



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ



ЛИК

Часопис за литература и културу

Главни уредник

проф. др Александра Вранеш

Уређивачки одбор

проф. др Марина Л. Ремнёва

проф. др Ала Шешкен

проф. др Слободан Грубачић

проф. др Љиљана Марковић

проф. др Роберто Вералди

проф. др Пино Априле

проф. др Гвен Александер

проф. др Ендрју Смит

проф. др Миливој Ненин

проф. др Ранко Поповић

проф. др Сања Мацура

др Драгана Бедов

мр Вукосава Ђапа Иветић

Секретар Одбора

ма Гордана Недељков

Сарадници

Зорица Ивковић Савић

доц. др Гордана Ђоковић

доц. др Драгана Грујић

Рецензенти

проф. др Душан Иванић

проф. др Верица Копривица

проф. др Александар Јерков

доц. др Бојан Ђорђевић

мр Марина Обижајева

ЛИК

Journal for Literature and Culture

Editor in Chief

Prof. Aleksandra Vraneš, PhD

Editorial Board

Prof. Marina L. Remněva, PhD

Prof. Ala Šešken, PhD

Prof. Slobodan Grubačić, PhD

Prof. Ljiljana Marković, PhD

Prof. Roberto Veraldi, PhD

Prof. Pino Aprile, PhD

Prof. Gwen Alexander, PhD

Prof. Andrew Smith, PhD

Prof. Milivoj Nenin, PhD

Prof. Aleksandar Petrović, PhD

Prof. Ranko Popović, PhD

Prof. Sanja Macura, PhD

Dragana Bedov, PhD

mr Vukosava Đapa Ivetić

Secretary of the Board

ma Gordana Nedeljkov

Contributors

Zorica Ivković Savić

doc. Gordana Đoković, PhD

doc. Dragana Grujić, PhD

Reviewers

Prof. Dušan Ivanić, PhD

Prof. Verica Koprivica, PhD

Prof. Aleksandar Jerkov, PhD

doc. Bojan Đorđević, PhD

mr Marina Obižaeva

ISSN 2303-8640

ЛИК

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА
/
LITERATURE AND CULTURE

Година III
Број 4

Андрићград, 2017

Уводно слово / Introductory letter

**НАГРАДА „ИВО АНДРИЋ“ АНДРИЋЕВОГ ИНСТИТУТА
/THE IVO ANDRIĆ AWARD OF THE ANDRIĆ INSTITUTE**

ОДЛУКЕ И ОБРАЗЛОЖЕЊА О ДОБИТНИЦИМА
НАГРАДЕ „ИВО АНДРИЋ

ОДЛУКА О ДОДЕЛИ НАГРАДЕ ЗАХАРУ ПРИЛЕПИНУ 15

Јован Делић: Испод прадједове опаклије –
О роману *Обишлељ* Захара Прилепина 19

Желидраг Никчевић: Захар Прилепин – добитник Андрићевог Награде
Он је дошао из Русије..... 25

ОДЛУКА О ДОДЕЛИ НАГРАДЕ ДУШАНУ КОВАЧЕВИЋУ 29

Јован Делић: Чудо летње ноћи – Уз драму Душана Ковачевића
Хијноза једне љубави – 31

БЕСЕДЕ ДОБИТНИКА НАГРАДЕ „ИВО АНДРИЋ“

Говор Захара Прилепина
поводом доделе награде Андрићевог института..... 39

Говор Душана Ковачевића
поводом доделе награде Андрићевог института..... 41

ЛИТЕРАТУРА / LITERATURE

Јован Пејчић: Начела науке о књижевности 49
Jovan Pejić: The principles of literary science 53

Milica Abramović: Postmodernizam u romanu
Mambo Džambo Išmaela Rida 57
Milica Abramović: Postmodernism in Ishmael Reed's novel *Mumbo Jumbo* 73

Sandra Anđušić: Jezik i naracija
u delu Džona Barta *Izgubljen u kući smeha* 75

Јелена Р. Јовановић Симић: О 'квалификативу' и 'апсолутиву'
са лингвистичког и 'вербатолошког' гледишта 93
Jelena Jovanovic Simic: About 'qualification' and 'apsolutive' from
linguistic and 'verbatology' glory..... 112

<i>Ивана Јовановић: Лингвистичке и вербатолошко-комуниколошке особености кратке новинске приче.....</i>	<i>113</i>
<i>Ivana Jovanovic: Particulars short news stories from the point linguists, verbalization theory and communications</i>	<i>150</i>

КУЛТУРА / CULTURE

<i>Marek Pieniążek: Język ojczysty jako software: polityka językowa i technologia</i>	<i>153</i>
<i>Marek Pieniążek: Mother Tongue as the software: language policy and technology</i>	<i>164</i>
<i>Биљана Пајић: Аудио-визуелно превођење и цензура.....</i>	<i>165</i>
<i>Biljana Pajić: Audio-visual translation and censorship</i>	<i>174</i>
<i>Гордана Недељков: Место и улога библиотека у управљању знањем.....</i>	<i>175</i>

ХРОНИКА / CHRONICLE

<i>Александра Вранеш: Студије библиотекарства и студије културе.....</i>	<i>187</i>
--	------------

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 литератури 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 три рубрике: *Литература*, *Култура* и *Прикази*.

Уредник

INTRODUCTORY LETTER

The Department of Literature of the Andrić Institute initiated 2015. the scientific periodical publication *LİK*, in the hope that it will represent the face of modern theoretical, historical and applied research on literature 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 three sections: Literature, Culture and Reviews.

Editor

НАГРАДА „ИВО АНДРИЋ“
АНДРИЋЕВОГ ИНСТИТУТА

/

THE *IVO ANDRIĆ* AWARD
OF THE ANDRIĆ INSTITUTE

Андрићев институт (Андрићград – Вишеград), на иницијативу свога Одјељења за књижевност, покренуто на седници 3. јануара 2015. године, установио је Награду „Иво Андрић“, која се додељује у две категорије:

1. за укупан животни допринос српској књижевности аутора, који је и у протеклих пет година објавио запажено дело;
2. за најбољи роман, објављен први пут, у Републици Српској и Републици Србији, на српском језику, од 1. јануара до 31. децембра, или за прозно дело објављено у свету у претходних пет година које је имало снажан утицај на српску књижевност.

Награда се састоји од: *Повеље* и новчаног износа, који се одређује Планом рада Андрићевог института.

Наградом „Иво Андрић“ истичу се на почетку 21. века водећа имена српске и светске књижевности, која граде књижевни канон. Признаје им се књижевна вредност, самерава сопствена са светском културом, подиже ниво читалачког укуса и интересовања књижевне публике, развија културни дијалог и аутохтони идентитет. Ово награђивање, у општој политици, књижевне, културне и језичке фрагментације, представља чин високе друштвене, моралне и књижевно-историјске одговорности.

Александра Вранеш

ОДЛУКЕ И ОБРАЗЛОЖЕЊА О ДОБИТНИЦИМА
НАГРАДЕ „ИВО АНДРИЋ“

ОДЛУКА О ДОДЕЛИ НАГРАДЕ ЗАХАРУ ПРИЛЕПИНУ

Жири за доделу Андрићеве награде у саставу: Владимир Кецмановић, Желидраг Никчевић и Јован Делић (председник), на својим састанцима одржаним 29. децембра 2016. и 9. јануара 2017. године, донео је једногласну

ОДЛУКУ

да се годишња Андрићева награда за 2016. годину додели руском писцу Захару Прилепину за роман *Обишњел* и књигу приповедака *Седм животиа*. Обе књиге превела је са руског језика Радмила Мечанин, и објавио Самиздат Б92.

И прије романа *Обишњел* Захар Прилепин је имао статус класика савремене руске књижевности, а овим романом је свој статус не само учврстио, већ и високо подигао, наслањајући се на велику традицију руских писаца који тематизују историју, на Лава Толстоја, Леонида Леонова, о коме је написао обимну књигу, и Александра Солжењичина.

Наслов романа је вишезначан, па уноси истовремено интиман и ироничан тон. Интиман, јер је извор прича и знања о соловецком логору породични предак, прадеда Захар Петрович, који је у логору на Соловкам провео три године. „Ја сам додиривао прадеду, прадеда је гледао у очи свеце и демоне“, стоји у „Ауторовој речи“, и тако је успостављен кратак и близак пут до историје. Ријеч *обишњел* примјерена је наслову и тиме што је на Соловкам прије логора постојао манастир Успења Пресвете Богородице и у њему је живјела јака манастирска обитељ. Оснивањем логора ријеч *обишњел* проширила је своје значење са интимно-породичног и монашког живота на логорски живот и тако попримила иронично значење. Тако ће писац у већ цитираној оквирној ауторској ријечи записати да је

ликове логораша са соловецких фотографија доживљавао „готово као блиску, мада повремено и рђаву родбину“.

Логори су, уз светске ратове, једно од најстрашних обележја XX века. Овај роман тематизује логор на Соловкамa из којегa ће се развити чувени Архипелаг ГУЛАГ. Његови јунаци су логораша и руководиоци логора. Прилепин уводи у причу огроман број разноврсних ликова - криминалце, доушнике, љекаре, научнике, умјетнике, монахе, проститутке, спортисте, руководиоце - па чак и оснивача логора Фјодора Ивановича Ејхманиса. Статус главних јунака имају Галина Кучеренко и Артјом Горјаинов.

Застрашујући је биланс и каталог судбина у епилогу романа. Зло је самлело не само велики број логораша, већ и њихове најугледније старешине. Историјска истина подупире уверљивост приповедања - уметничку истину. Прилепин је своју књижевну визију историје подупро и документима, па и дневником главне јунакиње - Галине Кучеренко.

Стварањем илузије истинитости и уверљивости историјске слике логора, бављењем једним од највећих зала прошлога века, мајсторским индивидуализовањем јунака и увођењем толстојевски бројног „персонажа“ у роману, извршним и бројним дијалозима, драматичним и непредвидивим односима међу јунацима са пуно прекрета, вјештим коришћењем документарности, сликом човјекове сложености и упорности живота да се одржи у тешким условима, дочаравањем неугасивих људских жеља за љубављу и нагонског у човјеку, храброшћу да се суочи са ужасима човјека и историје, Прилепин је постао писац чије ће слике XX века и визија света остати релевантним за долазећа времена.

Непредвидљивост у вођењу сижејних линија и неочекивани заокрети у дочаравању судбина карактеришу и краћу Прилепинову прозу. Новелистичка збирка *Седам животиња* то потврђује, следећи Прилепиново уверење да је живот непредвидљив и да га у приповедању треба следити и поштовати.

Две награђене Прилепинове књиге потврђују значај преводне књижевности, афирмишући преводиоца Радмилу Мечанин и промовишу Андрићеву награду у међународну књижевну чињеницу.

У Београду,
9. јануара 2017.

Чланови жирија:
1. Владимир Кеџмановић
2. Желидраг Никчевић
3. Јован Делић, председник

Јован Делић

ИСПОД ПРАДЈЕДОВЕ ОПАКЛИЈЕ
– О роману *Обишљ* Захара Прилепина –

И прије романа *Обишљ* Захар Прилепин је имао статус класика савремене руске књижевности, а овим романом је свој статус не само учврстио, већ и високо подигао, наслањајући се на велику традицију руских писаца који тематизују историју - на Лава Толстоја, Леонида Леонова, о коме је написао обимну књигу, и Александра Солжењичина.

Наслов романа је вишезначан, па уноси истовремено интиман и ироничан тон. Интиман, јер је извор прича и знања о соловецком логору породични предак, прајед Захар Петровић, који је у логору на Соловкамa провео три године. „Ја сам додиривао прадеду, прадеда је гледао у очи свеце и демоне“, стоји у „Ауторовој речи“, и тако је успостављен кра-так и близак, присан и лирски пут до историје.

Метафорички речено, Захар Прилепин је извлачио причу испод праједове опаклије, којом се у срећним тренуцима неколико пута огрнуо и наратор уводне, ауторске ријечи. Та опаклија је, као и праједова прича о логору, била као старозавјетно предање: „њу је носило, и није могло да износи седам поколења“, као што се и праједова прича преноси с кољена на кољено четири генерације и тако је у варијантама живјела и памтила се као усмена књижевност док није записана и коначно уцјеловљена и уобличена: „Истина је оно што се памти“, пише Прилепин. Књижевност памти, роман нарочито.

Ријеч *обишљ* примјерена је наслову и тиме што је на Соловкамa прије логора постојао манастир Успења Пресвете Богородице и у њему је живјела јака манастирска обитељ. Соловке су биле острво бијелих галебова и црних монаха.

Оснивањем логора ријеч *обишљ* проширила је своје значење са интимно-породичног и монашког живота на

логорски живот и тако попримила иронично значење. Тако ће писац у већ цитираној оквирној ауторској ријечи записати да је ликове логораша са соловјецких фотографија доживљавао „готово као блиску, мада повремено и рђаву родбину“.

Логори су, уз свјетске ратове и атомску бомбу, једно од најстрашнијих обиљежја XX вијека. Не само Европа – планета је премрежена проклетим авлијама. Тим поводом је српски пјесник Станислав Винавер створио синтагму *евројска ноћ*. Писати о логорима значи проширивати лексику литературе на језик логораша. Прилепинов јунак, пјесник Афанасјев, сања да напише поему у коју би унио логорашке ријечи. Онај ко живи поред кибли, ко види како се на истој тојazi за киблу и људски измет уноси казан с кашом, ко једе у смрдљивим кухињама, ко доживљава сву дубину људског пада и понижења, али и отпор живота који настоји да се одржи и продужи, залаже се да се у новој књижевности мора захватити још ниже од нискога стила – „из балеге, из септичке јаме“ – и да се тај стилско-језички слој помијеша с узвишеним стилем. Јер тако се креће клатно човјекове судбине; тако посрће, пада и диже се људско тијело и људска душа.

Роман *Обиљељ* Захара Прилепина тематизује логор на Соловкам из којег ће се развити чувени Архипелаг ГУЛАГ. Његови јунаци су логораша, чувари и руководиоци логора. Прилепин уводи у причу огроман број разноврсних ликова – криминалце, доушнике, љекаре, научнике, умјетнике, монахе, проститутке, спортисте, чекисте, црвеноармејце, милиционере, руководиоце – па чак и оснивача логора, Фјодора Ивановича Ејхманиса. Статус главних јунака имају Галина Кучеренко и Артјом Горјаинов. Остварена је слика Русије с наличја.

Наивна је у логору подјела на робијаше и господаре логора. Живот је устројен тако да робијаше муче сами робијаши; да се они међусобно сукобљавају, туку и убијају. Ништа није једносмјерно ни једнозначно.

Наивна је и представа о логору као паклу, сугерише нам ова књига. Људи паклом олако називају свако зло. У логору се, ипак, одвијао живот, често застрашујући, понижавајући, са много смрти, стријељања, смрада, апсурда, али живот у својој разноврсности.

Одржати се, преживјети судбинско *данас* – то је основни принцип логорског живота. „Не смем да клонем. Не смем да цркнем пре времена!“ – понавља Прилепинов Артјом.

Да би преживио, човјек се навикава на смрад логорске трпезарије, препознајући је као присну вриједност послјије исцрпљујућег рада:

„Прожета смрадом и комешањем људи, трпезарија у коју су дошли тек после једанаест сати ноћи, изгледа им као родна, дугоочекивана, драга кућа.“

Елементарно добија на цијени и вриједности. Пошто је појео смрдљиву кашу, Артјом се осјећа много поузданије. Храна добија првобитну, митску цијену. Садржај мајчиног пакетића је читаво благо, а јаје кога нема, које постоји само у јунаковом сну, такво је и толико вриједио да би се из њега вјероватно „излегао златни петлић“.

Прилепин изванредно дочарава моћ и немоћ људског тијела. Плотско, тјелесно, пулсира у овом роману. Артјому је и у логору плот „звонила и захтевала живот“.

Прилепинов човјек је изузетно контрадикторно, несавршено и себи непознато биће. Артјом је волио свога оца и сматрао га најбољим човјеком на свијету, али га је у одсудном трену ужаса преклао као овцу. Гаља ће крену у бјекство с Артјомом, али ће се у тој авантури њихова љубав показати као варка – одуваће је хладни, сјеверни, морски вјетрови – а они једно другом далеки, страни, па чак и глупи, и неспособни.

По тој сложености и контрадикторности човјека, као и по дијалогској структури романа, Прилепин понекад подсјети на Достојевског.

Људска природа у логору показује своје страшно, скривено лице. Робиијаши се супериорно радују доласку нових несрећника: „Туђи страх их је грејао, радовао.“

Жеља за бјекством из логора и затвора је универзална, чак и када се друга обала не види, као што је и универзалан нагон човјека да преживи и да се ослободи. Ту потребу за бјекством и пуноћом слободног живота осјећа и жена која је одлучивала о људским судбинама, жена из врха логорске власти и најуже управе логора, Гаља, Галина Кучеренко, која

покушава готово савршено испланирано бјекство са робијашем Артјомом, послије чега и сама пада међу робијаше.

Прилепинов роман се неће памтити по љубавној вези двоје најмоћнијих људи логора, Ејхманиса и Галине – то може бити до баналности предвидљиво – али ће остати незабораван по љубавној вези социјално застрашујуће удаљених и супротстављених људи, по вези која неминовно доводи у питање слободу и социјални статус, па и сам живот жене, Галине Кучеренко и робијаша Артјома Горјаинова. Ријетко је гдје тако показана снага ирационалног, нагонског, еротског као у овој сижејној линији Прилепиновог романа. Та љубав ће одвести Галину у авантуру неуспјелог бјекства са Артјомом, а бјекство до отрежњујућег љубавног охлађења и потонућа међу робијаше. Прилепин је учинио увјерљивим и истинитим оно што изгледа социјално невјероватно и немогуће. А то може само велики таленат.

Застрашујући су преокрети људских судбина и социјалних позиција, посебно ако се има у виду епилог романа. Застрашујући је биланс и каталог судбина у епилогу романа. Зло је самљело не само велики број логораша, већ готово све њихове најугледније старјешине. Историјска истина подупире увјерљивост приповедања – умјетничку истину. Прилепин је своју књижевну визију историје подупро и документима, па и дневником главне јунакиње – Галине Кучеренко.

У роману је остварен низ блиставих лирских тренутака, пробљесака и открића. Исцрпљен човјек види звијезде од којих би ваљало скувати супу. Сунце у води изгледа сасвим близу и личи на кришку маслаца. Мајчин кућни јастук се не ставља под главу, већ на срце. Артјом себе види као прогорели клавир. Он ће разњежен над мајком пацова, подијелити хљеб са породиљом и дојиљом малих пацовчића, тражећи од ње да га научи животу. Артјом ће на Гаљином лицу угледати „зрак невидљивог заласка јесењег сунца (...) – као да је једини на читавом свету“. Неко је сугерисао Артјому „да сваки човек носи мало пакла на свом дну: процарајте жарачем – покуљаће смрдљиви дим“. Суочен са стихијом и са равнодушном и суровом природом, Артјом схвата како је човјек

мали и слаб. „И како је огроман свет, огроман и црн“. Упркос свим језивим искуствима с људима, Артјом се не боји људи, већ без људи. Затворски криминалци – ипак људи – на крају ће му доћи главе.

Стварањем илузије истинитости и увјерљивости историјске слике логора, бављењем једним од највећих зала XX вијека, мајсторским индивидуализовањем јунака и увођењем толстојевски бројног персонажа у роман, извршним и бројним дијалозима, драматичним и непредвидивим односима међу јунацима са пуно преокрета, вјештим коришћењем документарности, сликом човјекове сложености, контрадикторности и загонетности и упорности живота да се одржи у нељудским условима, дочаравањем неугасивих људских жеља за љубављу, приказивањем нагонског и ирационалног у човјеку, храброшћу да се суочи са ужасима човјека и историје, способношћу да избјегне једностраност и симплификације, Прилепин је постао писац чије ће слике XX вијека и визија свијета остати релевантним за долазећа времена.

Непредвидљивост у вођењу сужејних линија и неочекивани заокрети у дочаравању судбина карактеришу и краћу Прилепинову прозу. Новелистичка збирка *Седам живоџа* то потврђује, слиједећи Прилепиново увјерење да је живот непредвидљив и да га у приповиједању треба слиједити и поштовати.

Двије награђене Прилепинове књиге потврђују значај преводне књижевности, афирмишући преводиоца Радмилу Мечанин и промовишу Андрићеву награду у међународну књижевну чињеницу.

У Андрићграду, о Савинудне 2017. г.

Желидраг Никчевић

ЗАХАР ПРИЛЕПИН – ДОБИТНИК АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ

ОН ЈЕ ДОШАО ИЗ РУСИЈЕ

Кад је Захар Прилепин с романом „Обитељ“ постао лауреат књижевне награде „Большая книга“, то је у једном делу руске интелектуалне јавности изазвало поприличну узрујаност. Скандал! Није фер! Либерална елита, која га је давно пре Крима и Новорусије беспоговорно прогласила великом надом руске књижевности, изненада се присетила: они у ствари не желе да признају Захара Прилепина за најважнијег руског писца протекле деценије. Наравно да је сад касно за кајање и повлачење комплимената, али стварно: шта се ту десило?

Није никаква тајна да су Прилепинов стреловити успон својевремено најавили и поздравили најстрожији руски критичари, па и његове славне колеге Акуњин, Сорокин, Пељевин, Улицка... сви редом либерално и прозападно оријентисани. У некој врсти зачуђујуће опште сагласности, Прилепин је добијао све значајне руске награде: од „Јсной Поляны“ до „Бронзовой Улитки“ и од „Нацбеста“ до „Большой книги“. И сад очигледно није толико важан скандал (као ситна пакост либералне жандармерије), па ни саме награде, колико чињеница да Прилепин упорно наставља да буде главни – најчитанији и најутицајнији, а истовремено заступа империјално-руске и архаично-леве (не прогресивно-леве) погледе на свет.

Простије речено, престали су да га воле због Крима и Новорусије. А због чега су га заволели? Ни ту нема неке нарочите мистерије. Прилепин очигледно поседује огроман приповедачко-лирски дар. Додуше, у почетку се говорило да су његови текстуални механизми – прекоокеански. Тако је своје мајсторије изводио велики Хем. Тако су радили Џек

Лондон и Труман Кепот. Али то се односило само на композицију. Све остало је било и остало руско, од Гогоља према Газданову, и даље, према Распутину, Белову... А стил прилепински – не можеш га ни са ким помешати.

Притом, тај стил од старта баш нимало није личио на оно што пишу тзв. народњаци. Прилепинов текст је прецизан, спокојан, самоуверен, оптимистичан – антиглобалисти не пишу тако. И уопште, он не изгледа као „ватник“ (више као репер). Не проповеда, не тера вас да се кајете, не жали се на грозне друштвене околности. Чак и кад не делите погледе аутора и погледе његових хероја, у Прилепиновим причама увек делује магија – увек су ту љубав, бол, вера и страст, и одбијање да се човек помири са лажима. Денис Гуцко чак тврди да Прилепинови романи углавном говоре о честитости – са благим укусом крви...

Дмитриј Биков, један од најбољих руских писаца и вероватно најкомпетентнији Прилепинов супарник са либералне стране, искрено констатује да је Прилепинова проза препуна суштинске среће – радосног дивљења пред сопственим постојањем и величанственим могућностима које оно открива. „Прилепин је добродушни писац, што је данас веома ретка појава. Само погледајте како он пише о женама, како ужива са пријатељима! Колико је ту нежности, колико поезије! Притом, он остаје писац који активно делује, и не боји се ни председника, ни ђавола, ни друштвеног мишљења – и притом не заборавља да се размножава, да би имали за кога да градимо срећну Русију. Проза Захара Прилепина изазива жудњу за животом. Још десетак таквих романа, и Русији неће бити потребна никаква револуција.“

Капитолина Кокшењева закључује да је Прилепинова проза – енергетска. Међутим, за разлику од тупих енергетских напитака, у њој доминира истинска животна снага, крепко уграђена у сваку реч. „Он је дошао из Русије; он неће и не може да живи с пола снаге. Такав је његов драјв.“

Владимир Личутин најважнијим квалитетом Прилепинове прозе проглашава својеврсну музику љубави. „Његов језик је потпуно обичан, нема ту никаквих сложених метафора и поређења... Међутим, те једноставне речи

као да су освештане музиком љубави; текст готово неприметно постаје све привlačнији и узбудљивији. Мислим да Прилепинову прозу спасава музика...“

Сергеј Шаргунов посебно истиче Прилепинову спремност да се без оклевања и калкулација бави општим друштвеним изазовима. „Он се радосно купа у историји своје земље, и у њеном свакодневном животу, као у леденој реци, а управо то одмеравање према актуелности увек је пратило велику руску литературу. И друго што је битно код Прилепина – то је присуство личности. Оно што је изван текста. Чврст као стена, не само у тексту, него и као личност. Нека се незадовољни мрште колико год хоће, али од тога не можеш побећи: без интриге зване 'судбина аутора', без биографске магије текст ће брзо увенути.“

Лав Пирогов овако формулише Прилепинов успех: „У Русији данас постоји много сјајних писаца, али: ко за њих зна? Боравећи у стваралачкој изолацији, ван активног престоничког хоризонта и критике, они губе оријентацију, као космонаути у бестежинском стању. С друге стране, оријентација се може изгубити и кад писац ступи на велику сцену, под пријатељске и непријатељске рефлекторе. Захар Прилепин, међутим, све ради правилно. Он је жесток, али и опрезан. Дрзак је – а истовремено љубазан и пријатан у комуникацији. Естетички је умерен, а уздржаност и умереност – то су вам обележја класике. У естетици је као и у картама: кад узмеш мање, још се може победити, кад узмеш превише – не!“

Незадовољних, наравно, увек има – нервирају их Прилепинова дружења са политички некоректним светом, и наравно, његов успех. Чула се и оваква оптужба: „Није могуће да је он сам написао *Обиитељ*.“ (Баш као Шолохов) Али дух дише где хоће. Божји дар се не добија за добро учење и примерно владање. Прилепин својим делима и својим животом очигледно обнавља величанствени дух руске књижевности из времена Гогоља, Достојевског, Толстоја, Шолохова, Леонова, Распутина... не само врхунским приповедачким мајсторством, него и националним, моралним и интелектуалним ангажманом, директно се уплићући у новију историју

своје земље и свог народа. То и јесте суштинска особина сваког великог писца: да осећа, разуме и преноси дух заједнице, да прати тај судбоносни национални пулс – као личност, у пуној егзистенцијалној тежини.

ОДЛУКА О ДОДЕЛИ НАГРАДЕ ДУШАНУ КОВАЧЕВИЋУ

Жири за доделу Андрићеве награде у саставу: Владимир Кеџмановић, Желидраг Никчевић и Јован Делић (председник), на својим састанцима одржаним 29. децембра 2016. и 9. јануара 2017. године, донео је једногласну

ОДЛУКУ

да се Андрићева награда за животно дело за 2016. годину додели Душану Ковачевићу за његов укупан драмски опус, а поводом новог драмског дела *Хиџноза јегне љубави*.

Душан Ковачевић је данас не само водеће име српске драме, већ је и један од најзначајнијих европских драмских писаца и смехотвораца, а његове драме: *Марайоници иџрче иочасни круи*, *Радован Трећи*, *Сабирни ценџар*, *Балкански шийијун*, *Свети Георгије удива аждаху*, *Клаустирофобична комедија*, *Професионалац*, *Урнебесна иџраџедија*, *Лари Томисон*, *Конџејнер са иџи звездџица*, *Генерална иџрџа самоубџиџва*, *Живоџи у иџесним циџелама* и друге, објављене у његовим петотомним *Сабраним делџима*, све су одреда ремек-дела која имају изузетан статус и код књижевне критике и код публике.

Настављајући се на традицију Стерије, Нушића и Поповића, а понекад и у ковибрацији са поетским драмама Љубомира Симовића и хумором Матије Бећковића, Душан Ковачевић је подигао српску горку комедију на највиши ниво и постао европска књижевна вредност првога реда. Зато би Ковачевићеве драме и његов допринос хумору ваљало сагледавати и тумачити двоконтекстуално: и у контексту традиције српске драме, и у контексту светске књижевности, а у поређењу са највећим српским и светским смехотворцима.

У Београду,
9. јануара 2017.

Чланови жирија:

1. Владимир Кеџмановић
2. Желидраг Никчевић
3. Јован Делић, председник

Јован Делић

ЧУДО ЛЕТЊЕ НОЋИ

– Уз драму Душана Ковачевића *Хийноза једне љубави* –

Душан Ковачевић је дубоко укоријењен у традицију српског хумора од Стерије до Матије Бећковића; творац српске модерне комедије, али и недовољно признат свјетски писац.

Овај наш водећи драмски писац је скривени приповједач. Његов дар је несумњиво приповједачки. Зато су описи лица, пролог, дидаскалије и епилог веома важни: њима се прича уводи, акцентује и поентира.

Наслов овог кратког есеја јесте цитат преузет од писца, Душана Ковачевића, по нашем осјећању је и његова, а свакако наша, алузија на Шекспира и на његов *Сан лејње ноћи*. Сан и Шекспир су већ довољно синоними за *чудо*. А ни Душан Ковачевић није далеко.

Ма колико био неконвенционалан и модеран дух, ма колико сводио драму на цигло један – „први и последњи“ – чин, Душан Ковачевић је носталгично загладан у ренесансу. Не судимо само по лицу дјевојке која се појављује „у раму тек осветљеног прозора“, лицу које је „налик на гравире ренесанских мајстора“, већ и по алузији на Шекспира, а поготово по присуству заносног донкихотског лудила код становника расељеног планинског села. Сви имају нечег донкихотског, сви лебде у неком свом заносу, одвојени од тла и конкретног живота, који ни немају. Истина, Доктор Васа је помало Санчо Панса, јер „не верује у чуда“, али му се чудо догодило и продужило му живот, као и учитељица Соја, која санчовски вјерује само у оно што види, али ће јој дјеца отићи на други континент или на другу планету, па ће она, оставши сама са мужем загладаним у звијезде, коначно на крају имати времена да храни совине младе совиће и да се са мајком совом сита нахукће и наразговара.

Актери „планинске приче“ су становници расељеног и напуштеног села: породица Ранка Шумара – он, Отац породице, са женом Сојом, Мајком породице, и ћерка им Мила – пензионисани војни љекар, Ваца Доктор, који се прометнуо у ветеринара задуженог за здравље дивљих животиња, са сином Драгим, који је занијемio кад му је мајка прерано умрла, па из љубави према Мили научио да свира гајде. Њих већ двадесет година нико није посетио, а први који ће то учинити, биће ванземаљац, младић Мај, „са планете удаљене милијардама свјетлосних година, ако му је веровати“. Соја је учитељица у школи „Никола Тесла“ са пет ђака из девет села, у јединој школи која је још накратко преостала и која ће већ догодине бити затворена, као што их је већ петсто затворено за посљедње двије године. Име Николе Тесле је гаранција постојања чуда у свијету.

Соји повремено у џепу зазвони мобилни телефон: из Канаде се јавља Бата, „добро мамино дете“, гдје живи са једном Индијанком чији се Отац зове Велики Добри Облак и са којом очекује ћерку која ће се звати Мала Срна Која Лети. Отац би да прави велику свадбу у хотелу на језеру, али син и снаха нити долазе, нити им је до свадбе, нити се свадба има с киме и за кога организовати, јер је село пусто: у њему се већ двадесет година нико није оженио.

И Доктор Ваца има ћерку, љекара специјалисту, удату Тамо, за некога Индуса, кога је упознала на специјализацији. Тамо, неодређено, тамно, далеко и туђе, постаје земља дјеце, земља генерације ћерки и синова, одшколоване и припремљене за туђину, у најбољем радном и репродуктивном добу. Тамо ће се рађати унучићи, непознати, страни и далеки, а око куће ће хукати сове и завијати вуци.

Отац је, наравно, несрећан што му дјеца одлазе у далеки свијет. Он не види неку велику срећу у синовом животу у Канади:

ОТАЦ

„А тамо где он живи – у оном снегу на граници са Аљаском – тамо је милина, тамо је рај. Снег до гуше петнаест месеци годишње. Није видео сунца од како је отишао из ове

„вукојербине“. Одлазите и с разлогом и без разлога. И свуда је лепше него овде. И свуда је рај, само је овде пакао. И ти ћеш сутра отићи у Америку, бићеш далеко...“

Тако се Отац обраћа ћерки Мили, чији је град снова Сан Франциско. Очеви аргументи против сеоба по сваку цијену су јаки, поготово што се он осјећа напуштеним, усамљеним, емотивно и егзистенцијално угроженим, Земља његове дјеце је Тамо, а Тамо не може бити овдје нити присно. Ћерка, међутим, има своје, не мање убједљиве разлоге за одлазак:

МИЛА

Хоћеш ли да ја останем овде и да радим на рецепцији овог нашег хотела, да служим криминалце са којима си ти у рату целог живота? Одврнули су ти штрафови на точковима кола; могли сте сви да изгинете. И ти, и Мајка, и Доктор Васа. Бог вас је спасао. Говорим три језика криминалцима који мумлају, грокћу, скиче, реже.

Мила зна да нема за кога да се уда Овдје, у близини, изузев онијемјелога Докторовог сина Драгога. Она машта о своме принцу, али Ковачевић иде даље од фразеологизма *Принц на коњу* или *Принц из бајке*. Милин принц је створен донкихотски, из заноса књигом *Мали њринц* Антоана Сент-Егзиперија. Оно што су за Дон Кихота витешки романи, за Милу је Сент-Егзиперијев *Мали њринц*. Доиста, њен принц нема откуда да дође у планинску „вукојербину“, ако не из свемира, са друге планете. Мила са њим ноћу разговара, на ужас своје Мајке, која је увјерена да јој је ћерка полудјела од очевог гледања у звијезде и од књига, прије свега од *Малог њринца*.

Доиста, по склоности ка донкихотским заносима, Мила је Очево дијете. Отац је загледан у звијезде, занесен и потпуно непрактичан. Он је сву породичну уштеђевину – свих 11.000 евра – потрошио на један моћан телескоп. Он, уз то, разговара са вуком, дозивајући се с њим ловачким рогом или завијањем кроз шаке. Отац препознаје по гласу вучји страх и разлоге тога страха:

ОТАЦ

Буле је много уплашен. Поново су дошли талијански ловци. Побили су све живо кад су посљедњи пут били за првомајске празнике. Душу ћемо продати странцима, а они ће нас увек сматрати дивљацима недостојним цивилизоване Европе из које долазе да убијају. Кад не убијају нас, убијају наше животиње.

Ма колико се супротстављала Оцу и његовом заносу шумом, планином, животињама и разговором са њима, а нарочито звијездама, и мајка је упућена на немушти језик. Отац ће до краја живота разговарати са вуком, а Мајка са совом подижући њене совиће умјесто унучића. Самоћа усмјерава времешне родитеље на животиње и на немушти језик.

Мила разговара мислима са Мајем, младићем из свемира, ванземаљцем, који има тридесет пет година. Ковачевић још од *Марайџонаца* ужива да се игра временом и годинама; да човјека чини смијешним учинивши га дуговјечним. Мај припада цивилизацији кадрој да заустави старење, па је и он своје старење зауставио на тридесет петој, али прије двјеста шездесет година. Родитељи су му млађи од њега: мајка има двадесет седам, а отац двадесет девет година. Дјед му је најмлађи, јер је зауставио старење у двадесет петој. Има у тој гротескној игри подмлађивања нешто сродно са Бећковићевим поемама *Кад будем млађи* и *Кад будем још млађи*.

За разлику од Дон Кихота који живи у раскораку између својих заноса и стварности, Милини донкихотски заноси *Малим ђринцем* се остварују – чудо се догодило. Мај је дошао из свемира и у љетњој ноћи чуда излијечио је све повријеђене, вративши их у пуно здравље. Чудо се зове љубав; хипнотишуће чудо.

Љубавни стрес је учинио и да онијемјели Докторов син Драги проговори. И када је негативан доживљај, љубав чини чуда.

Мај ће одвести Милу на своју планету. Америка и Канада, и све земаљско Тамо, близу је при космичким даљинама, па ће се мајка вајкати послуже ћеркиног одласка у свемир:

МАЈКА

Бар да је отишла у Америку, била би близу.

Планинска прича је двострука: она је горка комедија о расељавању и нестанку села, о губљењу становништва, о затварању школа, о сеобама у неке земље Тамо, земље таме, снијега, даљине и туђине, о српском демографском саморазарању.

С друге стране, она је парабола о љубави, кадрој да прави чуда и оправда свемирске донкихотске заносе.

Драма се завршава дидаскалијом која је приповиједни лирски епilog. Посљедњу ријеч у драми има Мајка која се обраћа сови и њеним совићима, а иза тога слиједи завршна дидаскалија као лирска поента:

МАЈКА

Ево, ево, Лепа моја...Све сам ти спремила, али нисам имала времена да ти дам....Сад имам времена. Имам времена. Имам времена.

(Понављајући „имам времена“ силази са терасе и са стола узима тањир хране спремљен за „пријатељицу“ и њену децу... И док Соја одлази да нахрани мајку сову и успут хуче причајући им нешто, на небу се појави Месеца, а негде иза таме шуме зачу се завијање вука – Ранковог пријатеља... Ранко се осмехну обрадован гласом репатог друга. Шакама обави уста и одговори му дугим завијањем.

У пуном сјају Месеца „оздрављени“ Милини родитељи „разговарају“ са својим шумским „пријатељима“ необичним језиком као што је њихова ћерка разговарала са човеком-младићем који ју је одвео „мало даље“ него што је она планирала.

И нико, никад, неће сазнати да ли је Мила чула како је Мајка и Отац дозивају гласом сове и гласом вука, и дуги тон гајди из куће доктора и његовог сина. И видећемо да ли ће Мила и Мај доћи „за Нову годину“, као што су обећали, да посете родитеље и да Мај види снег.)

Ова неизвјесна отвореност краја даје драми чар недоречености и вишезначности.

Дон Кихот, изгледа, има шансу и на овом свијету, чак и када је дјевојка која чека Малога принца.

Планинско село ту шансу нема.

Човјеку остаје да говори немушти језик сова и вукова и да тим језиком дозива своју дјецу Тамо; да храни мале совиће умјесто унучића. Доктору остаје да лијечи повријеђене животиње, а његовом сину да кроз гајде испушта своју душу.

Планине остају без људи.

Њихова дјеца су Тамо.

Хвала ти, Душко Ковачевићу, што си испричао моју планинску причу.

Прими ово моје мало уздарје.

Андрићград, о Савинудне 2017.

БЕСЕДЕ ДОБИТНИКА
НАГРАДЕ „ИВО АНДРИЋ“

ГОВОР ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА ПОВОДОМ ДОДЕЛЕ НАГРАДЕ АНДРИЋЕВОГ ИНСТИТУТА

Већ две, три недеље моји српски пријатељи пишу ми писма и честитају на награди. Ја о томе ништа нисам знао до дана данашњег и мислио сам да је то нека шала. Чудно су зазвучале речи које су за мене веома важне, да су се мојим руковањем са Емиром Кустурицом срели Достојевски и Андрић. Ја не сматрам да сам исте величине као и ти људи, али мој стисак руке носи топлину руских класика.

Овде сам дошао из Доњеца. Када су ме моји другови, моји пријатељи, моји војници испраћали врло мирно су ми рекли: „Пренеси поздрав српској браћи“. Треба да схватите да то није речено тако обично, тек онако. Руси воле многе народе, али нико не би рекао да поздравим Пољаке, Италијане, Французе. Рус увек каже „брат“ кад мисли на Србина. Ја мислим да би то могло да постане један од начина за разумевање шта треба читати у руској књижевности, кога прихватити као свога, а кога не. Онај руски писац који је као Достојевски и Толстој спреман да изађе у сусрет и помогне Србину, тај јесте брат. А онај који мења све за европске фарисејске шале, ту треба да се размисли. Ја сам у Србији провео много времена. Мислим да сам овде био двадесетак пута. То је довело до тога да сањам не само Србију, него и српски говор. Простор филмова Емира Кустурице је простор мог детињства. Он није ни добар ни лош, ја једноставно тамо живим. То је простор храбрости, весеља, способности да се живи у свету са огромним бројем људи православне вере, способности да се узме оружје у руке. То су све ствари које обележавају Србина и Руса више него иког другог.

Данашња награда је прва међународна награда коју сам добио, мада су моје књиге преведене на двадесет три језика. Зато што је добијам у Србији и Републици Српској, у ствари

у Босни, зато што је добијам од Срба – то је моја рођена награда. И орден пријатељства који је из руку Владимира Владимировича Путина добио Емир Кустурица – то је орден брату.

Превела Радмила Мечанин

ГОВОР ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА ПОВОДОМ ДОДЕЛЕ НАГРАДЕ АНДРИЋЕВОГ ИНСТИТУТА

Одрастао сам, као и многе генерације, уз приче, приповетке и романе Иве Андрића, са посебном љубављу за књигу *Знакови њоред њуша*, збирку мудрости и савета за трпљење и преживљавање живота на Балкану. Један од тих кратких дијагностичких есеја исписао сам као предговор мојој драми *Свети Георгије убива аждаху* која се игра у Атељеу 212 више од тридесет година. Ово антрополошко и психоаналитичко запажање Иве Андрића вам је сигурно добро познато, али ћу ја поновити да се још једном чује у овим непролазно смутним временима.

Сувише је овај народ патио од нереди, насиља и неправде и сувише навикао да их подноси са подмуклим роптањем или да се буни против њих већ према временима и околностима. Између популарних осветничких мисли и повремених побуна пролази им пуст и горак век. За све друго они су неосетљиви и недоступни. Понекад се човек пита да није дух већине балканских народа заувек отрован и да можда никад више неће ни моћи ништа друго до једно – да трпи насиље или да га чини.

Захваљујем се цењеном жирију и посебно градитељу овог националног здања и мом великом пријатељу, Емиру Кустурици, на овој изузетној награди која ми даје за право да понекад помислим, у данима меланхолије и сумње, како је образложење награде вероватно тачно јер су га потписали озбиљни људи.

