

Филолошки преглед
XXXII 2005 2

YU ISSN 0015-1807

УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOLOGIE

XXXII 2005 2

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOLOGIE

<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>

Comité de Rédaction:

Srdan Bogosavljević

Pierre Michel

Gerhard Ressel

Paul-Louis Thomas

Erman Artun

Dina Mantcheva

Željko Đurić

Petar Bunjak

Katarina Rasulić

Tanja Popović

Branka Geratović

Rédacteur en chef

Jelena Novaković

Faculté de Philologie

Belgrade

2005

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

Часопис за страну филологију
<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>

Уредништво

др Срдан Богосављевић
др Пјер Мишел
др Герхард Ресел
др Пол-Луј Тома
др Ерман Артун
др Дина Манчева
др Желько Ђурић
др Петар Буњак
др Катарина Расулић
др Тања Поповић
Бранка Гератовић

Главни и одговорни уредник
др Јелена Новаковић

Филолошки факултет
Београд
2005.

Издавач
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3

За издавача
др Ратко Нешковић

Секретар Уредништва
др Петар Буњак
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2638-622/134, 639-550. Факс: 630-039.

Ликовно-графичка опрема и корице
Ненад Лазовић

Коректор
Добрила Живанов

Тираж
500

Штампа и повез
Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13

Часопис излази два пута годишње.

Рукописе и сву пошту намењену Редакцији часописа треба слати на адресу главног и одговорног уредника:
др Јелена Новаковић
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2638-716. Факс: 630-039.

Необјављени рукописи се не враћају.

Рукопис предат у штампу јануара 2005. Штампање завршено фебруара 2005.

Издавање овог часописа финансира
Министарство за науку и технологије Републике Србије.

Adresser manuscrits et correspondance au rédacteur en chef et directeur de la revue:

Jelena Novaković
Filološki fakultet, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2638-716. Fax: (381-11) 630-039.

Le Secrétaire du Comité de Rédaction:
Petar Bunjak
11000 Beograd, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2638-622/134, 639-550. Fax: (381-11) 630-039.

Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés

САДРЖАЈ – SOMMAIRE

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ – ETUDES

Gvozden Eror, <i>Komparatistika i „teorija”</i>	9
Chryssoula Kambas, Walter Benjamins <i>Die Aufgabe des Übersetzers</i> und ihre Affinität zu Wilhelm von Humboldts Sprachtheorie	27
Dušan Glišović, Peter Handke, <i>Eine Poetik</i>	55
Srdan Bogosavljević, <i>Balada u nemačkom ekspresionizmu</i>	71
Smilja Srdić, <i>Bedeutungsermittlung von Wörtern in</i> <i>althochdeutschen Sprachdenkmälern</i>	83
Dina Mantchéva, <i>L'insolite dans la dramaturgie de Yordan Raditchkov</i> <i>et de Stanislav Stratiev</i>	93
Ana Vujović, <i>Izražavanje restrikcije u klasičnom</i> <i>francuskom jeziku</i>	105

ИСТРАЖИВАЊА – RECHERCHES

Biljana Đorić-Francuski, <i>Srpskohrvatska književna kritika o</i> <i>stvaralaštvu Angusa Vilsona</i>	121
Весна Васић-Al Shaikhsalama, <i>Милош Н. Ђурић као преводилац</i> <i>Ксенофонових Успомена о Сократу</i>	143
Љубо Милинковић, <i>Контрастирање руског и српског дискурса</i> <i>на часу руског језика</i>	153

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ – COMPTES RENDUS

Ivan Dorovský, <i>Slavista Josef Páta</i> . – Brno : Společnost přátel jižních Slovanů, 2003. – 102 s. (<i>Ivana Kočevski</i>)	171
<i>Prevođenje kao sudbina. Traduzione e poesia nell'Europa del</i> <i>Novecento</i> , a cura di Anna Dolfi. – Bulzoni Editore : Roma, 2004. – 862 pp. (<i>Dušica Todorović</i>)	175
<i>Антологија кашупске поезије. Dzëczé gãšë, antologió kaszëbsczi</i> <i>pòezji (do 1990 r.)</i> . Przërzëchtowalë Róman Drzëzdżón, Grégòr Jarosz Schramke. – Gdiniò : Region, 2004. – 240 стр. (<i>Душан-Владислав Пажђерски</i>)	177

<i>Историја јужноафричке књижевности (на језику африканс, од настанка до XIX века): Jerzy Koch, Historia literatury południowoafrykańskiej – literatura afrikaans (XVII–XIX wiek). – Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Dialog“, 2004. – 451 s. (Бранислава Стојановић)</i>	179
Željko Đurić, Dušica Todorović Lacava: <i>Segnalibro</i> . – Beograd : Plato, 2005. – 340 str. (Ivana Mrvaljević)	181
Јован Ђукановић, <i>Комуникативна граматика немачког језика</i> . – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005. – 180 стр. (Ивана Станковић)	183

IN MEMORIAM

Одлазак великог аполикаристе МИШЕЛ ДЕКОДЕН (1919–2004)	187
МИХАИЛ ЛЕОНОВИЧ ГАСПАРОВ (13. IV 1935–7. XI 2005)	189

Gvozden Eror

Institut za književnost i umetnost – Beograd

KOMPARATISTIKA I „TEORIJA“

Kako je „littérature comparée / comparative literature“ mogla u jednom nedavnom periodu svog akademskog opstajanja biti bezmalo identifikovana s područjem „literary theory“, te kako je to područje – transformisano u SAD u generalizovanu disciplinu imenovanu „Theory“ – i dalje shvatano kao područje poredbenih studija? To su pitanja koja se razmatraju u ovoj raspravi, s naglaskom na komparatistici kao akademskoj disciplini, koja deli sudbinu (statusa) humanističkih nauka na univerzitetima.

Ono što se poslednjih decenija zbivalo s predmetnim područjem komparatistike moglo bi navesti nekog poznavaoa Rabelaisa – koji se još seća punog naslova popularne prerade srednjovekovnih romana što je inspirisala velikog pisca da napiše najpre *Pantagruela*, a potom i *Gargantuu* – na ideju da razmatranje raznovrsnih metamorfoza ove akademske discipline podvede (s puno ironije, treba li reći) pod pozajmljeni i malo modifikovani naslov „Les grandes et inestimables chroniques de la grande et énorme Littérature comparée“. Te su promene bile vidne već i u ponuđenim odgovorima na pitanje šta to komparatistika poredi¹, ali su imale i svoje druge drastične vidove: tamo gde su (i kad su) poredbene studije uzimale oblike drugih disciplina, kao i tamo gde su druge discipline apsorbovale poredbene studije, uz usrdnu podršku ne tako malog broja komparatista. Kad je reč o komparatistici i teoriji, suočeni smo s onom prvom pojavom. Ovo će izgledati dosta bizarno svakome ko je, makar i ne osobito produbljeno, upoznat sa *momentumom* utemeljivanja i osnovnim etapama razvoja književnih poredbenih studija. A opet, teško da bi se tu moglo govoriti u prvom redu o nepoznavanju stvari ili samo o brzopletoj „modernizaciji“ polja.

Svakako, predstava o komparatistici onih što su je samo gledali „spolja“ i onih što su je zastupali nije se osobito razlikovala na ovom planu: izvorna francuska *littérature comparée* (a to važi i za njene sledbenike) nije u svom vidnom polju imala pitanja poetike, odnosno teorije književnosti. Istina, u novijim priručnicima možemo naći i teorijska pitanja na spisku „opcija“ poredbenih izučavanja,²

¹ V.: G. Eror, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama (littérature comparée)? II, Inovativno kao dezintegrativno“, *Filološki pregled*, 2003, 2.

² V.: D. H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, 1994: u poglavlju „Književna istorija i književni sistem“ jedan odeljak je posvećen razmatranju elemenata za teoriju književnosti zasnovanu s komparatističkog stanovišta, i tu se izdvajaju pojmovi: književno polje, (sociološki

ali su ta pitanja ostajala u drugom ili trećem planu. U „anatomskom“ pregledu komparatističkih priručnika Ulrich Weisstein skreće pažnju kako je Hugo Dyserinck (*Komparatistik: Eine Einführung*, 1977), jednom području unutar komparatistike oprezno dao neodređenu etiketu teorijskog domena („Vergleichende Literaturtheorie und vergleichende literaturwissenschaftliche Methodologie“), ali je to učinio bez osobitog entuzijazma, sklon da to područje smatra delom komparatistike u širem smislu.³ I Yves Chevrel u svom nevelikom komparatističkom priručniku nalazi mesta za pitanja (komparatističke i ine) poetike, no, karakteristično, na tom području učestalo uz naslove dodaje znakove pitanja. Naslov poglavlja je „Ka komparatističkoj poetici?“, naslov prvog odeljka unutar poglavlja je „Komparatistički pristup pojmu 'teksta'?“, nalazimo i: „Poetika (poetike) zapada / Poetika (poetike) istoka?“, „Poetika prostora?“, „Poetika fikcije?“, te na kraju i „Žensko pismo?“. Već i sam ovaj niz pokazuje kako autor u tom poglavlju zapravo postepeno „izlazi“ iz komparatističkog područja (da bi, naprosto, naznačio moderne teme). Govori se u prvom odeljku i o intertekstu, odnosno intertekstualnosti, o *korpusu* što ga čine prevedeni tekstovi, o parcijalnosti komparatističkog pristupa tekstu.⁴

Ovlaš opisujući sva ova „istraživanja o poetici“, Chevrel samo na početku nešto više kaže o radovima što bi spadali u „komparativnu poetiku“ (*poétique comparée*); kad je reč o „komparatističkoj poetici“ (*poétique comparatiste*) on upućuje na delo „Etiembleovog učenika“ Marina, koje predstavlja „gorljiv pledoaje“ u korist definisanja autonomne komparatističke poetike. Dosta, već u predgovoru (iz 1983) svoje knjige *Komparatistika i teorija književnosti*, rumunski komparatist Adrian Marino je obznanio nameru da oblikuje jednu teoriju književnosti čiji bi cilj i sredstva bili specifično i u potpunosti „komparatistički“. Za to je, smatrao je, potrebno ne samo novo usmerenje, već i korenito preuređenje u teorijskom i „poetičkom“ smislu. Nalazeći da poredbene studije moraju da izaberu da li će ostati *istorijska disciplina* ili, pak, biti *estetičko-teorijska disciplina*, (pre)usmerena u radikalno teorijski smer, autor zaključuje prvo poglavlje svoje knjige („Komparatistička poetika“) konstatacijom da kom-

pristup), književni sistem (u užem smislu), imaginarni prostor književnosti, pošiljalac, primalac, poruka, model (str. 144-148).

³ Ulrich Weisstein, „Assesing the Assesors. An Anatomy of Comparative Literature Handbooks“, u: *Sensus communis. Contemporary Trends in Comparative Literature* (ur. J. Riesz, P. Boerner i B. Scholz), Tübingen, 1986, str. 105. – Sam Weisstein smatra da „komparativnu književnu teoriju / *Comparative Literary Theory*“ koja informiše i, donekle, nadzire „komparativnu književnu metodologiju“ ne treba mešati sa „nepostojećom teorijom komparatistike / *Theory of Comparative Literature*“! V.: „Lasciate Ogni Speranza: Comparative Literature in Search of Lost Definitions“, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1988, 37, str. 107. – S ovom poslednjom tvrdnjom, odnosno distinkcijom, svakako se ne bi bio složio Dionýz Ďurišin, autor, uz ostalo, knjige koja upravo ima naslov *Teória literárnej komparatistiky* (Bratislava, 1975).

⁴ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, 1989, str. 97–117.

paratistika ne može opstajati bez *teorije*, i to *vlastite* teorije književnosti – a nju tek treba zasnovati.⁵

Na prvi pogled, promena predmeta discipline pod nazivom „comparative literature“ na severnoameričkim univerzitetima sedamdesetih godina prošlog veka odgovarala je takvim intencijama preusmerenja discipline. No tu se radilo o nečemu drugom, zapravo: nije se išlo u smeru neke novozasnovane „komparatističke poetike“, već je komparatistika postala ekskluzivno područje književne teorije! Nije sporno gledište da temeljnije bavljenje teorijom teško da može da bude drugačije no komparativno po postupku i obuhvatnosti, te se ne može na zadovoljavajući način izvesti u okvirima katedri za nacionalne književnosti.⁶ Svakako da je i rastuća svest o potrebi istraživanja metodološko-teorijskih pitanja doprinela novom interesovanju komparatista za teoriju književnosti.⁷ No odgovor na pitanje zašto se ovakva, uzmimo, *komparativna* (a ne *komparatistička*) *poetika* smeštala pod „kapu“ komparatistike bio je takođe i posve pragmatičke prirode: „littérature comparée / comparative literature“ je akademska disciplina koja se bila izborila za svoje mesto u sistemu književnih studija, a po svojoj „elastičnoj“ prirodi omogućavala je uključivanje različitih tipova izučavanja koji nisu drugde mogli naći mesta. Ali razlog zašto je uopšte književna teorija

⁵ Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, 1988, str. 5, 9, 21, 31. Treće poglavlje knjige ima naslov „Teorija književnosti“, a prvi odeljak tog poglavlja se bavi „komparatističkim anticipacijama“, no ne čini se da je autor postigao mnogo više od polaznog zalaganja za jednu „théorie comparatiste de la littérature“, i želje da se, barem u obliku i etapi nacrt, predlože elementi jedne „poétique comparatiste“. – Pomenimo da se relacijama komparatistike i teorije književnosti svojevremeno bavio i Lajos Nyirő, nalazeći da „pitanja pozajmice, oponašanja, uticaja, recepcije, i druga, ne mogu da postoje samo kao pitanja o odnosima među nacionalnim književnostima već moraju da budu osvetljena i iz teorijskog ugla problema evolucije književnosti“, što je, dakle, područje teorije književnosti, koja tako može da doprinese komparatističkim istraživanjima („Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature“, u: *Littérature hongroise, littérature européenne*, Budapest, 1964, str. 509.

⁶ Za Petera Brooksa, odsek za komparatistiku treba da je, i često jeste, onaj fakultetski odsek gde se „teoriji“ posvećuje najviše pažnje, s obzirom da je otvoren prema teorijskim delima nastalim na drugim jezicima i kulturama, i kompetentan za njihovo proučavanje: teorija je *lingua franca* odseka za *comparative literature*! – „Must We Apologize?“, u: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (ur. C. Bernheimer), Baltimore – London, 1995, str. 103.

⁷ E. Kushner ukazuje kako je promišljanje o sopstvenom polju proučavanja, odnosno samo-legitimisanje što se zbilo u svim humanističkim i društvenim naukama, „u mnogim zemljama i univerzitetima“ dobilo oblik književne teorije, koja je tako postala neophodni deo komparatistike. – Eva Kushner, „Towards a Typology of Comparative Literature Studies“, u: *Proceedings of the XIIIth Congress of the ICLA*, 3, Tokyo, 1994, str. 506. – Dotičući ovo pitanje nekoliko godina kasnije, Eva Kushner se pokazuje znatno uzdržanija. Izjašnjavajući se u okviru foruma s dosta provokativnim naslovom „Prirodni neprijatelji komparatistike“, ona konstatuje da su (često tako krhke) istorijske osnove komparatističkih *curriculumum* ustupile mesto teorijskim osnovama, pa su se poredbene studije na mnogim odsecima ili programima identifikovale sa književnom teorijom. Teorijski stavovi su postali glavna sadržina i determinatni faktor, često nauštrb dubljeg spoznavanja predmeta istraživanja – književnosti, kako god da je definišemo (čemu je sledilo novo suprotstavljanje „književnih“ i „kultur/al/nih“ studija – a ove poslednje su shvatanje kao naprednija opcija). – „Is Comparative Literature Its Own Worst Enemy?“, *Literary Research*, 2000, 33, str. 47–8.

dospela u žižu interesovanja ležao je tada u uticaju koji su na akademsku zajednicu imali francuski teoretičari, strukturalisti najpre, a onda osobito poststrukturalisti, naročito teorija dekonstrukcije – Derridina misao na prvom mestu.

Ovo, dakako, nije, samo po sebi, moralo voditi i „istiskivanju“ poredbenih studija književnosti iz komparatistike, a još manje je to moralo dovesti do savim bizarne situacije u kojoj je komparatistika kao književna teorija ubrzo postala komparatistika kao teorija, jer se ono „književna“ pokazalo kao tesna i nepodesna „košuljica“ za nove teorije mnogo šire obuhvatnosti. Sva ta „presvlačenje“ komparatistike proizlaze, međutim, iz njenog statusa akademske discipline čije opstajanje u uslovima restrikcija univerzitetskih programa nije bilo osigurano – osim ako je ona bila po potrebi periodično „redizajnirana“ da odgovori novim izazovima i trendovima na području humanističkih nauka, pa i po cenu da se nađe velikim delom van područja književnih studija. Jedan mogući izlaz je, dakle, nađen u teoriji, a neumoljivi finansijski diktat proizveo je situaciju u kojoj je moglo izgledati da samo jedan korak deli *estetičko-teorijsku* disciplinu (Marino) od izvesne (sad prihvatljivije) *opšteteorijske* discipline.

