1979.  
DAN Daničić Old Testament, 1865.  
DBY Darby Bible Translation, 1890.  
DRB Douay-Rheims Bible Old Testament, 1609–1610.  
GNB Good News Bible, 1976.  
KJV King James Bible, 1611.  
LSG Bible Louis Segond, 1910.  
NASB New American Standard Bible, 1971.  
NFC Nouvelle Français Courant, 2019.  
NIV New International Version, 1978.  
NKJV New King James Bible, 1982.  
OST Bible Révision Ostervald, 1724, 1996.  
TOB Traduction Oecuménique de la Bible, 1967–1975, 2010.  
SSP Savremeni Srpski Prevod, 2016.  
VUK Vuk Karadžić New Testament, 1847.  
YLT Young Literal Translation, 1862.

## Татјана Самарџија

### ЕНГЛЕСКИ, ФРАНЦУСКИ И СРПСКИ ПРЕВОДИ БИБЛИЈСКИХ ФРАЗЕМА С ИМЕНИЦАМА *BETEN, MEEH И RACHAM*

У раду разматрамо старозаветне фраземе с именицама *beten*, *meeh* и *racham*, које деле коренско значење ‘материца, утроба’. Ови фраземи, у распону од колокација до фигура-тивних идиома, припадају двама семантичким типовима: РАЂАЊЕ (*йлог уйџробе* итд.) и СРЦЕ (*уџроба му се усколебала* итд). Поредимо петнаест енглеских, француских и српских/хрватских превода Библије, полазећи од тога да динамички преводи бришу „сликовну компоненту” (Добровољски и Пираинен 2010), којом се остварује емфатичка улога идиома, што за последицу има осиромашен превод. Везу идиома и контекста сагледавамо кроз пример Даничићевог превода Осије 11:8.

Кључне речи: Библија, превођење, фразем, идиом, *beten*, *meeh*, *rechet*, утроба, материца.

## СЕМАНТИКА ПОСЛОВИЦА СА ЕТНОНИМОМ ТУРЧИН

У раду се са историјског и лингвокултуролошког становишта анализирају пословице које садрже етноним *Турчин*. Грађу чине пословице овог типа које се налазе у *Српским народним њословицама* и које су тематски разврстане у другом тому *Синџаксе и сџилисџике српских народних њословица* Јелене Јовановић. Најпре се наводе све пословице, а затим се анализирају појединачно како би се утврдио историјски и лингвокултуролошки аспект њиховог настанка. Ове пословице сведоче о изразито негативном ставу српског народа према Турцима, али и о разлозима који су довели до таквог става.

Кључне речи: пословице, етноними, етноним Турчин, српски језик, паремиологија

1. Српски народ је често био изложен нападима освајача, али је највећи део историје средњег века обележен ропством под турском влашћу. У том периоду пролазио је кроз разне недаће. Најпре се суочавао с материјалним тешкоћама, које су се временом непрекидно повећавале, а уследили су све већи проблеми и неправде, кажњавања, мучења, и насилна исламизација становништва. То је морало утицати на стварање негативног става према поробљивачима, који је пренет и на план језика. Тако су у српском језику настајале пословице са етнонимом Турчин, које бројношћу надилазе оне у којима се помињу припадници других народа.

1. 1. Предмет рада је анализа пословица које у својој структури садрже етноним Турчин. У раду се семантички анализира овај тип пословица с циљем да се утврде догађаји

на које се најчешће односе и карактеристике припадника овог народа.

1. 2. Овај проблем само је спорадично интересовао лингвисте. Те пословице углавном су обрађивали говорећи о пословицама уопште, а није реткост ни да су проучаване у оквиру радова који се тичу фразеологије. Најпре се помињу у првом тому *Синтаксе и стилскишке српских народних њословица*, где их ауторка наводи међу примерима у оквиру већих целина које се анализирају, мада им је на неколико места посвећена посебна пажња и ту су детаљније разматране. Побројане су и тематски груписане у другом тому ове студије, где су сви етними издвојени у потпоглављу „Народ и народи”.

Карина Авагјан се у докторској дисертацији *Стереотипи сѡраница у језичкој слици сѡварности Руса и Срба* осврнула на етниме у оквиру поглавља „Међуетнички односи”. Међутим, ту се не помињу пословице с етнимом Турчин, већ само један фразеологизам – *добар Турчин је мршав Турчин* (Авагјан 2017: 128), који није забележен у фразеолошким речницима српског језика, а није ни додатно обрађен у оквиру овог поглавља. Ауторка је посебну пажњу овим пословицама посветила у раду *Етними у фразеологизмима српској и руској језика*. Осврће се на етним Турчин и наводи како су у *Вуковом рјечнику* нађена 42 фразеологизма с овим етнимом, али је приликом навођења примера поменут само један фразеологизам, док су остало пословице које је Вук забележио и објавио.

Овој групи пословица пажњу је посветила и Анђелка Пејовић у монографији *Контрасѡтивна фразеологија шѡанској и српској језика*. Она је из етнолингвистичке перспективе посматрала ове јединице и посветила им поглавље под називом „Како видимо једни друге: називи националности, етничких група и професија као фразеолошка и паремолошка компонента”, у оквиру ког је скренула пажњу на постојање ове групе пословица, таксативно наводећи паремије и изразе, те након тога једино констатујући да је њихово значење „као што се види, набијено веома негативном конотацијом” (Пејовић 2015: 191).

На пословице с етнимима уопште осврнуо се Михаило Шћепановић у предговору књиге *Вукове српске народне њословице*, где набраја пословице с етнимом Турчин и указује на објашњења која је Вук дао.

2. Трагањем за општеважећим истинама људског живота, које је потребно запамтити и пренети наредним покољењима, народно стваралаштво изнедрило је фразеологизме и пословице као кратку и лако преносиву форму која је у потпуном складу са духом народа.

Да би пословице могле испунити своју основну намену – тј. пренети одређено искуство, схватање, погледе и сл. једне људске заједнице на различите видове међуљудских односа, – и уопште исказати све оне истине које вреде за једну људску заједницу, потребно је да буду формулисане тако да оно што се њима исказује буде што погодније за памћење. (Јовановић 2006а: 124).

Због тога они дотичу све области живота, преносећи наталожено искуство, а истовремено негујући и особеност народног језика. Утолико је природно да се већи број пословица у народном стваралаштву односи на народе са којима су Срби кроз историју имали ближе везе. Имајући у виду да је српски народ вековима био под турском влашћу, највећи број фразеологизама и пословица који се односе на припаднике других народа везан је Турке. Невоље, неразумевање, неправда, стрепње, али и жив борбени дух, оставили су своје сведочанство и у српском језику.

Етним Турчин помиње се у 30 пословица: *ако були Турчин несѣане, друѣи јој насѣане; ако Турчин њоѣине, були друѣи не ѣине; ако ѣеш да се освейѣиш Турчину, моли Боѣа да ѣочне ѣиѣи ракију, ако ѣеш да се освейѣиш Срѣдину моли Боѣа да оде у хајдуке; ако у селу, Турци, ако у ѣољу, вуци; доље (ѣи) је да ѣе ћера Турчин са садљом, неѣо Швадо са ѣером; ѣори је од Турчина; да није Турчин ѣод каѣом?; Ђейейу ѣодај, а необреци никад, као ни Турчину; И Боѣ ће нам оѣросѣиѣи / А Турци нам неће разумјейѣи; Кад усѣане кука и моѣишка ( / Биће Турком ѣо Медији мука); Кад хоћеш о Турчину да ѣовориш,*

маши се за кайу; Клели су се Турци на њојачу / Да не иду никад на Морачу; Ко ће њре? – Турчин. – А ко ти суди? – Турчин; Куд сви Турци њуд и ћелави Мујо; Навадио се као Турчин на крмејину; Најркује као зима на јола Турчина; Не зна њијан Влах њио је ѡладан Турчин; Нема зиме без вјејѡра, ни зла јосѡа без Турчина; Нема Турчина без ѡѡјурчењака; Неѡио Турчин силом, неѡио ѡѡ књиоом, елем сиромаху не осѡане ниѡиѡа; Није свако Туре за везира; Ни у јори о Турчину (зло) не јовори; Нуди као Турчин вјером; О Турчине, за невољу куме! – А ѡи, Влаше, силом ѡобрајиме; Пој књиоом, а Турчин силом; Свако Туре себи дере; Тако ме Турци не јродавали сваки дан на ѡазар; Тако не клањао ће Турци клањају; Турци веле: „Тарана је храна”, / А Каури: „Куйус и сланина”; Турци зеца на колима хваѡају; Турци мисле да је раја шала, ал је раја јрадовима ѡлава; Турци ѡѡе, а Лајѡини море, / А хриѡићани дрвље и камење; Турци силом, а калућери књиоом ѡѡиераше нас у сиромашѡиво; Турчина јреш, а Турчин ти суди; Ђера Туре Краљевића Марка; У Турчина вјера на кољену; У Турчина и у змије ѡѡиѡе, / У њих никад ѡврге вере нема; Чувај се сѡара Турчина, а млада Србина; Неѡио ѡѡ књиоом, неѡио Турчин силом, еле сиромаху не осѡа ниѡиѡа (Јовановић 2006б: 423–424)

2.1. Пословице најчешће говоре о ставу говорника српског језика према Турцима. Јасно је исказано неповерење народа, али и узроци који су до њега довели. У највећем броју пословица, што је и очекивано, сведочи се о злу који су Турци наносили српском народу од XV до XX века. Да су они били симбол свеколиког зла потврђује пословица *Нема зиме без вјејѡра, ни зла јосѡа без Турчина*, где је реч о нежељеним гостима, непријатељима народа. Иако у српском народу влада култ госта, што подразумева добродошлицу и срдачан дочек сваког госта, па и изненадног, именица гост у овом случају употребљена је у синтагми *зао јосѡи*. Наиме, познато је да су Турци долазили у додир са становништвом када су сакупљали порез, отимали имовину, али и децу, те је било јасно да Турчин никад не долази с добром намером, већ доноси народу неко зло.

2. 2. Пословицом *Ако у селу Турци, ако у ѡѡљу вуци Турци се по злу поистовећују са вуцима*. Вук је забележио

догађај у коме постоји овакво поређење, али наводи да је то мотивисало настанак пословице *Власи као ораси*, иако се у тој причи, као и у наведеној пословици, најнепосредније пореде Турци и вуци:

Ага један дође на крсно име код Србина, и у вријеме јела упита: могу ли, Влаше, пити у здравље твоје и твојијех Влаха? Србин: Можеш, ага. Турчин: Здрав си ми, домаћине! У здравље твоје и твоје браће Влаха: Власи ка ораси, ораси ка љешници, а љешници ка брабоњци, а брабоњци ка остала говна. Мало постоја, па онда запита домаћин: О ага господару! Могу ли ја пити за здравље твоје и твоје браће Турака? Ага одговори: Ела да! Домаћин: Здрав си ми, ага господару! За здравље твоје и твоје браће Турака: Турци како вуци, вуци како кучки, а кучки пашчад ка и остала пашчад (Стефановић Караџић 1987: 327).

Како је у турска времена српско становништво углавном живело у селима, народу и његовом благу претила је стална опасност од дивљих звери из околних шума. Но вукови најчешће нису залазили до самих сеоских кућа, и опасност од њих је била већа на пољу. Насупрот томе, Турци су представљали сталну опасност у насељеним местима. Ова пословица управо носи осећај непрекидне угрожености народа, несреће и зла који се не могу избећи, где год се налазио и ишао.

2. 3. О турској незајажљивости говори пословица *Свако Туре седи дере*. По принципу поређења, када се жели нагласити још веће зло, настала је пословица *Нема Турчина без њошурчењака* и њена варијанта *Нема крвника без њошурчењака*. Ако се упореде, уочава се разлика само у једној речи, *Турчин* и *крвник*, те се долази до закључка да су потурице крвници ништа бољи од Турака. Познато је да су потурчењаци наилазили на велику осуду народа, те су њихова злодела изгледала гора од оних која су чинили Турци. Сигурно је и да им народ није могао опростити издају и што су заборавили на своје порекло. Говорећи о напуштању родне груде у тешким временима, Рабија Хасанбеговић каже: „То је, по

народном мишљењу, увијек био велики гријех, готово раван издаји” (Хасанбеговић 1987: 120). Међутим, треба скренути пажњу и на то да су Турци били свесни да су потурице под силом промениле веру, или да их је у томе водила материјална корист, а не идеологија.

Промена вере због користи није настала за време владавине Турака, већ су такви случајеви одувек постојали. Владимир Ђоровић бележи да у време владавине Мађара „код многих лица у Босни вера није била ствар истинског опредељења или чврсте традиције, него фирма која се мењала према политичким приликама и потребама” (Ђоровић 1997: 245). Сходно томе Турци су имали неповерење према потурицама, па су они, да би се доказали, морали да чине, у најмању руку, исто оно што и Турци.

2. 4. О потреби да се буде опрезан у свакој прилици и на сваком месту говоре пословице *Ни у јори о Турчину (зло) не јовори; Кад хоћеш о Турчину да јовориш, маши се за кайу*. Именица *јора* у првој пословици асоцира на место мира и тишине, где се човек може осамити, јер људи нису често туда залазили. Турци, који су углавном живели по градовима и у села свраћали само некаквим послом, још ређе, осим ако их је туда водио пут до неког села. Иако би се могло очекивати да је у гори човек слободан, стрепња да би се Турчин могао случајно ту затећи и чути о чему се говори била је стално присутна. Поред тога, увек је постојала и могућност да неко под притиском ода тајне Турцима, па је опасност и отуда вребала. Несигурност је толика да се каже *Да није Турчин јод кайом*, што је значило да се не треба чувати само речи већ и лоших мисли које би могле одати човека. Слично је значење и пословице *Кад хоћеш о Турчину да јовориш, маши се за кайу*. У овим примерима изражен је страх, како од Турака, тако и од људи који би могли нешто да им дојаве, а Срби су добро знали да тај страх није неоснован. Знали су да се опасност може избећи само ћутањем, те да у свакој прилици и на сваком месту морају да пазе шта говоре.

2. 5. Да се у Турке никада није могло имати поверења каже пословица *У Турчина и у змије љуше, / У њих никад шврде вере нема*. У поређењу Турчина и змије подразумевају



се особине змије, као што су превртљивост, зло, подму-  
кlost, превара, које се истичу и у Библији, најпре када змија  
превари Еву и Адама да ће, ако узму забрањени плод, бити  
паметни као Бог (Библија, 2008:3), а затим се змије поново  
јављају на путу народа кроз пустињу у обећану земљу, који  
је проклињао Мојсија што их је повео из Египта у земљу до  
које неће ни стићи (Библија:148). Треба скренути пажњу и на  
имена *Aīарен* и *Aīарјанин*, која се односе на Турке, а чије се  
порекло налази у још једном библијском запису. Међутим, ова  
имена нису забележена у пословицама. Обе лексеме бележи  
РМС, док их РСЈ не познаје. У оквиру прве лексеме само се  
упућује на лексему Агарјанин, а у другој се јавља податак да  
је у питању „неверник (назив за Турке – по једном арапском  
племену које је, према Светом писму, било у непријатељству  
с Јеврејима, Жидовима)” (RMS 1967: 44). Осим што се указује  
на то да су Турци неверници и непријатељи, овде постоји  
још једно значење. Наиме, порекло овог народа се у Светом  
писму објашњава у Првој књизи Мојсијевој, где се наводи  
да је Аврам зачео дете са робинјом Агаром, јер Сара, његова  
жена, није могла да роди. Касније Бог говори Агари како ће  
добити сина, који ће бити „човек убица, а његова ће се рука  
дизати на сваког а свачија на њега” (16:12). Лексеме Агарен  
и Агарјанин подразумевају да је у питању народ који води  
порекло од Агаре и њеног сина, па самим тим и да је народ  
убица, како је проречено у Светом писму.

2. 6. Друга пословица говори да се Турцима не може  
веровати ни кад се заклињу: *Клели су се Турци на њојачу /  
Да не иду никад на Морачу*. Ова пословица је преузета из  
народне песме *Ускоци* и чине је два последња стиха. То није  
једина пословица која је настала из народног стваралаштва;  
слично је и са пословицом *Ђера Туре Краљевића Марка*, у  
којој се храброст испољила на индиректан начин. Певајући  
Турчину *Ђера Туре Краљевића Марка*, гуслар јасно говори у  
кога је већа и храброст и снага:

Дође Турчин слијепцу који је код намастира у сабору  
пјевао, па му пружи пару говорећи: 'На ти, слијепи,  
пару, али да ми пјеваш пјесму како ја хоћу, ја сам

Турчин. Слијепац узме пару, и захваливши му по свом обичају, размахне гудалом и запјева; "Ђера Туре Краљевића Марка. Онда Турчин: 'А, море, а! то је пјесма. Хеј механџија! дај му литру ракије.' Слијепац попивши ракију, опет поче гуђети и пјевати: "Ђера Туре Краљевића Марка' – А Турчин: "Ђера, море, да!' 'Бјежи Марко преко поља равна. 'Бјежи, море, да! хоће Туре да посијече; и хоће вала, и вриједно је.' 'Кад се Марко натраг повратио' – 'Бак, ана се ни ситим' (Гле, мајку му). – 'По . . а Туре и себе и коња' – 'Их курво ћорава! Пару дај, ракију бљуј; нити ваљаш ти, нити ти ваља пјесма' (Стефановић Караџић 1987: 287).

Сумњу у искреност Турака уливале су и разлике у верским обичајима. Заклињање на хлебу и соли код Срба је обичај од давнина, а веровало се да се таква заклетва никада није смела прекршити. Међутим, Турцима она ништа није значила. За пословицу *У Турчина вјера на кољену* још је Вук рекао: „Не можеш му се ослонити на вјеру и на ријеч. Може бити да се мисли: док сједи, кад ти вјеру задаје, дотле му и вјера стоји на кољену; а како устане онда и вјера с кољена спадне и нестане је?” (Стефановић Караџић 1987: 297). Србима, чија је вера у срцу, турско клањање Алаху на коленима само је по себи побуђивало неповерење.

2. 7. О немогућности да се у околностима поробљености досегне правда говоре пословице *Турчина њреш, а Турчин њи суди* и *Ко ње њре?* – *Турчин.* – *А ко њи суди?* – *Турчин.* Вук у тумачењу ове пословице каже да „онда само од Бога ваља суда искати”. Постоји и варијанта ове пословице у којој се уместо етнонима Турчин јавља кадија. Као што је познато, кадија је шеријатски судија, па се може закључити да је судија некога и довео пред суд, где оптужени неће имати никакве шансе јер ће му судити иста особа која га ту и довела. Верујемо да је ова варијанта прва настала, а да је након ослобађања од Турака именицу *кадија* заменила реч *Турчин*, која је ширег значења. Разлог томе је могуће непознавање значења речи кадија међу млађим генерацијама. Говорећи о пословицама, Јелена Јовановић каже:

Она зависи, између осталог, и од тога у коликој је мери представницима одређене генерације познато значење речи које улазе у састав пословице. Када пословица престане бити јасна, на пример: 4223. *Пијевац њјева да сване, далак ѿарем да сјане* – престаје и њена употреба (Јовановић 2006а: 124).

На ту искуствену истину о немогућности достизања правде под турским ропством надовезује се и пословица *И Бој ће нам ойросѿийѿи / А Турци нам неће разумјеѿи*. Како је у основи православне вере покајање, Бог ће опростити грехе за које се човек искрено покајао, а како нас Турци никада не могу ни разумети, ништа и не праштају.

Варијанта пословице у којој се Турчин експлицитно не помиње, *Кадија ѿе ѿуѿи, кадија ѿи суди*, ипак је опстала до данашњих дана. После ослобођења од Турака, са наступањем нових ратова, иако свестан свих неправди које су му нанете, у свести српског народа Турчин није остао једини симбол неправде. Нове историјске околности доносиле су нове непријатеље и нове неправде. Тако и данас ова пословица није изгубила на значењу, иако се носиоци симбола надмоћи и неправде мењају.

2. 8. О приморавању становништва да пређе у ислам, против чега су се Срби вековима борили, говори пословица *Нуди као Турчин вјером*. Иако Вук пише да Турци сматрају грехом да не понуде хришћане да се потурче: „Турци кажу да им се пише грјехота Хришћанина не понудити да се потурчи; и за то веле да и Хришћански свештеник, кад ђетету на крштењу дуне у уста, говори полако: ’Потурчи се, да ме не кривиш на ономе свијету’ (Стефановић Караѿић 1987: 213), глагол нудити није употребљен у свом основном значењу. Нуди се на миран начин, то је чин добре воље, а Турци свакако нису само нудили своју веру. Међутим, иако је уврежено мишљење да су Турци од самог почетка приморавали хришћане да прихвате ислам, то није у потпуности истина. Владимир Ђоровић бележи податак да „у турској држави муслимани су били повлашћени као владајућа вера, али нису били гоњени ни хришћани. Напротив, султан је признао

самоуправу Свете Горе и није дирао тамошње манастире“ (Ђоровић 1997: 281). Међутим, након овог периода уследила су нова времена и нове принуде и мучења хришћана. Дакле, пословица *Нуди као Турчин вјером* подразумева принуду, приморавање на нешто што се не жели прихватити. Ако се занемари први ниво асоцијација и да су се потурчењаци увек трудили да докажу колико су добри Турци, на индиректан начин о принуди промене вере говори и пословица *Нема Турчина без њошурчењака*. Промена идентитета је бивала и изнуђена због познатог данка у крви, о чему постоје бројни записи. Родитељи су чинили све како би заштитили своју децу, често их и сакатили да их Турци не би одузели, а потурчењаци су и ту могли рачунати на заштиту. Говорећи о данку у крви, Владимир Ђоровић је и то напоменуо у својој књизи *Историја српског народа*:

Од свих терета и обавеза које је наш народ имао у Турској најтеже је свету падао данак у крви. Њега су морали давати сви немуслимане сем Јевреја и Јермена и сем оних који би за нарочите заслуге били од тог ослобођени. Од њега су биле изузете и оне у нас ретке области, које су саме признале турску власт. (Ђоровић 1997: 285).

3. У корпусу народних пословица не означава само етноним Турчин припадника непријатељског народа. То је случај и са етнонимом Шваба. Стицајем нових историјских околности, на српском националном простору сусрела су се два окупатора, која су исте циљеве тежила да достигну на не баш увек исти начин.

3. 1. О приморавању Срба да промене свој национални и верски идентитет говори пословица *Боље (џи) је да ње ћера Турчин са сађљом, нејо Швабо са њером*, настала са историјском сменом потчињености српског народа новој великој империји – Аустроугарској. Тада кад Турци више нису представљали највећу опасност, њихови оружани напади изгледали су чак природније и пожељније од аустроугарског поробљавања писменошћу. Наиме, када је по захтеву кнеза Милоша, по угледу на аустријски састављен „Грађански

законик”, опасност није претила само од наметања немачких ставова када је реч о свакодневном животу и обичајима, већ и о нечем много опаснијем – о наметању језичких промена, па и целокупног образовања и католичанства, што је јасно из другог дела пословице. На употребу ова два етнонима у оквиру једне пословице утицала је и историјска ситуација и положај Србије. Наиме, Србија је припадала час Турцима час Аустроугарима, а Београд, који је често био граница између ове две државе, прелазео је и из руку једних у руке других. На употребу ове пословице имале су утицај и раније сеобе српског народа у те северне крајеве земље, под турским притиском. Међутим, тамо им је претила друга опасност – иако су били у хришћанској средини, вера се опет разликовала, налазили су се на католичком тлу. Приморавани су да приме католичанство, а како су били насељени на самој граници државе, што значи у непосредној близини Турака, морали су да иду у ратове као најамници. С друге стране, они нису имали могућности ни да се образују на српском нити на руском језику. Док су Турци користили силу како би постигли своје циљеве, Аустроугари су се користили притисцима друге врсте и ненасилном асимилацијом свог некаатоличког живља.

3. 2. Иако је страх од Турака вековима био присутан код великог броја Срба, постојали су и они који их се нису плашили, или чији је страх био мањи од жеље за слободом. Иако у мањини, нису се мирили са ропством, ишли су у хајдуке или дизали устанке. Свака таква побуна крваво је гашена, а Турци су после њих посезали за све тежим мерама. То је, с једне стране, појачавало страх, али, с друге, у српском народу који се увек одликовао храброшћу није се гасила жеља за ослобођењем, без обзира на турску војну супериорност. О томе говоре пословице *Турци мисле да је раја шала, ал је раја ірадовима ілава; Кад устїане кука и моїшїка ( / Биће Турком іо Медији мука); Турци іоље, а Лайїини море, / А хришїћани дрвље и камење*. Прва пословица, осим директног тумачења да је раја увек представљала потенцијалну опасност за Турке, може се разматрати и с аспекта свакодневног живота. Као што је познато, Турци су насељавали градове, а

Срби села. Сељак је увек, као и данас, обезбеђивао основне потрепштине становницима града и без њих се није могло. Иако становници града нису делили то мишљење, та зависност је била и још већа јер су Срби морали да плаћају порезе. Лексема *џава* у овој пословици употребљава се у значењу живота, онога без чега се не може.