Данас је 27. јануар – дан кад српски народ слави Светог Саву у храмовима, школама, болницама, кућама широм Србије и целог света где смо се расељавали вековима. Име оца нашег народа посебно се помиње данас у мојој кући јер је рођендан моје супруге и мога сина. Одабрали су вероватно најлепши дан. Ја ћу сад да вам прочитам једну краћу причу која је моје подсећање на одлазак у школу где сам научио да

пишем и на писце које сам први пут срео у шабачкој библиотеци. И једно и друго је разлог тога да ја данас стојим овде и да примам ову награду која је започела свој живот оног дана када сам ушао први пут у школу. Прича се зове „Ако се брзо осврнеш“.

Сећам се, био је септембар, сунчано топло јутро 1955. године. Обукли су ме, очешљали и повели у школу, говорећи: „Ето дошао је и тај дан. Мораш бити пажљив, уредан, вредан дисциплинован, васпитан. Мораш да слушаш, памтиш, размишљаш само о ономе што учитељица прича, да се јавиш ако ти нешто није јасно. Биће времена и за игру, али од данас је школа на првом месту, је л' тако?“ „Наравно“, додаје отац, „ако хоћеш да будеш човек... Па ти сад види, да ти не причам много.“ И тако тог лепог сунчаног давног дана, септембра прошлог века, одлучивало се о мојој судбини – или ћу бити човек или, по очевим речима, један од оних пробисвета око железничке станице. Сећам се, у школском дворишту су нас прозвали, разврстали, поздравили, честитали нам, упозорили нас, опоменули, скренули нам пажњу и одвели у учионице. А на белом зиду црна табла за писање белом кредом и зелена мапа Југославије, а на столу учитељице Наталије глобус плав, сав плав, и само ту и тамо понеки прамен боје земље у мору. „Боже“, помислих, „где ли се ми налазимо? Где ли је наша земља и наш град у том мору?“

Исте недеље по поласку у школу отишао сам у библиотеку. Уписао сам се без пратње и помоћи. Дао сам све скромне податке о личном идентитету нагласивши и потврдивши посебно да идем у школу. Памтим свечану тишину собе за читање, мирис књига, ход на прстима, шапутање и строга забринута лица писаца урамљена у црне оквире по белим зидовима хола степеница читаонице. Већина је имала браду и бркове и наочаре и сви су били некако одсутно замишљени, скоро тужни и, наравно, мртви. Подразумевало се да писац не може да буде жив човек. Писац је човек који је некад давно живео, писао и умро. Ни слутио нисам да има живих писаца. Не можеш бити и писац и жив! То двојство ми није ишло заједно никада. Било би, чини ми се, некако неозбиљно. Наравно, чуо сам тад да у Београду живе и неки

писци и да су на први поглед као обични људи, али ми то није било вероватно и, у односу на урамљене писце по зидовима библиотеке, скоро увредљиво. Људи, иначе, свашта причају. Причало се, на пример, да у нашем малом граду живи неки писац, али то нико није озбиљно схватао, јер се и за мог комшију говорило да је један од најбољих сајција. Изучио је, кажу, занат у немачком логору па му, ипак, нико није давао сат на поправку.

Током јесењих и зимских месеци читао сам књиге позајмљене из библиотеке, а с пролећа сам излазио из куће да играм фудбал или да сатима гледам у небо пратећи лет мојих голубова. Ослоњен на дрва која су преживела зиму, дуго сам посматрао и вилиног коњица на конопцу за сушење веша. Мали свиленасти Божији створ о коме се, такође, свашта причало, а оно најстрашније било је да живи само један дан. Кад сам то чуо и од озбиљних људи, питао сам се небројено пута каква је то правда и каквог то смисла има да једно такво мало, безазлено створење живи само један дан. Један једини дан, а човек – вечност. И што је најгоре, и тај један једини дан може да буде кишовит, тмуран, хладан, без сунца. Да проживи цео живот од једног дана и да не види сунце. Или да га, као што сам имао прилике да видим, врабац ухвати и однесе у крошњу оближње липе да руча. Ем живи један дан, ем га у пола живота, око поднева, ухвати врабац да му буде ручак. Сећам се, била ми је тужна судбина тог малог двокрилног провинцијског хелокоптера на полетној писти конопца за сушење веша.

И поново би дошла зима и поново бих кренуо у библиотеку и сваке зиме бих прочитао поново и поново причу о дечаку који је живио на астероиду Б 612 – бајку о Малом Принцу. Писац те књиге погинуо је у трећем паду свог борбеног авиона у море и био је, наравно, мртав, као што је ред кад је реч о великом озбиљном писцу. Не тако давно гледао сам на телевизији документарну емисију, научни програм енглеске телевизије о положају и судбини наше мале, рекоше, провинцијске планете, скрајнуте изван великих сунчевих система на периферији космичких збивања далеко од моћних цивилизација. Повод је било питање зашто до сада

нисмо успели да упознамо и успоставимо било kakav контакт са неком од могућих цивилизација у немерљивим пространствима свемира. И објашњење је било, ако то нормалан човек може да разуме, да су наше људске технолошке могућности неозбиљне за пространства мерена еонима, односно светлосним годинама. Причали су како наше најсавременије електронске сигнале неко може да чује, ако смо их, на пример, данас послали, тек за хиљаду или сто хиљада година, јер се удаљеност до првог великог галактичког система мери брзином светлости коју пређе за годину дана и да наш живот, не као човека појединца већ као цивилизације, траје смешно мало и да ће неко од људи, ако их на земљи тад уопште буде, чути одговор тек за неколико хиљада година што је за људски век непојмљиво дуго, а за време у свемирским размерама сасвим небитно, скоро као трен. И, да то нису причали енглески свемирски обавештајци, човек би могао и да посумња у те податке. И што сам пажљивије слушао и гледао милијарде звезда удаљених милијардама светлосних година, наша планета је бивала све мања и мања, све удаљенија од центра и сјаја свемирске цивилизације налик на забито село без пута и струје. Помислих: „Боже мој мили драги, да ли ћу се икад ослободити мрака провинције? На којој планети ја то живим?“ Рођен у провинцији, селио се, носио кофере, мењао возове, градове и – шта би на крају? Проживео живот на забитој провинцијској планети. И да то нису причали енглески научници ја бих то одавно заборавио и живео нормално и опуштено. Међутим, већ из неких познатих искустава о прецизности и озбиљности енглеских обавештајних служби које су на балканским просторима оставиле неизбрисив траг, човек мора да се замисли и упита зашто ово мало живота трошимо на нервирање и људе недостојне тог трена постојања међу звездама удаљеним од наше планете милијардама година.

Осећам, непогрешиво губим игру са неким новим људима, временом и простором, дижем руке мада не волим да се предајем. Све што сам старији, а и то неће бити довека, детињства се сећам, углавном, у сликама као у документарним филмовима са честим затамњењима од по неколико

година. А некад сам могао да се брзо осврнем, да видим наше двориште и све драге људе у том дворишту, све да их видим и да чујем шта причају. Са годинама сам изгубио брзину освртања. Покушао сам, али не иде. Не видим ништа. Наравно, млађи људи то могу. Дођеш, рецимо, пред капију дворишта у којем си одрастао, брзо се осврнеш и угледаш све оне са којима си некада живео и које си волео. Међутим, ако ти се деси да никога не видиш, остарио си, окрет је био спор или си застао пред погрешном капијом и зато су људи које си видео у дворишту непознати.

Данас је 27. јануар 2017. године. Пре 62 године ушао сам први пут у библиотеку у родном граду да задужим једну од небројених књига. Тај дан, тог топлог септембра половином прошлог века и овај дан с почетка новог миленијума повезује, чини ми се, једино конопац за сушење веша и на конопцу вилин коњиц.

ЛИТЕРАТУРА
/
LITERATURE

НАЧЕЛА НАУКЕ О КЊИЖЕВНОСТИ

1.

Међу темељним начелима науке о књижевности, три заслужују сасвим посебну пажњу. То су:

*Начело афирмације,
Начело актуализације и
Начело проблематизације.*

Ова три начела у потпуности изражавају све оне законитости на чијим се основама развијају бројни облици широког и сложеног подручја књижевних проучавања и знања.

Може се, штавише, рећи да свако од поменутих начела представља кључ, односно отвара поље засебне литерарне дисциплине – на пример *критике*, или *књижевне историје* и *компаративистике*, или *теорије књижевности*.

2.

Међутим, схватање да начела о којима је реч делују издвојено и да су, према томе, довољна сама себи, било би више него поједностављено. Управо супротно: она су уско повезана, упућена једно на друго, у сталном са-дејству, и само крајња ауторска настојања одлучују о томе које ће начело однети превагу над другима.

У текстовима у којима се *начело афирмације* потврђује као доминантно, имамо, тако, посла превасходно с *књижевном критиком*.

У радовима, пак, *књижевно-историјској* и *ујоредно-књижевној* смера преовлађује *начело актуализације*.

Најзад, у *теоријским, естетичким, књижевно-филозофским* преиспитивањима најдубље се испољава трећи принцип – *начело проблематизације*.

3.

Неопходно је, такође, свратити пажњу и на *наличја* трију темељних начела, на њихову притајену, не мање активну, у извесноме смислу сиренску природу и глас.

Тако је начелу *афирмације* супротност начело *нејаације*.

Као противно начелу *актуализације* јавља се начело *неутрализације*.

А другу, невидљиву па ипак свеприсутну страну начела *проблематизације* представља начело *канонизације*.

4.

Класификација је, наравно, схематска и далеко је од сваке претензије на савршеност. Јер савршених подела нема нити их може бити. Чим неку класификацију захвати вирус самосврховитости, она губи свој предмет (постаје беспредметна). Никаква, чак ни – за ову прилику претпостављена – „негативна“ телеологија не може ту бити ни од какве помоћи.

Предложеном разврставању се, упркос томе, не могу оспорити одређене предности.

Рецимо, *корисносћ*. Наша класификација несумњиво је способна да, редукујући карактеристике (што је поступак ван којег никаква класификација није могућа), ствара низове или корпусе (дела, текстова итд.) над којима се свакодневно може спроводити генолошко-таксономска контрола.

Друго, предложена класификација је *конструктивна*: нуди један такав механизам распоређивања литерарних појава, који је у стању да те појаве – независно од свих изазова апстраховања – премешта и сврстава искључиво према њиховим изворно генеричким својствима.

И треће, класификација је *испразивачко-творилачка*: условљава такав процес сазнавања, одвајања и груписања

чињеница који – започет у атмосфери извеснога броја радних претпоставки или, најпросто, одређене интуитивне процене – проналази, на крају, своју праву меру у јасно формулисаним научним хипотезама.

5.

За класификацију као такву, то је захтев без чијег се испуњења она удаљује од свог појма: мора, с једне стране, бити у стању да – користећи се сумом ранијих сличних искустава – омогући издвајање и систематисање „оних особина проучаваних објеката који ће бити најзначајнији путоказ ка њиховој природи“ (М. Коен, Е. Нејгел), а с друге – да своје сопствено, *ново* искуство, применом на новој грађи, провери, усаврши и тиме учини још делотворнијим.

6.

На мој предлог поделе, односно *йрихваїиња* целине књижевног зналства из *йројсїива* темељних његових начела, ваља, дакле, гледати првенствено с *йрактїичне* стране.

У предлогу су, као што се види, повучене само најопштије линије понуђене типологије, назначени принципи око којих свака од тих глобалних оријентација у проучавању књижевности организује свој дискурс, одређена њихова полазишта, именовани крајњи циљеви, дефинисана жанровска припадност.

Али је такође истакнуто да ниједноме од поменутих начела није циљ (јер му то није у нарави) да изгради потпуно самосталну структуру, чиме се жели рећи како између њих постоји читава једна мрежа односа, и како је степен њихове узајамне повезаности толико висок да одлуку о припадности, то јест о превази овог или оног начела доноси заправо – жанр.

Према томе, намера ми није била да делим већ да – користећи се разврставањем по мерилима која досадашња теорија књижевности није употребљавала – скренем пажњу на

опасности које од латентних постају реалне, и погубне, ако се само без јасног и унапред утврђеног циља с неке условне поделе пређе на њену дословну примену.

Ова ограда утолико је неопходнија што исходиште било којег аналитичко-критичког предузећа никад не може бити подела сама, чак и да је – дозволимо ту могућност – савршена.

То је општепозната ствар:

Поделе су увек помоћно средство, инструмент, можда водич на замршеном путу – ништа више од тога. У сваком случају, тајна за којом се трага никада није у њиховом поседу.

7.

Па ипак, поделе и разликовања једна су логички и теоријски разумљива нужност. Ако још израстају из познавања свога предмета и стварног стања у области на коју се односе, њихова практична вредност постаје неоцењива.

Поделе тада не разједињују; напротив, усмеравајући на концентрисано и узастопно осветљавање појединачних региона, омогућују открића и доводе до сазнања која онда, у накнадном захвату, не само што изнутра мењају и унапређују област у целини, него и дају смернице за будућа истраживања.

Управо тако треба примити поделу изведену на почетку овог рада. Њен циљ није да доведе у питање суштинско јединство целокупнога досадашњег знања о књижевности – било би то апсурдно – већ да истакне могуће опште правце с њиховим руководним начелима, односно да пронађе нове повољне положаје за промишљеније и далекосежније испитивање литерарног феномена у свима његовим испољавањима: естетским, сазнајним, друштвеним, антрополошким, појмовним...

Jovan Pejić

THE PRINCIPLES OF LITERARY SCIENCE

Classification

1.

Among the ground principles of literary science, three of them deserve particular attention. Those are:

*The principle of affirmation,
The principle of actualization and
The principle of problematization.*

These three principles fully express the rules whose grounds offered numerous forms of wide and complex areas of literary studies and knowledge.

Moreover, we could say that each of the aforementioned principles represents a key, that is, opens a field of separate literary discipline- for example *criticism*, or *literary history* and *comparatistics*, or *literary theory*.

2.

However, the view that these principles act separately and therefore are, accordingly, self-sufficient, would be more than simplified. On the contrary: they are tightly connected, coordinated in action, and solely the final endeavors of the author to overbalance which principle would be more emphasized than the other.

In the texts where the principle of *affirmation* predominates, we are primarily dealing with *literary criticism*.

Nevertheless, in the papers of *literary-historical* and *comparative-literary* orientation the principle of *actualization* is the most emphasized aspect.

Finally, in *theoretical, aesthetic, literary-philosophical* studies the principle of *problematization* reflects its utter meaning.

3.

It is necessary that we pay attention to the *inside* of these three ground principles, to their concealed, but not less active, *siren* nature and voice.

In that sense, the principle of *affirmation* is the opposite from the principle of *negation*.

As opposed to the principle of *actualization* there is the principle of *neutralization*.

The other, invisible but omnipresent side of the principle of *problematization* is the principle of *canonization*.

4.

This classification is, naturally, schematic and far from any aspiration to perfection. There are no perfect classifications. As soon as a particular classification is caught in itself, it loses its subject (becomes pointless). There is no, even- for this occasion pre-supposed- *negative* teleology that could be of any help in this case.

However, certain advantages, in spite of that, can not be disputed.

For example, *usefulness*. Our classification is, undisputedly, capable of, reducing the characteristics (which is the procedure outside of which no classification is possible), creating the sequences or corpuses (works, texts, etc.) that could be genealogically and taxonomically controlled.

Secondly, suggested classification is *constructive*: it gives a mechanism of classifying literary subjects capable of permuting and categorizing those subjects solely according to their immanent generic characteristics.

And thirdly, classification is *research-formative*: it conditions the process of understanding, separating and grouping of the facts that – being started in the atmosphere of certain number

of assumptions or specific intuitive assessments – finds, at the end, its real measure within clearly defined scientific hypothesis.

5.

For classification as such, that is a request without whose fulfillment it drifts apart from its notion: it has to, on the one hand, be capable to – using the sum of earlier similar experiences – make possible the extraction and systematization of those characteristics of studied objects that would be the most significant road sign toward their nature (M. Cohen / E. Nagel), and on the other hand – to check, perfect and make more efficient its own, *new* experience, by the use of new structures.

6.

When it comes to our suggested classification, that is, the acceptance of the complete literary knowledge from the *trinity* of its ground principles, it should be observed primarily from the *practical* point of view.

In the suggestion, as shown, we underlined the most common instances of given typology, marked the principles around which every one of those global orientations within literary studies organizes its own discourse, determined their starting points, named the final goals and defined the genre.

It has been pointed out that neither of the principles aspires (for that is not in their nature) to make its own structure, and what we want to say is that, among them, exists a whole net of relations and the extent of their affiliation is so high that the decision of affiliation, that is, the predominance of one or another principle, makes the genre itself.

Accordingly, our intention was not to divide but – using the classification that literary theory has not used yet – point out the dangers that become realistic rather than latent, and also ruinous, if one tries to (without clear and established goal) switch from a hypothetical classification to literal application.

This reserve is even more necessary having in mind that the classification itself can never be the final origination of any analytical or critical endeavor, even being – let us offer that possibility – completely perfect.

That is a well-known thing:

Classifications are always just a device of assistance, an instrument, maybe even a guide on a tricky road – nothing more than that. In every case, the secret that is being pursued is never in their possession.

7.

However, classifications and distinctions are logical and theoretical necessity, especially if they emerge from some real situation in the field to which they apply to; in that case, these classifications become inestimable.

The classifications then do not disunite; on the contrary, pointing towards focused and repeated illumination of singular regions, they encourage discoveries and lead to knowledge that, later, not just changes the area in its core, but gives guidelines for some future researches.

That is precisely how we should receive the classification represented at the very beginning of this paper. The aim of such classification is not to question immanent unity of our knowledge about literature – that would be absurd – but to point out the possible general movements with their ground principles, that is, to find new beneficial positions for more thorough and far-reaching research of literary phenomenon within its all manifestations, as well as the literary science in its totality as a phenomenon of literature in all of its appearances: aesthetical, cognitive, social, anthropological, notional...

Translation by
Tijana Popović

Milica Abramović
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet

УДК 821.111(73).02ПОСТМОДЕРНИЗАМ
821.111(73).09 Рид И.
DOI https://doi.org/10.18485/ai_lik.2017.3.4.2

POSTMODERNIZAM U ROMANU *MAMBO DŽAMBO* IŠMAELA RIDA

Postmodernizam, sredinom dvadesetog veka, postaje okrilje autorima koji preispituju institucije autoriteta i prethodno ustanovljene književne norme. Išmael Rid je jedan od pisaca čiji pripovedački stil odstupa od tadašnjih standarda, što je bilo dovoljno da bude okarakterisan kao postmodernista. Rid 1972. godine objavljuje roman *Mambo džambo* koji se smatra jednim od najznačajnijih književnih dela američke postmodernističke književnosti. Tematika romana vezana za dolazak i širenje afričke kulture na američkom tlu predstavljena je kroz formu nekonvencionalnog detektivskog romana. Roman se u postmodernističkom stilu bavi marginalizovanim delovima društva i to radi u formi koja sličići inače marginalizovanom žanru detektivskog romana. Cilj ovog rada je da se, na osnovu Federmanove teorije o surifikciji, analiziraju i dekonstruišu određeni slojevi značenja ovog izvanrednog postmodernističkog narativa. Federmanova zapažanja o čitanju i razumevanju oblika, materijala i značenja fikcije predstavljaju početnu tačku ove analize koja pokazuje da Ridov postmodernizam ima mnogo toga zajedničkog sa Federmanovim razumevanjem surifikcije tj. stanja fikcije ka kojem književnost treba da teži.

Ključne reči: postmodernizam, Rejmond Federman, surifikcija, Išmael Rid, *Mambo džambo*

Keti Eker (Kathy Acker), značajna postmodernistička književnica, smatra da postmodernizam predstavlja jedino oruđe inače marginalizovanim delovima društva i daje priliku književnicima da uz pomoć principa postmodernizma promene one aspekte književnosti koji su već postali uobičajeni. Eker tvrdi da su ovo argumenti koji dokazuju da je postmodernizam jedna

validna savremena filozofija. Definicije postmodernizma su brojne, ali možda samo kroz istovremeno prihvatanje i odbacivanje svih tih definicija stvaramo neki skup ideja koji možemo nazvati postmodernizmom. Derek Maus (Derek Maus), u svojoj studiji postmodernizma, navodi nekoliko perspektiva iz kojih se postmodernizam može posmatrati. Prvo navodi širu definiciju, koju mnogi prihvataju, da je postmodernizam odgovor na Drugi svetski rat, Holokaust i svetsku trku u proizvodnji nuklearnog oružija. Suprotno ovom stavu, mnogi misle da je postmodernizam isključivo umetnički pokret koji odgovara na modernizam. Postoje i inkluzivniji pokušaji definisanja, kao oni koji podrazumevaju da je postmodernizam način razmišljanja koji povezuje nauku i umetnost, na taj način vezujući ideje koje su se do tada gledale odvojeno. Kritičari postmodernizma, s druge strane, smatraju da je postmodernizam kontradiktoran samom sebi i da neispravno isključuje krajnosti kao što su stvarnost i fikcija ili dobro i loše. (Maus 2001: 9-11)

Rejmond Federman (Raymond Federman) u svom radu navodi da je jedina značajna vrsta fikcije u stvari surfikcija – fikcija koja pokušava da otkrije mogućnosti izvan svojih granica, koja u isto vreme preispituje i upravlja tradicijom, koja nam obnavlja nadu u čovekovu inteligenciju i maštu umesto u čovekov iskrivljeni pogled na realnost. Svrha surfikcije nije da imitira realnost već da razotkriva fikcionalnost te realnosti. Kao što su surrealisti nazivali nivo čovekovog iskustva koji funkcioniše u podsvesti surealizmom, Federman smatra da nivo čovekove aktivnosti koja razotkriva život kao fikciju treba označiti kao surfikciju. U ovom pogledu, tvrdnje da je život kao fikcija ili da život *imitira* fikciju su donekle istinite, jer realnost ne postoji, ona obitava samo u fiktivnim verzijama nje same odnosno u jeziku koji je opisuje. Osnova *surfikcije* gradi se na izgubljenosti i ponavljanjima zato što u bližoj budućnosti neće postojati jaz između realnog i fiktivnog, svesnog i podsvesnog, prošlosti i sadašnjosti – doći će do potpunog ukidanja binarnih opozicija. Prema Federmanu, surfikcija neće biti ni dobra ni loša, ni istinita ni neistinita, ni lepa ni ružna, njena jedina svrha biće da postoji i da tako razotkrije sopstvenu fikcionalnost, ne pokušavajući da se maskira u istinu. (Federman 1975: 67-68)

Mambo-džambo (*eng. mumbo-jumbo*) je u Mekmilanovom rečniku uvrštena kao imenica, često korišćena u govoru, koja označava „ideje, verovanja ili običaje koje smatramo za gluposti“¹. Slično je i Željko Bujas definisao tu imenicu kao „zamršeno (a besmisleno) fraziranje ili ritual, pretjerano zakučasto izražavanje“². Išmael Rid (Ishmael Reed) pak navodi jedno drugačije značenje sa definicijom koja kaže da je mambo-džambo u stvari „mađioničar koji uspeva da rastera problematične duhove predaka“³. U ovom romanu, imenicom mambo-džambo pogrdno nazivaju afričku kulturu koja se polako širi Amerikom. Oni koji nemaju razumevanja za određenu religiju ili kulturu često umeju da se rugaju istoj, kao što se jedan deo društva ruga našem glavnom liku, PaPa LaBasu (PaPa LaBas), vudu svešteniku mambo džambo katedrale. Uprkos svojoj jedinstvenoj formi, koja ne sliči tipičnim detektivskim romanima, ovo Ridovo delo jeste detektivski roman zbog centralnog narativa u kome je glavni lik nešto nalik detektivu koji rešava ubistvo i nestanak važnog teksta afričke kulture. *Mambo džambo* ne pokušava da se maskira u istinu i ne pokušava da bude ni dobar ni loš, ni istinit ni neistinit narativ – odbacuje ovakve binarne opozicije. U ovom kontekstu, roman *Mambo džambo* možemo nazvati surfikcijom, onako kako je Federman definiše, stoga što ovaj narativ ne označava sebe kao apsolutno istinitim, istovremeno ukazujući na fiktivnu prirodu realnosti i narativa uopšte.

Forma ovog romana je postmodernistička u osnovi. Prvo poglavlje stoji na samom početku knjige pre informacija o knjizi, autoru, izdavačima – uobičajeni paratekst se nalazi izvan teksta, u ovom slučaju postaje deo samog narativa. Ovakvom praksom Rid još direktnije ukazuje na ukidanje granica između fikcije i realnosti, samog sveta teksta i sveta izvan teksta. Poglavlja su kratka i

1 <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/mumbo-jumbo>
Veb. 15.05.2017.

Svi prevodi u ovom radu dati su od strane autora rada.

2 Bujas, Željko. *Veliki englesko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2005. Štampano.

3 U rečniku *The American Heritage Dictionary of the English Language*, imenica mambo džambo, između ostalog, označava komplikovani i malo poznati ritual: <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=mumbo+jumbo>
Veb. 15.05.2017.

fragmentisana, ali ipak lepo zaokružena⁴, i u svakom poglavlju se opisuje po epizoda iz života jednog od likova. Ponekad se čini kao da se poglavlja ove knjige ne moraju čitati redosledom u kojem su data – čitalac ima priliku da izabere kako će pristupiti čitanju – pa tako ovo delo sličić drugim značajnim delima postmodernističke književnosti kao, na primer, vencu pripovedaka *Izgubljeni u kući smeha* (*Lost in the Funhouse*, 1968) Džona Barta (John Barth) ili *Hazarskom rečniku* (1984) Milorada Pavića. Federman smatra da je uobičajeni način čitanja s vrha na dole, s leva na desno, stranicu za stranicom inteligentnom čitaocu ne samo postao dosadan, već se čitalac oseća okovanim takvom čitalačkom praksom. U postmodernizmu se javlja izražena težnja ka ukidanju i zameni ove prakse – početna je odgovornost književnika da oslobode čitaoca ovih okova i uvedu u novi sistem čitanja. Čitaoci postaju aktivni učesnici u stvaranju značenja (i forme) književnog dela onda kada sami mogu izabrati kako će pristupiti čitanju teksta. Federman tvrdi da ono što najviše ograničava čitanje i što se mora transformisati jeste sintaksa, jer je ona ta koja upravlja diskursom. Pozicija reči, rečenica i paragrafa mora postati od značaja kako bi se novi načini čitanja oformili. Posledično će stranica knjige i knjiga sama po sebi dobiti novi oblik. Za razliku od svih ostalih grana umetnosti, koje definišu jasno određena tri faktora: umetnik, medijum i primalac, u književnosti se pažnja obraća na književnika i čitaoca, ali ne i na medijum – jezik je često zaboravljen. On nas vodi u svet fikcije kroz mentalnu sliku koju stvaramo dok čitamo, ali na sami jezik tokom čitanja zaboravljamo, jer nam služi samo kao sredstvo transporta. Ukoliko želimo da pisana reč postane umetnička forma mora postati važno gde i kako je napisana koja reč (Federman, 1975: 68-70). Veštom upotrebom raznih pripovednih tehnika i formi, Rid postiže jedinstven efekat – čitaocima se čini kao da gledaju umesto da čitaju. Rid piše scene kao da režira kadrove, što je samo jedan od brojnih kvaliteta ovog dela. U poglavljima romana *Mambo džambo*, Rid uključuje i odlomke iz drugih knjiga, citate drugih pisaca i poznatih ličnosti, kao i izvode iz rečnika, ilustracije u obliku crteža i fotografija, novinske članke i naslove iz novina. Ovakva intertekstualnost i raznovrsnost medijuma umetnosti pokazuje autorovu

4 Zaokruženosć i celovitost fragmenata je jedan od apsurdna postmodernizma.

težnju da pokaže savremeno i svezremeno preplitanje različitih umetničkih formi, ali i neophodnost određenog medijuma zarad potreba poruke.

Govoreći o razumevanju fikcije, Federman tvrdi da pisac kada piše popunjava prostor na stranici. Ukoliko nije siguran kako će da se izrazi u određenom segmentu teksta, autor može da uvede nešto što možda naizgled nema direktne veze sa tekstom – ilustraciju, fotografiju, dijagram ili da ostavi prazno mesto, jer u pisanju fikcije ne postoje granice, važno je ono što je rečeno, ali i ono što nije, a ono što je rečeno uvek može da se drugačije formuliše (Federman 1975: 71), Federman zapravo govori o tome kako stvoriti što intenzivniji i autentičniji doživljaj kod čitaoca strateškom upotrebom i raspoređivanjem materijala na stranici papira usput stvarajući jedinstveni književni postmodernistički pastiš. Rid uspeva u ovome čineći roman *Mambo džambo* postmodernističkim remek delom. On često stavlja i citate i ilustracije u jukstapoziciju da pokaže u kojoj meri dve kulture ili religije mogu biti različite: hrišćanstvo nikada nije sa odobravanjem gledalo na uživanje u hrani, piću ili seksu, nasuprot afričkoj religiji. Predstavništvo Atonista je obloženo veštačkim materijalima, najviše plastikom koja asocira na smrt, a katedrala PaPa LaBasa je predstavništvo *Jes Grew-a* (eng.) koje je obloženo prirodnim materijalima, ponajviše drvetom koje pak simboliše život. Ovakva vrsta jukstapozicije koja ne teži neophodno ka ublažavanju granica ukazuje na modernističku književnu tendenciju. Iako se binarne opozicije u postmodernizmu ukidaju, ponekad ih je teško ne uočiti, posebno u situacijama kada Rid opisuje kulturu koja otvorenih ruku prihvata sve ono što je iskreno dobro, nasuprot ksenofobičnog okruženja bigota. U ovom specifičnom slučaju binarne opozicije postaju ključ političke poruke kroz prenašavanje i parodiju.

Ridov stil pripovedanja se sporadično čini nerazumljivim ili čak hermetički zatvorenim. Ta *nerazumljivost* ili *zatvorenost* ne proizilazi iz sintakse ili dužine rečenice, proizvedena je time što Rid ne kosti navodnike, ne olakšava čitaocima posao označavajući ko od likova govori, koristi sleng i žargon ciljne grupe, kao i vudu vokabular koji prosečnom čitocu nije poznat. Ne prateći pravila čitanja sa početka stranice ka kraju, sa vrha ka dnu, sa

leva ka desno, stranicu za stranicom, prema Federmanu, možemo se osloboditi okova tradicionalne književnosti pomoću tekstova koji se oblikuju dok čitamo. Na ovaj način narativ neće dobiti oblik zasnovan na imitaciji života nego na osnovi samog jezika koji izvire iz podsvesnog. Ridova naizgled egoistična nerazumljivost i kombinacija različitih medijuma proizilazi iz kulturoloških uticaja koje je okruženje imalo na njegovo stvaralaštvo i uticaja koje ovo delo treba da ostavi na to isto društvo. Drugo poglavlje, koje predstavlja direktniji početak narativa, u par rečenica izveštava o širenju epidemije *Jes Grew* i sliči izveštaju o nekoj prirodnoj katastrofi – to je početak teksta koji svakog trenutka preti da materijalizuje likove pred čitačevim očima.

U samom centru radnje je izbijanje epidemije *Jes Grew* koja polako obuzima članove afroameričke populacije. Na samom početku romana oslovljavaju je kao *Stvar* ili *Stvor* (eng. *the Thing / a Creeping Thing*) odnosno kao nešto što ne mogu da definišu i objasne, nešto što se transformiše u nešto drugo čim se nekako nazove.⁵ Ovo važi na neki način i za postmodernizam kao pravac u umetnosti, jer on još uvek nije definisan – čim ga definišu kao jedan pojam on postaje nešto sasvim drugo. Među brojnim opisima možemo se poslužiti sledećim kako bi pokazali šta je zapravo *Jes Grew*:

Imamo izveštaje odande da ljude rade 'glupe senzualne stvari', da su u stanju 'nekontrolisane pomame', da se migolje kao ribe, da izvode nešto zvano 'Igl Rok' i 'Sesi Bamp'; da izvode opasni 'Gužvanjac', i da 'čeznu za relevantnošću'. Razrešili smo ovu prevaru zvanu mambo džambo.⁶

Na samom početku romana gradonačelnik, inače i sam ogrezao u grehu, dobija obaveštenje o ovakvoj psihičkoj epidemiji koju je mnogo teže izlečiti nego bilo koju drugu bolest koja obuzima telo:

5 "It's nothing we can bring into focus or categorize; once we call it 1 thing it forms into something else," (Reed 1972: 4)

6 "We got reports from down here that people were doing 'stupid sensual things', were in a state of 'uncontrollable frenzy', were wriggling like fish, doing something called the 'Eagle Rock' and the 'Sassy Bump'; were cutting a mean 'Mooché, and 'lusting after relevance'. We decoded this coon mumbo jumbo." (Reed 1972: 4)

Ne poznaje klasu ni rasu ni svest. Propagira samu sebe i nikad ne znaš kada će udariti. [...] Ovo je psihička epidemija, nije manje opasan bacil od tifusa žutice ili sifilisa. Sa njima možemo da se izborimo. Ovo potpada pod neku prastaru Demonsku Teoriju Bolesti.⁷

Ovakva postmodernistička univerzalnost epidemije *Jes Grew* joj omogućava da se širi brže od bilo kakvog požara.

Protivnici širenja ove *epidemije* su Atonisti, članovi reda *Wallflower* (eng.), koji su oduvek želeli da je uguše, ali bez razumevanja same epidemije i na koji način ona deluje na *zaraženog*:

Ali nisu razumeli da je *Jes Grew* epidemija nije slična nijednoj fizičkoj bolesti. U stvari *Jes Grew* je suprotnost bolesti. Neke bolesti uzrokuju da telo postane slabije; *Jes Grew* oživljava domaćina. Druge bolesti su praćene lošim vazduhom (malaria). Žrtve *Jes Grew*-a kažu da vazduh nikada nije bio čistiji i da se u njemu nalazi aroma ruža i parfema koji nikada pre nisu zaintrigirale njihove nozdrve. Neke bolesti nastaju iz životinja u raspadanju, ali *Jes Grew* je električan kao život okarakterisan uzavrelošću i ekstazom. Užasne bolesti su nastajale kao uzrok Božijeg gneva; ali *Jes Grew* je slast bogova. Tako *Jes Grew* traži svoje reči. Svoj tekst. Jer šta će nam liturgija bez teksta?⁸

Wallflower order je tajno društvo koje funkcioniše u senci i na taj način predstavlja još jedan od motiva u postmodernističkoj književnosti koji se ponavlja: „Neko je jednom rekao da se ispod

7 “It knows no class no race no consciousness. It is self-propagating and you can never tell when it will hit.[...] This is a psychis epidemic, not a lesser germ like typhoid yellow fever or syphilis. We can handle those. This belongs under some ancient Demonic Theory of Disease.” (Reed 1972: 5)

8 “But they didn’t understand that the *Jes Grew* epidemic was unlike physical plagues. Actually *Jes Grew* was an anti-plague. Some plagues caused the body to waste away; *Jes Grew* enlivened the host. Other plagues were accompanied by bad air (malaria). *Jes Grew* victims said that the air was as clear as they had ever seen it and that there was the aroma of roses and perfumes which had never before enticed their nostrils. Some plagues arise from decomposing animals, but *Jes Grew* is electric as life and is characterized by ebullience and ecstasy. Terrible plagues were due to the wrath of God; but *Jes Grew* is the delight of the gods. So *Jes Grew* is seeking its words. Its text. For what good is a liturgy without a text?” (Reed 1972: 6)

svih političkih i kulturnih ratova krije borba tajnih društava.”⁹ Motiv koji uvek prati ideju o tajnim društvima i teorijama zavere je i paranoja, u ovom slučaju akutna paranoja Atonista koju su u nju utonuli do te mere da su bili u stanju da prouzrokuju globalnu krizu zarad onemogućavanja širenja afričke kulture i religije u Americi:

Zahvalna nacija sručuje telegrame u predsednikovu kancelariju. Na osnovu ankete koju je napravila Bela kuća, napreduju 20 prema 1 u svojoj podršci strogih metoda borbe protiv *Jes Grew* krize. Ljudi možda gladuju, Predsednik Heber kaže, ekonomija je loša, kabarei i spikiji su zatvoreni, ali je sa plesom završeno. Teški dani su pred nama. Možda ćemo morati proći kroz period anksioznosti. Ali ako nestanemo, niko neće moći da kaže da smo nestali bez dostojanstva.¹⁰

Pokazuje se kao problematično predstaviti radnju ovog romana ne zato što radnje nema, već zato što je u postmodernističkoj prozi teško odrediti linearni tok radnje kojeg karakterišu niz uzroka i posledica. Od velikog je značaja analizirati likove i kako su oni umešani u sukob između afričke kulture vudua i judeo-hrišćanske religije. Na jednoj strani *Jes Grew* spektruma nalaze se oni koji su zaraženi i koji žele da omoguće dalje širenje epidemije ekstaze tako što će konačno naći tekst na kome je bazirana njihova religija. Knjiga nalik Bibliji ili Kuranu im je neophodna, jer smatraju da će bez legitimnog teksta *Jes Grew* biti pogrešno shvaćen – kao zabava. Ovaj virus šire određeni afroamerički umetnici koji se nazivaju nosiocima *Jes Grew-a*¹¹, a oni koji nisu zaraženi žele da postanu: „Za vas je to možda bolest,

9 “Someone once said that beneath or behind all political or cultural warfare lies a struggle between secret societies.” (Reed 1972: 18)

10 “A grateful nation pours telegrams into the president’s office. According to the White House poll they are running 20-1 in their endorsement of his stringent methods in dealing with the *Jes Grew* crisis. People may be starving, President Heeber said, sales may be down, cabarets and speaks closed, but dancing is finished. There are hard difficult days ahead. We may have to go through a period of anxiety. But if we perish, no one can say we didn’t perish with dignity.” (Reed 1972: 204)

11 *Jes Grew* carriers= J.G.C.s

ali mnogi od nas pokušavaju da se zaraze,¹² kaže jedan od pisaca kojeg protivnička strana želi da regrutuje za časopis koji za svrhu ima izvravanje ruglu, i na kraju, gušenje same epidemije.

Ono što ovde imamo je eksperimentalna umetička forma za koju svi smatramo da je vredna gledanja. Zato me ne pitajte kako da se zarazite *Jes Grew*-om. Pitajte Luisa Armstronga, Besi Smit, vaše pesnike, naše slikare, vaše muzičare, pitajte ih kako da se zarazite. Pitajte te ljude ko ih navodi da tresu daire bez obaziranja na ismevanje od strane crnaca i belaca Atonista, evropskog duha koji tresu svoje okove u napuštenim hodnicima njihovih mozgova. Pitajte te male obojene anđelčice ko je 'izmislio' te nove plesne korake i lou crnog petla koji je napisao poslednje stihove *Balade o Džesiju Džejsu*. Pitajte ljude koji su, lišeni električne gitare, uzeli dasku za pranje rublja i počeli da sviraju na njoj [...].¹³

Jes Grew je zapravo način razmišljanja otvorenog uma koji na svojstveni način uspeva da se prenosi sa jednog umetnika na drugog i tako redom dok ne obuzme čitavo društvo.

Možda najintragantniji likovi u ovom romanu jesu kradljivci umetničkih dela, Mu'afikah banda, koja svojom slobodnom voljom iz Amerike krađe umetnička dela poreklom iz Afrike i vraća ih tamo odakle su došla. Berbelang i njegove kolege vrše neku vrstu obnove sopstvene izvorne kulture. Ova banda, sastavljena od studenata istorije književnosti, na kraju biva istrebljena od strane kuratora kulturnog centra odakle su krali umetnička dela. Jedan od najživopisnijih opisa u postmodernističkom stvaralaštvu jeste ubistvo Berbelanga kada mu kurator puca u glavu:

12 "It may be a malady to you but many of us are attempting to catch it." (Reed 1972: 117)

13 "What you have here is an experimental art form that all of us believe bears watching. So don't ask me how to catch Jes Grew. Ask Louis Armstrong, Bessie Smith, your poets, our painters, your musicians, ask them how to catch it. Ask those people who be shaking their tambourines impervious of the ridicule they receive from Black and White Atonists, Europe the ghost rattling its chains down the deserted halls of their brains. Ask those little colored urchins who 'make up' those new dance steps and the loa of the Black cock who wrote the last lines of the 'Ballad of Jesse James.' Ask the man who, deprived of an electronic guitar, picked up a washboard and started to play it [...]." (Reed 1972: 173)

Između očiju. Bernelang zgrabi svoje čelo. Ali krv šiklja kao što protivpožarni hidrant izbacuje vodu na letnje ulice. Čudnovato, oseća se O.K., ne oseća ništa. Samo slabi, gubi svest.¹⁴

S druge strane spektruma, dela neuobičajeni lik Hinkl Von Vempton koji ne samo da je osnivač i urednik časopisa *Benigno čudovište* (eng. *Benign Monster*; koji za svrhu ima da se ruga afroameričkoj kulturi rušeći samopouzdanje hiljada Afro-Amerikanaca i tako gušeći *Jes Grew*), već je svojevremeno bio i bibliotekar Templarskog reda pri polasku u Krstaški rat pre 1000 godina. Značajan je zato što je poslednje decenije 19. veka doneo u Ameriku zvanični tekst *Jes Grew-a* – Totovu knjigu (eng. *The Book of Thoth*). On ima zadatak da isprogramira android koji govori (eng. Talking Android) i da uz pomoć njega unese sumnju među zaraženima. Kada američka vojska upada na Haiti, predstavnici haičanskog centra vudu magije dolaze u Ameriku da Von Vemptonom nahrane jednog od gladnih bogova vudua i tako osiguraju mir.