To novo usmerenje nije prošlo bez kritičkih komentara i kod samih američkih komparatista – komentara s dosta gorčine i(li) ironije, zavisno od autora. Već na VIII kongresu Međunarodnog komparatističkog udruženja (Budimpešta, 1976), u svom izlaganju u okviru jedne od kongresnih tema – a ona je upravo glasila „Komparatistika i književna teorija“ – Henry Remak, doajen američke komparatistike, skrenuo je pažnju na „vulkanski preokret“ koji se zbio „u poslednjih petnaest godina“ u svetu opštih književnih studija.⁸ Tu je Remak izričit: „Komparatistika nije identična sa književnom teorijom ili sa književnom kritikom. [...] Spajanje katedri opšte književnosti, književne teorije i komparatistike pod jednu kapu naškodilo je razvoju komparatistike, kojoj se može lako dogoditi da bude pokopana pod deduktivnim teorijama i istorijom ideja u takvim fakultetskim grupama.“⁹

⁸ Pomenutih „petnaest godina“ poklapa se, nimalo slučajno, sa vremenskim periodom između ovog Remakovog izlaganja i njegovog programskog teksta štampanog 1961. godine, pod naslovom „Komparatistika. Njena definicija i funkcija“. (V: G. Eror, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama /littérature comparée/? I Formative epohe discipline“, *Filološki pregled*, 2003, 1, str. 26–27) Remak ovde dodaje (s izvesnom gorčinom, može se pretpostaviti) kako nekadašnji posleratni „buntovnici“ (među koje ubraja i sebe) koji su zahtevali širenje književnih studija sa individualnih i nacionalnih na međunarodne teme, izgledaju nekim od najkreativnijih duhova u našoj profesiji kao čuvari jučerašnjih konvencija, u pogledu predmeta i metodologije. – H.H.H. Remak, „The Future of Comparative Literature“, u: *Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA*, Stuttgart, 1980, str. 430.

⁹ *Isto*, str. 435–6. – I u jednoj od publikacija sa tematski grupisanim radovima sa XIV kongresa Međunarodnog komparatističkog udruženja (ICLA/AILC, Edmonton, 1994) takođe nalazimo niz radova pod skupnim naslovom odeljka „Comparative Literature and Literary Theory“ (premda tu sabrani radovi većinom se neposrednije ne bave naznačenom osnovnom temom). – *Comparative Literature Now. Theories and practice* (ur. S. Tötösy de Zepetnek, M. V. Dimić, I. Sywenky), Paris, 1999. – Pomenimo da su u jednom broju časopisa *Neohelicon* iz 1986. godine sabrani radovi sa simpozijuma u Budimpešti posvećenog odnosima teorije književnosti i komparatistike (XIII, 2); broj je uredila Eva Kushner, a zaključni rezime napisao Jean Bessière.

Nepune dve decenije kasnije, u predavanju iz sredine devedesetih, Henry Remak konstatuje da je „endemični ekspanzionizam“ što je uvek karakterisao komparatistiku „nekontrolisano ubrzan poslednjih dvadeset godina“, uz odbacivanje evrocentrizma, te naglašava: „Dodajte tome uključenje *intra*-nacionalne, kulturne raznolikosti u naš domen, neograničenu interdisciplinarnu eksploziju komparatistike, snažno delovanje antropologije, analizâ kulture, marksizma i feminizma na poredbene studije, *trijumf književne teorije nad književnom istorijom*, čiji je rezultat bio, na mnogim zapadnim univerzitetima, *supstituisanje, de facto, komparatistike 'Književnom teorijom'* – i shvatićete da su naša bogatstva ujedno i naše nevolje“ (kurziv: G. E.).¹⁰

Tada je objavljen i jedan tematski broj američkog časopisa „Svetska književnost danas“ posvećen stanju i položaju komparatistike. U prilogu Kathleen Komar sa Kalifornijskog univerziteta naznačen je bez okolišenja noviji razvoj američke komparatistike kao akademske struke, to jest sagledana je „komparatistika u praktičnom svetu“ (kako je naslovljen odgovarajući odeljak teksta). Najpre je, naime, bilo došlo do suštinske administrativne promene koja se manifestovala u zahtevu da komparatistika postane „program teorije“ (preciznije: poststrukturalne teorije), da bi kasnije promene više vodile u pravcu „programa kulturnih studija“. Ujedno su za budžetske probleme nalažena dva za poredbene studije jednako nepovoljna rešenja: radi štednje su odseci za strane jezike i književnosti „utapani“ u komparatističke odseke, koji su tako, prividno, jačali, dok bi drugi ekstrem bila situacija u kojoj bi komparatističke programe „progutali“ još veći odseci, pre svega odsek za engleski jezik i književnost.¹¹

Pominjući egzistencijalni „škripac“ u kojem su se našli mnogi doktori nauka iz komparatistike, i Roland Greene sa Oregonskog univerziteta, inače zagovornik novih tendencija u poredbenim istraživanjima,¹² navodi „uspon eksplicitno teoretskog diskursa u [komparatističkom] polju“: otprilike poslednjih dvadeset pet godina, kaže ovaj autor, manifestovao se „pritisak u atmosferi“ da se komparatistika „teorizuje“, no bez konačnih ili uopšte opšteprihvaćeno potvrđenih rezultata.¹³

Linda Hutcheon sa univerziteta u Torontu, međutim, zapaža da je dostupnost na engleskom jeziku dela evropskih stukturalističkih i poststrukturalističkih teoričara ugrozila komparatističke odseke kao domicilno mesto teorije (te se i

¹⁰ H. H. H. Remak, „Comparative Literature and Literary Theory: Will the Twain Ever Meet?“, u: *Celebrating Comparativism* (ur. K. Kürtösi i J. Pál), Szeged, 1994, str.13. – Tu se Remak poziva i na svoj tekst „The Situation of Comparative Literature in the Universities“, *Colloquium Helveticum*, 1985, str. 7-15.

¹¹ Kathleen L. Komar, „The State of Comparative Literature: Theory and Practice 1994“, *World Literature Today*, vol. 69, 1995, 2, str. 287-292.

¹² V.: G. Eror, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama (littérature comparée)? II, Inovativno kao dezintegrativno“, str. 81.

¹³ Roland Greene, „American Comparative Literature: Reticence and Articulation“, *World Literature Today*, 1995, 2, str. 293–298.

odseci nacionalnih književnosti svih vrsta sada „bave“ teorijom). No ona dodaje da teorije tekstualnosti koje je promovisala komparatistička škola sa univerziteta Yale nisu jedine komponente onoga svega što ovih dana stavljamo zajedno na jednu hrpu kao „teoriju“: delovanje feminističkog rada je bilo dobro usklađeno s teorijama Foucaulta, Bakhtina i Benjamina, kao i marksističkih, postkolonijalnih, novoistorijskih, *gay* i lezbijskih (i *queer*) teoretičara u trudu da se ideologija učini nezaobilaznim pitanjem književnih studija, komparativnih ili drugih.¹⁴

Reč je bila „ovih dana“, dakle, o „teoriji“, ne više (i svakako ne samo) „književnoj teoriji“. Haun Saussy konstatuje kako je komparatistika od sedamdesetih godina nadalje, u Severnoj Americi barem, našla svoj disciplinarni predmet u jednom uvek kontroverznom skupu postupaka poznatom kao književna teorija; po nekima, dodaje on ironično, komparatisti su armija Vojnika Teorije, odlučnih da zauzmu tuđa područja i svedu ih na vazalni status! Ovaj profesor s univerziteta Yale, kome je povereno da formuliše nacrt novog izveštaja o stanju (poredbene) discipline, namenjenog članstvu američkog udruženja za komparatistiku (ACLA), u tom tekstu – nacrtu pominje „teoriju“ opet kao još uvek kontroverzan predmet, ukazujući na njegovu migraciju „preko kontinenta i kontekstâ, od baze u filozofiji do skoro bezgraničnog polja novih situacija (da ne govorimo o banalnosti beskrajnog ponavljanja koje se zbiva s uspehom)“.¹⁵

Šta, zapravo, (treba da) obuhvata ta „Teorija“ što je „razlivena“ preko svih disciplinarnih granica? Jedan odgovor, valjda najsažetiji, pruža (ili preuzima) Anne Herrmann kad u uvodnoj reči za tematski („gay and lesbian“!) broj časopisa *Kanadska revija za komparatistiku* iz 1994. godine kaže da je teorija „praksa ispitivanja proizvodnje znanja“.¹⁶ Za shvatanje dosta složene problematike ove „teorije“ ili, pak, „Teorije“ – koja nije što i književna teorija, još manje „teorija književnosti“ (ukoliko se tu pravi razlika, a ima i takvih distinkcija) – korisno je

¹⁴ Linda Hutcheon, „Productive Comparative Angst: Comparative Literature in the Age of Multiculturalism“, *World Literature Today*, 1995, 2, str. 299-303. – Tu je još rečeno da je jedan od rezultata ove promene fokusa bio uspon severnoameričke verzije onoga što je u Britaniji bilo nazvano „kultur(al)nim studijama“.

¹⁵ Haun Saussy, „Comparative Literature?“, *PMLA*, 2003, 2, str. 337.

Drugi tekst je dat na (tadašnjoj) Internet adresi: <http://www.stanford.edu/~saussy/unpubs/ACLArpt1.pdf>. Citirano 24. II 2004.

Uvodni indeks: <http://www.stanford.edu/~saussy/acla/INDEX.HTM>

(American Comparative Literature Association. 2004 State of the Discipline Report /a work in progress, last updated August 14, 2004/)

¹⁶ Anne Herrmann, „Introduction“, *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1994, 1–2, str. 1. Ova „teorija“ kao jedna „praksa“ viđena je *pro domo*, jer se iskazuje želja da se poredbene studije „odreše“ od deManovske dekonstrukcije, te da se razumeju odnosi između poststrukturalističke teorije i „kultur(al)nih studija“, i učestvuje u „praksama“ homoseksualnih, „gay“ i lezbijskih, studija u razvoju (a sama A. Herrmann veli da su joj te studije intelektualni predmet pažnje, ali i da je ona, po opredeljenju, njihov subjekt, među drugima).

upoznati se sa priložima u okviru jednog tzv. foruma publikacije *Književno istraživanje*, revije Međunarodnog komparatističkog udruženja (AILC/ICLA), foruma iz 2001. godine pod upitnim naslovom „Koja kriza? Koja teorija?”. Na tu temu osnovni tekst piše Tiltottama Rajan iz Toronta, a štampana su tu i tri teksta drugih autora, svrstana u kategoriju „odgovora”.

Polemični prilog T. Rajan nema upitnika u naslovu „Univerzitet u krizi: kultur/al/ne studije, civilno društvo i mesto Teorije”. Rajan ne osporava značaj jedne interdisciplinarne Teorije (s velikim početnim slovom, dakle), naprotiv, ali se protivi njenoj savremenoj instrumentalizaciji. Zato ona Teoriju vidi kao „ugroženu vrstu”, koja je, doduše, kao statusni simbol živa i zdrava (s intelektualnom aurom apsolutnog znanja), ali se taj termin u njenoj raspravi, kako precizira, odnosi na vrstu rada i nove načine mišljenja što ih je podstakla konferencija o „strukturalističkoj kontroverzi”, održana 1966. godine na univerzitetu Johns Hopkins u Baltimoreu.¹⁷ No kao i humanistika uopšte, ta Teorija se „utopila” u kultur/al/ne studije, koje su je zamenile kao središnju preokupaciju interdisciplinarnih programa, postajući ujedno skoro jedini fokus akademskih publikacija u Severnoj Americi. A ta nova disciplina nije tekstove ili artefakte analizirala s obzirom na njihove unutarnje (*intrinsic*) vrednosti i svojstva, već s obzirom na njihove načine *proizvodnje* (Bethoven je isto što i Rolling Stones jer je u oba slučaja muzika snimljena na kompaktne disкове), ili na načine njihove *potrošnje*. Međutim, Teorija bi danas morala da nastavi da razmišlja o idejama „spolja” (po Foucaultu), kao i da se sama preoblikuje unutar onog što bismo zvali epistemičke (kognitivne) studije, da bi analizirala kako je (sa)znanje organizovano. Težište bi na tom području bilo na Foucaultovoj zamisli o novom interdisciplinarnom nastavnom planu univerziteta: on pruža primer Teorije kao načina mišljenja o jednom nizu disciplina koji specifično usmeravaju humanističke discipline književnosti i filozofije. Reč je, zaključuje Rajan,

¹⁷ Radovi sa ovog simpozijuma objavljeni su u knjizi *The Structuralist Controversy, The Languages of Criticism & the Sciences of Man* 1970. godine, a u srpskohrvatskom prevodu 1988. pod naslovom: *Strukturalistička kontroverza. Jezici kritike & nauke o čoveku* (pr. J. Lukić). S obzirom na to da se Teorija dosta često shvata kao nekakva opšta teorija humanističkih nauka, treba reći da je na ovom skupu bilo petnaest izlaganja (autora iz SAD i Francuske), a u programu su učestvovali predstavnici sledećih naučnih disciplina: antropologije, klasične filologije, komparatistike, lingvistike, književne kritike, istorije, filozofije, psihoanalize, semiologije i sociologije (kako je navedeno u predgovoru prvom izdanju). To su, dakle, „nauke o čoveku” (izuzev sociologije, koja se uvršćuje u društvene nauke, i semiotike, koja je svugde i nigde). No kao što se ne zna šta bi (sve) zapravo bila Teorija, nema potpune saglasnosti ni šta bi sve spadalo u *humanities*. Evropska naučna fondacija (ESF) ima Stalni odbor za humanističke nauke (SCFH), a taj je odbor 2002. godine bio usaglasio klasifikaciju koja obuhvata 15 naučnih područja. Na Internet-strani ove fondacije koja se odnosi na humanistiku u 2005. godini navodi se, međutim, 18 naučnih područja. U odnosu na prethodnu klasifikaciju dva su izostavljena (*Ethics i Women Studies*), a pet novih područja je dodato: *Cognitive science, Gender Studies, Heritage Studies, History & Philosophy of Science i Media Studies*. „Jezgro”, pak, čine: *Anthropology, Ethnology and Folklore, Archaeology, Art & Art History, Classical Studies, History, Literature* (ranije: *Literary Studies*), *Linguistics, Oriental* (dodato: & *African*) *Studies, Paedagogical & Educational Research* (ranije samo: *Pedagogy*), *Music & Musicology, Philosophy, Psychology, Religion and Theology*.

upravo o interdisciplinarnosti, a ne u prevazilaženju disciplina u nekoj vrsti delotvornije superdiscipline.¹⁸

Razjašnjenja o području primene ove Teorije pruža i zbornik radova pod naslovom „Šta je ostalo od teorije?“ i podnaslovom „Novi radovi o politici književne teorije“.¹⁹ Uvodni tekst koji potpisuju urednici knjige, Judith Buthler, John Guillory i Kendall Thomas, pruža dosta koncizan pregled ove problematike. No za razliku od prethodnog teksta, ovde termin „kultur/al/ne studije“ jedva da se i pominje; u naslovu je, vidimo, „Teorija“, u podnaslovu, pak, „književna teorija“, a (naj)više je zapravo reči o politici, odnosno o političkim usmerenjima i ciljevima te Teorije! Autori na samom početku konstatuju da se više godina unutar književnih studija vodila živahna debata o politici teorije, a da su korišćeni termini (i dalje) daleko od toga da budu jasni (šta se misli pod „politikom“, a šta pod „teorijom“). „Teorija“ često zapravo znači „poststrukturalizam“ (pri čemu je nejasno zašto bi se istorija književne teorije srozala u sinegdohu postrukturalizma, a i da li je poststrukturalizam, sa svim svojim različitim oblicima, jedinstven fenomen). Ponekad je „Teorija“, kaže se dalje, oznaka formalističkog postupka, načina čitanja koje dostiže vrhunac u samoreferencijalnom koraku, pa tekst, recimo, alegorizuje izvesna obeležja same tekstualnosti (uz odlaganje pitanja konteksta i gubitak prave referencijalnosti). Međutim, redefinisanje poststrukturalizma u „političkom“ kontekstu daje teoriji politički istaknuto mesto, pri čemu se smeštanje teorije u kontekst politički zaposednutih arena – rasa, kolonijalizam, seksualnost, rod – obavlja unutar levičarskog akademskog diskursa. Puristički stav protiv politike u ime teorije donosi obustavljanje svih referenci vezanih za kontekst. Teorija je, međutim, postala „nečista“, budući da obuhvata društveni i politički svet putem čitanja književnosti. Levičarski skepticizam prema teoriji kao „formalizmu“ koji gubi uvid u materijalne uslove tekstualne proizvodnje doveo je do nastojanja da se istorizuje čitanje književnosti, te da se u nekim slučajevima ispituju uslovi *književne recepcije i uticaja*. Teorija se danas pojavljuje kao deo istorizma, kao deo novih materijalističkih pristupa književnom tekstu, a često stiže u tandemu sa „književnim“, tzv. pomnim

¹⁸ Tilottama Rajan, "The University in Crisis: Cultural Studies, Civil Society, and the Place of Theory", *Literary Research / Recherche Littéraire*, 2001, 35, str. 8, 12, 15, 22. (Forum: "What Crisis? What Theory?"). – U jednom od uvršćenih odgovora, odnosno komentara ovog teksta, izraženo je slaganje s gledištem T. Rajan da se instrumentalizacija (sa)znanja i prateće ugrožavanje teorije odigravaju unutar konteksta civilnog društva u službi globalnog poznog kapitala, ali i nesaglasnost s njenom postavkom da su teškoće teorije koincidirale sa hegemonističkim usponom kultur/al/nih studija na univerzitetima. Po O. Wangu, naime, vreme kultur/al/nih studija kao oličenja humanistike je bilo došlo i prošlo: profesori književnosti koju su morali da dokažu valjanost svojih akreditiva u visokoj teoriji (high theory) (ili kasnije u Novom istorizmu) sada lakše dišu u veri da su srećno prebrodili *boom* kultur/al/nih studija iz *poznih* osamdesetih i ranih devedesetih. – Orrin N. C. Wang, "The Embarrassment of Theory", *isto*, str. 36-7.