Пословица *Турци њоље, а Лайџини море, / А хришћани дрвље и камење* вероватно је настала с подељеношћу српског народа, чији се један део у првој сеоби населио и у западне области под влашћу Млетачке републике и Аустроугарске.

3. 3. Пословица *не зна њијан Влах шџа је џладан Турчин* настала је из Вукове приповетке „Шта је најгоре на свијету, или пијан Србин или гладан Турчин”. Пијани Србин не гости Турчина, како се захтевало, бираним јелима, већ се физички обрачунава с њим:

Приповиједа се како је гладан Турчин дошао негђе пред Српску кућу и сјахавши с коња повикао домаћину, који је пијан пред кућом ђељао држалицу за будак: 'Држи море коња, па вичи Влахињу нека мијеси погачу и куха цицвару и пече кокош'. Па онда отиде у кућу. Пошто у кући мало посједи и види да нити ко долази ни се шта готови, изиђе опет на поље, и видећи да му коњ стоји ђе га је и оставио, а Србин једнако ђеља држалицу, он не знајући да је Србин пијан, сврне лулу, па њега камишем преко леђа, а Србин њега држалицом иза врата једном па и другом, и да не дотрче жене да га отму, мало га не убије (Стефановић Караџић 1987: 192).

За пословицу *Чувај се сџара Турчина, а млада Србина* Вук верује да је настала у време устанка под Карађорђем, када су готово сви познати турски јунаци били већ стари, а српски млади, борбени, окретни и спремни да се обрачунају с непријатељем у сваком тренутку (Стефановић Караџић 1987: 306). Међутим она, иако истиче храброст и снагу младих Срба, упозорава на опасност од мудрости и лукавости старијих Турака, што су особине које се стичу с годинама.

3. 4. Познато је да је у време Турске царевине српском народу било наметнуто обавезно плаћање разних пореза, а избегавање се сурово кажњавало. Али то нису била једина давања која су од народа тражена. Тако је свештенство, које није имало средства за обнову манастира и цркава, тражило прилоге, који су били једини начин за опстанак. Монаси су знали да буду врло упорни у својим молбама, што је већ исцрпљени народ тумачио као нови намет. То је изродило пословице у којима се између свештенства и Турака готово повлачи знак једнакости: *Пој књиом, а Турчин силом; Турци силом, а калуђери књиом ѿиџераше нас у сиромашиво; Нешиѿо ѿој књиом, нешиѿо Турчин силом, еле сиромашу не осѿа нишиѿа*. Без обзира с које су стране долазили намети, народ је остајао ојађен.

4. Један број пословица о Турцима је општијег карактера и односи се на све сфере човековог живота, традиционалне и породичне односе у тадашњем друштву, на одређене карактерне особине које нису својствене само Турцима, на однос према бављењу одређеним пословима.

4. 1. О недостатку храбрости и срчаности говори пословица *Није свако Туре за везира*, о неодлучности и поводљивости мањине за већином *Куд сви Турци ѿшуд и ћелави Мујо*. Неке пословице сведоче о личним карактерним особинама: навалентности – *Навадио се као Турчин на крмеѿину*; сналажљивости у обављању послова – *Турци зеца на колима ваѿају*; размажености и каприциозности – *Ђеѿеѿу ѿодај, а необреци никад, као ни Турчину*. О предстојећој опасности реч је у пословици *Наѿркује као зима на ѿола Турчина*.

4. 2. О обичајима који су уткани у традицију, као што је кумство, говори се у пословици *О Турчине, за невољу куме!* – *А ѿи, Влаше, силом ѿобраѿиме*, али је овде реч о кумству које је из нужде. Влах је био погрдан назив за човека за кога се сматрало да је на нижем положају. Запажамо три значења која се односе на особу која је сматрана мање вредном:

3. (Влах) нар. а. сељак као човек нижег социјалног положаја према грађанину (у залеђу поморских градова у Далмацији).
- б. сваки сељак на копну (за становнике далматинских отока, острва).
- в. становник Босне и

Херцеговине који није муслиман (за муслимане). – Влах, тако зову Турци Илире грчкога и римскога исповиједања. Маж. М. г. припадник православне вере на подручју бивше Аустро-Угарске. Вук Рј. (РМС 1967: 399)

Овде се етноним Влах односи на припадника хришћанске вероисповести. Након повлачења Турака овај погрдни назив наставио је да се користи међу муслиманима у Босни и Херцеговини.

4. 3. Односе у породици и потчињеност турских жена осликавају пословице *Ако Турчин њојине, були друји не њине и Ако були Турчин несџане, друји јој насџане*, јер питање удаје није питање женине одлуке. О положају жене је у муслиманском свету говори и Куран, где се бележе закони који се односе на жене; нпр. „Allah vam naređuje da od djece vaše – muškom pripadne toliko koliko dvjema ženskima” (Куран: 42); „Muškarci vode brigu o ženama zato što je Allah dao prednost jednima nad drugima i zato što oni troše imetke svoje” (Куран: 45) итд.

4. 4. О људским слабостима сазнаје се из пословице *Ако ћеш да се освейшиш Турчину моли Боја да њочне њиши ракију, а ако ћеш да се освейшиш Србину моли Боја да оде у хајдуке*, јер се верује да Турци кад почну да пију они се опијају, а Срби одласком у хајдуке не доводе само свој живот у опасност већ и кућу, која је остала без домаћина (Јовановић 2006а: 423–424). Ово је забележио и Вук: „јер Турчин кад почне пити он пије док не пропадне са свим, а Србин како оде у хајдуке већ је кућу своју раскућио, а и глава му је готово на коцу”.

У пословици *навадио се као Турчин на крмејшину* примећује се и иронична конотација. Наиме Турцима, као припадницима исламске вероисповести, забрањено је да једу свињетину. Верује се чак да су Срби почели да једу свињетину за Божић тек с доласком Турака, а да се до тада јела јагњетина. Како би Турци за Божић улазили у куће и узимали јагњетину, то би домаћини и на овај велики празник остајали без хране.

5. Тематска разноврсност и мудрост коју носе омогућила је пословицама да опстану кроз време и да уђу у свакодневну упоребу. Дуг временски период који је српски народ провео под турском окупацијом утицао је на настанак пословица у



којима се налази етноним Турчин. У грађи је забележено тридесет пословица са овим етнонимом, што га чини фреквентнијим у односу на све друге пословице које садрже етнониме. Из свих наведених примера пословица може се видети да је српски народ имао изразито негативан став према Турцима и тај став пренео се у језик.

Пословице чувају и податке о односима које је српски народ имао са Турцима, мучењима и казнама којима је био изложен, обичајима и моралним вредностима који су били карактеристични за оно време, као и о многим неправдама. Такође, мотивација за настанак неких пословица произлазила је и из писаних дела. Неке пословице настајале су издвајањем стихова неке песме или приповетке, као што је то случај са *Клели су се Турци на њојачу / Да не иду никад на Морачу* и *Ђера Туре Краљевића Марка*.

Народно стваралаштво, те нарочито пословице као његова есенцијална форма, не сведочи о појединачним ситуацијама. Баш та свевременост, универзалност значења, омогућила је пословицама да опстану, да нађу нову примену, али свакако и да сведоче о изразито недвосмисленом неповерењу и негативном ставу народа према свему што је било турско.

Међутим, пословице бележе да нису само Срби имали негативно мишљење о Турцима, већ да је та нетрпељивост била обострана. Док су Срби имали низ пејоративних назива за припаднике турског народа, Турци су Србе, као и све друге хришћане, називали Власима, што је означавало сваког човека нижег социјалног статуса.

### Извори и литература

Авагјан, Карина. *Стереотипий сѣранца у језичкој слици сѣварности Руса и Срба*. Докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, 2017. Веб. 25. 5. 2020.

Авагјан, Карина. „Етноними у фразеологизмима српског и руског језика”, *Славистика*, XVIII, Београд: Славистичко друштво Србије, 2014. 332–338. Веб. 25. 5. 2020.

*Библија*. Београд: Глас мира, 2008. Штампано.

Јовановић, Јелена. *Књија српских народних њословица I*. Београд:

- Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, 2006а. Штампано.
- Јовановић, Јелена. *Књига српских народних пословица II*. Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, 2006б. Штампано.
- Пејовић, Анђелка. *Контирасејивна фразеологија шћанској и српској језика*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2015. Штампано.
- РМС. *Речник српскохрватској књижевној језика I*. Нови Сад–Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1967. Штампано.
- Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пословице*. Београд: Просвета – Нолит, 1987. Веб. 27. 5. 2020.
- Ђоровић, Владимир. *Историја српској народа*, Београд: Јанус, 1997. Веб. 25. 5. 2020.
- Хасанбеговић, Рабија. „Етнографска обиљежја у дјелима Алексе Шантића”, *Гласник Етнографској музеја у Београду*, 51, Београд: Етнографски музеј у Београду, (1987): 113–146. Веб. 27. 5. 2020.
- Куран. *Prijevod Kurana Besima Korkuta*. <https://medzlis-split.org/images/pdf/prijevod-kurana-besima-korkuta.pdf>. Веб. 27. 5. 2020.
- Шћепановић, Михаило. *Вукове српске народне пословице с рејисћром кључних речи*, Београд: Јасен, 2015. Веб. 27. 5. 2020.

## Sergej Avramov

### SEMANTICS OF PROVERBS WITH THE ETHNONYM TURKISH

From the historical and linguo-cultural point of view, the paper analyzes proverbs that contain the ethnonym *Turčin*. Our material consists of proverbs of this type which are found in *Srpske narodne poslovice* and which are thematically classified in the second volume of the *Sintaksa i stilistika srpskih narodnih poslovica* by Jelena Jovanović. The paper first lists all the proverbs, and then analyzes them individually in order to determine the historical and linguistic-cultural aspect of their origin. These proverbs testify to the extremely negative attitude of the Serbian people towards the Turks, but they also testify to the reasons that led to this attitude.

Key words: proverbs, ethnonyms, ethnonym Turk, Serbian language, paremiology

## СЛИКАЊЕ ЉУБАВНОГ ОДНОСА У РОМАНУ ЉУБАВНИК МАРГЕРИТ ДИРАС И У ИСТОИМЕНОЈ ФИЛМСКОЈ АДАПТАЦИЈИ ЖАН-ЖАКА АНОА

Предмет овог рада јесте компаративна анализа приказа љубавног односа у аутобиографском роману *Љубавник* Маргерит Дирас и у истоименој филмској адаптацији Жан-Жака Аноа. Циљ рада јесте и анализа степена одступања адаптације од књижевног предлошка приликом транскодификације, уз ограничавање на поменути аспект дела. Узимајући у обзир промену медија која захтева другачији приступ фабули, наша хипотеза је да је редитељ филма Жан-Жак Ано имао тенденцију ка верном приказивању љубавног односа и љубавних сцена, а закључак је да је намера у великој мери остварена.

Кључне речи: Маргерит Дирас, Жан-Жак Ано, *Љубавник*, љубавни однос, љубавне сцене, адаптација.

Књижевни стил и свет Маргерит Дирас неретко је будио интересовање филмских редитеља и сценариста, те су бројна дела ове ауторке транспонована у визуелни дискурс.<sup>1</sup> Када је у питању њена заступљеност у свету кинематографије, треба споменути да је 1959. године добила номинацију за Оскара за најбољи оригинални сценарио за филм *Хирошима, љубави моја*, редитеља Алена Ренеа (Alain Resnais), као и да се и сама опробала у филмској режији: у периоду између 1966. и 1985. године режирала је

---

1 *Брана на Пацифику* (роман издат 1950. године, а екранизован чак два пута: 1958. и 2008. године), *Морнар на Гибралтару* (издат 1952. године, а екранизован 1967. године) и *Модерацио кантијади* (издат 1958. године, а екранизован 1960. године) само су неки од њених романа који су доживели филмску адаптацију.

15 филмова.<sup>2</sup> Њена концепција филмског стварања и приступ, неретко окарактерисан као авангардан, биће један од извора сукоба са редитељем Жан-Жаком Аноом (Jean-Jacques Annaud).<sup>3</sup> Овај редитељ прихвата да екранизује аутобиографски роман<sup>4</sup> *Љубавник* (*L'Amant*), причу о љубави и сексуалности, темама којих се он у свом опусу још увек није дотакао. Роман за који је Маргерит Дирас 1984. године добила награду Академије Гонкур за њега представља изазов из више разлога:<sup>5</sup> поред сусрета две различите културе у

- 2 Детаљан списак филмова које је М. Дирас било режирала, било за које је написала сценарио или дијалоге, доступан је на страници <<https://www.marguerite-duras.com/Films.php>>.
- 3 Пошто је, како наводи Сирил Беген (у Duras, Godard 2019: 96), пропала замисао да филмску адаптацију романа оствари Жан-Лик Годар (Jean-Luc Godard) јер је ауторка тражила превелику суму новца, М. Дирас 1987. године права даје Клоду Берију (који за режију ангажује Жан-Жака Аноа), да би се наредне године повукла из пројекта, а скицу сценарија дорадила и 1991. године објавила под насловом *Љубавник из Северне Кине* (*L'Amant de la Chine du Nord*). Концепт превођења Умберта Ека је својеврсно преговарање заинтересованих страна – преводиоца, „изворног текста са својим аутономним правима”, а понекад и аутора (2011: 15). Овде учачамо пример таквог преговарања, где се ипак Аноово интерсемиотичко превођење, односно адаптација *Љубавника* завршава тако што једна страна остаје незадовољна – сам аутор изворног текста. Можемо поставити питање да ли се неблагонаклон став аутора према замисли преводиоца/редитеља може сматрати једним од критеријума приликом утврђивања квалитета превода, односно адаптације? Или је пак за коректност превода, односно адаптације довољно сматрати да је задовољена интенција самог текста? Одговор на ово питање могао би бити проблематика једног засебног истраживачког рада.
- 4 О проблематици жанровског одређења дела в. Pinthon, Monique. „Marguerite Duras et l'autobiographie: le pacte de vérité en question”. *Revue Electronique de Litterature Francaise : RELIEF*. 3(1), (2009): 30–42. <<http://doi.org/10.18352/relief.400>>.
- 5 На кастинг за главну женску улогу пријавило се 7000 глумица, да би Ано међу њима пронашао ону која највише подсећа на петнаестогодишњу Маргерит Дирас. Улога девојчице у

француској Индокини двадесетих година прошлог века (првенствено осликаног кроз љубавни пар девојчице и 12 година старијег Кинеза који припадају различитим расама и друштвеним сталежима), који одговара Аноовој фасцинацији питањем мултикултуралних средина,<sup>6</sup> намеће се питање како као мушкарац приступити проблематици женске сексуалности, а притом не нарушити аутентично женски доживљај.<sup>7</sup> Како се у центру наше пажње налази анализа приказа љубавног односа Кинеза и младе белкиње књижевним, односно филмским средствима, претходно поменути аспекти нећемо се подробније бавити. Ми ћемо најпре указати на карактеристике ликова – њихове физичке и психичке портрете – ради дочаравања комплексности љубавног односа између две личности различитог културног наслеђа и породичних историја. Затим ћемо анализирати сцену упознавања ликова на трајекту, сугестивну по питању природе односа који ће се у наставку приче успоставити. Коначно, минуциозну анализу посветићемо љубавним сценама које се одигравају у лимузини и у гарсоњери.<sup>8</sup>

---

филму припала је Џејн Марч (Jane March), глумици заиста изузетне физичке сличности са младом Маргерит. Љубавника је тумачио кинески глумац Tony Leung, којег није било мање тешко пронаћи. Даље, како би што аутентичније приказао причу, Ано је реконструисао чувени трајект, пронашао једини преостали примерак аутомобила Морис Леон Боле из 1929. године, дао да се направи 2000 костима, поплавио је бројна поља како би се створила аутентична атмосфера влажне и кишовите Индокине, описане у књижевном делу (Denès 2006: 19–20). Ово су само неки од примера великог труда који је уложио како би остао веран причи француске ауторке.

6 Први филм Жан-Жака Аноа био је *Black and White in color* из 1976. године. Радња се одвија у колонијалној Африци, а бави се питањем тешких односа између црне и беле расе, колонизатора и колонизованих.

7 В. <<https://www.dailymotion.com/video/xiuvoq>>. Страница посећена 28.06.2019.

8 Љубавне сцене, како у књизи, тако и на филму, одигравају се искључиво у лимузини и гарсоњери. Поред тога, интеракција двоје љубавника сведена је на сцену упознавања на трајекту,

Љубавне сцене које су предмет наше анализе одабране су због значаја који имају у оквиру књижевног и филмског дискурса. Настојаћемо да наведемо доследности адаптације књижевног текста у филмском медију,<sup>9</sup> али и примере одступања за која ћемо пронаћи образложења, заснована како на могућностима, тако и на ограничењима средстава приповедања на филму.

## 1. Портрети главних ликова

Непосредно пре сцене сусрета девојчице и Кинеза, а и у току ње, редитељ техникама портретисања специфичним за филмски медиј наглашава оно што ће бити кључно за разумевање ликова. Редитељ прво девојчицу, а потом и њеног будућег љубавника, „уводи” у филм кроз крупан кадар у чијем су фокусу ципеле. Ципеле функционишу као синегдоха и дају одређену мистериозност ликовима које гледалац постепено упознаје. Док су женске ципеле прљаве и изношене, мушке су углачане и елегантне, чиме се остварује контраст и, према запажању Кајсе Лео (Kajsa Leo), открива информација о припадности двоје ликова различитим друштвеним класама (Leo 2012: 7). Редитељ још неколико тренутака одлаже представљање женског лика: камера се одваја од њених ногу како би „лутала” трајектом,

---

као и на интимне вечере и вечере са породицом девојчице. У тим ситуацијама, однос двоје љубавника је формалан, стил разговора је готово новинарски и лишен сваког, па и најмањег физичког контакта.

- 9 Умберто Еко у свом делу на које бисмо желели да упутимо – *Казити још ово исто ствар* – разматра категорију верности, пре свега у оквиру превођења са једног природног језика на други. Преводилац има моралну, али и правну обавезу „поштовања туђег говора” (Еко 2011: 17). Како је транскодификација врста интерсемиотичког превођења, поменути захтев постоји и приликом оваквог подухвата. Међутим, ваља нагласити да Еко инсистира да се потоња врста превођења термилошки одреди као „обрада или адаптација”, с обзиром на то да се као резултат тог процеса добија ново уметничко дело са својим посебним естетским вредностима (Исто: 21).

приказујући путнике и животиње, да би се потом крупним планом зауставила на мушком шеширу од филца који девојчица носи. Њему је јукстапозирани крупан кадар у чијем су фокусу женствене ципеле са потпетицом. На овај начин Ано истиче два одевна предмета од кључног значаја јер, очигледно супротстављени, они пажљивом посматрачу могу пружити значајан наговештај психологије женског лика. Ову тврдњу заснивамо на луцидном запажању Доминик Денес (Dominique Denès) да се кроз одевну комбинацију девојчице уочава њена психичка борба: борба за интегритет сопствене личности, за независност од ђудљиве породице. Са једне стране, хаљина која је припадала мајци и кожни каиш позајмљен од браће указују на припадност разбијеној породици. Са друге стране, кроз мушки шешир и женствене ципеле девојчица испољава личну вољу и тежњу ка самосталности. Коначно, скоро па прозирна свилена тканина, истањена од ношења, указује на две карактеристике – на сиромаштво, као и на еротску страну њене личности која ужива у привлачењу мушких погледа (Denès 2006: 36). Да би се на екрану дочарала ова еротска компонента, камера „клизи“ по телу девојчице, као што би то чинио мушки поглед. На тај начин се покретима камере врши сексуална објектификација девојчице.<sup>10</sup> Камера се креће од ципела девојчице, преко тела, ка њеном шеширу. На неколико тренутака фиксира њено лице, док нараторка императивом као да се обраћа публици: „Погледајте ме.“ Након тога, камера се полако спушта ниже, ка плетеницама наглашеним крупним планом, да би склизнула ка рубу деколтиране хаљине коју на девојчициним грудима покреће ветар. На овај крупан кадар надовезује се следећи, у коме су истакнуте елегантне ципеле са потпетицама. Свако наглашавање важности одређеног предмета Ано чини употребом крупних кадрова. На тај начин кроз чуло вида ангажује и друга чула гледалаца, као што су чуло мириса или пак додира. На пример, гледалац готово да може да осети мирис тканине која лелуја на ветру,

10 О питању објектификације женског тела кроз „мушки поглед“ на филму в. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16/3, 1975: 6–18, <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>.

или, пак, да под прстима осети квалитет девојичине косе, чија се текстура акцентује услед употребе крупног кадра.<sup>11</sup>

Поред приказивања физичког портрета јунакиње помешаним визуелним средствима, редитељ користи и наративне секвенце како би и вербално истакао одевне предмете које је као кључне елементе навела сама ауторка (в. Duras 1984: 18–19). Ти детаљи омогућавају нам да, као што је већ подвучено, психички портрет девојичице разумемо преко њене одевне комбинације, јер указују на интелигенцију, еротске тежње и социјални статус. На пример, реченица која ће у оба дискурса наћи своје место кроз нарацију јесте следећа:

Ниједна жена, ниједна девојка у овој колонији није у то време носила мушки шешир. Ни домородачка жена. [...] шешир, више се не одвајам од њега, имам га, тај шешир. (Дирас 2019: 14)<sup>12</sup>

Важно је нагласити да се портретисање лика девојичице уклапа у схематско уобличавање ликова белкиња присутно у колонијалној књижевности. Антоанет Бартон (Antoinette Burton) наводи да сликање домородачких жена као субмисивних жртава патријархата како би се кроз имплицитну компарацију са њима изградила слика еманциповане и освешћене жене западне цивилизације представља један од топоса колонијалног дискурса (Burton 1994: 64). Исти

11 На филму се овакви ефекти постижу кроз синестезију чула вида, додира и мириса. Лора У. Маркс (Laura U. Marks) наводи да је филм, много више него писана реч, медиј заснован на мимезису и синестезији, те да омогућава не само посматрање слика већ и константно рекреирање читавих светова у нашим телима. (Royer, Michelle. „Multisensorial visibility“. *The cinema of Marguerite Duras : Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh/Edinburgh University Press, 2019. 66 – 67. Веб. 20.07.2020)

12 „Aucune femme, aucune jeune fille ne porte de feutre d'homme dans cette colonie à cette époque là. Aucune femme indigène non plus. [...] le chapeau, je ne m'en sépare plus, j'ai ça, ce chapeau qui me fait tout entière à lui seul, je ne le quitte plus.” (Duras 1984: 19–20).



принцип примењује и Маргерит Дирас у *Љубавнику* градећи лик девојчице као самосвесне и непокорне наспрот локалном становништву – девојчицама из интерната, али и самом љубавнику. Гледајући филм, закључак о њеној различитости од друштва у којем одраста можемо донети на основу евидентног одударања њене одевне комбинације од школских униформи, кроз које се манифестује припадање девојчица из интерната традиционалном, патријархалном друштву. Такође, у оба дискурса је разговор мајке девојчице и директорке интерната индикативан по питању различитости девојчице од осталих ученица интерната, а инспирисан је подацима из аутобиографије. Наиме, током тог разговора мајка убеђује директорку да направи изузетак и њеној ћерки дозволи слободу кретања и могућност да не преспава у интернату, истичући да се она као мајка са тиме слаже и да чак ни она ни у детињству није могла да ограничи ту велику тежњу своје ћерке за слободом (в. Дирас 2019: 58–59).

Парадоксално, иако је читава књига одређена насловом „Љубавник“, када је у питању сам лик љубавника, о њему сазнајемо када га нараторка спомене као успут, или преноси његове речи, не поклањајући му посебну пажњу. На тај начин као да се умањује значај љубавника и, последично, читаве љубавне везе, коју ауторка не романтизује, већ је третира са истом временском и емоционалном дистанцом као и друге успомене. Разлог овоме може бити константно присутна свест о томе да је њен љубавни избор друштвено неприхватљив, те да би сваки вид идеализације љубавника био неприкладан и сувишан. Међутим, овај поступак можемо тумачити и као вид подређивања љубавника кроз књижевни дискурс, а потврђивања доминантности и сексуалне ослобођености женског лика, њене отворености за еротску авантуру, а затим интелектуалне ослобођености да о њој пише као таквој. Емотивна дистанцираност, традиционално чешиће приписивана мушкарцима, овде је карактеристика женског лика, чиме се остварује извртање укоревених родних улога: како то уочава Мари-Пол Ха (Marie-Paule Ha), љубавник постаје „Господин Батерфлај“, који након одласка девојчице из Индокине остаје да за њом пати (Ha 2000: 102).

Видимо да однос управног и неуправног говора који контролише аутор, који је у исто време и наратор-лик, у књижевном делу може дочарати снагу одређеног лика или га, пак, маргинализовати ускраћујући му „право” на реч. У овом роману, управни говор је изузетно редак и понекад је приписан љубавнику не би ли се његовом лику дала доза кредибилитета и привидне независности, с обзиром на то да се његове речи у тим ретким ситуацијама не преносе посредством нараторке, већ их он директно саопштава.

На филму је, пак, директни говор далеко учесталији. Речи ликова које су у роману пренете посредством нараторке, на филму су исказане најчешће директним говором, односно дијалозима. Кроз дијалоге на филму љубавник као да добија право да се са девојчицом нађе у истој равни, да буде „пунокрван” лик, а не само успомена која зависи искључиво од доживљаја девојчице и начина на који нараторка ту успомену представља.