Kao najznačajnijeg lika neophodno je spomenuti vudu sveštenika mambo džambo katedrale. PaPa LaBasa posebnim čine njegovi preci koji su sa sobom doneli afričku kulturu na američko tlo i u njemu samom usadili određene vrednosti. Narator romana kaže da ovaj lik u sebi nosi *Jes Grew* onako kako drugi u sebi nose gene.¹⁵ On je posebna prilika. Odeven u dugi kaput, sa velikim šeširom, naočarima i štapom, odiše verodostojnošću onima koji veruju u njegove moći, a takvih je mnogo. Ipak je on vudu sveštenik, a da bi popunio te cipele moraš i sam čvrsto verovati u ono što radiš i samo tada će rituali i obredi zapravo biti učinkoviti. Njegov opis je veoma interesantan:

PaPa LaBas, popodnevni Hudu, pustinjak u bekstvu, mađioničar, botaničar, onaj koji imitira životinje, čovek sa dve glave, nazoviga-kako-hoćeš ima 50 godina i gibak (iako obilato jede i ne veruje u mršavu i izglednelu prikazu uskraćivanja samom sebi i flagelacije nalik na Hrista). On je zamišljen i opušten, što Atonisti

14 "Between the eyes. Berbelang grabs his forehead. But blood pours out like fire hydrants gush water into the summer street. Strange, he feels O.K., he doesn't feel a thing. He's just getting weaker, losing consciousness." (Reed 1972: 120)

15 "[...] Papa LaBas carries Jes Grew in him like most other people carry genes." (Reed 1972: 23)

mešaju sa lenjošću jer se ne bavi bušenjem, blokiranjem pogleda na okean, uništavanjem predela gde rastu ostrige ili ispuštanjem radioaktivnih čestica koje će izazvati nerođenim trogodišnjacima leukemiju i rak. PaPa LaBas je potomak duge loze ljudi koji su odavno napravili pakt sa prirodom.¹⁶

Ovakvi opisi likova ne sličie onome o čemu je pisao Federeman. Kada govori o razumevanju materijala fikcije, Federeman smatra da likovi kao takvi u književnosti neće više postojati, već će biti promenjivi kao i diskurs u kome o njima čitamo. Biće kompleksniji nego pre, autentičniji, jer neće više biti imitacija realnosti, već će biti ono što zapravo i jesu – „stvorenja od reči” (eng. word-beings). Takvo stvorenje surfikcije više neće biti klasični lik iz romana, okarakterisan imenom, polom, profesijom, socijalnim i političkim prilikama vremena u kojem živi, već će to biti jedno univerzalno stvorenje koje neće zavisiti od gore navedenih faktora. Biće u potpunosti isključen iz realnog sveta, ali sasvim uključen u svet fikcije, svesno uloge koju treba da igra kao element same fikcije. Pošto na ovaj način surfikcija neće opisivati živote realnih ljudi, onda se ni ljudi neće poistovećivati sa fiktivnim likovima pa će onda moći da učestvuju u stvaranju fikcije, kao što to čine i pisac i fiktivni lik. Svi će biti odgovorni za nastalo delo, priča će pisati pisca isto onoliko koliko on piše nju, isto kao što će pisati i čitaoca koji priči daje značenje dok je čita (Federman 1975: 72-73). Opisi likovi u Ridovim romanima su na granici između modernističkih tendencija i magičnog realizma koji na neki način sličie onome što Federman naziva surfikcijom. Oni su čvrsto uređeni i povezani sa prošlošću i zajednicom, a istovremeno su neobjašnjivi i nerealni.

Totova knjiga, tekst koji predstavlja centralni deo narativa jer je glavni lik u potrazi za njim, napisana je kao uputstvo

16 “PaPa LaBas, noonday HooDoo, fugitive hermit, obeah-man, botanist, animal impersonator, 2-headed man, You-Name-It is 50 years old and lithe (although he eats heartily and doesn't believe in the emanciated famished Christ-like exhibit of self-denial and flagellation.) He is contemplative and relaxed, which Atonists confuse with laziness because he is not hard at work drilling, blocking the view of the ocean, destroying the oyster beds or releasing radioactive particles that will give unborn 3-year-olds leukemia and cancer. Papa LaBas is a descendant from long line of people who made their pact with nature long ago.” (Reed 1972: 45)

izvođenja rituala za plodnije zemljište i ograničavanje hirovitog ponašanja bogova. Ovaj sveti tekst je povezan sa mitom o Ozirisu i Izidi koji su vladali Egiptom sve dok se Ozirisov brat Set nije osmelio da dela. Nakon Ozirisovog ubistva Set stvara Atonističku religiju u kojoj se veliča samo Aton – sunčev disk, umesto onoga što je Oziris podržavao – plesa, pesme i zadovoljstva. Nosioci *Jes Grew*-a pokušavaju da nađu ovu svetu knjigu kako bi sprečili ponovno gašenje epidemije. Knjiga, koja je bila podeljena na 14 delova i raštrkana širom Amerike, u jednom delu dolazi kod jednog prevodioca, Afro-Amerikanca muslimana, koji nakon što je prevodi odlučuje da uništi knjigu zbog lošeg uticaja koji misli da će imati na afroameričku populaciju, ne znajući koja je knjiga u pitanju.

Vudu religija, kao i bilo koja druga, zahteva da vernici i propovednici apsolutno veruju u ono što se propoveda, u tekst koji je na usluzi toj religiji. Za razliku od mnogih drugih religija koje pristupaju egzorcizmu i oslobađanju žrtve zlih duhova agresivnim metodama koje za rezultat imaju oskrnavljenje tela, propovednik vudua pokušava da razume duh pretka ili boga koji nastanjuje telo i da ga na miran način ubedi da napusti novog domaćina nudeći mu nešto zauzvrat. Egzorcizam nije uspešan ukoliko sam propovednik nema dovoljno vere u ono što pokušava da primeni, s jedne strane, mora se držati tradicije, a, s druge strane, mora improvizovati kako bi napravio ravnotežu između dva sveta koja se stalno menjaju – starog i modernog sveta. To su nove metode, humanije od starijih tehnika:

Poslednje što bi palo na pamet ovim sveštenicima da urade domaćinima duhova jeste da vrše elektrošok terapiju ili lobotomiju ili da uklone klitoris, što je bila pre-frojdska tehnika *lečenja* histerije.¹⁷

Jedan od likova u romanu zaboravlja da nahrani jednog od bogova koji posledično nastanjuje njeno telo. Herman uspeva da je oslobodi prisustva nezadovoljnog vudu boga, za razliku od PaPa LaBasa koji doživljava neuspeh. Herman smatra da uspeva

17 “The last things these attendants would think of doing to a loa’s host is electrifying it lobotomizing it or removing its clitoris, which was pre-Freudian techniques for ‘curing’ hysteria.” (Reed 1972: 50)

zato što ga nije strah da improvizuje i spreman je da ponudi nesto zauzvrat bogu koji pristaje da ode. Improvizacija na kraju i jeste ono što je omogućilo da se razvije afrička kultura u Americi. Totalno odsečeni od svoje kulture i religije bili su primorani da improvizuju i tako obogaćuju ono što su doneli sa sobom. Neki članovi njegove pastve ga napuštaju, što se ispostavlja pogubno za njih. Berbelang osniva grupu kradljivaca umetničkih dela; njega zamenjuje devojka koja takođe ubrzo odlazi da podučava bogataše novim vrstama plesa koje je naučila kod PaPa LaBasa. I jedno i drugo stradaju od ruku Atonista. Čini se kao da Rid još jednom povlači paralelu između epidemije Jes Grew-a i postmodernizma. Postmodernizam ne odbacuje tradiciju modernizma, niti smišlja nove književne tehnike. Postmodernizam čini upravo pastiš raznih tradicionalnih formi upotrebljenih na novi način, uz malo *improvizacije*.

Rid se koristi klasičnim postmodernističkim alatima kao što je takozvani *double bind* – efekat začaranog kruga – kada se isto-rijska ličnost pojavljuje u fiktivnom delu posebno ukoliko je data informacija o toj ličnosti koja je neistinita ili nedokazana. Tako se predsednik Voren Harding (Warren Harding) pojavljuje kao predsednik afričkog porekla koji licemerno pokušava da uguši ovu veoma pozitivnu epidemiju:

Wallflower pokret pokušava da stane na put psihičkoj kugi instalirajući predsednika koji se protivnik *Jew Grew-a*, Vorena Hardinga. On pobeđuje sa parolom 'Hajde da završimo sa Migoljenjem i Klačenjem,' nagoveštavajući tako da neće tolerisati ovu infekciju koja se širi. Pozabavićemo se sa svim simpatizerima; zaraženi će biti izolovani i dezinfikovani, imuno-terapija će početi kada dođe na vlast.¹⁸

Rid je Afro-Amerikanac i iz jedinstvene perspektive opisuje *crnačko iskustvo* koje u isto vreme i kritikuje, jer smatra da ne postoji takvo univerzalno iskustvo. Realnost se doživljava subjektivno

18 "The Wallflower order attempts to meet the psychic plague by installing and anti-Jes Grew President, Warren Harding. He wins on the platform 'Lets be done with Wiggle and Wobble,' indicating that he will not tolerate this spreading infection. All sympathizers will be dealt with; all carriers isolated and disinfected, Immuno-Therapy will begin once he takes office". (Reed 1972: 17)

i zavisi od brojnih varijabli, pa su samim tim i iskustva te realnosti raznolika. Prihvatanjem različitih verzija istine istovremeno, Rid pokazuje da je pravi postmodernista. On oštro kritikuje rasizam i sam se uzdiže iznad rasizma ne opisivajući svoje likove bojom kože. Čitaoci samo iz konteksta mogu shvatiti da su glavni likovi u stvari Afroamerikanci. Rid prikazuje mišljenja o Afroamerikancima koja su tada imali protivnici njihove emancipacije:

Šta očekuješ od ovih novih crnaca ili kako god da nazivaju sami sebe. Goropadni su. Arogantni. Da su pravi crnci oni bi sada pucali na policajce i džabalebarili na Aveniji Lenoks. Ili bi varali narod svojim srceparajućim jadnim autobiografijama na radiju i cedili iz njih svako jeftinu emociju koju bi uspeali. Bili bi masakrirani na ulicama kao heroji i onda... pa mogao bih da fotografišem leševe i da zaradim gomilu love. Eto to bi trebalo da rade da su pravi crnci.¹⁹

Kroz dijaloge svojih likova, Rid uspeva da prikaže kritiku društva koje ne može da prihvati tuđu kulturu, društvo koje pati od ksenofobije u toj meri da pokušava da istrebi osećanje kod ljudi koje jedino ima smisla – epidemiju ekstaze koja ljude navodi da plešu, pevaju, smeju se i uživaju u životu. Kritikuje i isključivost ostalih monoteističkih religija spram afričke politeističke.²⁰ Negiranje značaja i bogatstva takve kulture može se smatrati zločinom. Međutim, ovde nije u pitanju samo negiranje, već i želja da se uguši bilo kakav razvoj pridošle kulture u toj razmeri da se čak govorilo o tome da će vlast proglasiti praktikovanje vudua u Harlemu protivzakonitim. Oni ne pokušavaju da uklone PaPa LaBasa tako što će ga uhapsiti; oni žele da unište ovu epidemiju tako što će ugušiti energiju kod onih koji je propagiraju.

19 "What do you expect from these New Negroes or whatever they call themselves. Uppity. Arrogant. If they were real black men they would be out shooting officials or loitering on Lenox Ave. or panhandling tear-jerking pitiful autobiographies on the radio, wringing them for every cheap emotion they can solicit. They would be massacred in the streets like heroes and then... why I could snap pictures of the corpses and make a pile of dough. That's why they should do this if they were real Black men." (Reed 1972: 103)

20 "[...] where does that leave the ancient Vodun aesthetics: pantheistic, becoming, 1 which bountifully permits 1000s of spirits, as many as the imagination can hold. Infinite Spirits and Gods. So many that it would take a book larger than the Kuran and the Bible, the Tibetan book of the Dead and all of the holy books in the world to list, and still room would have to be made for more." (Reed 1975: 35)

Kraj će uvek biti otvoren, kaže Federman o značenju fikcije, otvoren diskurs za mnogobrojne interpretacije. Čitaocu više neće biti nametnuto piščevo viđenje, niti značenje, on će moći da bude taj koji će dati značenje materijalu fikcije. Na ovaj način, pisci se neće više izdvajati kao uzvišena, sveznajuća, romantična bića, već će biti u istom položaju kao i čitaoci – oni će zajedno pokušavati da daju značenje onome što je napisano – „fikcija će postojati, a ne samo značiti.” (Federman 1975: 73-74) Ove reči se dvostruko odnose na roman *Mambo džambo*. Na jednom nivou, Rid stvara delo kojem je kraj otvoren, koje čitalac može da tumači na više načina i da zamišlja više završetaka, a na drugom nivou, takođe govori o afroameričkoj kulturi kroz postmodernizam. Kako je afrička kultura zajedno sa ljudima bila iščupana iz svojih korena, pridošlice iz Afrike su u Americi morale stvarati i improvizovati novu kulturu koja ne može da nestane ma koliko je pokušavali uništiti. Svaki Afro-Amerikanac će na svoj način doprineti njenom obogaćenju i širenju:

Jes Grew nema kraj niti početak. On čak prethodi i onoj maloj lopti što je eksplodirala pre milijardu godina i dovela nas do onoga što smo sada. *Jes Grew* je čak možda bio taj koji je naterao loptu da eksplodira. Nedostajće nam neko vreme, ali vратиće se, i kada se vrati videćemo da nikada nije ni otišao. Vidite: život se nikada neće završiti; životu zapravo ne postoji kraj, ali išta nestane onda će to biti smrt. *Jes Grew* je život. [...] Pokušaće da ugaze *Jes Grew*, ali će se on samo vratiti odmah nazad i napredovati. Mi ćemo stvoriti naš budući Tekst. Buduća generacija mladih umetnika će u tome uspeti.²¹

Rid pokazuje da teži da surfikciji, bar principijalno. Ne može se reći da je jedina svrha Ridovog dela da pokaže sopstvenu fikcionalnost kao što Federman govori o surfikciji. Rid se udaljava od modernizma i kreće ka postmodernizmu prihvatajući osnovne odlike postmoderne – ponavljanja, izgubljenost, ukidanje

21 “*Jes Grew* has no end and no beginning. It even precedes that little ball that exploded 1000000000s of years ago and led to what we are now. *Jes Grew* may even have caused the ball to explode. We will miss it for a while but it will come back, and when it returns we will see that it never left. You see, life will never end; there is really no end to life, if anything goes it will be death. *Jes Grew* is life.[...] They will try to depress *Jes Grew* but it will only spring back and prosper. We will make our own future Text. A future generation of young artists will accomplish this.” (Reed 1972: 204)

binarnih opozicija itd. *Mambo džambo* nema za svrhu da bude ni loš ni dobar, ni istinit ni neistinit narativ, njegova svrha je da prikaže razna iskustva Afro-Amerikanaca u Americi. Jedna i konačna istina ne postoji, ono najbliže istini nalazi se u preklapanjima raznih perspektiva i iskustava. Ovi pojedinačni narativi imaju za svrhu da prikažu status Afro-Amerikanaca i njihove kulture u Americi. Previše dugo se afroamerička kultura smatrala glupošću ili nekim nizom besmislenih rituala, iliti mambo džambom. Njihova jedinstvena iskustva uticala su na razvoj njihove kulture u jedinstvenom pravcu. Jedan od pravaca je upravo muzika i ples, koji su jako brzo preovladali tadašnjom kulturnom scenom. Strah od drugačijeg ili gubitka privilegija, belce goni na hysteriju. Imati jednaka prava sa Afro-Amerikancima znači nemati privilegije – nešto što belci ne mogu da prihvate. Razni koraci se preduzimaju u pravcu ograničenja i konačnog uništenja afroameričkog doba prosvetljenja, koje su zgodno nazvali epidemijom. Emancipacija brzo postaje bolest. Ovakvo društvo je ono protiv kojeg se postmodernizam bori. *Mambo džambo* je roman postmodernistički duhom i formom. Nelinearni fragmentisani narativ u kome ne znamo ko kada govori i nismo sigurni šta se dešava je karakterističan za postmoderno. Rid uključuje vizuelna pomagala, u vidu ilustracija, crteža, fotografija, koji naizgled nemaju nikakve veze sa samom pričom, ali ipak pomažu stvaranju odgovarajuće atmosfere. Postmodernizam je, uostalom, fokusiran više na sami performans nego na završni rezultat. Strateškim raspoređivanjem teksta i ostalog materijala na stranici romana, Rid uspeva da kod čitaoca stvori intenzivan i autentičan doživaljaj – roman postaje jedinstveni postmoderno pastiš.

LITERATURA:

- Federman, Raymond. 'Surfiction: Writing with No Restraints' 1975. Maus, Derek. (ed.) *Postmodernism. The Greenway Press Companion to Literary Movements and Genres*. San Diego, CA: Greenway Press, 2001.
- Maus, Derek. (ed.) *Postmodernism. The Greenway Press Companion to Literary Movements and Genres*. San Diego, CA: Greenway Press, 2001
- Reed, Ishmael. *Mumbo Jumbo*. New York: Scribner Paperback Fiction, 1972.

Milica Abamović

POSTMODERNISM IN ISHMAEL REED'S NOVEL
MUMBO JUMBO

Postmodernism with its many definitions and definers became the basis for writers questioning the institutions of authority and already established literary norms. Ishmael Reed is one of the writers who deviated from the literary standards at the time and was thus characterized as a postmodernist due to his unique narrative style. In 1972, Reed published the novel *Mumbo Jumbo* which is considered to be one of the most important literary works of American postmodern literature. The theme of the novel regarding the arrival and spread of African culture on the American soil is presented through the form of an unconventional detective novel. In the style of postmodernism, the novel deals with marginalized parts of society and it does that in a literary form that resembles otherwise marginalized genre of detective novels. The aim of this paper is to analyze and deconstruct some layers of the meaning of this extraordinary postmodernist text using Federman's theory of surfiction. Federman's observations on reading and understanding of the form, the material and the meaning of fiction represent the starting point of this analysis which shows that Reed's postmodernism has much in common with Federman's understanding of surfiction that is the state of fiction to which literature should strive.

Key words: postmodernism, Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*, surfiction, Reymond Federman

JEZIK I NARACIJA U DELU DŽONA BARTA *IZGUBLJEN U KUĆI SMEHA*

U radu se bavimo delom *Izgubljen u kući smeha* Džona Barta. Ovaj niz pripovedaka smo posmatrali iz ugla jezika, odnosno piščevog odnosa prema lingvističkom aspektu stvaranja. Bartovo specifično viđenje problema jezika i stvaralaštva u postmodernizmu je objašnjeno uticajem Vitgenštajna, a izraženo je u esejima „Književnost iscrpljenosti“ i „Književnost obnavljanja“. Bart je uneo inovacije u stvaranje ponovnim uvođenjem antike, ali u novom svetlu i sa nove pozicije. Centralni problem u Bartovom delu *Izgubljen u kući smeha* je pitanja naracije, autora i stvaranja. Objašnjenja se vide na tri nivoa: na opštem nivou teksta, žanra, naracije, organizacije; na nivou junaka se pokazuju pitanja identiteta i autora, odnosno naratora, dok se na najužem nivou jezika Bartovi stavovi pokazuju u jezičkim igrama, izboru reči, humoru... Ovaj rad prikazuje kako kategorisanje dela putem vrste i žanra utiče na čitaoca, kao i značaj samog naslova. Pored toga, pitanje autora je u delu *Izgubljen u kući smeha* blisko povezano sa naracijom i naratorom. Približavanjem autoru, to jest naratoru, dolazi se i do problema identiteta, koji je najjasnije izražen u junaku Ambrozu. Na kraju, bavimo se i odnosom jezika i stvarnosti, odnosno koliko zapravo jezik može da prikazuje stvarnost i da li junaci mogu da je, putem jezika, prepoznaju.

Ključne reči: stvaranje, naracija, Ambroz, autor, jezik

Uvod

Iako postoje razne definicije postmodernizma kao pravca u književnosti, većina kritičara i teoretičara se slaže oko njegovih opštih odlika. Preispitivanje tradicije, tema i forme, zatim uticaj tehnologije, marginalnih društvenih grupa, uloga čitaoca i pisca, sve se to nalazi u centru postmodernističkog stvaranja. Jedna

stvar koja je zajednička svim ovim odlikama je jezik. U postmodernizmu se javlja potreba da se fokus dela prenese sa sadržaja na jezik kojim je on ispisan. Pisanje o samom činu stvaranja – autopoeitika, metafikcija – postaje zastupljeno u mnogim delima. Postavlja se pitanje kakva je uloga jezika u postmodernizmu, pošto je jezik glavno sredstvo izražavanja kojim se autori služe da predoče svoje ideje. Kakav je odnos autora prema jeziku, a samim tim i prema stvaranju, odnosno pisanju? Kako se menja naracija, odnos prema piscima i kako se uspostavlja identitet? Da li jezik i dalje poseduje sposobnost da nam predoči stvarnost, i da li postoji sama stvarnost i istina, odnosno stanje izvan autora za koje se može reći da je objektivno? Na ova pitanja je odgovor pokušao da da Džon Bart u delu *Izgubljen u kući smeha* (*Lost in the Funhouse*)¹. On je uspeo da napravi spoj fikcije i teorije i da čitaoca provede kroz filozofsko-teorijsko razmišljanje o jeziku i stvaranju, ujedno predstavljajući život i anegdote junaka dela. Ovde će biti obrađene pojedine priče iz Bartove knjige, naime one u kojima se najbolje vidi njegovo mišljenje o lingvističkom i narativnom aspektu dela. Odnos prema jeziku i pisanju se može posmatrati na tri nivoa. Na nivou samog dela, autorov stav možemo videti u organizaciji teksta, narativnim tehnikama, žanru, odnosu prema literarnoj tradiciji... Tu se autor bavi opštijim pitanjima jezika i naracije. Ako zakoračimo dublje u tekst, na nivo junaka, odnos prema jeziku možemo analizirati iz ugla imena junaka, njihovih identiteta, odnosa prema autoru i naratoru i drugim junacima... Na nivou pojedinačnih delova teksta (reči i rečenica), odnos prema jeziku vidimo u jezičkim igrama, humoru, asocijacijama... Ovaj poslednji nivo je prisutan u prethodna dva. Svaki od ovih nivoa nam otkriva nešto novo i poziva nas na ponovno čitanje i analizu.

Pored toga, *Izgubljen u kući smeha* predstavlja praktične primere Bartove stvaralačke teorije. On je predstavio svoje viđenje književnosti druge polovine dvadesetog veka u dva poznata eseja – „Književnost iscrpljenosti“ („Literature of Exhaustion“) i „Književnost obnavljanja“ („Literature of Replenishment“). Pod terminom „iscrpljenost“, Bart misli na „istrošenost određenih oblika ili osetnu iscrpljenost određenih mogućnosti“² („Exhaustion“ 64,

1 Pri navođenju citata iz ovog dela u prevodu na srpski jezik, kao skraćenicu naslova korišćićemo slova „LF“, po nazivu na engleskom.

2 „the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities“

moj prevod). Naime, autori postmodernizma (kako god oni taj pokret nazivali) suočili su se sa ograničenim mogućnostima stvaranja. Tehnologija je dostigla nove visine, ali kreativna misao naizgled nije uspela da se izbori sa mešavinom starih uticaja i novih ideja. Neki teoretičari su proglašavali smrt autora, drugi su se okrenuli eksperimentalnoj formi ili temama, ali kriza „identiteta“ postmodernog autora je bila sveprožimajuća. U takvoj stvaralačkoj klimi, Bart tvrdi da je došlo do iscrpljenosti književnosti, ali i da nema razloga za očajanje. Kako kaže, umetnost je povezana sa istorijom i sa njom se i menja („Exhaustion“ 66). Znači, različite književne forme i ideje prate različite istorijske okolnosti. Te forme se mogu preneti na naredne vremenske periode, ali u izmenjenom obliku. Bart je otvoren za povezivanje sa prošlim vremenom i sa starim književnim delima, ali njih ujedno treba prilagoditi sadašnjosti. Rešenje može biti ponovno i pravilno korišćenje literarnih sredstava, imajući u vidu njihovu prošlu upotrebu (Barth „Exhaustion“ 68). Poigravanje pojmovima je jedan od načina koji Bart rado koristi. Sprečavanje osećaja ponavljanja se može postići pisanjem metafikcije, odnosno pisanjem o pisanju (Barth „Exhaustion“ 72). To je upravo ono što je Bart postigao u knjizi *Izgubljen u kući smeha*, u kojoj je koristio mitološke teme, stare tehnike, ali i obilje inovativnih postupaka, naročito u metafiktivnim prikazima. Svoju teoriju Bart jasnije objašnjava u svom drugom eseju, „Književnost obnavljanja“. On kaže da je smisao književnosti iscrpljenosti:

[D]a oblici i metode umetnosti žive u ljudskoj istoriji i da su stoga podložne istrošenosti [...] drugim rečima, umetničke konvencije su sklone da budu povučene, podrivene, transcendirane, transformisane, čak i postavljene protiv samih sebe da bi stvorile nova i živahna dela.³ („Replenishment“ 205, moj prevod)

Stoga je *Izgubljen u kući smeha* jedno od teorijski najznačajnijih Bartovih, ali i postmodernih dela; značaj je pokazao primenom ovih postulata, dokazujući postojanje mogućnosti da književnost i prozni oblici nisu još uvek iscrpljeni, već da za njih postoji i sadašnjost i budućnost.

3 [T]hat the forms and modes of art live in human history and are therefore subject to used-upness [...] in other words, that artistic conventions are liable to be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work.

Drugu važnu teorijsku osnovu Bartovog stvaralaštva predstavljaju logičko-filozofske tvrdnje Ludviga Vitgenštajna (Ludwig Wittgenstein). On je tvrdio: „Sve što se uopće može misliti može se misliti jasno. Sve što se može izreći može se izreći jasno“ (75), kao i: „O čemu se ne može govoriti, o tome se mora šutjeti“ (189). Druga tvrdnja je ključna za Barta. Jezik je osnova ne samo govora, već i mišljenja; ukoliko možemo nešto da zamislimo, to možemo i da izrazimo, jer se mentalno takođe koristimo jezikom. Ukoliko ne možemo izraziti nešto, znači da to ne spada u jasne misli, stoga, u skladu sa prvom tvrdnjom, o tome ne možemo govoriti. To značajno ograničava naše izražajne mogućnosti. Bergonzi (Bernard Bergonzi) podržava ovaj filozofski postulat predstavljanjem opipljive ograničenosti narativne sposobnosti, ali i isticanjem da književnost pripada sferi nematerijalnog. On kaže da je pisac sposoban da opiše neki događaj, ali ne i da prenese suštinu, jer jezik je zapravo iluzija stvarnosti (55). Dalje tvrdi da ta razlika uvek postoji, bez obzira na stalni trud pisaca da je prevaziđu (55). Bergonzi objašnjava situaciju iz pozicije odnosa stvarnosti i jezika, ali Bart zapravo posmatra semantički potencijal, odnosno značenje. On je saglasan sa postojanjem „praznih“ izraza, odnosno tišine. U „Književnosti iscrpljenosti“ on kaže da se „jezik, uostalom sastoji od tišine i od zvuka“ (67). Međutim, za njega je tišina bogata značenjem i istoj meri kao i sam zvuk, a odatle potiču i brojne vizuelne praznine na stranicama njegovih tekstova. Iako Vitgenštajn kaže da „*Granice moga jezika znače granice moga svijeta*“ (147), Bart pomera te granice predstavljajući tišinu kao nosioca značenja. Tako on proširuje Vitgenštajnovu tezu i prilagođava ih svojoj literarnoj teoriji. Još jedna tvrdnja sa kojom se Bart ne slaže u potpunosti glasi: „Ono što se izražava u jeziku ne možemo *mi* izraziti pomoću jezika“ (Wittgenstein 77). Naime, ovaj postulat isključuje postojanje metajezičkih izraza, ali Bart ne samo da koristi metajezik, on je veći deo knjige *Izgubljen u kući smeha* napisao kao metafikciju, otvoreno opisujući proces pisanja i govoreći o književnim izrazima koristeći te iste izraze. I pored takvih nesuglasica, Vitgenštajn predstavlja uticajnu ličnost u oblikovanju Bartovog stvaralaštva, a to ćemo pokazati na primeru analize naslova dela.

1. Kako naslov i vrsta određuju sâmo delo

Izgubljen u kući smeha se odnosi na vitgenštajnovsku ideju o jeziku kao zatvoru („funhouse“ = „prison house“), jer jezik ograničava našu izražajnost, ali i kreativnost. Ne samo jezik, već i složena tekstualnost, samosvesnost i osećanje izgubljenosti u istoriji i tekstualnoj tradiciji predstavljaju predmet metafore „kuće smeha“. Junak je zarobljenik jezika, ne može pobeći od njega, naročito zato što je u pojedinim pričama („Naslov“, „Autobiografija“, „Životna priča“, „Izgubljen u kući smeha“...) tema autopoeitika, odnosno pisanje o pisanju. Bart dobroćudno prihvata ograničenja koja postoje i trudi se da pokaže da i pored toga imamo dovoljno slobode za sve što zamislimo u vezi sa jezikom. Mi jesmo u zatvoru jezika jer smo ograničeni našim poznavanjem i mogućnostima izražavanja. Međutim, neki su tu samo privremeno, ili uspeju da promene status zatvorenika u status upravnika, rešeni da, kao Ambroz, stvaraju svoje kuće smeha/zatvore jezika. Zato Bartova proza vrca od humora, ali nas u isto vreme suočava sa činjenicom da sa jezikom treba pažljivo postupati.

Podnaslov „Proza za štampanje, snimanje, glas uživo“ ukazuje na književnu vrstu, ali i na medijum u kojem se priče mogu nalaziti. One se mogu štampati, ali i snimati, pa naknadno reprodukovati, kao i čitati uživo. Time se održava živi tok jezika. Ovakve inovativne mogućnosti čini ovu knjigu nejasnom po pitanju kategorizacije. *Izgubljen u kući smeha* se nalazi između usmenog i pisanog jezika, kao i između romana i serija priča (Ziegler 50). Zieglerova (Heide Ziegler) koristi termin „intermediate“ (50, središnji ili posredni, moj prevod) da opiše svoju karakterizaciju celokupne knjige. I sam Bart se osvrnuo na taj izraz kada je opisivao savremenu, postmodernu književnost, rekavši da je cilj takve, središnje, neodređene, posredne umetnosti da poništi postojanje publike, ali i pisca, u aristotelovskom smislu („Exhaustion“ 65). Odlučivši se za ovakav podnaslov, Bart se suprostavio toj umetnosti, jer za planirano usmeno izvođenje mora postojati i publika, ali i nekakav stvaralac koji čita/snima glas.

Spomenuli smo književnu vrstu kojoj *Izgubljen u kući smeha* pripada. Iako postoji dvoumljenje Zieglerove da li je knjiga roman ili serija, Bart je izričito naveo da je u pitanju „serija“,

odnosno „niz“ pripovedaka (LF 7). Nije u pitanju obična zbirka jer priče treba da budu tematski povezane, ali i samostalne u dovoljnoj meri, da bi se mogle izdvojiti i proučavati u učionici. Što se tiče žanra, ovo delo pripada žanru *Künstlerroman*, „umetnikovoj samorefleksivnoj verziji *Bildungsroman*-a“⁴ (Ziegler 14, moj prevod). Malmgren (Carl D. Malmgren) kaže da je predmet *Künstlerroman*-a razvoj umetnika i njegovog poziva (5). Međutim, Zieglerova navodi da *Izgubljen u kući smeha* nije običan *Künstlerroman*, već da je on parodija žanra, upravo zato što metafiktivno prikazuje proces razvoja toka priče, time potirući ideju o razvoju umetnika kao junaka (14). Iako je većina priča okrenuta ka razvoju autora, odnosno Ambroza, javlja se uticaj i drugih žanrova, kao što su realistički roman i mitološka priča.

Bart ne odbacuje tradiciju (najčešće mitološku), već je modifikuje tako da prikazuje probleme i pitanja postmodernog doba. To se vidi u prvoj pripovesti, nazvanoj „Okvirna priča“, koju sačinjava formula koja se nalazi u bajkama: „Jednom davno beše priča koja poče“ (LF 9-10). Davanje indicija o usmenom pripovedanju, u obliku formulaičkog izraza, čini vezu sa antičkim dobom, kada su se priče i mitovi prenosili usmenim putem. Ova pripovetka može i da se produži: Jednom davno beše priča koja poče jedno davno... Upadamo upravo u Bartovu planiranu zamku, zamku jezika. Pored intertekstualnih uticaja vidljivih u jezičkom sadržaju priče, postoji i snažan uticaj u tematskom pogledu. „Okvirna priča“ uokviruje knjigu *Izgubljen u kući smeha*, čineći od tog dela novi *Dekameron* ili *1001 noć*. Bart direktno pokazuje kako je moguće iskoristiti stare forme na novi način i u novom duhu.

Ova priča je namenjena da pređe iz dvodimenzionalnog oblika u trodimenzionalni. Ona je u obliku mobijusove trake, koja čini jedan uvrnuti krug. Kako Alan Lindsy (Alan Lindsay) kaže u knjizi „Smrt u kući SMEHA“ („Death in the FUNhouse“, moj prevod), primorani smo da, zarobljeni u obliku mobijusove trake, stalno tražimo naratorski glas u moru intertekstualnosti (107). Mi mu se približavamo, ali ga nikad ne nađemo, već se snalazimo u zatvoru jezika. Pisac nije samo stvaralac novog (sam Bart tvrdi da se ne može napisati ništa novo u pogledu sadržaja), već i urednik, priređivač, recenzent i veza sa prošlim vremenima.

4 the artist's self-reflexive version of the Bildungsroman

Jezikom se postiže povezanost ne samo sa antičkom građom, već i sa onima koji su tu građu prenosili kroz vekove. Bart jezik vidi kao spas. Ako se vratimo na vitgenštajnovsku ideju da jezik ne može i ne treba sve da izrazi, onda nešto treba da ostane prećutano, neizgovoreno, ali i takvo je od podjednakog značaja i za pisca i za čitaoca. To se slaže sa idejom Federmana (Raymond Federman) da je fikcija podjednako i ono izrečeno/napisano i ono prećutano (72). U priči „Naslov“ otkriva se:

Šta se može reći u ovaj pozni čas? Da razmislim; pokušavam da mislim. Stara priča. Ili. Ili? Tišina.

Ovo nije tako loše. Tišina. Ima i gorih stvari. (LF 124)

Pisac može da se sretne sa poteškoćama u pisanju (odnosno sa tišinom), ali on ne odustaje od svog poziva i prihvata sve mane i nedostatke svog izbora. Za pisca je pisanje život, jedini izlaz. U istoj priči se nalazi na prvi pogled oprečno mišljenje – „doživotno osuđen na pero. Što će reći, do smrti“ (LF 124-125). Ali tu se zapravo govori o smrti priče, odnosno kraju priče: „Šta god da se dogodi, kraj će biti koban“ (LF 124). Kraj priče jeste i kraj za junake, zato mnogi pisci, uključujući i Barta, ostavljaju svoje priče otvorenim, dopuštajući junacima da žive i dalje.

2. Pitanje naracije i naratora; njihov uticaj na čitaoca

Pitanje naracije je u postmodernizmu donelo veliki broj varijacija i mešanja narativnih formi. Naše viđenje jezičke organizacije priče, pa čak i mogućnost povezivanja sa junacima, zavisi od načina na koji je priča ispričana. Kao jedan od značajnijih pisaca perioda, Bart se takođe bavi problemom naracije, odnosno narativnog glasa, s obzirom na to da je njegova proza nastala mahom po ugledu na usmenu tradiciju, a i sam podnaslov dela („Proza za štampanje, snimanje, glas uživo“) ukazuje da je u pitanju glas naratora koji predočava priču. Debora Vuli (Deborah A. Woolley) kaže da je glas i sredstvo prenošenja poruke i sadržaj poruke u isto vreme; on je i ličnost i način prenošenja te ličnosti, i označitelj i označeno (470). Ona ga poredi sa naratorom priče „Putovanje noćnim morem“, a takav

dualitet vidi i u ostalim pričama: „Molba“ – između braće sijamskih blizanaca; „Ambroz, njegov beleg“ – između Ambrozove srži i njegovog imena; „Putovanje noćnim morem“ – između naratora i Nje (470). U poslednjoj navedenoj pripovesti narator (spermatozoid) izražava jednu postmodernističku pesimističnost, dovodeći u pitanje svrhu svog postojanja i delanja. Njegovo pitanje je da li da produži život i moli čitaoca da on bude taj koji će da zaustavi ciklus („Ti kome govorim i kroz koga govorim, uradi ono što ja ne mogu: okončaj ovu besmisleni i brutalnu stvar! Ne daj Sebi da čuješ Njenu pesmu! Mrzi ljubav!“ LF 22). Na kraju on ipak popušta i „nestaje“ uskličući „Ljubav! Ljubav! Ljubav!“ (LF 22). Narator je često i pisac („Životna priča“, „Izgubljen u kući smeha“), te njegovu potragu i potrebu za produžavanjem života možemo da izjednačimo sa piščevom nepresušnom potrebom da stvara, potrebom za koju se Bart zalagao uprkos teškoćama koje su se javile u postmodernizmu. On, pomoću naratora, opisuje stanje pisca koji dovodi u pitanje svrhu stvaranja („da naše putovanje noćnim morem nema smisla“ LF 12). Koja je svrha pisanja ako je sve već rečeno, a jezik je iskvaren i ne može da predstavlja stvarnost (pitanje je i čiju stvarnost)? Bartovo rešenje je u književnoj tradiciji, antičkim delima. Narator i to dovodi u pitanje („prenošenje Nasleđa“ (Čijeg Nasleđa, voleo bih da znam? I kome?)“ LF 12), ali na kraju ipak prenosi to „Nasleđe“.

Ukoliko posmatramo put spermatozoida-naratora iz „Putovanja noćnim morem“ kao čin začeca Ambroza, onda možemo govoriti o bukvalnom prenošenju genetskog nasleđa, ali i emocionalnog zaveštanja. Ambroz nije u stanju da oseti ljubav, ničemu ne može da se preda u potpunosti. Međutim, on odlučuje da postane pisac, autor, i da drugima ostavi svoje književno nasleđe. To je slično Bartovom viđenju naratora koji je naslednik usmene tradicije pripovedanja. U priči „Eho“, on kaže:

Gde smo sad? Bolje rečeno, gde su Tiresija i Narcis. Negde pored danakonskog izvora. Ko priča priču, i kome? Pripovedač je besteslesan, objavljuje Tiresija; priča je ista, i koliko je poznato govornik bi mogao biti jedini slušalac. Značajno vreme je proteklo, čini se, otkad su se vidovnjak i tragač, prorok i izgubljeni, prvi put sreli u pećini. Ali šta je vreme kad su prošlost i budućnost jednako jasne i mračne? (LF 119)

Trenutak pripovedanja radnje pripovetke koja se odvija u sadašnjosti, takođe je sadašnji, što značajno utiče na izbor jezičkih izraza i igara. Tako Bart priču zove „Eho“, kao neprestani odjek koji se ponavlja pri svakom pričanju ovog mita, ali i bilo koje druge priče, jer je i čitanje ponovno proživljavanje onoga što je pisac imao na umu kad je pripovedao, a svako ponovno čitanje od strane istog čitaoca ponovno pričanje, odnosno doživljavanje. I čitaoci postaju pisci na neki način. Jezik ima osobinu da, iako ostaje isti, napisan na papiru i ovekovečen, ne prenosi svaki put iste poruke. Primer je Eho, koja, iako ponavlja, prenosi različito značenje iste poruke („Eho nikad, kako glasi uvreženo mišljenje, ne ponavlja sve, kao tračara ili ogledalo. Ona menja, uznosi u visine, utišava, izvrće tuđe reči u svoju korist.“⁵, *Lost in the Funhouse*⁶ 100, moj prevod). Eho predstavlja pravog Bartovog naratora koji pati od preterane samosvesti. Njen identitet je ometa u pripovedanju, te se ona povlači dok ne ostane samo glas.

Za posmatranje pitanja naratora su najznačajnije tri priče o Ambrozu. Mi prisustvujemo ontološkom stvaranju Ambroza, ali i njegovom sazrevanju kao pisca. Prva Ambrozova priča, „Ambroz, njegov beleg“, ispričana je u realističnom maniru, u prvom licu. Ambroz opisuje događaje kojih se ne može sećati, ubacujući veliku količinu vizuelnih detalja, aluzija... On je i sveznajući pripovedač koji samouvereno vodi priču ka kraju. Nagoveštaj napretka u pripovedačkoj tehnici vidimo na samom kraju priče kada Ambroz pravi osvrt na svoje ime. Pokušaj određivanja identiteta dovodi do nejasnih izraza i prvi put vidimo nesigurnost kod Ambroza, što će se postepeno razvijati u sledeće dve priče iz trilogije. U pripovesti „Poruka iz vode“ vidimo povlačenje naratora u treće lice, iako je jasno da je narator Ambroz. Iako treće lice naracije treba da bude objektivnije, ovde je situacija obrnuta. Vidimo Ambrozove maštarije koje se javljaju bez najave, a kvalitet iskustva je nalik realnosti. Došlo je do pomeranja od stila realizma ka stilu modernizma. Neočekivani upadi Ambrozove svesti se mogu objasniti i procesom umnog razvoja i ulaska u

5 Echo never, as popularly held, repeats all, like gossip or mirror. She edits, heightens, mutes, turns others' words to her end.

6 Punim nazivom je obeleženo delo na engleskom jeziku, a citati su dati u prevodu.

pubertet. Tome naročito svedoči priroda maštarija – sahrana i žal voljenih, izjave ljubavi i buđenje seksualnosti. Promenu na bolje vidimo nakon što Ambroz nađe poruku u boci. Poruka se sastoji samo od uvodnog i zaključnog pozdrava, postajući univerzalna. U junaku se gubi strah i tenzija oko životnih istina u koje još nije upućen. Priča se završava optimistično, uveravanjem naratora da će saznati sve što treba da zna.