¹⁹ U knjizi su objavljena izlaganja sa skupa o toj temi koji je održan na univerzitetu Harvard septembra 1997. godine (kao godišnje zasedanje Engleskog instituta).

čitanjem (*close readings*) književnih tekstova. Teorija, dakle, nije više (ako je ikad bila) sva iz jednog dela, homogena. Sad se postavljaju pitanja: da li su novi pozivi na „povratak književnosti” signal prevazilaženja teorije, da li to znači da književnost ostaje (ista) posle teorije?²⁰

U ovom zborniku radova naći ćemo i jedan tekst Jonathana Cullera, čiji naslov „Književno u Teoriji” već sam po sebi ukazuje na izvesnu promenu „težišta” razmišljanja na ovom području. – Dve decenije ranije Culler je bio objavio tekst „Komparatistika i književna teorija”, čija prva rečenica i prva tvrdnja – naime da je *comparative literature* „uvek bila u specijalnom odnosu prema književnoj teoriji” (budući da je trebalo na teorijskim temeljima dokazivati da je postojeća organizacija /nacionalnih/ književnih studija neodgovarajuća, to jest opravdati postojanje komparatistike) – mora izgledati dosta neobično evropskom komparatisti. No videli smo da je tada već na severnoameričkim univerzitetima književna teorija bila „odomaćen” program na komparatističkim katedrama, što se može pravdati i Cullerovom argumentacijom da je pravo komparatistike na postojanje „zavisilo od njenog uspeha u podsticanju teorijskih diskusija koje bi mogle identifikovati odgovarajuće predmete ili celine književnih studija”. Tako su, u ovom entuzijastičnom ali neistoričnom viđenju, „priroda i situacija komparatistike uvek ohrabrivale rad na polju književne teorije”, s izvesnim nametnutim ograničenjem u pogledu uloge teorije na tom području, jer moderne teorije (recimo, arhetipska poetika Fryea, lingvistički orijentisana poetika francuskog strukturalizma), u implikacijama vezanim za organizaciju književnih studija, svakako nisu podržavale neku organizaciju u vidu niza odseka nacionalnih književnosti, upotpunjenu komparatističkim odsekom. Osim toga, programi poredbenih studija su obično ostajali lišeni „širih, moćnijih teorijskih perspektiva i orijentacija koje bi ih nagnale u agresivniji stav prema drugim odsecima”.

Takve „moćnije teorijske perspektive” već su u tom tekstu nagoveštene. Culler tada izdvaja *receptiju* i *uticaj* kao dva glavna pojma tradicionalnih poredbenih studija, koji u modernoj teorijskoj misli dobijaju potpuno nova obličja u okviru *Rezeptionsästhetic* i istraživanja *intertekstualnosti*, te se pita kakvu (novu) vrstu odnosa prema književnoj teoriji treba, u toj situaciji, komparatistika da usvoji, i kakvu vrstu uloge joj može taj teorijski odnos da pruži? Odgovor je da je tu potreban (onaj izostali) „agresivniji stav”, ali i nova uloga koja više odgovara „političkoj situaciji” komparatističkih odseka i programa, i više je prilagođena situaciji unutar univerziteta uopšte. A ta je uloga zasnovana na „poređenju književnosti sa svim drugim stvarima”, s obzirom da je poređenje „književnog sa ne-književnim već pokazalo svoju vaspitnu vrednost” na kursevima gde se razmatraju književna dela naspram autobiografskih, ili porede književni i istorijski tekstovi. Kako danas shvatamo da „istina teksta” može da leži

²⁰ „Preface” u: *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory* (ur. J. Butler, J. Guillory, K. Thomas), New York – London, 2000, str. VIII-XI.

ne u onome što autoritativni tumač kaže o tekstu već u odnosu prema njemu u kojem će se sam tumač naći uključen, po Culleru je logično da komparatistika može imati „moćne učinke u pogledu načina na koji mislimo o svojim životima i našim odnosima prema moći“!²¹

Iako je Culleru u tom tekstu još bilo stalo da istakne „kontinuirano nastojanje, u poredbenoj perspektivi, da se razluči književni od neknjiževnog diskursa“, prevagu je kasnije potpuno odnela svojevrsna opčinjenost zamišlju da se „upoređena književnost“ poredi (kako se već tu kaže)²² i sa „istorijskim spisima, bajkama, (novinskim) stupcima saveta za nesrećno zaljubljene, filozofskom debatom, zapravo sa svim tekstovima koji su izgradili kulturu“!, čemu je, nimalo neočekivano, sledilo uočljivo zapostavljanje književnosti u ovoj šarolikoj lepezi poredbenih konekcija. Naime, kada je 1997. godine Culler objavio, u jednoj izdavačkoj seriji „vrlo kratkih uvoda“, priručnik pod naslovom *Književna teorija*, sadržina te knjižice je bezmalo navodila na pomisao da je ono „književna“ iz naslova naprosto neka bizarna štamparska greška, odnosno jasno se vidi da bi se ovaj autor „najradije oslobodio balasta onog *literary*, kad bi se i bez tog atributa shvatilo da se tu ipak povremeno radi (i) o književnosti, a ne, recimo, o 'teoriji relativiteta'“.²³

Culler svoj intelektualni konstrukt najtešnje povezuje sa tzv. *cultural studies* u SAD, te se on, eventualno, može smatrati svojevrsnim osamostaljenim i otuđenim ogrankom onog vida današnjih književnih studija što se naziva (*modern*) *literary and cultural theory*, i koji je „po predmetu i pristupu neuporedivo više *cultural* no što je *literary*“;²⁴ mada TEORIJU (ne: književnu teoriju) Culler u ovom „uvodu“ objašnjava kao „nepovezanu grupu spisa o svemu pod suncem, od najvećma tehničkih problema akademske filozofije do promenljivih načina na koje su ljudi govorili i mislili o telu“, i navodi nekih dvanaest disciplina čija dela uključuje „žanr 'teorije'“.²⁵ No za razliku od T. Rajan koja u citiranom tekstu odnos Teorije i kultur(al)nih studija vidi kao, u suštini, konfliktan odnos koji je Teoriju ugrozio, deformisao i potisnuo, Cullerov „vrlo kratki uvod“ donosi viđenje skoro harmoničnog dopunjavanja dva područja – i to tamo gde inače nalazi „nepovezanu grupu spisa“ o svemu i svačemu. U jednom neproblematizovanom komplementarnom odnosu, po Culleru, ova teorija „koja nije teorija književnosti“, lepo se slaže sa kultur(al)nim studijama (jednako ih je, naime, teško definisati, i jednako su to „zbunjujuće interdisciplinarna“ polja). Ukratko: „'Teorija' je teorija, a kultur(al)ne

²¹ Jonathan Culler, „Comparative Literature and Literary Theory“, *Michigan Germanic Studies*, 1979, 2, str. 170–172, 177–179, 182–183.

²² *Isto*, str. 179, 177.

²³ Gvozden Eror, „O jednom leksikografskom poduhvatu (i o nedoumicama koje podstiče)“ / o knjizi: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997/, *Književna istorija*, 1998, 106, str. 365.

²⁴ *Isto*, str. 353. Drugo, izmenjeno i dopunjeno izdanje Bitijeve knjige zato i ima takođe izmenjen i dopunjen naslov: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (Zagreb, 2000).

²⁵ Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford, 1997, str. 3–4.

studije su praksa“ (te, dakle, ovde imenovana „teorija“ predstavlja jednu teoriju polja kultur/al/nih studija kao /ne/određene prakse).²⁶

U seriji knjižica koje treba da pruže „stimulativne i pristupačne“ uvode u pojedine predmete, i ovaj uvod u (ne)književnu teoriju je svakako pristupačan (a možda nekome i stimulativan) u verziji koja interdisciplinarnu Teoriju predstavlja više kao neku neobaveznu i ničim ograničenu Neteoriju (ako ne i Antiteoriju) bez ikakvih heurističkih i epistemoloških utemeljivanja. Taj „mešoviti žanr“ s nadimkom *teorija* naprosto označava (i ujedno pozitivno legitimise) „radove koji uspevaju da ospore i reorijentišu mišljenje u poljima van onih kojima čini se da pripadaju“! Uopšte, kaže se u predgovoru, zanimljivost i snaga savremene teorije dolaze od njenog otvorenog izazova zdravom razumu, i od njenih ispitivanja na koji način se stvara značenje i oblikuju ljudski identiteti.²⁷

Kad nedugo posle pojave ovog „uvoda“ Culler drži uvodno izlaganje na harvardskoj konferenciji o stanju i politici književne teorije (sa saopštenjem u okviru jedne od tri opštije teme, formulisane kao „Književnost posle post-teorije“), izlaganje koje je uvršćeno i u potonji zbornik *Šta je ostalo od teorije?*, on se tu, u izmenjenoj intelektualnoj atmosferi, vraća pitanju za koje je smatrao da je *passé*, naime pitanju *književnog* u Teoriji (ponekad da, ponekad ne, književnoj / v. naslov i podnaslov zbornika, odnosno predmeta konferencije/).²⁸ Tu teoriju koja se, čini se, „odmetnula“ od teorije književnosti i s blagom nelagodom gleda na to svoje poreklo, Culler istorijski vezuje najpre za strukturalističku teoriju iz šezdesetih godina XX veka, i ona je predstavljala „specifičnu interdisciplinarnu supstancu teorije koja je pružala podsticaje strukturalnoj lingvistici, antropologiji, marksizmu, semiotici, psihoanalizi i književnoj kritici“. Donedavno, preciziraće on, priroda književnosti ili književnog nije bila u fokusu teorije, te ono što zovemo skraćeno „teorijom“ očevidno *nije* teorija književnosti. (Kao ilustraciju toga Culler dodaje da kad je pisao 1992. jedan članak o „književnoj teoriji“, on je potpuno bio izgubio iz vida, odnosno nije obradio, teoriju književnosti!) Istaknuto je još da, s druge strane, skorašnju eksploziju teoretizovanja o rasi, rodu i seksualnosti u polju *književnih studija* dobrim delom dugujemo činjenici da književnost pruža bogatu građu za složena politička razmatranja o ulozi takvih faktora u izgradnji identiteta. Mada tu Culler detaljnije razmatra

²⁶ Ovu relaciju Culler predstavlja zbilja lapidarno: „*Cultural studies is the practice of which what we call 'theory' for short is the theory*“ (kurziv je njegov). – *Isto*, str. 43. – Videti prevod ovog (trećeg), kao i sledećeg poglavlja Cullerove knjige (bez naznake odakle se prevodi Cullerov tekst, odnosno iz koje su celine dati delovi): „Književna teorija“ (pr. D. Ilić), *Letopis Matice srpske*, 2005, mart. (Prevod mesta ovde citiranog u originalu, međutim, netačan je.)

²⁷ *Isto*, str. 3 i „Preface“. – Ipak su se iskazala neka određena obeležja „teorije“, četiri na broju (str. 15): ona je interdisciplinarna, zatim analitična i spekulativna, takođe predstavlja kritiku zdravog razuma, a još je i refleksivna (predstavlja mišljenje o mišljenju).

²⁸ Predavanje pod istim naslovom Culler drži i 2000. godine na Univerzitetu južne Danske, u Koldingu, ali sad u okviru skupa s nešto drugačijim nazivom, na Odseku za engleski jezik i književnost: *Šta je ostalo od engleskih studija? Budući pravci u novom milenijumu*.

iznova aktuelizovano pitanje *literarnosti*, on će za dilemu o književnom u teoriji ponuditi uglavnom samo evazivni odgovor koji je, zapravo, opšte mesto upravo te novije „književne teorije“: moglo bi se reći, kaže, da se *književno* u teoriji – preselilo: nakon što je bilo predmet teorije, sada je svojstvo same teorije. I nije li teorija jedno razlistavanje književnog u sferi misli uopšte? Uostalom, ono što „mi u Americi zovemo ‘teorija’ – najzad, to je jedan američki pronalazak, drugde je širok pokret moderne misli, koji kao ‘Drugo’ poima instrumentalizovani um i empirijsku nauku“.²⁹

Primetićemo da se u navedenim raspravama o pojmu (ove današnje) Teorije domen komparatistike ne dotiče – izuzev pominjanja ispitivanja uslova *književne recepcije i uticaja*. No ove raspre se vode, vidimo, (i) u komparatističkim publikacijama, budući da izgleda opšteprihvaćeno da je, kako je već rečeno, institucionalna „baza“ takve Teorije na fakultetskim odsecima za komparatistiku. Uostalom, kada filozof Richard Rorty napiše polemični tekst (i beznadežno relativistični, kakvi su mu i drugi tekstovi) „Osvrćući se na *književnu teoriju*“, on ga koncipira kao odgovor na pominjani nacrt novog izveštaja o stanju discipline Američkog udruženja za komparatistiku. Kako Rortyjevo „postmodernističko“ rezonovanje odlikuje skoro korozivni pragmatizam u viziji post-filozofske kulture, njegov pogled na tu američku filozofsko-humanističku teoriju, u varijanti „književne teorije“ na odsecima za književnost, takođe je vrlo pragmatičan. Navodeći da se „književna teorija“ oblikovala u SAD kao subdisciplina zasnovana sedamdesetih godina na Derridi i Foucaultu, te da su je kultur(al)ne studije odgurnule ustranu (a i sama je postepeno „izrabljena“), Rorty dalje ovim povodom varira svoja omiljena zapažanja o bitnom značaju generisanja inovativnih diskursa, nasuprot „sekundarnih“ pitanja o kriterijumima i standardima istraživanja u pojedinoj disciplini, te o napredovanju naučnih (sa)znanja. Dakle, odseci za komparatistiku (jednako kao i oni za filozofiju) ne bi trebalo da brinu o „prirodi svoje discipline“, i njenim distinktivnim obeležjima, već više treba da im je stalo da privuku intelektualno radoznale studente (koji sad, recimo, neće više imati ambicija da „primenjuju teoriju“, i da dekonstruišu tekstove, što je jednako zastarelo koliko i prepoznavanje figura Hrista i simbola vagine). Nema za Rortyja nečeg što bi se moglo identifikovati kao središnje u jednoj akademskoj disciplini: te discipline imaju svoje istorije, ali nemaju svoja jezgra, uveren je! Takozvane „krize“ pomere ono što je prividno periferno u središte, i obrnuto. Treba da se, zapravo, veselimo nepostojanosti i povodljivosti za modom u akademskim disciplinama, jer su to jedine alternative dekadentnoj skolaistici. I tako se, konstatuje Rorty, danas i centar gravitacije komparatistike podosta pomerio, budući da su, kako on smatra, Gayatri Chakravorty Spivak i i Homi Bahba, odnosno Bhabha (u akademskoj Americi poznati zagovornici postkolo-

²⁹ Jonathan Culler, "The Literary in Theory", u: *What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory*, str. 273, 276, 283, 286.

nijalnog intelektualnog projekta) kao uzori zamenili Renéa Girarda³⁰ i Ericha Auerbacha³¹.