Када је у питању однос моћи, на филму се он успоставља на основу невербалних елемената комуникације као што су мимика, гестикулација, или пак контрола гласа и интонације. Такође, по том питању индикативне су тишине у разговору, односно једносмерна комуникација, где љубавник није удостојен одговора, те парадоксално, иако је он тај чији се глас чује, то му не даје премоћ, већ је он у потпуности неигран као личност и као присуство. Ово је случај у оба дискурса. Као каква нуспојава, љубавник се мора истрпети ради најотменије вечере у Сајгону (в. Дирас 2019: 30). С обзиром на то да тишина коју помињемо обавија кинеског љубавника и за време његовог одсуства, он у девојчициној породици постаје врста табу теме. Љубавник остаје неименован и у филмској адаптацији: редитељ тако успева да сачува утисак који оставља текст М. Дирас: да је ова љубавна веза друштвено неприхваћена, да је извор стида и презира.

Још један начин на који девојчица маргинализује свог љубавника јесте што га константно перципира као сраслог са очевим богатством, које постаје његова доминантна „карактеристика”, без које је он незамислив и непојмљив. Богатство је на филму дочарано пре свега визуелним средствима – као

што је наведено у претходном одељку, љубавник на трајект пристиже у луксузној лимузини којом управља његов лични возач, а носи беспрекорно мушко одело од белог, скупоценог материјала. Затим, док у књизи девојчица о богатству љубавника сазнаје на основу разговора, вребајући изразе који сугеришу милионске суме, на филму је то постигнуто сликом, односно скретањем пажње на његов велики дијамантски прстен који се налази у крупном кадру приликом вожње у лимузини.

Немогућност да се љубавник представи у својој суштини, независно од појавности и луксуза који га увек прате, стварају утисак да је он лишен суштине, да је лик без психолошке сложености, одређен пре свега својом жељом према девојцици и константно присутним страхом да се супротстави оцу и традицији.

## 2. Сцена сусрета

Централно место у роману М. Дирас заузима сцена преласка реке Меконг, коју нараторка у више наврата евоцира, а која у роману има „статус” фотографије. С обзиром на то да преласком са једне на другу обалу реке, девојчица прелази и у другу сферу живота откривајући област еротике и сексуалности (Leo 2012: 14), ова сцена има симболичан карактер. Сусрет на трајекту нараторка нам приближава дескрипцијом. О том описаном тренутку је увек размишљала као о „апсолутној фотографији”,<sup>13</sup> оној која никада није постојала, коју нико није забележио:

На скели, поред аутобуса, велика црна лимузина са шофером у белој памучној ливреји. Да, то су велика погребна кола из мојих књига. То је „Морис Леон Боле“. [...] У лимузини је веома елегантан мушкарац који ме посматра. Није белац. Обучен је као Европљанин,

13 „Апсолутна фотографија” био је заправо и првобитни наслов овог дела. В. <<https://www.youtube.com/watch?v=BidilrIVGo>>. Страница посећена 27.06.2019.

носи одело од светлог тусора као банкари из Сајгона. Посматра ме. Већ сам навикла да ме гледају.<sup>14</sup> (Дирас 2019: 18)

Опис из романа пренесен је на филм кроз поставку сцене – од одабира аутомобила према моделу и боји из књиге, преко његовог положаја на трајекту, до возача и униформе – сви наведени елементи нашли су своје место у филмској адаптацији, као и сама ситуација у којој љубавник посматра девојчицу. Први поглед на девојчицу који наговештава присуство љубавника уводи се кроз кретање камере смештене у самој лимузини која се полако укрцава на трајект. Начин на који се камера приближава девојци заједно са лимузином, у романима М. Дирас описаном као „велика погребна кола”,<sup>15</sup> ствара одређену злослутну атмосферу. Из овог ширег видног поља издваја се сам поглед љубавника упрт у девојчицу кроз замагљено стакло аутомобила, преко рамена возача.

Акустичка позадина ове сцене описана је у самом роману: „Мотор скеле, једина бука у сцени [...]. С времена на време, у лаганим налетима, жагор гласова. И затим лавез паса, долази одасвуд, из магле, из свих села”<sup>16</sup> (Дирас 2019: 21). Поред присуства фотографије у роману М. Дирас, о блискости њеног стваралаштва са визуелним уметностима – фотографији и филму – говори чињеница да ситуацију у којој се налазе ликови ауторка назива „сценом”. Овај термин

14 „Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire, avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon Bollée. [...] Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saïgon. Il me regarde. J'ai déjà l'habitude qu'on me regarde.“ (Duras 1984: 25)

15 Нада Бојић придев „funèbre” из синтагме „grand auto funèbre” преводи као „погребна”. Зарад разумевања нијанси у значењу дотичног придева предлажемо и следеће синониме на српском језику: *злослућан, кобан, њужан*. (Путанец 2000: 432)

16 „Le moteur du bac, le seul bruit de la scène [...]. De temps en temps, par rafales légères, des bruits de voix. Et puis les aboiements des chiens, ils viennent de partout, de derrière la brume, de tous les villages.“ (Duras 1984 : 30)

читаоца упућује на перспективу и процес стварања, откривајући да писац размишља у кинематографским оквирима. М. Дирас готово да даје упутство за потенцијалну адаптацију, које Ано следи приликом режирања. Стога, на филму ова сцена није праћена нарацијом, нити било каквом музиком, већ брујањем мотора и жагором путника.

Како одређено време пролази у одсуству радње, дијалога и нарације, у једном тренутку гледалац постаје свестан позадинских звукова. Дужина ове „тишине у првом плану филма”, која претходи приласку Кинеза девојчици, има улогу да сугерише његову несигурност. Том утиску доприноси присуство сувишних гестова док љубавник поправља сако. Камера техником „travelling” у стопу прати његове кораке, наглашавајући саму радњу прилажења, која постаје врста подвига, превазилажења сопствених баријера. Затим, крупан кадар истиче његову задрхталу руку којом пружа табакеру девојчици како би је понудио цигаретом. Сва наведена филмска средства ангажована су не би ли се дочарала љубавникове стрепња, која је у књизи присутна кроз индикације приповедача пре првог дијалога: „Иде полако према њој. Види се да је уплашен. Најпре се не смеши. Најпре јој нуди цигарету. Рука му дрхти”<sup>17</sup> (29).

У претходно наведеном моменту девојчица се у роману профилише као доминантна особа, она у чијим ће рукама бити сва контрола. О томе говори чињеница да је учила физичке знаке срамежљивости свог будућег љубавника, али и изјаве које указују на то да је свесна моћи коју има над њим: „... кад је почео да јој се приближава, и кад је она већ знала да се плаши. Од првог тренутка она зна нешто тако, зна да је он у њеној милости”<sup>18</sup> (31). На филму је доминантност лика девојчице наглашена њеном смиреношћу, њеном способношћу да на прво питање одговори гестом, чиме одржава

17 „Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord. Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble.“ (Исто : 42)

18 „...quand il a commencé à s'approcher d'elle, et qu'elle, elle le savait, savait qu'il avait peur. Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci.“ (Исто : 45–46)

атмосферу тишине и неизвесности, не откривајући који став заузима према, у том моменту, непознатом лицу. Она помно прати гестове Кинеза и увиђа његов немир. Посматра га и анализира. Напетост се смањује и радња наставља ток када се између њих упостави дијалог, то јест када девојчица одлучи да се упусти у разговор. Поставља му питања и показује своју заинтересованост.

### 3. Први корак ка иницијацији

Када се први пут затворе врата унутар црне лимузине, девојчица схвата да осећа благе назнаке неке неодређене туге. У роману постоје експлицитни показатељи интуитивности младе девојке, сложености њеног унутрашњег живота, знаци туге и колебања:

И увек ћу жалити за свим што чиним, свим што остављам, свим што узимам, добрим као и злим, аутобусом, возачем аутобуса са којим сам се смејала [...]. То је већ оно због чега би се могло плакати у црној лимузини.<sup>19</sup> (Дирас 2019: 30–31)

Сам пристанак да уђе у лимузину значи почетак удаљавања од породице и стварање простора за развој личне аутономије и њеног даљег потврђивања: „Чим је ушла у црни ауто, знала је то да је изван те породице први пут и заувек“<sup>20</sup> (31).

На филму је у овој сцени постигнут моменат највеће сексуалне тензије између будућих љубавника, пре првог додира. Ано користи исту технику да би изградио напетост као у сцени упознавања на трајекту, а то је одсуство музике. Још једном нас ставља у перспективу љубавника, тиме што

19 „Et je serai toujours là à regretter tout ce que je fais, tout ce que je laisse, tout ce que je prends, le bon comme le mauvais, le car, le chauffeur du car avec qui je riais[...]. C'est déjà à en pleurer, dans la limousine noire.“ (Duras 1984 : 44–46)

20 „Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours.“ (Исто : 46)

можемо да чујемо само оно што и он – буку мотора и повремене звуке аутомобилске сирене. Поистовећујемо се са њим, постајемо свесни дужине трајања тог момента без разговора, тог прелазног тренутка где мора да сакупи довољно храбрости да би своју руку приближио руци девојчице. Тек у моменту када им се прсти овлаш додирну Ано користи сугестивну музику<sup>21</sup> која дочарава њихова осећања. Музика је у исто време сензуална и сетна. Сетним призвуком музике ствара се осећај да се заувек напушта једно стање ствари и да наступа промена која неповратно утиче на њихов однос – они никада више неће бити странци, првим додиром ступају у нови свет који граде на темељима еротике и (пре свега) телесне љубави. Овиме се подржава пређашња констатација да девојчица излази из једине области стварности коју је до тада познавала, а коју је обликовала њена мајка – удаљава се од породичног гнезда и доживљава први тренутак аутентичног искуства, до ког је дошла свесно се препустивши нагонима и не обазирјући се на могућу осуду околине.

Кључна разлика између књижевног предлошка и филмске обраде сцене сусрета састоји се у томе што се на филму први додир дешавају управо у лимузини, по силаску са трајекта, док у књизи то није случај. Први тренуци физичке присности у књизи дешавају се у гарсоњери богатог кинеског љубавника. У књизи, сексуална тензија између двоје будућих љубавника изградила се на другачији начин – сталним алузијама на судбински сусрет, али и константним одлагањем приповедања о њему: „Да вам поновим, имам петнаест и по година. Прелазак скеле преко реке Меконг“<sup>22</sup> (Дирас 2019: 8). Након евоцирања слике чији опис читалац ишчекује, нараторка описује услове живота у Сајгону и у својој породици, како би нас тек неколико страница касније вратила на чувени трајект: „Петнаест и по година. Прелазак реке“<sup>23</sup> (12). После ових уводних речи нараторка објашњава разлог путовања, осликава свој аутопортрет на трајекту,

21 Музику за филм компоновао је Габријел Јаред (Gabriel Yared).

22 „Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi. C'est le passage d'un bac sur le Mékong.“ (Duras 1984 : 11)

23 „Quinze ans et demi. C'est la traversée du fleuve.“ (Исто : 16)

описује стару породичну фотографију, анализира лепоту жена, женску привлачност и интелектуалност уопште. Ова алтернација алузија на сусрет са будућим љубавником и сопствених разматрања различитих тема које су је се у том периоду тичале користи се и на страницама које следе, да би се тек на 29. страни романа догодио сусрет на који се алудирало од самог почетка. Дуго ишчекивана радња отвара се следећим речима: „Еlegantан мушкарац је изашао из лимузине, пуши енглеску цигарету“<sup>24</sup> (29). Овакав поступак изазива фрустрацију читаоца, чија знатижеља није задовољена, а што га ставља у исту раван са мушким ликом. Када су се коначно срели на трајекту, Маргерит Дирас љубавној причи посвећује читавих шеснаест страница, што је за ову врсту фрагментарне приповести пример ретког континуитета.<sup>25</sup>

#### 4. Еротски однос као експеримент

Одабир речи којима М. Дирас пише о свом првом сексуалном искуству – *замисао* и *обавеза* – делује изненађујуће:

Питам се како сам имала снаге да идем против забрана које је постављала моја мајка. Тако мирно, тако одлучно. Како сам успела да у тој *замисли* идем до краја.<sup>26</sup> (Дирас 2019: 34)  
Он љуби моје тело. Пита ме зашто сам дошла. Кажем да сам то морала да урадим, да је то било као нека *обавеза*.<sup>27</sup> (Исто)

24 „L’homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise.“ (Исто : 42)

25 И овде постоје анахроније, али су оне у оквиру проблематике љубавног односа. Постоји једна врло кратка дигресија, где у пар реченица спомиње своју мајку која никада није сазнала шта значи сексуални ужитак (в. Дирас 2019: 34) – користан материјал за психоаналитичку или феминистичку критику.

26 „Je me demande comment j’ai eu la force d’aller à l’encontre de l’interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller „jusqu’au bout de l’idée.“ (Duras 1984 : 51)

27 „Il embrasse mon corps. Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c’en était comme d’une obligation.“ (Исто)



Истакнуте лексеме сведоче о свесној и промишљеној иницијацији девојчице у свет одраслих. Оне нам указују и на отуђење нараторке, односно девојчице у односу на сопствени емоционални живот. Нараторка се од лика дис-танцира користећи треће лице једнине: „Не осећа ништа одређено, ни мржњу, ни одбојност, дакле, вероватно је жеља већ ту. У то није упућена. [...] Осећа неодређен страх.“<sup>28</sup> (32).

У оба дискурса, о чисто сексуалној жељи девојчице, о перверзности и одсуству љубави сазнајемо врло експлицитно, на основу реплике која је у филму дословно преузета из књижевног дела: „Каже му: више бих волела да ме не волите. Чак ако ме волите, желела бих да поступате као што сте навикли са женама“<sup>29</sup> (33). Жељу можемо да посматрамо као доминантно осећање које односи превагу над сменом свих различитих мисли и осећања. Жеља стога служи као организациони принцип, те на филму она највише и долази до изражаја у полусенци мале гарсоњере. Редитељ из стилских и техничких разлога одлучује да у том тренутку не да реч наративном гласу који би описао девојчицин доживљај. Ако бисмо на филму чули реченице приповедача које се јављају у делу,<sup>30</sup> приповедни глас прекинуо би тишину која је за Аноа једно од главних средстава грађења сексуалне тензије између два лика. Услед недостатка експлицитног увида у ток мисли девојчице на филму, она у том моменту остаје недокучива, како гледаоцима, тако и љубавнику, што је у складу са описима из књиге.

Када је љубавник у питању, еротска жеља је несумњиво присутна. Међутим, његово понашање готово подједнако одређује осећање страха. Назнака о страху дата је у роману кроз приповедање : „Он дрхти“, „Често плаче јер не налази снаге да ме воли упркос том страху. Ја сам његово херојство,

28 „Elle est sans sentiment très défini, sans haine, sans répugnance non plus, alors est-ce sans doute là déjà du désir. Elle en est ignorante. [...] Elle éprouve une légère peur.“ (Исто : 47)

29 „Elle lui dit : je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes.“ (Исто : 48)

30 Види напомену 28.

очев новац је његова покорност<sup>31</sup> (Дирас 2019: 32, 42). На филму је страх приказан експлицитно, следећом репликом љубавника: „Плашим се да Вас волим.“<sup>32</sup> Поврх тога, глумачка средства додатно дочаравају страх, његову колебљивост и намеру да све прекине и оде из гарсоњере.

Надаље редитељ прати и примењује описе из књиге, те тако креира први чин телесне љубави који доживљава девојчица, задржавајући притом и глас нараторке из романа: „Стргнуо јој је хаљину [...], стргнуо јој је беле гаћице и носи је тако голу до кревета” (2019: 33).<sup>33</sup> Као и у роману, љубавник на платну има још један налет преиспитивања: када на кревету схвати да је девојчица превише млада. У тој сцени на филму постоји и једна уметнута реченица нараторке, које нема у оригиналном тексту: „Када су на кревету, обузима га страх [...]“<sup>34</sup> Зато девојчица преузима иницијативу и почиње да га откопчава. Приповедач описује тело љубавника, његову кожу и уд. Крупан кадар приказује лице девојчице која жмури и свој доживљај базира на чулу додира, док опис покрета јунакиње, какав се може наћи у књизи, подробније дочарава сцену: „Не гледа га у лице. [...] Додирује га. Додирује благост уда” (2019: 34).<sup>35</sup>

На филму постоје четири сцене сексуалног односа приликом којих сматрамо да су удаљени кадрови коришћени како би се нагласио положај двоје љубавника, лепота њихових тела. Када је у питању употреба крупних кадрова, у њиховом фокусу је врло често лице девојчице ради наглашавања уздисаја и ужитка. Дакле, у исто време се користе визуелна и аудитивна филмска средства како би се пренео интензитет доживљаја. Примећујемо да када њихов сексуални

31 „Lui, il tremble.“, „Il pleure souvent parce qu’il ne trouve pas la force d’aimer au-delà de la peur. Son héroïsme, c’est moi, sa servilité c’est l’argent de son père.“ (Duras 1984 : 47, 63)

32 „J’ai peur de vous aimer.“ Превод је наш.

33 „Il a arraché la robe, [...], il a arraché le petit slip de coton blanc et il la porte ainsi nue jusqu’au lit.” (Duras 1984: 49).

34 „Une fois sur le lit, la peur le prend [...]” Превод је наш.

35 „Elle ne le regarde pas au visage. [...] Elle le touche. Elle touche la douceur du sexe.“ (Duras 1984: 49-50)

однос, а паралелно и љубавна веза, долази до врхунца, Ано користи велики број сукцесивних крупних кадрова у којима се преплићу различити делови тела девојчице и љубавника, њихова кожа и зној. Како сцена сексуалног чина одмиче, кадрови се смењују све већом брзином, чиме се дочарава вртоглаво успињање страсти и осећања. Услед изузетно крупних кадрова који стапају површине, приказана радња није разазнатљива, већ је наглашена само текстура коже, која преко чула вида које перципира површину, позива гледаоца да се ослони на своје чуло додира. На тај начин гледаоцу приказана кожа постаје „опипљивија”. Овакве кадрове гледалац више перципира чулима, него што их може разумети интелектом. Тако се у овом случају приказаним кадровима побуђује тактилан осећај влажности и топлоте. Врста слике која постиже овај ефекат назива се хаптичком сликом, а њен концепт заснован је на способности визуелног предлошка да кроз чуло вида функционише као окидач за остала чула, као што су додир или мирис (Royer 2019: 58).

## 5. Амбивалентна љубав

Стил писања М. Дирас, који следи диктат мисли и успомена, нижући их без претеране бриге о њиховој тематској или формалној кохерентности, резултира живописним мозаиком љубавног односа. Не покушавајући да аутентично животно искуство уклопи у унапред одређени калуп, овај стил писања потенцијално доприноси веродостојности у његовом књижевном транспоновању. Далеко од идеализованог, љубавни однос пун је флукуација и превирања, што нас упућује на његов амбивалентни карактер.

Поред сексуалне привлачности као конститутивног елемента љубавног односа, уочљиво је прибегавање проституцији као неопходности, и, што је још значајније – као ужитку. Подвукли смо да су девојчица и љубавник из различитих друштвених класа, а та чињеница је посебно важна када се у роману сусретнемо са алузијама на интерес који сиромашна девојчица, па и читава породица, извлаче из његовог богатства.

Један од примера где се у љубавну везу уплиће новац јесте сцена у којој љубавник плаћа вечеру, броји новац и ставља га на сто (Дирас 2019: 43). Овом моменту из књиге Жан-Жак Ано је посветио посебну пажњу приказавши у крупном кадру новчаник из ког вири новац, док камера полако са новца прелази на израз лица мајке, која својим „лудим смехом” прекида непријатну тишину. Такође, у оба дискурса љубавник девојчици поклања дијамантски прстен.

Уочавамо, пак, да нас различита средства у књижевности и на филму експлицитније упућују на потенцијално проституисање девојчице.<sup>36</sup> У једном фрагменту романа мајка директно упућује питање ћерки како би сазнала да ли ћерка виђа љубавника само због новца (Дирас 2019: 76). Овај моменат јавља се и на филму, али у модификованом облику – кроз захтев љубавника да га девојчица лично увери да се за њу њихов однос своди на новац. Затим, у роману нам посредно нараторка открива да мајка виче на ћерку и говори јој да је проститутка (49). Парадоксално, сазнајемо да јој је све одевне предмете (прозирну хаљину, ципеле на штикли) који наглашавају женственост да би се „привукли погледи и новац” купила или поклонила управо мајка (13), која на тај начин имплицитно подржава и чак подстиче проституцију своје ћерке. На филму се Ано не одлучује за алузије на проституцију, већ снима експлицитну сцену у којој љубавник „узима” девојчицу као да на то има права и не тражећи њен пристанак. Сексуални чин добија конотацију сексуалне услуге за коју девојчица добија новчану надокнаду у висини коцкарског дуга њеног брата. Да би снимиио ову сцену и ставио љубавни однос под знак проституисања, Ано се ослања још једном на одсуство речи и музике које уочавамо у свим пресудним моментима. Такође користи потенцијал покрета камере, или пак њено мировање. Наиме, приликом уласка у гарсоњеру камера је фиксирана у углу, као да чека на кораке љубавника и његове покрете да би се и сама

36 Ипак, наглашавамо да чак и поред улоге коју игра новац у еротском односу, треба се чувати да се он у целости окарактерише као проститутивни, како би се избегла његова симпликација и банализовање.

померила. Једини звуци које чујемо су управо они које производе покрети љубавника. Дакле, сва радња зависи од љубавника, чија се реакција ишчекује. На тај начин се постиже напетост све док то затишје не ескалира кроз шамар девојчици, када се и камера нагло помера и доприноси утиску јачине ударца. Љубавник потом „рукује” девојчицом како би задовољио искључиво телесну потребу и на тај начин искалио бес. Ано наглашава чињеницу да она трпи тај чин тиме што снима непомићном камером опуштено тело које љубавник грубо помера, а безизражајно лице девојчице указује на њену резигнираност.

Напоследку, туга и очај су у тој мери заступљени да одређују тон љубавног односа и, као и њихова екстремна манифестација – евокација смрти – мешају се са сексуалним задовољством. Веза која нагиње ка проституцији представља извор патње, с обзиром на то да љубавник према девојчици осећа више од пожуде, те је затечен када она одбија са њим романтични тип везе и када га на самом почетку банализује сводећи га на телесну насладу, тражећи да је третира као све остале жене, повезујући себе са другим женама, са мноштвом тела других жена: „Он почиње да пати ту, у тој соби, први пут, не лаже више о томе. Каже јој да већ зна да га никада неће волети”<sup>37</sup> (33). Када је ова ситуација у питању, на филму се туга дочарава глумачким средствима. Глумац својим и иначе нежним изгледом, дрхтавим гласом и болом који му се читава у погледу сугерише колико у том моменту пати, схвативши да девојчица одбија његову љубав. Од превелике сексуалне жеље за њом пристаје и на ту врсту односа где се преплићу секс и новац, недостатак љубави и патња. Но, туга као да подстиче сексуалну жељу: „Лицем приљубљеним уз њено, он упија њене сузе, мрви је, луд од жеље за њеним сузама, за њеним гневом”<sup>38</sup> (82). Динамика љубавног односа базира се на тензији између Ероса и Танатоса који се у сексуалном чину константно преплићу. Нараторка

37 „Il a commencé à souffrir là, dans la chambre, pour la première fois, il ne ment plus sur ce point. Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais.“ (Duras 1984 : 48).

38 На ову садистичку димензију указала је Кајса Лео (2012: 15).

указује на „уживање од којег се умире”, и на тај начин својим размишљањима приближава наизглед супротне, а заправо суседне дискурсе – дискурс еротике и смрти:

Њихова несрећа долази сама по себи. Обе су изложене презиру због саме природе својих тела, која милују љубавници, који љубе њихове усне, обе су предане бестидности уживања, од кога се умире, кажу оне, од кога се умире тајанственом смрћу љубавника без љубави. О томе је управо реч, о тој жељи да се умре.<sup>39</sup> (74)

Врхунац љубавникове патње долази са гашењем сексуалне жеље, када Ерос прелази у Танатос: „Прилазио ми је, испружио би се поред мене, али је остајао без снаге, без моћи. [...] Рекао је да је мртав“<sup>40</sup> (88 – 89). На филму видимо да га највише изједа идеја да је девојчица са њим због новца, па да би патња дошла до врхунца он од ње захтева да му то експлицитно и каже. Она његове речи понавља за њим: „Дошла сам овде само због твог новца.“<sup>41</sup> За њу је то игра, узбудљива помисао, па те речи понавља не испитујући њихову истинитост. Ипак, због тога је љубавник по први пут одбија и свој гест објашњава речима: „Знаш, пре тебе нисам знао шта је патња. Волео бих да могу да те узмем, али немам више снагу, немам више ни најмању жељу.“<sup>42</sup>

Девојчица тугу доживљава као своју карактерну особину, као нешто што носи свуда са собом и што тако дубоко осећа да се са њом и поистовећује:

39 „...Leur disgrâce va de soi. Toutes deux au discrédit vouées du fait de la nature de ce corps qu'elles ont, caressé par des amants, baisés par leurs bouches, livrés à l'infamie d'une jouissance à en mourir, disent-elles, à en mourir de cette mort mystérieuse des amants sans amour. C'est de cela qu'il est question, de cette humeur à mourir.“ (Duras 1984: 111)

40 „Il venait près de moi, il s'allongeait aussi mais il était devenu sans force aucune, sans puissance aucune... Il disait qu'il était mort.“ (Исто : 133)

41 „Je suis venue ici que pour ton argent.“ Превод је наш.