Uprkos toj uverenosti, u priči „Izgubljen u kući smeha“ vidimo da situacija ostaje nepromenjena. Ambroz postaje sve-njniji svog nepoznavanja prirode sveta. Iako je inteligentan, on ne zna svakodnevne tajne koje su svima ostalima očigledne, pa se zbog toga oseća još gore. Nagoveštaji njegove isključenosti vide se i u „Poruci iz vode“, u dva navrata kada narator navodi da se ostali ljudi ovako osećaju kada imaju knedlu u grlu, ili kada ih oblije hladan znoj. Ovde je reč o senzornoj ograničenosti, ali u „Izgubljenom u kući smeha“ akcentat se pomera na psihološko stanje naratora. Prvo seksualno iskustvo je za njega emotivno nepobuđujuće i on ponovo navodi da se ljudi tako osećaju kada osećaju strast. Dakle, razvoj junaka-naratora se desio, ali ne u dovoljnoj meri. To vidimo u nesigurnosti koja se javlja u toku cele priče. Ambroz je izgubljen u kući smeha, a narator u zatvoru jezika. Narator je i pisac priče, što se vidi iz metafiktivnih odlomaka. Ambrozova odluka da postane pisac nagoveštava da je narator možda Ambroz. Ukoliko je to slučaj, možemo zaključiti da i dalje nije napredovao u pronalasku svog identiteta. Odlučio se za profesiju koja mu odgovara, ali ga nešto i dalje sprečava da upravlja sobom, odnosno pričom u ovom slučaju.

3. Da li ime određuje junaka ili junak određuje ime – – pitanje identiteta

Posmatranje jezika na užem nivou nas dovodi do samih junaka, a njihova imena nam otkrivaju dosta o njihovom identitetu. Direktnim problemom imenovanja bavi se priča „Ambroz, njegov beleg“. U njoj se pominje verovanje američkih Indijanaca da detetu treba dati ime kada poraste i kada mu se otkrije narav, ili da ga ono po svom nahodanju sâmo izabere (*LF* 26). Tu ponovo

do izražaja dolazi Bartov dodir sa istorijom i tradicijom predaka. Iako se stav o imenovanju menja u postmodernizmu, Bart i dalje priznaje njegovo postojanje i ne pokušava da ospori logiku iza takvih postupaka. Ambroz dobija ime po Svetom Ambrozu, kojeg je zadesio sličan incident sa pčelama. Zapravo, nadimci *Honig* i *Medeni* i beleg na čelu najavljuju događaje koji će dovesti do njegovog imenovanja. Na kraju priče Ambroz pravi upad osvrćući se na svoje ime i daje jedan od postmodernističkih problema:

Kao prema svom licu, telu i biću, čovek ima složena osećanja i prema imenu kojim ga oslovljavaju, a u čijem izboru takođe nema učešće. Bilo mi je suđeno da se čudim tom nazivu, da mu se divim ili da ga pljujem, zanemarujem, da ga izbacim iz takta i prevedem u hijeroglif ili blebetanje i naposljetku prihvatim, ako ne i prigrlim, s hladnom neutralnošću samospoznaje, čiji je izraz tankousni osmeh. Sujeta se sekira zbog njegovog imena, Ponos se njim razmeće, Znanje riga od njegovog zvuka, Razumevanje uzdiše; svi žive van njega i dobro znaju da ja i moje obeležje nismo niti jedno niti pravo dvoje.

Ali dajte mu, pak, da se oglasi: prošapćite „Ambroz“, kao što su u retkim prilikama neki činili – pogledajte šte sve staje dok ne bude odgovara! Ambroz, Ambroz, Ambroz, Ambroz! Osmotrite tu zver, nepojmljivu, najzačudniju, načuljenu u procepima moje duše! (LF 45)

Iako se Ambroz najpre nije slagao sa izborom, shvatio je da mora da se pomiri sa svojim imenom. Reči „niti jedno niti pravo dvoje“ imaju odjeka u priči „Molba“ („Biti jedno: raj! Biti dvoje: blaženstvo! Ali biti oboje i nijedno je neopisivo.“ LF 85). Iako tada narator govori o braći sijamskim blizancima, metafora se može preneti na osobu i njeno ime. Nelagodnost usled nezadovoljstva imenom muči junake. Međutim, kada se ime izgovori, ono odgovara samo jednom biću, Ambrozu u ovom slučaju. Konačno prihvatanje imamo na kraju prethodnog citata kada Ambroz prizna da ime, kada se oglasi, potiče iz njegove duše.

Jedinstvene okolnosti oko Ambrozovog imena Malmgren navodi kao jednu od odlika *Künstlerroman*-a koje treba da naglase posebnost umetnika čiji razvoj se prikazuje (5/6). Sam čin davanja imena mora da bude neobičan i jedinstven jer se time i formalno označava da je umetnik obeležen, odvojen od ostatka sveta (6). Takve okolnosti doprinose osećanju alijenacije umetnika od

društva, ali je ona kod Ambroza pojačana jer on se oseća izdvojenim i od svog identiteta (konkretan primer je gubljenje novčića sa imenom u kući smeha). Malmgren je takođe vrlo pažljivo razradio predstavljanje svih varijanti Ambrozovog imena kao objašnjenja njegovih problema sa identitetom. On navodi Ambrozovo puno ime i prezime „Ambrose Mensch“ – čovek, nadimak „Amby“ – ambivalentnost, i inicijale „AM“ – glagol „jesam“ (20). U sve tri varijante naziv treba da dovede do potvrde Ambrozovog identiteta, ali se on tome odupire.

Ambroz pokušava da otkrije svoj identitet i putem porodičnog stabla. U priči „Ambroz, njegove beleg“ nagoveštava se da Hektor možda nije Ambrozov otac. Nataša Tučev zastupa teoriju da su drugi potencijalni očevi Ambrozov deda Tom i sused Erdman (9)⁷. Takođe se sumnja i na Hektorovog brata Karla, koji je odsutan, ali postoji i stalno Andreino seksualno zadirkivanje i nadraživanje drugog brata, Konrada. Ovakvo konfuzno prikazivanje roditelja onemogućava Ambrozu da pronade genetski izvor svojih nelagodnosti. On to pokušava da premosti idući toliko daleko u prošlost da navodi 1024 svoja pretka. Zanimljivo je da 1024 označava veličinu memorije u kompjuterskoj tehnici (jedan gigabajt je 1024 megabajta; jedan megabajt je 1024 kilobajta itd.), tako da je moguće da je Bart uzeo ovaj broj kao metaforično označavanje celine, odnosno cele jedinke. Ambroz navodi raznolike nacionalnosti i okolnosti začeća svojih predaka, sve do njega samog. On pokušava da sebe i svoju samosvest opravda time što on poseduje tako široko nasleđe da ono jednostavno ne može da se stopi u jedinstvenu celinu – njegov identitet. Kao krajnjeg potomka on navodi autora, odnosno naratora priče „Izgubljen u kući smeha“. To je još jedna potvrda teorije da je narator zapravo Ambroz koji je ispunio želju i postao pisac.

4. Jezik kao oličenje stvarnosti

U postmodernizmu se javlja poseban odnos pisaca prema stvarnosti koji se ispoljava na više načina. Uvođenjem

⁷ Ovaj rad je dobijen putem prepiske sa mentorom. Finalna verzija objavljena je u časopisu Sveske, u brojevima 107 i 108, iz 2013.

marginalnih grupa u centar književnog stvaranja skreće se pažnja javnosti na postojanje različitih vrsta istine. Stvarnost i istina su individualni i svi ih doživljavamo drugačije. To se vidi u delima Toni Morison, na primer. Drugo pitanje je postojanje stvarnosti kao takve. Magijski realizam uvodi magijske elemente u stvarni svet, ali na način koji ne ukazuje na njihovu posebnost ili nepripadanje. Magija se uklapa u predstavu stvarnosti likova i ne izaziva čuđenje. Još jedan vid poigravanja sa stvarnošću predstavlja odnos simulacije i simulakre. Ne postoje stvarnost i istina, nego njihova jezička predstava; umesto predmeta imamo opis. Bodrijar kaže da se simulacijom realnost podvodi pod simulakru, odnosno njenu predstavu, time stvarajući hiperrealnost (Baudrillard 632). Tako se Ambroz, u priči „Izgubljen u kući smeha“, pita šta je stvarno u kući smeha, šta je on u svemu tome, i kaže „dok je razmišljao o beskrajnoj replici svog lika u ogledalima, drugo, dok se *gubio u refleksiji* o tome da nužda posmatraču onemogućava savršeno posmatranje“ (LF 110, Bartov kurziv). On se gubi u ogledalima, dok Lindsi kaže da Ambroz traži „kontrolišućeg autora“⁸ (117, moj prevod). U očima Ambroza-junaka, kontrolišući autor je neko ko bi priču doveo do kraja, a njega do izlaza iz kuće smeha, dok je on u očima Ambroza-naratora taj koji bi upravljao pričom i jezikom, potiskujući tako nelagodnost zbog nedostatka kontrole. Lindsi tvrdi da je to svrha ove priče i cele knjige (117).

Ambroz u naslovnoj priči odlučuje da dâ jeziku moć stvaranja novih svetova time što će da smišlja priče. Njegov život predstavlja nelagodu za njega, a ta nelagoda je uzrokovana jezikom. Na samom početku kaže: „Kome je kuća smeha smešna? Možda ljubavnicima. Ambrozu je ona *mesto straha i pometnje*.“ (LF 86). On uviđa da jezik drugačije prikazuje svet. Trudi se da se snađe u svetu koji se razlikuje od sveta ostalih ljudi. Međutim, on zna da je drugačiji od ostalih zato što njegova percepcija nije ista, on je napredniji, u stanju je da uoči više:

[O]n ima... nekakve prijemnike u glavi; predmeti mu se obraćaju, razume više nego što bi trebalo, svet mu namiguje preko svojih objekata, grabi ga za kaput cereći se. Svi dele neku tajnu koji on ne zna; zaboravili su da mu je kažu. (LF 104)

Ambroz je prepušten sam sebi da uvidi odnos reči i okoline. On uviđa, kako kaže Edvard Valkijevič (Edward Walkiewicz), da svet, koji je „uređen“ kao kuća smeha, iskrivljuje činjenice, odnosno da činjenica više nema (96). Tajnu je pokušavao da uvidi kroz iskustva koja su druge ljude dovela do otkrovenja, kroz religiju i seksualno iskustvo, ali, pošto je znatno drugačiji od ostalih, on uviđa stvari kroz jezik. Evo šta su njegova otkrića:

Beše neke jednostavne, iskonske različitosti kod njega; nadao se da je to genijalnost; plašio da je ludilo [...] obuzela ga je ushićenost za koju je mislio da ju je našao u alatnici, u pričesnom peharu. Trava je bila živa! Grad, reka, on, nisu bili izmišljeni; vreme mu je tutnjalo u ušima poput vetra; svet je *i dalje postojao!* (LF 104)

Ne samo da je dovodio u pitanje postojanje sveta, već i samog sebe. Potvrdu traži u jeziku i bez jezičke formulacije kao da ne može da prepozna šta mu se dešava („Ma koliko se trudio da se prepusti, čuo je um kako pravi beleške na licu mesta: *Ovo nazivaju* strašću. *Ja je doživljavam.*“ LF 99). U ovoj priči mi imamo razdvajanje Ambroza na dva dela: Ambroza – izmišljenog junaka, odnosno deo teksta; drugi je Ambroz – stvarni pisac dogodovština izmišljenog Ambroza (Lindsay 114). Ambroz podozreva da je on junak, ali ujedno postoji Ambroz autor koji omogućava junaku da oseća neprijatnost. Njegovo postojanje objašnjava mnoštvo metafiktivnih odlomaka, prepravljajanja izraza... Dat je proces stvaranja priče, i mi vidimo da priča nije završena, jer je Ambroz i dalje u kući smeha, odnosno u zatvoru jezika. Značaj jezika se vidi u ispravkama („šta bi Magda bila učinila [...] šta bi Magda učinila“ LF 93). Uloga jezika se stalno menja jer se menja i pozicija junaka; Ambroz je čas junak priče, čas narator koji sam sebi priča priču, a sve vreme je tu i odrasli Ambroz, koji je autor i obuhvata obe perspektive. Time što je postao autor, možemo da nagađamo da je ostvario nameru sa kraja priče („Praviće, stoga, kuće smeha za druge i biti njihov tajni operater“ LF 114) i da se konačno izvukao iz kuće smeha, ali ne i iz zatvora jezika.

Zaključak

Džon Bart u svom delu *Izgubljen u kući smeha* pokazuje i prevazilazi univerzalne jezičke i stvaralačke probleme koji su mučili pisce druge polovine dvadesetog veka. Baveći se formalnim odlikama kao što su žanr, naslov, naracija i jezik ukazali smo na veliku povezanost između tih sadržaja i forme. Iako sve pripovetke imaju svoju radnju, one se mogu iskoristiti i kao teorijski postulati primenjeni u praksi. Bart je ovim delom sažeo svoju teoriju o postmodernizmu, ali je prikazao i kreativne mogućnosti.

Kao osnov Bartove teorije možemo navesti tvrdnju Ludviga Vitgenštajna da jezik ne može sve da izrazi, odnosno da nešto mora i da se prećuti. Bart je pokazao svoju teorijsku veličinu kada je usvojio ovaj stav, prilagodivši ga svojoj stvaralačkoj filozofiji. Po njegovom mišljenju, tišina je jednako bogata značenjem kao i svaka reč. To omogućava piscu da proširi svoje stvaralaštvo, a kako Bart dalje tvrdi, to je u doba postmodernizma preko potrebno. Naime, stare književne konvencije su istrošene, ali se i dalje mogu koristiti ukoliko se prilagode savremenim okolnostima. Bart ponovo pokazuje svoju svestranost kada otvoreno koristi osnove realizma i mitologije u svojim delima, dajući im pritom nov duh.

Izgubljen u kući smeha, u smislu književne vrste i žanra, predstavlja inovativnu izmenu starih konvencija. Kategorisući ovo delo kao *Künstlerroman*, mi skrećemo pažnju na pitanje naratora pripovetki, a zatim i njihovih autora. Većina pripovetki se bavi autopoetikom, što predstavlja Bartov pokušaj da kroz delo prikaže svoju teoriju. Narator priče je često i njen autor, pa se ne može reći da postoji tipičan implicitni autor. Neki od prepoznatljivih autora su Ambroz i sâm Bart. Primenom različitih narativnih tehnika, Ambroz se transformiše od junaka, preko naratora, do autora svoje priče, odnosno svog života. Njegova ličnost zapravo obuhvata sve te uloge, te možda zbog toga Ambroz i ne može da nađe svoj identitet. On je izgubljen u kući smeha, života i stvaranja.

Analizom samih jezičkih izraza pojasnili smo upravo pitanje identiteta našeg Ambroza. Bart daje veliki značaj procesu imenovanja, usput navodeći i različite nadimke. Oni su dovoljno

sugestivni da bi čitaocu skrenuli pažnju na ime junaka, ali nisu otvoreni, već zahtevaju promišljanje. To svedoči o pažljivom planiranju, biranju reči i oštromnosti s kojom je Bart stvarao ovo delo. Takođe, proces imenovanja čini da Ambroz – budući umetnik – postane izdvojen od sveta, oličavajući upravo onu posebnost koju Bart želi da pripíše piscima.

Konačno, govoreći o jeziku i stvarnosti primećujemo umešnost s kojom Bart upućuje na naslov dela, zaokružujući celinu. Kuća smeha je zapravo zatvor jezika u kojem se nalazi autor. Ambroz je i bukvalno i figurativno pod uticaj kuće smeha, a Bart naglašava problem odnosa prema stvarnosti koji muči njegovog junaka. Percepcija realnosti služi i da ukaže na pitanje Ambrozovog identiteta i problema stvaranja. Kroz Ambrozov odnos prema stvarnosti možemo da vidimo kako Bart sagledava perceptivne sposobnosti autora uopšte. Time je Bart stvorio delo koje prevazilazi granice fikcije i metafikcije, jezika i naracije, pružajući svakom čitaocu neku vrstu otkrića.

Delo kao što je *Izgubljen u kući smeha* pokazuje da se jeziku posvećuje sve više pažnje u današnjem svetu. Iako nam junaci i događaji deluju daleko, njih muče slične muke kao i sve nas – kako naći sebe i kako se izraziti. Paradoksi u kojima se nalaze junaci su uzrokovani jezikom, a jezik odslikava sve što nas okružuje. Bilo konkretno ili apstraktno, svaki pojam ima svoje mesto u sistemu zahvaljujući jeziku. Zašto onda junaci ne mogu da izađu iz kruga u kojem su zarobljeni? Razlog je što jezik više ne prati ono što čini svet. Problem jezika iz dela se može preneti na stvarnost. Bartov optimizam u vezi sa kreativnošću i pogledi na naraciju i identitet su univerzalne lingvističke teme. Mi smo, u priči svog života, zapravo Ambroz, i junak i pisac, i samo od nas samih zavisi da li ćemo naći svoj identitet putem naracije, odnosno samog življenja. Pružena nam je prilika da okusimo i stvaralačku i istraživačku stranu života kroz lingvističku komunikaciju. Ona nam omogućava da utičemo i na spoljašnjost, ali i na sebe same. Mi, putem jezika, možemo da menjamo svet.

Literatura

- Barth, John. "Literature of Exhaustion." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76, [Internet] Dostupno na: <http://www.csus.edu/indiv/m/maddendw/barth.pdf> [26.05.2016]
- "Literature of Replenishment." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984, pp. 193-206, [Internet] Dostupno na: <http://www.csus.edu/indiv/m/maddendw/barth.pdf> [26.05.2016]
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulation." U P. Geyh (ur.) F. G. Leebron (ur.) A. Levy (ur.) *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York: Norton, W. W. & Company, Inc, 1997
- Bergonzi, Bernard. *The Situation of the Novel*. London: Penguin Books, 1972
- Federman, Raymond. "Surfiction: Writing with No Restraints." U D. Maus (ur.) *Postmodernism*. San Diego, California: Greenhaven Press, Inc, 2001
- Lindsay, Alan. *Death in the FUNhouse: John Barth and Poststructuralist Aesthetics*. New York: Peter Lang Publishing, Inc, 1995
- Malmgren, Carl D. "'From Work to Text': The Modernist and Postmodernist Künstlerroman." *NOVEL: A Forum on Fiction*, 1987, Vol. 21, No. 1, pp. 5-28 [Internet] Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1345988> [26-05-2016]
- Tučev, Nataša. „Poetika Džona Barta u knjizi *Izgubljen u kući smeha* i eseju „Književnost iscrpljenosti““, seminarski rad. Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu, 2012.
- Walkiewicz, Edward. *John Barth*. Boston: Twayne Publishers, 1986
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. prev. G. Petrović. Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.
- Woolley, Deborah A. "Empty "Text," Fecund Voice: Self-Reflexivity in Barth's "Lost in the Funhouse"." *Contemporary Literature*, 1985, Vol. 26, No. 4, pp. 460-481 [Internet] Dostupno na: <http://www.jstor.org/stable/1208117> [15.04.2014]
- Ziegler, Heide. *John Barth*. London and New York: Methuen & Co, Ltd, 1987

Korišćeni izvori

- Bart, Džon. *Izgubljen u kući smeha: proza za štampanje, snimanje, glas uživo*. prev. I. Cvijanović. Zrenjanin: Agora, 2011.
- Barth, John. *Lost in the Funhouse*. New York: Anchor Books, 1988

О 'КВАЛИФИКАТИВУ' И 'АПСОЛУТИВУ' СА ЛИНГВИСТИЧКОГ И 'ВЕРБАТОЛОШКОГ' ГЛЕДИШТА

Аутор има задатак да у овом раду¹ – лингвистичким, стилистичким, прагматичким и вербатолошким методама – прецизније дефинише 'квалификатив' као синтаксичку и стилску категорију, и да из ње издвоји категорију 'апсолутива'.

Кључне речи: глаголско време, индикатив, релатив, модус, квалификатив.

1. Претходне напомене: о 'квалификативу'

1. 'Квалификатив' – како пише А. Белић у својој *Лингвистици* (1998: 239-240) – јесте категорија која окупља разноврсна синтаксичка значења личних глаголских облика у реченици.

1.1. С обзиром на конструктивне одлике Белићевих примера, као и на његова објашњења – ради се заправо о врстама реченица с обзиром на значење предиката: (а) „значи везу номена у предикату са субјектом за оно време које је означено у глаголској спони: *Он је добар*“; (б) „не мора значити остварење глаголске радње у даном времену, већ само везу глаголског значења као особине субјектове за дано време: *Он свира...* – 'кадар је свирати'“ (другим речима: има значење „неостварене глаголске радње, али са пуним временским значењем глаголског облика“); (в) „вреди за...

1 Овај рад написан је у оквиру пројекта 178014 *Динамика струкури савременој српској језика*, који финансира Министарство за науку и развој Републике Србије.

сваки тренутак, налазио се он у садашњости, будућности или прошлости...: *Љубав све њодећује*“; (г) „значи итеративност или особину која се јавља увек када је за то прилика која је увек могућа: *Он оићева њо нешћо, ња оде*“ (= ’има обичај...’).

1.2. Размотрићемо изблиза Белићев (и Стевановићев) систем категорија.

а) 1.2. Узећемо најпре у размарање Белићев систем категорија.

а) Он најпре издваја реченичне типове са ’номиналним предикатом’ „за оно време које је означено у глаголској спони: *Он је добар*“. Пример указује да Белић под термином ’номен’ разуме све неглаголске предикативе, и именске (’Сан је *лажа*, а Бог је *истина*’), и придевске (’Речи су му *слајке*, али мисли *нејоуздане*’), и прилошке (’Болеснику је од јутрос *боље*’), и заменичке уколико се јављају (’Пера је *онај* у средини’; ’Ти ниси као *он*’; ’Јеси ли то *иш*?’). У питању су реченичне форме са именским и сл. предикативом. Белићев пример у улози споне има презент ’је’, па смо по угледу на њега и ми уредили остале. Но његова тврдња да тај тип квалификатива важи ’за оно време које је означено у глаголској спони’ открива опрез Белићев када се ради о временској перспективи ових форми. Заправо их не карактерише као ’свевременске’, већ им приписује важење за неко одређено време. О таквом временском значењу ми ћемо рећи да је локализовано, за разлику од ’свевремености’, или општем временском значењу, у осталим Белићевим врстама квалификатива (в. даље). Да је Белић у праву, показује слична употреба глаголских облика у претежно описним пасажима текста какав је следећи:

Тада је иста ова Дрина, зелена и плаховита горска река ’што се често *мућ*, *дерала* овуда, између голих и пустих каменитих и пешчаних обала. Касаба је *њосћојала* и тада, али у другом облику и другим размерама. На десној обали реке, наврх стрмог брега, где су сада рушевине, *дио* је добро сачуван Стари град, разгранато утврђење још из доба цвата босанскога краљевства, са кулама, казаматима и бедемима, дело једног од моћних велможа Павловића. На обронцима испод тога града и под његовом заштитом *њосћојала* су хришћанска насеља Мејдан и Бикавац и одскора истурчен заселак Душче. Доле у равници

између Дрине и Рзава, где се доцније развила права касаба, биле су само варошке њиве, просечене друмом, поред кога је био старински дрвени хан и неколико воденица и колиба.

И. Андрић, *На Дрини ћуџија*, 20-21.

(1) (а) Клаузална форма 'што се често мути' описује Дрину из перспективе општег временско значења презента 'се мути', и представља квалификатив оног типа какве ћемо разгледати у следећим тачкама. (б) Али форма '(где) су (сада рушевине)' заправо је локализовани презент индикативног значења, јер успоставља временски паралелизам свог значења са временом излагања о ономе што описује реченица.

(2) (а) Облици 'био је (добро сачуван Стари град)' – јесу 'глаголске споне' у перфекту, и локализованог су значења јер стављају описани садржај у прошло време полазећи од времена писања текстат. (б) И перфекти 'дерала је', 'постојала је', 'постојала су', 'развила се', износећи свој динамички конципиран садржај, такође су носиоци ознака прошлости. У свим случајевима имамо индикативне форме.

б) Врло је значајна дефиниција друге Белићеве категорије: она „не мора значити остварење глаголске радње у даном времену, већ само везу глаголског значења као особине субјектове за дано време: *Он свира...* – 'кадар је свирати'“. Ове речи отварају могућност употребе глаголских облика не да означе свој садржај као процес већ да окарактеришу субјекат у односу на њега. Тиме се не искључује временски моменат (глаголски облик има значење „неостварене глаголске радње, али са пуним временским значењем“). Ово би се могло протумачити као 'привременост' приписане 'особине'. Истина је да исказ 'Он свира' у значењу које му је овде приписано – упућује на 'особину субјекта', наравно схваћену као склоност или спремност на остварење глаголског садржаја. Ваља додати да је време на које се глагол овде односи схваћено у општем смислу, исто као у првој категорији код глаголске споне. Изрази какве наводи Стевановић нису изузетак већ уобичајен начин описа неких занимања и људских способности која омогућују њихово упражњавање.

И. Андрић описује тим начином сликарско умеће из уста Франциска Гоје:

Ми стварамо облике, као нека друга природа, заустављамо младост, задржавамо поглед који се у 'природи' већ неколико минута доцније мења или гаси, хватамо и издвајамо муњевите покрете које нико никад не би видео и остављамо их, са свим њиховим тајанственим значењем, очима будућих нараштаја. И не само то. Ми сваки тај покрет и сваки поглед појачавамо једва приметно за једну линију или за једну нијансу у боји...

И. Андрић, *Сјазе, лица, њредли*, 127-128.

Изјаве као 'Ми стварамо облике, заустављамо младост, задржавамо поглед..., хватамо и издвајамо муњевите покрете' итд. делом су метафоричког, а делом реалистичког карактера – али све инсистирају на чудесним вештинама уметника да открије и наслика и најскривеније појединости света, и да их као велико откриће предоче задивљеном оку гледаоца.

в) Опаска да 'квалификатив' „вреди за... сваки тренутак, налазио се он у садашњости, будућности или прошлости...: *Љубав све њодећује*“ – према ономе што је досад речено, заправо важи за све случајеве. Опште временско значење обухвата моменте времена говорења, а и оне који му претходе и који долазе за њим, без ограничења. Разлика овога типа према осталима поменутих јесте у томе што се овде јавља перспектива понављања, а то значи да се остварљивост овде разуме као остваривање које се понавља у приликама одређеног типа.

г) У последњем Белићевом случају 'квалификатив' „значи итеративност или особину која се јавља увек када за то прилика која је увек могућа: *Он оићева њо нешћо, ња оде*“ (= 'има обичај...'). Мислимо да је дефиниција мало непрецизна, и да се ради у првом реду о понављању радње, а да је понављање протумачено као поновљивост, или још ближе: као склоност или обичај по којем се субјект понаша остварујући глагослки садржај. Пред нама је категорија тзв. 'хабитуала'.

д) Изгледа да две последње категорије нису тако међусобно различите да би се морале посматрати одвојено.

Чини се да су и једна и друга заправо заједно сместиве у категорију фреквентатива. Остварење глаголског садржаја понавља се више пута у неграниченом времену. Интересантно је овде и нешто друго сем начелне могућности замене имперфективног вида глагола перфективним. То је могућност употребе презента као облика са општим временским значењем, као нпр. и перфекта.

да) Ево прво примера са презентским облицима:

Тако *се издире*, као да су они сви криви што доцкан *свиће* и што *се* рано *смркава*. А у сумрак, неумољиви и безнадни вишеградски сумрак, кад *се* стрма брда *стијежу* око касабе и брзо *йага* ноћ, тешка и глува као последња, Абидагин бес *йорасіе* до врхунца; и немајући више на коме да га искали, *једе* сам себе и не може да спава од помисли на толике послове који мирују и толики народ који дрежди и дангуби. *Шкрији* зубима. *Дозива* надзорнике и *срачунава* како би се од сутра могао дан боље употребити и радна снага боље искористити.

И. Андрић, *На Дрини ћуирија*, 32.

(1) Понављају се људски поступци, радње и тренуци мировања и одмора или унутрашњег немира и гнева. Они су описани углавном имперфективним презентима: 'издире се', 'једе (сам себе)', 'шкрипи (збима)', 'дозива (надзорнике)', 'срачунава', иако би по где-где могао стајати и перфективни вид (нпр. 'дозове' м. 'дозива'). Али је из ситуације видно да се све дешава из дана у дан, и понавља на сличан начин.

(2) Понављају се и дешавања у природи, и она су описана презентом: 'свиће', 'смркава се', 'стежу се (брда)', 'пада (ноћ)'. Код свих је имперфективни вид заменљив перфективним ('што доцкан *сване* и што *се* рано *смркне*'; '...кад *се* стрма брда *стијећу* око касабе и брзо *йагне* ноћ, тешка и глува као последња').

дб) У другом су примеру употребљени облици перфекта:

То што *се* сад *радило* на Дрини било је тако замршено, сви послови су били тако сложени и посредни да докони Вишеграђани који су са обале *йосмайрали* радове, као неке природне појаве, нису више могли да их са разумевањем

прате. *Подизани су све нови насипи и шанчеви у разним правцима, раздвајана је и дељена река на јазове и рукавце, и иреџаkana из једног корита у друго. Мајстор Антоније је довео из Далмације нарочите вештаке ужаре и закупио сву кудељу чак и у суседним нахијама. Ти мајстори су у нарочитим зградама сукали конопце необичне јакости и дебљине. Грчки дунђери су по његовим и Тосун-ефендијиним нацртима радили велике дрвене дизалице на чекрк, њостављали их на сплавове, и тако на оним конопцима дизали и најтеже блокове камена и иреносили их до стубова који су редом ницали из речног корита. По четири дана је ирајало преношење сваког појединог од тих великих блокова са обале до њеног лежишта у темељима мостовног стуба.*

И. Андрић, *На Дрини ћурија*, 66-67.

(1) Централни исказ као да својим телом прекида нит излагања и умеће кратку причу о довођењу Далматинаца. Ту су употребљени перфективни облици перфекта 'довео је', 'закупио (је)'. Овај исечак није уклопљен у општу ситуацију, те се може рећи да игра улогу споредног детаља.

(2) По страни стоји и један део почетне напомене о Вишеграђанима: 'који су са обале посмарали радове', али је уклопљен у општу слику. Зато иако изгледа као да је реч о континуираном догађању, ипак се смисао уклапа у општи ток излагања, па је аналитичар у праву ако и овде констатује фреквентативност.

(3) Остали облици сутерирају понављање операција, и сви се односе на радове на мосту: од опште напомене 'радило се', до осталих које упућују на појединачне поступке мајстора у току рада: 'подизани су', 'раздвајана је и дељена (река)', 'претакан' итд.

2. М. Стевановић (1991: 580, 592 и д.) утврђује да је квалификативан сваки облик „којим се било коме или било чему приписује каква особина“, а овакву употребу види пре свега у случајевима када глаголски облик „означава стална вршења радње, познате научне, уметничке и животном праксом утврђене истине“.

2.1. По резултатима Стевановићевих истраживања, појам 'квалификатива' приписив је заправо личном

глаголском облику у реченици, али не сваком него некима од њих, првенствено презенту.

а) „У квалификативне између осталих, и пре свих осталих, иду презенте којима се означавају стална вршења радње, познате научне, уметничке и животном праксом утврђене истине“: - Дунав *се улива* у Црно море; - Не љуби мање који много *ћуши*, он много *йражи*, и он много *слуши*...

б) „У свему истог карактера, дакле, индикативни презент којим се означава сталност и трајност онога што се њим приписује имамо и у примерима с овим обликом који с њим, како то каже Т. Маретић, 'казују што је којој слици или на кипу или што је у којој књизи или писму'...“: - Као што смо видјели, Совјет га *зове бимбашом*; - Послије ове хрисовуље даде Милутин и четврту у којој... *огређује* и *зайисује* још два села...

в) „Квалификативни презент имамо и у случајевима где се констатује да неко нешто уме или зна...“: - Она *јовори* неколико страних језика, *свира* на клавиру и лепо *йева*...

г) „Квалификативну, али не више индикативну него релативну употребу презента имамо... где ови облици означавају радње што се врше по неком реду или обичају, по некој навици или склоности субјеката којима се те радње приписују...“: - Њезина је крчма вазда пуна гостију, нарочито зими кан напољу *завије*, *зайуше*, *замейе*; - Зрела крушка сама *йада*; - Где ко *никне* ту и *обикне*... У оваквим приликама се „место несвршеног може употребити свршени глагол истог значења и обрнуто“ (Зрела крушка сама *йагне*).

2.2. М. Стевановић скреће пажњу на гномску употребу глаголских облика, тврдећи: „а) да се гномама дају квалификације појмова на које се односе и б) да оне означавају сталне процесе који се непрекидно врше и тада су индикативног карактера, али и процесе који се стално понављају, када се глаголска времена у њима релативно употребљавају“ (Стевановић 1991, 597), и скрећући пажњу на „фигуративност гнома уопште“ (цит. м.). Такво мишљење износи у вези са презентом ('Ко ради, тај и греш'; 'Зрела крушка сама пада'), али и са перфектом ('Што колевка заљуљала, то мотика закопала': „констатује се да... нешто бива или не

бива у свакој прилици кад настану услови за то”, 628). Но са последњим обликом налази и гноме ‘индикативног’ значења (‘Пошто купио, по то и продао’: „Каже се... кад се жели истаћи да неко ни са физичком зрелошћу није стекао одговарајућу памет, другим речима управо дословце – констатује се да је неком нарасла брада, али да памет није добио, једно и друго до времена када се то констатује“, цит. м.).

2.3. Важан моменат у Стевановићевим (1991, 577-578) погледима на ове проблеме чини његово опште схватање о значењу глаголских облика у предикату реченице. Он обично ставља напоредо категорије ‘индикатива’ („којем је временски период говорења оријентациона тачка“), ‘релатива’ („Када је... време према коме се овим обликом означени процес временски одређује било који други моменат, било у прошлости, било у будућности...“) и ‘модуса’ (“лични став онога ко говори“). ‘Квалификатив’ по његовом мишљењу стоји на прелазу између ове три категорије, и његово се значење у основи колеба међу њима. Но по једној тврдњи рекло би се да Стевановић стварно разликује само две категорије – индикатив и модус. Та тврдња гласи да у релативу „опет имамо временско одређивање, па је и то индикатив, дакле релативни индикатив, који краткоће ради називамо релативом, за разлику од правог индикатива...“. То значи да је релатив само поткатегија индикатива.

3. Нешто су друкчија схватања изнесена у Симићевој *Српској грамањници* (Симић 2002: 121-122). Идући за потребама специфичне организације уџбеничког излагања, он најпре наводи текст који ће анализирати:

Гледао ју је. Била је лијепа. Коса јој се прелијевала у златножутим, дугим валовима од чела према затиљку, гдје се одједном пропела увис, као да је ударила у бараже чешљева, и нагло се рушила низбрдо у златним слаповима, прштећи уоколо фину, искричаву сумаглицу. Сива, уска хаљина припила јој се тијесно уз обрине тијела и нудила замамне облике љепоте као у неком раскошном излогу. Он осјети страшну, бијесну жељу за тим самосвјесним гордим тијелом, што се задовољно гибало у простору, ту, на дохвату његове руке...

1) По аналитичким интерпетацијама које следе: „у упечатљивом опису косе употријебљени су глаголи који по своме значењу не одговарају описаном садржају; статички детаљи обиљежени су мотивним глаголима, као да се описано 'догађа'“: коса *се њројела* увис; и нагло *се рушила* низбрдо...“ Такви описи, гласи даље објашњење, остављају утисак живахног покрета, дају слици динамичку квалификацију, а таква употреба глаголских ријечи назива се *квалитивом*. Симић не инсистира на врсти временског значења, дакле ни на општости или 'свевремености' или сл. (као што ни Стевановић то не чини у односу на све категорије 'квалитива'; исп. његову прву дефиницију: „којим се било коме или било чему приписује каква особина“), нити би било оправдано инсистирати. Нпр. 'уска хаљина припила јој се тијесно уз обрине тијела и нудила замамне облике љепоте' личи на персонификацију која успелим обртом хаљину представља као неко биће које се 'припило' уз примамљиве облике тела, па их 'нуди' оку посматрача. Перфективни перфекат 'припила се' своје примарно значење покрета ставља у позадину слике која је настала у резултату тога покрета. Имперфективни презент својим временским значењем уклапа се у прошлу ситуацију, и описује 'прошли догађај' одмерен према времену говорења.

2) Додаћемо још један пример. – Раскошном метафориком испреплетан је опис шпанског пејзажа из пера И. Андрића, исконски мир, а небески свод сав у покрету, сивило оскудног земаљског пејзажа, а над њим небосклон сав у шароликим бојама:

А поткрај тога дана *њокрену се* и *размакну* сиво небо над нама, као **метална купола на звездарници**, и дужином целог видика *указа се друго небо са првим звездама*. И однекуд право са тог неба *крену* нам у сусрет нека **ценетска хладовина**, **са поворком модрих боја** какве свет нигде не познаје. Изгледало је да ова сива и штура Кастиља *ошвара ризницу свих богатстава и лепота*, које због непознатог јада и своје бескрајне гордости никад не меће на себе. *Разви се* пред нама **небеско платно** са констелацијама које су изгледале нове и непознате, **са звездама свежим и тешким и блиским као**

воће на грани за родне године. Ветрић који нас *среће* био је дах новог света и другог континента. *Заносио је* главу и у исто време *расиварао* нам очи широм...

И. Андрић, *Силазе, лица, њредели*, 169.

Није потребно много пажње ни стручног знања да би се уочили облици иза кретања и боја, да се фантастични сплет сликовитих укрштаја тих покрета смири над заправо не сасвим пријатним ни оку милим пределом. Али овако оживљен опис годи људском осећају, и пријатно дотиче чула. Уз глаголске речи које чине да панорама крене читаоцу у сусрет као неки зачарани свет у који стижемо, ту су и метафоризоване именичке речи које тај свет богато оцртавају у најлепшим бојама.

3) „Глаголске облике који описују природне појаве у виду устаљених процеса – мисли даље Симић – не треба узимати... као квалификативне. То су индикативни облици: глаголски садржај се мора приказати као реализација у одређеним околностима (и то је језички садржај глаголског облика), без обзира што сама појава прелази оквире те ситуације: Највећим дијелом Сава *ишече* кроз панонску равницу, – Земља *се окреће* око Сунца“. Ми ћемо додати да и ширина репертоара тих облика ‘прелази оквире’ који су овим објашњењем постављени, јер је употреба облика у начелу слободна.

а) У нашем горњем примеру аористи ‘покрену се’ и ‘размакну’, ‘указа се’, ‘крену’, ‘разви се’, ‘срете’ – свршеним видом глагола и својим граматичким обележјима означавају тренутне ‘догађаје’ у оквиру описане ситуације. То је значење Стевановићевог ‘релативног индикатива’

б) Презент ‘отвара’ својим несвршеним видом означава дешавање које ипак не прекорачује границе ситуације. И то је релативно-индикативно значење.

в) Перфекти ‘заносио је’ и ‘растварао’, такође несвршеног вида, опет, као и презент, означавају дешавања у прошлој ситуацији о којој је реч. Али то је ситуација у којој перфекат

исказује и однос прошле радње према времену говорења, те припада категорији 'правог индикатива'.

4) Затим Симић додаје да има више врста квалитива, па наводи неке:

а) „Таква је употреба глаголских облика за обиљежавање особина предмета или бића као реализованих процеса: – Рада лијепо *свира* на клавиру; – Пера добро *шуйира*, али слабо *контиролише* терен; – Поправио сам Фићу, сад *вуче* изванредно...“ Није добра формулација да су процеси 'реализовани': они су само 'остварљиви', а остају као потенцијална могућност скривена у субјекту као његова способност, спремност, вештина итд. – дакле својеврсна 'особина'.

б) „Такви су описи слика или скулптура који дочаравају животне ситуације ликовно представљене: – На највише ових стећака имају урезани различни ликови, нпр. људи *ијерају* јелена, већ га *сйиили* и копљем *ударили*; – На зиду слика: старији господин у средини окружен породицом; на лицу му *иџра* осмех среће”.

в) „Опис садржаја писаног текста такође долази овамо: – А у писму *иоздравља* мајку и све укућане, *ишиа* за здравље комшија и *увјерава* да ће ускоро доћи; – Хомер у Одисеји лијепо *ирича* о вјерној Пенелопи, Хорације у Посланици Пизонима увелико *хвали* грчку поезију“.

4. Симићева дефиниција – и схватање 'квалитива' у њеној основи – уже је од Белићевог и Стевановићевог, и инсистира на фигуративности употребе глаголских облика. Дакле – стилистички је конципирано, за разлику од прва два, чија је основа лингвистичка. Мислимо да је такво схватање сасвим исправно.

1) У горе наведеном одломку: квалитивно „употребљени... глаголи... по своме значењу не одговарају описаном садржају; статички детаљи обиљежени су мотивним глаголима, као да се описано 'догађа': *коса се иројела* увис; и нагло *се рушила* низбрдо...

2) „Тако, ето, – по Андрићевим погођеним речима – и предели могу да обману за тренутак чула и мисао човекову, да једно показују и говоре, а друго буду и значе“.

Возимо се планинским крајем источне Босне. Високи врхунци, голе или шумовите али увек стрме планине, сликовите клисуре уз које расте приљубљен самац бор, дубоки кањони немирних и запењених река. Свуда оштре или искидане линије *секу* или *заклањају* небо, а нама се чини да сви ти исполински облици *леише*, са хујањем и упропањ, право на нас.

И. Андрић, *Сџазе, лица, њредели*, 151-152, 153.

3) Замислив је и обрнут поступак: 'реификација' покрета, звука или сл. О томе делимично сведочи следећи исечак текста:

Људски тонови, који су *извучени* из својих хармонијско-мелодијских средина, људски гласови и природни или механички шумови, када су *издвојени* као најмање дистинктивне целине, *не 'значе'* ништа, па чак *нећемо моћи* ни да их *ујознамо* као одређено звучање из аудитивног света. Свако ко је бар једном *'преслушавао'*, као што то стручни жаргон *назива*, тонску филмску траку на монтажном столу, *сејшиће се* како при кратким трзајима пантљика унапред или уназад *чујемо* по висини, боји и интензитету артикулисане звуке који тек кад *се укључе* у једну дужу репродуктивну секвенцу, *ојкривају* особине сугласника или самогласника људског говора, шума столице која *се љовлачи* по поду или звука тромбона што *се* као солистички инструмент *издваја* из оркестрације.