Rorty je, kako se vidi, zastupnik jedne varijante saznanjog nihilizma, po kojoj je, slikovito rečeno, ekonomičnije periodično graditi novu kuću nego renovirati i dograđivati staru, a u današnjoj *high-tech* kući, kako vidimo za Girarda, Auerbacha (i Welleka takođe) nema mesta – a ne bi se u njoj, pravo rečeno, ni osećali prijatno u ovo „post-teoretsko doba“ gde se prepliću i uzajamno kontaminiraju *teorijsko* i *empirijsko* (E. Laclau). A ono empirijsko će nas, uz ostalo, poučiti da treba s teorijom uzleteti, ali se i znati iznenadno prizemljiti – ako to institucionalni akademski diktati nameću. Jedan diktat, neposredno finansijski, oličen u dekanu koji potezom pera ukida, spaja i uspostavlja fakultetske odseke, u zavisnosti od finansijske situacije ustanove, odnosno od budžetskih restrikcija, pominje se u skoro svakome tekstu o problemima nastave komparatistike na severnoameričkim prostorima. A, opet, u svakom drugom ili trećem navodi se i onaj drugi diktat, na koji kao da aludira i Rorty: izborni akademski kursevi zavise i od broja studenata koji će se za njih opredeliti – ili će ih radije zaobići.³² Kad se još uzme u obzir iznenadna popularnost Derride i Foucaulta (koji su, kaže Rorty, dolazili iz intelektualnog sveta o kojem niko na anglofonskim odsecima za književnost nije mnogo znao, ali je sedamdesetih godina svima bilo dosta Nove kritike, marksističke kritike i frejdovske kritike), vidimo kako se lako mogao uspostaviti luk od *comparative literature* do varljivo imenovane *literary theory*, odnosno do *Theory*.

No postoji ovde i drugi razlog za ovakve simbioze, a on proizlazi iz odnosa *disciplinarnog* i *institucionalnog* u književnim studijama, ne samo u SAD već i drugde. *Littérature comparée* / *Comparative Literature* bila je počev od po-

³⁰ Jedno delo Homi Bhabhe, *Location of Culture*, prevedeno je na naš jezik: *Smeštanje kulture*, Beograd, 2004. – René Girard je, pored ostalog, i autor jednog priloga pod rečitim naslovom „Theory and His Terrors”, u zborniku *The Limits of Theory* (ur. T. M. Kavanagh), Stanford, California, 1989.

³¹ Richard Rorty, „Looking Back at ‘Literary Theory’”, na Internet adresi:

<http://www.stanford.edu/~saussy/acla/rorty-essay.pdf>

Ćitirano 14. III 2005. – Ako nam je, možda, mrska ideja da G. C. Spivak, koja je napisala i knjigu *Smrt komparatistike*, treba da nam bude uzor, Rorty će nas, kako on valjda veruje, utešiti napomenom da će za pedeset godina iskazi o prirodi komparatističke discipline pisani sa G. C. Spivak na umu zvučati jednako starinski kao što nam izgledaju danas oni pisani sa Wellekom na umu! S (pre)velikim poverenjem u sposobnosti beskrajnog generisanja inovativnih diskursa, dodaće još da je to tako naprosto zato što nijedna zdrava humanistička disciplina ne izgleda isto više od jedne ili dve generacije.

³² Jedan primer iz svog predavačkog iskustva pruža Benjamin F. Bart – teško je reći da li s primesama izvesne gorke ironije. Kad se od njega očekivalo da se prihvati držanja univerzitetskog kursa o „romanu XIX veka”, nije mu izgledalo da će takav temat naći ikakvog odziva kod studenata. No budući da jedan od pojmova kojim se mogao obuhvatiti roman tog perioda jeste pojam „zločina i zločinca”, došao je na ideju da tako naslovi svoj kurs, i pokazalo se da je studentski odziv bio više no zadovoljavajući. – „The Future of Comparative Literature: Making It Happen”, *Michigan Germanic Studies*, 1979, 2, str. 189–190.

slednje decenije XIX veka (u Francuskoj i SAD), zasnovana i razvijena kao čisto akademska, univerzitetska disciplina u domenu izučavanja književne istorije. U taj vidokrug su teorijska pitanja mogla ući kao teorija same komparatistike (D. Đurišin), i, načelno, kako je već pominjano, kroz zasnivanje jedne *komparativističke* teorije književnosti (A. Marino). Treći vid, *komparativna* teorija književnosti, nadnacionalna (nasuprot, dakle, teoriji zatvorenoj u nacionalne granice), nije bila u neposrednijoj vezi s *littérature comparée*, i uvodila se putem kurseva (opšte) teorije književnosti (književne teorije). Naime, upravo su akademski uzusi i visokoškolske potrebe praktične prirode, osobito u drugoj polovini XX veka, vodile univerzitetsku nastavu komparatistike ka obuhvatanju područja tzv. opšte književnosti – budući da je Van Tieghemovo razdvajanje disciplina *littérature comparée* i *littérature générale* (kao skraćenog oblika za *histoire générale de la littérature*) bilo osporeno (i, van Francuske, uglavnom napušteno kao zastarela distinkcija).³³ A termin *opšta književnost* je, istorijski, imao različita značenja koja se mogu podvesti ili pod pojam *opšteg proučavanja književnosti*, s jedne strane, ili pojam *opšte istorije književnosti*, s druge. U prvom slučaju naziv *General Literature* je mogao najpre značiti isto što i, znatno poznije, *Theory of Literature* ili *Literary Theory*, a shvatao se i u smislu teorije međunarodne književne istorije (dok se u drugom slučaju najpre može opisati kao teorijska ili dogmatska opšta istorija književnosti, a potom u smislu Van Tieghemove definicije).³⁴ Tako je, dakle, i književna teorija prirodno ulazila u komparativističke odseke; tamo gde se *opšta književnost* razumevala u prevashodno književnoistorijskom smislu, obuhvatala se uz nju i (opšta) književna teorija, jer su komparativistički odseci po pravilu bili jedini koji su izlazili iz organizacijske sheme isparcelisane po jezicima i odgovarajućim književnostima (uz, dakako, primat nacionalne književnosti). Različito shvatana *littérature générale* inkorporirana je u nastavu na odsecima za *littérature comparée*, na kojima je mogla steći i premoć u pogledu broja kurseva, ali se ustaljeni naziv odseka uglavnom zadržavao. Možemo shvatiti, dakle, kako je i teorija književnosti kao svojevrsan (doduše važan) „podstanar“ na fakultetskim odsecima za komparatistiku, postao gdegde i „sustanar“, koji je, eto, u SAD u jednom razdoblju, istisnuo pravog titulara i ostao jedini „stanar“.

Ovo bi nam, međutim, malo pomoglo da razumemo kako je, dalje, književna teorija tako reći ostala, najpre *de facto* a onda često i nominalno, bez onog „književna“ (u pogledu realnog predmeta akademskih kurseva na, i dalje, komparati-

³³ V. i napomenu 9, odnosno odgovarajući navod u tekstu (Remak). – René Wellek je, uostalom, smatrao da upravo disciplina *comparative literature* (a ne, recimo, *general literature*), treba da proučava književnost „nezavisno od jezičkih, etničkih i političkih granica“, odnosno da proučava „svu književnost iz međunarodne perspektive, sa svešću o jedinstvu svih književnih ostvarenja i iskustava“. „*Littérature comparée*“ u: *Dictionnaire International des termes littéraires*, „L“, The Hague, 1973, str. 57.

³⁴ Svetozar Petrović, „*Littérature générale*“, u: *Dictionnaire International des termes littéraires*, „L“, str. 59–61. Pr. (A. Č. Ilić) „Pojam opšte književnosti“, *Letopis Matice srpske*, 1976, 1–2, str. 2–6.

stičkim odsecima). Razlozi te metamorfoze su, kako smo videli, bili „spoljašnji“, to jest finansijske prirode, ali su se iskazali, sledstveno tome, i u potrebi da se apsorbuju (ako ne i vatreno zagovaraju) novi akademski (vanknjiževni) trendovi, osobito oni s jačom potporom na univerzitetima i van njih. Treba ipak reći da se ovakav disciplinarni zaokret mogao osloniti na izvesnu podlogu i podršku i u okvirima inicijalne discipline, i, osobito, današnje književnoteorijske misli.

Remakovo zalaganje s početka šezdesetih godina prošlog veka za širenje komparatističkog domena i na poređenja književnosti sa drugim sferama ljudskog izražavanja, uključiv politiku, ekonomiju, sociologiju, prirodne nauke,³⁵ iz današnje perspektive gledano, čini se da je otvorilo Pandorinu kutiju, i može se dovesti u vezu s onim „endemičnim ekspanzionizmom“ komparatistike na čije se posledice (uključiv potiskivanje književne istorije, pa i same komparatistike, u osnovnom smislu pojma) i Remak žali devedesetih godina. No kad je reč o temeljnim književnoteorijskim pitanjima, kod Galina Tihanova s univerziteta Lancaster naći ćemo nedvosmislena gledišta koja se svode na tezu o smrti književne teorije, gledišta u kojima on nije usamljen, mada je, možda, najradikalniji. Njegov prilog proučavanju književne teorije XX veka više je koncipiran kao svojevrsno opelo, što je jasno naznačeno već i naslovom: „Zašto moderna književna teorija vodi poreklo iz centralne i istočne Evrope? (i zašto je sada mrtva?)“. Postavlja Tihanov ta dva pitanja, na prvo odgovara detaljnije (o tome ovde neće biti reći), s dosta erudicije, na drugo vrlo sažeto i apodiktično.

Prva verzija tog teksta, čiji je prevod objavljen u *Primerjalnoj književnosti*, pruža sve autorove teze, s kojima tekst i počinje, *in medias res*: treba videti i priznati kraj vladavine književne teorije kao naučne discipline; početke discipline su obeležile aktivnosti ruskih formalista, a njen kraj poznih 80. i ranih 90. godina Iserovo okretanje od recepcijske teorije i fenomenologije čitanja k „književnoj antropologiji“, te Lotmanova smrt 1993, na kraju karijere u kojoj je postupno prihvatao semiotiku kao globalnu teoriju kulture, pre nego kao usko shvaćenu književnu teoriju. Takođe: danas se čini da smo književnu teoriju prevazišli i pustili je za sobom kao neku čežnju za brzo nestajućim svetom interiorizovane pozornosti prema književnom tekstu kao privilegovanom predmetu obrade. Precizira se da je gornju hronološku granicu, rane 90. godine, zacrtao pre svega misaoni razvoj u filozofiji i teoriji kulture: literarna teorija se od sredine 70. godina ponovno vraća u naručje filozofije, preko moćnog uticaja dekonstrukcije. Takođe su, po Tihanovu, feminizam, postkolonijalizam i novi istorizam afirmisali puteve čitanja koji nisu zahvatali samo književne tekstove, a to su bile strategije kulturne teorije. Sama književna teorija je, povezana sa semiotikom, pokušala da preuzme ulogu opšte teorije kulture, što je za nju bilo samodestruktivno. A glavni razlog koji je bio iza svih tih promena ležao je u promenjenom položaju književnosti i njene „potrošnje“ (*consumption*) u sve više glo-

³⁵ V. napomenu 8.

balizovanom postindustrijskom društvu, zavisnom od neprekidnog protoka informacija i od vizuelne komunikacije.³⁶

U napomeni uz proširenu verziju ovog teksta, Tihanov navodi da je njegove varijante kao saopštenja izlagao na više američkih univerziteta. Čini se da je ovog autora prihvatanje njegovih proklamacija o već „bivšoj“ književnoj teoriji u tim akademskim sredinama navelo da na početku svog teksta doda zapažanje da su i najpredaniji zagovornici teorije sada u žurbi da istaknu dimenzije njene neizlečive krize – pozivajući se na priloge u forumu komparatističke publikacije *Književno istraživanje* iz 2001, čiji naslov pogrešno navodi (kao „Teorija i Univerzitet“).³⁷ No važnije je istaći da se ti prilozi u pomenutoj publikaciji (kako se jasno vidi iz teksta T. Rajan) ni ne odnose na književnu teoriju, već na onu sveprožimajuću Teoriju, koja je ušla valjda, po ovakvim shvatanjima, u prazan teorijsko/metodološki prostor što ga je ostavila „preminula“ književna teorija (ali je i na nju, tu novu Teoriju, bio došao red da se takođe proglasi možda ne mrtvom, ali barem potisnutom /ugušenom?³⁸ od strane kultur(al)ne teorije).

Ovde je, zapravo, naveden jedan primer radikalnog (dekonstruktivnog?) pristupa širem pitanju značaja pojma literarnosti (i književnog teksta kao „privilegovanog predmeta obrade“) za književne studije i za komparatistiku napose, kako se iskazuje u domenu književne teorije, a to je pitanje koje zavređuje da bude posebno razmotreno. Što se tiče okretanja Wolfganga Isera poznih 80. godina od teorije recepcije i fenomenologije čitanja ka onome što on zove „književna antropologija“ – i čemu Tihanov iz nekog razloga pridaje odlučujući značaj kao predskazanju kraja književne teorije *per se* (a Lotmanova smrt 1993. je potvrđuje /?)³⁹ –, korisno je navesti nekoliko stavova iz jednog Iserovog intervjua koji belodano pokazuju koliko je Tihanov u zabludi.⁴⁰ Na konstataciju da je kritikovao neke modele književne teorije (na primer psihoanalizu, marksizam, društvenu teoriju) tvrdeći da „oni nameću književnosti tuđa usmerenja“, a ne vidi se gde je razlika ako se u književnu nauku umesto psihoanalize ili marksizma presadi antropologija, kao i na pitanje da li se može zaključiti da njegova teorija krči put današnjim kulturnim studijama, Iser odgovara:

³⁶ Galin Tihanov, „Zakaj moderna literarna teorija izvira iz srednje in vzhodne Evrope?“, *Primerjalna književnost*, 2001, 1, str. 1-2, 12. (Pr. na slovenački M. Juvan.)

³⁷ Galin Tihanov, „Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)“, *Common Knowledge*, 2004, 1, str. 61.

³⁸ V. napomenu 18 i odgovarajuće navode u tekstu.

³⁹ G. Tihanov, *nav. rad*, *Common Knowledge*, str. 61.

⁴⁰ Wolfgang Iser, Huimin Jin, „Literatura kot dejanje prestopanja meje. Intervju – dialog s profesorjem dr Wolfgangom Iserjem“, *Primerjalna književnost*, 2002, 2, str. 79–80, 86. (Pr. na slovenački J. Kernev Strajn.) Intervju je štampan 2001. godine, na osnovu više razgovora tokom 1999. godine.

Moja kritika teorija što ste ih pomenuli je dvostruka. Prvo, to su totalizirajući diskursi, koji tvrde da mogu da ponude sveobuhvatna objašnjenja. Drugo, ako te diskurse uzmemo kao okvir interpretiranja književnosti, onda je ona upotrebljena za to da osnaži hipoteze teorija, koje tim teorijama ni neće biti potrebne. [...] Čini mi se da ponižavamo književnost kada je podređujemo vanknjiževnim svrhama. [...]

Užasnut sam kad pomislim da bi moje delo moglo da krči put „kulturnim studijama“, koje su u svom sadašnjem stanju mešavina zbrke i trivialnosti. „Kulturne studije“ su u najboljem slučaju riskantan podvig, koji se rađa iz nesumnjivo opravdanog nezadovoljstva onim što se događa na katedrama za književnost. Književno proučavanje se u istoriji mnogo puta našlo u opasnosti da okošta. Tada je bila recepcijska teorija pokušaj da se odgovori na slične teškoće. Ali mi koji formulišemo novi pristup nismo porekli književnost u korist krajnje politiziranog diletantizma. [...] U osnovi se ne protivim kontekstualnoj književnoj nauci. Ali imam odlučne rezerve o tom pristupu u pogledu brzine s kojom ta nauka uzdiže kontekst u okvir koji određuje kako treba da razumemo književnost i šta nam ona predstavlja. Kontekstualne okolnosti više razumem u smislu povratnih veza među književnošću i kontekstom, unutar kojeg je bila proizvedena.

Gvozden Error

LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET "LA THÉORIE" (Résumé)

Comment la littérature comparée, dans une période récente de son existence académique, a pu être identifiée avec le domaine de la théorie littéraire, et comment le domaine d'une théorie dite littéraire – transformée aux Etats-Unis en une (sous)discipline généralisée nommée "Théorie" – continue d'être compris comme matière de la littérature comparée dans les chaires de la littérature? Ce sont les questions que l'on pose dans cet article, avec l'accent mis sur la littérature comparée comme une discipline académique, qui partage le sort (de la position) des sciences humaines dans les universités.