42 „Tu sais avant toi je ne connaissais pas la souffrance. Je voudrais te prendre, mais je n'ai plus la force, je n'ai plus la moindre envie.“ Превод је наш.

Питама га да ли је уобичајено бити тужан као што смо ми. [...] Да сам увек била тужна. Да видим ту тугу и на фотографијама на којима сам сасвим мала. Да бих данас тој тузи, иако препознајем да је то она иста коју одувек осећам, могла готово да дам своје име, толико ми је слична.<sup>43</sup> (38–39)

На филму се девојчицина туга сугерише речима, али и сузама док љубавнику прича о својој породици. Као да том тугом она и одређује читаву љубавну везу, која је отпочетка била осуђена на пропаст – осуђена од стране околине, немогућа због непремостивих расних и класних разлика, као и велике разлике у годинама. Превише свесна околности, можемо да се запитамо да ли девојчица себи брани љубавна осећања, која освешћује када брод који ће је одвести у Француску напушта копно. Овај моменат је присутан како у књизи, тако и на филму: та њена велика туга која се мора сакрити, јер се за кинеским љубавницима не плаче. Уз звуке Шопеновог валцера и сцену девојчице која плаче Жан-Жак Ано илуструје следећи пасус :

...великим салоном на главном мосту зачуо се почетак Шопеновог валцера [...] и после тога је плакала јер је мислила на мушкарца из Шолена и одједном више није била сигурна да ли га је волела љубављу коју није примећивала јер се она изгубила у причи као вода у песку и коју проналази само сада, у музици баченој преко мора.<sup>44</sup> (Дирас 2019: 91–92)

43 „Je lui demande si c'est habituel d'être triste comme nous le sommes. [...] Que toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme étant celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom, tellement elle me ressemble.“ (Duras 1984: 56–57)

44 „[I]l s'est produit dans le grand salon du pont principal, l'éclatement d'une valse de Chopin. [...] et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait été sûr tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer.“ (Исто : 137–138)

## Закључак

Љубавни однос обележен је доминацијом девојчице над љубавником, како на основу пуке припадности белој раси која је уживала углед и надређени положај у колонији, тако и због природе њене личности, због њене интелектуалности, али и емотивне недоступности. Вези са кинеским љубавником прилази као могућности за иницијацију у свет одраслих, за испољавање и конкретизовање својих еротских жеља, чије је постојање у себи до тада само наслућивала. Љубавна осећања су јој маргинална за време трајања љубавне везе, она их освешћује касније, када се осврће на проживљено. Љубавни однос функционише по принципу алтернације страсти и патње, без интервала радости, који би однос учинио здравијим. Однос партнера је у том смислу строго кодификован, лишен илузија, и управо та свест о неумитној пропасти односа надвија над њим сенку туге и бола. Ано није занемарио ниједан од ова два аспекта амбивалентне љубави у књижевном предлошку, тако да су и они пронашли своје место на филмском платну.

Портрети ликова веродостојно су пренети на филм: у визуелном медију се физички изглед преноси на непосреднији начин – поред костима, избором кадрова и покретима камере предочавају се значајни детаљи из књижевног текста. Поред поменутих филмских средстава портретисања, Ано задржава и наратију Маргерит Дирас, којом додатно указује на значај кључних одевних предмета. Основне психичке карактеристике ликова на филму остају страх и жеља који дефинишу љубавника, затим луцидност, знатижеља и туга који дефинишу девојчицу.

За сцену првог сусрета можемо закључити да је на филму приказана у складу са књижевним текстом, почевши од дочаравања атмосфере сунчане и влажне Индокине, трајекта, буке мотора и путника. Затим, на филму су дијалози дословно преузети из текста аутобиографије. Када је у питању став ликова према познанству, на филму, као и у књижевном делу, љубавник стрепи, а девојчица је смирена. Дијалозима, глумачким средствима и кадрирањем суштина ових аспеката књижевног предлошка пренесена је на филм.



Када су у питању дијалог и размена информација у лимузини, узнемиреност и колебање девојчице уочљиви су и у књизи и на филму, где се на њих упућује филмским средствима као што су: глума, кадрирање, музика, али и одсуство музике. Међутим, у књизи љубавна сцена у правом смислу те речи у лимузини ни не постоји, док се на филму први љубавни додири дешавају управо у задњем делу лимузине који је преградом одвојен од шофера. Ово је први моменат у коме Жан-Жак Ано показује већи степен слободе, дочаравајући сопствену визију онога што се могло догодити у лимузини богатог Кинеза, те је то прво велико одударење од књижевног предлошка.

У приказивању љубавних сцена у гарсоњери можемо рећи да се редитељ ослања на књижевни текст, који обилује алузијама на велику страст и сексуални ужитак, на дезинхибираност девојчице и слободу у приступу сексуалном чину. Док у књижевном делу можемо углавном прочитати о утиску младе девојчице, на филму Ано сексуалне односе не сугерише, већ их врло експлицитно приказује: од сензуалних сцена и еротичне нарације, до потпуне разоткривености тела и крупних кадрова.

У овом раду навели смо бројне аргументе у прилог тези о верном интерсемиотичком превођењу, односно адаптацији *Љубавника* Маргерит Дирас. Показали смо да је на нивоу приче, амбијента, портрета ликова и врсте љубавног односа аутентичност књижевног предлошка очувана у остварењу Жан-Жака Аноа. У целости посматрано, редитељ је сачувао карактеристике књижевног текста као што су приповедна инстанца,<sup>45</sup> те приповедани текст који је у већини случајева дословно преузет из дела, као што је случај и са дословно преузетим дијалозима. Ано преноси у филм и специфичан поступак текстуалне интерференције Маргерит Дирас, односно задржава „текст-огледало“ и функцију коју има у делу.<sup>46</sup>

45 Глас нараторке поверен је француској глумици Жан Моро (Jeanne Moreau).

46 Поменута термилошка одређења ослањају се на студију о наратологији Мике Бал (2000: 43–45).

### Извори и литература

- Annaud, Jean-Jacques. *L'Amant*. Renn Productions – Pathé Films / Burill Productions, 1992.
- Бал, Мике. *Наратологија*. Београд: Народна књига, 2000. Штампано.
- Burton, Antoinette. *Burdens of History: British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture, 1865–1915*. Chapel Hill NC: North Carolina Press, 1994. Штампано.
- Дирас, Маргерит. *Љубавник*. Превела Нада Бојић, Београд: Суматра, 2019. Штампано.
- Denès, Dominique. *L'Amant : Marguerite Duras*. Paris : Ellipses, 2006. Штампано.
- Duras, Marguerite. *L'Amant*. Paris : Les Editions de minuit, 1984. Штампано.
- Duras, Marguerite & Godard, Jean-Luc. *Dijalozi*. Preveo Zlatko Wurzburg. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2019. Штампано.
- Еко, Умберто. *Казивни топово иску сивар*. Београд: Paideia, 2011. Штампано.
- На, Marie-Paule. „Durasie: Women, Natives and Others”. James S. Williams (ed.). *Revisioning Duras: Film, Race, Sex*. Liverpool/ Liverpool University Press, 2000. 95–112. Штампано.
- Leo, Kajsa. *Le langage durasien dans un roman et dans sa version filmique: une comparaison entre le roman l'Amant de Marguerite Duras et son adaptation cinématographique de Jean-Jacques Annaud*. Необјављен мастер рад, Université de Lund, 2012, <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOID=2517849&fileOID=2517861>>.
- Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16/3, 1975: 6–18, <<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>>.
- Pinthon, Monique. „Marguerite Duras et l'autobiographie: le pacte de vérité en question”. *Revue Electronique de Littérature Française : RELIEF*. 3(1), 2009:30–42. <<http://doi.org/10.18352/relief.400>>.
- Putanec, Valentin. *Dictionnaire français-croate*. Zagreb: Školska knjiga, 2000. Штампано.
- Royer, Michelle. „Multisensorial visuality“. *The cinema of Marguerite Duras : Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh/Edinburgh University Press, 2019. 66–67. Веб. 20.07.2020.

### Остали интернет извори

<<https://www.marguerite-duras.com/Films.php>> 17.7.2019.

<<https://www.dailymotion.com/video/xiuvoq>> 28.06.2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=BidilrIVGo>> 27.06.2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=BHHYz0hiwhc>> 11.07.2019.

### Jelena Cvetkovic

#### ANALYSE DU RAPPORT AMOUREUX DANS LE ROMAN *L'AMANT* DE MARGUERITE DURAS ET DANS L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE DE JEAN- JACQUES ANNAUD

#### Résumé

Le présent travail analyse la peinture de la relation amoureuse et des scènes d'amour dans le roman autobiographique *l'Amant* de Marguerite Duras, ainsi que dans son adaptation cinématographique réalisée par Jean-Jacques Annaud. On y traite aussi de la question de la fidélité de l'adaptation au texte original et en présente certains écarts pour conclure, compte tenu du changement de médium – qui nécessite une approche différente dans le traitement de l'intrigue – que le réalisateur du film est en grande partie resté fidèle au texte durasien.

*Mots-clés* : Marguerite Duras, Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*, rapport amoureux, scènes d'amour, adaptation cinématographique.



ЈЕЗИК  
/  
LANGUAGE



Зорана З. Ћупић\*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Докторске студије из језика

821.163.41.09

811.163.41'38

[https://doi.org/10.18485/ai\\_lik.2020.6.10.6](https://doi.org/10.18485/ai_lik.2020.6.10.6)

Оригинални научни рад

## ОСНОВНИ ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКИ ПОСТУПЦИ У ДРАМИ КЛАУСТРОФОБИЧНА КОМЕДИЈА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

У раду ће аналитичко-синтетичким приступом бити анализирани основни језичко-стилски поступци у драми *Клаустрофобична комедија* Душана Ковачевића. У циљу да доследно представимо језичко-стилске доминанте драме, поља интересовања овог рада чиниће: а) питање пререгистрације и стилизације функционалних стилова, б) говорна карактеризација ликова на примеру драмског дискурса (дијалог, монолог, ћутња), в) специфичност дидаскалија, стилогена вредност наративизације у драмском следу, г) антитечна и екстратекстуална стилистичка својства на примеру драме *Клаустрофобична комедија*.

**Кључне речи:** Душан Ковачевић, *Клаустрофобична комедија*, драма, дијалог, лингвостилистика, драмски поступци, дидаскалије.

### 1. Књижевноуметнички стил и разговорни језик – стилизација и пререгистрација

Драму *Клаустрофобична комедија* Душан Ковачевић написао је 1987. године у Београду. Сачинивши причу о „узалудним” животима појединаца који постају архетип угњетаваних људи на прагу нове идеологије, где стари систем још увек маскиран бди, суочили смо се са драмом

---

\* cupiczorana1194@gmail.com

савременог доба и језичко-стилским специфичностима које оно доноси. Припадајући по класификацији књижевноуметничком стилу и драмском подтипу, драма *Клаусџирофобична комедија* садржи све законитости које поменути стил чине. Међутим, драма у којој преовлађују дијалогичност и конверзација, али и наративизовани и ауторски говор у дидаскалијама и коментарима, доводи до проблемског питања стилизације и пререгистрације драмског и разговорног језика.

Питањем пререгистрације у књижевноуметничком функционалном стилу бавила се Марина Катнић Бакаршић (в. избор литературе), а у овом раду тај термин користимо сматрајући га погодним за приказ неких особености драмског текста. *Пререјистирација је јединствени њосџуџак књижевноуметничкој сџиља који је сџосодан да у седе инкорџорира елементџе другџих сџиљова и џрилатџоди их соџсџивеним есџеџџским циљевима*, закључује Бакаршићева (Катнић Бакаршић 2013: 43). Творећи драму у којој су једнаким интензитетом присутни дијалог, монолог, дидаскалије и наративизовани коментари, указује да смо сведоци јединствене целине у којој је поливалентност важна карактеристика. Поливалентност је почетна смерница која ће постати важно обележје стваралаштва Душана Ковачевића како у погледу поливалентности жанрова, тако и у разумевању језичко-стилских поступака. Међутим, читајући драму *Клаусџирофобична комедија* можемо запазити поступке инкорпорирања разговорног функционалног стила у књижевноуметнички текст са којим твори јединствену целину. Дијалози између Веселе Крај и брата јој Јагоше Краја указују на особине разговорног језика. Присутни су: елиптичност, оклевање, упадање у реч, нагла промена тема, фатичка комуникација, спонтаност, поштапалице. Међутим, да остајемо у границама драмског дијалога доказује чињеница да драмски израз има циљ, а драма оправдава запажање Дејвида Кристала да је то у ствари *дијалог у акцији* (Кристал 1994: 75). Неминовна тежња аутора да у појединим сегментима драме артифицијелни дијалог приближи свакодневном одлика је савремене драме, али и метод сликања ликова. Говорна карактеризација, о чему ће бити речи у наредном поглављу рада, неизбежно учествује у креирању поступака ликова и њихових особина. У говору Веселе Крај у



драми *Клаусџирофобична комедија* има више ћутње него дијалога. Покоји дијалог с осталим актерима драме извесно указује на њен подређени положај, (не)заинтересованост и индиспонираност. Стога, уз поступак пререгистрације елементи разговорног дијалога бивају стилски одсликани у говору Веселе Крај и помажу у тумачењу традиционалних структуралитичких питања. Пример напоменутом биће телефонски разговор између Веселе и Јагоше, где чујемо један глас, а други наслућујемо, што представља репрезентативни приказ пререгистрације:

**ВЕСЕЛА:** Здраво, бато... Никако... Ево, баш те сад помињемо... Ма свађам се с овим нашим несрећним братом. Шта бих ја друго радила!... Убеђује ме да си малопре био овде. Начисто је пошашавио... Први пут кад ме убеди, ти нећеш имати никог нормалног... Да... Шта? Да скинем црнину за мајком... Ја је сад носим за собом. Ни мене одавно нема... Шта ти радиш, бато? Идеш у позориште? Гледаћеш пољски балет... *Ойшела*... Лепо, лепо... Немој само опет да се жениш балерином. И прошли пут си прво ишао да гледаш балет, па знаш како си се провео... Да ниси то што јеси, никада не би добио још један стан... Ако морам тебе да перем, не морам и те што дижу ноге... После представе, одмах кући... Синоћ сам те гледала на телевизији, у дневнику. Бато, пусти бркове. Изгледаш много млад за све те положаје. Што је већи положај, наш народ воли да види што старијег човека... (Ковачевић 2013: 103)

У жељи да појам стилизације<sup>1</sup> не одвојимо нужно од појма пререгистрације, већ да укажемо на њихове кохерентне и допуњујуће вредности у књижевноуметничком тексту – драми, истакли бисмо и стилизованост говора Вулета милиционера у *Клаусџирофобичној комедији*. О начину креирања

1 Стилизацију разумемо као метакреативни поступак који опонаша неку карактеристичну форму зарад уметничког ефекта, где прототекст постоји, а говорна карактеризација добива стилогену вредност. Више о томе в. Катњић Бакаршић (1999).

дијалога и његовој функцији у карактеризацији лика ће бити речи, али специфични говор Вулета милиционера у драми нас упућује на језичку реализацију својствену говорном језику свакодневице. Међутим, за разлику Веселе Крај, он својим говором показује неснађеност, неуконост, инфериорност, те у дијалогу са Савом Оџачаром запажамо карактеристике говорног стила:

**МИЛИЦИОНЕР:** Хм... Као да је неко кинуо... Лепо сам чуо... неко је кинуо... Као дете.

**САВА:** Ено... мачка побеже.

**МИЛИЦИОНЕР:** Мачке кијају?

**САВА:** Чуо сам кад мачке плачу као деца. Тако и кијају... Теби је мало криво што видиш да скупљам хлеб.

**МИЛИЦИОНЕР:** Јесте... И да знаш, има да ти помогнем. Ако си ти мени... кад ми је у животу било најтеже...

**САВА:** Хвала, Вуле.

**МИЛИЦИОНЕР:** Има... да пређеш... да радиш код мене.

**САВА:** Матор сам ја за ту униформу.

**МИЛИЦИОНЕР:** Као магационер... Нећеш ти мени да прекопаваш туђе ђубре.

(Ковачевић 2013: 110)

Постављајући питање да ли поменути аспекти употребе језика на претходним примерима дају драми статус уметничког (Ковачевић 2015: 7), долазимо и до закључка да поступци пререгистрације и стилизације разговорног језика који су прилагођени књижевноуметничком стилу указују на уметничку вредност драмског дијалога у употреби чинећи како жанровску<sup>2</sup> тако и језичко-стилску поливалентност.

## 2.1. Дијалог

У жељи да стилистичку анализу драмског дискурса *Клаустрофобичне комедије* не сведемо само на проучавање

2 О жанровској поливалентности у драми *Клаустрофобична комедија* Душана Ковачевића в. Живковић (2011), Кебара (2019), Христић (2006).

фрагмената и микроелеманата, потрудићемо се да, својствено савременим теоријама, представимо језичке и ванјезичке вредности, а не запостављајући и традиционална питања о варирању говора, употреби дидаскалија, интертекстуалности. Говорна карактеризација ликова на примеру поменуте драме ослања се на дијалог. Дијалог као основна форма драмског дискурса у овом случају кореспондира са једнако вредним монологом и ћутњом, а све са циљем остваривања естетских вредности књижевноуметничког текста.

Специфичност дијалога у драми *Клаустрофобична комедија* можемо тумачити на основу следећих критеријума:

- а) однос доминантних и споредних ликова – моћ у дијалогу,
- в) језичка функција која се остварује дијалогом.<sup>3</sup>

А) Однос доминантних и споредних ликова у чијем се дијалогу одсликава моћ у комуникацији најбоље можемо запазити у конверзацији Јагоше Краја с осталим јунацима ове црне комедије. Јагоша, истакнути политички функционер који чини све зарад свеопште „добробити”, па чак и жртвује рођеног брата зарад „виших” циљева, представља лик у чијем говору и односу према другима запажамо изузетну неемпатичност и саможивост. Према начелима кооперативности Грајса, који истиче да непоштовање максима<sup>4</sup> нарушава могућност успешне комуникације, у говору Јагоше Краја запажамо непоштовање свих наведених максима, а посебно нарушавање максиме модалитета коју Бакаршићева и назива *сйилисйичка максима* (Катнић Бакаршић 2013: 107). Двосмислено, опширно излагање, избегавање истине, непоштовање саговорника указују на карактеризацију лика који има моћ и злоупотребљава је. Један од примера јесте дијалог Саве Оџачара и Јагоша Краја када споредни лик

3 Више о теоријској основи именованих критеријума в. Катнић Бакаршић (2013). Важно је напоменути да критеријуми на основу којих се заснива интерпретација дијалога у драмском тексту нису искључиви, већ имају и допуњујућу вредност у анализи. Разврстани су у циљу да се створи конзистентна интерпретативна целина.

4 Грајс изводи пет максима чије поштовање води ка успешној комуникацији, а то су: максима квантитета, квалитета, релевантности, модалитета и учтивости. Више о томе в. Катнић Бакаршић (2013).

– Сава Оџачар покушава да приволи Јагошу за помоћ у решавању случаја пољске балерине:

**САВА:** Комшија, овако вас молим, помозите ми... помозите нам... помозите јој...

**ЈАГОША:** Шта да Ти Вам Јој помогнем?

**САВА:** Извињавам се, изгледа да сам... да смо дошли у незгодно време.

**ЈАГОША:** Журим. Реците.

**САВА:** Па, ја бих те... вас молио...

**ЈАГОША:** Ова под ћебетом је нека уметница?

**САВА:** Велика уметница! Она је...

**ЈАГОША:** Светска уметница?

**САВА:** Светска, баш светска.

**ЈАГОША:** Знао сам. Чим сам је угледао овако под ћебетом.

**САВА:** Она је...

**ЈАГОША:** Има ли неко у овој земљи ко није светски уметник? Написао две песме, хоће стан – светски песник! Написао пола приче, другу половину ће – чим се усели! Нацртао зеца, хоће атеље – светски сликар. Па нисам ја, комшија, мултинационална грађевинска компанија за збрињавање светских луда. „Светски уметници” да се обрете свету, ја сам задужен за обичне и нормалне људе. Без крова зидари, ливци, рудари. Радничка класа на власти и на улици.

(Ковачевић 2013: 150)

Из наведеног одломка запажамо изузетно поштовање максиме учтивости у говору инфериорног лика – Саве Оџачара, који добија обрисе снисходљивости са циљем да оствари своју молбу. Међутим, кроз доминантног лика сусрећемо се с одликама прагматичког дијалога<sup>5</sup> у функцији

5 Прагматички дијалог одликује неравноправни однос учесника (споредни и доминантни), али и размену информација и услуга. Сличан је свакодневној комуникацији (Катнић Бакаршић 2013: 139), што може бити основ за пререгистрацију и инкорпорирање разговорног функционалног стила у књижевноуметнички.

карактеризације и доследног сликања деградације уметности и дехуманизованог опхођења. Сукоб браће Јагоше и Теје Краја темељи се на различитим погледима друштвено-политичке стварности, различитим припадностима и принципима и стога се и њихов дијалог током целе драме заснива на конфликту који кулминира метафоричним сукобом идеологије и човека, где човек бива жртвован зарад „виших” принципа и проглашен лудим у свету лудака. Вантекстовни елементи утичу на конфликт међу браћом, а иронија и сарказам воде до *екстремној ишиа дијалога у коме се остварује сукобљеност јаша са емоционалним набојем* (Мукаржовски 1986: 110):

**ТЕЈА:** Јеси ли „Књижевне новине” читао приватно или службено?

**ЈАГОША:** Мислиш, да ли као љубитељ уметности или као љубитељ власти? Читао сам их приватно, најприватније.

**ТЕЈА:** Па шта ти се не свиди, ти нападнеш службено, најслужбеније.

**ЈАГОША:** Ја нисам песник да вам на песме одговарам песмицама.

**ТЕЈА:** Па одговараш песмицама.  
(Ковачевић 2013: 95)

Б) Дијалози који у драмском тексту представљају реализацију језичких функција посебно су драгоцени за језичко-стилску анализу драме *Клаустрофобична комедија*. Дијалог Вулета милиционера и Саве Очаچارу у седмој сцени другог дела драме указује нам на експресивну језичку функцију чија се стилогеност запажа у реторичним монолозима, а чини је прича о дивљем вепру који је Вулету милиционеру спасао живот. У поменутој сцени сусрећемо се са карактеризацијом лика Вулета милиционера чији је говор попут разговорног језика, пун поштапалица, понављања и несигурности, а у функцији дочаравања мотива одрођености<sup>6</sup> у драми *Клаустрофобична комедија*:

6 Више о мотиву одрођености у драми *Клаустрофобична комедија* в. Лончар (2017).

**САВА:** Били сте припити?

**МИЛИЦИОНЕР:** Чуј... припити... Не би се ни ја спасо да се не ухватих за дивљег вепра који је препливао реку... Спасо ме створ кога сам пошо да убијем.

(Ковачевић 2013: 135)

Естетска (поетска) функција представља *доминантну одлику драмској тексти на макроплану* (Катнић Бакаршић 2013: 84), а у драми *Клаусирофобична комедија* можемо је запазити у дијалогу Саве Оџачара и пољске балерине Нине Херберт. У њиховом случају актери дијалога нису свесни естетске вредности коју њихов израз носи, а то се нарочито види у говору Саве Оџачара. Уплив пољског језика, о чему ће више бити речи у наредном поглављу, није омео Саву Оџачара да ову црну комедију уздигне до елемената мелодрамског стварајући катарзичну атмосферу у црном свету са трагичним крајем:

**САВА:** Јесте, виолина је – виолина... али клавир је – клавир... Да сам имао среће у животу, да ми је неко омогућио бољи живот – као што није, па ме питао: „А којим би се ти инструментом, Саво, служио?” Ја би’ рек’о: „Клавир”. Клавир, „Баш клавир?” „Баш клавир... Ни виолина, ни хармоника... Не знам зашто.” Можда све због једног руског филма, који сам гледао као дете... У том филму је један дечак свирао клавир тако мален као што сам ја био; горео је камин, господа су слушала, пила шампањац и плакала... А кроз прозор, завејан великим руским снегом, вирила је мала, сирота сестра дечака за клавиром. Дечак је ујутру добио десет дуката, а сестру су нашли смрзнуту у снегу, испод прозора... Дечак је после постао велики композитор. И никад није хтео више да свира господи, а све своје ноте посветио успомени на сестру Вању... Кад смо изашли из биоскопа, на улици је вејао снег, а ми смо плакали... Увек кад чујем клавир – сетим се тог филма... Да ли је могуће, Нина, да сам те зимске вечери заволео клавир... Може бити... Човек обично не зна кад нешто или некога заволи за цео

живот. Сазна тек много касније, кад нечега или некога више нема.