Д. Стојановић, *Филм као љревазилажење језика...*

а) 'Људски тонови' овде су приказани као неке ствари, јер могу бити 'извучени из својих хармонијско-мелодијских средина' и 'издвојни као најмање дистинктивне целине', такође могу 'нешто значити' или сл. Исто тако могу да се 'укључе у... репродуктивну целину' итд. 'Реификација' је метафорички поступак очигледно применљив пре свега у научним или популарно-научним анализама апстрактних појмова. Када добију било какву материјалну подлогу, стварну или привидну, ти појмови постају 'очигледни', па стога и лакше објашњиви. Чак и у математици се нпр. 'права' или 'крива' материјализује у лику 'линије', дакле трага на

некој подлози који оставља исправно вођена писаљка или сл. Али ови нам се облици, кад је реч о њиховом временском значењу, такође представљају у као што то Белић и Стевановић објашњавају.

(1) Презент 'не значе' карактерише општу ситуацију која представља апстрактни амбијент теоријских разматрања. Ако се питамо када се дешава 'не значење' – одговор је: увек, или боље – увек кад на тај начин посматрамо 'људске тонове' како чини теоретичар у овом тексту.

(2) Перфекти 'извучени су', 'издвојени су' смерају према прошлости, али не полазећи од времена писања овог текста, или 'времена говорења', како Белић и Стевановић обичавају рећи – већ од времена опште теоријске ситуације коју сугерира презент 'не значе'.

(3) Футурска конструкција са допунским презентом 'нећемо моћи да (их) упознамо' окренута је додуше будућности у односу на поменути презент, али не инсистира на ситуационој разлици према њему, него као да се смешта у њу ('не бисмо могли'/'не можемо' није далеко овде од 'нећемо моћи').

б) 'Звуци' у даљем излагању описани су другим облицима, који их такође карактеришу, али директно, без реификацијског поступка.

(1) Ту је перфекат 'преслушавао' који смера у прошлост са поласком од времена говорења, спада дакле у категорију индикативних облика.

(2) Футур 'сетиће се' – опет као горе – означава будућност са поласком од 'говорења', али опет не инсистира на разграничењу ситуације у коју пада његов садржај од говорне активности ('сетиће се' донекле личи на 'сети се').

(3) Презентски облици опет формирају општу теоријску ситуацију на коју се уздиже расправа при карактерисању звукова:

(3а) Тврдња да 'стручни жаргон *назива*' окренут је теоријској позадини расправе и инсистира на другим ситуационим релацијама од осталог дела излагања, али има опште временско значење.

(36) Остали део текста који анализирамо: 'чујемо... звуке... кад се укључе у... секвенцу, *ошкривају* особине сугласника или самогласника..., шума столице која се *йовлачи* по поду или звука тромбона што се... *издваја* из оркестрације' садржи низ презената општег значења који означавају понављање радње у приликама датог типа.

5. Исход наше досадашње расправе доста јасно указује на два битна момента. Прво је, да се излагање – било усмено или писмено, било свакодневно, уметничко, научно или које било друге врсте – састоји од различитих пасажа, са употребе разноврсних облика, и разноврсно употребљених. Друго, из тога језичко-прагматичког комплекса издвајају се два за нас у овој прилици важна типа значења личних глаголских облика.

а) Једно је – опште значење: при чему једни облици карактеришу општу ситуацију, док се други ослањају на ту ситуацију и усмерени су у релацијама које су у складу са њиховим граматичким статусом; перфекат при томе упућује на прошлост, футур на будућност итд. са поласком од те опште ситуације као некаквог оквира и заједничке временске платформе.

б) Друго је – метафоричко значење. Галголски облик 'карактерише' неки природни феномен у друкчијем светлу него што би се то чинило усклађеном употребом одговарајућег облика. Или се метафором 'оживљава', 'динамизира' статички елеменат материјалног света; или се, обрнуто, динамичким феноменима, или апстрактним појмовима, придаје материјални и статички вид.

6. Белић и Стевановић обе категорије подводе под исти термин облика са општим значењем, и називају 'квалификативом'. Али показало се у анализи да се 'квалификатив' не реализује увек ни у облицима општег временског значења, нити у 'фигуративном' значењу. Ту се преклапају две категорије које је нешто прецизнијом анализом могуће разграничити и посебно дефинисати.

2. Наставак расправе: о 'апсолутиву'

1. Опште временско значење у граматички Р. Симића обрађено је под термином 'апсолутив' (Симић 2002: 120-121). Најпре се наводи текст, управо онај из претходног параграфа који смо ми узели да покажемо метафорички поступак 'реификације' апстрактних појмова. Не анализира метафорику, већ временска значења облика.

а) У тексту су употребљени различити облици.

(1) Најпре је ту презент (не 'значе', '(да) препознамо'): он је дат „као општа констатација која вриједи за све случајеве у којима се остварује“.

(2) Облик перфекта ('(који) су извучени', '(када) су издвојени') временски се управља према презенту, и означава претхођење у односу на њега ('када су издвојени..., не значе ништа').

(3) Обликом футура и футура ('нећемо моћи') означена је радња која следи такође за радњом презента: „не 'значе' ништа..., па чак нећемо моћи ни да их препознамо...“.

Сви облици садрже моменат понављања током неодређено дугог времена: фреквентативни су и опште временски.

б) Закључићемо да апсолутив има временско значење, али је заправо временски нелокализован, за разлику од индикатива, временски локализоване категорије. Јавља се бар у два вида: са значењем устаљених процеса и радњи, или са значењем понављања у временски неодређеном трајању.

2. Навешћемо још који пример да бисмо показали нешто шири дијапазон значењских нијанси 'апсолутива', и упоредили их са индикативом.

а) Најпре узимамо следећи пар примера о истој тематици, а са различито конципираним временским системом.

(1) Нека један од њих буде енциклопедијски текст о старим сеоским задругама, сродничким заједницама састављеним од више породица које заједно живе и привређују:

- ...у уређењу задруга постоје неке више или мање заједничке црте. На првом месту, свака задруга има свог старешину... Таквим старешином постаће природним путем отац или

дед у оној кући која се потпуно развила од мале породице у задругу. Таква задруга је 'очинска задруга' и отац као старешина стварни је господар и може да располаже имањем самостално. После његове смрти, ако синови односно браћа остану у заједници, та заједница односно задруга мења карактер: то је онда права 'братска задруга' у којој су браћа сувласници и сарадници. Домаћином такве задруге постаје онај кога је отац још за живота одабрао, припремао за ту улогу и препоручио, или ће се формално бирати нов старешина...

'Задруга', *Енциклопедија Југославије* 8, 575а.

(2) Други пример представља опис задруге из пера великог природњака и мудраца Јосифа Панчића:

У добрим је задругама била не само обезбрижена срећа и будућност породице, већ су оне имале врло благодетног утицаја и на осталу друштвену заједницу. Старешина задруге уређивао је послове у кући и ван ње, бринуо се о издржавању целе задруге, руковао је приходима и расходима и био је посредник у свему, што је задругу за остали свет везивало. Јединство у управи, многе руке, које су могле да се употребе кад и где се томе потреба указала, мањи трошкови, који су некеда у опште на издржавање потребни били, све је то припомагало, те су такве задруге и малом и капиталом напредовале. Али то јединство у управи задруге имало је још и другу добру страну. Сва задруга, подчињавајући се вољи најврснијег задругара, вршећи његове налоге, поштујући и саму његову жељу, проводила је дане као и године у брижљивом раду, сагласности, реду и миру. Ово је била добра школа за омладину, која из дана у дан гледајући, како се слуша и поштује, којим се редом ради, како се кућа држи и поље срађује, из тиха се на добро навикавала, те је била касније кадра, да старијега паметно послуша и да себи од млађега поштовање прибави, – добра задруга давала је добро домаће васпитање.

Ј. Панчић, *Јесѣастивеница у основној школи,*
Из природе, 113-114.

а) Задруге су историјска чињеница јер су ишчезле као облик сеоских заједница код Срба. По томе што се односе на прошла времена и на друштвене заједнице које више не постоје – описиве су облицима за прошлост. Међутим, карактер наша два описа је различит.

(1) У првом случају текст има особине научне расправе о предмету као таквом, искљученом из околности у којима је egzистирао и подигнутом на ниво опште друштвене појаве.

(1а) На то упућују и презенти општег временског значења: 'постоје' (неке заједничке црте), 'има' (свог старешину), 'располаже' (имањем), 'остану' (у заједници), 'мења' (карактер), (браћа) 'су' (сувласници). Скоро сви су облици несвршених глагола и имају континуативно значење. Само је један ('остану') перфективан по виду, и има фреквентативно значење: значење остварења у приликама датог типа.

(1б) Карактеристичан је исказ: „Таквим старешином постаће природним путем отац или дед у оној кући која се потпуно развила од мале породице у задругу“. У две реченице које он садржи употребљена су два различита глаголска облика, различита и међусобно, а и од презента као најчешћег решења. Ако се питамо о временским односима футура 'постаће', биће нам јасно да он означава будућност у односу на општу ситуацију коју описује цео осечак, и на коју се односе описани презенти. Тако и перфекат 'развила се' значи прошлост у односу на исту ту општу ситуацију. И овде сва три употребљена облика имају 'апсолутивни' временски смисао.

(2) Унеколико друкчије стоје ствари у другом овдашњем примеру.

(2а) У њему доминира перфекат карактеришући ситуацију као прошлу у односу на време каде се о њој саопштава: 'обезбрижена је била' (срећа и будућност), 'имале су' (утицаја), 'уређивао је' (послове), 'бринуо се', 'руковао је' (приходима и расходима), 'био је' (посредник) итд. Иако је ситуација општа, она је на неки начин локализована – постављена је у сферу прошлости према времену 'говорења'.

(2б) Презенти (могле су) 'да се употребе', (била је кадра) 'да' (старијега) 'послуша' односе се на исту ситуацију, али не означавају реализацију радњи, већ заправо претпоставку о томе.

3) Опис обухваћен облицима који одговарају стварним временским односима, овде перфектом који упућује на прошлост у односу на време 'говорења', одн. настајања самог описа – сачињен је од облика индикатива, овде индикативног перфекта јер се опис односи на прошлост. Други пак опис склопљен је од облика којима је проблематика пренесена на општи теоријски план. Стварне временске релације губе значај и садржај се приказује на општем временском плану. То је апсолутив.

3. Закључак о 'квалитативу' и 'апсолутиву'

1. Полазиште за нашу расправу чине Белићеви и Стевановићеви погледи на 'квалитатив', на једној страни, и Симићеви, на другој.

1.1. Белићев је став да квалитативом ваља сматрати глаголски облик који на овај или онај начин обележава 'сввременост'. Ту он сврстава

- случајеве употребе 'номиналног предиката', одн. предикатива, и глаголске споне ('Коста је добар друг');

- случајеве са глаголским предикатом који означава не саму радњу већ способност или спремност за њено извршење ('Јасна лепо пева');

- случајеве када глагол у предикату означава редње које субјекат обавља у датим приликама ('При повратку с посла мајка обично сврати на пијацу и донесе хране за следећи дан').

1.2. М. Стевановић скреће пажњу и на гномску употребу глаголских облика. По њему заправо гнома, па зато и квалитатив, нема обавезно опште временско значење, него временски облик може бити временски локализован. А озбиљно ваља размислити и о тврдњи о 'фигуративности'. Нпр.: 'Ко ради не боји се глади'; 'Што је тражио, то је и нашао' (Исп.: Јовановић 2006).

3. Р. Симић налази да постоји квалитатив фигуративног значења и ван гнома ('Стене се надношаху над путем'; 'Пут је вијугао планинским косама').

4. Узимајући све у обзир, као и резултате наше анализе, утврдићемо: (1) да квалификатив није обавезно општег значења, (а) да није дакле обавезно изводљив у категоријама апсолутивног значења, већ и индикативног, и (б) да је обавезно фигуративан. (2) Апсолутивни су глаголски облици општег значења, код којих однос према времену говорења није у првом плану. (а) Апсолутив је често саставни део квалификатива, али није увек. (б) Апсолутив није увек фигуративна категорија, док квалификатив јесте.

Извори

- Андрић 1963: I. Andrić, Jelena, žena koje nema. In: *Sabrana djela 7*, Zagreb: Mladost.
- Андрић 1963: I. Andrić, Na Drini ćuprija. In: *Sabrana djela 1*, Zagreb: Mladost.
- Андрић 1963: I. Andrić, Travnička honika. In: *Sabrana djela 2*, Zagreb: Mladost.
- Закић 2001: З. Закић, *Аграрна економија*, Београд: Економски факултет.
- Панчић 1893: Ј. Панчић, *Из природе. Мањи сѝиси гр. Јосифа Панчића*, Београд: СКЗ.
- Петровић 1983: С. Петровић, *Марксизам и књижевности 1*, Београд: Просвета.
- Радосевић 1962: Н. Радосевић, *Приручник за хемичаре и технологе*, Београд: Техничка књига.
- Росић 1995: Т. Росић, *Долина јорџована*, Београд: БИГЗ/СКЗ.
- Скакун 2003: М. Скакун, *Пословно право*, Београд: Чигоја.
- Ђирковић 1981: С. Ђирковић, ур., *Историја српског народа 1*, Београд: Српска књижевна задруга.
- ЕЈ 1971: *Enciklopedija Jugoslavije 8*, Zagreb: Leksikografski zavod.

Литература

- Белић 1998: Александар Белић, *О језичкој природи и језичком развоју 1*, Сабрана дела I, Београд: Завод за уџбенике.
- Јовановић 2006: Јелена Јовановић, *Синѝакса и сѝилистѝика српских народних ѝословица I-II*, Београд: НДСЈ и Јасен.

- Маретић 1963: Tomislav Maretić, *Gramatika i stilistika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Симић 2002: Радоје Симић, *Српска ђрамајтика 2*, ијек. издање, Београд: НДСЈ и Јасен.
- Стевановић 1991: Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик 2*, Београд: Научна књига.
- Шешић 1963: Богдан Шешић, *Лојика*, 2. изд., Београд: Научна књига.

Jelena Jovanovic Simic

ABOUT 'QUALIFICATION' AND 'APSOLUTIVE' FROM LINGUISTIC AND 'VERBATOLOGY' GLORY

Summary

The author has the task, in this work – in linguistic, stylistic, pragmatic and verbatological methods – to define more precisely the 'qualifier' as a syntactic and stylistic category, and to extract the category 'absolute' from it.

Key words: verbal time, indicator, relativ, modus, qualifier.

ЛИНГВИСТИЧКЕ И ВЕРБАТОЛОШКО-
КОМУНИКОЛОШКЕ ОСОБЕНОСТИ
КРАТКЕ НОВИНСКЕ ПРИЧЕ

У раду се разматрају жанровске и вербатолошко-културолошке карактеристике *крајке приче*, као специфичне белетризоване форме новинског извештавања и приповедања. Утврђује се да композиција кратке приче одређена јединством радње, те и расположења и утисака, а да је њен језик једноставан и сугестиван, и без изражене стилизације. Жанровски посматрано, кратка прича подсећа на новелу или фељтон, а пре свега, на цртицу. Њихов је, међутим, комуниколошки и стилски карактер – посве различит. На основу аналитичког посматрања три различите *крајке приче* – аутор закључује да у овом жанру има текстова који показују висок степен естетизације новинског дискурса, на једној страни, и оних који су стилски неутрални, или пак са сниженом стилском вредношћу, на другој. Ови први имају изражену културну, социјалну, националну и интимну имплицативност и конотативност, а други се избором теме и наративног модуса просто стилски дисквалификују. У првим се текстовима конкретна тема и појединачне судбине успевају уздићи до уметничког нивоа, у другима се често универзална тема стилски неутралише, умањујући историјски, културолошки и естетски капацитет приче.

Кључне речи: новински дискурс; кратка прича; цртица; фељтон; новела; тема; композиција; стилизација; културолошки, социјални и естетски капацитет приче.

1. Опште теоријско-методолошке напомене

1.1. О културолошком концепту у медиологији

1. Да бисмо могли адекватно прићи ма ком жанровском облику у медиолошком регистру – важно је скренути пажњу на методолошку стратегију у истраживању и терминолошку апаратуру у описивању. Наша метода је овде поглавито дескриптивно-аналитичка, разуме се, са синтетичким пасажима. Како је предмет нашег истраживања једна особена новинска форма, мешовите функционално-стилске врсте, тј. *крајшка џрича*, – нужно ће наш семиолошки арсенал чинити културологија и медиологија. Као посредника међу њима – постављамо науку о општим принципа вербализације човекове стварности, тј. вербатологију. Овакво теоријско-методолошко сондирање наше грађе можемо објаснити и чињеницом да „свака медиографија – сложићемо се са Дебреом (2000: 203-204) – представља дијагонални пресек равни и окружења, пустоловину која се не може унапред програмирати“.

1.1. Уосталом, на пољу ’науке о човеку и друштву’, неке данас добро омеђене и у својим оквирима угледне дисциплине гнушају се покушаја стварања сопствене медиолошке историје. Ево зашто.

а) „То би их подсетило – каже на једном месту Дебре (2000: 208) – да су настале у нечистоћи (*inter faeces et urinam nascimur*). Не смемо заборавити да и оне представљају нешто посредно, резултат низа ауторитативних чинова разграничавања (и саморазграничавања)“:

„Сви ми се бавимо медиологијом, као што се и господин Журден бави ’прозом’, рекли би многи истраживачи у науци о друштву. Добри историчари XIX века бавили су се неком безименом социологијом – зашто би постојала *једна* социологија? Добри социолози се и по свом делу и грађи баве медиологијом – зашто онда да постоји *једна* медиологија? Сви граматичари се баве критичком анализом текста, зашто да постоји *једна* филологија? Сви филолози се мање-више баве упоредним истраживањем језика – чему *једна* лингвистика (језик за себе и по себи)? Чему издвајање једне равни

у стварности (трансмисија за себе и по себи) и покушај њене формализације? Тежња за спајањем различитих микроанализа и емпиријских истраживања и њиховим објашњавањем у оквиру посебне области, која би поседовала унутрашње јединство, припада објективној динамици знања“

(Дебре 2000: 210-211).

б) Једноставно, премошћавање два реда стварности или два низа истраживања подразумева да се у средиште симболичког света постави пропратни апарат. Ми ту видимо медиологију, а њен задатак не препознајемо само у томе да каже шта се понегде збива и зашто, већ и да језиком научне аргументације објасни природу дешавања и предвиди последице – најшире гледано друштвене, а уже – културолошке.

1.2. Када је реч о културолошком аспекту, ваља имати у виду да постоје три опште категорије у дефиницији културе.

а) Прво 'идеална', по којој је култура стање или процес људског усавршавања у смислу одређених апсолутних или универзалних вредности.

Ако се прихвати таква дефиниција, анализа културе се успоставља као откривање и описивање, у животима и делима, оних вредности за које се може сматрати да чине један ванвремени поредак, или да су од трајне важности за универзалну људску судбину.

(Вилијамс 2012: 125)

б) Друга је 'документарна', по којој је култура скуп дела ума и маште у којем су, на исцрпан начин, људска мисао и искуство различито забележени.

Анализа културе је, на основу ове дефиниције, критичка активност којом се природа мишљења и искуства, детаљи језика, форма и конвенција у којима се јављају, описују и вреднују. Таква критика може да иде од процеса врло сличног 'идеалној' анализи,

откривања најбољег што је смишљено и написано на свету, преко процеса који, мада заинтересован за традицију, основни нагласак ставља на конкретно дело које се истражује (чије су разјашњавање и вредновање основни циљ), до неке врсте историјске критике која, после анализе конкретних дела, настоји да их повеже с одређеним традицијама и друштвима у којима су настала.

(Вилијамс 2012: 125)

в) И коначно, трећа дефиниција културе је 'социјална', и по њој је култура опис одређеног начина живота који изражава нека значења и вредности, не само у уметности и образовању, него и у институцијама и свакодневном понашању.

Анализа културе је, на основу такве дефиниције, разјашњавање значења и вредности, имплицитних и експлицитних, у одређеном начину живота, у одређеној култури.

(Вилијамс 2012: 125)

2. Оно што је за наш медиолошки приступ култури значајно – јесте чињеница да су студије културе публику успоставиле као најзначајнији фактор у ланцу комуникације, посебно развијајући тзв. *анализу рецејције*.

Насупрот идеолошкој критици, која издваја манипулативне моћи медија и тези о пасивној публици, стављен је акценат на полисемичност порука и сложеност двосмерног процеса. Свака порука, било да је наметљива или вешто пласирана, може да буде протумачена и перципирана на безброј начина. Упркос неоспорној чињеници да медији учествују у конструкцији пожељне слике света према интересима различитих центара моћи, људи у сваком друштву имају слободу и способност да их прерађују, дописују, отписују, одбацују.

(Ђорђевић 2012: 29)

Студије рецејције баве се начинима интерпретације медијских текстова у одређеном политичком, идеолошком и

културном контексту што претпоставља да се у њему пресецају доминантни дискурси са модалитетима интерпретације који укључују морално расуђивање, идеолошко-политичке реакције, осећање одбијања или допадања, уживање итд.

Рецепција подразумева врсту 'интимног сусрета' са медијским текстовима. Ти сусрети се, међутим, догађају под одређеним условима које диктирају културне, политичке и идеолошке предиспозиције укључене у процес артикулације значења. Оно што културолошком приступу даје специфичност у односу на остале типове студија рецепције јесте њихово инсистирање на значају *активне публике* и коришћењу *еџнографској* метода којим је требало узети у обзир многе особене ситуације у којима се догађа сусрет са медијским текстовима.

(Ђорђевић 2012: 29-30).

3. Наш методолошки приступ *крајњој ѝричи* као медиолошкој форми – захтева, међутим, нужно и укључење естетског критерија. Ово због тога што су *крајње ѝриче* белетризоване форме, са мањим или већим стилским упливима новинарског изражавања, или са читавим публицистичким текстовним интерполатима. О овој се форми из тога разлога може говорити и као о публицистичкој, али и као о уметничкој врсти.

а) Уметничко дело вреднује се по својој оригиналности, посредством два критерија: јединствености и аутентичности. Важно је да њен сопствени квалитет не буде квантитет, банални, индустријски, серијски производ. То одређује њену тржишну вредност. То значи да је квантитет последњи критеријум за квалитет, и да вредност израде у уметности не зависи од вредности уметничког дела.

б) Уметник у медијским околностима, или у друштвеним околностима медијског амбијента – често негира себе као уметника, а као врхунац бешчашћа, тврди да то што чини није подражавање и приближавање неком делу, отворено плагијаторство, 'адаптација'.

Уметничко дело хоће да сиђе на улицу, да урони у поток – укратко речено, да избегне подруљивост естетике и

'загушљивост културе'... У сталном кретању између обе-
свећења (тривијалности) и посвећења (витрине), ширења
(живот) и скупљања (збирка), радикалности и промоције,
последњу реч има медијум, који од антикултуре чини кул-
туру и од бљувотине свету водицу.

(Дебре 2000: 85).

4. Укус и стил данас у уметности уопште, и у уметности
речи посебно – у великој су мери диктирани ванестетским
или неестетским параметрима. У томе валуативном процесу
значајно место заузимају медији. Они су данас извор знања,
извор укуса и мере, 'најстварнија' стварност. Ништа се није
догодило ако медији то нису забележили. Они су данас
неретко једина лектира великом броју читалаца.

Читалац, Ворсвортов вршњак, кретао се у ограниченом скупу
знакова: разноврсност није преовладала. Тако је у ходу могао
да стекне моћ разликовања. Савременик је, пак, истовремено
изложен толиком скупу знакова, толико збуњујућих по својој
разноврсности и броју да, осим ако је посебно надарен или
повлашћен, једва може да их разликује. Ту лежи невоља културе
уопште. Међаши су померени, умножени и нагомилани један
преко друго, разлике и линије поделе су замагљене, границе
су нестале, а уметности и књижевности различитих земаља и
периода су се слиле па, ако се вратимо метафори 'језика' за кул-
туру, могли бисмо да прилагодимо оно што је Т. С. Елиот рекао
за интелектуалну ситуацију: 'Кад има толико тога да се зна, кад
је толико области знања у којима се исте речи користе у разли-
читим значењима, кад свако зна понешто о многим стварима,
сваком је све теже да зна да ли зна о чему говори или не'".

(Ливис 2012: 48)

Смисао за добар стил стиче се једино континуираним
и озбиљним размишљањем, те сталним додиром са нај-
бољим узорима композиције. Данас нема довољно могућ-
ности за дуготрајни сусрет са таквим узорима, па је про-
сечно култивисана особа пре једног века била неупоредиво

компетентнији читалац од данашњег. Не само што се савременик расипа на много више читања сваке врсте, него је и стицање моћи разликовања много тежи задатак.

1.2. Ка жанровском одређењу *крајике ѝриче*

1. Кратка прича је „сасвим одређен жанр, којег осим краткоће карактеришу још неке компоненте, а прије свега добро организована радња, усмјерена ка одређеном циљу, који је готово неумитан. Могући су обрти који, непредвиђени у условима свакодневног живота, дјелују неочекивано и снажно, те тако у минималном простору остављају максималан утисак. Идеална структура к. п. одликује се јединством радње, тона, расположења и утисака, а дуга је управо толико да се може прочитати у једном даху. Њен језик је по правилу једноставан и сугестиван, без маниризма, кићености и високе стилске орнаментике“ (РКТ 1992: s. v.). Кратка прича, по истом извору, донекле подсећа на новелу, али и на фељтон, али се од њих одликује „новим начином приказивања човјека у његовој конфронтацији са стресовима савремене техничке епохе“. Проучаваоци новинске прозе по правилу не помињу кратку причу међу ‘новинским жанровима’, или ‘облицима новинарског изражавања’, али увидом у текстове лако се издваја кратка прича од цртице. То ћемо показати у даљем тексту анализом три примера. По овоме, а свакако и жанристички и вербатолошки, кратка прича је врста уметничке прозе која у сажетом виду, добрим одабиром теме, композицијом и драматургијом, продубљеном имагинацијом уз појачану идеализацију тематике и стилску креацију форме – треба да достигне највиши ниво ефицијентности израза. Кратка прича тематски се и вербатолошки додирује са једном новинском формом, тј. са цртицом. Њихов је, међутим, комуниколошки и стилски карактер – посве различит. У наредним редовима укратко намеравамо повести праву о жанристичком сроднику кратке приче, те и о њиховим културно и комуникацијски дивергентним ефектима.

2. И цртица је облик приповедне прозе сличан краткој новинској причи, и њу карактеришу сажетост и краткоћа

приповедања, али су у цртици дате само назнаке неког књижевног лика или догађаја. „Одликује је – по мишљењу Т. Поповић (2007: 114) – мањи степен белетризације стварности и одсуство елемената песничког језика (метафорика, ритам и др.)“. У цртици су обрађене одређене теме из живота: мисли и расположења, живот и искуства. Н. Ђорилић (2005: 52), можда несвесно, кроз речи девојке Мине, која пише „запажања о животу, цртице“ даје дефиницију цртице из живота. Цртица је (РКТ 1992: s. v.): „краћи облик наративне прозе који се обично своди на назначење обриса неког догађаја и лика... У другој половини 19. в., изникавши из народног и анегдотског приповедања, као и из реалистичке тенденције за сликањем ситних догађаја свакодневног живота, ц. је била један од омиљених облика приповедачког сведочења и исказа“. Цртица је у односу на њој сродну врсту, репортажу, знатно мање заступљена међу новинским текстовима.

а) Многи сматрају, по Д. Славковићу (1979: s. v.), да је цртица, заправо, мала репортажа. Цртица – то је мали захват у живот, без неких претензија за великим сликањем, животни детаљ успут ухваћен и записан у новинарској бележници. Цртица не говори о једном човеку уопште, или уопштено о једном догађају или појави. Цртица је управо оно што каже њен назив: цртица, а не до краја извучена линија. „У садржају цртице – пише Б. Којић (1964: 173) – не ради се ни о каквим значајним и важним догађајима, него најчешће о ситним људским манама и врлинама, о поступцима које треба похвалити или покудити, о личним иницијативама које су спријечиле штету или несрећу, укратко, за садржај цртице је прикладан сваки људски проблем, који је уједно, или који је бар донекле, и друштвени проблем, који има и своју социјалну страну. Каткад је садржај цртице нека ситна епизода, а каткад читава мала драма из људског живота“.

б) Цртица је, вероватно, настала као реакција на монотono, регистраторско, суво писање о догађајима, појавама и људима. Требало је разбити то сивило, тај конвејер¹ вести и извештаја и многим, наизглед ситним догодов-

1 Клајн–Шипка (2008: s. v.). – Конвејер: (енгл.) „покретна трака за преношење делова производа током израде од једног до другог радника или за пребацивање материјала на мање удаљености“.

штинама прићи интимније, топло, људски. И то управо оним догодовштинама које, саме по себи, нити су драматичне, нити важне, нити узбуђујуће. Оним обичним, свакодневним односима у друштву, о којима се прича у трамвају, пред улазом у биоскоп, на пијаци, и који, објективно, не би ушли у новине, у јавност, јер, управо као такви, не заслужују посебну пажњу читалаца, слушалаца, па и гледалаца. Џон Ф. Деј (1962: 35-36) сматра да је фичер (цртица) одраз света у лакшем облику, те да се у овој новинској форми говори о навикама појединаца, причају се мале истине живота. Према Н. Г. Богданову и Б. А. Вјаземском (1973: 69), тема цртице је ужа: говори о једном погону или предузећу, школском заводу, и тада новинар приповеда о својим утисцима, излаже своја запажања – не уопштава чињенице.

в) 'Фичер' је у нашем новинарству мало познат појам, иако је овај облик новинарског изражавања карактеристичан за западну штампу, поготово америчку. Веома је сличан нашој цртици, и поред тога што га поједини теоретичари стављају у нарочиту врсту вести (фичер је, кажу теоретичари, репортажна обрада вести, и ово се мишљење може прихватити једино уколико се пође од тога да сваки облик новинарског изражавања у својој основи, ипак, мора да има елементе вести). Фичер, међутим, говори о људски дирљивим појединостима, при чему се у њега 'уклапа' описивање да би се истакле личности и детаљ.

г) Једно од главних обележја цртице свакако је стил писања. Он је сличан репортерском – треба да буде жив, духовит, присан, са претензијама да изнесе атмосферу. И ту новинар уноси себе: свој дар посматрања, виђења и своје људско саучешће. Цртица – то би, дакле, био напис чије би основне особености биле: она описује обичан догађај из живота, дакле реалност, али из посебног угла посматрања и има посебан стил. К. Милер (1971: 38) мисли да је „неформални стил веома карактеристичан за фичер материјал јер, мада користи чињеничну новост као основу, он првенствено има намеру да забави, а може и да информише“. Према њему, фичер-сторије могу бити наративне, објашњавајуће и дескриптивне. „Као наративне, оне имају битне елементе свих

сторија – фабулу, амбијент и карактере – и непосредно буде интересовање читалаца, наговештавањем компликованости заплета, који може бити решен. Фичер-сторије, које су експозиције, правремено објашњавају тему излагања. Дескриптивне фичер-сторије дају вербалну слику личности, ствари или места која су у жижи интересовања“.

3. Према томе, ако је проза по садржају раздељива у две одвојене области, а критеријум за ту раздеобу је ’фикционалност’ као основна особеност књижевно-уметничког израза, а ’стварност’ текста који по строгом критерију не би могао спадати тамо, онда новинарска прича долази бар делом у ред књижевно-уметничких текстова са фикционалним садржајем, док цртица у ствари спада у категорију ’стварносне’ прозе (попут биографије, хронике и сл.), тј. нешто литерарније конципираног описа стварних нарави и догађаја из живота.

2. *Анализа крајке новинске приче*

1. За анализу приче одабрали смо три текста: “Мој живот у иностранству“, пронађен у електронском облику, на интернет страни Илустроване Политике, други текст – „Прича о скијашком штапу“, у Политикином забавнику, у рубрици ’Живот пише драме’; и трећи текст „Омер о Омфали“ преузет је из Политикиног забавника.

а) Композиција првог и другог текста – са структурно-текстолошког гледишта – веома је једноставна. Текст “Мој живот у иностранству“ није тако кохерентан, разуђен је и испресецан размишљањем девојке-посетиоца и реминисценцијом о животу старог Пјера, коме је дошла у посету. У тексту се смењују дијалог и нарација. Композиција „Прича о скијашком штапу“ је кохерентнија, јер осим једне споредне епизоде у којој имамо статичан мотив сусрета са другим алпинистима, текст представља опис догађаја и околности у којима су се наша четворица алпиниста, испричан из перспективе очевица, али и поред тога ипак је разуђена детаљним описивањем и једном споредном епизодом. Први текст можемо поделити на три целине, према начину на који се

остварују: дијалог – наратија – дијалог. Други текст пролази кроз све етапе драмске радње и можемо га поделити на шест делова: увод, заплет, кулминација, перипетија, расплет и епилог. У тексту је доминантна наратија. Нема дијалога, а на три места се у форми управног говора преносе речи изговорене у некој карактеристичној ситуацији. Што се саме организације догађаја тиче, у питању је проста линеарна сукцесија, јер у тексту имамо приповедање о догађајима и ситуацијама у којима се алпинисти налазе од тренутка одласка од куће и поласка у експедицију па до поновног повратка кући и приповедања о проживљеном у кругу породице. Приповедање је такво да га можемо сматрати експанаторним, са поступцима експликације и детаљизације описа.

2. Текст “Мој живот у иностранству“ схватићемо као кратку причу са свим оним особеностима које смо горе поменули, дакле текст са јасним литерарним амбицијама:

Смежурани старац покушава да кроз дебело стакло наочара види ко сам. На њему одело, демоде, са понеком флеком... Ипак се види да је некада давно то био скуп комад одеће, квалитетан твид, још бољи крој... Поново му се обраћам:

- Чика Пјер, јел’ знате ко Вам је дошао у посету?

- Приђи ближе да те видим, много си далеко...

Једино да му се унесем директно у лице... Мислим да ме не би ни тада препознао. Одустајем и кажем му своје име и чија сам...

- Ааа, откуд ти да се мене сетиш?

- Па ето, чула сам да сте овде у стационару, па сам дошла да видим како Вам је.

- А, хвала богу добро, али није баш као код куће... Боље је код куће, али ето, не могу више сам, не видим, не могу у пазар, ни да кувам, перем, притисле године...

- Ви јако добро изгледате за своје године ... 87 није мала ствар... Мој тата је отишао много млађи, у 68-ој...

- Чуо сам, каже чика Пјер, мршти се и мења тему... Не воли да прича о смрти и о умрлима...

Пита ме – а како је сад доле? Како се живи? Има ли свега?

- Има, чика Пјер, има, само ако имате пара... Кад имате пара, има свега...

- Знам ја то, то је тако увек било... свуда...

- Овде Вас лепо пазе, зар не?

- Е, лепо... лепо би било да сам млађи, код своје куће, али сад је тако како је, боље нема... Ја бих највише волео да се вратим да умрем тамо доле...

- Како ћете сад доле, после толико година, пола века? Не бисте се Ви доле могли снаћи... ко би Вас доле овако гледао?... Сестра Вам је тек неку годину млађа од Вас...

- А добро је она, боље него ја... Умро јој је муж, али она још путује... Зимус се вратила из Америке, била је тамо код кћерке...

Опет се мршти и мења тему... А је ли, богати, како је сад доле? Каква је нова власт?

- Одакле почети причу, шта је ново за некога ко је отишао пре 50 година из Београда у потрази за бољом зарадом, али и за проводом... Тек што се оженио, решио је да иде у иностранство и своју младу повео са собом, у град светлости.

Посао је релативно лако нашао, јер је још тада добро говорио француски. У граду светске моде, владала је права јагма за сваким ко је у то време знао да удене коначу у иглу... Аванзовао је од обичног шнајдера до шефа радионице за поправке (тзв. *retouche*), у једној славној и скупој париској модној кући. Добро је зарађивао, имао и велики бакшиш од неких славних муштерија, али доста је и трошио. Нарочито после изненадне смрти жене, која није имала ни 40 година кад је доживела срчани удар, док је Пјер био на послу... Сахранио ју је на славном гробљу „*Père Lachese*“ и никада се више није женио. Живео је повучено и достојанствено, хранио се по добрим париским ресторанима, лепо се носио... Сви су на њега гледали као на једног правога француског господина, са лепим манирима, који добро познаје Француску и Французе...

А није да чика Пјер није био добра прилика, био је. Увек беспрекорно одевен, са пуно француског стила... Онијег раста и проћелав, увек свеже избријан и пријатно напарфимисан, са *Liberation*-ом у руци... Мене је Пјер из млађих дана ликом и стасом много подсећао на француског министра *Alana Jurré-a*... Српске речи је изговарао са напућеним уснама, шушкајући милозвучно као прави Француз... Ту и тамо би убацивао и по неку француску фразу, јер је брже мислио на француском... Није имао велико друштво, али би увек притекао у помоћ новопридошлим имигрантима, јурио за њих по разним министарствима, писао у њихово име писма и борио се дипломатски и учтиво са француском бирократијом.

Веровало је да са „patron-om“ тј. газдом нема шале... Газда је газда и увек у праву... хвалио је француски систем, јер обични радници могу да се преко синдиката изборе за своја права... Де Гол му је био идол, а касније Митеран... Десничаре није много мирисао, јер кад год су они на власти, радницима није боље, већ горе, мање плате, дуже радно време итд...

Никада ми није било јасно зашто један такав господин помаже неким полуписменим типовима, који долазе из унутрашњости да зараде „велике“ паре у Паризу, тим пре што је често због таквих имао и великих проблема... Неки су се опијали, други остављали венчане жене, налазили љубавнице, па је перје летело на све стране. Дешавало се и да Пјер мора до скочи до prefecture да да изјаву у име неког „швалера“... Било је и оних који су и последњи франак знали да потроше на коњским тркама, па кад им јаве да им је неко доле у Србији умро, да треба дођу на сахрану, онда би опет Пјер ступао на сцену, облачио „коцкара“ на брзака, да остави леп утисак доле код фамилије, да мисле како се добро живи у Паризу и да не виде да од оног њиховог и нема баш неке вајде...

Пјер је често добијао и задатак да Париз покаже онима који су долазили код родбине у посету... Тако сам га и ја упознала још почетком 80-их кад сам се први пут нашла у Паризу код рођака. Пјер је некако увек могао да добије слободан дан, а имао је пуно годишњег одмора, никада до краја искоришћеног... Свега неколико пута је отишао назад у Београд, да обиђе родитеље, а после њихове смрти испоставило се да за Пјера више нема места у очевој кући... Сестра, зет, стигла и деца, а простора за целу фамилију никад доста... Пјер је престао да одлази, да не буде на сметњи...

- Знаш, отац је мени оставио део куће, али ето...

Гледам га и мислим штета, добар је то човек, а није имао баш неку велику срећу у животу... И станчић који је купио негде код париске Олимпије, у време кад је добро зарађивао, изгорео је у некаквом пожару... дуго се тужио са општином ради одштете и на крају кад је отишао у пензију, прихватио је да живи у општинском стану на периферији Париза. Сваке недеље имао је обичај да одлази у Париз метроом на недељни ручак са мојом рођаком, која никада није заборавила да јој се Пјер нашао први при руци ономад кад је стигла са једним кофром на „Gare de Lyon“ ... Увек су се налазили у истом ресторану

у 11-ом арондисману ... Знао је тачно колико је тај ресторан променио власника, који је био добар, који ништа није ваљао...
- Е, није сад Париз као што је некада био... У моје време, није било овако... Било је више реда, а сад, „ça vas pas“... не ваља сад...
- Како не ваља, питам, шта не ваља?
- Много се тога овде намножило, има свега и свачега...
- Али видите како Вас пазе? Прошле године сте заглавили на три месеца у болницу, спасли су Вас, трудили се око Вас...
- Да, јесу, богу хвала, давали су ми неке скупе инјекције, па сам успео да поново станем на ноге... сад могу да идем, имам и штап... кажу ми да нема помоћи за очи, вид ми је јако ослабио... Не би вредела никаква операција...
- А каква Вам је храна овде?
- Добро је, није лоше... Има и меса, воћа, колача... Ја не једем пуно, слатко не трошим... знаш боље је јести мање... Волим да попијем кафу... Пијем две дневно, дозволио ми лекар... То мало погура моје срце кад заштопа, знаш... И жао ми је што не могу више да себи кувам слadak купус са коленицом... Некад ми се баш једе...
- А јел' Вам долази још неко у посету?
- Не, нема ко, зашто да долази, шта ће ми ко?, брани се
- Зар немате овде сестричину, са фамилијом?
- „Si, si“, имам, била је она... једном су ме возили код њих, али шта ћу им ја?... Има двоје деце, другог мужа и два кера... немам ја тих пара да се они врте око мене... Овде ми је добро, држава брине о мени... Вратио сам им онај стан, знаш... Пензију овде више не добијам, све држава регулише аутоматски... А и шта ће ми, не видим ја сад да идем да плаћам са картицом... Не треба мени овде новац... Знаш, летос су ме питали да ли имам неког од фамилије још доле у Србији... Рекао сам да имам сестру у Београду... Знаш, ја никада нисам хтео да узем француско држављанство... нисам хтео, шта ће ми то... Није ми било потребно... Можда ме пребаце доле негде, код сестре... рекли су да ће видети... знаш, размишљао сам, волео бих ипак доле да умрем...
Ђутим, климам главом, а у ствари немам срца да му пренесем гунђање његових рођака... Шта, матори нас се сад сетио, кад му је дошао крај... Где је био до сада? И то на ову кризу и скупоћу... Нема деда појма колико кошта једна сахрана у Београду... Ко ће то да плати? Нека га тамо, где је и до сад био... добро му је тамо...

а) Апстраковањем сижеа ове новинске приче, долазимо до теме, која је – у најгрубљим цртама представљена – пролазност живота и релативност људске среће. Тако је у ширем смислу. У ужем смислу примарна је социјална тематика, и она је презентована кроз судбину оних којима домовина постаје само оно место на којем се тренутно налазе, који дакле немају ни дома ни рода, јер су их изгубили отиснувши се из родног краја у бели свет. Покушај повратка, па и сам повратак, само потврђују горку истину о губитку пупчане врпце која их повезује са коренима. Наративни спецификум ове теме јесте однос рођака према човеку на заласку живота, а који је протраћио живот и остао без материјалних средстава која би овима била мотив бриге о болесном рођаку.