Ces orientations, ces symbioses, relativement nouvelles, exprimées principalement dans les universités nord-américaines, qui furent contestées par H. H. H. Remak, doyen de la littérature comparée en Amérique, résultèrent de l'apparition des restrictions budgétaires provoquant des modifications dans le réseau des cours universitaires, d'un côté, et de la popularité inattendue de Derrida et de Foucault à l'époque, de l'autre. Il faut tenir compte également du rapport entre le disciplinaire et l'institutionnel dans les études littéraires: les nécessités de l'enseignement supérieur de caractère pratique orientaient la littérature comparée à englober la littérature générale – mais cette dernière discipline (outre la définition de Paul Van Tieghem) avait été comprise également dans une signification proche de la théorie de la littérature. De cette manière, les aspects théoriques pouvaient se manifester dans la littérature comparée – comme une théorie de la littérature comparée; comme une théorie littéraire comparatiste; enfin comme une théorie littéraire comparée le plus souvent, sous le nom de la "théorie littéraire" tout court. Sur ce point sont citées les opinions de Peter Brooks, Eva Kushner, Adrian Marino, et d'autres.

Quant aux raisons d'une métamorphose disciplinaire qui eut comme conséquence que la théorie littéraire soit restée sans qualificatif "littéraire" – à part les contraintes de nature financière – elles se manifestaient dans des exigences que les nouvelles tendances (on dirait même: à la mode) académiques de caractère nonlittéraire y soient absorbées, y compris les études culturelles (Cultural Studies). Ensuite, même au sein des études littéraires on peut trouver aujourd'hui des thèses irréflechies sur la fin du règne de la théorie littéraire – par exemple chez Galin Tihanov, dans un texte de 2004, intitulé "Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)".

Si l'on se demande, enfin, qu'est ce qui représente cette nouvelle Théorie (*Theory* avec un T majuscule), tantôt dite *literary*, tantôt sans qualificatif, on trouvera différentes réponses chez Linda Hutcheon, Tilottama Rajan, Richard Rorty, Jonathan Culler, par exemple, ou dans un recueil de textes récent sur la question, intitulé "What's Left of Theory? New Work on the Politics of Literary Theory" (2000). L'on voulut prendre cette curieuse théorie pour une pratique des explorations de la production du savoir, pour une théorie interdisciplinaire des sciences humaines, submergée dans "Cultural Studies", mais aussi pour une théorie là où "Cultural Studies" sont une pratique, ou pour la pensée poststructuraliste, etc.

Ključne reči: komparatistika, književna teorija, Teorija.

Chrysoula Kambas
Universität Osnabrück

WALTER BENJAMINS *DIE AUFGABE DES ÜBERSETZERS* UND IHRE AFFINITÄT ZU WILHELM VON HUMBOLDTS SPRACHTHEORIE

Walter Benjamin hielt seine Theorie der literarischen Übersetzung (Die Aufgabe des Übersetzers) unwissentlich für genuin neu. Was er eigenständig von einem ästhetischen Fundament her zur Sprachdifferenz durchdachte, weist zahlreiche strukturelle Berührungspunkte mit Wilhelm von Humboldts Sprach- und Übersetzungstheorie auf. Die vorliegende Untersuchung führt Benjamins Text, seine mittlerweile breite Rezeption und die jüngere nichtszientifische Forschung zu Humboldts Sprachtheorie zusammen. Benjamins eigene Beschäftigung mit Humboldt wird abschließend philologisch nach ihren verschiedenen Etappen sowie Neuaufnahmen gewichtet.

I Benjamin und Humboldt

Daß Benjamins Theorie der Übersetzung dort einsetzt, wo Wilhelm von Humboldts Denken über Sprache einen Einschnitt gegenüber dem des 18. Jahrhunderts und Leibnizens bewirkte, ist in den einschlägigen Arbeiten zu *Die Aufgabe des Übersetzers* verschiedentlich festgehalten.¹ Dennoch verweist Benjamin nicht auf Humboldt. In der Benjamin-Literatur zur Übersetzungstheorie wird, von wenigen Ausnahmen abgesehen,² durchgehend eine genetische Rückbindung an den früheren sprachphilosophischen Aufsatz (II, 140–157)* mitunterstellt. Dessen Gründung auf Hamanns durchaus aufklärende und zugleich

* Angaben in Klammern im laufenden Text beziehen sich auf: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bde. I–VII. Hg. Von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt/M. 1972–1989.

¹ Winfried Menninghaus: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie, Frankfurt/M. 1980. Menninghaus hebt die Nähe zu Humboldts „Theorie der inneren Sprachform“ (52) hervor. Diese frühe Studie zur Sprachtheorie Benjamins will stärker zu (romantischer) Sprachmystik zurückführen und konstruiert einen entsprechenden systematischen Zugang. Anders Alfred Hirsch: Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas, München 1995. Hirschs klarere theoriegeschichtliche Darstellung scheidet nach universalistischen und funktionalistischen Traditionen in der Sprachtheorie „Identität und Differenz der Sprachen“ (11), womit einer Annäherung Benjamins an Humboldt vorgearbeitet ist, ohne daß Hirsch sie im einzelnen ausführt.

² So bei Paul de Man, der eine Übersetzungstheorie vor 1800 gar nicht in Betracht zieht, und von den Bezügen Kant, Hegel, Gadamer ausgeht und sich mit der englischen Übersetzung kritisch auseinandersetzt. Paul de Man: Conclusions: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'. In: Paul de Man: The Resistance to Theory, Minneapolis, 1986.

theologische Auffassung von Sprache³ wird so implizit für die Übersetzungstheorie Benjamins als erkenntnistheoretisch tragend vermutet. Bei der theologischen Substitution bleiben die Berührungspunkte zu Humboldt, wie sich versteht, sekundär. Auch kurrente ältere Vorverständnisse von Humboldts Sprachdenken stehen im Weg.

Eine privilegierte Rezeption Humboldts durch Benjamin läßt sich für den oberflächlichen Augenschein immerhin von einer Bemerkung in einem spät verfassten *Curriculum Vitae* stützen. Ihr zufolge stand eine Beschäftigung mit Humboldt am Beginn seines sprachphilosophischen Interesses (VI, 225). Doch sollte Sprachphilosophie und Übersetzungstheorie nicht gleichgesetzt werden. Die letztere ist bei Benjamin eng an eine Theorie des literarischen Werkcharakters rückgebunden. Steht sie damit im Zusammenhang seiner Frühromantikstudie und einer Rezeption frühromantischer Reflexionen über das Übersetzen? Dieser Frage wird nachgegangen. Und weiter: im Zuge der Übersetzungs-Theorie entsteht unbemerkt – auch unbemerkt von einigen der ausgezeichnet explikativen Schriften zu diesem Aufsatz Benjamins – eine Intuition über die Historizität literarischer Werke, die Benjamin dann derart erst in der „Erkenntnistheoretischen Vorrede“ zum Barockbuch wiederaufnimmt. Wie kommt es zur plötzlichen Frage nach Historizität des Werkes? Gewiß ist sie eine unerledigte aus dem frühromantischen Arbeitskontext. Hatte Benjamin doch schon während der frühesten Vorarbeiten zur Dissertation „Geschichte“ als *das* „Zentrum“ der Frühromantiker, neben „Religion“, erblickt,⁴ es dann aber, zusammen mit der „geschichtsphilosophischen Fragestellung“ (I,12), aus dem Themen- und Problemkreis von *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* verbannt.

Die Brücke zur Frühromantik zu schlagen ist über Humboldt nicht schwer, zumal er ja mit dem Jenaer Kreis über seine Studienzeit bei Schelling verbunden ist.⁵ Der 'frühromantische Humboldt' wird jedoch in späteren Jahren ein interessanter Denker, gerade in Verbindung mit den Jenaer und Römischen Schriften. Seine eigenen Erkenntnisinteressen, die in manchem weiter gehen als die der Romantiker, verdienen für die Moderne Beachtung, auch wenn sie über eine gewisse Fehlrezeption Schule machten, nämlich im epistemischen Sprach-Szientismus. Parallel zu ihr formuliert sich zunächst vereinzelte Kritik, um in den 1990er Jahren ein neues sprachwissenschaftliches Humboldt-Bild auf breiter Basis einer lebendigen Diskussion vorzustellen.

³ Zu Benjamins Rezeption Hamanns bzw. seinem potentiellen Beitrag zur Hamann-Forschung bis 1990 siehe Renate Knoll: Konfigurative Annäherungen? Zu Walter Benjamin und Johann Georg Hamann. In Klaus Garber, Ludger Rehm (Hg.): *global benjamin*, Bd. 2. München 1999, S. 1057–70.

⁴ Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*. Hg. von Christoph Göttsche und Henri Lonitz. Bd. I. Frankfurt/M. 1995, S. 362. Brief an Gerhard Scholem, Juni 1917.

⁵ Tilman Borsche: *Wilhelm von Humboldt*, München, 1990, S. 25.

Humboldts sprachuntersuchende Schriften sind Werke der 1820er Jahre und spätere. Nur das Übersetzungstheoretische Vorwort zu seinem *Agamemnon* des Aischylos geht zurück auf das Jahr 1816. Der spätere bleibt dem 'frühromantischen Humboldt'⁶ in seiner Kant-Kritik treu. Humboldts Sprachdenken und Benjamins Übersetzungstheorie beziehen sich zurück auf die Frühromantik, und beide haben eine Eigenständigkeit über sie hinaus. Das zeigt auch Benjamins Arbeitsplan einer Humboldt-Anthologie und Notizen aus der Mitte der dreißiger Jahre zu Humboldt und zur Übersetzung. Vor diesem Korpus kann *Die Aufgabe des Übersetzers* durchaus im Lichte einer frühen Humboldt-Rezeption Benjamins – über deren konkreten Weg allerdings kaum etwas gesagt werden kann – neu gelesen werden. Im letzten Abschnitt (VI) der weiteren Ausführungen schließlich wird auf den Zusammenhang von Rezeptionsfolge und Rezeptionsskontexten Humboldtscher Schriften durch Benjamin zurückzukommen sein. An philologisch genetischen Textzusammenhängen interessierte Leser mögen somit, nach Wahl, auch mit dem Ende beginnen.

II Humboldts Sprachdenken

Wilhelm von Humboldts Denken über Sprache verlangt vorab nach einer Erläuterung. Denn gerade sein allgemeiner Bekanntheitsgrad wie auch die spezielle Rezeption der Sprachtheorie stehen einem Vorbegriff von seinen Schriften, der korrekt und adäquat wäre, stets noch im Wege. Mit Präzision und Witz hat die jüngere sprachwissenschaftliche Humboldt-Forschung die durch die Überlieferung fortgetragenen Vor-Urteile über Humboldt zurechtgerückt.⁷ Und gerade diese neuere Forschung unterstreicht die Bedeutung von poetischer Literatur für Humboldts philosophische Schulung und sein Sprach- und Geschichtsdenken. Und anstelle von Humboldt als „Schutzpatron“ der generativen Grammatik akzentuiert Henri Meschonnic auf „einer radikalen Historizität“⁸ Humboldts:

„Sprache als Form impliziert das 'radikal' Arbiträre des Zeichens, d. h. nicht mehr den gewöhnlichen Konventionalismus, sondern Sprache [langage] als radikale Historisierung der Welt, von der jede Einzelsprache [langue] eine besondere Historizität ist, die zugleich deren Besonderheit und Allgemeinheit ausmacht. Ebenso gibt es bei Humboldt durch die innere Form eine Interaktion zwischen Sprache und Kultur, Sprache und Literatur. [...] Humboldt denken ist

⁶ Menninghaus, Sprachmagie (Anm.1), S. 57 spricht von Humboldt als „Erbe(n) der frühromantischen Sprachbetrachtung“.

⁷ Insbesondere zur einseitig unterstrichenen „Tradition of Condillac“ (Arsleff) und umgekehrt Rudolf Hayms und Ernst Cassirers Überspringen der von den Idéologues ausgehenden Impulse. Dazu Jürgen Trabant: Ein närrisches System. Die Einmottung und Enthüllung eines preußischen Schlachtschiffes. In: J. Trabant: Traditionen Humboldts, Frankfurt/M. 1990, S. 217–239.

⁸ Henri Meschonnic: Humboldt heute denken. In: Jürgen Trabant (Hg.): Sprache denken. Positionen aktueller Sprachphilosophie, Frankfurt/M. 1995. S.73/74.

nicht nur, die Pluralität des Empirischen gegen den Dualismus des Zeichens denken (das in der Polysemie eine trügerische Nachahmung der Pluralität anbietet), es ist auch und vor allem das Kontinuierliche denken, das das Diskontinuierliche des Zeichens und seine radikale Historizität zu denken verhindert. Und das ist hier die Rolle der Literatur und der Dichtung und der Praxis und der Theorie der Übersetzung für die Theorie der Sprache.“⁹

Wie Kant, und im Anschluß an Kant, fragt Humboldt nach den Bedingungen der Möglichkeit des Erkennens. Hatte Kant die „Synthesis“ durch die Anschauungsformen des Verstandes bestimmt, so unternimmt Humboldt einen entsprechenden Versuch in der Synthesis durch die Sprache.¹⁰ Was bei Kant „Einbildungskraft“ heißt, die Verbindung von Verstandesformen und Sinnlichkeit, wird von Humboldt als in je zwei dividierte unterschiedliche Anteile von männlicher und weiblicher Sinnlichkeit und Verstand getrennt unterstellt,¹¹ um nach dem Vorgang von Entzweiung und Vereinigung eine ideale Einheit transzendental vorauszusetzen. Trennung und Vereinigung ist dem Modell der biologischen Zeugung figurativ nachgebildet. Die sexuell physische Natur soll Auskunft über die moralische geben. Dieses Modell der Vereinigung des gleichwertig Gegensätzlichen ist auch das von ‚Verfahren der Sprache‘ und Synthesis des Erkennens. Humboldt macht Sprache, den „feinsten und letzten Sprössling der Sinnlichkeit“,¹² dort aus, wo Kant die Einbildungskraft für die blinde Funktion der Seele unterstellt. Damit verfällt Humboldt aber keinem Sensualismus, er übernimmt vielmehr die transzendente Fragestellung Kants, um sie auf „empirische Füße“ zu stellen. Er kritisiert damit weniger Kant, als dass er die Intentionen von dessen Anthropologie in eine erkenntnistheoretische Perspektive rückt.

„Das Projekt, das er als junger Mann entwirft und an dem er – wie bei der Synthesis – auf die ihm eigene hartnäckige Art prinzipiell bis zu den Sprachstudien festhält, ist nämlich das Projekt der Ergänzung der ‚Philosophie‘ durch die Erforschung der empirischen Erscheinungsformen des menschlichen Geistes.“¹³

⁹ Ebd.

¹⁰ Dazu Hans-Werner Scharf: Chomskys Humboldt-Interpretation. Ein Beitrag zur Diskontinuität der Sprachtheorie in der Geschichte der neuern Linguistik, Diss. Düsseldorf, 1977, Kap 4.

¹¹ „Ueber die männliche und weibliche Form.“ (Zuerst in Schillers „Horen“, 1795). In: Wilhelm von Humboldt: Werke in fünf Bänden. Hg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. I: Schriften zur Anthropologie und Geschichte, Darmstadt, 1981, S. 296 ff.

¹² Jürgen Trabant: Nachwort. E mara. In: Wilhelm von Humboldt, Über die Sprache. Reden vor der Akademie. Hg. von J. Trabant, Tübingen 1994, S. 207. – Das Modell als Ausgangspunkt des kulturwissenschaftlichen gender-Schwerpunktes bei Inge Stephan: ‚Gender‘: eine nützliche Kategorie für die Literaturwissenschaft. In: Zeitschrift für Germanistik, NF IX, 1 (1999), S. 23–35.

¹³ Trabant, ebd., S. 210.

Ergänzung aber heißt Wechselwirkung und neue Form, und dies bestimmt seinen anthropologischen Plan und die besondere Modalität, auf der Basis der Kantischen Philosophie an der Trennung von Transzendentalphilosophie und Anthropologie Kants, letztere im Kantischen Sinne verstanden, Kritik zu üben.

Der Einschnitt, den Humboldt gegenüber dem Denken über Sprache im 18. Jahrhundert erwirkt, führt antidualistische Umwertungen ein, nämlich:

1. auf der Basis transzendentaler Fragestellung Mannigfaltigkeit empirischer Denkformen zuzulassen;
2. den Leibnizschen Begriff der Sprache, der die empirischen Sprachen als unzureichend anzusehen gewohnt ist, um sie universalsprachlich unterstellten mathematischen und logischen Regeln zu unterwerfen, als Vielheit der Sprachen zu fassen;
3. die Trennung der Ideen aus dem Spracherzeugungsvorgang für unzulässig anzusehen, weil sie die Sprache zum bloßen Zeichen degradiert;
4. die Annahme ihrer Teilhabe an den Gegenständen, Teilhabe auch der sie benennenden Subjekte an ihnen über das Bildhafte, als „zugleich Abbild und Zeichen, nicht ganz Product des Eindrucks der Gegenstände, und nicht ganz Erzeugniss der Willkühr der Redenden.“¹⁴

So gerät seit Humboldts Einspruch gegen die Auffassung der Sprache als eines bloßen Zeichens, mit seiner Rückbindung der Bildhaftigkeit an das Wort, mit der Bindung der Konstitution des Denkens an die Sprachausdrucksbewegung, auch die Universalsprache als Möglichkeit eines einheitlichen Zugangs zur Wahrheit in Zweifel, ebenso wie die apriorische Sprache. An ihre Stelle tritt die Bejahung der Vielzahl der verschiedenen Sprachen, und damit das Hauptaugenmerk auf den differenten Weg, über den verschiedene Denkweisen die eine Wahrheit realisieren:

„Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis ist die Sprache, und zwar – das ist die Humboldtsche Pointe – notwendigerweise als *verschiedene* Sprachen. Da die Sprachen ja nicht einfach etwas vorsprachlich fix und fertig Gedachtes nur mit materiell verschiedenen Signifikanten versehen, sondern Wort und Gedanke in untrennbarer Einheit erzeugen, 'entdecken' sie in dieser synthetischen Produktivität die Wahrheit: 'Durch die gegenseitige Abhängigkeit des Gedankens, und des Wortes von einander leuchtet es klar ein, dass die Sprachen nicht eigentlich Mittel sind, die schon erkannte Wahrheit darzustellen, sondern weit mehr, die vorher unerkannte zu entdecken.'“¹⁵

¹⁴ „Ueber das vergleichende Sprachstudium.“ 1. Akademiereede. In: Humboldt, Über die Sprache (Anm.12), S. 29.