(Ковачевић 2013: 116)

## 2.2. Монолог

Монолог у драми *Клаусџирофобична комедија* можемо посматрати кроз лик Теје Краја. Према Пфистеровој подели на акционе и неакционе монологе (Пфистер 1998: 2007), Тејине монологе разумемо као неакционе, јер покрећу мисли, а не радњу и *турнуси*<sup>7</sup> *д*ивају *д*уже *р*еџлике *к*оје *д*обијају *о*собине *ф*илозофској *м*онолоја. *Д*ок је за лик *Ј*аџоше *К*раја *в*езан *о*раџорски *м*онолој са *ц*иљем *д*а *п*окрене *р*адњу и *и*стџакне *м*оћ, *Т*еја *К*рај је *с*уџроџна *с*џрана *п*ородичне *п*раве. *О*н је *ј*унак-идеја у овој *д*рама, *к*оји *п*џвори *д*раму у *д*рама и *п*осџ-модернисџичкој *О*џела, а све у циљу да се избори са системом – владајућом идеологијом. Његова борба бива узалудна и чини да ова црна комедија поприми нијасе још тамнијег. Кроз Тејин лик видимо савременог Јозефа К, Дона Кихота, Хамлета и Отела, који су заглављени у држави. Његове дуже реџлике *к*оје *м*ожемо *р*азумети *к*ао *ј*единствене *м*онологе, *у*казују да је *Т*еја *К*рај *л*ик-идеја у овој *д*рама и *с*луже *п*сихолошкој *к*арактеризацији. *Д*ок *к*роз *д*уже *р*еџлике *В*улета *м*илиционера *о*пажамо и *њ*егов *у*нутрашњи *с*вет, *н*осталгију за *д*омовином и *е*моџије, *н*еукост, *п*риземност, *а*ли и *и*скреност и *п*атњу, *к*роз *д*уже *т*урнусе *Т*еје *К*раја *в*идимо *н*е *с*амо *у*нутрашња *п*ревирања *в*ећ и *и*деју за *с*пасом *н*аменењу *к*ако *ј*унацима *д*раме *т*ако и *ч*итатељима, *г*ледаоцима. *Т*еја *К*рај, *б*осоноги *п*реводиџац *Ш*експира, *п*окушао је *у*метношћу да *с*е *и*збори са *ц*рном *р*еалношћу, *а*ли *у*залудно – *п*роглашен је *л*удаком у *с*вету *л*удих:

**ТЕЈА:** Видите, господине Грабињски, у нашем комшилуку живе јадни, сироти и несрећни људи, исти они за

7 Турнус је реџлика саговорника која следи или претходи реџлици другог саговорника. Дужи турнуси једног саговорника се могу разумети као монолози (Катнић Бакаршић 2013: 56).

које имамо велико разумевање док о њима читамо као о јунацима добре литературе. Кад склопимо странице књига, покушајмо да их разумемо – да им помогнемо, док не закораче у свет уметности. Ако бисмо то учили, можда би било мање добрих књига али сигурно и мање несрећних људи.  
(Ковачевић 2013: 158)

Пример дужег турнуса (који има особине монолога и у функцији је карактеризације Јагоше Краја) видимо на почетку драме у, наизглед, разговору а заправо монологу који Теја води пред сестром Веселом:

**ТЕЈА:** Јеси га чула, Весела? И да знаш, није крив само он што је овакав. Може да захвали сиротој мајци што је постао „успешан” политичар. Од најранијег детињства све његове грешке и кривице преузимала је на себе, дозвољавала му је да лаже колико хоће, поносила се и кад је причао будалаштине, није јела да би он имао две порције – па је мислио да живимо у изобиљу. [...] Растао је у свету који ничим није заслуживао, па се навикао и тако данас живи. Сирота мајка је живела двадесет година краће да би он живео двадесет година дуже.  
(Ковачевић 2013: 101)

### 2.3. Ћутња

Ћутња и пауза у драми *Клаустрофобична комедија* имају стилску маркираност и посебно су везане за лик Веселе Крај. Наизглед, јунакиња која слабо говори и мисли, постоји на сцени у црнини и *не йосџаје лице у Тејиној драми које ѿражи своја йисца, јер је крайковџда и види само сџварносџ* (Христић 2006: 261). Међутим, Веселину ћутњу са стилског аспекта можемо тумачити као одсуство говора чији циљ може бити приказ прекора, љутње, самоће, немоћи. Прави приказ клаустрофобије из наслова драме можемо пронаћи у тишини Веселе Крај, чије име и презиме указују



на антитетична својства, стилски маркирана, о којима ће бити речи. Чак и када Весела, говори запажамо карактеристике фатичког дијалога, разговорног функционалног стила, али не као приказ неукости, већ немогућности да се изрази. Веселину тишину можемо разумети као начин борбе у клаустрофобичном систему који изједа изнутра. Она се налази између два брата опречних ставова, на средини и са немогућношћу да помогне и спаси себе и њих.

За разлику од Веселе Крај, крајња ћутња Саве Оџачара упозорава нас на страдање уметности и вредности у свету комунизма, односно социјализма, који руши човека у потпуности. Иако је оџачар, из жеље да помогне свима, упознао нас је с истинском лепотом и обрисима ларпурлатизма. Тиме се остварује стилска маркираност у карактеризацији лика, а себи је „помогао” самоубиством, последњим криком који води у крајњу тишину, а чију атмосферу приказује претпоследња сцена:

*(Јајоша ухвати сестру за руку и благо је ѿмери од Савиној узлавлѧа. Одводи је... Нејде из ходника дойире њен хисѧерични ѧлач. Сава ѿмера руке. Ојѧвара очи. С најором дохвати крај ѧевчиѧе, ѧри дну доѧе, ојусѧи руку на којој је ѧривезана Нинина марамиѧа и ѧрекиде одвод крви. Рука клону ѧокрај креветѧа, а из ѧрекинуѧе ѧевчиѧе крв ѧрокаѧа на ѧод. Друѧом руком скиде маску за кисеоник. Пискави звук елекѧрокардиоѧрама ѧоче да се уѧишава. Гудећи свесѧи, Сава Оѧачар шѧѧѧѧѧѧ изѧовори.)*

**САВА:** Нина... Нина... Нина...

(Ковачевић 2013: 163)

### 3.1. Дидаскалије и наративизација

Дидаскалије у драми *Клаустрофобична комедија* имају стилогену вредност зато што су наратизоване, носе естетску, информатичку и референцијалну поруку. Кроз поступак наративизације Душан Ковачевић је у драмски дискурс увео

елементе прозног жанра, што доприноси слици поливалентности текста. Друга сцена у драми – *Балерина Нина Херберт нестaje са сцене Народној позоришћу у лику Дездемоне*, написана је цела у дидаскалијама, а у функцији је приказа дешавања драме у драми и стварања метатеатралног ефекта где имамо утисак као да читамо кратку прозну причу и стога синтаксичке црте у драми нису јединствене. Уводна дидаскалија пример је наративизоване дидаскалије у функцији карактеризације ликова својствене прозном жанру а, опет, садржи и синтаксу *позоришној језика* и приповедачку синтаксу. Аутор нас је упознао с атмосфером драме и сликом разорене породице – нуклеуса у стваралаштву Душана Ковачевића који ће постати архетип људског страдања. На тој слици аутор гради своје *дијалоге у акцији*, чиме твори јединствени спој прозног и драмског, а ипак правећи разлику:

*Теја Крај седи за кухињским столом, по коме су распростиране различите књиге и рукописи. Сувоњав, раздаришен, необдрижан (професор енглеској језика без посла, преводилац за своју душу), ирекрсио је досе ноће испод стола. С осмехом посматра драмаша Јајошу, који из кухиње вади нову, белу кошуљу. Браћо је по годинама старији а по изгледу млађи. Теја придржава џлаву шакама као уснули џућник на железничкој станици. У ућу собичка, на столици без наслона, седи крајковида сестра Весела, џужна девојка, у црнини за мајком и собом. Савила се над живоћом и Тејином чарайом коју џизаво крчи иреко сијалице. У разјовору и свађи браће не учесћује ни појледом – као да их нема. Јајоша иредви ијлице из кошуље, џажљиво их сјушћујући у сћаклену џејелјару на столу.* (Ковачевић 2013: 94)

Дидаскалије које имају естетску функцију са циљем да буду пратња репликама и метајезичка допуна при карактеризацији ликова могу се видети у сценама дијалога Саве Оџачара и пољске балерине Нине Херберт.

*(Он њриџисну дирку на ѓрамофону, ваљда с исџим уздуђењем и одговорношћу као кад се њриџиска дуџме за лансирање неке велике свемирске леџелице. И мали, убоџи содичак обасја раскошна свеџлосџи Чајковскоџ. Нина џосмаџира час ѓрамофон, час црноџ човека. Сава ослонио лакџиве на сџо, замишљено слуша и одобравајуће клима ѓлавом – као да је уџледао неџознаџи ѓрад с врха ѓланине коџи му се на ѓрви џоџлед свидео.)*  
(Ковачевић 2013: 115)

### 3.2. Стихови у драми

Теџина интерпретација Дучићевић<sup>8</sup> стихова приликом шетње у припитом стању са џољским ѓриџаџељем џо џевању, иначе уваженим џосџом Дана кулџуре (Ковачевић 2013: 106), господином Грабињским, чини да уочимо стилске вредности увођења стихова у драмски след. Сложили бисмо се са мишљењем Марине Катнић Бакаршић да стихови могу бити предлоџак за песму (Катнић Бакаршић 2013: 38), а наставак Теџиног рецитовања и надградња песме то и доказује:

**ТЕЈА:** *И џубав шџо чезне, и јед шџо се ѓнуша,  
Све је само џесма; док мре у дубини  
Све у чудну свеџлосџи обучена душа –  
Као звезда шџо се расџада у џмини.  
И док се у миру џка вечиџо џкиво,  
Хуџи ѓлас сџиварања и риџам расула  
И док у џе саџе још сџрасно и живо  
Све сазнају моја оџијена чула –  
Ја знам да несџајем у шуму шџо блуди  
Са сваким кораком коџим ноџа крочи:  
Сџрана за ѓраву срећу и ѓрави дол џуди –  
Уџируџи к небу зачуђење очи.  
И док земљом ходим у суморна доба,  
Човек никад био, ниџи икад бићу,*

8 У питању је Дучићева песма „Песма” (Никад не знам куд ће ова џесма хџеџи), с тим што Теџа Крај рецитиује последње три строфе песме.

*Један мали њесник, као сена роба  
Данас вам се клања њеније Дучићу!*  
(Ковачевић 2013: 106)

Узимајући у обзир и вантекстовне елементе, социокултурни контекст, епоху и тренутак у ком се радња драме одвија и стигавши до појединачних ликова и њихових реплика, можемо претпоставити да су наведени стихови које Теја Крај рецитује у тренутку када је пољска балерина нестала, предлог за стварање постмодернистичког *Ошела*, његове драме у драми, а и изврсни *крик* безнађа у коме се уметник нашао. Стихови у драми неминовно имају естетску вредност и циљ може бити приказивање појединца у свету клаустрофобије, где песник опстаје над човеком зато што свеопшту бол може примити на себе. *Хуји њлас сѡварања и рѡѡам расула* – стих је који може представити атмосферу читаве драме, а мајсторски сачињен спој поезије и прозе у драми са мотивима безнађа против кога се можемо борити смехом и пијанством – слика су друштва *Клаусѡрофобѡчне комедије*. Аутопоетички коментар претворен у стихове представља директно, апострофично обраћање и има тон опомене у тренутку безнађа и заглављености у држави:

*Еј, земљо моја, земљо најѡћена,  
Земљо сѡрмих сѡѡза и крајѡкој ѡамћена!*  
(Ковачевић 2013: 107)

#### 4.1. Антитетична стилистичка својства

Специфична антитетична стилистичка својства у драми *Клаусѡрофобѡчна комедија* Душана Ковачевића огледају су у жанровским специфичностима, именовању ликова, стварању вештачког језика који има лудичку функцију и постаје средство вербалне комике.

Наслов драме *Клаусѡрофобѡчна комедија* представља синтагматску конструкцију са стилогеном вредношћу, а у драмској функцији изневереног очекивања. Наиме, носилац

значања у синтагми јесте атрибутски члан (клаустрофобична) и он упозорава на тескобну атмосферу драме и чини да у споју са главним чланом синтагме (комедија) увидимо обресе саркастичног приказа црнила у даљем драмском следу, где смех служи привидној а не окрепљујућој борби у тоталитарном, нерешивом систему. Драма *Клаустрофобична комедија* жанровски припада црнохуморној комедији, где се комично и озбиљно преплићу, творећи суморни комад о људским судбинама са изразитим антистетичним стилистичким својствима.

Такође, антистетичне спојеве с иронијским карактером запажамо и у именовању ликова и њиховој карактеризацији: Весела Крај – *џужна девојка у црини за мајком и собом* (Ковачевић 2013: 94), апсурдни је приказ летаргичног и измученог лика чије је име Весела; презиме породице Крај стилски је маркирано и као да антиципира потпуну породичну, друштвену и политичку разореност, што и реплика Јагоше Краја приликом свађе са братом и иронично доказује:

**ЈАГОША:** Гадно, ето како! О другу Јагоши КРАЈУ. Наше презиме КРАЈ, поштено 400 година, користи се као ружан политички симбол... као крај свега... као... Ааааа, стићи ће вама рачун за овај месец, па ће вам стварно бити – крај!  
(Ковачевић 2013: 97)

Посебан поступак драмске стилизације јесте увођење измишљеног језика у реалне оквире са наизглед лудичком функцијом<sup>9</sup> и празним цитатима, али неминовним присуством метатекстуалности и вербалне комике. Пример у *Клаустрофобичној комедији* јесте пета сцена са насловом *Ко је Жан Униа Буманио? Шта је? Одакле је? И – где је њо?* У питању је метафорични приказ диктаторске тортуре и начина владања који провејава драмама Душана Ковачевића, постајући манир. Наизглед да све делује једноставно, реално

9 Лудички дијалог има примарну функцију игру, врши се поигравање са лексичким изразом и конверзацијом и има естетске карактеристике (Катнић Бакаршић 2013: 148).

и јасно, а опет искривљено – мајсторски је поступак грађења приче где се све каже, а опет ништа, спој трагедије и комедије у једном:

**САВА:** То је онај мали, кривоноги, позлаћени кепец, кога су по Београду звали „Хајл Дукат”. С ким год се руковао, дао му је дукат са својим ликом.

**ЈАГОША:** Људи који нас посећују доносе своје обичаје и своју културу.

**САВА:** И народно злато. Неки тамо, међу оним несрећницима умиру од глади, по ваздан бере памук и банане, на плус хиљаду степени, неко тамо по ваздан црнци, као што ја овде црнчим, да би његов председник, у његово име, без његовог одобрења, делио по свету његову крв и зној. Ружан лик на златном зноју. А постао је политичар само због свог жалосног раста. Био је превисок за циркус а премали за живот... Озлоглашени диктатор и разбојник.

**ЈАГОША:** Тачно, комшија, али смо све то касније сазнали.

**САВА:** Чеси, па ми? Шта би иначе био човек који по свету дели народно злато без знања и питања свога народа? Како ви називате човека који нема ништа своје а све је његово?

(Ковачевић 2013: 121)

Увођење страног језика у драму, које је у *Клаусирофобичној комедији* представљено кроз лик пољске балерине Нине Херберт, представља стилску и идеолошку маркираност у тексту. Смењивање пољског, енглеског и француског језика посебну естетску вредност добија у дијалогу Саве Оџачара и Нине Херберт, а разлог лежи у томе што Сава не зна ниједан од три поменута језика, али се на најбољи начин споразумева са пољском балерином у односу на остале актере. Дијалози у ком се смењују српски и пољски језик превасходно утичу на говорну карактеризацију Саве Оџачара и у функцији су поетских вредности књижевнoуметничког текста. И Сава Оџачар истиче да је са Нином

разговарао *врло љажљиво*, што је доказ да некада речи нису потребне да би се међусобно разумевање и препознавање догодило.

#### 4.2. Екстратекстуална стилистичка својства

Екстратекстуалност у драми *Клаусџрофодична комедија* проналазимо у метатекстуалним и метатеатралним коментарима, значењу поднаслова, али и интертекстуалном грађењу драме у драми.

Цитатност, интертекстуалност, метатеатралност поступци су карактеристични за драму постмодерне и стилско обележје драме *Клаусџрофодична комедија* Душана Ковачевића. Стварајући причу о савременом Отелу, Теја Крај прави јединствену драму у драми, чиме оправдава оно што и поднаслов драме открива: *Позоришће љоћказује живоћ*. Међутим, цитатност у драми *Клаусџрофодична комедија* разумемо кроз Лотманово виђење да исти сегмент употребљен у два текста није исти, већ се преношењем цитата из прототекста у метатекст, усложњава мрежа значења. Такође, Данило Киш у *Часу аналџомије* наводи да цитат из једног текста инкорпориран у други текст носи ново значење, што драма *Клаусџрофодична комедија* и потврђује. Сложивиши се са тумачењима да Теја ствара *љосћмодернисћички љревод Оћшела – одбрана уметносћи* (Живковић 2011: 194), додали бисмо и став да кроз питање уметности и ларпурлатизма у драми *Клаусџрофодична комедија* упознајемо новог Отела кроз различите форме, али заробљеног не у љубомори, већ у држави, потчињеног идеологији у којој се циркуларно креће док не нестане. Кроз интертекстуалност и метатеатралност у драми Душана Ковачевића остварује се интеркултурна повезаност и шире поље тумачења где интердисциплинарни модел употпуњује стилистичку анализу. Обриси Пиранделове драме *Шесћ лица љражи љисца*, Чеховљеве драме *Галеб* и Нушићеве *Књића друћа*, драгоцен су подстицај за детаљнију анализу и могући предмет интересовања неког новог тумачења. А у складу са вредностима

аутопоетичких коментара у драми *Клаусѝрофобична комедија*, тумачење бисмо завршили и последњом реченицом из драме: *Биће ваљда једном* (Ковачевић 2013:163).

### Закључак

У раду је аналитичко-синтетичким приступом приказана језичко-стилска анализа драме *Клаусѝрофобична комедија* Душана Ковачевића. Са циљем да задовољимо потребе и традиционалне структуралне стилистике и савремене стилистике, анализи смо приступили вишеаспекатски. Основна поља интересовања овог рада чиниле су четири целине:

питање пререгистрације и стилизације драмског текста, говорна карактеризација на примеру драмског дискурса сводила се на анализу дијалога (врсте дијалога, функција и циљеви), монолога и ћутње,

специфичност дидаскалија и стилогена вредност наративизованих делова,

антитетична и екстратекстуална стилистичка својства у драми *Клаусѝрофобична комедија*.

На основу наведених целина дошли смо до закључка да је драма *Клаусѝрофобична комедија* Душана Ковачевића пример дела с изразитим поливалентним својствима која се тичу и жанра, али и језика и стила. Ослањајући се на тезу Дејвида Кристала да је *драма дијалој у акцији*, суочили смо се са драмом у којој наративизовани и стилски обојени делови представљају основ за развој таквог дијалога. Естетска и експресивна језичка функција запажена је у дијалозима Саве Оџачара и Вулета милиционера, док је однос моћи у дијалогу представљен кроз говор Јагоше Краја. Функција монолога исказана је кроз делање лика Теје Краја, а ефекат ћутње кроз приказ Веселе Крај и Саве Оџачара.

Наративизоване дидаскалије и коментари у тексту имају посебну стилогену вредност у драми Душана Ковачевића, те смо на репрезентативним примерима њихово деловање и објаснили, што доводи до закључка да су се поезија и проза на инвентиван начин сусрели у драми Душана Ковачевића,



где ниједна од три стране не губи своја својства, већ бивају естетски прилагођена.

Антитетична и екстратекстуална стилистичка својства приказана су и кроз интеркултурно гледиште, стварајући ширу слику стилистичког тумачења и вредности дела. Уплив стихова, страног језика, интертекстуалности указују нам да је *Клаустрофобична комедија* драма савременог доба која захтева језичко и ванјезичко тумачење како би се све вредности ваљано и сврховито препознале и анализирале.

### Извори:

**Ковачевић 2013:** Д. Ковачевић, *Драме #3*, Београд: Завод за уџбенике.

### Литература

**Бужињска, Марковски 2009:** А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.

**Живковић 2011:** Д. Живковић, *Метатеатралност и критика друштва у Клаустрофобичној комедији Душана Ковачевића*, у: *Друшћивене кризе и (српска) књижевности и култура*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 189–199.

**Јакобсон 1966:** R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.

**Катнић Бакаршић 1999:** Marina Katnić Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Prague, Budapest. Open Society Institute, Center for Publishing Development Electronic Publishing Program. Dostupno na: [http://inet1.fst.hr/download/repository/Lingvistička\\_stilistika.pdf](http://inet1.fst.hr/download/repository/Lingvistička_stilistika.pdf)

**Катнић Бакаршић 2013:** Marina Katnić Bakaršić, *Stilistika dramskog diskursa*, Sarajevo: University Press.

**Кебара 2019:** Ђ. Кебара, „Црнотуморна представа деградираног друштва у комедији апсурда Душана Ковачевића”, *Бања Лука: Филолој*, X, 520–537.

**Киш 1978:** Д. Киш, *Час анатомије*, Београд: Полит.

**Ковачевић 1998:** М. Ковачевић, *Синтакса сложене реченице у српском језику*, Београд: Рашка школа.

**Ковачевић 2012:** М. Ковачевић, *Лингвостилистика књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

- Ковачевић 2015:** М. Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Београд: Јасен.
- Ковачевић 2015:** М. Ковачевић, *Стил и језик српских јисаца*, Београд: Завод за уџбенике.
- Кристал 1994:** D. Crystal, *The Cambridge Encyclopedia of Language*, Cambridge University Press.
- Кузмић 2014:** А. Кузмић, *Слика свећа у грамама Душана Ковачевића*, Београд: Музеј позоришне уметности.
- Лангер 1981:** S. Langer, „Velike dramske forme – komični ritam”, у: Миоџиновић, *Moderna teorija drame*, Београд: Nolit.
- Лончар 2017:** Р. Лончар, „Антеј у ваздуху – јунак Душана Ковачевића”, у: *Душан Ковачевић идеологија, човек, драма* (прир. Ж. Миленковић), Грачаница: Дом културе „Грачаница”, 141–164.
- Лотман 1976:** J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Београд: Nolit.
- Марјановић 2000:** Р. Marjanović, *Srpski dramski pisci XX stoleća*, Београд: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Неделку 2005:** О. Nedelcu, Парадигме смеха Душана Ковачевића, у: *Хумористичка и сатирична традиција у српској књижевности*, Београд: Научни сасијанак славистија у Вукове дане, 35/2, 469–478.
- Милосављевић 2006:** Петар Милосављевић, *Теорија књижевности*, Ваљево, Исток, 2006.
- Мукаржовски 1986:** Ј. Мукаржовски, Две студије о дијалогу, у: *Стируктура јесничкој језика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић 1975:** Н. Петковић, *Језик у књижевном делу*, Београд: Нолит.
- Поповић 2010:** Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos Art.
- Пфистер 1998:** М. Pfister, *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Серл 1991:** Dž. Serl, *Govorni činovi*, Београд: Nolit.
- Христић 2006:** Ј. Христић, *Есеји о драми*, Београд: Српска књижевна задруга.

BASIC LINGUISTIC AND STYLISTIC PROCEDURES  
IN DRAMA CLAUSTROPHOBIC COMEDY BY DUSAN  
KOVACEVIC

Summary

Using analytic synthetic approach stylistic manners of language will be analysed in drama Claustrophobic Comedy by Dusan Kovacevic. In order to truthfully represent language-stilistics dominants of drama this field of interests will consists of: a) question of pre registration and stilisation of functional styles, b) speach characterisations of characters on example of dramatic diskurs (dialogue, monologue, silence), c) specification of remarks, stilogenic value of narativisation in dramatic lead, d) antitetic and extratextually stylistic manners of drama Claustrophobic Comedy.

Key words: Dusan Kovacevic, Claustrophobic Comedy, drama, dialogue, lingvistic style, dramatic procedures, remarks.



## ОДАБРАНИ ФНОСТИЛИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Гласови нашег језика по правилу са собом носе специфична обиљежја (попут (не)јасноће при изговору, дубине, висине, треперења, фрикације, напетости и слично) која их чине погодним за различите специфичне начине употребе којима се истиче њихов стилски потенцијал, а који доприносе и специфичности стила писаца који тај потенцијал препознају и користе као елеменат сопственог стилског израза. У овом раду ћемо говорити о оба ова сегмента: о томе како и зашто неки гласови постају стилски маркирани и о томе како их конкретно Борислав Пекић користи у својој прози. Циљ нам је да укажемо на физичке елементе који издвајају одређене гласове (или недостатак тих елемената) и докажемо да је ауторов поступак комбинације тих гласова промишљен и намјеран, а не случајан скуп ријечи које стицајем околности садрже одређене гласове.