б) „Мој живот у иностранству“ почиње хетеродијегезом, приповедањем у трећем лицу, о старцу који кроз дебело стакло наочара покушава да препозна саговорника. У тексту су присутне и дијалогске партије, као и хомодијегеза, оличена у унутрашњем монологу девојке. Кроз текст нас води приповедна инстанца девојке-посетиоца из Београда, из чије тачке гледишта ми примамо цео догађај и чијим очима посматрамо судбину напуштеног и заборављеног старца.

в) Текст можемо поделити на три целине: прва почиње описом чика Пјера, смежураног старца који носи наочаре са дебелим стаклом, у оделу са понеком флеком, чији крој сугерише да је и онога који га носи прегазило време:

Смежурани старац покушава да кроз дебело стакло наочара види ко сам. На њему одело, демодје, са понеком флеком... Ипак се види да је некада давно то био скуп комад одеће, квалитетан твид, још бољи крој...

в1) Овај иницијални опис ефецијентно композиционо-тематски интегрише у приповедно ткиво следећи дијалогски парцелат, са комуникативном функцијом препознавања и представљања:

- Јел знате ко Вам је дошао у посету?
- Ааа, откуд ти да се мене сетиш?

Након ове две ситуационе реплике, следи читава наративна батерија симетрично постављених питања и одговора, са монолошким интерполатима старчевим – у виду интимних, социјалних, филозофских или културолошких реминисценција: о животу у стационару, о животу уопште и друштвеним приликама, о власти у Београду, итд. С друге стране, свако девојчино питање представља нови наративни захват у причу, њена питања дају генеришу микротеме ове приче, дефинишу фокусне тачке приповедања. А њене дигресије – анафоричко-катафорички – изграђују кохезивне приповедне шавове. Тако су стратешки сасвим друкчије постављени њени монолози у односу на старчеве, али су у целини текста комплементарни. Овде препознајемо сасвим специфично преплитање монолошко-дијалошког поступка, као и наративно дескриптивног. Чини се најисправнијим читав композициони поступак дефинисати као дијалогизацију монолога и наративизацију дескрипције.

в2) Централни део ове приче јесте заправо други део, који сматрамо сужејним фокусом – у њему се више асоцијативно и ридијално, него хронолошки и линеарно прогресивно дискурзивно расклапа живот старца – у тематски репрезентивним наративним тачкама приказује се његов развојни пут, који почиње одласком из Србије и доласком у Париз:

- Одакле почети причу, шта је ново за некога ко је отишао пре 50 година из Београда у потрази за бољом зарадом, али и за проводом... Тек што се оженио, решио је да иде у иностранство и своју младу повео са собом, у град светлости.

Посао је релативно лако нашао, јер је још тада добро говорио француски. У граду светске моде, владала је права јагма за сваким ко је у то време знао да удене конач у иглу... Аванзовао је од обичног шнајдера до шефа радионице за поправке (тзв. *retouche*), у једној славној и скупој париској модној кући. Добро је зарађивао, имао и велики бакшиш од неких славних муштерија, али доста је и трошио. Нарочито после изненадне смрти жене, која није имала ни 40 година кад је доживела срчани удар, док је Пјер био на послу... Сахранио ју је на славном гробљу „Père Lachese“ и никада се више није женио. Живео је повучено и достојанствено, хранио се по добрим

париским ресторанима, лепо се носио... Сви су на њега гледали као на једног правог француског господина, са лепим манирима, који добро познаје Француску и Французе...

А није да чика Пјер није био добра прилика, био је. Увек беспрекорно одевен, са пуно француског стила... Онијег раста и проћелав, увек свеже избријан и пријатно напарфимисан, са Liberation-ом у руци... Мене је Пјер из млађих дана ликом и стасом много подсећао на француског министра Alana Jurré-a... Српске речи је изговарао са напућеним уснама, шушкајући милозвучно као прави Француз... Ту и тамо би убацивао и по неку француску фразу, јер је брже мислио на француском... Није имао велико друштво, али би увек притекао у помоћ новопродошлим имигрантима, јурио за њих по разним министарствима, писао у њихово име писма и борио се дипломатски и учтиво са француском бирократијом.

Веровао је да са „patron-om“ тј. газдом нема шале... Газда је газда и увек у праву... Хвалио је француски систем, јер обични радници могу да се преко синдиката изборе за своја права... Де Гол му је био идол, а касније Митеран... Десничаре није много мирисао, јер кад год су они на власти, радницима није боље, већ горе, мање плате, дуже радно време итд...

Никада ми није било јасно зашто један такав господин помаже неким полуписменим типовима, који долазе из унутрашњости да зараде „велике“ паре у Паризу, тим пре што је често због таквих имао и великих проблема... Неки су се опијали, други остављали венчане жене, налазили љубавнице, па је перје летело на све стране. Дешавало се и да Пјер мора до скочи до prefecture да дâ изјаву у име неког „швалера“... Било је и оних који су и последњи франак знали да потроше на коњским тркама, па кад им јаве да им је неко доле у Србији умро, да треба дођу на сахрану, онда би опет Пјер ступао на сцену, облачио „коцкара“ на брзака, да остави леп утисак доле код фамилије, да мисле како се добро живи у Паризу и да не виде да од оног њиховог и нема баш неке вајде...

Пјер је често добијао и задатак да Париз покаже онима који су долазили код родбине у посету... Тако сам га и ја упознала још почетком 80-их кад сам се први пут нашла у Паризу код рођака. Пјер је некако увек могао да добије слободан дан, а имао је пуно годишњег одмора, никада до краја искоришћеног... Свега неколико пута је отишао назад у Београд, да обиђе родитеље, а после њихове смрти испоставило се да за

Пјера више нема места у очевој кући... Сестра, зет, стигла и деца, а простора за целу фамилију никад доста... Пјер је престао да одлази, да не буде на сметњи...

- Знаш, отац је мени оставио део куће, али ето...

Гледам га и мислим штета, добар је то човек, а није имао баш неку велику срећу у животу... И станчић који је купио негде код париске Олимпије, у време кад је добро зарађивао, изгорео је у некаквом пожару... дуго се тужио са општином ради одштете и на крају кад је отишао у пензију, прихватио је да живи у општинском стану на периферији Париза. Сваке недеље имао је обичај да одлази у Париз метроом на недељни ручак са мојом рођаком, која никада није заборавила да јој се Пјер нашао први при руци ономад кад је стигла са једним кофером на „Gare de Lyon“... Увек су се налазили у истом ресторану у 11-ом арондисману... Знао је тачно колико је тај ресторан променио власника, који је био добар, који ништа није ваљао...

- Е, није сад Париз као што је некада био... У моје време, није било овако... Било је више реда, а сад, „ça vas pas“... не ваља сад...

в3) У трећем делу цртице поново се развија дијалог о животу у стационару и посетама које прима, као наставак приче о социјалном статусу као директној консеквенци материјалног стања, и ту се отвара приповедни фон за етаблирање културних, националних² и фамилијарно-патријархалних вредности:

- А јел' Вам долази још неко у посету?

- Не, нема ко, зашто да долази, шта ће ми ко?, брани се

- Зар немате овде сестричину, са фамилијом?

- „Si, si“, имам, била је она... једном су ме возили код њих, али шта ћу им ја?... Има двоје деце, другог мужа и два кера... немам ја тих пара да се они врте око мене... Овде ми је добро,

2 ¹Националност² – мисли Милер (1995: 178) – „не може више остати дифузна културна матрица, узета здраво за готово, не може бити нешто што се стиче просто живљењем на неком месту, удисањем ваздуха, праћењем како се у окружењу ствари чине на одређени начин“. Тако код старца Пјера препознајемо устаљене мотиве и тропе националне имагинације – он о томе говори дискурзивним темама и сликама које су у средишту националног начина мишљења и осећања. Сликама везаним за емотивну лојалност коју подразумева национална припадност.

држава брине о мени... Вратио сам им онај стан, знаш... Пензију овде више не добијам, све држава регулише аутоматски... А и шта ће ми, не видим ја сад да идем да плаћам са картицом... Не треба мени овде новац... Знаш, летос су ме питали да ли имам неког од фамилије још доле у Србији... Рекао сам да имам сестру у Београду... Знаш, ја никада нисам хтео да узмем француско држављанство... нисам хтео, шта ће ми то... Није ми било потребно... Можда ме пребаце доле негде, код сестре... рекли су да ће видети... знаш, размишљао сам, волео бих ипак доле да умрем...

Ћутим, климам главом, а у ствари немам срца да му пренесем гунђање његових рођака... Шта, матори нас се сад сетио, кад му је дошао крај... Где је био до сада? И то на ову кризу и скупоћу... Нема деда појма колико кошта једна сахрана у Београду... Ко ће то да плати? Нека га тамо, где је и до сад био... добро му је тамо...

г) Посматрајући начин на који се ова три дела текста остварују, закључујемо да су у причи доминантни дијалог и нарација. Што се дијалога тиче, можемо рећи да као вербализацијска форма циклизира причу, постављајући се на почетку и на крају текста. Притом је и изванредан пример столске транслокације – тј. преузимање доминантне форме колоквијалног стила и његово утекстовљење у поетизовани дискурс. Ова транслокација праћена је, разуме се, и стилском контекстуализацијом – тј. жанровском адаптацијом у наративно ткиво кратке приче. Хоћемо рећи да тематско естетизовани контекст врло ефицијентно апсорбује ову колоквијалну форму, те она губи стилске везе са домицилним регистром, а сама текстуална адаптација не остаје на површинском нивоу: не фигурира овде дијалог као стилски апликат или декорација. Он је транскодификован у једну стилску категорију коју називамо илустрацијом.

г1) Дијалог у првом делу приче можемо поделити на два сегмента, с обзиром на иницијатора разговора. У првом, о животу у стационару, иницијатор је девојка која поставља питања на која старац даје дуже или краће одговоре у зависности од њихове важности за старчев живот, и у зависности од значаја за вођење теме. Од три реплике које у тој првој

фази дијалога размењују, најдужи је први старчев одговор који представља његово виђење свог тренутног стања:

Није баш као код куће... Боље је код куће, али ето, не могу више сам, не видим, не могу у пазар, ни да кувам, перем, при- тисле године...

Кроз старчев одговор провејава сета због напуштања дома, а и туга због тога што борави у стационару, јер и поред свих услова у склоништу „није баш као код куће“, а што, тумачено у контексту, значи да му недостају пажња и љубав, драги људи који чине пријатну породичну атмосферу, а не само зидови, храна и намештај. Сетан тон старчевог одговора изазива саосећање са његовом тугом, а у крајњој линији и сажалење над његовом тужном судбином. Иако каже да му је ипак боље код куће, старац покушава да свој боравак у дому оправда једним помирљивим *али ето*. Вештина грађења приче огледа се између осталог и у томе како старац постепено скраћује израз, да би све већ речено сажео и изразио поентом целог одговора: *с'ишле јодине*.

Старчев монолог је искидан, тече у вртлогу резигнираних мисли и туге. Због тога можемо рећи да су његови искази изоморфични са његовим хабитусом. То им на формалном и садржинском плану даје карактер идиосинкразија. Но иако његов одговор делује само као пуко набрајање чињеница, без икакве повезаности, које су изнете као мање-више засебне целине онако како навиру, на нивоу читавог одговора заправо је успостављена узрочно-последична веза.

г2) Други део дијалога са изразитим је културолошким и социјалним асоцијацијама, са прикривеним и загушеним осећањем патриотизма. Управо о приликама у Србији, из које је тако давно отишао, разговор започиње старац, и истиче своју велику жељу да умре у својој домовини. Чини се да читав разговор тече споро, да је тромог тона, у основи природан, али сведен само на најбитније информације. На крају, има и једно полно-старосно обележје: то је разговор са старом особом којој је мука од живота, разговора, и која одговара споро и развучено.

д) И у завршном делу текста дијалог започиње старац, као и први пут, поново о социјалним темама, али сада не говори о Србији, већ о Паризу, оном некад и овом сад. Париз је, по његовом мишљењу, у прошлости био другачији и било је више реда. Говорећи о храни, старац стидљиво каже *добро је, није лоше*, што прикрива неко његово незадовољство; он истиче чега све има, именујући месо, воће и колаче. Овај одговор као да је наставак приче започете питањем *има ли свећа у Србији*, и поново се у његовом одговору односи на Француску. Тужно признаје да не једе пуно и да чак слаткише не једе уопште, правдајући се тиме да је боље да једе мање. У његовом жалу за храном уопште сублимирана је жал за традиционалним српским специјалитетом и тугом јер више себи не може да скува *сладак куйус са коленицом*.

ђ) Путем дијалога упознали смо се са животом старца у садашњости, а путем нарације коју спроводи девојка добијамо информације о његовом животу у прошлости. Девојка-посетилац прича о његовом одласку пре пола века из родног града у Париз, смрти супруге, пословима, одевању, племенитости и доброти. Истичући те елементе, само још више подвлачи контраст између човека пуног живота, какав је некада био и овог сада, оронулог, смежураног, резигнираног старца који чак и својим оделом сугерише опадање материјалног богатства и животне енергије.

е) Коначно, прича делује логиком социо-психолошке студије емигрантства, и дезоријентације коју доживљава човек лишен стварног социјалног окружења, истргнут из њега и бачен у услове у којима се осећа као туђин. Студија је трансформисана у фикцијске слике, те је попримила обресе књижевноуметничког дела.

3. Друкчија је по својој природи „Прича о скијашком штапу“. Она делује у првом реду као новински извештај о стварним доживљајима спортиста на планини, а тек у другом плану стоје њене стилске одлике, које је приближавају литерарном саставу. Хоћемо рећи да овде естетизована прича позајмљује не само оквир једне новинске форме, већ и залази у регистар новинских тема, па чак позајмљује и многе жанровске и стилске поступке карактеристичне за публицистику:

Поклољен снегом, Маре се неконијролисано шумбао низ њадине Дурмитора. У свести му је напнуло све оно што је слушао на алпинистичком шечају...

Маре, Брка, Ваљар и Шуре били су одлично расположени кад су крајем марта 1986. године, у суботње преподне, из Жабљака кренули и прошли поред Црног језера. Ишли су ка Великој Карлици, издуженом природном амфитеатру у источном делу Дурмитора. Њихов циљ био је алпинистички бивак, одакле су намеравали да за викенд, у правим зимским условима, освоје неки од оближњих врхова.

Београдским алпинистима није се допадало што су морали да се пробијају кроз снежне наносе, али су били спремни и на то. Маре и Брка носили су у ранчевима скијашке ципеле и скије, па су зато све више заостајали за Ваљаром и Шуретом. Пошто од скијашке опреме није било никакве користи, одлучили су да је оставе у шуми и то их је мало растеретило. Међутим, ближио се мрак, а они још нису нашли улаз у Карлицу. Спунштала се густа магла и било је јасно да могу да залутају. Одлучили су да се зауставе. Нашли су повољно место на падини и почели да у снегу копају вучју јаму. Била је увелико ноћ кад су завршили склониште. Ушли су унутра, покрили улаз затегнутим шаторским платном, развукли подметаче и увукли се у вреће за спавање. Питали су се да ли су Ваљар и Шуре стигли до бивака, а онда су утонули у сан.

У недељу ујутру пробудио их је неки шум на самом улазу у вучју јаму. Помислили су да је нека животиња, али су одахнули кад су препознали Зоранову главу. Бранко и Зоран покушавали су претходног дана да освоје Шљеме (2431 м), али их је у литици ухватио мрак, па су се целу ноћ смрзавали тамо где су се затекли, огрнути само танким шушкавим јакнама. Кад је свануло, вратили су се до бивака, где су нашли Шурета и Ваљара. Одмах су продужили даље ка Жабљаку и успут приметили шаторско платно на улазу у Бркину и Маретову „спаваоницу”. После краткотрајног сусрета, свако је кренуо на своју страну.

Сада није било магле и Маре и Брка лако су нашли улаз у Карлицу. Кроз огромне сметове, до бивака су, крајње исцрпљени, дошли тек у касним поподневним сатима. Чекала их је врућа супа коју су им скували Ваљар и Шуре.

Следећа два дана беснело је страшно невреме. Бивак се

тресао под ударима ураганског ветра. Напољу је било тако непријатно да су излазили само кад су морали. Залихе воде обнављали су топљењем снега, али су појели готово сву храну коју су понели. На располагању су имали само још неколико конзерви месног нареска које је, по старом добром обичају, неко раније оставио у биваку као вишак.

У среду је освануо дан без ветра, а снег је престао да пада. Коначно, алпинисти су изашли напоље. Решили су да се преко Мале Превије (2200 м) прошетају до подножја Милошевог Тока (2426 м) и да осмотре какви су услови за пењање.

Било је много новог снега. Колону је предводио Маре, после неколико метара пратио га је Брка, а Ваљар и Шуре заостајали су више десетина метара. Нису далеко одмакли кад је Шуре приметио да није понео рукавице и зато се вратио да их узме. Маре је, при ходању узбрдо, забадао дршку цепина у падину испред себе, а метална оштрица служила му је као рукохват. За разлику од Марета, Ваљар је при успону користио скијашке штапове.

У једном тренутку, рупа око Маретовог цепина неочекивано је почела некако чудно да се проширује. Цепин је остао да лебди у његовим рукама, ослонац испод ногу је нестао, а он је добио ударац у чело. Одмах му је постало јасно да је управо покренуо лавину и да се налази у огромној маси снега која се ваља низбрдо. Мозак је почео убрзано да му ради и није имао времена ни да се поштено уплаши.

Кад је лавина кренула, Шуре се налазио испред бивака и навлачио рукавице. С безбедне удаљености видео је како његови пријатељи као играчке нестају у снежној бујици.

Поклопљен снегом, Маре се неконтролисано тумбао. У свест му је нагрнуло све оно што је о лавинама слушао на алпинистичком течају. Сетио се да дерезе на испруженим ногама повећавају опасност од ломљења кичме, јер могу да се закаче за чврсту подлогу. Такође, руке морају да се користе како за одржавање тела на површини лавине, тако и за стварање ваздушног џепа испред носа ради несметаног дисања. Некако је успео да скупи руке и ноге у „фетални” положај, а онда је покушао да плива прсно низ „матицу” лавине.

За то време, Шуре је погледом беспомоћно пратио лавину. Изненада му се учинило да на њеној површини види нешто необично. Пажљиво се усредсредило на загонетни предмет. Тада се досетио шта је то. На белој покретној подлози

наизменично се појављивао и губио Ваљарев скијашки штап. Маре је и даље „пливао” кад је схватио да се лавина зауставила. У неколико снажних замаха рукама и ногама успео је да се избави из снежног загрљаја. Мало ниже видео је и Брку како се извлачи из снега. И један и други збуњено су се освртали околу, али нигде нису видели Ваљара. Тргао их је снажан Шуретов глас:

- Брко, иди доле, не тамо, више десно, ниже, још мало десно, не толико, бре, још доле, право, још, стани, копај туууу!

Брка и Маре почели су ужурбано да копају. Знали су да жртве лавине најчешће страдају од гушења. Копали су и у ширину и у дубину, без успеха. Иако су се очајнички трудили да што пре нађу Ваљара, из све веће и дубље рупе избацивали су само гомиле снега. Њихове неизговорене црне слутње прекинуо је Шуре, буквално долетевши низ падину. Заурлао је:

- Дубље копај, ту сам видео штап, мора да је и он ту!

Сад су, као помахнитали, копали са шест руку. Осећали су да Ваљарево време полако истиче...

Кад су набасали на штап, у каишу је била и рукавица. Затим су напипали руку и главу и брзо рашчистили снег око Ваљаревог лица. Био је сав модар, али жив. Неколико претходних минута био је без ваздуха, и већ је почео да губи свест кад је осетрио да га неко вуче за руку. Одмах су га ослободили и извукли на површину. А онда су сви сели у снег. Ваљар је полако долазио себи. Уместо да буду живи сахрањени под наслагама снега, сви су били неповређени.

Попели су се узбрдо до бивака и договарали шта даље да раде. У овим условима, свако кретање било је повезано с опасношћу од нових лавина, а чекање на боље временске прилике могло би да траје много дуже него што има хране. Брка је одлучио да одмах пође ка Жабљаку, а Маре му се придружио. Ваљар и Шуре остали су да причекају још који дан.

Уз доста среће и без изазивања нових лавина, Брка и Маре прошли су кроз Карлицу, нашли своју скијашку опрему, стигли у Жабљак и узели собу у хотелу.

А да је све релативно, Маре је схватио кад се вратио кући и кад је, у кругу породице, приповедао шта му се све дешавало на Дурмитору. Детаљно је описивао како је Шуре избегао лавину и како је тачно запамтио место где је нестао Ваљарев штап. Међутим, његовог млађег сина занимало је нешто сасвим друго:

– Тата, док сте ти и чика Брка спавали у вучјој јами, а где је био вук?

3.1. Дакле, текст пред нама има своју тематику, сиже и фабулу. (а) Тематику препознајемо као стварносну, тј. предметну подлогу, дефинисану управо насловом *Прича о скијашком ишјају*. И сама тема акцептабилна је на два нивоа: у ужем смислу, представља релативност свега, па чак и приказаног догађаја, посматраног кроз призму оца, алпинисте, и кроз визуру сина, реципијента приче коју отац приповеда. У ширем смислу, тема је променљивост човекове судбине, али оне коју сам човек својом пажњом или непажњом кроји. (б) Сиже препознајемо као сазнату стварност која посредује између тематике и фабуле, тј. композиције ове приче. (в) И на крају, у причи можемо пратити сукцесивност сижеа: опис и наративизацију невоља које су алпинисти доживели приликом освајања неког од врхова Дурмитора, – тј. препознајемо фабулу и композицију.

3.2. Пођемо ли од последње наведеног текстовног слоја приче, јасно ћемо издвојити одређене композиционе сегменте, сижејно осамостаљиве у виду текстовних парцелата, али тематски и фабуларно повезане у линеарно-прогресивну и хијерархијски постављену приповедну структуру. Издвајање експозиције, заплета, кулминације, перипетије, расплета и епилога јасно одговара композиционим елементима драмског жанра, те можемо устврдити да је овде транслоцирана и стилски транскодирана још једна форма сем новинског извештаја, сада, додуше, естетска. Другим речима, овде се јасно укрштају два поступка стилизације, која одређују стилску поливалентност ове приче – један је публицистички, а други уметнички.

а) У експозицији приче упознајемо се са ликовима, њиховим намерама и о почетку покушаја оставрења тих намера. Експедиција је имала два циља: први, алпинистички бивак и други – освајање врха Дурмитора. Радња се смешта у временски транспозиционирано време, које има своје оквире: тај период обухвата суботу и недељу. Увод, пре свега, има функцију временског еталона – прецизно се одређује време путем године, месеца, дана и временског одсечка дана у којем се догађаји

дешавају. Има, надаље, и улогу просторног локализатора: *Жабљак, Црно језеро, Велика Карлица, Дурмићор*. Такође, у иницијалном одељку приче успоставља се сцена и уводе ликови – то су београдски алпинисти *Маре, Брка, Ваљар и Шуре*:

Маре, Брка, Ваљар и Шуре били су одлично расположени кад су крајем марта 1986. године, у суботње преподне, из Жабљака кренули и прошли поред Црног језера. Ишли су ка Великој Карлици, издуженом природном амфитеатру у источном делу Дурмитора. Њихов циљ био је алпинистички бивак, одакле су намеравали да за викенд, у правим зимским условима, освоје неки од оближњих врхова.

Београдским алпинистима није се допадало што су морали да се пробацијају кроз снежне наносе, али су били спремни и на то. Маре и Брка носили су у ранчевима скијашке ципеле и скије, па су зато све више заостајали за Ваљаром и Шуретом. Пошто од скијашке опреме није било никакве користи, одлучили су да је оставе у шуми и то их је мало растеретило. Међутим, ближио се мрак, а они још нису нашли улаз у Карлицу. Спустила се густа магла и било је јасно да могу да залутају. Одлучили су да се зауставе. Нашли су повољно место на падини и почели да у снегу копају вучју јаму. Била је увелико ноћ кад су завршили склониште. Ушли су унутра, покрили улаз затегнутим шаторским платном, развукли подметаче и увукли се у вреће за спавање. Питали су се да ли су Ваљар и Шуре стигли до бивака, а онда су утонули у сан.

б) Други део текста можемо сматрати заплетом. Приповедач детаљно извештава о кретању кроз снежне наносе и положајима које су учесници у подухвату заузимали: Ваљар и Шуре су заостајали, а Брка се вратио да узме рукавице, чиме нам аутор предочава да у случају неких непредвиђених околности неће бити у стању да помогну једни другима:

У недељу ујутру пробудио их је неки шум на самом улазу у вучју јаму. Помислили су да је нека животиња, али су одахнули кад су препознали Зоранову главу. Бранко и Зоран покушавали су претходног дана да освоје Шљеме (2431 м), али их је у литици ухватио мрак, па су се целу ноћ смрзавали тамо

где су се затекли, огрнути само танким шушкавим јакнама. Кад је свануло, вратили су се до бивака, где су нашли Шурета и Ваљара. Одмах су продужили даље ка Жабљаку и успут приметили шаторско платно на улазу у Бркину и Маретову „спаваоницу“. После краткотрајног сусрета, свако је кренуо на своју страну.

Сада није било магле и Маре и Брка лако су нашли улаз у Карлицу. Кроз огромне сметове, до бивака су, крајње исцрпљени, дошли тек у касним поподневним сатима. Чекала их је врућа супа коју су им скували Ваљар и Шуре.

Следећа два дана беснело је страшно невреме. Бивак се тресао под ударима ураганског ветра. Напољу је било тако непријатно да су излазили само кад су морали. Залихе воде обнављали су топљењем снега, али су појели готово сву храну коју су понели. На располагању су имали само још неколико конзерви месног нареска које је, по старом добром обичају, неко раније оставио у биваку као вишак.

У среду је освануо дан без ветра, а снег је престао да пада. Коначно, алпинисти су изашли напоље. Решили су да се преко Мале Превије (2200 м) прошећају до подножја Милошевог Тока (2426 м) и да осматре какви су услови за пењање.

Било је много новог снега. Колону је предводио Маре, после неколико метара пратио га је Брка, а Ваљар и Шуре заостајали су више десетина метара. Нису далеко одмакли кад је Шуре приметио да није понео рукавице и зато се вратио да их узме. Маре је, при ходању узбрдо, забадао дршку цебина у падину испред себе, а метална оштрица служила му је као рукохват. За разлику од Марета, Ваљар је при успону користио скијашке штапове.

Централни догађај по коме је и читава кратка прича добила назив везан је за Марета као покретача радње и Ваљара као јунака приче. Маре је ненамерно покренуо снежну лавину, која их је обојицу захватила:

У једном тренутку, рупа око Маретовог цебина неочекивано је почела некако чудно да се проширује. Цепин је остао да лебди у његовим рукама, ослонац испод ногу је нестао, а он је добио ударац у чело. Одмах му је постало јасно да је управо покренуо лавину и да се налази у огромној маси снега која се ваља

низбрдо. Мозак је почео убрзано да му ради и није имао времена ни да се поштено уплаши.

Кад је лавина кренула, Шуре се налазио испред бивака и навлачио рукавице. С безбедне удаљености видео је како његови пријатељи као играчке нестају у снежној бујици.

Поклопљен снегом, Маре се неконтролисано тумбао. У свест му је нагрнуло све оно што је о лавинама слушао на алпинистичком течају. Сетио се да дерезе на испруженим ногама повећавају опасност од ломљења кичме, јер могу да се закаче за чврсту подлогу. Такође, руке морају да се користе како за одржавање тела на површини лавине, тако и за стварање ваздушног џепа испред носа ради несметаног дисања. Некако је успео да скупи руке и ноге у „фетални“ положај, а онда је покушао да плива прсно низ „матицу“ лавине.

в) Кулминацију приче, те и њено наративно интензивирање представља приповедни догађај у коме Шуре, неми посматрач, на површини снежне лавине уочава Ваљарев штап, те и потом сва тројица крећу да га траже:

За то време, Шуре је погледом беспомоћно пратио лавину. Изненада му се учинило да на њеној површини види нешто необично. Пажљиво се усредсредило на загонетни предмет. Тада се досетио шта је то. На белој покретној подлози наизменично се појављивао и губио Ваљарев скијашки штап.

Маре је и даље „пливао“ кад је схватио да се лавина зауставила. У неколико снажних замаха рукама и ногама успео је да се избави из снежног загрљаја. Мало ниже видео је и Брку како се извлачи из снега. И један и други збуњено су се освртали околу, али нигде нису видели Ваљара.

г) Стабилизација кумулативног наративног поступка са микротематским импулсима ка расплету – представља тзв. перипетија: Шуре усмерава колеге где да траже Ваљара, и то аутор преноси дијалогски дословно, језички-експресивно приказујући сву неизвесност ситуације:

Тргао их је снажан Шуретов глас:

- Брко, иди доле, не тамо, више десно, ниже, још мало десно, не толико, бре, још доле, право, још, стани, копај туууу!

Брка и Маре почели су ужурбано да копају. Знали су да жртве лавине најчешће страдају од гушења. Копали су и у ширину и у дубину, без успеха. Иако су се очајнички трудили да што пре нађу Ваљара, из све веће и дубље рупе избацивали су само гомиле снега. Њихове неизговорене црне слутње прекинуо је Шуре, буквално долетевши низ падину. Заурлао је:
 – Дубље копај, ту сам видео штап, мора да је и он ту!
 Сад су, као помахнитали, копали са шест руку. Осећали су да Ваљарево време полако истиче...

Он то чини користећи кратке елиптичне форме – када са адвербијални комуникативно осамостаљују у заповедне или инструктивне форме, или инструменталним формама са јасно калибрираним прагматичко-перформативним циљем. Употреба и једних и других форми текстовно је прорачуната приповедно постављеном ситуацијом, и мотивисана неопходношћу брзог реаговања: *иди доле, не ћамо, више десно, ниже, још мало десно, не толико брз, сћани, којај, шууу*. На језичком плану појављује се појачајна речца *брз*, која је колоквијално конотирана. Неуспешне покушаје тражења прекинуо је Шуре, који је *буквално долетио низ падину и заурлао којај дубље, мора да је шу*. Његовом појавом и виком ситуација достиже кулминацију, предочену лексемом *летиши*, колоквијално и жаргонски употребљеном, као и експресивним глаголом *заурлаши*, који је карактеристичан за животиње, а овде у метафоричном смислу употребљен да изрази напетост ситуације, неизвесност и јак емоционални набој.

д) Четврти део наше приче идентификујемо као расплет: алпинисти су нашли Ваљара, и срећни су што неповређени одлазе у Жабљак:

Кад су набасали на штап, у каишу је била и рукавица. Затим су напипали руку и главу и брзо рашчистили снег око Ваљаревог лица. Био је сав модар, али жив. Неколико претходних минута био је без ваздуха, и већ је почео да губи свест кад је осетио да га неко вуче за руку. Одмах су га ослободили и извукли на површину. А онда су сви сели у снег. Ваљар је полако долазио себи. Уместо да буду живи сахрањени под наслагама снега, сви су били неповређени.

Попели су се узбрдо до бивака и договарали шта даље да раде. У овим условима, свако кретање било је повезано с опасношћу од нових лавина, а чекање на боље временске прилике могло би да траје много дуже него што има хране. Брка је одлучио да одмах пође ка Жабљаку, а Маре му се придружио. Ваљар и Шуре остали су да причекају још који дан.

Уз доста среће и без изазивања нових лавина, Брка и Маре прошли су кроз Карлицу, нашли своју скијашку опрему, стигли у Жабљак и узели собу у хотелу.

ђ) Последњи драмски композициони елемент препознајемо као епилог приче:

А да је све релативно, Маре је схватио кад се вратио кући и кад је, у кругу породице, приповедао шта му се све дешавало на Дурмитору. Детаљно је описивао како је Шуре избегао лавину и како је тачно запамтио место где је нестао Ваљарев штап. Међутим, његовог млађег сина занимало је нешто сасвим друго: – Тата, док сте ти и чика Брка спавали у вучјој јами, а где је био вук?

Можда бисмо могли овај епилог преименовати у ефектну и шaljиву поенту, која представља и тему у ужем смислу, а то је реакција Маретовог сина на детаљну причу о догађајима на Дурмитору, и то не у облику констатива, већ у виду питања: *Тајџа, док сџе тџи и чика Брка сџавали у вучјој јами, а џде је био вук.*

4. Сада ћемо приступити поређењу двају текстова, са уверењем да ће нам овај методолошки поступак донети могућност кумулативног и есенцијалног повезивања особина кратке новинарске приче, а истовремено – и повлачења границе међу њеним подврстама.

а) У првом тексту доминантан је мотив самоће и сиромаштва, симболично приказан одећом, изгледом и жељом за храном. Други важан мотив препознаје се као социјални и културни, друштвени у ширем смислу – са уздржаном нотом критике власти. Поред њих постоје и други мотиви, као што су: мотив непрепознавања (сви га оставили: *џа оџкуд тџи?*), вида (слаб вид, у метафоричком смислу немогућност уочавања истине), те мотив хране, мотив власти, патриотски

мотив представљен на дихотомној линији домовина/Париз. У другом тексту доминантан је мотив борбе за живот, напора да се спасе пријатељ, те микромотив скијашког штапа, јазбине и вука. Други је текст једноставније језичке и сижејне грађе, те и скромнијег фабуларног конструкта: мотив опасног доживљаја овде је развијен и приказан у неколико сличица, а његово значење објашњено у епилогу.

б) Даље, у првом тексту доминантан је сажаљиви тон старца над својом судбином и девојке над њим, а у другом је на наративној сцени тон неизвесности, те на крају – и шаљиви тон. У оба текста видан је емоционални набој, нешто јаче изражен у другом него у првом тексту. У првом је доминантна тугаљивост не сасвим вешто израженог саосећања младог човека према старијој и немоћној особи, а у другој – задовољство због борбености и здравог отпора природним силама. Изостаје, међутим, компонента узајамне солидарности у мање битним детаљима – нпр.: организован полазак и чвршћи осећај заједништва у напорној акцији, што даје извесну неверицу читаоцу о стварном пожртвовању у главном догађају.

в) Уколико посматрамо језичку и стилску страну, приметимо да су оба текста у основи писана стандардним, књижевним језиком, са малим екскурсима у колоквијални стил, а први је овлаш допуњен француским изразима. Ни у једном од два текста нису присутни елементи стилске организације израза, с тим што у другом тексту само једном срећемо метафору *снежни зајрљај*.

в1) Имајући у виду три трансверзале³ на основу којих се може парцелирати језички систем у целини, па тако и ови текстови, – онда можемо рећи да у првој краткој причи примећујемо присуство сва три фактора груписања речи и израза.

На основу дијатописких фактора, издвајамо стране речи: *аванзовао*, у значењу напредовао (РМС 1967-1976: s. v.), *јајма* у значењу поама (РМС 1967-1976: s. v.). Поред

3 Дијахронијску – на чијим половима разликујемо архаичне речи и конструкције, с једне стране, и нове речи и необичне форме, с друге; дијатописку – са стандардним и домаћим елементима, с једне стране, и дијалекатским и страним, с друге; те и дијастратску – са стандардним формама на једном полу, и супстандардним и жаргонским, на другом.

појединачних лексема, у тексту срећемо и реч романског порекла *retouche* уместо поправке (Клајн–Шипка 2008: s. v.), *patron* уместо газда (Клајн–Шипка 2008: s. v.), али и француску фразу *sa vas pas*, као и називе локалитета, које писац веома верно преноси. Уз то, овде налазимо и устаљене изразе, карактеристичне у језику медија и језику туристичких организација, па тако уместо назива главног града Француске, јављају се два пута: *град светлосћи* и *град светске моге*. На дијатопијској равни, могуће је приметити да се у тексту поред књижевних појављују и некњижевне лексеме: *кер*, *зашћо-йаћи* у значењу *засћаћи* и *заћлавийћи* (Клајн–Шипка 2008: s. v.). Лексема *заћлавийћи* жаргонски је интонирана. У тексту налазимо и тзв. народске форме фразеолошке провенијенције као одговор на питање Како сте? – *хвала Боју, добро*. Постоји и један ненормативни облик инструментала средства употребљеног са предлогом *са*, који је карактеристичан за инструментал друштва, у примеру *йлаћам са карћицом*.

в2) Што се лексичког плана другог текста тиче, за њега је карактеристичан стручни жаргон и употреба алпинистичких термина: *алйинисћички дивак*, *цејин*, али и кумулација професионализама и термина уопште, нпр.: *сћа-нишћие*. Прецизност локализације у другом тексту извршена је и топонимима: *Жабљак*, *Црно језеро*, *Дурмитиор*, као и именима планинских врхова: *Мале йревије* и *Милошев йок*.

г) По свему што је речено, чини се да је први пример могуће идентификовати као књижевноуметничку причу са нешто новинарских особина, док је други типичан случај тзв. стварносне прозе, сасвим карактеристичне за новинарски израз уопште, а овде у извесној мери и са извесним поступцима белетризована, мислимо, пре свега, на интензификацију израза убрзаним темпом казивања и истицањем узбудљивих момената итд. Два типа књижевноуметничког стила врло су честа у штампи, и тамо задовољавају потребе својих читалаца за уметничким доживљајем стварности, и евентуалним оживљавањем приче у виду сликовитог представљања реченог, дакле приповедног стила на месту извештајног.

5. На крају, а поводом трећег најављеног текста за анализу. – У нас постоји традиција објављивања прича у листу које су, нарочито у такозваним озбиљним дневницима,

имале високе уметничке вредности, јер су их писала најбоља и најпознатија литерарна имена, и наша и страна. Од 1926. године београдска 'Политика' негује анонимне конкурсе за кратку причу који омогућују младим, талентованим књижевницима да се боље пробију у јавност, – и то обично захтевајући изострена мерила, високу квалификованост оних који одабирају и објављују писану реч, њихову усмереност ка здравом и разумном. Тим поводом је Нада Маринковић изрекла (1974): „Мрачни, деструктивни текстови, макар колико одговарали истини, или пак блиставе, опојне приче далеко од стварности, неће помоћи човеку да се лакше бори и сношљивије живи. Нисмо за дидактику и бајке, али нисмо ни за лагана тровања, за систематски стваране – апатију и цинизам“.

5.1. Тренутно се најугледнији дневни лист у Србији не може увек похвалити високим квалитетом објављених прича. Пред нама је прича Љ. Ршумовића са насловом „Омер о Омфали“, у којој је аутор хтео на духовит начин да исприча причу о Херкулесу или Хераклу.

а) Омфала је била царица Лидије, која се, велике снаге а слабих духовних потенција, упустила у љубавну романсу. Преносимо исечак, али са неким исправкама:

Греше сви који мисле да антички богови и њихова родбина нису одговарали за своје поступке и нису кажњавани за злочине које би починили. Није их кажњавао суд него онај коме је штета учињена, ако је имао снаге за то. Ако није, призивао је у помоћ некога од богова којима је приносио жртве.

Истини за вољу, постојао је и један судија, не у судници него у глави и у души онога који би недео починио. Кад би га савест притегла(,) он би сам тражио неког угледног праведника да га „очисти од греха“. Није га било лако наћи. Ако је злочин био тежак(,) праведници су најчешће одбијали очишћење.

А очишћење је, у ствари, било казна: прогонство на неко удаљено место или задавање грешнику претешких задатака које треба да реши или, на крају, продаја некоме у ропство.

Како се догађало(,) најбоље ћемо одмрсити на случају Херакловом, који се још није тако звао када је у наступу лудила, које му је маћеха Хера послала, побио своје синове.

Знајући шта се догодило, његов отац Зевс га је упутио у Делфе пророчици Питији да му прорекне како да се ослободи греха.

- Ко си ти? – упита га пророчица строго, кад се појавио у светишту.
- Ја сам Онај што кажњава! – одговори Зевсов син.
- То се зове камен у Теби који је Атена бацила на тебе да се освестиш и вратиш из лудила. Имаш ли ти неко своје име?
- Зову ме Алкид, не знам зашто.
- То је име твог часног деде које не заслужујеш да носиш.
- Другог имена немам.
- Онда ћеш се звати Херакле, Херина слава.
- Хера ме мрзи.
- Та мржња те чини јаким, можда најјачим на свету, јер је божанска.
- То говориш као жена или као пророчица?
- То говорим као Она која зна...

У причи пред нама, пре свега, има драстичних момената које није упутно презентовати најмлађим читаоцима:

Хера ме мрзи. – Та мржња те чини јаким, можда најјачим на свету, јер је божанска...

А и затим, налазимо читав низ података који причу чине тешко читљивом јер су далеки или непознати деци:

То се зове камен у Теби који је Атена бацила на тебе да се освестиш и вратиш из лудила.

Приповедање је развучено, бледо, немарно урађено, и чак са разноврсним ситним грешкама. То све доприноси сниженој стилској потенцији ове приче, која је требало по себи да почива на једном делотворном стилском поступку, а то је цитат. Овде је тај цитат из античке књижевности и митског наслеђа, али он није као опште место или апликат дезаутоматизован и стилски прерађен тако да се у њему читава стваралачки поступак вишег домета, нарочито такав који ће одговорити перцептивним могућностима публике којима је намење – а то су деца.

б) Разуме се да овакво лоше композиционо и језичко-стилско решење са собом повлачи и друге и дубље консеквенце – етичке и културне, нарочито када се има у виду

комуникативна усмереност ове кратке приче. Морално, па чак и логички сумњиве изјаве писца чине овај текст далеким и од уметничке и од филозофске линије мисли и речи. Погледајмо само други пасус са његовим размишљањима о делима људи и њиховим друштвеним вредновањем:

Истини за вољу, постојао је и један судија, не у судници него у глави и у души онога који би недело починио. Кад би га савест притегла(,) он би сам тражио неког угледног праведника да га „очисти од греха“. Није га било лако наћи. Ако је злочин био тежак(,) праведници су најчешће одбијали очишћење.

– Очишћење од греха у надлежности је *уіледних ѿраведника*, а то више личи на неслану шалу него на стварни суд о неделу и казни, о глупости и мудрости. Исти квалитет носи и изјава о томе да је некога *савесѿ ѿриѿшеїла*. И тако даље.

в) Из непрегледног мора тема и мисли које покреће мит о Херкулу одабране су оне које причу чине квази дечјом, али са опасним идејама по дечју памет, па и за став одраслих, и са врло површним захватом у колосалну практичну и филозофску величину грчког наслеђа да све испада траги-комично.