¹⁵ Trabant, Traditionen Humboldts (Anm.7), S. 47. – Zitiert ist Humboldts „Ueber das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung“ (1820) (Werke, Bd. III, S. 19/20).

Für Benjamins Übersetzungstheorie ist an Humboldts Nachdruck auf der Vielheit und der Verschiedenheit der Sprachen maßgeblich, dass er damit gleichwohl einen möglichen Sprachen- und Erkenntnisrelativismus unterläuft, nämlich im menschlichen Vermögen von Mehrsprachigkeit und des Übersetzens. Die Wechselseitigkeit des Verstehens, auch nach den Lücken des Ausgedrückten hin, gibt es innerhalb einer Sprache wie zwischen den Sprachen. Als weiterer Gesichtspunkt kommt hinzu, wie Humboldt Sprachwandel denkt, nämlich als fortwährendes Entstehen und Vergehen, wobei jede Sprache in ihren Eigentümlichkeiten Stabilität anstrebt. Weder die Ansicht von der Verschiedenheit jeder Sprache zur anderen noch die der Dynamik des Sprachwandels finden sich in *Die Aufgabe des Übersetzers* detailliert expliziert. Sie verbergen sich aber beide in der philosophisch ästhetischen Form der Problemstellung.

III Übersetzungstheorie und ästhetisches Moderneprojekt Benjamins um 1920

So knüpft Benjamin kategorial an die ästhetischen begrifflichen Bestimmungen seiner Schrift *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* an. Zum einen, indem er die Betrachtung der Übersetzung gleich einleitend auf literarische Werke einschränkt,¹⁶ zum andern in der Bestimmung – oder besser Dekretierung¹⁷ – der Übersetzung als „Form“. „Übersetzung ist eine Form“ (IV, 9). Die Bestimmung erfolgt nach dem Modell der Kunst als eines „Reflexionsmediums“. Begrifflich aufgenommen ist damit die Vorstellung vom „Kontinuum der Formen“ zwischen empirischem literarischem Werk und, im Sinne einer Approximation im Unendlichen, transzendentaler Idee. „Kritik ist eine Form“. So erweckt sie die Emanation der Idee im Einzelwerk.

Bezieht sich Benjamin im Übersetzeressay nun auf einen bestimmten Text der Frühromantiker zur Theorie der Übersetzung, etwa auf einzelnes in Novalis *Blüthenstaub*-Beitrag im *Athenäum* oder Passagen von *Die Sprachen. Ein Gespräch über Klopstocks 'Grammatische Gespräche'*¹⁸? Es ist unterblieben, ebenso wie eine mehr ins Spekulative gehende Interpretation, die er aus seiner Kenntnis des romantischen Denkens hätte geben können.¹⁹ Allein die folgende

¹⁶ Benjamin hat sonst die Neigung, Literarizität umgekehrt ästhetisch weit aufzulösen bzw. zu substituieren, den Kunstwerkcharakter der Literatur als Gesichtspunkt von Kunstphilosophie allgemein zu verstehen und nicht gegen den bildkünstlerischen zu spezifizieren. Vgl. Chryssoula Kambas: Kunstwerk. In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): Benjamins Begriffe. Bd. 2. Frankfurt/M. 2000, S. 525.

¹⁷ „Denn keine andere Schrift Benjamins hebt mit einer derartigen Fanfare apodiktischer Negationen an. [...] Gewaltsame Behauptungen – um nicht von Mitteilungen zu reden – lösen sich gegenseitig ab.“ Samuel Weber: Un-Übersetzbarkeit. Zu Walter Benjamins *Aufgabe des Übersetzers*. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen. Frankfurt/M. 1997. S. 123.

¹⁸ *Athenäum* 1. Band, Erstes Stück, 1798, S. 3–69. Reprint Stuttgart 1960.

¹⁹ Eine Extrapolation frühromantischer Übersetzungstheorie einschlägig bei Friedmar Apel: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens, Heidel-

Stelle des Essays wird zur Frühromantik expliziter. Mit ihr wird der bereits zuvor eingeführte Gedanke der Zeitdynamik der Werke, als „Leben“, nochmals resumiert, das Denken der Frühromantiker über die Übersetzung jedoch unmißverständlich als 'eher nicht' existent konstatiert:

„Denn jede Übersetzung eines Werkes aus einem bestimmten *Zeitpunkt der Sprachgeschichte* repräsentiert hinsichtlich einer bestimmten Seite seines Gehaltes diejenigen in allen übrigen Sprachen. Übersetzung verpflanzt also das Original in einen wenigstens insofern – ironisch – endgültigen Sprachbereich, als es aus diesem durch keinerlei Übertragung mehr zu versetzen ist, sondern in ihn nur immer von neuem und an andern Teilen erhoben zu werden vermag. Nicht umsonst mag hier das Wort 'ironisch' an Gedankengänge der Romantiker *erinnern*. Diese haben vor andern *Einsicht in das Leben der Werke* besessen, von welchem die Übersetzung die höchste Bezeugung ist. Freilich haben sie *diese als solche kaum erkannt*, vielmehr ihre *ganze Aufmerksamkeit der Kritik zugewendet*, die ebenfalls ein wenn auch geringeres Moment im Fortleben der Werke darstellt. Doch wenn auch *ihre Theorie auf Übersetzung kaum sich richten mochte*, so ging doch ihr großes Übersetzungswerk selbst mit einem Gefühl von dem Wesen der Würde dieser Form zusammen“ (IV,15).

Die Diskrepanz zwischen großartigen und zahlreichen Übersetzungen der Romantiker und weitgehend fehlender Theorie der Übersetzung setzt Benjamin in Verlegenheit, sodaß er mit dem Wort „ironisch“ ein Spiel beginnt, wie die gedankliche Parenthese zum Wort „endgültig“ zeigt. Denn der Bereich des übersetzten Werkes ist keinesfalls definitiver Natur als der des Originals. „Endgültiger Sprachbereich“ aber, ironisch, umschreibt den Weg der Verwandlung des Kunstwerks aus seiner eigenen Sprache heraus in die andere, in der es an sein Ende kommt und eben nicht weiterleben kann wie das Original in seiner Sprache. Eine weitere Explikation müsste ausführen: Die Romantiker haben sich auf die Kritik verlegt und hier das Leben der Werke als Form der Kritik formuliert, sie haben Übersetzungen erarbeitet, aber nicht über die Übersetzung nachgedacht – eine Direktheit der Aussage, die Benjamin meidet.

Das Modell Reflexionsmedium, nach dem Benjamin „Kritik“ in der Dissertation denkt, die Emanation der Idee, ist nicht auf Übersetzung und 'Leben der Werke' übertragbar, die Materialität der Einzelsprache des Werks wie der der Übersetzung widerstreben dem. Statt „Leben“ von der Idee her aufzufassen, muß die Zeitstruktur ins Zentrum rücken. Romantische Universalpoesie und Kritik gründen, was 'Leben' betrifft, auf einer missverstandenen, wie Benjamin nachweist, transzendentalen Werkauffassung, die eigentlich eine mystische ist. Die Transzendentalonstruktion der Form, der 'unendlichen Perfektibilität'

berg 1982. S. 89–136. Der dafür entscheidende Aufsatz F. Schlegels „Philologie und Philosophie“ wurde erst 1928 von Körner herausgegeben.

(Behler), ist von Benjamin bereits in der Romantikschrift als Grenze frühromantischer Kunstauffassung aufgezeigt und bekanntlich im Schlußabschnitt der Dissertation gegen den symbolischen Kunstbegriff Goethes, das Ideal, konturiert.

Auf die ästhetische Problemstellung der Übersetzung als Form geht auch Benjamins Ratlosigkeit zurück, an frühere Übersetzungstheorien anknüpfen zu können. Sie kommen, von den Schlußabschnitten des Essays abgesehen, nur in generalisierenden, pejorativen Verweisen vor („herkömmliche Theorie der Übersetzung“ (IV,12), „jene tote Theorie der Übersetzung“ (IV,13)). Während der Arbeit schreibt er: „Was die Darstellung angeht, so vermisste ich eine sehr wesentliche Hilfe in allen *philosophischen* Vor-Arbeiten früherer Autoren über diesen Gegenstand.“²⁰ Aus diesem Brief geht auch hervor, dass er „die Cohensche Ästhetik [...] ganz vergeblich gewälzt“ habe. Die bibliographische Suche nach Ästhetik und großer Zeitdruck während der Abfassung führen andererseits zum für sich stehenden Ertrag eines neu durchdachten Ansatzes der Übersetzungstheorie. Anderswo jedoch, von 'früheren Autoren', ist vieles auch davon bereits gesagt worden.²¹

Es kommt als weiterer Gesichtspunkt „mangelnder Vorarbeiten“ hinzu: Im Laufe des 19. Jahrhunderts ging das Nachdenken über das Übersetzen nahezu ausschließlich an die klassische Philologie über. Und hier ist es, neben den Bibelübersetzungen, auch eigentlich beheimatet. Schleiermacher mit den konzeptuellen Erläuterungen im Vorfeld seiner Platon-Übersetzungen setzt ein neues Paradigma.²² Neben Humboldt dominiert in Kritik an diesem Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. Er gibt die weltliterarische Bindung des verfremdend interpretierenden Äquivalenz-Grundsatzes zugunsten eines philologischen Technizismus auf, der über dubiose Forderungen nach „dichterischem“ Übersetzen kompensiert wird.²³ Ein Exponent wilhelminischen Kulturhypokritentums, als der Wilamowitz bei den modernen Autoren seiner Zeit gilt, könnte Benjamin an ihn bei seinen allgemeinen Hinweisen auf 'herkömmliche Theorie' denken. Die 'Elite' jedenfalls, als die sich Schriftsteller und Wissenschaftler im Umkreis Stefan Georges sehen, verachtet Wilamowitz. Sie verachtet ihn wegen seiner ihr akademisch erscheinenden Übersetzungen aus dem

²⁰ Benjamin, Gesammelte Briefe (Anm.4), Bd. II, Frankfurt/M. 1996, S. 145 (H. v. m.). An Gerhard Scholem vom 26. 3. 1921.

²¹ Der Bemerkung, „dass Benjamins Klage, er vermisste Vorarbeiten zu seiner Sicht des Problems [...] eigentlich nur auf Unkenntnis beruhen kann“, ist unter vielen Gesichtspunkten zuzustimmen. Apel, Sprachbewegung (Anm. 19), S. 260.

²² Friedrich Schleiermacher: Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. In: Friedrich Schleiermachers sämtliche Werke, Dritte Abtheilung: Zur Philosophie, Zweiter Band, Berlin 1938, S. 207–245 (Akademie-Rede am 24. 6. 1813).

²³ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: Was ist übersetzen? Zuerst 1891 als Vorwort der Ausgabe des Übersetzers von Euripides „Hippolytos“. U. Wilamowitz-Moellendorf: Reden und Vorträge, Bd. I, Berlin 1925, S. 1–36.

Altgriechischen, wegen seines Streits mit Nietzsche, wegen seiner Anerkennung durch die Akademie. Sie orientiert sich mit George an Mallarmé, und man übersetzt eben aus dem Französischen.

Dies kann Benjamins in mehrfacher Hinsicht ignoranten Darstellungsimperativ vor sich selbst rechtfertigen, zumal das Vorwort vor den Übertragungen Baudelaires aus eigener Feder auch und vor allem im Kontext des literarischen Moderne-Projektes um 1915/20 (vgl. Abschnitt VI) steht.²⁴ Und auch die den Essay abschließende Wertung spricht dafür, der zufolge Rudolf Pannwitz, „neben Goethe“ „leicht das Beste [...], was in Deutschland zur Theorie der Übersetzung veröffentlicht wurde“ (IV, 20), sein soll. Eine Aufwertung, die, will man sie nicht ihrerseits als hypokritische Ehrerbietung an den Georgianer Pannwitz ansehen, nicht für eine sorgfältige Sichtung des deutschsprachigen Corpus von Übersetzungstheorien spricht.

IV „Übersetzbarkeit“ oder: Der Übersetzer bedarf eines kanonischen Literaturwerkes.

Im folgenden werden nur zwei der sehr spezifisch im Kontext des Übersetzeressays eingeführten Begriffe Benjamins zu Humboldts Sprachtheorie in Bezug gesetzt, „Übersetzbarkeit“ und „Leben“. So gruppieren sich die weiteren Ausführungen wie folgt:

1. „Übersetzbarkeit“, oder: Der Übersetzer bedarf eines kanonischen Literaturwerkes.
2. „Leben“ oder: Literarische Werke und Sprachwandel: Der *enérgeia*-Charakter der Sprache nach Wilhelm von Humboldt. (V)
3. Kulturelle Denkhorizonte und Verfahren der Übersetzung. (VI)

Das Wort „Übersetzbarkeit“ ist insofern gegen den gängigen Sinn seiner Verwendung im Deutschen, der aktivisch ist und vom Verb abgeleitet erscheint, von Benjamin eingeführt. Ob ein Gedicht „übersetzbar / nicht übersetzbar“ ist, ist aus der Sicht des Übersetzers gesehen. Benjamin denkt den Begriff gegen seinen transitiven Sinn als Eigenschaft: „Wenn Übersetzung eine Form ist, so muß Übersetzbarkeit gewissen Werken wesentlich sein“ (IV, 10). Er leitet sie adjektivisch her, und damit wird sie zur Eigenschaft des Substantivs „Werk“. Die Substantivierung auf der Basis eines so nicht existierenden Adjektivs bleibt am Wort „Übersetzbarkeit“ haften und widerspricht seinem Sinn, der ein handelndes

²⁴ Bemerkenswert ist dann wieder die recht 'frühe' Rezeption nach der zweibändigen Ausgabe der „Schriften“ Benjamins 1956. Sie zeigt, dass dieser kleine Text offenbar berufsorientierten Übersetzern keine unüberwindbaren Schwierigkeiten bereitete. Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt 1963. S. 182–196. Er ist der vielleicht epistemisch wirkungsvollste Text Benjamins geworden, abseits der engeren Benjamin-Diskussion und heute international unbestrittener Teil der Übersetzungswissenschaft. Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte. Theorie. Kulturelle Wirkung*, Darmstadt 1998, S. 51, 105, u. a.

Subjekt voraussetzt. Nun ohne Umstand an das Kunstwerk gebunden und dessen wesensgemäße Qualität, scheint sie zu einer Aktivität des Objekts zu werden, die „ihrem Subjekt eher zufallen als dass sie von ihm ausgehen“²⁵ kann. Der Denkduktus erzeugt innerhalb des Begriffs eine paradoxe Tendenz. Es ist die traktatähnliche Darstellung Benjamins, die das literarische Werk unter dem Gesichtspunkt seiner Dauer – Aspekt der Kanonisierung²⁶ – sich für 'übersetzungsverdächtig' ausgeben läßt. Nur insofern kann von einer „wahren Übersetzung“ und einem „strengen Begriff von Übersetzung“ (IV, 10) eines Originals, das „ewig“ ist, die Rede sein.²⁷ Für die „Aufgabe“ des Übersetzers heißt das, sie ist ihm ex objectivo angetragen, „Ruhm“ ist entscheidende Voraussetzung für den Zuständigkeitsbereich der „wahren Übersetzung“.²⁸ Zugleich wird sie auf „die Dichtung“ (IV,9) bzw. „das Dichterische“ einer Dichtung – in Benjaminschen Begriffen der Geheimnisbereich – hin eingeführt. In Form apodiktischer Parataxe ist so eine 'Beweisführung' erbracht: „Übersetzung ist eine *Form*. Sie als solche zu erfassen, gilt es zurückzugehen auf das *Original*. Denn in ihm liegt deren Gesetz als dessen *Übersetzbarkeit* beschlossen“ (IV, 9).