Кључне ријечи: фоностилистика, стилематичност и стилогеност, интенционалност стилског поступка, Борислав Пекић

### О фоностилистичкој анализи

Када говоримо о фоностилистици и фоностилистичкој анализи, обично те појмове повезујемо са краћим књижевноумјетничким формама, махом лирском поезијом, будући да управо такве форме нуде највише могућности и за примјењивање и за препознавање стилски маркираних јединица овог нивоа. У опширнијим видовима књижевноумјетничког израза фоностилеме, као најмање

јединице стилистике, често могу проћи неопажено, често је слој звука занемарен пред семантичким слојем, а може се, премда ријетко, наићи и на случајеве да писац, у жељи да их истакне, претјера с коришћењем одређених поступака и они самим тим изгубе интензитет импресије јер постану уобичајене и очекиване, а стил подразумијева управо отклон од тога. Ипак, неки од великана наше књижевности су пронашли начин да са мјером и вјештином користе стилске потенцијале гласова у прози тако да не оставе простора за сумњу у интенцију поступка, а не пређу границе које би наштетиле самом тексту и његовом стилу. Међу таквим је писцима несумњиво и Борислав Пекић, чије ћемо одабране фонистичке поступке приказати у наставку рада.

Један од предуслова за остварење стилског учинка је свакако интенционалност, односно свјесна намјера да се баш одређени поступак примијени на баш одређеном мјесту и на начин који задовољава жељу и циљ аутора. Доказивањем намјере доказујемо да асонанца или алитерација, примјера ради, нису присутне само зато што је неки глас иначе учестао у језику, зато што су се стицајем околности неке ријечи нашле у непосредном контакту или зато што рекција тако захтијева. Пекић, као писац који је бринуо о свом стилу и брусио сваки глас, сваку ријеч, синтагму и реченицу, то одлично зна и не оставља много простора за сумњу да је формулација коју читалац има пред собом резултат његове намјере да постигне истакнутост и стилску обиљеженост текста баш на том мјесту. То доказују и суптилнији примјери попут: *Убрзо, међуџим, у џу музику џочеће да се мешају шумови раџа, миџраљески рафали, ексџозије домди и џрашџање џушчаних мешака.* (Пекић 2007: 176), али и директнији, попут *Ученим џројоведима џреџијосџављају џријросџе равџеје џричице (...)* (Пекић 2012/1: 271) или (...) *у олињалој блузи среској џисара са џочуџаним месинџаним сиџнумима џоложаја и у дуџим белим џаћама.* (Пекић 2012/2: 117). У овим примјерима је јасна намјера аутора да наглашавањем неког гласа или сродних гласова постигне стилску импресију, па тако у првом примјеру везом *мешају шумови* гласом *ш* дочарава саме шумове, а низом *ексџозије домди и џрашџање*

*йушчаних мейака* зналачки користи згуснутост лексема које садрже праскаве консонанте и сонанте не би ли и слојем звука допунио слој значења који се на прасак и односи. У другом примјеру поступак чак и не мора имати везе са семантичким слојем, директна повезаност овако згуснутих ријечи са иницијалним *й*, у којима три (*йройоведима йрейийосийављају йрийростие*) имају додатно *й* на почетку другог слога, само по себи је индикативно и представља јасан поступак који доприноси ауторефлексивности књижевног дјела и његовом слоју звучања. Тако ни у трећем примјеру не можемо сумњати да је веза *месинјаним сиїнумима* случајна, не само због звучности самих ријечи, већ и због других фактора: ријеч *сиїнум* је иначе превише ријетка да би била случајно ту, осим тога је и туђица коју контекст не захтијева и која се може замијенити мноштвом јаснијих домаћих ријечи итд. Наш циљ је да кроз сличне примјере са једне стране покушамо да пронађемо нове и потврдимо раније познате стилске потенцијале појединачних гласова и евентуално утврдимо које физичке особине самог гласа могу допринијети његовој стилској употреби, а са друге стране да прикажемо како те фонетске и фоностилемске одлике свјесно и намјерно користи Борислав Пекић. Другим ријечима, говорићемо о примјерима стилематичности и стилогености код овог аутора на фоностилстичком нивоу.<sup>1</sup>

### Појединачни гласови као фоностилеми

Почећемо од вибранта *p*, као једног од гласова чија је стилематичност и стилогеност у више наврата доказана у ранијим стилистичким анализама. Овом сонанту се у стилистици приписује велики број асоцијација и функција, по

1 *Stilem je formalna naznaka, obilježavanje jezične pojave koja jest, ali tek potencijalno, pojačavanje izražajnosti. Stilogenost je ocjena funkcionalnosti stilema, dakle: Nije svaki stilem stilogen. (Pranjić 1968: 71) Stilematičnost je osobina vezana za stilističku strukturu forme, tj. strukturno formalno oneobičavanje, dok je stilogenost ocjena funkcionalne vrijednosti stilema, tj. stilematične forme. (Kovačević 1995: 96)*

чему можда и предњачи у нашем језику, а једна од њих је оштрина (коју повезујемо са реским начином изговарања самог гласа при чијем изговору језик треперећи удара средину алвеоларног гребена обично 2-4 пута, али може чак и до 7 (Милетић 1933: 61)), због чега је заступљен у многим ријечима које се за оштрину везују: *оширо*, *резати*, *јерорез*, *бриџа*, *саџара*, (*раз*)*резати*, *сјекира*, *шестера*, *резач*, *оширица*, *сџријела*, *ексер*, *џрње* и томе слично. То значење се даље секундарно преноси и на друга блиска значења: *крај*, *смрт*, *јрекинути*, *умријети*, *јресјећи*, *јарати*, *раскинути* (дакле значења наглог, одсјечног прекида); *јресјек*, *јовриједи* (*се*), *јорезати* (*се*), *расјећи* (*се*), *одрати*, *рана*, *крв* (асоцијација на повреду коју може нанијети оштар предмет) и слично... Није немогућа претпоставка да је то и један од потенцијалних разлога за разговорну промјену ријечи *скал-јел* у неправилно *скалјер*. Те одлике овог гласа су одавно препознате и у свјетској литератури – А. С. Пушкин је, рецимо, избегавао коришћење гласа *р* при опису плеса балерине, а руски стилисти оправдање за такав поступак налазе у томе што се у руској фонизи суласник *р* схватио као *ошиар*, *јруб џлас*<sup>2</sup> (Голуб 2001: 171). Ни у нашој књижевности нису ријетки примјери истицања гласа *р* у ријечима које се везују за сличне појмове, поменимо само примјер Мирка Ковача који описује како је један од његових ликова освануо у доњем вешу и *бриџом бриџвом јррезаној јркљана* (Ковач 1980: 31). И раније, већ у првим лингвостилистичким анализама у оквиру српскохрватског језика, примијећен је потенцијал овог гласа, а на основу пјесме *Вече на шкољу* Алексе Шантића и његова оствареност, па се каже да у тој пјесми звучи *као да оширица ножа или врх ијле клизи јо јврдом мџјалу*, те да подсјећа на заоштрене врхове хридина (Ковачевић 2012: 13). У прилог наведеним особинама гласа *р* говори и цитат:

*И линџисџи јојуџ А. Марџинџа јризнају изџјесну асоџијџивну везу у џаквим случајевима, шџо обџаџњавају арџикуларним особинама ових џласова, а слични су*

2 У оригиналу [...] в русской фонике согласный р воспринимается как резкий, грубый звук.



закључци донесени на основу експеримената и за консонанте и сонанте (нпр., код позиције вибранта *p* и латерала *l* испитанике овај први додјећа на нешто оштро, тврдо, ојоро, јорко, а овај други на нешто блаво, лајко, лајано, доброћудно – Genette 1985: 387). (према Катнић-Бакаршић 1999: 80)

и

У таквим случајевима говорници изјављују, попут италијанског јесника у Русији, да руска ријеч дружба (пријатељство) сигурно значи нешто тврдо, оштро, непријатно, док ријеч тељашина (телешина) асоцира на нешто њежно, мекано, вјероватно на ријеч којом се Руси обраћају жени коју воле. (Катнић-Бакаршић 1999: 81).

Веза између особина гласа *p* и особина ријечи које означава препозната је још у антици. Платонов *Крайил* садржи између осталог Сократово објашњење да су стварима имена дата у складу са њиховом природом, те да слово *po* (грчки еквивалент нашем *p*) с правом налази мјесто у ријечима чије особине носи, наводећи да мисли да је то зато што се језик на том слову најмање задржава, а највише трепери (Платон 1976: 29, 30 и 77). Треперење језика код гласа *p* осликава се фонететички не само у тој ријечи (*птреперење*) него и у другим сличним: *дрхшаши*, *видрираши*, *шишраши*, *жмиркаши*, *птрейшаши*, што се даље преноси на друге сличне појмове – *дрмайши*, *пруцкаши*, *прескаши*, *пандркаши*, *лејршаши*, *вијориши* и сличне појмове који подразумевају учестало понављање неког дешавања у кратким размацама.

Уколико пожелимо да наведемо примјер који ће ваљано показати и „оштрину“ и треперење реченог гласа кроз прозну алитерацију, увјерени смо да нема бољег примјера од реченице из романа *Атлантиса*, гдје Пекић пише:

*Клизећи дисирим ваздухом испустила је оштар, пророран крик – „Кееарррм!“ с тријумфалним ударом на*

*друџом слоџу, којим се коџрљало дуџо, џрадљиво, немилосрдно „ррр“:* (Пекић 2006: 35)

Не само што је јасно да су пажљиво одабране ријечи са истакнутим *р* (*дисџрим, ошџар, џродоран, крик, џриџумфалним, ударом* и томе слично), већ нам писац и конкретно описује осјећај који тај звук носи – оштар, грабљив, немилосрдан. Он је могао искористити ријечи *бучан* или *џласан* умјесто *џродоран*; умјесто *с џриџумфалним ударом*, птица је могла пустити глас *с џобједничким наџласком* и тако даље, али је управо избор ових ријечи, које садрже рески звук гласа *р*, оно што доприноси звучној слици док читамо реченицу. Да у питању није изолован примјер, свједочи и наредни цитат:

*Немилице коџрљајући „р“ џо џрлу џа џа заџим језиком ловећи џри самом ушћу ждрела, сџарица оклевајући одџовори да је женехрал Неџован, хвала милосхрдноме Боџу, уџлавном добхро, џе би се моџло хрећи и сасвим добхро(...)* (Пекић 2002: 41)

Поново је евидентно да не може бити случајан број ријечи које садрже овај глас, који је притом експлицитно наведен и смјештен у контекст у којем се супротставља очигледно веларном изговору истог гласа од стране једног од Пекићевих ликова. Упућеност у пишчеву свијест о особинама поменутог алвеоларног сонанта оставља могућност, не сасвим вјероватну и нажалост недоказиву, али вриједну помена, да није случајно ни то што у Пекићевој сотији *Како уџокоџиџи вамџира*, три најнегативнија лика, Konrad Adrian Rutkowski, Heinrich Steinbrecher и Friedrich Rotkopf имају по три *р* у својем имену, неколика лика по једно, док већина осталих (мада нијесу сви именовани и средњим именом и презименом) чак и нема *р* у имену: Hans, Jochan, Max, Minch, Sabina, Haag, Von Meinstein, Hoth, Schick...

На сличан начин овај писац употребљава и друге гласове, чак и оне који немају ширину латерала којим смо се досад бавили. Такав је и глас *ј*. Фонестематски примјери са

овим гласом су занемарљиви, као сонант нема ни снагу консонанта ни слободу вокала, нестабилног је изговора, а може се десити да се скоро и не изговори, како је често случај када се налази између два *и* (*храбријих*), чак није ни фоносимболички обиљежен као остали сонанти, а и према фреквентности се налази по средини таблице – нити је довољно чест да би се то сматрало његовом нарочитом предношћу у односу на остале гласове, нити је риједак у тој мјери да се та његова особина нарочито истиче. Ипак, укидање или истакнута кумулација било којег гласа може тај глас учинити маркираним. Вратимо се примјеру из увода овог рада, у којем се јасно види како се алитерацијом постиже стилогеност гласа *ј*: *Јефремска јајњаг јефџинија су од јерусалимске, Југо!* (Пекић 2012/1: 282).

Сама формулација реченице у којој већина ријечи има иницијално *ј* указује на интенцију поступка, а ту тврдњу додатно подупиरे и контекст. Наиме, разлог оваквог склопа у конкретном цитату повезујемо с тројством које се мало потом помиње у истом тексту, а који се односи на Јудино поимање светог тројства – ЈЈЈ (Јошуа, Јахве, Јуда). Због тога се у овом дијелу поменутог Пекићевог дјела чешће него што би било очекивано користи свјесно истакнути глас *ј* у иницијалној позицији (Јудејци, Јефрем, Јуда, Јахве, Јагње, Јаков, Јован, Јединородни, Јединорођени, Једанаесторица, Јеховеда, Јона, Јоас, Јерусалим и слично).

Асонанца и алитерација су релативно чести књижевноумјетнички и стилски поступци, а неријетко се показују сами себи довољнима тиме што утичу на ритмичку структуру текста без намјере да својим физичким или каквим другим релевантним особинама дочарају неко осјећање са којим би их читалац могао повезати. Са друге стране, доста рјеђе је њихов фоносимболички аспект искоришћен у мјери у којој је то могуће. Илустроваћемо неке од Пекићевих успјелих начина да ослободи асоцијације везане за одређени глас, а у ту сврху ћемо се послужити назалима. Глас *н* је праскави алвеоларни назал, а осим тога, карактеришу га и акутност и дифузност. Иако је из тог кратког описа очито не дијели све

фонетске особине гласа *м*, обично се поистовјећује са њим у фоносимболичком значењу, па чак често бивају заступљени у истим фонететичким склоповима: *ѿмина*, *мрачан*, *ѿшаман*, *ѿморчина*, *ѿмуран* и сл. О томе говори и слѣдећи навод: *Тмурну аймосферу, коју и физички/акусѿички дочарава назални ѿлас н, ѿдржава и друѿи назални консонанѿи м [...] (Вулетић 2006: 126)*. Повезивање гласова *м* и *н* са дубином и затамњеношћу проистиче из чињенице да су то, уз глас *њ*, најдубљи гласови, чија висина почиње већ од 150 Хз (упоредимо само овај податак са висином нашег највишег гласа *с*, чија висина почиње од 6.400, а иде до чак 12.800 Хз). Теоријски, дакле, особине гласа *н* су дубина, затамњеност и нејасноћа изазвана ниском фреквенцијом и назалношћу. Ту чињеницу користи и Б. Пекић у циљу постизања повећане стилске изражајности при опису атмосфере која одговара наведеним особинама гласова *н* и *м*:

*Један од ѿрвосвешѿеника. Можда и врховни ѿрвосвешѿеник реда. А и неѿѿио друѿо. Мноѿо мрачније. Неуѿоредиво ѿјасније. Неѿѿио – неѿѿојамно, неверовѿино. Неѿѿио – немоѿуће. (Пекић 2006: 248)*

Евидентно је колико ближе, мрачније и свеукупно ефектније изгледа један опис члана „злочиначког култа“, који, како се приближава крају описа (уз пребацавање *н* у иницијалну поуицију), бива све тамнији и мистичнији упоредо са појачавањем присутности назала. Наравно да је овај ефекат појачан и кратким реченицама, што подразумејева и више пауза и успоренији темпо, али и семантичком вриједношћу одабраних појмова. Ми ипак вјерујемо да битну, ако не и пресудну улогу у укупној атмосфери носе поменути гласови, будући да је довољно замијенити само, примјера ради, *мноѿо* са *више-сѿруко* и *неѿѿојамно* са *несхвѿљиво* (па и *неѿѿојмљиво*, чак), па да тај утисак ослаби. На крају крајева, управо је нагомиланост ових назала и скренула нашу пажњу да се задржимо на овом дијелу текста. Ипак, морамо бити обазриви када стилогеност овога гласа приписујемо његовој учесталости, будући да је према великом броју истраживања о фреквентности

гласова, управо *n* најчешћи консонант. Глас *m* је билабијални праскави назал. Уз то, његова је особина и грависност, што значи стварање велике количине звучне енергије у дубини спектра, а будући да та енергија бива привремено пригушена препреком, што изазива краткотрајно дубоко мумлање прије изговора, приписује му се негативност, односно – сматра се да означава нешто дубоко, мрачно, мистериозно, што смо поменули и обрађујући сонант *n* (а због чега и дјелује као фонестема: *мрачан, ѿшаман, ѿмуран, ѿмрчина, мрк, ѿмуо, мрак, мркли, муѿан, маїла* и слично). Задржаћемо се на једном примјеру згушњавања употребе овог гласа: *Имаїнарни меїшак ексілодирао је имаїнарним мозїом имаїнарне живоїише*. (Пекић 2011/1: 271)

Примјећујемо да се придјев *имаїнаран* појављује три пута, што отвара и могућност анализа на нивоима изнад фоностилистичког, али се учесталост гласа *m* избацује у први план и именицама *меїшак* и *мозїом*, што указује на намјеран стилски поступак наглашавања овог сонанта. Будући да је потпомогнут и другим назалом *n*, са којим дијели особине о којима смо већ говорили, можемо рећи и да додатно дочарава тамну природу издвојене мисли и даје јој један мрачнији тон. Најзад, појачан је праскавим *ї, ѿ, к, і* и *г*, што уз његову особину праскавости дочарава *ексілодирање* које је, будући једини глагол у реченици, покретач и центар дешавања у њој. Осим тога, једна од основних особина књижевног дјела је ауторефлексивност, односно способност дјела да скрене пажњу на само себе. Овакве алитерационе, биалитерационе и полиалитерационе конструкције такође имају изражену ауторефлексивност, будући да изазивају нарочиту пажњу читаоца својом изражајношћу.

### Фоностилематичност група гласова

Примијетили смо у прошлом примјеру да је стилски утисак појачан повезивањем праскавог сонанта са праскавим консонантима. Задржавајући се на поменутом глаголу *ексілодирайїи*, поменућемо још неколика примјера из

жанр-романа *Беснило* који садрже тај или семантички сличан појам:

*ИСТАНБУЛ/ЛОНДОН* – експлодирао од њогмејнуше домбе. (Пекић 2011/1: 50),

Пријемник у њрилазној конџироли експлодирао је у њандемонијум звукова. (Пекић 2011/1: 266),

Пиџао се кад ће њо лејо лице њочейи да њуца њод ударцима новој фуриозној најада. (Пекић 2011/1: 374).

Плагол *експлодираџи* је заступљен у првим двијема реченицама и у примјеру који смо поменули нешто изнад, говорећи о назалима. Ова ријеч и ријечи *експлозив* и *експлозија* се у различитим варијантама помињу тридесет три пута у роману *Беснило*, а конкретно облик *експлодирао* седам. Писац је могао рећи и да је нешто пукло, праснуло, распрснуло се, умјесто да је експлодирало, али његов избор је била баш ова ријеч, а то нас одмах наводи на потребу да протумачимо због чега је то тако. Обратимо пажњу на ријечи *експлодираџи*, *расџрснуџи*, *џраснуџи* и *џуџи*: у првој ријечи су четири, у другим двијема по два, а у посљедњој тек један експлозивни цонсонант. Није, дакле, случајно што се писац определијелио управо за ту ријеч. Ако проширимо слику на ниво читаве реченице, у сва три примјера ћемо примијетити како нема ријечи дуже од два гласа, а да не садржи макар један експлозивни сугласник. У првим двијема реченицама, најбројнији глас, кад се изузму вокали и експлозиви, јесте *м*, билабијални сонант, самим тим најближи билабијалним консонантима *џ* и *џ*. Други примјер такође отклања сумњу у чињеницу да је ово намјерно коришћење згуснутих експлозивних консонаната у сличним примјерима, управо потпуно неочекиваном појавом ријечи *џандемонијум*. Излишно је објашњавати колико би других ријечи, макар и не биле синонимичне одабране, писац могао ставити умјесто ове. Управо у избору и отклону од уобичајеног лежи идеја постојања стила. Четврта реченица не садржи ријеч *експлодирао*, али садржи ријеч *џуца*, такође окружену праскавим консонантима у већини ријечи у реченици. Генерално, експлозиви су веома



говорника за што лакшим изражавањем. Најзад, сливени консонанти су гласови који дјелимично преузимају особине праскавих, а дјелимично струјних сугласника, будући да су сливени од експлозивне и фрикативне компоненте, те тако могу дјеловати као везивни гласови између то двоје. Другим ријечима, на акустичком плану, ако експлозивни дочаравају удар, а струјни гласови шум, африкате дочаравају удар и шум истовремено. Управо то је значајно за наш примјер. У првом дијелу примјера је опис једног дешавања које не захтијева додатну звучну позадину, али се креће ка кулминацији у којој група људи налијеће на мрежу са високонапонском електричном енергијом. Такав додир подразумејева пуцање (избијање осигурача, експлозије узроковане кратким спојевима и слично) и зујање струје, што аутор најављује стилогеним удруживањем ријечи које обилују фрикативом *с*: *сиа-соносном, свом силином*. У ријечима и око ријечи које значе препреку или удар (*одбијена, налетџела, удистивеној најона*) примјећујемо експлозивне сугласнике, а затим, као поступак за дочаравање финалног зујања електричне струје, писац прави спој *високу жичану мрежу засићену сирујом*, и у том склопу се налазе ријечи у којима се, нарочито при изговору, истичу струјни консонанти *с*, *з* и *ж*. У обиљу звукова који дочаравају ударе и зујање, своје мјесто налазе и африкате које удвајају те звукове. Око ријечи *сирујом* налазе се ријечи у којима се, нарочито при изговору, истичу струјни консонанти (*с*, *з*, *ж*, *ш*, *ф* и *х*). Управо чињеница да се ови консонанти не користе толико фреквентно у читавој реченици, од почетка до краја, помогла је да се тај дио издвоји од остатка.

Видјели смо, дакле, да Пекић успјешно користи могућности појединачних гласова, али да неријетко повезује и гласовне групе које једне другима појачавају маркираност, као у случају комбиновања праскавих назала са праскавим консонантима, или својим различитим особинама употпуњују слику, као у примјеру са преклапањем праскавих и струјних гласова. Међутим, често је нарочито ефектно комбиновање блиских гласова, чиме се појачава свеукупни утисак звучног слоја, а сваки од гласова добија додатну маркираност својих



особина. Наредни примјери представља зналачко комбиновање различитих поступака, најприје искоришћавање фоносимболичких асоцијација у вези с гласом *p*, а онда и помешано спајање блиских гласова, у овом случају велара:

*Сама ѿмисао на крв ѿушила ѿа је, мрачила му вид ѿраскавим црвеним мрљама. (...) Крв, коју избацује из мисли и ѿрла, ѿрска њено крзно руменим млазевима шћо се ѿред оком расћрскавају као лаћице фидрилних кринова. (Пекић 2011/1: 370)*

Дакле, евидентно је гомилање ријечи у којима је заступљен сонант *p* (*мрачила, ѿраскавим, црвеним, ѿрло, ѿрска, крзно, руменим, ѿред, расћрскавају, фидрилних, кринова*), а које су повезане са тежиштем оличеним у именици крв. То је поступак који смо већ објаснили. Међутим, из контекста закључујемо да се та крв налази у грлу, што Пекић додатно наглашава избором ријечи које садрже гутурале, грлене гласове, и то не само у реченици уопште већ непосредно уз семантичко тежиште: *крв ѿушила ѿа је* и *Крв, коју*. У прилог нашој оцјени о интенционалности овог поступка иде и редосљед ријечи у реченици, будући да би очекивана формулација првог дијела цитата била *Гушила ѿа је сама ѿмисао на крв* или *Сама ѿмисао на крв ѿа је ѿушила*, али у употребељеном склопу се три гутурала налазе у иницијалној позицији директно повезаних ријечи. Уосталом, овај поступак гомилања гутурала у слици семантички повезаној са грлом није стран ни другим домаћим ауторима, што потврђују примјери у којима смо подвукли такве дијелове:

*У ѿноћ зайћћије довукоше некоћа, ни мрћива ни жива, јер је доћирао из њећа само роћац, као да не излази из носа и усћа, већ из некоћ недокланоћ и оћвореноћ закољка на ѿркљану. (Башић 1980: 286);*

*Шћо су ѿа сви ћерали и ћућкали  
И сћискали за кикало,  
А чим му ѿмакну ноћу с ѿркљана*

*Он закркља ћераћемо се још*

(Бећковић 2003: 97)

*Али ио није једноставно, но се човјек криви, џрца, којрца  
се и кркљуша докле ја њејова крв зајуши. (Лалић 1979:  
94)*

Остали фоностилистички поступци

Осим фоносимболичког слоја, гласовима се може успоставити и ритам, и, мада се тај поступак најчешће користи у поезији, занимљиво је задржати се на својеврсном Пекићевом поступку оличеном у наредном цитату:

*(...) ојорчено се уишњао да не чује бурни валцер шиио ја је њонешо, џремга њонешо џрејласно, изводио камерни оркестар Heathrowa. (Пекић 2011/1: 239)*

У овом исјечку текста, скривен је од непажљивог читаоца у прози риједак поступак моделовања очекиваног стилског ефекта путем прозодијских и ритмичких средстава којима се такође постиже ауторефлексивност и стилска маркираност језичких јединица, јер: *Вредности јоворној језика се у фоностилистички манифестује и анализује на њодручју: артикулације, акценција, интонације, дикције, ритма и еуфоније. (Раденковић 1974: 31).* Обратимо пажњу на дио примјера који описује начин на који је оркестар свирао валцер: *њонешо, џремга њонешо џрејласно.* Већ сâм одабир лексема које садрже иницијалне гласове распоређене тако да звуком дочаравају ритам музике означава пишчеву намјеру да читаоцу скрене пажњу на овај дио текста. Шестотомни *Речник српскохрватскоја књижевној језика*, који наводимо као најобимнији и најактуелнији завршени рјечник у вријеме када је Борислав Пекић писао, чак и не познаје облик *њонешо*, већ даје стилистички (у овом контексту) мање вриједну лексему *њонесено*, приписујући јој значење: *са заносом, у заносу* (РСХЈ 1971: 692). Дакле, када умјесто неке

обичније конструкције, каква би била занесено, *додуше унеколико ирејасно* или *у заносу, мада донекле ирејасно*, писац одабере конструкцију коју је Пекић одабрао, циља се на ауто-рефлексивност текста, дајући нам, дакле, сигнал да се задржимо на том мјесту (при чему се у конкретном примјеру тај сигнал појачава и пажљиво одабраним бројем слогова (3-2-3-3) који подражава музички ритам и читаоцу којем је већ скренута пажња на овај дио подсвјесно дочарава метрику плеса: по-не-то прем-да по-не-што пре-гла-сно - је'н-два-ти је'н-два је'н-два-три је'н-два-три). Осим избора гласова и броја слогова, овај поступак појачавају и кратки акценти који додатно наглашавају ритам.