3. Закључне напомене

1. На крају аналитичког посматрања три различита текста која припадају белетризованим новинским формама, тј. жанру тзв. *крајѿке ѿриче* – можемо извести бар два теоријски релевантна закључка.

а) Први анализирани текст – *Мој живоїѿ у иносѿтрансѿву* – показује највиши степен естетизације новинског извештавања и хармоничног вођења композиције. У њему препознајемо стилске поступке транслокације, контекстуализације и транскодификације језичке и мисаоне грађе.

б) Други текст – *Прича о скијашком шѿѿаїу* – драмску структуру изграђује мнемичким и импровизацијским средствима приповедања. Иако позајмљује уметничку форму, језичка и стилска средства остају на нивоу новинске приче, или, пак, стилски падају на ниво колоквијалног израза.

в) Трећи текст – *Омер о Омфали* – и формом, и садржином,

и језичком грађом, и надасве темом – представља имитацију античке форме. Овакво поетско моделирање према општепознатом узору можда би се у нечему и могло сматрати успешним, да није изостала свака врста секундарног ознаковљења језичке грађе. Композиција је, наиме, под притиском конфузног сижеа постала дифузна и некохезивна. Сем тога, у настојању да сачува књишку јасноћу, тј. ону која се очитује у препознавању античких митова, – аутор је угрозио актуелну јасноћу приче.

2. Избор теме у првој инстанци опредељује избор језичких и мисаоних поступака.

а) Културна, социјална, национална и интимна импликативност и конотативност остварене у првом тексту далеко премашују тематски потенцијал остварен у другом тексту, и стоје у несравњивом односу према трећем тексту – који се избором теме и наративног решења, просто стилски дисквалификује.

б) У прва два текста конкретна тема и појединачне судбине успевају се уздићи до уметничког нивоа универзалности: у првој причи са више успеха, у другој – са мање. У трећем тексту, међутим, поступци и резултати су супротни. Аутор полази од опште теме, оверене античким наслеђем, и онда је стилски неутралише – у настојању да је учини наративно еластичнијом и са становишта савременог читаоца перцептибилнијом, умањујући на тај начин њен историјски, културолошки и естетски капацитет.

Извори

Политика 2009 (бр. 3012): *Прича о скијашком шпјау*, politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/prica-o-skiјaskom-stapu.
Аутор: Милан Анђелковић.

Литература

Богданов–Вјаземски 1973: Н. Г. Богданов, Б. А. Вјаземски, Приручник новинара, *Информисање у љракси* 7, 67-80.
Вилијамс 2012: Р. Вилијамс, *Анализа културе*, у: *Сјудује културе*, пр. Јелена Ђорђевић, Београд: Службени гласник, 124-133.
Дебре 2000: Р. Дебре, *Увод у медиологију*, Београд: Слио.

- Деј и др. 1962: Ц. Ф. Деј и др., Телевизијске вести, *Радио-телевизија Београд*, 33-41.
- Ђорђевић 2012: Ј. Ђорђевић, Увод, у: *Сџудије кулџуре*, пр. Јелена Ђорђевић, Београд: Службени гласник, 11-34.
- Клајн-Шипка 2008: И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник сџраних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- Којић 1964: В. Којић, *Vijest, izvještaj, intervju, posebni stupci i rubrike, Suvremeno novinarstvo*, Zagreb: Stvarnost, 171-185.
- Ливис 2012: Ф. Р. Ливис, Масовна цивилизација и маџинска култура, у: *Сџудије кулџуре*, пр. Јелена Ђорђевић, Београд: Службени гласник, 43-50.
- Маринковић 1974: Н. Маринковић, Роман у листу, 'Ствараоци и дела', *Први џроџрам Радио-Београда*, 19. децембра.
- Милер 1971: К. Милер, Фичер, *Информисање у џракси* 9, 35-49.
- Милер 1995: D. Miller, *On Nationality*, Oxford: Clarendon Press.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних џермина*, Београд: Логос Арт.
- РКТ 1992: *Речник књижевних џермина*, Београд: Институт за књижевност и Нолит.
- РМС 1967-1976: *Речник срџскохрваџскоџа књижевноџ језика*. Нови Сад: Матица српска.
- Славковић 1979: Д. Славковић, *Новинарсџиво*, Лексикон новинарства, Београд: Савремена администрација.
- Ђорилић 2005: Н. Ђорилић, Цртица, *Кораци* 38/2005., св. 1-2, 46-59.

Ivana Jovanovic

PARTICULARS SHORT NEWS STORIES FROM THE
POINT LINGUISTS, VERBALIZATION THEORY AND
COMMUNICATIONS

Summary

The paper discusses the genre and cultural characteristics of short stories, as a specific form of literary newspaper reporting and narration. It is established that the composition of short stories a certain unity of action, and the moods and impressions, but that her language is simple and suggestive, and without significant stylization. Based on the analytical observation of three different short stories - the author concludes that there are in this genre of articles which show a high degree of aesthetization newspaper discourse, on the one hand, and those which are stylish neutral, or with a reduced value of the style, on the other. The former have a strong cultural, social, ethnic and intimate implicativity and connotation, and the second is the selection of topics and choice of narrative modes simply disqualified.

КУЛТУРА
/
CULTURE

JĘZYK OJCZYSTY JAKO SOFTWARE: POLITYKA JĘZYKOWA I TECHNOLOGIA

Artykuł przedstawia koncepcję polityki językowej w ujęciu performatyki i technologii społecznej. Szkolna edukacja humanistyczna jest pokazana jako główne kulturowe narzędzie do kształtowania postaw, pamięci i aktywności społecznej młodych pokoleń. Szkolna refleksja humanistyczna, analiza literatury, dobór lektur i sposobów porządkowania ludzkich doświadczeń, rola historii i tradycji oraz aksjologia są omawiane jako elementy maszyny kulturowej, wytwarzającej określone zachowania i sposoby myślenia społeczeństwa. W związku z tym kolejne zmiany w systemie kształcenia oraz kolejne reformy podstaw programowych są analizowane jako wyraz określonej (ale nie zawsze świadomej swych dalekosiężnych skutków), polityki kulturowej i językowej. Autor wskazuje, w jakim zakresie szkolna edukacja i język ojczysty są używane w funkcji podstawowego narzędzia służącego formatowaniu umysłów i celów humanistycznej edukacji w danym kraju. Artykuł pozwala zobaczyć, jak nauczanie języka narodowego i nazywanie świata w języku ojczystym staje się centralnie sterowaną technologią społeczną, wytwarzającą na masową skalę pożądane postawy, afekty, aktywności i zainteresowania. Na koniec autor wskazuje na model performatyki kulturowej oraz omawia koncept języka jako kulturowego softwaru, który lepiej niż strukturalne modele lingwistyczne opisuje rozwój i kompetencje lokalnych kultur.

Słowa kluczowe: *Język ojczysty, edukacja, literatura, kultura, aksjologia, performatyka, interpretacja, afekty, software*

1. Edukacja językowa jako technologia społeczna

Nadmiar niepewności, który charakteryzuje życie w tzw. zglobalizowanym społeczeństwie ryzyka (Beck 2004) wywołuje cały szereg niespójności w przestrzeni społecznej. Wynika z niego także wiele problemów w zakresie organizacji edukacji, zwłaszcza edukacji humanistycznej. Jakby tego było mało, kryzys migracyjny powoduje obecnie kolejne zmiany w sytuacji wewnętrznej Unii Europejskiej. Aktywuje także na nowo pytanie o rolę i pozycję kultur narodowych we wspólnocie. Dyskusja o formach odpowiedzialności państw za swoich obywateli generuje z kolei pytanie o obecną pozycję języków narodowych w kulturze i edukacji. Są to wszakże języki, które najsilniej służą projektowaniu biografii młodych pokoleń. Kwestia ta najsilniej dotyczy młodych ludzi, dla których język angielski, język światowej gospodarki, polityki i globalnych interesów nie jest językiem pierwszym, choć zapewne wielu z nich, dla biograficznych i ekonomicznych korzyści, wolałoby dorastać w kulturze i społeczeństwie anglojęzycznym.

Młodzież, będąc „żywym społecznym ciałem” socjokulturowych przemian, „tworząc siebie” (w sensie „technik siebie” omawianych przez Michela Foucault (2000)) zgodnie z kierunkiem narzuconym przez systemy edukacji oraz prawidła rozwoju społeczeństw (często ze sobą sprzeczne), wpisuje się w wymagania reformowanych systemów nauczania, jest biernym wykonawcą zaordynowanych zmian. Przy czym zmiany w systemach edukacji niekoniecznie podążają za potrzebami społeczeństw. Zarządzenie edukacją, jako jedna z form uzyskiwania hegemonii dyskursu w państwie, politycznie konstruuje podmiotowość mas społecznych i na długie lata „przetwarza różnorodność podmiotów w zbiorową wolę” (Kenway 1994: 220). Kierunki owych zmian są wynikiem dyskursu dominującej władzy, co wcale nie znaczy, że politycznie motywowane zmiany dobrze służą rodzimej kulturze. Ważne jest pytanie o to, komu służą kolejne reformy oraz dlaczego wywołują kolejne rozbieżności między treściami nauczonymi w systemie a oczekiwaniami i ambicjami młodzieży.

Wielość luk i niespójności w systemach nauczania języków narodowych wynika również z nawarstwiania się efektów nieprzemyślanych, gwałtownych reform. Humanistyka szkolna jest

bowiem wykorzystywana przez kolejne władze jako sposób dystrybucji własnych dyskursów (Ball 1994). Badacze tej problematyki już w latach 90. XX wieku zauważali, że

egzamin jest pojęciem podstawowym dla zrozumienia splotu relacji władzy-wiedzy. Akt egzaminowania ucieleśnia bowiem i wiąże władzę z wiedzą w formie technologii. (Marshall 1994: 14)

Szereg ostatnich zmian w układzie sił politycznych w Polsce wyraźnie pokazuje, iż każda kolejna władza na swój sposób wykorzystywała edukację i system egzaminów jako państwowy aparat dystrybucji dyskursów, które w odpowiedni sposób podłączają społeczeństwo do określonych dóbr i zapewniają awans społeczny. W Polsce przeżywamy obecnie radykalne przejście z neoliberalnego do prawicowego „modelu” polonistyki szkolnej. Funkcjonowanie szkół na styku kontrastowych systemów edukacji ujawnia się w politycznie motywowanych dyskusjach, manifestacjach środowisk nauczycielskich, w medialnej walce o opinię nauczycieli, naukowców, rodziców. A to z kolei tylko potwierdza diagnozy M. Foucaulta (2002: 8), mówiącego o roli danego dyskursu w kontrolowaniu, dystrybucji i selekcjonowaniu przez własne procedury wybranych wartości i praktyk kulturowych. Zmiana aparatu dystrybucji powoduje wyakcentowanie innych wartości, czyli wywołuje protesty tych środowisk, które od tych nowo promowanych wartości zostają odłączane. Bardzo ciekawie ten proces opisała na przykładzie edukacji australijskiej i angielskiej Jane Kenway (1994), analizując źródła sukcesu hegemonicznego dyskursu prawicy w edukacji.

2. Polityczne kolonizowanie dyskursu edukacyjnego

Obserwowana w Polsce na przestrzeni kilkunastu ostatnich lat walka o wpływy w programowaniu edukacji pozwala śledzić proces, w jaki sposób polityka posługuje się edukacją dla opanowywania i kolonizowania życia według swoich reguł. Spór o model edukacji w Polsce jest obecnie upartyjniony, nauczyciele, zamiast głęboko zastanawiać się nad modelem edukacji proponowanym przez jedną i drugą stronę politycznej sceny, bezwładnie ulegają jednej lub drugiej opinii.

Dlatego, jak pisał przed laty Jerome Bruner (2006: 237, 253), kultura edukacji wymaga badania polityki edukacji, co z kolei

wymaga także uwzględnienia sposobu i roli wytwarzania znaczeń oraz intersubiektywnych oczekiwań w ściśle zlokalizowanych środowiskach. A że sytuacyjność nabywania wiedzy dziś jest inna niż 30 lat temu (żelazna kurtyna) i 10 lat temu (kryzys migracyjny, Brexit i inny model myślenia o zdaniach Unii, mediatyzacja kultury), musimy w naszych krajach zdecydować, jakie ma znaczenie rozwój młodzieży w języku ojczystym i jak z tym rozwojem komplementarnie ma współpracować nauczanie innych języków, głównie angielskiego, jako intensywnie współkształtującego kompetencje komunikacyjne i tożsamościowe młodych ludzi. Kwestia ta dowodzi, że coraz większego znaczenia nabiera pytanie o zakres i formy planowania edukacji języków narodowych: jak skutecznie aktywować biograficznie nasze młode pokolenia, włączając je zarówno w dynamikę lokalnych jak i sąsiednich kultur; jak uczynić z młodych ludzi aktywnych aktorów tak języków narodowych, jak i komunikacji globalnej; jak uczyć szacunku dla lokalności wraz z otwartością na wielość interpretacji rzeczywistości (Markowski 2013: 60)? Problem ten łączy się równocześnie z pytaniem o to, jak nie kształtować naszych młodych absolwentów zgodnie z potrzebami globalnych korporacji i neoliberalnego społeczeństwa skupionego na wartościach prestiżowych i ekonomicznych, a pozbawionego etycznej wrażliwości i wyobraźni (Nussbaum 2010: 142).

Funkcjonująca od 2005 roku w Polsce matura z języka polskiego była właśnie dystrybutorem takiego (krytycznie omawianego przez Marthę Nussbaum) uprzedmiotawiającego ucznia dyskursu, który silnie merkantylizował osiągnięcia humanistyczne (Pieniążek 2013). Nowy prawicowy rząd w 2016 roku w atmosferze sporów i masowych protestów zmienił w tym zekonomizowanym systemie to, co można najszybciej zmienić, czyli listy lektur i postawy programowe oraz zlikwidował gimnazja, przywracając 8-klasową szkołę podstawową. Ale z uwagi na koszty i skomplikowane relacje ze szkolnictwem wyższym na razie nie zmienia systemu egzaminacyjnego.

3. Komparatystyka systemów nauczania języków narodowych

Sądzę jednak, że gdy przed nami pojawiają się perspektywy kolejnych zmian, należy dla nich szukać nie tylko politycznych

i ekonomicznych uzasadnień. Dla odpowiedzialnie wdrażanych kolejnych nowych rozwiązań potrzebne są bardziej obiektywne opinie na temat funkcjonowania edukacji w językach narodowych. Perspektywa komparatystyczna, wynikająca z wielokulturowego konsensu, łącząca jednostkowe interesy języków i wykraczająca ponad ujęcia monokulturowe, byłaby tutaj jak najbardziej oczekiwana. W centrum Europy sami musimy się od siebie dowiedzieć, jak widzimy rolę i funkcję naszych języków, czego „chcemy” od nich, jako nośników tożsamości i spoiwa narodowych kultur.

Podkreśliłbym zwłaszcza pytanie o to, jakie widzimy przyszłe funkcje dla języków narodowych w edukacji w kontekście globalizacji, czyli, do czego się one mają naszym młodym pokoleniem przydać. Sądzę, że tutaj otwiera się zupełnie nowa ścieżka dla nauk humanistycznych, prowadzi ona bowiem do nowej dyskusji o legitymizacji określonych rozwiązań edukacyjnych. Spór o miejsce humanistyki w społeczeństwie na gruncie amerykańskim od lat prowadzą wybitni i znani w naszych krajach humaniści, m.in. S. Fish, R. Rorty, A. Kronman, M. Nussbaum, J. Butler i wielu innych (Markowski 2013: 27-33). Niemniej w ich dyskusjach nie znajdziemy pytania o rolę języków narodowych, bowiem zachodni badacze mówią o humanistyce z perspektywy anglosaskiej i amerykańskiej, jakby z założenia miała ona funkcjonować w języku angielskim.

Nie da się zaprzeczyć, że język angielski jest obecnie najbardziej funkcjonalnym i najatrakcyjniejszym „interfejsem” włączającym nas do systemu karier, rynku i kultury światowej. Spadająca ranga języka polskiego w polskich szkołach i rosnąca atrakcyjność angielskiego tylko potwierdza proces odpływu zaangażowania uczniów w naukę języka ojczystego. Ale czy na pewno anglosaska perspektywa musi tak silnie wpływać na nasze myślenie o humanistyce, umniejszając produktywną rolę naszych kultur i języków?

4. Języki narodowe jako interfejsy kulturowe

Wiele więc wskazuje na to, że języki narodowe warto zacząć traktować jak (w znacznej mierze zależne od naszej inicjatywy i socjotechnologicznej wyobraźni) użyteczne interfejsy

podłączające nas do środowiska naturalnego, kulturowego i technologicznego. Znaczyłoby to, że w programowaniu edukacji języków narodowych należy rozważyć zmniejszenie zakresu treści dotyczących wiedzy o języku i wiedzy o literaturze, natomiast wyakcentować funkcje komunikacyjne języka, jego sytuacyjne znaczenie, performatywne, społeczne, afektywne i sprawcze moce, włączające w kulturę – nie tylko, zresztą, narodową. Sądzę, że w trosce o przydatność i losy języków narodowych powinniśmy zapytać się nawzajem, jaki interfejs kulturowy z nich chcemy wytworzyć (w funkcji omawianych przez L. Manovicha (2013) interfejsów kulturowo-technologicznych).

Tylko tutaj, w słowiańskiej Europie dowiemy się od siebie o potrzebach i perspektywach rozwojowych systemów nauczania języków ojczystych w naszych krajach. Unia Europejska, zgodnie z przyjętymi zasadami, nie posiada w tym zakresie ani kompetencji, ani mocy sprawczej. Raczej oczekuje od nas dyskusji na ten temat i wdrażania własnych rozwiązań. Ale nie znaczy to, że owe rozwiązania mają powstawać bez komparatystycznych dyskusji, że systemy edukacji w państwach słowiańskich mają działać w izolacji. Wcale taka wsobność naszym językom się nie przysłuży. Wręcz przeciwnie, otwiera młode pokolenia na transfer kulturowy w języku angielskim, z pominięciem dialogu sąsiedzkich narodów i w ogóle wiedzy o sobie nawzajem. Przypomnijmy, że w kurikulumach naszych krajów nie widać żadnej formy przenikania się polskich, czeskich, słowackich, węgierskich, serbskich czy ukraińskich światów, nie widać sąsiedzkiego dialogu w zestawach lektur, metodyce nauczania języków. Dialog języków słowiańskich w edukacji Środkowej Europy w ogóle nie istnieje. Dlaczego? Komu służy takie wygaszenie naszych relacji i ukierunkowanie uwagi na rankingi, osiągnięcia i systemy edukacji anglosaskiej?

Sądzę, że w programowaniu edukacji języków ojczystych obecnie bardzo potrzebna jest transnarodowa perspektywa, która uwzględni wielość światowych procesów, wywołujących trudności z zachowaniem trwałości i funkcjonalności języków narodowych w krajach Europy Środkowej. Podobne procesy są przecież obserwowane w Indiach, Afryce (gdy np. obserwujemy rozwój języka afrikanans w RPA) czy Ameryce Środkowej. Gdy komparatystycznie spojrzymy na wskazane wyżej problemy (najczęściej ujmowane tylko z

wąskiej narodowej lub systemowo-teoretycznej perspektywy tekstologów), niewątpliwie zobaczymy języki ojczyste wielu krajów w podobnym zwarciu i walce o wpływy z angielskim lub językami silniejszymi w danej strefie kulturowej.

5. Ku badaniom transkulturowym - ponad wewnętrznymi sporami

W określaniu funkcji języków nie można poprzestawać na wewnątrz-kulturowych programach i upolitycznionych w poszczególnych krajach ustawach edukacyjnych. Jak pokazuje ostatnie dwadzieścia lat, w Polsce ani neoliberalna ani prawicowa frakcja polityczna (czyli żadna z najsilniejszych partii rządzących) nie opanowała dostatecznie dobrze i odpowiedzialnie form dystrybucji kultury w warunkach narastającej medializacji kultur i globalizacji społeczeństw. Zresztą takie zadanie przerasta horyzonty jednej kultury.

Jeśli neoliberalny model wprowadzany pod wpływem unijnych regulacji od 2000 roku indyferentnie traktował język ojczysty i jego oddziaływanie, używając go jako jednego z wielu narzędzi technologii społecznej, to z kolei rządy prawicowe od 2016 roku nie zauważają globalnej ekonomii kulturowej i programują edukację tak, jakbyśmy żyli w latach 50 XX wieku, broniąc ciągłości historycznej i zamykając się na wpływy współczesności, czyli *de facto* całego tzw. kulturowego zewnątrz (to zresztą podobny przejaw konstruowania hegemonicznego dyskursu, który obserwowano w Australii w latach 80. XX w., (Kenwey 1994: 240).

Z wnętrza polskich politycznych sporów wyraźnie widać, że potrzebujemy wspólnego słowiańskiego oraz austriackiego, węgierskiego, włoskiego i niemieckiego namysłu nad śród-europejską polityką edukacyjną z uwzględnieniem lokalnych potrzeb języków i ich użytkowników. Być może nie ma jej sformułowanej jeszcze nigdzie, bo i sytuacja w Europie jest zmienna i nastroje społeczne wahają się bardzo gwałtownie z jednej skrajności w drugą. Ale to tym bardziej pokazuje, że w planowaniu statusu i korpusu języków warto wziąć pod uwagę dynamikę pogranicz językowych, które zaczynają się uwewnętrzniać w każdym z nas,

co prowadzi do personalizacji granic i wyznaczania funkcjonalności języków z poważnym pominięciem terytorium państw.

Wskazując na politycznie napędzany dualizm zmian systemów w polskiej edukacji, warto podkreślić, że w poprzednim ujęciu edukacji języka i literatury ojczystej (do 2016 roku) wskazania Ulricha Becka o konieczności prowadzenia tzw. światowej polityki wewnętrznej przekuto w całkowitą prawie amputację regionalizmu. Czy był to przypadek, czy raczej wynik przyjęcia neoliberalnej argumentacji, z której wynika, że to, co narodowe nie jest już narodowe (Beck 2005: 11), ponieważ to już nie państwa narodowe wyznaczają przestrzenie społeczne, ale proces wewnętrznej globalizacji tych przestrzeni? Model polskiej matury z 2005 roku faktycznie osłabił rangę języka polskiego w szkole i społeczeństwie, dowartościował natomiast język angielski, zatem w logice Foucaulta stał się dystrybucją dyskursów globalizujących (tak jak chciał Beck), to, co narodowe. Z obniżającego rangę uplasowania egzaminu z języka polskiego w całości edukacji wyraźnie wynikało, że podmiot nauczany nie jest już tylko narodowy, a zatem błędem byłoby twierdzić, że podstawą do projektów biograficznych młodych ludzi będzie tylko kultura ojczysta. Snucie opowieści o świecie i edukacji w kategoriach wziętych z doświadczeń klarownych zasad i suwerennych państw narodowych jest otwartą kpiną z ludzi – pisał niemiecki socjolog ponad piętnaście lat temu.

6. Poza polityczny dualizm

Jeśli polityczny realizm, zdaniem Becka ugrzązł w optyce narodowej i jest fałszem – jak zatem zaprogramować status języków narodowych i ich roli, zarówno w funkcjonowaniu państwa, jak kultury i pojedynczych jednostek? Beck swoją pracę o władzy i przeciwwładzy pisał w zespole euroentuzjastów w Wielkiej Brytanii na początku XXI wieku w London School of Economics and Political Science, dziś ten sam zespół zapewne miałby zupełnie inne opinie na temat roli polityki narodowej. Książka ta ukazała się w Polsce ze wsparciem Unii Europejskiej i programu Cultura 2000. Nietrudno w tej narracji odnaleźć większość argumentów politycznych poprzedniego neoliberalnego polskiego rządu.

Z kolei w podstawie programowej do języka polskiego zatwierdzonej przez władze prawicowe w 2016 r. nacisk na narracje o przeszłości i na walkę o samostanowienie polskiego narodu jest jedyną poważniejszą korektą, bowiem reszta zmian nawraca polonistykę na humanistykę bardzo zachowawczą. Widać tu wyraźnie intencje, dla jakich nowy rząd próbuje wykorzystać szkolny język polski do własnych celów, łącząc go z polityką historyczną. Nie dostrzega niestety poważnej roli, jaką ojczysty język odgrywa w pozaideologicznej/pozaedukacyjnej sferze projektowania przez dzieci i młodzież swojego obecnego i przyszłego życia. W tych bardzo tradycjonalistycznych reformach został zagubiony wątek języka jako technologii współczesnych afektów. Zbytne przywiązanie do dawnych narzędzi humanistyki osłabia ten projekt, a przecież ściśle mógłby się on wiązać z wewnętrzną polityką językową oraz jednocześnie dynamicznie odpowiadać na potrzeby i wyzwania czasów.

Jak ogólnie i w maksymalnym skrócie można zobrazować najnowsze tendencje na obszarze polityki językowej w zakresie edukacji polonistycznej pokazuje poniższy diagram:



Języki ojczyste jako performatywny *software*

Już ponad 20 lat temu Ulrich Beck kreślił bardzo pesymistyczną przyszłość narodu, jako zjawiska czysto kulturowego oraz tworu „folklorystycznego”, który wkrótce utraci swoje jakiegokolwiek znaczenie polityczne (Beck 2005: 64). Czy aby dziś, w atmosferze Brexitu i rosnącej roli państw Europy Środkowej nie stoimy na jakiejś ważnej granicy decyzyjnej?

Sądzę więc, że warto zaproponować potraktowanie języków narodowych jako łąco dostępny, najszybszy i jednocześnie najtańszy *software* (Manovich 2013), włączający nasze społeczności do sieci korzystnych relacji. Język narodowy traktowany jako performatywny *software* społeczeństwa, jako afektywny nośnik i transmitter działań, może otworzyć dydaktyki języków narodowych na nowe obszary aktywności. Koncepcja Benedicta Andersona (1997), mówiąca o wspólnotach wyobrażonych i nacjonalizmie, w XIX i XX wieku konstruowanych dzięki sile języka naturalnego, pozwala zobaczyć, jak dziś funkcje języka przesuwają się w kierunku „affective computing”. Przy czym języki nie tracą na użyteczności (dowodzi tego sukces języka angielskiego), a stają się kolejnymi *software*ami dołączającymi nas do świata współkonstruowanego medialnie. Inwestycje w ten *software* mogą przynieść określone skutki, ale ich brak może przyspieszyć zapaść w dziedzinie produkcji narodowych/lokalnych znaczeń.

Należy przy tym zauważyć, że dla gospodarki neoliberalnej poddanej zasadzie globalnej substytucji, nowego rodzaju inwestycje w języki narodowe będą rodzajem „zamówienia elitarnego”, „radykalnie niewymiennego,” czyli nieopłacalnego – jak wskazuje Ulrich Beck (2005: 204). Losy języków ojczystych zależą zatem będą od poważnie umotywowanych i wychylnych w przyszłość inwestycji. Nasze języki, o których można myśleć w kategoriach podstawowego społecznego *softwaru*, wymagają bowiem troski także poprzez ich „upgrade”, czyli unowocześnienie technologii i polityki edukacyjnej.

Společne rezultaty humanistycznej edukacji są widoczne w **performatywnej mocy** osiągananej w nauczonym języku. Szukając argumentów dla kolejnych systemowych reform warto więc pamiętać o związku mocy języka (Pisarek 2008: 103-105) ze statusem „obsługiwanych” przez niego obywateli.

Literatura

- Anderson, Benedict. *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*. Tł. S. Amsterdamski. Kraków: 1997. Druk.
- Ball, Stephen J. (red.), *Foucault i edukacja. Dyscypliny i wiedza*. Tł. K. Kwaśniewicz. Kraków: 1994. Druk.
- Beck, Ulrich. *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Tł. S. Cieśla. Warszawa 2004. Druk.
- Beck, Ulrich. *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej. Nowa ekonomia polityki światowej*. Tł. J. Łoziński. Warszawa: 2005. Druk.
- Bruner, Jerome. *Kultura edukacji*. Tł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz. Kraków: 2006. Druk.
- Foucault, Michel. *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Tł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa-Wrocław: 2000. Druk.
- Foucault, Michel. *Porządek dyskursu*. Tł. M. Kozłowski. Gdańsk: 2002. Druk.
- Kenway, Jane. *Edukacja a dyskursywna polityka Prawicy. Szkolnictwo prywatne czy państwowe?* [w:] Stephen J. Ball (red.), *Foucault i edukacja. Dyscypliny i wiedza*. Tł. K. Kwaśniewicz. Kraków: 1994. Druk.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. Print.
- Markowski, Michał P. *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. Kraków: 2013. Druk.
- Marshall, James D. *Foucault a badania edukacyjne*. [w:] Stephen J. Ball (red.), *Foucault i edukacja. Dyscypliny i wiedza*. Tł. K. Kwaśniewicz. Kraków: 1994. Druk.
- Nussbaum, Martha. *Not For profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: 2010. Print.
- Pieniążek, Marek. *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*. Kraków: 2013. Druk.
- Pisarek, Walery. *Polityka językowa w wybranych krajach europejskich*. [w:] Jacek Warchała, Danuta Krzyżyk, (red.), *Polska polityka językowa w Unii Europejskiej*. Katowice: 2008. Druk.

Marek Pieniżek

MOTHER TONGUE AS THE SOFTWARE:
LANGUAGE POLICY AND TECHNOLOGY

Summary:

The article presents the concept of language policy in terms of performance and social technology. School humanistic education is shown as the main cultural tool for shaping the attitudes, memory and social activity of young generations. The field of humanistic reflection, the analysis of literature, the selection of reading and the ways of organizing human experiences, the role of history and tradition and axiology are discussed as elements of a cultural machine that produces certain behaviors and ways of thinking of society. Consequently, further changes in the education system and subsequent reform of the core curricula are analyzed as expressions (but not always aware of their far-reaching consequences) cultural and linguistic policies. The author points out what school education and mother tongue are used as a basic tool for formatting minds and humanistic education in a given country. The article shows how the teaching of the national language and the describing of the world in the mother tongue becomes a centrally controlled social technology that generates desirable attitudes, effects, activities and interests on a massive scale. Finally, the author points to a cultural performance model and discusses the concept of language as a cultural software, which better describes the development and competences of local cultures than structural linguistic models.

Keywords: mother tongue, education, literature, culture, axiology, performance, interpretation, affects, software

АУДИО-ВИЗУЕЛНО ПРЕВОЂЕЊЕ И ЦЕНЗУРА

Појам цензуре стар је колико и појмови цркве, политике и власти. Кроз историју смо се небројено пута сусретали са овом врстом контроле медија и комуникације, најчешће кроз прилагођавање или забрањивање књига и часописа или санкционисање особа које се вербално или на друге начине противе актуелној пропаганди. У време док су једини масовни медији били штампани, оваква контрола је нешто лакше успостављана. Међутим, са појавом радија и телевизије, а затим и Интернета, ситуација се знатно изменила, али је цензура нашла свој пут и у новом окружењу. Да ли смо појам филмске цензуре оставили у мрачној прошлости, обавијеној ратовима и апсолутистичким владавинама, или је ипак, и у данашње време, када се о свему наизглед отворено говори, ипак срећемо? Има ли уопште оправдања за филмску цензуру? Овај рад покушава да да одговоре на нека од ових питања, док друга само дотиче и оставља темељније бављење њима интердисциплинарним истраживањима. За почетак ћемо направити мали осврт на појмове цензуре и пропаганде, након чега следи историјски преглед цензуре и пропаганде кроз аудио-визуелно превођење у Немачкој. У последњем делу рада осврнућемо се на два вероватно најпознатија примера филмске цензуре у Немачкој: филмове „Казабланка“ и „Озлоглашена“.

Кључне речи: аудио-визуелно превођење, синхронизација, титловање, цензура, пропаганда, Немачка

1. Дефиниције појмова

У *Дугеновом* речнику цензура је дефинисана као „контрола коју предузима одређени надлежни, нарочито државни орган“

и односи се на „проверу писама, штампаног материјала, филмова и сл. нарочито по питању политичке, законске, моралне или религијске подобности“ (Duden s.a). Оксфордов речник цензуру дефинише као „затајивање или забрану делова књига, филмова, вести итд. који се сматрају опценим, политички неприхватљивим или претњом друштву“ (Oxford Dictionaries s.a). Као „трансепохални културни феномен“ (Reinhard 1988: 177-230) цензура је присутна кроз историју у свакој комуникативној изјави упућеној публици, била она писане или усмене, визуелне или акустичке природе (Müller 2010: 321-360). У литератури наилазимо на појмове попут „пред-цензуре“, „накнадне цензуре“ и „ауто-цензуре“, које се од класичног појма цензуре у прва два случаја разликују у односу на време и начин на који се цензура спроводи или у трећем случају у односу на страну са које цензура долази. У овом раду ћемо се, пак, бавити само основним појмом цензуре.

Пропаганда је у *Дугеновом* речнику дефинисана као „систематско ширење политичких, идеолошких и сл. идеја и мишљења са циљем да се на одређени начин утиче на општу свест“ (Duden s.a). Оксфордов речник својој дефиницији додаје још и термине попут „тенденциозности“ и „преваре“ (Oxford Dictionaries s.a). За разлику од цензуре, пропаганда, дакле, према дефиницији носи негативну конотацију, мада се под појмом цензура најчешће сматра негативан утицај владајућих или на било који други начин одлучујућих органа на јавно изражавање.

Термин „аудио-визуелно превођење“ често се у науци о превођењу преклапа са терминима попут „мултимедијалног“, „мултимодалног“, „телевизијског“ или пак „превођења за екран“ (енг. *screen translation*). Сви ови термини, према Делији Кјаро, обухватају међујезички трансфер говорног језика који се преноси и коме се приступа и визуелно и акустички, и то најчешће, али не и нужно, путем неке врсте електронског уређаја (2009: 141). Хајдрун Герцимиш-Арбогаст овакву врсту превођења назива „мултидимензионалним“ и дефинише га као форму превођења која – са одређеном сврхом – преноси говорников или слушаочев предмет, који је изражен у једном знаковном систему и формулисан у једном медију, путем истог, другог или пак комбинације

медија у други знаковни или семиотички систем. Према њој, појам мултидимензионалног превођења обухвата преношење говорног језика у писани (попут титловања), писаног у говорни (нпр. превођење с листа), визуелног у говорни (нпр. аудио-дескрипција), као и многе друге „хибридне“ форме превођења и тумачења (2005: 5). Задржаћемо се ипак на термину „аудио-визуелно превођење“ као, како се чини, најопштије прихваћеном за ову област.

Хајке Јингст наглашава да се посебност аудио-визуелног превођења огледа у томе што се полазни материјал у самом процесу превођења мења, али неки делови овог материјала могу остати сачувани, или их пак можемо допунити другим материјалом или комбиновати са њиме (2010: 11). Ова околност може бити олакшавајућа за преводиоца и реципијента утолико што медији различити од медија превода могу употпунити рецепцију грађе. У случају титловања то су најчешће невербални елементи попут смеха и гестикулације, који природно допуњују свакодневну усмену комуникацију на коју смо навикли. Међутим, овакав начин „преплитања“ различитих медија и материјала доводи и до својеврсних изазова специфичних за аудио-визуелно превођење. Такви изазови су све чешћа тема актуелних истраживања у овој области.

У том контексту је бављење цензуром и пропагандом кроз аудио-визуелно превођење посебно занимљиво. Стога ћемо се у овом раду између осталог бавити и питањем у којој мери је и на који начин могуће цензурисати информације изложене у аудио-визуелном садржају попут филма, имајући у виду да је гледаоцу доступна слика, а понекад у извесној мери и оригинални звук. Концентрисаћемо се пре свега на филмску цензуру.

2. Историјски преглед

Историја филмске цензуре почиње са историјом самог филма, а најснажније је била изражена у државама попут Немачке, Русије и Кине – дакле, државама чијој историји припада нацистичка или комунистичка власт, затим у Сједињеним Америчким Државама, као колевци савременог комерцијалног

филма, а бројни примери постоје и у земљама бивше Југославије, понајпре у контексту филмова „црног таласа“.

Као почетак филмске цензуре у Немачкој Дидерихс наводи већ 1899. годину, позивајући се на цитат из часописа *Der Komet*, у коме се помиње провера садржаја филмова за случај да су „морално“ или „религиозно“ неприкладни (1985: 55-71). Исти часопис седам година касније извештава о наредби да све кинематографске и фонографске представе морају првобитно бити прегледане од стране полиције. Повод за такву наредбу био је филм „Die Flucht und Verfolgung des Raubmörders Rudolf Hennig über die Dächer von Berlin“¹, који је исмевао берлинску полицију. Овај филм се у литератури често назива и „првим немачким скандалозним филмом“ (Volk 2011: 14). 1920. године у Немачкој је донет Закон о филму, према коме филмови за све пројекције, осим за оне са искључиво научним или уметничким циљем при јавним институцијама, морају бити проверене од стране службених органа, како би се избегли филмови који угрожавају јавни ред и сигурност, вређају религиозна осећања, вулгарни су или неморални, или пак угрожавају углед Немачке или њене односе са страним државама (Documentarchiv 2004).

Познати су разни примери филмске цензуре у нацистичкој Немачкој, а немачка Википедија нуди листу од чак 56 наслова филмова, забрањених од почетка власти нациста у Немачкој 1933. године, па све до краја Другог светског рата 1945. године (Wikipedia s.a). У свом чувеном говору 1933. године, свеже именовани министар пропаганде, Јозеф Гебелс, рекао је да је уметност могућа само „ако је своје корене пустила у национал-социјалистичко тле“ (Weniger 2011: 6). Сходно томе, убрзо је уследило спаљивање неподобних књига широм земље, али и оштра контрола филмова. Закон о филму добио је своју нову верзију већ 1934. године, а према њему сви филмови су подлежали обавезној цензури од стране Министарства пропаганде – и не само то, већ су забрањивани сви филмови који се не поклапају са тзв. „духом времена“ или, другим речима, не одговарају нацистичком погледу на свет

1 „Потера за одбеглим провалником и убицом Рудолфом Хенихом по крововима Берлина“, прев. аут.

(Filmportal s.a). Овакав закон довео је до велике продукције про-нацистичких филмова, којима је Министарство пропаганде додељивало престижне атрибуте, попут „посебне вредности у државно-политичком и уметничком погледу“.

Цензурисање филмова се у Немачкој наставило и након капитулације, али је променило смер. Сви немачки филмови су ревидирани и подељени на три категорије: они који су припали категорији „А“ добили су дозволу за емитовање; категорији „Б“ припали су филмови којима је дозвољено емитовање након одређених прилагођавања; у категорију „Ц“ су сврстани сви филмови који су величали нацизам, фашизам, милитаризам, фалсификовали немачку историју итд. и њихово приказивање било је забрањено (Rodek s.a).

Године 1949. донет је Устав Савезне Републике Немачке, према коме је забрањена цензура (Gesetze im Internet, s.a). Постоје, међутим, одређени прописи према којима није дозвољено емитовање филмова који служе пропаганди против демократског поретка, као ни оних који величају насиље. Додуше, ни тако немачка историја није рашчистила са филмском цензуром: и из овог доба постоје примери цензуре са сумњивим оправдањима. Њима припадају примери цензуре холивудског класика „Казабланка“ и филма Алфреда Хичкока „Озлоглашена“, о чијим преводима ћемо нешто касније дискутовати.

Немачка Демократска Република последња је епизода у бурној историји филмске цензуре у Немачкој. Иако се у Уставу НДР из 1949. године јасно тврди да цензура не постоји (Documentarchiv s.a), док се у Уставу из 1968. ова реч ни не помиње (Documentarchiv s.a), много је примера забране приказивања филмова, који на неки начин нису били у складу са тадашњим социјалистичким режимом. Нетранспарентност правила и смерница је, међутим, омогућила цензорима одређену меру самовоље приликом одлучивања које филмове треба санкционисати, а које, пак, емитовати. Неретко су филмски аутори прибегавали и ауто-цензури (Bark 1983).

2.1. Филмска цензура на примеру филма „Казабланка“

To all officers – two German couriers carrying important official documents murdered on train from Oran. Murderer and

*possible accomplices headed for Casablanca. Round up all suspicious characters and search them for stolen documents. Important.*²

Најпознатији пример филмске цензуре у Немачкој је горенаведени култни холивудски филм „Казабланка“. Објављен у јеку Другог светског рата, 1942. године, овај филм прича причу о рату из перспективе избеглица. Појављивање Гестапових официра, нацистичких обележја и других симбола везаних за Други светски рат стога су неизбежни. Данас, са седамдесетогодишње дистанце, и немачка јавност на ово гледа као на неминовност, па чак и потребу да се о томе дискутује и да се колективна, као и појединачне кривице, дефинишу.

Међутим, 1952. године, када је филм „Казабланка“ нашао свој пут до немачке публике, пораз нацистичке Немачке још је увек био свеж, Нирнбершки процеси тек завршени, а колективна кривица и процес „денацификације“ били су наметнути, али омражени и схваћени као неправда. Тако је, упркос новом Уставу, који је гарантовао одсуство цензуре, култни холивудски филм је – како се често наводи – био „искасапљен“, оставши без више од двадесет минута материјала, чији недостатак значајно мења радњу и смисао читавог филма. Како наводе различити аутори, из цензурисане верзије нестале су оригиналне сцене са мајором Штрасером и немачким војницима, док је прогоњени побуњеник Виктор Ласло претворен у изумитеља тајновитих „делта-зрака“, кога траже због саботаже. Чак му је и име трансформисано у Виктор Ларсен. На тај начин чувена мелодрама постаје авантуристички филм и губи читав антинацистички аспект, који је умногоме одређује.

Реч „нациста“ се не појављује ниједном, а то да би избеглице могле бити Немци и немачки Јевреји може се наслутити тек из понеког имена; не припадамо историјском добу, светска дешавања су чудовишта без имена – а уместо агената Гестапоа, сви се боје само духова (Niehoff 1974).

Дитер Е. Цимер још седамдесетих година у тексту за немачки недељник „Ди Цајт“ поставља кључно питање, говорећи о спорној синхронизацији филма „Казабланка“:

Шта је био за шта се 1952. веровало да мора бити сакривено од немачке јудике, како финансијски успех не би био ујрожен?