„Dessen Übersetzbarkeit“: Nicht nur, dass Kanonizität des Werks, von dem hier die Rede ist, die Voraussetzung einer möglichen Übersetzung überhaupt ist. Es wird sogar unterstellt, als liege auch die Potentialität dazu auf seiner Seite: „ob es [das Werk] seinem Wesen nach Übersetzung zulasse“ (IV,10). „Übersetzbarkeit“ steigert der Verfasser weiter ins Ideelle: „Entsprechend bliebe die Übersetzbarkeit sprachlicher Gebilde auch dann zu erwägen, wenn diese für die Menschen unübersetzbar wären“ (IV,10). Man kennt diese Wortbildungen, morphologisch gesehen, aus anderen Schriften Benjamins: Kritisierbarkeit, Reproduzierbarkeit, und auch sie sind in ihrem jeweiligen Kontext vergleichbar ästhetisch valorisierte Begriffe: „Es geht nämlich um eine Problematisierung des Status des einzelnen Werkes, bei der zugleich eine geschichtliche Dimension impliziert werden soll.“²⁹ Der Sprechgestus ex objectivo, welcher die

²⁵ Weber, Un-Übersetzbarkeit (Anm.17), S.124.

²⁶ Nicht im Sinne von „Auswahl“, sondern von „Maßstab“, besser „Maß“. Uvo Hölscher: Über die Kanonizität Homers. In: Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. Hg. von A. u. J. Assmann, München 1987, S. 237. Vgl. auch Vorwort, S. 15, die Überlegungen zur „Zeitresistenz“ bei nicht homogener Dauer.

²⁷ Was „ewig“ als Qualität des Ästhetischen meinen kann: Als Attribut der Aura des Kunstwerks spricht Benjamin 1936 von dessen „Ewigkeitswert“.

²⁸ „Kein Gedicht gilt dem Leser“ (IV, 9) usw., die Stelle ist bekannt und vielfach zitiert. Das Werk, das Original, besteht unabhängig von einem Rezipienten, es ist nicht an einer Sinn-Mitteilung zu messen. Die Kunst, so Benjamin, setzt wohl das leibliche und geistige Wesen des Menschen voraus, „seine Aufmerksamkeit aber in keinem ihrer Werke“ (IV, 9). Dieser enge Begriff der literarischen Übersetzung, und dies erklärt auch den ausdrücklichen Einbezug der heiligen Texte (IV, 21), bildet zugleich Benjamins Besonderung gegen den weiten Übersetzungsbegriff im Sprachaufsatz von 1916, der die Dingwelt mit einbezieht.

²⁹ Weber, Un-Übersetzbarkeit (Anm.17), S.127.

Übersetzung ausschließlich vom Kunstcharakter des Werks herleitet und legitimiert, argumentiert – so scheint es zunächst – nicht von der übersetzerischen Arbeitserfahrung her. Er blendet sie bewusst aus. Und dies ist für die Theoriebildung zur Übersetzung ungewöhnlich. Luther, Schleiermacher, Humboldt entwickeln ihre Überlegungen vom Übersetzungsvorgang her, beziehen ihn und Entscheidungen in ihm ganz selbstverständlich ein. Benjamin aber unterbindet den erfahrungspraktischen Diskurs: „Denn worauf bezieht Freiheit sich, wenn nicht auf die Wiedergabe des Sinnes, die aufhören soll, gesetzgebend zu heißen?“ (IV,19).³⁰ Demgegenüber führt er eine Wesenserweiterung der Sprachmitteilung ein: „Es bleibt in aller Sprache und ihren Gebilden außer dem Mitteilbaren ein Nicht-Mitteilbares, ein, je nach dem Zusammenhang, in dem es angetroffen wird, Symbolisierendes oder Symbolisiertes“ (IV,19). Genau betrachtet ist dies ein Handlungsaspekt der Sprache. Das Symbolisierende ortet er „im Werden der Sprachen selbst“ (IV,19). Bereits für die Werke waren ein Nicht-Mitteilbares und „Leben“ (IV,10) zur Begründung für die Unbrauchbarkeit eines instrumentellen Sprachbegriffs angeführt. Gesetze des Kunstwerks und Wesen der Sprache sind offenbar komplementär hypostasiert.

So setzt Benjamins Ausgangspunkt „Übersetzbarkeit“ des Kunstwerks vom Problembewusstsein her dort an, wo traditionell von „Unübersetzbarkeit“ des sprachlichen Kunstwerks gesprochen wird. Er verändert das Vorzeichen zu einem Kennzeichen, eines Sicherkennegebens, das vom fremden Kunstwerks ausgeht: „Übersetzbarkeit muß gewissen Werken wesentlich sein“ (IV,10). So wird die gewöhnliche Unübersetzbarkeit des Literaturwerks zum Kennzeichen von dessen innerer Fähigkeit „Übersetzbarkeit“.

Aus den Seinsweisen eines Werks als *Original* und als *Übersetzung* lassen sich spezifische Zeitlichkeitsweisen für den literarisch-sprachlichen Werkcharakter gewinnen (IV,10/11; 12/13). Mit der Differenz beider ist das Problem der *Historizität von literarischen Kunstwerken* gestellt.

1. Die Übersetzung folgt dem Original zeitlich, das versteht sich von selbst.
2. Es gibt eine Zeitstruktur innerhalb des Originals.

„Die Geschichte der großen Kunstwerke kennt ihre Deszendenz aus den Quellen, ihre Gestaltung im Zeitalter des Künstlers und die Periode ihres

³⁰ Warum diese Darstellungsart? Der Diskurs ex objectivo erspart die üblichen Distinktionen zwischen Dolmetschen und Übersetzen, also Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zwischen kommunikativer Rhetorik, nur annähernde Wiedergabe und Dokumententreue, Arten des literarischen Übersetzens, Prosa oder Lyrik, Sachtext (Wissenschaft, Philosophie) und literarischem Text, nicht zuletzt das Problem des Übersetzer-Kommentars auf philologischer Grundlage, also das Problem von Philologie und Übersetzen, Deuten und Übersetzen. Alle diese Probleme klingen in den bedeutenderen deutschen Texten seit 1800 über das Übersetzen an, und sie führen zwangsweise auf die Sonderaufgabe des literarischen Übersetzens und das Problem von Treue und Freiheit eben genau für dieses - und nahezu ausschließlich für dieses. So läßt Benjamin der Tradition des Nachdenkens über das Übersetzen keine Gerechtigkeit widerfahren, wenn er ihren Problembereich auf instrumentelle Sinnwiedergabe reduziert.

grundsätzlich ewigen Fortlebens bei den nachfolgenden Generationen“ (IV,11). Eine mit der Intertextualität vermittelte Zeitlichkeit ist also in Relation von historischer Produktion (Entstehungszeit) und späterer Rezeption bzw. verschiedensten Übersetzungen ausschlaggebend.

Der Gedanke von der Übersetzung als „Nachreife festgelegter Worte“ (IV,11) ist die Keimzelle von Benjamins „Zeitkern“-Vorstellung im Sinne eines Werk-Innenlebens, esoterisch verstanden. Sie wird er im Vorwort zu *Ursprung des deutschen Trauerspiels* unter Verweis auf die hier gezeigte Zeitrelation als Theorie der Geschichtlichkeit der Ideen („jede Idee enthält das Bild der Welt“; I,228) mit Rückbindung an die Leibnizsche Monadenlehre fortführen: „Das Leben der Werke und Formen, das in diesem Schutze allein sich klar und ungetrübt vom menschlichen entfaltet, ist ein *natürliches Leben*.“ (I,227, H.v.m.)³¹

3. Daraus folgt die Vorstellung vom 'ewig jungen Original' und den 'alternden Übersetzungen'.

Folgende Zeitachsen sind somit über das „Werk“, letzteres ausgezeichnet mit innerer sprachlicher Entwicklungspotenz, und „Übersetzung“ miteinander verknüpft: Die erste ist innerhalb der Ausgangssprache diachron, die zweite bildet ein synchrones Differenzgeschehen zwischen Ausgangs- und Zielsprache, die Übersetzung. Sie tritt multipel und punktuell auf und ist eine interpretativ durchsetzte Neubildung des Werkes. Sie ist Zeugnis einer neueinsetzenden Rezeption, die eine Versetzung des Werkes in fremde Rezeptionskontexte vornimmt. Die Lebensdauer des übersetzten Werks selbst – dritte Zeitrelation – ist in der Regel, je nach Qualität der Übersetzung, kurz, was aber seinerseits wieder zur Neubelebung, sprich Neuübersetzung des Originals auffordert.

Weiter aber wird zwischen der Historizität des Originals und den beiden Zeitpunkten zwischen Original und Übersetzung noch eine eigene Transhistorizität *der Sprache* allgemein mit ins Spiel gebracht, in der das Werk, gleichsam zwischen den beiden Sprachen wie zwischen allen Sprachen, 'unterwegs ist'. Die vielen Fortleben in Form der Übersetzungen bilden Hinweise auf die „reine Sprache“. Diese Bezeichnung wählt Benjamin im Sprach-Aufsatz von 1916 für die Sprache Gottes, die benennend-erzeugende dem Genesis-Kapitel des Alten Testaments zufolge. Im Kontext der Übersetzung von Kunstwerken aber erübrigt sich der frühere logomystische Anfang der Sprache der Welterschaffung.³²

³¹ Vgl. I, 411. Anmerkung 14 an zitierter Stelle verweist auf das Übersetzerwort in der Erstausgabe 1923, S. VIII/IX.

³² Der Übersetzeressay bleibt zuletzt unentschieden im Abstandnehmen vom logomystischen Anfang, der starke kulturkritische Wertungen mit sich führt. Dazu Utz Maas: Sprachwissenschaftliches im Werk Walter Benjamins. In: *Global Benjamin* (Anm. 3), Bd.1, S. 287.

V „Leben“ oder literarische Werke und Sprachwandel: Der energie- Charakter der Sprache

Leben, gewandt auf Erzeugnisse von Denken und Sprache, ist ein zentraler Begriff des Übersetzeressays: „In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke vom Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen“ (IV,11). In Abgrenzung zu Leben aus organischer Leiblichkeit oder spiritueller seelischer Emphase, geschweige denn bloß Animalischem, will er Leben zuerkennen „allem demjenigen, wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist“ (IV,11). Unterstellt als „Geschichte der großen Kunstwerke“ (IV,11) begreift „Fortleben“ die Übersetzung als Form der Werke mit ein, und insofern trifft die „Zweckmäßigkeit“-Bestimmung (IV,11/12) auf sie zu. Letztere überführt „Leben“ aus „dessen eigener Sphäre“ in den „Zweck“ „einer höheren“ (IV,11). „So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander“ (IV,12).

Der Lebens-Begriff des jungen Benjamin dachte „geistiges Leben“ mit einer starken Appell-Konnotation zusammen, so in *Das Leben der Studenten* (1914-16) in der ethischen Forderung, „dass ihm das Problem des geistigen Lebens [...] am Herzen liegt“ (II,79). Der Begriff „Leben“ ist von der vehementen Wendung gegen die Nietzsche-Religion der Epoche und die an ihr vom Neukantianismus geübte Kritik nicht ablösbar.³³ Aber nach Durchdenken des romantischen Kritikbegriffs, wie Benjamins Romantikschrift es zeigt, ist ein Begriff „geistigen Lebens“ unabhängig von literarischen Objektivationen kaum mehr aussagekräftig. Im Zusammenhang der Übersetzung des Kunstwerks bildet der Lebens- als Geschichtsbegriff das Modell der vier aufgewiesenen Zeitachsen. Vom Begriff „Übersetzbarkeit“ her ist es als „natürlich“ (IV,10) bezeichnet. Diese metaphysische Natürlichkeitsvorstellung von etwas Geistigem, auch in seiner ästhetischen Form, wird Benjamin beibehalten.

„Leben“ des Originals, gedacht als Diachronie in seiner Sprache, muß jedoch zusammen mit einem weiteren Sprachwandel unterstellt sein: „Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte. Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann *später erledigt* sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus dem Geformten sich zu erheben. Was damals jung, kann später abgebraucht, was damals gebräuchlich, später archaisch klingen“ (IV,12/13; H. v. m.). „Leben“ ist eng an die Sprachqualität gebunden und bewirkt die Verstehbarkeit des Werks in weiterer Zukunft. Die esoterischen Sprachkräfte im Werk muß Benjamin zugleich mit exoterischem Sprachwandel in der Zeit

³³ Astrid Deuber-Mankowsky: *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Berlin, 2000, S. 212–217. Der Begriff „Leben“ in den Hölderlin-Kommentaren, so die Verfasserin, steht in kritischer Funktion gegen den Ästhetizismus des Todes bei George.

unterstellen. Leben im Werk gibt es, weil seine Sprachbildung vergangene Sprachstufen bis hin zu vorweggenommenen, unbekannten, noch nicht existierenden umfasst. Sprachliche Intensität ermöglicht das Fortleben. Daß das Werk immer wieder neu und anders gelesen wird, geht notwendig – neben der Individualität der Leser und der literarisch-polysemischen Faktur – auf eine Wandeldynamik der Sprachen selbst zurück.

Benjamin gesteht so „ein eigenstes Leben der Sprache“ (IV,13) zu, doch wieder mit Grenzziehung gegen das Empirische. Nicht die „Subjektivität der Nachgeborenen“ (IV,13), ihr Sprachgebrauch und ihr Sinnverständnis sollen entscheidend sein. Woher kommt Sprachwandel, wenn nicht aus der Subjektivität und Sozietät, der Gegenseitigkeit der Individuen untereinander? Verstehen, Gebrauch und mutwillige Abwandlung konsensueller Regeln sind maßgeblich, das handlungspraktische, z.T. dinggebundene, Übernehmen und Entleihen aus fremden Sprachen und vieles andere. Benjamin möchte den Sprachwandel monokausal auf die schriftlichen Übersetzungen der Kunstwerke einschränken und ihn an einem nicht näher konkretisierten Vergleich von Sprachstufen innerhalb der Muttersprache bemessen. „Denn wie Ton und Bedeutung der großen Dichtungen mit den Jahrhunderten sich völlig wandeln, so wandelt sich auch die Muttersprache des Übersetzers“ (IV, 13). So sei Übersetzung „Nachreife des fremden Wortes“ (d.i. der Sprache des Originals) und „Wehen des eigenen“ (IV,13). Sprachwandel bindet er somit nahezu ausschließlich an den Übersetzer. Und ansonsten steht ein Leben der Sprachen im Übersetzeressay, die empirisch gesprochenen Varietäten, außerhalb des Betrachtungskreises. An diese Grenze stößt Benjamins Übersetzeraufsatz. Gewinn ist eine erste Sichtung von Historizität dieses Bereichs, der Sprache und des Kunstcharakters literarischer Werke.

Denken wir an die zweite und dritte Zeitachse des Werks zurück, so bedeutet „Leben“ bei Benjamin im synchronen Kontakt der Sprachen, bezogen auf das 'alte' Original, einen qualitativen Impuls für die andere Sprache, die Sprache der Übersetzung. Diese bewirke einen der „gewaltigsten und fruchtbarsten historischen Prozesse“ (IV,13) für den Sprachwandel, gewertet als Grenzerweiterung der Zielsprache. Berührt ist hier eine praktische Bestimmung der Übersetzung und eine übersetzungspragmatische Maxime, die Grenzen der eigenen Sprache zu erweitern. Der Übersetzer „bricht morsche Schranken der eigenen Sprache“ (IV,19). Wie gewichtig diese Maxime Benjamins – und sie gehört zur Übersetzungspragmatik, mit sehr viel differenzierteren Problemstellungsmöglichkeiten für die Theorie – für die literale Entwicklung auch ist, gerade sie kann kaum für übersetzungstheoretisch neu oder gar umwälzend angesehen werden.³⁴

³⁴ Die Einsicht gehört zum Grundbestand deutschen übersetzungstheoretischen Denkens. Schleiermacher und Goethe erwähnen dies mit Blick auf die Leistung Luthers, und unter umgekehrten Vorzeichen entfaltet gerade dessen *Sendbrief vom Dolmetschen* die tiefgehende Problematik, wie die

Neu und von Benjamin vielleicht erstmals so gesehen ist folgendes: Er nimmt in der Perspektive zwischen Ästhetik und impliziter Sprachwandeltheorie die jüngste Moderne, ihre neologistische Manier sowie den dominierenden Sprachverfall seiner Gegenwart auf, mit Blick vor allem auf den spät-expressionistischen Stil. Über die Übersetzung von Baudelaires Werk, seinen in den ausländischen Literaturen nun mittlerweile sicheren Ruhm eines Modernen, werden von Benjamin Maßstäbe für Sprachkritik und Sprachreinigung gesetzt. Dies betreffe etwa Wortbildung, modische Redewendungen, die Großstadterfahrungen ausdrücken sollten, oder den elliptischen Interjektionsstil. Sprachkritisch verfährt er ja bald auch mit den Begriffsmoden der Geisteswissenschaft in seinen Rezensionen. Hier wirkt ein Impuls analog zur Sprachkritik von Karl Kraus an der korruptierten Sprache der Presse, die alles Weltgeschehen in einer schönfärbenden Falschheit zu sehen lehrt. In diesen Dimensionen ist Benjamins Forderung nach Schrankenbrechen und Grenzerweiterung direkt beziehbar. Solche spracherneuernde Wirkung der Übersetzung trifft auch auf den eingangs eingeführten Begriff der Zweckmäßigkeit zu: „So ist die Übersetzung zuletzt zweckmäßig für den Ausdruck des innersten Verhältnisses der Sprachen zueinander. Sie kann dieses verborgene Verhältnis selbst unmöglich offenbaren, unmöglich herstellen; aber darstellen [...] kann sie es“ (IV,12). Insofern hat die metaphysische Dimension der Übersetzung Teil daran, eine Einwirkung fremder Sprachen über die Leistung einzelner Übersetzer sowie den spezifischen Kontakt zwischen konkreten Sprachen als besondere qualitative Wirkung zu gewichten.