У досадашњем раду смо поменули асонанцу и али-терацију појединачних и удружених гласова, фоносимболичке и фонестезијске поступке, ритмичке фоностилистичке поступке Пекићеве, а сада ћемо се задржати и на не тако често обрађиваној фигури, *алонжман*. Њу Милорад Ђорац дефинише као *фонолошко средство изражавања које настаје иродужавањем гласова у току њиховој изјавора* (Ђорац 1982: 55), а Добривоје Станојевић је, у својој књизи *Стилистика “Злајно руна”* (Станојевић 2002: 7), помиње у вези с Пекићевим дјелом *Злајно руно*, гдје наводи и примјер из прве књиге ове саге: *Ко још није ујознао мој вереника Гиовани-а? Сиварно је неее-чу-вен!* (Пекић 2012/3: 139)

С овом фигуром смо се срели и у већ наведеном цитату из романа *Ајлантида*, у којем писац, описујући звук који испушта ластва, продужава гласове којима описује крик (Кееарррм!), а алонжман проналазимо и у жанр-роману *Беснило*:

*Стоји у срцу свейлосној ойюка исюд канделабра, юоди-нуиих руку иред мрачним йорњем, као юод кийом немилосрд-ној, йлувој дожансйва. ‘Кучкини синовииии!’* (Пекић 2011/1: 532)

Осим алонжмана, у Пекићевим дјелима је заступљена и *имийација*, поступак у коме писац у некој ријечи користи

гласове којима иначе није мјесто у тој ријечи, желећи да дочара говор лика. Навешћемо три илустративна примјера:

*Па, Лавфорде, мислим да смо све мојућносџи њокрили њхи-лич-но до-дхо, нисмо ли?* (Пекић 2011/1: 99),

*Имамо уфайфеника.* (Пекић 2012/2: 92)

*Madame Katahrin њуџује џек суџхра, Monsieur Неџован. Саг намехравамо само у куйовину.* (Пекић 2002: 34).

### Закључак

У раду смо покушали да опишемо који елементи одређеног гласа чине тај глас стилски маркираним у одређеном контексту, па смо тако утврдили да назвали нијесу тамни и мутни зато што су се случајно нашли у ријечима које имају то значење, већ зато што имају ниску фреквенцију при изговору, формирају се дубоко у усној дупљи и зато што дио ваздушне струје пролази кроз назални канал; да специфичности самог изговора гласа *p* (треперење, брзина покрета језика, одсјечност и сл.) утичу на поимање тог гласа у контексту у којем својим слојем звучања допуњује слој значења који се односи на рескост, брзину, продорност и слично; да експлозивни билабијали *б* или *њ* остављају утисак снажног удара зато што се при њихом изговору ствара снажна препрека чије пробијање за резултат има прасак, а не зато што се налазе у ријечима *домба* или *њњуцаџи...* Код оних гласова код којих фонетске особине нијесу биле изражене, као што је био случај с гласом *ј*, пресудни су били други поступци које смо такође описали: нагомилавање гласа или група сличних гласова кроз асонанцу, алитерацију, алонжман итд. За корпус смо узели осам дјела Борислава Пекића зато што смо сматрали да би ограничавање на једно или два, мада практичније, недовољно добро показало сву ширину пишчевог поступка (рецимо, за примјер карактеризације ликова помоћу гласа *p* је било довољно навести примјер из дјела *Ходочаџиће Арсенија Њеџована*, али онда бисмо остали ускраћени за поступак којим се у моделује лик у роману *Беснило*, помоћу истог гласа – али на други начин).

У току рада смо нашли знатно више примјера неких поступака, али смо због ограничене форме рада морали да се задовољимо навођењем једног или два најрепрезентативнија. У основи смо се водили провјереним методама ранијих истраживача ове материје, настојећи да се фокусирамо на лингвистички домен лингвостилистике и опишемо узрок и позадину неког стилског поступка, радије него да прикажемо само његове посљедице, повремено поредећи Пекићеве поступке са сличним поступцима других прозаиста нашег поднебља, што нам је служило као контролни опит и потврда да смо на правом путу и да је одређени поступак заиста био интенционалан. Закључили смо да Пекић користи широку лепезу поступака који варирају од једноставних стилских фигура, асонанце, алитерације, имитације, па до изузетно промишљених, компликованих и ријетких поступака, какав је примјер са описом музике коју свира оркестар, гдје говоримо о комбинацији коришћења физичких особина гласова, акустике и артикулације, њиховог звучног аспекта и положаја у ријечи, силабичких односа унутар ријечи али и прозодијских елемената који утичу на ритам. У радовима овог обима је могуће само донекле обухватити неке особине неких стилски маркираних гласова и тек дјелимично илустровати начине на које један добар писац користи могућности које му језик пружа, па стога сматрамо да је излишно наглашавати да су ово тек неки од упечатљивих примјера фоностилема, с нарочитим освртом на оне који повезују више остварења Борислава Пекића, те да служе само као смјерница помоћу које се могу пронаћи нови примјери који се тичу других фонема или поступака, а да је скоро немогуће навести примјер за сваки глас или пишчев метод ван рада који подразумијева много већи обим од нама овдје доступног.

### Литература:

- Башић 1980:** Husein Bašić, *Tuđe gnijezdo*, Sarajevo: Svjetlost.  
**Бећковић 2003:** Матија Бећковић, *Ђераћемо се још*, Београд: Српска књижевна задруга.  
**Ђорац 1982:** Милорад Ђорац, *Метифорски лингвостилеми*,

- Београд: Привредно-финансијски
- Голуб 2001:** И. Б. Голуб, *Стилистика рускојо језика*, Москва: Рольф.
- Катнић-Бакаршић 1999:** Marina Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Budimpešta: Open Society Inst.
- Ковач 1980:** Мирко Ковач, *Ране Луке Мешћеровића*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ковачевић 1995:** Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Никшић: Унирекс.
- Ковачевић 2012:** Милош Ковачевић, *Линџостилистика књижевној тексћа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лалић 1979:** Михаило Лалић, *Први снијеј*, Београд: Нолит.
- Милетић 1933:** Бранко Милетић, *Изџвор српскохрватских јласова*, Београд: Српски дијалектолошки зборник V.
- Пекић 2002:** Борислав Пекић, *Ходочашће Арсенија Њејована*, Нови Сад: Соларис.
- Пекић 2006:** Borislav Pečić, *Atlantida*, Podgorica: Vijesti.
- Пекић 2007:** Борислав Пекић, *Изабране драме*, Нови Сад: Соларис.
- Пекић 2011/1:** Борислав Пекић, *Беснило*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2011/2:** Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2012/1:** Борислав Пекић, *Време чуда*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2012/2:** Борислав Пекић, *Како ујокојити вампира*, Београд: Лагуна.
- Пекић 2012/3:** Борислав Пекић, *Злајно руно III*, Београд: Лагуна.
- Платон 1976:** Platon, *Kratil*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Прањић 1968:** Krunoslav Pranjić, *Jezik i književno djelo*, Zagreb: Školska knjiga.
- Раденковић 1974:** Љубиша Раденковић, *Линџостилистика и стуркћурализам у науци о књижевној и настјави књижевној*, Београд: Научна књига.
- РСХЈ:** *Речник српскохрватскојо књижевној језика*, књ. IV, Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска, 1971.
- Станојевић 2002:** Добривоје Станојевић, *Стилистика „Злајној руна“*, Панчево: Мали Немо.
- Вулетић 2006:** Branko Vuletić, *Govorna stilistika*, Zagreb: FF Press.

**Bojan Minić**

SELECTED PHONOSTYLISTIC  
PROCEDURES OF BORISLAV PEKIĆ

Two phonostylistic aspects have been observed in the paper. On the one hand, the ability of certain voices to become stylistically marked has been analyzed, while, on the other hand, the way in which Borislav Pekić uses the already marked voices has been examined. The aim was to highlight the physical elements (or the lack of these elements, for that matter) that distinguish certain voices and enhance their stylistic potential, and, additionally, to demonstrate that the author's procedure of combining these voices is deliberate and intentional, and does not constitute a random set of words contain certain voices.

The results have shown that, although a large number of voices should have elements that, along with the sound layer, carry associations to the very meaning of the word which they constitute (so that the vibrant *r* carries associations of flicker, sharpness and speed, in accordance with its pronunciation, and the burst bilabial *b* carries the said association by formation, which implies a bang after breaking through an obstacle thereby corresponding the word *bomb* in an associative manner, in which it occurs twice, and the like).

While, some sounds, such as the sound *j*, are not stylistically marked in such a way, but can achieve a strong stylistic effect with skillful artistic procedure (through assonance, alliteration, allongement, imitation and similar figures). Furthermore, the results have confirmed that Pekić, in addition to many well-known and established literary procedures used in combining phonostylemes (which we have confirmed by comparing him with other prose writers from our area), developed special procedures that include not only the physical aspect of voice(s), but also the position in the context of the statement and its part, prosodic factors and the similar phenomena.

Keywords: Phonostylistics, Inclination to Stylemes and Generating Style, Intentionality of Stylistic Procedure, Borislav Pekić.





КУЛТУРА  
/  
CULTURE



**Данијела Митровић**

Институт за

књижевност и уметност

danijelamitrovic.16@gmail.com

930.85(497.1:410)

[https://doi.org/10.18485/ai\\_lik.2020.6.10.8](https://doi.org/10.18485/ai_lik.2020.6.10.8)

Оригинални научни рад

## ПОВЕРЉИВИ ДОКУМЕНТИ О КУЛТУРНОЈ САРАДЊИ ФНРЈ СА ВЕЛИКОМ БРИТАНИЈОМ

У раду се доноси документација која је доступна у Фонду Савета за науку и културу Владе ФНРЈ. Кореспонденција која је вођена са Амбасадом ФНРЈ у Лондону пружа јасан увид у разлоге одређеног поступања југословенске Владе, а објашњења која су остављена у писмима су сведочанство томе на који су начин желели да представе ФНРЈ и у којој мери су полагали на важност добре слике о држави у иностранству. Трагови опресивности и строге контролисаности система ван државе видљиви су у вођењу иностране политике и то се управо ставља у фокус рада. Циљ овог рада јесте покушај анализе докумената ради указивања на потенцијалне узроке специфичног поступања Владе ФНРЈ, као и истицање најбитнијих аспеката културне делатности Амбасаде ФНРЈ у Лондону.

Кључне речи: Влада ФНРЈ, Амбасада ФНРЈ, културолошке везе, музичке и сценске уметности, инострана политика

Фонд Савета за културу и науку Владе Федеративне Народне Републике Југославије може се посматрати као повлашћена тачка из које се пружа знатно боља перспектива уколико желимо да сагледамо како је у том кратком временском периоду од 1950. до 1952. године конституисана политика ФНРЈ у погледу културе и науке, али кроз призму ове две врло уско одређене области можемо видети наговештаје из знатно ширег средишта из којег су ове две гране еманиране. Иако грађа није комплетна и недостају извесна документа која би у многим случајевима дала коначни печат

читавој ситуацији,<sup>3</sup> чак и наговештаји, као и оно што постоји у целовитом облику, пружају, можемо рећи, јасан увид у општу слику спољне политике ФНРЈ.

Важност координације Савета за науку и културу и Амбасаде ФНРЈ у Великој Британији у циљу адекватне „kulturelle propagande“ ФНРЈ у Великој Британији истиче се већ у првом документу на који наилазимо у поменутом Фонду.<sup>4</sup> У њему се такође наглашава да је та усклађеност неопходна и због претходних пропуста (који су таксативно наведени и има их осам), што на самом почетку указује на мањкавост у дотадашњем раду и важност исправљања грешака у циљу што бољег представљања ФНРЈ у Великој Британији,<sup>5</sup> а на томе се врло предано радило. На основу прегледане документације може се закључити да је свеукупна политика културног представљања ФНРЈ у Великој Британији била пажљиво вођена, али је увек била неминовно ограничена материјалним условима и средствима којима су располагали. У једном од таквих примера, гостовање фолклорног ансамбла на Ланголенском музичком фестивалу (Llangollen International Musical Eisteddfod) 1951. године умало није отказано јер су те године поплаве нанеле велику штету ФНРЈ и нису имали буџет да пошаљу представнике фолклорног ансамбла.<sup>6</sup> Осим тога, брижљиво се одређивало шта ће бити презентовано у иностранству, али и шта ће бити прихваћено у самој земљи. Једна од првих битних области јесте музичка и сценска<sup>7</sup> уметност.

3 Један од таквих примера је и случај Џона В. Н. Холмса (John W. N. Holmes) који је требало да дође у Југославију на студије у трајању од годину дана, и иако му је све било одобрено од стране Универзитета у Загребу, није добио визу и испоставило се да је, како обавештава Савет за културу и науку, све то потврђено само провизорно, остајемо ускраћени за податак да ли му је октобра 1952. године заиста одобрено да дође или није (Архив Југославије /даље: АЈ/ Фонд Савета за културу и науку Владе ФНРЈ /даље: 317/-5-646-650), а од исхода свакако зависи и квалификација овог случаја.

4 АЈ 317-5-374.

5 АЈ 317-5-375-378.

6 АЈ 317-5-442.

7 Пронађен је само један податак да постоји могућност да гостује British Drama League у: АЈ 317-5-516.

## 1.1 Музичка и сценска уметност

Музичка уметност је била врло плодно тле за сарадњу и представљање ФНРЈ у Великој Британији. Преко музике наших уметника Британци су имали прилику да се боље упознају са културом ФНРЈ. Вредно помена је и то да се у случају презентовања уметника и те како водило рачуна о политички погодним појединцима. Наиме, при одабиру представника за концерте које је организовао пијаниста Кендал Тејлор (Kendal Taylor) на предлог Амбасаде да представнице буду Мелита Лорковић и Драгица Мартинис, начелник Одељења за научне и културне везе са иностранством, Ф. Дреновец, изјављује да ће заобићи њих две и то „*prvu iz pol. razloga<sup>8</sup> drugu kao dobru opersku, ali slabiju koncertnu pevačicu*“.<sup>9</sup> Овај моменат политичке неподобности често ће се понављати, ако не отворено као у овом случају, онда суптилним указивањем да је неко неадекватан за представљање у иностранству. Пласирање класичне музике,<sup>10</sup> али и народних песама које су нешто новијег датума, углавном се одвијало преко откупљивања ауторских права и издавања у иностранству. Поред тога, Велика Британија је исказивала интересовање и за упознавање са југословенским фолклорним играма, које је и сама Југославија истицала као свог представника у иностранству. Фолклорни ансамбли су наступили чак два пута током 1951. године и то не само у Великој Британији, него и у Холандији, Белгији, Француској, али и Западној Немачкој.<sup>11</sup> У том документу најбитније ставке под-

8 Због активног учествовања њеног девера Младена у покушају извршења државног удара и преласка са НДХ на страну Савезника били су јој забрањени јавни наступи 1944. године и из овог податка можемо видети да је та забрана била на снази и по завршетку Другог светског рата ([https://hr.wikipedia.org/wiki/Melita\\_Lorkovi%C4%87](https://hr.wikipedia.org/wiki/Melita_Lorkovi%C4%87)).

9 АЈ 317-5-396.

10 Опере су им такође биле врло интересантне, посебно „Охридска легенда“ Стевана Христића, и њу су радо играли када би британски представници долазили у ФНРЈ, као што се може видети у: АЈ 317-5-434.

11 АЈ 317-5-504–507.

вучене су црвеном оловком, највероватније да би се истакло шта је оно што је најжитније, али такође привлачи пажњу да се поред параграфа у којем се наводи да би требало видети да ли је дозвољено да ансамбл наступи у Западној Немачкој стоји слово „В“ са знаком узвика. У том тренутку начелница Одељења за научне и културне везе са иностранством била је Ванда Новосел, тако да то слово највероватније значи да се то питање мора упутити на највишу инстанцу ради подробнијег разматрања.

## 1.2 Размена студената и стручних кадрова

Позиви на међународне конференције нашим стручњацима и професорима били су у то време бројни: за енглески језик,<sup>12</sup> шумарство,<sup>13</sup> грађевинарство,<sup>14</sup> шекспиролошке студије,<sup>15</sup> итд. Прве стипендије и позиви на усавршавање обезбеђене су преко Британског Савета (British Council) 1950. године у виду „б посетилачких недеља за научне и културне раднике“, а у том документу Ванда Новосел обавештава Комитет за заштиту здравља да је њима стављено на располагање три недеље.<sup>16</sup> Исте године се покреће и иницијатива размене лектора од којих би један Југословен био постављен као лектор у Школи за славенске језике<sup>17</sup> у Лондону, док би један енглески лектор могао бити постављен на неки од домаћих универзитета.<sup>18</sup> Постојала је и стипендија Фонда српског посланика преко које је 11 студената и дипломираних студената одабрано да оде у Енглеску,<sup>19</sup> а такође је и сам

12 АЈ 317-5-385.

13 АЈ 317-5-389.

14 АЈ 317-5-405.

15 АЈ 317-5-650–651.

16 АЈ 317-5-410.

17 18. 5. 1950. године овој институцији је послато 189 наслова на српскохрватском језику, као и примерци два најистакнутија југословенска филолошка часописа, као што се види у: АЈ 317-5-387.

18 АЈ 317-5-411.

19 АЈ 317-5-550.

Савет за науку и културу делио стипендије.<sup>20</sup> Осим стипендија које су дељене нашим студентима,<sup>21</sup> Савет је установио и три стипендије које је делио за дипломиране студенте из Велике Британије и то за кандидате које интересује „slavistika i naša srednjovekovna umetnost“, као и „oceanografija i narodna muzika i folklor“, али је такође додато и да је битно да се поред осталих података достави и политички став кандидата, као и мишљење амбасадора.<sup>22</sup> Што се тиче стручњака који су посећивали ФНРЈ, олакшице и стипендије су одобрване углавном онима који су имали некакво знање српскохрватског језика, али и онима који су се интересовали за гране које су биле од посебне важности за промовисање у ФНРЈ. Тако, на пример, енглески глумац и предавач Хју Милер (Hugh Miller) изражава жељу да дође у ФНРЈ како би одржао предавања на енглеском о глуми, али му се не одобрава захтев уз образложење да би публика била незаинтересована због непознавања енглеског језика.<sup>23</sup> Нешто касније исте године наилазимо на један занимљив документ у којем се радници из НР Хрватске упућују на курс учења енглеског језика,<sup>24</sup> али уз напомену да су свих 39 кандидата чланови СКЈ-а.<sup>25</sup> Насупрот примеру Хјуа Милера, налазимо на пример Хебе Спол (Heba Spraul), која би желела да се упозна са начином живота и функционисања југословенских задруга.<sup>26</sup> Њој је боравак дозвољен, али се наводи да ће бити потребно да се детаљније обавесте о њеним политичким ставовима и ставу према ФНРЈ,<sup>27</sup> потом пример Гатрија Моара (Guthrie Moir), руководиоца St. John Ambulance Brigade који жели

20 AJ 317-5-553.

21 О којима су морали да примају извештаје од амбасадора, као што се види у: AJ 317-5-569.

22 AJ 317-5-629.

23 AJ 317-5-573-610.

24 Ранији покушаји штампања уџбеника за учење енглеског језика (1950. године, у односу на 1952. годину када се упућују на курс учења енглеског језика), нису уродили плодом, као што се види у: AJ 317-5-409.

25 AJ 317-5-676.

26 Очигледно је у питању упознавање са моделом тек уведеног радничког самоуправљања.

27 AJ 317-5-494.

да се упозна са методама рада са југословенском омладином,<sup>28</sup> као и Мајкла Харта (Michael Hart) који је 1952. године са групом ђака желео да посети ФНРЈ како би се упознали са радом политичких и педагошких установа, али такође и са фабрикама и начином рада у њима.<sup>29</sup> Може бити интересно такође споменути да Британци исказују интересовање за упознавање са педагошким системом у ФНРЈ, али да њихови захтеви махом остају неиспуњени. Један од уредника *Годишњака о школи* (*The Year Book of Education*) се 1951. године обратио Савету како би добили текст о југословенској просвети за 1952. годину. Иако је било обећано да ће тај текст написати и послати Иво Фрол, помоћник министра у Савету за културу и науку, тај текст никада нису примили.<sup>30</sup> Поучени тим примером, следеће године су тражили да директно ступе у контакт са писцима текстова и затражили су да се напише пет различитих текстова како би имали увид за различите републике, али су им рекли да ће бити довољан само један, јер је систем униформан у свим републикама.<sup>31</sup> Фестивал васпитног (едукативног) филма је упутио позив „Југославија филму“ да учествује са једним таквим примером филма, али су одлучили да ипак не учествују јер „не располажемо са васпитним филмовима са којима бисмо могли изаћи у иностранство“.<sup>32</sup>

## 2. Поверљиве везе са Великом Британијом

### 2.1 Документи у вези са музичком и сценском уметношћу

---

28 AJ 317-5-563.

29 AJ 317-5-663-664.

30 AJ 317-5-459-461.

31 AJ 317-5-645.

32 AJ 317-5-522.



1.

(4. 7. 1950; писмо – машинопис<sup>33</sup>; Лондон)

Embassy of the Federative People's  
Republic of Yugoslavia.  
*Information Office:*  
195, Queen's Gate,  
London, S.W.7.

4. VII 1950.

Predmet: Muzicka aktivnost.  
u iducioj sezoni.

DIREKCIJI ZA INFORMACIJE  
Za Min. za nauku i kulturu

B e o g r a d

Pre svoga odlaska u Jugoslaviju maja meseca, Kendal<sup>34</sup> Taylor, pijanista,<sup>35</sup> je uputio pismo Britansko jugoslovenskom drustvu prijatelja u kome predlaze da Društvo uzme pokroviteljstvo nad prvim solistickim koncertima jugoslovenskih kompozitora. Na taj nacin bi nasi umetnici mogli da se predstavе engleskoj publici i docnije dobili angazmane za gostovanja u Operi i sl.

Sto se тice drugog predloga (organizovanje koncerta) Kendal Taylor je ponudio da uzme ucesа na koncertu bez nagrade. Prihod sa ovoga koncerta sluzio bi za troskove oko organizovanja solistickih koncerata.

Društvo je pristalo na ove predloge i sada razmatra pitanje sale i vremena odrzavanja koncerata. Kako je jedina pogodna sala za ovakve koncerte Wigmore Hall, vec uveliko angazovana do Bozica, trebalo bi bar provizorno zauzeti salu i to za pocetak novembra i za mart mesec.

---

33 Сви документи у овом раду су машински куцани.

34 Његово име се кроз текст различито транскрибује, али ми ћемо се држати овог стандарда.

35 У оригиналу стоји „pianista“.

Pitanje ostaje koji bi od nasi[h] umetnika mogli da dodju i za to molimo vas pomoc i najhitniji odgovor kako bi blagovremeno pripremili ove koncerte. Nase misljenje je da bi najpogodniji bili Dragica Martinis i pijanistkinja Lorkovic.<sup>36</sup>

Druga stvar koju je Kendal Taylor pokrenuo jeste pitanje gostovanja dirigenta J. Barbiroli-a. Barbiroli je vrlo rado prihvatio ideju gostovanja u Jugoslaviji. Medjutim njegov predlog je sledeci: On momentalno pregovara sa Austrijom za gostovanje u prolece 1951, a takodje i sa Italijom u isto vreme. U tom slucaju on bi vrlo rado dosao i u Jugoslaviju (Barbiroli bi gostovao zajedno sa svojim orkestrom-Halle). Troskovi puta bi bili minimalni jer bi Barbiroli morao i onako da dodje do Graca o svom trosku ili trosku Austrije. Iako njegovi pregovori za gostovanje Hala orkestra u Austriji i Italiji još nisu završeni, mi bi trebalo da znamo odmah da li u principu mozemo da prihvatimo ovaj Barbirolijev predlog. Molimo vas da nas sto pre izvestite o vasioj principijelnoj odluci.