2 Цитат из филма „Казабланка“, оригинална верзија

Шта се њага, седам година након рата и усред дискусије о нерашишћеној прошлости, смањало неирекладним? (1974)

2.2. Филмска цензура на примеру филма „Озлоглашена“

*Waving the flag with one hand and picking pockets with the other, that's your patriotism.*³

Слична судбина задесила је и филм „Озлоглашена“ чувеног редитеља Алфреда Хичкока. Први пут пред публиком 1946. у Сједињеним Америчким Државама, дакле непосредно након завршетка Другог светског рата, у Немачкој се појавио тек пет година касније. Окарактерисан као шпијунски трилер са љубавном причом, овај филм прати девојку, чији је отац осуђен због шпијунаже за нацисте. Она добија позив владиног агента да му помогне приликом покушаја инфилтрирања у групу одбеглих нациста у Бразилу.

Упркос тада већ актуелном Уставу, према коме је цензура у Немачкој забрањена, и овај филм, добитник главне награде на филмском фестивалу у Кану и номинован за два Оскара, није смео да се појави пред немачком јавношћу у оригиналном издању – или је барем власт тако сматрала. Имена главних ликова у филму су измењена, тако да се не може наслутити да је реч о Немцима или Американцима немачког порекла. Централни заплет, који се тиче шпијунаже и одбеглих нациста, замењен је причом о продаји наркотика.

Неправда је исправљена тек 1969. године, али чак и тада само делимично. Филм је поново синхронизован, овога пута без цензуре оригиналне приче о нацистима и са оригиналним именима ликова (YouTube 2009). Међутим, ни у овој верзији се нигде не помиње контроверзно предузеће *I. G. Farben*, које је у филму наведено као главни манипулативни систем читаве акције.⁴ Дијалог у коме се ово предузеће помиње

3 Цитат из филма „Озлоглашена“, оригинална верзија

4 *I. G. Farben* је хемијска компанија основана 1925. године. Током власти нациста и Другог светског рата, компанија је била умешана у нацистички режим, па је због тога 1951. године одлучено да престане са радом. Из ње су проистекле данашње велике фармацевтске компаније попут *Bayer*, *BASF* и др. (прим. аут.)

потпуно је исечен из филма. До данас не постоји веродостојна верзија овог филма са немачком синхронизацијом.

3. Закључак

У немачком недељнику „Дер Шпигел“ 1969. године је изашао чланак под насловом „Нажалост немам наочаре“, који набраја бројне доташање примере цензуре у Немачкој, од којих би се многи могли назвати и безазленима (*Der Spiegel* 1969). Само неки од њих су: „Срање.“ / „Тога ми је више преко главе.“ (филм „И Бог... створи жену“), „немачка патрола“ / „непријатељска патрола“ и „...кога су убили Немци.“ / „... који је погинуо у рату.“ (филм „Шарада“) и „Ти си свиња.“ / „Нажалост немам наочаре.“ (филм „*A Hard Day's Night*“).

Сматрана она безазленом или не, цензура би требало да је у савременом друштву, у коме се демократска мисао готово подразумева, архаична реч која обележава давно прошла времена. Као што смо видели из приложеног, ово нажалост није случај. Релативизовање сваке врсте цензуре атрибутима попут „безазлен“, само доводи до стварања тла погодног за даљи развој тихе цензуре, нетранспарентних правила и, на крају, самовоље одлучујућих органа.

Српска јавност се током своје историје често сусретала са филмском и другим врстама цензуре. Један од најзначајнијих примера су свакако филмови „црног таласа“. И данас се у културном животу у Србији сусрећемо са све бројнијим и немарнијим случајевима цензуре и аутоцензуре у уметности и медијима, па је ова тема више него актуелна. У либералном, или макар у хипотетички идеалном либералном окружењу, слобода говора и изражавања је неприкосновена. Она често подразумева слике, изразе, па и читаве истине, које се неће свима допасти. Али уметност није ту да нам се допадне, већ да поставља питања и тражи одговоре на њих, да преиспитује себе, стварност око себе и нас, гледаоце. Уколико оно што ту откријемо буде само псовка, питања нису била довољно храбро постављена.

Литература

- Aulich, Reinhard. „Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur.“ *„Unmoralisch an sich ...“: Zensur im 18. und 19. Jahrhundert.* Hrsg. H. G. Göpfert, E. Eyrauch. Wiesbaden. 177-230. Beб. 10.02.2016.
- Bark, Joachim. „Schere im Kopf.“ *Zeit Online*, 1983. Beб. 11.02.2016.
- Chiaro, Delia. „Issues in audiovisual translation.“ *The Routledge companion to translation studies*, 2009. 141. Штампано.
- Der Spiegel. *Leider keine Brille.* Der Spiegel. 1969. Beб. 12.02.2016.
- Deutschlandradio Kultur. *Fluchen verboten!* Deutschlandradio Kultur. Beб. 25.02.2016.
- Diederichs, Helmut D. „Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift „Der Komet“ und die Gründung der ilmfachzeitschriften“, *Publizistik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung.*, Konstanz: Universitätsverlag, Heft 1, 30. Jg., 1985. 55-71. Beб. 08.02.2016.
- Documentarchiv. *Lichtspielgesetz. Vom 12. Mai 1920.* Beб. 09.02.2016.
- Documentarchiv. *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 7. Oktober 1949.* Beб. 11.02.2016.
- Documentarchiv. *Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik vom 6. April 1968.* Beб. 11.02.2016.
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. „Introducing Multidimensional Translation.“ *Challenges of Multidimensional Translation*, 2005. 5. Штампано.
- Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, Art 5. Beб. 11.02.2016.
- Jüngst, Heike E. *Audiovisuelles Übersetzen.* Tübingen: Narr Francke Attempto, 2010. 11. Штампано.
- Müller, Beate. „Zensurforschung: Paradigmen, Konzepte, Theorien.“ *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. 2 vols. Ed. by Ursula Rautenberg.* Berlin: de Gruyter, 2010, vol. 1, 321-360. Beб. 04.02.2016.
- National Coalition Against Censorship. *A Brief History of Film Censorship.* National Coalition Against Censorship. Beб. 09.02.2016.
- Niehoff, Karna. „Der Tagesspiegel.“ *Deutsches historisches Museum*, 1974. Beб. 27.02.2016, прев. аут.
- Rodek, Hanns-Georg. Wie viel Gift steckt noch in den „Vorbehaltsfilmen“? *Welt Online*, 2012. Beб. 11.02.2016.
- Volk, Stefan. *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute.* Marburg: Schüren, 2011. 14.

Weniger, Kay. „Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben...“ *Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Eine Gesamtübersicht*. Hamburg: ACABUS Verlag, 2011. 6.

Zimmer, Dieter E.: „Casablanca zum Beispiel.“ *Zeit Online*, 1974. Веб. 27.02.2016.

Biljana Pajić

AUDIO-VISUAL TRANSLATION AND CENSORSHIP

Summary

The term “censorship” is as old as church, politics and government. Throughout the history there were numerous examples of this kind of control over media and communication, mostly in the means of editing or forbidding books and magazines or punishing people who verbally or in other ways resist against the current propaganda. In times when the only mass media were printed media, this kind of control was easier to establish. However, when radio and television, and soon afterwards the internet appeared, the situation changed significantly, but the censorship found its way once again. Is the term of censorship on film only a part of our dark past covered in wars and absolutism, or is it still present, although we have the feeling that we’re free to talk about anything? Can censorship on film be justified? This paper tries to answer some of these questions and leaves the others to be answered in further research. First it looks back at the terms of censorship and propaganda, as well as the history of this phenomena throughout the audio-visual translation in Germany. In the last part, it analyses probably the two most famous examples of censorship on film in Germany: the movies “Casablanca” and “Notorious”.

Key words: audio-visual translation, dubbing, subtitling, censorship, propaganda, Germany

МЕСТО И УЛОГА БИБЛИОТЕКА У УПРАВЉАЊУ ЗНАЊЕМ

Библиотеке су одувек имале улогу у прикупљању, чувању и давању на коришћење забележеног знања и у пружању подршке процесу учења. Библиотекарство је данас заузело место међу новим информационим наукама прилагођавајући ову своју улогу новим условима рада. Библиотеке у својим фондовима и збиркама чувају кодификовано знање – записану меморију, односно знање које је прикупљено, забележено и стављено другима на располагање. До знања сачуваног у библиотекама долази се претраживањем информационих извора у штампаном и електронском облику. Кроз обиље различитих информација кориснике води библиотекар-информациони стручњак.

Кључне речи: библиотеке, знање, информације, информационе технологије, информациони извори, управљање знањем, учење

1. Увод

Управљање знањем сматра се младом научном дисциплином, која је у свету постала популарна у последњој декади 20. века. Процес управљања знањем подразумева укључивање људи и технологије и низ поступака као што су прикупљање знања, организација знања, чување и презентација података и дисеминација информација (Patil 2013, Раја 2009). „Управљање знањем представља одређени скуп процеса који укључују стварање, дељење, интегрисање, складиштење и поновно коришћење знања“ (Shan et al 2007). Упоредивањем дате дефиниције управљања знањем са дефиницијом библиотека могу се приметити неке заједничке

карактеристике које се, пре свега, односе на предмет њиховог деловања: „Библиотека је установа која прикупља, чува, обрађује и даје на коришћење грађу и информације свим грађанима без обзира на верске, полне, идеолошке, старосне, професионалне и друге различитости, а у циљу ширења образовања и васпитања, културолошког и научног развоја“ (Вранеш и Марковић 2008: 76). Дефинисане као установе које прикупљају и дају на коришћење забележено знање и потребне информације, библиотеке се сврставају међу институције које пружају подршку процесу учења и управљању забележеним знањем. Библиотекари и информациони стручњаци одувек су имали улогу у пружању подршке ширењу и употреби знања, те се врло јасно може направити паралела између онога што се подразумева под савременим управљањем знањем и онога што библиотекари вековима уназад раде – омогућавања корисницима да дођу до потребних информација и знања.

2. Пирамида знања у библиотекама

Пирамида знања је термин који се често користи у области управљања знањем и представља хијерархијски однос компоненти којима се објашњава процес учења. Сматра се да знање снабдева човека капацитетом за интелектуалну или физичку акцију: „Информације се трансформишу у знања тек када су корисне и делотворне, када се помоћу њих може решити неки проблем и донети нека конкретна одлука“ (Вучковић 2009: 250). Информације представљају структуриран податак који је пасиван све док га не употребе они који имају знање неопходно за његову интерпретацију и разумевање.

На самом дну пирамиде знања налази се податак. Изнад податка је информација, као корак који претходи ономе што се назива знањем. Док податак представља одређену чињеницу, информација са собом носи значење које се за ту чињеницу везује. Циљ човека у процесу учења је у томе да, користећи објашњење које се везује за информације, податке претвори у знање и тиме досегне мудрост, која се налази на врху пирамиде знања.

Велике количине информација које се чувају у библиотекама већ су по свом значају, гледајући пирамиду знања, превазишле обичан податак, а сврха њиховог постојања је да се искористе у процесу учења и стицања знања. Библиотеке би требало да се више ангажују око изградње комуникационих система којима ће обезбедити бољи проток информација које чувају и бољу комуникацију између корисника и библиотекара и корисника међу собом, што ће резултирати успостављањем сталне размене информација и повећањем целокупног знања.

3. Скривено и експлицитно знање у библиотекама

„Знање, као нематеријална вредност, може бити подељено на два дела, на експлицитно и скривено. Експлицитно знање се може обрадити и складиштити врло једноставно, стандардизованим поступцима кроз употребу информационих система и технологија. Скривено знање је дубоко укоренено у искуство, понашање и личне вредности појединаца и као такво је индивидуално и веома тешко за формализовање“ (Станковић, Гоцић, Јанковић 2011: 122). Скривено знање тешко је дефинисати и пренети другим лицима, али управо је скривено знање оно што појединца чини стручњаком у одређеној области и на основу чега се неко дефинише као „радник знања“ (Јовановић 2011: 221), неопходан у институцијама и друштвима базираним на знању. Скривено знање, које је индивидуално и везано за искуство, како је дато у наведеном цитату, у библиотекарству се може посматрати као знање које поседује библиотечки радник, односно информациони стручњак. У свом свакодневном пословању библиотекар управља великим количинама забележеног, сачуваног и класификованог знања. У томе раду он стиче неопходно искуство које доводи до стварања скривеног знања у њему, а које се огледа у његовим различитим способностима, као што су: препознавање потреба корисника за информацијом, помоћ кориснику при дефинисању појма који тражи, вештине претраживања информационих извора, проналажење тражених информација. Користећи своје вештине, односно

своје скривено знање, библиотекар се ставља на услугу кориснику у његовом личном трагању за знањем.

Неки аутори сматрају да знање не може постојати индивидуално, само за себе, јер одвајањем од појединца оно губи свој смисао. Истраживачи оваквог мишљења противе се кодификацији знања и сматрају је неприменљивом у процесу преношења знања. Као један од негативних примера кодификације знања, наводи се бележење знања на одређеном језику, које је стога разумљиво само људима који говоре тај језик, а ван тог контекста је неприменљиво и бескорисно. Међутим, сматрамо да данас није немогуће дешифровати било које забележено знање, на ком год познатом језику да је написано. Постојање информационих наука, међу које се убраја и библиотекарство, говори у прилог тези да је кодификација не само применљива, већ и неопходна, јер је кодификација знања неретко једини начин да се информација која са собом носи одређено знање забележи и сачува кроз дуги временски период.

Кодификовано знање, дакле, представља записану меморију, знање које је прикупљено, забележено и стављено другима на располагање. Као такво, оно се налази у библиотекама у облику библиотечких фондова и збирки. Библиотеке учествују у кодификацији постојећег знања кроз низ послова који се у њима одвијају. Каталогизација и класификација библиотечке грађе подразумевају прецизну предметну и садржинску обраду забележеног знања које се похрањује у фонд. Различита библиотечка грађа захтеваће и различит приступ и специфичности у обради. Што је обрада прецизнија и детаљнија, што је уже класификована у одређену стручну област, информација, односно знање, боље је кодификовано. Од квалитета обраде и приказивања забележеног знања сачуваног у фондовима библиотеке зависиће и вероватноћа да корисник пронађе тражену информацију и искористи је у процесу учења.

Проток информација знатно је олакшан и убрзан у времену експанзије информација на интернету. Ипак, негативан аспект повећаног протока информација је у томе што може доћи до загушења информацијама и до губљења способности

да се разлуче релевантне од нерелевантних информација. У овоме тренутку кључна је улога библиотекара који ће, коришћењем свог скривеног, искуственог знања, кориснике на прави начин провести кроз обиље понуђених информација, помажући им притом да пронађу оне које ће задовољити њихове информационе и образовне потребе. У ту сврху ради се едукација и информационо описмењавање корисника, које има за циљ да кориснике свих структура обучи да се на прави начин крећу кроз информационе изворе, како електронске, тако и оне који се сматрају традиционалним.

Установе попут библиотека имају улогу не само у чувању кодификованог знања већ и у његовом дељењу. Дељењем постојећег знања, скраћује се процес прикупљања информација које би тек требало претварати у знање. На овај начин, олакшан је и сам процес учења. Подаци и информације који су неопходни за учење сакупљени су на једном месту и сваком појединцу омогућен је приступ. Дељење знања управо подстиче толико потребну комуникацију између појединаца и омогућава размену искуства. Употребљивост кодификованог знања зависиће много и од онога ко то знање покушава да поново искористи, односно од његових интересовања, интелектуалних склоности и искуства са којим се повезује. Једна од мисија библиотека јесте да забележено знање учини широко доступним свим својим корисницима који се баве истраживачким радом и који имају потребу да уче.

4. Библиотеке као информациони центри

Настанак информатичке револуције проузроковала су три међусобно повезана тренда: експоненцијални пораст научних, стручних и пословних информација, свеопшта зависност појединаца, привреде и друштва од информација и нових знања и неслућени развој компјутерских и информационих технологија (Вучковић 2009). Дат је велики значај информацијама и научним дисциплинама којима су оне предмет деловања што се тиче развоја целокупног друштва.

Библиотеке данас све више преузимају улогу информационих центара у заједници у којој се налазе. „Многи аспекти

управљања знањем се препознају у утврђеној пракси у библиотекарству и управљању информацијама као што су проналажење и стварање знања, ширење знања, претраживање и чување информација, информациона писменост, креирање база података, тимски рад, информационо-технолошка подршка“ (Антонић 2005: 77). Библиотеке постају места где корисници могу да се информишу не само о библиотечким фондovima и збиркама, већ где могу да добију најразноврсније друге информације. Оне се стога могу посматрати као филтер који генерише податке, из њих ствара информације, које потом обрађује, класификује и даје корисницима на располагање. Читав овај процес одвија се у циљу помагања кориснику да дође до потребног знања.

Информационе технологије омогућавају људима да интерпретирају, изаберу и користе информације и да на тај начин унапређују најпре себе, а затим и свет око себе, чинећи га квалитетнијим за живот. Једна од тежњи савременог друштва јесте да се свакоме омогући бесплатно образовање. Интернет се све више користи у сврху учења, а информационе технологије омогућавају удаљени приступ информацијама и средствима за стицање знања, обезбеђујући не само пренос информација у дигиталном облику, већ и учење у оквиру удаљених система знања, као и интерактивну комуникацију између ученика и професора. Знање којим се манипулише врста је кодификованог, забележеног знања и оно заправо представља базу података која је средство за учење. Ове базе података представљају електронску верзију библиотечких фондова и збирки.

5. Штампани и електронски извори информација у библиотекама

Различити штампани и електронски извори информација омогућавају стицање увида у огромну количину забележеног, кодификованог знања. Писани информациони извори чувају се у библиотекама, а електронским изворима информација библиотеке омогућавају приступ путем различитих

сервиса на интернету. Управљање знањем изискује укљученост и ангажовање информационих стручњака који имају приступ изворима информација и искуство у раду са њима, а међу информационе стручњаке убрајају се и библиотекари (Антонић 2005).

У штампане изворе информација у библиотекама, поред монографских публикација и периодике, убрајају се библиографије, опште и специјалне енциклопедије, каталози, речници, приручници и друга референсна литература (Вранеш и Марковић 2008). Претраживањем библиотечких колекција подржава се развијање разноликости знања које циркулише. Истраживањем у библиотеци и самосталним претраживањем њених фондова од стране корисника повећава се могућност развијања изненадних идеја и нових праваца у раду, размишљању и стварању. Стога је неопходно корисника упознати са фондом библиотеке и са изворима информација у њој и ван ње, а затим га охрабрити да се самостално упусти у истраживачки рад. У пракси је показано да одређени број корисника има проблем да на прави начин дефинише предмет свога истраживања, те да током самосталног претраживања не долази до жељених резултата. Због тога је потребно ангажовање библиотекара који ће кориснику помоћи при истраживачком раду и који ће се поставити као посредници између појединаца и забележеног знања (Вранеш 2015). У ту сврху могу се организовати наменске радионице које ће покривати теме попут: технике претраживања електронских и штампаних извора информација, писање научних радова и коришћење библиотечких збирки и фондова у научно-истраживачке сврхе, где ће библиотекари обучавати кориснике како да на прави начин спроведу своје истраживање.

Информационо-комуникационе технологије усмерене су на производњу и ширење знања и информација. Са појавом интернета дошло је до стварања великог броја база података у којима је могуће ускладиштити огроман број информација које се сматрају кодификованим знањем. Дифузија и размена информација најлакше се и одвија посредством интернета, а главни објекат којим се манипулише је објекат у дигиталном облику. Целокупно знање није сачувано у

електронској форми, међутим, чињеница је да данас све већа количина информација настаје оригинално у дигиталном облику. Захваљујући томе научници, али и сви други заинтересовани корисници, данас имају ту предност да са било ког краја света у веома кратком временском року могу да приступе потребним информацијама. Треба, такође, имати у виду чињеницу да информације, нарочито у областима које се брзо развијају, брзо застаревају, те је стога врло значајно што се, захваљујући интернету, до информација у електронском облику лако и брзо може доћи.

Дигитализација извора знања и информација забележених првобитно у штампаном облику данас је узела маха. На тај начин људима се стављају на располагање одређене информације којима иначе не би имали приступ или би он био ограничен (пример електронско издање Мирослављевог јеванђеља на сајту Светске дигиталне библиотеке). Принцип којим се руководе библиотекари широм света јесте универзална доступност информација, а поштовање овог принципа олакшано је захваљујући интернету. Приступ информацијама у дигиталном облику омогућава креативну интеракцију међу научницима, те се на тај начин, превазилажењем временског и просторног ограничења, подстиче рађање нових идеја и стварање нових производа.

6. Улога библиотекара у управљању знањем

Колико год предности да су информационе технологије донеле омогућавањем приступа информацијама у дигиталном облику, постоје одређени проблеми који се могу јавити приликом истраживања. Окружен великим бројем доступних информација, истраживач (студент, научни радник или само радознали корисник) може се изгубити у своме истраживању. На тај начин смањује се добит од обиља доступних информација. Истраживачима у овом случају могу од изузетне помоћи да буду библиотекари, који су обучени да их на прави начин воде кроз море информација које их окружују и помогну им да дођу до оне која им је потребна.

Стално стручно усавршавање библиотекара неопходно је за развијање способности као што су претраживање информационих извора, селекција, организација и класификација пронађених информација, чување и прослеђивање података. Да би био успешан у области управљања знањем, библиотекар треба да има константан увид у информационе изворе у библиотекама и у степен њиховог коришћења, да поседује информације о корисницима библиотеке и њиховим потребама за учењем, да има склоности ка учењу и усвајању нових вештина у циљу обезбеђивања бољих услуга и да поседује информациону писменост на високом нивоу (Raја 2009).

На сопственом примеру, учећи, усавршавајући се и пратећи промене које се дешавају око њега, библиотекар ће корисницима показати важност не само процеса учења и стицања знања, већ и значај широког дијапазона послова којима се баве библиотекари да би забележено знање учинили доступним корисницима.

7. Закључак

Управљање знањем је одувек била улога библиотекара коју су они спроводили на различите начине: држећи у рукама средњовековне пергаменте, осмишљавајући нове класификационе системе или уносећи књиге у електронском облику у базу података. Библиотеке и данас настављају да користе информационе изворе да би дошле до податка, којима додељују значење и од њих стварају информације, а њих затим, поштујући пирамиду знања, претварају у забележено знање. Овакво, кодификовано знање стављају на располагање својим корисницима, који га могу користити за научно-истраживачки рад или током учења. Корисници библиотека, с друге стране, свесни су улоге библиотеке у процесима управљања знањем и учења, те им се стога увек изнова враћају када им је потребан приступ забележеном знању или помоћ приликом претраживања.

Референце

- Антонић, Сања. „Управљање знањем – поглед у нашу будућност“, *Инфотека*, год. 6, бр.1-2 (2005): 77-82, преузето 28.09.2016, http://infoteka.bg.ac.rs/pdf/Srp/2005-1/INFOTEKA_VI_1-2_Mart2005_77-82.pdf
- Вранеш, Александра и Љиљана Марковић. Од рукописа до библиотеке : појмовник. Београд : Филолошки факултет, 2008.
- Вранеш, Александра. „Дигитална хуманистика“, *ЛИК: часопис за литературу и културу*, год. 1, бр. 1 (2015): 221-251
- Вучковић, Жељко. „Изазови и перспективе управљања знањем“, *Норма*, год. XIV, бр. 3 (2009): 247-253, преузето 27.09.2016, <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0353-7129/2009/0353-71290903247V.pdf>
- Јовановић, Петар и др. „Управљање знањем и револуција знања“, *Индустрија*, год. 39, бр. 1 (2011): 217-226, преузето 27.09.2016, <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0350-0373/2011/0350-03731101217J.pdf>
- Patil, Sudhir S. "Knowledge Management in Libraries", *International Journal of Digital Libraries and Knowledge Management*, Vol. 3, No. 2 (2013): 71-74
- Raja, Wasim, Zubair Ahmad and Arun K. Sinha. "Knowledge Management and Academic Libraries In IT Era: Problems and Positions", *International Conference on Academic Libraries (ICAL-2009)*
- Shan, Pan L, Sue Newell, Jimmy Huang and Robert D. Galliers. "Overcoming Knowledge Management Challenges during ERP Implementations: The Need to Integrate and Share Different Types of Knowledge", *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, Vol. 58, No. 3 (2007)
- Станковић, Иван, Милан Гоцић и Драган Јанковић. „Информациони системи и управљање знањем“, *Зборник радова грађевинско-архитекτονској факултету*, бр. 26 (2011): 117-127.

ХРОНИКА
/
CHRONICLE

Александра Вранеш
Филолошки факултет
Универзитет у Београду

УДК 378.6:[02+007(497.11)]
023-057.87:378.147(497.11)
ДОИ https://doi.org/10.18485/ai_lik.2017.3.4.9

СТУДИЈЕ БИБЛИОТЕКАРСТВА И СТУДИЈЕ КУЛТУРЕ

Образовање библиотекара у бившим југословенским оквирима одвијало се у Љубљани, Загребу, Сарајеву, Београду и Новом Саду (на мађарском језику). Идеја о интердисциплинарности студија развијана је на 10. скупштини Савеза друштава библиотекара Југославије 1984. године у Опатији, 11. скупштини 1986. у Охриду, Другом интеркатедарском скупу наставника библиотекарства 1986. у Загребу, Трећем интеркатедарском скупу наставника библиотекарства 1988. у Београду. Сродне катедре су и у своме самосталном развоју након 1990. године наставиле раније трасираним путем, мада су њихов даљи развој значајно обележила политичка и економска условљавања. Настале су нове катедре на универзитетима на Палама, у Вараждину, Осијеку, али се нису развиле ни у Црној Гори, ни у Македонији. Крајем 1999. године Национална библиотека Македоније покушала је да уз сарадњу са универзитетима бивше Југославије, укључујући и београдски, сачини пројекат високошколског образовања библиотекара, али у томе није успела, задржавајући професионално усавршавање на нивоу државног стручног испита.

Државни испити су пожељан и неопходан облик проверавања знања, иако су дуго времена, од пре Другог светског рата, а ту функцију имају и данас, били облик дошколовања кадрова. Из потребе да се библиотечки радници не едукују само на курсевима и семинарима у организацији библиотека, у Београду је 1948. године отворена трогодишња средња библиотекарска школа са 21 предметом, од којих је 6 било ужестручних. Године 1950. прерасла је у четворогодишњу и у њој је у протеклом периоду матурирала 31 генерација

књижничара, који су били, а многи су и данас, понос српске библиотечке делатности. Упоредо са стручном школом у Београду радила је и школа при Радничком универзитету у Приштини од 1967. до 1976. године.

Почетком седамдесетих година, тачније 1962, у садржајима предмета на постдипломским студијама своје место добило је и библиотекарство, а од 1963. уведено је образовање библиотечког кадра од основних студија у оквиру Филолошког факултета Универзитета у Београду. Библиотекарство, књижаство и архивистику предавали су угледни професори Мирослав Пантић, Димитрије Вученов, Владан Недић. До 1965. године, када је Група укинута због финансијских и кадровских проблема, уписало се 25 редовних студената. Уз велико залагање и труд наставника, омогућено је да 19 студената заврши студије и дипломира, према наставном плану и програму, који је обухватао 16 предмета, од којих су пет, односно три, били ужестручни.

Ужестручно усмеравање на средњошколском нивоу осамдесетих година обновило је образовање књижничара, а у оквиру Филолошког факултета удомило је Смер за библиотекарство као четворосеместрални програм интердисциплинарног карактера, на којем су се, током треће и четврте године студија, уз редовну наставу на матичним групама, слушала предавања из области Библиотечког пословања, Организације библиотека, Система каталога, Библиографије и научних информација и Историје књиге и библиотека, која су држали проф. др Љубица Ђорђевић, редовни професор, док су проф. др Љубинка Башовић, проф. др Војислав Максимовић, потом проф. др Десанка Стаматовић, проф. др Косара Вукасовић били наставници ангажовани из радног односа у другим установама образовања и културе. Групи су се знатно касније прикључили проф. др Владимир Јокановић и проф. др Бранко Кнежевић. Од катедарских почетака била је ту и асистент мр Александра Вранеш. Овакав облик школовања био је прихватљив и препоручљив у периоду када се једна научна дисциплина, тек почиње изучавати на универзитету. Тиме се омогућавало остваривање циклуса редовног школовања кадра за једну виталну и перспективну струку,

без већих материјалних, кадровских и организационих тешкоћа, а на добрим основама ужестручне квалификације. Нестанком усмереног образовања укинута је интердисциплинарност током редовних студија, што је истовремено довело до оснивања Катедре за библиотекарство и информатику као самосталне наставно-научне јединице Филолошког факултета у Београду, која је интердисциплинарност успела да задржи на постдипломским студијама и при избору теме за докторат.

Током 1986/87. године настојало се да се установи друштвена сврсисходност за проучавање библиотекарства на универзитетском нивоу у четворогодишњем трајању студија и да се припреми Елаборат о оснивању Групе за библиотекарство. По препоруци декана Филолошког факултета проф. др Никше Стипчевића (изреченој на састанку 10.01.1989), упућен је позив проф. др Радославу Анђусу, проф. др Милану Божићу, мр Душку Витасу, доц. др Љубиши Рајићу и мр Љубомиру Жиропађи да присуствују састанку 18.01.1989, како би заједно са наставним кадром ондашњег Семинара за библиотекарство (доц. др Десанком Стаматовић, доц. др Косаром Вукасовић и асист. мр Александром Вранеш) испитали карактеристике сугерисаног пројекта. Састанку нису присуствовали проф. др Радослав Анђус и проф. др Милан Божић. На састанку је закључено да се прихвата предложени наставни план Групе за библиотекарство и информатику, уз следеће корекције: класификација предмета на општеобразовне, општестручне и ужестручне; стапање садржаја и назива предмета како би постојећи наставни кадар могао да изводи наставу у складу са одредбама Закона; проширење садржаја предмета Историја књиге и библиотека на технологију штампања, традиционалну и савремену; померање информатичких предмета на почетне године студија; искључивање предмета Југословенске књижевности и усклађивање програма предмета Српскохрватски језик и Примена рачунара у групе предмета.⁴ Чланови Катедре су као прилог записнику са ове седнице доставили наставни план, по коме су ужестручни предмети: Основи библиотекарства; Организација библиотека и библиотечко пословање, Систем каталога, Класификациони системи и индексирање,

Историја књиге и библиотека са основама архивистике, Информатика и информациони системи, Библиографија и научне информације, Примена рачунара у лингвистици и науци у књижевности, Методика наставе библиотечко-информационе делатности, Педагошка психологија; док су општестручни предмети: Енглески језик, други страни језик, Српскохрватски језик, Општа лингвистика, Социологија културе и уметности. Дискусија о Елаборату наставила се на седници одржаној 27.01.1989, којој су присуствовали, поред чланова Катедре, проф. др Недељко Парезановић, као представник Математичког факултета, саветник др Душан Витас, као представник Рачунарске лабораторије Природно-математичког факултета, и доц. др Љубиша Рајић. На предлог проф. др Недељка Парезановића прихваћено је да информатички предмети буду инкорпорирани у наставни план почев од другог семестра, како би дипломирани стручњаци били компетентни за рад у сваком рачунском центру. Уверавања др Витаса да би квалитет наставе био значајно побољшан уколико би Филолошки факултет потписао споразум о сарадњи са Математичким факултетом у циљу коришћења његове рачунарске учионице, отворила су и дискусију о потреби међусобног повезивања факултета са Универзитетском библиотеком „Светозар Марковић“ и Народном библиотеком Србије и софтверским пакетима и базама података апликативним у библиотекарству, архивистици и лингвистици. Проф. Парезановић и др Витас преузели су на себе обавезу да обликују програме информатичке групе предмета. У акту упућеном декану Филолошког факултета, сугерисано је да наставу изводе: проф. др Недељко Парезановић за предмете Основи информатике и Примена рачунара у лингвистици; доц. др Гордана Павловић-Лажетић за предмет Информациони системи; проф. др Милан Божић за предмет Математички основи информатике. Елаборат о оснивању Групе за библиотекарство и информатику састојао се из три целине у којима су разматрани услови, потребе и сам програм. У време када је Елаборат процесуиран, на територији СФРЈ библиотекарство је изучавано на филозофским факултетима у Сарајеву, Загребу, Љубљани, Новом Саду (на

мађарском језику). Факултету организације и информатике у Вараждину. У Семинару за библиотекарство, установљеном на Филолошком факултету у Београду 1980/81. школске године, до 1990. године наставу је похађало око 150 студената. магистрирао један и докторирао пет кандидата. Како је образовни профил дипломирани библиотекар-информатичар био дефицитаран, сматрало се да га је неопходно школовати, а проф. др Недељко Парезановић и мр Душко Витас сматрали су предложени програм „најбољим за ове студије у нашој земљи“. Различита тумачења, правна и просветна, нису том приликом омогућила формирање Групе за библиотекарство и информатику у оквиру Семинара као организационе јединице Факултета.

Комисија за израду елабората за оснивање Катедре за библиотекарство и информатику образована је још једном на седници Савета Филолошког факултета, одржаној 11.05.1989, на којој је тим чином покренут и поступак за оснивање Катедре. Чланови Комисије били су: проф. др Мирослав Пантић (председник Комисије), проф. др Злата Бојовић, доцент др Десанка Стаматовић, мр Александра Вранеш, Јован Јанићијевић и Смиља Томашевић. Први састанак Комисије у новом сазиву одржан је 15.01.1990, а присуствовали су му и декан проф. др Никша Стипчевић и продекан проф. др Слободан Грубачић. Мада је проф. др Мирослав Пантић изразио незадовољство због смањеног обима изучавања књижевности, истовремено је овај програм у свим другим сегментима окарактерисао као идеалан за обучавање библиотекара у општим типовима библиотека. Усвајањем Елабората на Универзитету, уз пуну подршку тадашњег ректора проф. др Слободана Унковића, Филолошком факултету је додељена матичност за научну област библиотекарства. Прва генерација студената библиотекарства и информатике, по усвајању елабората, уписала се на Филолошки факултет 1990. године.

Допис Катедре за библиотекарство и информатику од 12.11.1990. године, упућен Центру за постдипломске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду, сведочи о даљем развијању постдипломских студија и предлогу да наставу на VII2 степену за ужестручне предмете изводе:

проф. др Мирослав Пантић, проф. др Недељко Парезановић, проф. др Бранко Кнежевић, доц. др Десанка Стаматовић, мр Душан Витас (или мр Цветана Крстев). Настава Информатике, коју је изводио проф. Недељко Парезановић, одржавана је од 1991. године у компјутерској учионици Библиотеке града Београда, а од 1996. године у компјутерској учионици Филолошког факултета, реализованој захваљујући донацији Данске краљевске школе из Копенхагена и Америчке амбасаде. До сада уписаних двадесет шест генерација студената, са њих око 60 у једној генерацији, потврђују потребу друштва за школовањем овако профилисаних кадрова, пораст заинтересованости младих за ову научну грану, али и научност, животност и флексибилност наставних планова и програма, јер су скоро сви дипломирани библиотекарски-информатичари запослени, а нарочито позитивна околност је да су у иностранству, након нострификације дипломе, могли наставити постдипломске студије.

Данас на Катедри за библиотекарство и информатику раде: др Гордана Стокић Симончић, ред. професор, управник Катедре; др Цветана Крстев, ред. проф; др Александра Вранеш, ред. проф. (заменик управника катедре); др Бојан Ђорђевић, ван. проф; доценти др Милош Утвић, др Драгана Грујић, др Гордана Ђоковић, који су веома посвећени и науци и пројектним задацима, те остварују и изузетне успехе; асистент мст Бранислава Штајнбух, демонстратор Марина Милошевић, сарадник у настави Анђела Стошић. Дуги низ година, уз послове асистента обављала сам и послове секретара и библиотекара. сасвим кратко дужности секретара прихватио се мр Ненад Стефановић. Од почетка деведесетих одговорне послове секретара, библиотекара Катедре и координатора за КОБИС у факултетским библиотекама, обавља Зорица Ивковић Савић, која нас осим тога све окупља својим сталним посвећеним радом и разумевањем.

Поред основне групације обавезних предмета (из области: историја писма, књиге и библиотека, библиотечко пословање, организација библиотека, библиотечко законодавство, систем каталога и класификациони системи, организација знања, историјски и теоријски развој библиографије у свету

и у домаћим оквирима, менаџмент и маркетинг библиотека, научне информације, информациони системи, рачунарска лингвистика, формирање и коришћење база података, архивистика, музеологија, методологија истраживања и цитирања, издаваштво и књижевство) студентима се пружа прилика да сами обликују сопствени образовни профил бирајући из групација педагошко-психолошких, филолошких, библиолошких дисциплина. Тек у новије време, због ступања на снагу прописа којима се забрањује запошљавање нових лица у државним установама, има дипломаца који нису запослени, што раније није био случај. Веома је важно што им је диплома свуда у иностранству нострификована без полагања разлика у испитима. Просперитет Катедре за библиотекарство и информатику дограђује се над чврстим темељима претходних десетлећа, у којима је студирало укупно 1384 студента (у школским: 1963/64, 1964/65, 1991/92 – 2015/16), дипломирао 521 студент (1966/67- 1972/73, 19881/82 - 1982/83, 1994/95 – 2014/15), мастер студије завршило, по „старом програму“ 145 студената, а по „новом“, акредитованом, њих 65, док је укупно докторирало 38 кандидата.

Угледу Катедре значајно доприносе различите стручне и научне активности, као што су: успостављање сарадње са Емпорија државним универзитетом, Филозофским факултетом Универзитета „Св. Климент Охридски“ у Софији; Институтом за књигу Универзитета у Грацу; Институтом за међународну политику, Музејом савремене уметности у Београду); организација међународних научних конференција (*Друђи међународни скуј настјавника дидблиошекарстјва: сарадња, образовање, квалифјект; Деца и дидблиошеке; Економска улога дидблиошека у савременом друштву; Лидерстјво у дидблиошекама; Интелектуална слобода у дидблиошекама; Етика у науци и култури; Информациона писменост и доживотно учење; Електронска дидблиошека; Књига и језик у развоју савременој друштву; Дигитализација културне баштине у функцији учења на даљину*); организација семинара акредитованих од стране Министарства просвете (*Школски дидблиошекар – сарадник у настјави; Настјава језика и књижевности у школској дидблиошеци; Креативност у дидблиошекама*);

учествовање студената на пројектима под надзором наставника, какви су: обрада Дворске библиотеке, инвентарисање и ревизија у библиотекама.

Статус библиотекарства у друштву зависи од успешности обликовања образованог, активног, ефикасног, прогресивног, мотивисаног, флексибилног и приступачног библиотекара, каквог треба школовати на универзитету, а потом му омогућити да се у библиотеци развије у креативног сарадника. То му омогућава на Универзитету у Београду усвојена Болоњска декларација, захваљујући којој се поред основне групације обавезних предмета (из области: историја писма, књиге и библиотека, библиотечко пословање, организација библиотека, библиотечко законодавство, систем каталога и класификациони системи, историјски и теоријски развој библиографије у свету и у домаћим оквирима, менаџмент и маркетинг библиотека, научне информације, информациони системи, рачунарска лингвистика, формирање и коришћење база података, етика, архивистика, музеологија, издаваштво, методологија истраживања и цитирања) студентима пружа прилика да сами обликују сопствени образовни профил бирајући из групација педагошко-психолошко-методичких, филолошких, библиолошких дисциплина.

Представљање историјских, културних и државних тековина, како би се истакла национална самобитност, с једне, и пријатељска намера, с друге стране, даје књигама и библиотекама значајну социјалну улогу. Библиотеке, музеји, архиви, позоришта, биоскопи - активни су делатници транскултурне и међунационалне комуникације. Међусобно сусретање народа и упознавање различитих култура, ослобађање појединих нација од различитих друштвених или догматских стега, наслеђени и нови културни концепти, истицање културе као централног сегмента сопственог националног и државног идентитета уз истовремено развијање способности за разумевање и прилагођавање другим културама основи су културне флуидности и динамике културних дешавања у библиотекама, као социјално и образовно одговорним, етички кредибилним и историјски слободарским и критички профилисаним едукативним,

научним, културним, рекреативним институцијама. Отуда је и наставни план Катедре за библиотекаштво и информатику окренут с мером и историји библиотека, музеја и архива и новим облицима културне политике; глобалној комуникацији и културном наслеђу; проучавању континуитета језика и културе спрам друштвених криза у друштвеним медијима и библиотекама. Отуда се на Катедри родила идеја и Факултет ју је подржао за акредитацију мастер програма Културе у дијалогу, који у научном смислу омогућава пуну транскултуралност, мултилингвалност и интердисциплинарност, чији се развој потом подржава на докторским студијама. У практичном смислу иницијатива Катедре довела је до формирања Дигиталне библиотеке Филолошког факултета и ДОО агенције. У току су припреме за акредитацију нових студијских програма: на мастер студијама Дигитална заштита, у сарадњи са Универзитетом у Даблину и Универзитетом у Берлину, а на докторским студијама Дигитална хуманистика, у сарадњи са Емпорија универзитетом и Универзитетом у Пескари.

Наставници, сарадници и студенти Катедре за библиотекаштво и информатику утичу и на виђење улоге библиотекаштва и библиотечке информатике у нашем друштвеном развоју. У том смислу имају пуну сарадњу са библиотекама, музејима, архивима и другим установама културе у Србији. У њима су студенти библиотекаштва и информатике радо виђени и поштовани сарадници, једнако срдечно како су колеге библиотекари драги гости, пријатељи и сарадници Филолошког факултета.

ЛИК
Часопис за литературу и културу

Главни уредник
Александра Вранеш

* * *

Издавачи
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org
МОСКОВСКИ ДРЖАВНИ УНИВЕРЗИТЕТ
ЛОМОНОСОВ

За издаваче
Емир Кустурица
Марина Л. Ремњова

Превод на енглески
Милица Јелић Мариоков

Лектура и коректура
Гордана Недељков

Припрема за штампу
Жељка Башић Станков

Корице
Ратко Вранеш
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
300

ISSN 2303-8640