-2-

II. Kendal Taylor je inace bio vrlo zadovoljan svojom posetom Jugoslaviji, ali se namacini da je ovoga puta finansijska strana posete dosta slabo organizovana. Taylor je naime dobio sumu od 156.000 dinara za održanih 13 koncerata. Na svojoj turneji po Jugoslaviji Taylor je potrosio na putne troskove i hotele oko 70.000 dinara. Verujemo da je ovo pitanje moglo i na neki drugi način da se resi a ne da se ostavi Tayloru da vrši sam isplatu troskova turneje.

Tayloru je obecano da ce mu se jedan deo novca – 24.000 d. – dostaviti u funtama. Ostali deo novca – 85.000 d. je jos uvek u Jugoslaviji. Od ove sume Taylor ima nameru da potrosi 30.000 d. na svoje letovanje u Sloveniji a moli da mu se ostatak od 65.000 d. pretvori u funte i isplati u jednom duzem i neodredjenom roku, eventualno u ratama. On tvrdi da bi za isto vreme u Engleskoj dobio otprilike<sup>37</sup> tu sumu novca. Taylor na ovome ne insistira narocito, ali imajući u vidu njegove razne usluge smatramo da bi bilo pravilno da mu se ova suma isplati u funtama.

36 У писму је грешком написано „Lotkovic“, што се види из одговора на ово писмо.

37 У оригиналу пише „od prilike“.

Tayloru je u razgovoru sa drugom Drenovcem i M. Horvatom obecano da ce iduce sezone na jesen moci da svira Blissov koncert u Zagrebu, koji ovoga puta nije mogao biti odrzan. Kendal Taylor moli da vas izvestimo da je on slobodan u vreme od 10[.] decembra do početka januara i da je spreman da krajem decembra dodje u Jugoslaviju.

Molimo vas da nam sto hitnije date svoje misljenje o gornjim predlozima kako bi se blagovremeno izvršile sve pripreme.

S.F.-S.N.

[potpisano drugim prezimenom]

/za/ /Al. Sokorac/

Savetnik za štampu.

(AJ, 317-5-394-395)

2.

(26. 7. 1950; писмо; Београд)

SAVET ZA NAUKU I KULTURU

VLADE FNRJ

V. br. /pov/

26. VII [19]50[.]

BEOGRAD

FD/M

AMBASADA FNRJ

L O N D O N

Potvrđujemo prijem Vašeg pov. br. 651 od 4.VII t. g. i dajemo po pojedinim pitanjima sledeće odgovore:

1/ G. Kendal Taylor upoznao nas je povodom svog boravka u FNRJ sa svojim predlozima za muzičke priredbe Britansko-jugoslovenskog društva i mi smo se složili sa njegovim gledalištem. On je svoje predloge ogradio na interne koncerte

za članove društva dok smo mi prelagali da se na te koncerte pozovu i muzikolozi, muzički kritičari, i umetnički rukovodioci ansambla, itd. čega G. Taylor nije u celini primio. Nismo mogli utvrditi zašto je tako usko postavljao stvar. Što se tiče dolaska naših umetnika da učestvuju na tim koncertima, dali smo Tayloru konkretna obećanja. Mislimo da dolaze u obzir M. Bugarinović, Anita Mezetova, Marijana Radev, Jože Gostić, Stanoje Janković, Vlado Ruždjak, Tomislav Neralić od pevača, Ivo Maček, Anton Trošt i Dora Gušić od pijanista, Karel Rupel kao violinista i Anton Janigro kao čelista. Do sada su pomenuti umetnici još slobodni, ali ne bi mogli vezati određeno njihovih termina dok ne utvrdite vremena koncerta, jer svi pomenuti imaju različite ponude koje moraju uskladjivati sa svojim obavezama u zemlji. Zbog toga možete iz gornjih imena izvršiti izbor čim utvrdite termine i mi se obavezujemo da će određeni umetnici biti oslobođeni svih drugih obaveza kako bi mogli učestvovati u Londonu. Kao što vidite, obišli smo Melitu Lorković i Dragicu Martinis: prvu iz pol. razloga drugu kao dobru opersku, ali slabiju koncertnu pevačicu.

2/ Što se tiče gostovanja Barbirollia, postavlja se dakle u prvom redu gostovanje njegovog orkestra. Ako nisu u pitanju devizna sredstva, što ne verujemo, predlog je interesantan. Ako su u pitanju devizne obaveze, ne pokrećite ništa. U Vašu informaciju Vas izveštavamo da je orkestar bečkih simfoničara priredio za 6 dana 6 koncerata i da smo im platili u devizama maksimum, 60.000 din. Možda bi službeni engleski krugovi bili politički zainteresovani da dodje do gostovanja orkestra. U tom slučaju mi bismo platili sve dinarske iznose i put, a službeni britanski krugovi bi dali subvenciju sa druge strane. Ako je moguće da se Barbirollievo gostovanje ostvari bez orkestra uz povoljne devizne uslove, molimo, pregovarajte dalje. Termin 16. decembar je povoljan.

3/ Što se tiče gostovanja Kendala Taylora i njegovih uslova, mislimo da su bili jako povoljni i da je pravilno da su bili postavljeni tako. Nemoguće je da mu ne bi platili najvišu stopu, a to je bilo moguće samo pod uslovom da je izdržavanje platio sam. To što je utrošio 70.000 din., on taj iznos nije utrošio samo za sebe, nego i za svoju prijateljicu koju je bogato častio. Iznenadili su nas njegovi visoki devizni zahtevi. Ako bi se to znalo na početku gostovanja

ne bi mu se moglo odobriti toliki broj koncerata. Poslovnica je tražila za deviznu isplatu vanredni kredit i čim taj bude odobren, novac će biti poslat.

4/ Ostajemo pri obećanju za Blissov koncert. Termin posle 10[.] decembra je povoljan. Molimo da Taylor stavi svoje finansijske<sup>38</sup> uslove. Bez previziranja tih uslova ne možemo dati druge konkretne obaveze, jep ne želimo da dodjemo ponovo u situaciju u kojoj smo bili prilikom zadnjeg Taylorovog gostovanja zbog deviza.

S.F-S.N.!

Načelnik odeljenja  
za naučne i kulturne veze  
sa inostranstvom  
[potpisan] /F. Drenovec/

(AJ, 317-5-396)

3.

(8. 11. 1950; писмо; Београд)

SAVET ZA NAUKU I KULTURU

VLADE FNRJ

Pov. V. br. /1168/

8. XI 1950[.]

BEOGRAD

MG/SV

AMBASADA FNRJ

L O N D O N

U vezi vašeg predloga da na priredbi Društva britansko – jugoslovenskog prijateljstva 6[.] februara iduće godine nastupe naši umetnici, saopštavamo vam sledeće :

---

38 У свим документима се доследно изоставља „ј“ у овој речи.

Sa principijelne strane smatramo da bi nastup na ovakvoj priredbi bio od koristi za one naše dobre umetnike koji u internacionalnom muzičkom svetu još nisu poznati, a sa ovakvim istupanjem postigli bi prvi publicitet u inostranstvu. Iz ovih razloga smatramo da nema potrebe da uputimo na koncert Dragicu Martinis ni Doru Gušić / koju smo spomenuli u telegramu /, ni Mačeka, a Melita Lorković iz drugih razloga ne bi došla u obzir.

Polazeći sa ovog gledišta, rešili smo da bi na toj priredbi mogli nastupiti operska pevačica Valerija Hejbalova, / sopran / i Vladimir Ruždjak, / bas – bariton /. Poslednji je mlad umetnik i po oceni naših stručnjaka i koncertne publike zbog svog kvaliteta on ima perspektive da i u muzičkom svetu postigne priznanje. Pošto u ovom slučaju ne bi bilo pijaniste<sup>39</sup> trebalo bi da se nadje tamo. Možda bi mogao na koncertu istupiti i Kendall Taylor sa nekim samostalnim tačkama a uz to i preuzeti klavirsku pratnju pevača.

Imajući u vidu cilj, koji hoćemo da postignemo ovim gostovanjem, želeli bi[smo] imati garanciju da koncert bude dobro pripremljen, kako sa tehničke strane, tako i da bude sastav publike onakav, da bi gostovanje imalo odgovarajući efekat. Trebalo bi, da to bude publika sa muzičkom kulturom i da budu pozvane i pojedine ličnosti koje imaju uticaja u muzičkom svetu.

Ne bi želeli prejudicirati stvari, ali pošto su u nekim zemljama, gde smo organizovali slične koncerte, oni bili prilično loše pripremljeni, molimo vas da unapred date vaše predloge, kako zamišljate organizaciju ove priredbe / u kakvoj sali će biti koncert, da li će se štampati programi, prodavati ulaznice i kome nameravate uputiti pozivnice itd./.

Što se tiče finansijske strane, mi bi[smo] umetnicima platili putne troškove i dnevnice ali neće dobiti honorara. Ostale režijske<sup>40</sup> troškove treba da snosite vi.

Kako bi mogli na vreme pristupiti pregovaranju sa umetnicima i odrediti program prema vašim datim sugestijama, molimo vas da nam što pre date odgovor po svim pomenutim pitanjima.

S. F. – S. N.

39 У оригиналу стоји „pianiste“.

40 У оригиналу пише „režiske“.

Načelnik Odeljenja  
za naučne i kulturne veze  
sa inostranstvom  
[potpisana] /V. Novosel/  
(AJ, 317-5-428)

## 2.2 Документи у вези са разменом студената и стручних кадрова

1.

(29. 7. 1950; писмо; Београд)

SAVET ZA NAUKU I KULTURU  
VLADE FNRJ  
V. br. pov. /404/  
29. VII [19]50[.]  
BEOGRAD  
FD/M

AMBASADI FNRJ  
LONDON

Sa raznih strana smo dobili predlog da bi trebalo pronaći jednog lektora kojega bi namestili na Školi za slavenske jezike u Londonu kao lektora za srpskohrvatski jezik i književnost. Taj lektor mogao bi obavljati i neka druga pitanja naših kulturnih veza sa Engleskom. Kao vanredno važno mogao bi preuzeti mesto Subotića u Fondu srpskog poslanika.

S druge strane nama su Englezi ponudili lektora engleskog jezika na jedan od naših univerziteta. Taj predlog bio nam je postavljen tako sa strane British Council-a u Beogradu kao i od gdje OTI Filips, kada je boravila u Beogradu.

Smatramo da bi bilo od značaja ako bi plasirali našeg čoveka kao nastavnika Škole za slavističke jezike i molimo da pokrenete najozbiljnije te razgovore tako na Školi za slavističke jezike kao i da

poduprete nastojanja British Council-a da se na bazi reciprociteta postavi naš lektor akademskog ranga na Školi slavističkih jezika u Londonu.

S.F.-S.N.!

Načelnik Odeljenja  
za naučne i kulturne veze  
sa inostranstvom,  
[potpisan] (F. Drenovec)

(AJ, 317-5-411)

2.

(20. 7. 1951; извештај; Београд)

SAVET

xxxxxxx

Pov. v. 373

20. VII 1951[.]

VŽ/SV

GENERALNOM SEKRETARU VLADE FNRJ  
BE O G R A D

Na predlog Saveta za nauku i kulturu Vlade FNRJ tutori Fonda srpskog poslanika u Londonu dodelili su stipendije sledećim jugoslovenskim studentima odnosno diplomiranim studentima:

1. KSENIJI ANASTASIJEVIĆ, lektoru Novinarske i diplomatske visoke škole u Beogradu, sa stanom u Maršala Tolbuhina ulica 78/II;

2. LJILJANI GRDJIĆ, lektoru engleskog jezika na Visokoj saobraćajnoj školi u Beogradu, sa stanom u Bulevaru Jugoslovenske Armije 75;

3. MARIJI MILADINOVIĆ, studentu Filozofskog fakulteta u Beogradu, sa stanom u ulici Lole Ribara broj 6 u Beogradu;

4. OLGJI LAZAREVIĆ, studentu Filozofskog fakulteta u Beogradu, sa stanom br. 4 u Zoološkom vrtu;



5. DJORDJU POZNANOVIĆU, službeniku Ministarstva inostranih poslova, sa stanom u Varšavskoj br. 42;

6. ZORKI STOJADINOVIĆ, diplomiranom studentu Filozofskog fakulteta u Beogradu, sa stanom u Koče Kapetana 15, Beograd;

7. RANKI KUJIĆ, diplomiranom studentu Filozofskog fakulteta u Beogradu, sa stanom u Bulevaru Crvene Armije 167/a u Beogradu;

8. NATALIJI BIANCHI, pripravniku profesora u Novom Mestu kod Ljubljane;

9. IVU VIDANU, asistentu Novinarske škole u Zagrebu;

Pored ovih kandidata, na predlog tutora Fonda srpskog poslanika Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ složio se da se produži i u ovoj školskoj godini stipendija drugaricama ZORKI ŠOŠKIĆ i DRENKI OPALIĆ zbog rezultata koje su pokazale za vreme svog prošlogodišnjeg studija u Engleskoj.

Svih 11 stipendista primaju mesečne stipendije Fonda srpskog poslanika i dodatak uz stipendiju od strane Saveta za nauku i kulturu Vlade FNRJ u mesečnom iznosu od 6.- funti.

Molimo za Vašu saglasnost da imenovani putuju u inostranstvo.

-2-

Imenovani bi boravili u Engleskoj u toku školske 1951/52[.] godine. Za Englesku putuju početkom meseca septembra 1951[.] godine. Putne troškove plaća Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ.

S. F. – S.N.

MINISTAR,  
[potpisan] / R. Čolaković /  
(AJ, 317-5-550-551)

## 3.

(26. 5. 1952; писмо; Београд)

V. /Pov. 357/  
26. maj [195]2[.]

Pošt. fah: 106  
Tel. 24-531/222  
MR/ZG

Predmet: stipendije za engleske  
studente.

A M B A S A D A FNRJ  
za druga Šokorca  
L O N D O N

Savet za nauku i kulturu Vlade FNRJ doneo je odluku da se stave na raspoloženje britanskim studentima tri stipendije za školsku 1952/53[.] godinu. Predstavnik Britanskog Saveta u Jugoslaviji gospodin Sutclif je ovu našu odluku vrlo zadovoljno primio i po tom pitanju smo sa njime imali razgovor. On se složio sa svim našim uslovima kod dodeljivanja stipendija stranim državljanima, samo što se tiče izbora sugerirao nam je da bi najbolje bilo ako bi pisali vama i da vi sa Britanskim Svetom u Londonu razmotrite to pitanje, uz pomoć Univerziteta i stručnih ustanova. Kod davanja predloga potrebno je da Univerzitet ili dotična naučna ustanova dadu preporuku studentu koga preporučuju.

Gospodinu Sutclifu smo rekli da smatramo da je najbolje da stipendije koriste svršeni studenti i to u vidu specijalizacije i sa nama se sasvim složio. Što se tiče samog studiranja on misli da bi za engleske studente bila interesantna slavistika i naša srednjovekovna umjetnost. Mišljenja smo da bi isto tako bilo interesantno studiranje oceanografije i narodne muzike i folklora.

Zamolio nas je da sa ovom našom odlukom o dodeljivanju stipendije upoznate prof. Geoffrey Web-a, direktora Zavoda za

zaštitu spomenika kulture Velike Britanije koji je 1951[.] godine boravio u našoj zemlji i prilično se upoznao sa našim kulturnim spomenicima, naročito u Srbiji i Makedoniji. Ukoliko bi se neki od stipendista odlučio da studira našu srednjovekovnu umjetnost možda bi bilo dobro neki od njegovih djaka dodje u obzir, jer je za ovo studiranje u našoj zemlji veoma važno prethodno biti upoznat sa našom srednjovekovnom umjetnošću. Molimo vas da ovo uzmete i obzir samo kao našu sugestiju.

Naknadno ćemo vam dostaviti upitnike koje će predložiti stipendisti treba da ispune i da nam dostave zajedno sa preporukom profesora kod koga su studirali i sa ostalim priložima koji su označeni u Programu stipendija, koji vam u prilogu dostavljamo da biste mogli dati sva potrebna obaveštenja Britanskom Savetu po ovom pitanju.

Koristimo ovu priliku da potvrdimo vaše pismo Pov. 324/52 od 10[.] maja kojim ste nam dostavili molbu Keith Harfield-a za dodeljivanje stipendije radi usavršavanja znanja srpskohrvatskog jezika, koji traži zaposlenje u slučaju da ne dobije stipendiju. Što se zaposlenja tiče ono ne dolazi u obzir, a da bi mogli doneti odluku za dodeljivanje stipendije potrebno nam je pored ostalih podataka /uspjeh u učenju, politički stav itd./ vaše mišljenje odnosno predlog. Pošto su britanskim studentima dodeljene 3 stipendije to vas molimo da i ovu molbu rešavate u okviru tog broja dodeljenih stipendija.

Molimo vas da nas obavestite o svemu što je uradjeno po pitanju dodeljivanja stipendija britanskim studentima.

Smrt fašizmu – Sloboda narodu!

Za Načelnika odeljenja  
za naučne i kulturne veze sa  
inostranstvom,

[potpisana] /Kr. Djordjević/

(AJ, 317-5-629)

---

THE CLASSIFIED DOCUMENTS OF THE CULTURAL  
COOPERATION OF THE FPRY WITH GREAT BRITAIN

Summary

The paper presents the documentation available in the Fond of the Council of Culture and Science of the Federative People's Republic of Yugoslavia. The correspondence of the Embassy of the FPRY in London provides us with an invaluable insight into why the Yugoslav Government acted in a particular way. The explanations which have been left in the letters are a testimony of how the FPRY was to be presented, and to what extent it was important to have a good image of the country abroad. Traces of an oppressive and closely controlled system outside the country left their mark on the foreign affairs management and that is in the focus of the paper. The aim of this paper is to attempt the analysis of the documents to pinpoint the potential causes of the specific ways in which the FPRY Government acted, as well as highlighting the most pertinent aspects of cultural activities of the Embassy of the FPRY in London.

Key words: the FPRY Government, the Embassy of the FPRY, cultural relationships, musical and performing arts, foreign affairs

## УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Пожељан обим рада је до једног ауторског табака (до 16 страница формата А4, односно 32.000 знакова с размацима), уз коришћење програма Microsoft Word (Times New Roman фонт, величине слова 12 pt и прореда 1.5);

Фонтове који не одговарају стандарду Office Word приложити уз рад.

За додатне напомене користе се фусноте (фонт *Times New Roman* величине 10pt). Оне могу садржати мање значајне податке, додатна објашњења, напомене о коришћеним изворима, али се не употребљавају за библиографске податке.

Фусноте се у телу текста означавају експонираним арапским бројевима иза знакова интерпункције.

За радове на српском језику користи се ћирилично писмо и примењује се *Правопис српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2016);

За наглашавање се користи *италик*, не **болд**;

Уредништво задржава право техничке коректуре текста.

### **Структура рада:**

1) име и презиме аутора и институцију у којој је запослен изнад наслова уз леву маргину, и ауторову и-мејл адресу у првој фусноти

2) наслов рада: верзалом (центриран);

3) сажетак на језику основног текста, без ознаке *Сажетак*; лева маргина увучена 1,5 cm у односу на основни текст;

4) до 10 кључних речи на језику основног текста;

5) текст рада;

6) Поравнање: обострано (*justified*);

7) Одељке и мање целине у раду, ако постоје, треба нумерисати (1., 1. 1., 1. 2., итд.)

8) Наведена литература налази се два реда после текста рада под насловом: Извори и литература (центрирано);

9) резиме садржи: име аутора уз леву маргину, наслов рада (верзалом, центрирано), испод наслова Резиме (центрирано), текст резимеа; за радове на српском језику резиме може бити на енглеском, немачком, руском, француском; уколико је рад на страном језику, резиме се пише на српском језику; ако аутор није у могућности да достави резиме на одговарајућем језику, треба да га напише на језику рада, а Уредништво ће обезбедити превод.

### **Модел цитирања:**

Користи се парентетички модел цитирања који се заснива на правилима МЛА стила библиографског цитирања (MLA – Modern Language Association).

Сваки цитат се односи на дело наведено у литератури.

Краћи цитати, до четрдесет речи, наводе се у тексту у континуитету у радовима на српском под двоструким знацима навода: „...“ (у радовима на другим језицима у складу с одговарајућим правописом). Цитати унутар цитата под једноструким знацима навода (полунаводницима) ’...’.

Дужи цитати се наводе у одвојеном пасусу, увученом са леве стране (1,25 цм), без знакова навода, фонтом *Times New Roman* величине 11 pt, са извором датим на крају.

Изостављање дела текста у цитату означава се са три тачке између угластих заграда: [...]

Библиографске референце у тексту у парентетичком облику садрже следеће податке: презиме аутора, годину издања и ако је у питању директан цитат или парафраза, број странице.

### **Примери:**

Цитат или парафраза (Pavlović-Samurović 1993: 196)

Општа напомена (Pavlović-Samurović 1993)

Два или три аутора (Пешикан, Јерковић и Пижурица 2013)

Више од три аутора (Филиповић и др. 2015)

Два или више дела (Pavlović-Samurović 2002; Stojanović 2005)

Ако се неки подаци, међутим, помињу у тексту (аутор и/или година издања), у парентези ће се налазити само подаци који нису већ дати:

Пример:

Павловић-Самуровић наводи први помен појма „модернизам“ (1993: 196).

Када се цитирају извори са интернета где се не наводи датум публикавања, уместо године издања ће стајати „s.a.“ (sine anno) или „n.d.“ (no date).

Пример: (Milić s.a.)

### Литература:

Наведена литература налази се два реда после текста. Референце се наводе на доследан начин, азбучним, односно абecedним редоследом. Први ред сваке референце равна се са левом маргином, а сви наредни редови су увучени 1 цм.

Више публикација истог аутора наводе се хронолошким редоследом. Ако је један аутор исте године објавио више радова, они ће се диференцирати додавањем малих слова а, б, в или а, б, с, после године издања. На пример: 2011а, 2011б.

Литература би требало да садржи сва дела наведена у тексту рада и у цитатима. Библиографске референце се формирају на следећи начин:

Књига:

- један аутор

Pavlović-Samurović, Ljiljana. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Београд: Savremena administracija, 1993. Štampano.

- два или три аутора

Солдатић, Далибор, и Жељко Донић. *Свет хиспанистике: увод у студије*. Београд: Завод за уџбенике, 2011. Штампано.

- више од три аутора

Филиповић, Јелена, и др. *Збирка тестова са пријемних испита из шпанског језика*. Београд: Филолошки факултет, 2015. Штампано.

или

Филиповић, Јелена, Јелена Рајић, Луис Монсо и Уго Маркос Бланко. *Збирка тестова са пријемних испита из шпанског језика*. Београд: Филолошки факултет, 2015. Штампано.

- колективно ауторство

Институт за књижевност и уметност (Београд). *Библиографија издања : (1962–1992)*. Београд : Институт за књижевност и уметност, 1992. Штампано.

- секундарно ауторство: тематски зборници, зборници радова са научних скупова и сл.

Nedeljković, Dragan i Miodrag Radović (prir.). *Umetnost tumačenja poezije*. Београд: Nolit, 1979. Штампано.

- електронска књига

Pantić, Miroslav. *Književnost na tlu Crne Gore i Voke Kotorske od XVI do XVIII veka*. Београд: Srpska književna zadruga, 1990. *Projekat Rastko*. 2002. Веб. 20. 03. 2014.

Поглавље у књизи или чланак:

- поглавље у књизи

Видаковић-Петров, Кринка. „Јеврејски песник Јехуда Халеви и интертекстуалност у средњовековној поезији“. Гојко Тешић (ур.). *Теорија – естетика – поетика: зборник у част проф. др. Милослава Шутића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. 443-452. Штампано.

- чланак у серијским публикацијама

Дицков, Весна. „Марио Варгас Љоса у српској преводној књижевности“. *Наслеђе* 18 (2011): 147–163. Штампано.



▪ чланак у серијским публикацијама доступан онлајн  
Новаковић, Јелена. „Бергсонов динамички принцип у огледалу Винаверове поетике“. *Филолошки преглед*, XLI. 1 (2014): 29–41. Веб. 10. 11. 2015.

▪ чланак из електронске базе података  
Палавестра, Предраг. „Андрић у Берлину“. *Свеске Задужбине Иве Андрића* 9–10.7 (1991): 211–215. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*. Веб. 13. 07. 2009.

▪ чланак објављен у зборнику радова са научне конференције

Бошковић, Драган. „Андрићеви понори: проклетство и светлост“. *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (26–27. X 2012). Књ. 2, Немогуће: завет човека и књижевности*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2013. 81–86. Штампано.



ЛИК  
Часопис за књижевност, језик и културу  
Издаје два пута годишње.

Главни и одговорни уредник  
Емир Кустирица

Уредник  
проф. др Александра Вранеш

\* \* \*

Контакт подаци уредништва  
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ  
Трг Николе Тесле, Андрићград  
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

Издавач  
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ

За издавача  
Емир Кустирица

Лектура и коректура  
Желидраг Никчевић  
Припрема за штампу  
Жељка Башић Станков

Штампа  
Белпак, Београд

Тираж  
50 примерака

ISSN 2303-8640