Nichtsdestoweniger bleibt Benjamins frühe Konzeption von Geschichtlichkeit – von „eigener Sphäre“ des Lebens zu „höherer“ – aporetisch, sofern sie die vermittelnde Materialität allen Sprachwandels miteinbeziehen müßte, ihn aber für ausschließlich inferior abtut. Gesprochene Sprache als „Leben“ und Grundlage des Sprachwandels erscheint immerhin als Moment der Abgrenzung, es läßt sich nicht umgehen.

Humboldts Sicht auf Diachronie in und zwischen den Sprachen sowie der von ihm in diesem Zusammenhang entdeckte Energie-Charakter der Sprache weisen einen anderen Weg aus der Aporie, und in den übersetzungspraktischen Teilen von Benjamins Essays dringt dessen Anstoß auch durch. Von der Kollektivität gesellschaftlichen Lebens her, in der Sprache die Wechselseitigkeit der Individuen sichert, ist in der *Verschiedenheiten*-Schrift³⁵ der Gedanke des

Übersetzung aus den Kirchen- und Bildungssprachen die gesprochene Muttersprache zur lebendigen Schriftsprache, zur literarischen Volkssprache, macht. Dass die Übersetzung wesentlicher Texte aus den beiden klassischen Sprachen auch das Deutsche als Volks-, Literatur und Wissenschaftssprache überhaupt erst entwickelt habe, ist nicht allein von Goethe bemerkt worden.

³⁵ „Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues“ (1827–29). Humboldt, Werke (Anm. 11), Bd. III, Schriften zur Sprachphilosophie, S. 144–367.

Sprachwandels zuerst entwickelt, und in der sogenannten *Einleitung zum Kawiwerk*³⁶ konkretisiert. Die Bestimmung des Energieia-Aspektes der Sprache ergibt sich aus einer stets wieder rückwirkenden Verhältniskonstellation zwischen Einzelbewusstsein und Handlung. Im Vergleich zu Benjamins Begriff „Leben“ ist „Energieia“ esoterisch *und* exoterisch. Denn Sprache, immer das Erzeugnis einer größeren Gruppe, ist das Band des Einzelnen zum Anderen aus der Kraft seiner Einzelheit. Die Intellektualität dieser Gruppe (Nation), wiewohl sie sich nur über den Einzelnen durchsetzt, bindet sich gleicherweise an die empirischen „Regungen des Wollens“ und Handelns der Einzelnen, wie es ihnen die einende Sprache vorgibt.³⁷ Insofern ist nach Humboldt die Sprache das für dieses Handeln „ursprünglich mitgestaltende Wesen selbst.“³⁸ Der Energieia-Charakter der Sprache ist kultur- und ökonomieprägend, eine formende Angehensweise zu denken. Die Unterschiede der Sprachen werden durch differente Sprech-Handlungsweisen gebildet und erzeugen sie wiederum. Durch die Energieia-Qualität der Sprache allein ist dieselbe Sprache für sich gesehen in fortwährendem Wandel begriffen. Die Sprachen sind dialektal differenziert und sehr instabile Gebilde, die ständig ihre Grenzen, Laut, Sinn, syntaktische Formen verschieben. Der Kontakt mit anderen Sprachen kommt hinzu, er schafft niedere Mischungen wie das Kauderwelsch oder die lingua Franca der Mittelmeerhäfen. „Genau genommen ist keine Sprache auch nur ein einziges Jahrzehnt hindurch, oder nur auf einem irgend ausgedehnten Raume dieselbe. [...] Solange aber und soweit, dem Raume nach, die vorhandenen Verschiedenheiten die Individualität der Sprache nicht wesentlich verändern, wird sie als dieselbe betrachtet.“³⁹

Der Akzent, der auf Handlung und Kollektiv gesetzt ist, kann die geistige Form gleichwohl einbeziehen, ohne sie von einer transzendenten Substanz abgeleitet zu unterstellen. Er zieht eine „Gränzlinie“ gegen Ursprung und Teleologie und stellt die Frage nach beiden als nicht beantwortbar zurück. Er verwandelt sie in eine Frage nach dem „Was?“⁴⁰ und zieht den Vergleich mit der Imaginationskraft eines Künstlers:

„Wenn man sich die Entstehung eines Worts in menschlicher Weise denken wollte [...], so würde dieselbe der Entstehung einer idealen Gestalt in der Phantasie des Künstler gleich sehen. Auch diese kann nicht von etwas Wirklichem

³⁶ „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“ (1830–35), ebd., S. 368–756.

³⁷ Humboldt, Verschiedenheit (Anm. 36), S. 418 ff. (Punkt 12).

³⁸ Humboldt, Verschiedenheiten (Anm. 35), S. 163.

³⁹ Humboldt, Verschiedenheiten, ebd., S. 297. Entwickelte Sprachen haben also auf ihren Erhalt bzw. Differenzierungsfähigkeit des Denkens in ihnen zu achten. Hier liegt die Einsatzstelle des Bildungsgedankens Humboldts. Diesen und seinen Zusammenhang mit Nation, aus dem die Sprachtheorie entstanden ist, lasse ich außen vor.

⁴⁰ Jürgen Trabant: Wilhelm von Humboldt: Jenseits der Gränzlinie. In: Joachim Gessinger, Wolfert von Rahden (Hg.): Theorien vom Ursprung der Sprache, Bd. I. Berlin, 1989. S. 499.

entnommen werden, sie entsteht durch eine *reine Energie* des Geistes, und im eigentlichsten Verstande aus dem Nichts, von diesem Augenblick aber tritt sie ins Leben ein und ist nun wirklich und bleibend.“⁴¹

Humboldts Sprachtheorie, und dies gilt auch für den übersetzungstheoretischen Beitrag, die *Einleitung zum 'Agamemnon'*, bezieht auch die Literatur mit ein. Dabei geht es um den medialen Charakter von Schrift und Werk, die analog zu Benjamins „Zweckmäßigkeit“ der Übersetzung im Zwischenbereich der Sprachen, einen Sprachwandel über Sprachenkontakt qualitativer Art bewirken: „Geistige Wechselwirkung der Sprachen aufeinander kann in höherem Grade erst dann eintreten, wann sie, ihrer ursprünglichen Natur verhallender Laute zuwider, sich in bleibenden Worten verewigen.“⁴² Und: „Sprachen streben [...] als Wesen der Zeit, die das Höhere über aller Zeit ahnden, in der Begierde, dem flüchtigen Daseyn Dauer zu schaffen, nach Fixation.“⁴³ Neben dem Alphabet, der ersten Epoche von Fixation, setzt Humboldt für die zweite Fixation, die Literatur an, „das Entstehen durch Gedanken und Empfindungswerth bleibender Werke.“⁴⁴ Die literarischen Werke verschaffen der quantitativ ausgedehnten Sprache (Sprecher, Raum) erst eine emotional strukturierte Denkwelt, die auch von anderen Sprachen aus erblickt und schließlich verstanden werden kann.

Dennoch soll nicht, wie im 18. Jahrhundert und weiter üblich, die sogenannte Literaturfähigkeit zum Maßstab der Wertung von Denken und Ausdrucksfähigkeit gemacht werden. Bekannt ist der Primat des Altgriechischen für Humboldt.⁴⁵ Dennoch gibt es für ihn keine inferiore Sprache, in allen läßt sich alles ausdrücken. Darüber führt er in der *Einleitung zum 'Agamemnon'* aus: „Es ist nicht zu kühn zu behaupten, dass in jeder, auch in den Mundarten sehr roher Völker, die wir nur nicht genug kennen [...] sich Alles, das Höchste und Tiefste, Stärkste und Zarteste ausdrücken läßt.“⁴⁶ Der Grundgedanke vom Wert jeder Sprache, ohne Hierarchisierung der Kulturen, wird von Humboldt aus dem Ethos des Vergleichs heraus formuliert: „Zugleich aber muß man frei von aller, dem Sprachforscher am wenigsten gezielenden Geringschätzung solcher Sprachen seyn, die vermuthlich nie eine Literatur besessen haben, noch besitzen werden, und man kann gewiß aus ihnen einen großen und mächtigen

⁴¹ „Einleitung zum 'Agamemnon'“ (1816). In: Humboldt, Werke (Anm.11), Band V, Kleine Schriften, S. 137/138.

⁴² Humboldt, *Verschiedenheiten*, (Anm. 35). S. 157.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Trabant deutet Humboldts unbestreitbare Vorliebe für das Altgriechische im Sinne von „*primus inter pares*“, im Kontrast zu Chateaubriand, der lächelnde Bemerkungen über Humboldts Kenntnisse – des Baskischen, des Neugriechischen - und Studien von Sprachen machte, die er selbst als „*patois*“ verachtete. Trabant, *Traditionen Humboldts* (Anm.7), S. 34/35.

⁴⁶ „Einleitung zum 'Agamemnon'“ (Anm. 41), S. 139.

Nutzen auch für diese Untersuchung ziehen.“⁴⁷ So folgt aus dem Verschiedenheitspathos eine Ethik der Anerkennung des Unterschiedenen. Ihr entspricht der Gedanke der Einwirkungsfähigkeit der Fremdsprachen aufeinander, da gerade die Andersheit der Struktur einer Jeden das Erfassen der eigenen voranbringt.⁴⁸ Auch Sprachdenken selbst entsteht erst mit dieser Erkenntnis.

Die bedeutende Aufgabe der Übersetzung liegt nun nach Humboldt in der Konturierung der Eigenarten jeder Sprache gegeneinander und dabei der Wahrung – verstanden als Stabilisierung in allem Sprachwandel – der Nationalsprachen, der Schaffung erweiterter Ausdrucksfähigkeit in einer jeden: „Gerade in ihrer völkertrennenden Eigenschaft vereinigt sie durch das Wechselverständnis fremdartiger Rede die Verschiedenheit der Individualitäten, ohne ihnen Eintrag zu tun.“⁴⁹ Demnach hat das „Wechselverständnis fremdartiger Rede“, also Fremdsprachenkenntnis, verbindende Eigenschaften, weil es das Denken in der einen und der anderen Sprache vergleichend versteht, wobei der Vergleich im Über-setzen als Vorgang im Denken „*der Sprache*“ möglich wird.

In den übersetzungspragmatischen Folgerungen der Schlussabschnitte Benjamins erscheint der Gedanke der Sprachendifferenz deutlich im Terminus „Arten des Meinens“. Als Beispiel dafür führt er „Brot“ und „pain“ an. Beider „Gemeintes“ sei durchaus äquivalent, nicht aber die „Art des Meinens“ in beiden Sprachen: „In der Art des Meinens nämlich liegt es, dass beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, dass sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letztlich auszuschließen streben; am Gemeinten aber, dass sie, absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten“ (IV,14). Der Gedanke geht weiter, die Arten des Meinens, die in den Einzelsprachen einander widerstreben, ergänzen sich in der, der sie entstammen; nämlich in der „reinen Sprache“. „Dass die Worte einen Gefühlston“ (IV,17) mit sich führen, heißt für die „Art des Meinens“, die Differenz der Gefühlstöne muß vom Einzelwort her beim Übersetzen akzentuiert werden.⁵⁰ Eben diese Einsicht Benjamins trifft mit Humboldts Idee einer vergleichenden Synonymik zusammen, über die in der *Einleitung zum 'Agamemnon'* erstmals, also vor den eigentlichen Studien zum Sprachvergleich, nachgedacht ist. Humboldt erkennt, daß „kein Wort Einer Sprache vollkommen einem in einer andren Sprache

⁴⁷ „Ueber den Einfluss des verschiedenen Charakters der Sprachen auf Literatur und Geistesbildung.“ In: Humboldt, Werke (Anm.11), Bd. III, S. 29.

⁴⁸ Hans-Jost Frey: Übersetzung und Sprachtheorie bei Humboldt. In: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion, Frankfurt/M., 1997, S. 59.

⁴⁹ Humboldt, Verschiedenheiten (Anm. 35), S. 150.

⁵⁰ Vgl. w. u. Benjamins briefliche Mitteilung an Hofmannsthal, sein Vorwort akzentuierte das Übersetzungsproblem vom Wort her.

gleich ist. Verschiedene Sprachen sind in dieser Hinsicht nur ebensoviel Synonymieen; jede drückt den Begriff etwas anders, mit dieser oder jener Nebenbestimmung, eine Stufe höher oder tiefer auf der Leiter der Empfindungen aus.“⁵¹ Es ist der Gedanke von der Synonymik ohne wirklich kongruente Äquivalenzbildung. Dessen Bejahung bedeutet den Durchbruch zu einer modernen Theorie der Übersetzung.

Über „Art des Meinens“ geht Benjamin deutlich zur erfahrungspraktischen Dimension seiner Übersetzungstheorie über, und dabei greift er nun selbst – zwangsweise – die eingangs inkriminierte Fragestellung nach „Freiheit und Treue“ auf. Auf der Basis der vergleichenden Synonymik ist dies natürlich sehr viel reflektierter als wenn es, wie eingangs von Benjamin unterstellt war, ausschließlich um korrekte Sinnwiedergabe in Alternative zu freier Adaption ginge. Auch solchen falsch gestellten Alternativen gegenüber hat Humboldts Übersetzungsvortrag Maßstäbe gesetzt, und zwar in Antwort auf Schleiermacher. Dieser hatte in seiner Akademierede über das Übersetzen⁵² das Leitbild für Treue darin ausgemacht, so zu übersetzen, wie der historische Verfasser sein Werk in der Zielsprache (der Gegenwart) geschrieben hätte. Eine Forderung, die augenscheinlich von der Voßschen Homerübersetzung inspiriert ist, aber in der Explikation wie eine pure Angleichungs- und Modernisierungsforderung klingt. Als *Maxime* ist sie missverständlich. Humboldt tat sie als Fiktion ab und stellte eine andere *Maxime* von Treue dagegen. Sie akzentuiert auf der Fremdheit wie dem Zeitabstand. Gegen Schleiermacher gewandt, sagt er: „Wenn man in ekler Scheu vor dem ungewöhnlichen [...] auch das Fremde selbst vermeiden will [...], zerstört man alles Übersetzen und allen Nutzen desselben für Sprache und Nation. Denn woher käme es sonst, dass, da doch alle Griechen und Römer im Französischen, und einige in der gegebenen Manier sehr vorzüglich übersetzt sind, dennoch nicht auch das Mindeste antiken Geistes mit ihnen auf die Nation übergegangen ist?“⁵³ Genauigkeit, so Humboldt, müsse der Übersetzer dem Bild gegenüber wahren, das er – auf philologischer Grundlage – vom Werk gewonnen hat. Der wahre Sinn des Originals aber bleibe in der Urschrift eingeschlossen: „Denn Uebersetzungen sind doch mehr Arbeiten, welche den Zustand der Sprache in einem gegebenen Zeitpunkt, wie an einem bleibenden Massstab, prüfen, bestimmen, und auf ihn einwirken sollen, und die immer von neuem wiederholt werden müssen, als dauernde Werke.“⁵⁴ In dieser Fassung scheint der Sinn der Eigenschaft „ewig“ für ein Schriftwerk, den Benjamin einleitend dem Werk als Original zuspricht, in einer 'radikal' historischen Relationsüberprüfung auf.

⁵¹ Humboldt, Einleitung zum 'Agamemnon' (Anm. 41), S. 137.

⁵² Schleiermacher, Ueber die verschiedenen Methoden (Anm. 22).

⁵³ Humboldt, Einleitung zum 'Agamemnon' (Anm. 41), S.141.

⁵⁴ Humboldt, ebd., S. 144/45.

Entsprechend dieser substantiellen Zentralaufgabe der Sprachforschung ist Humboldts Selbstverständnis des Sprachforschers historisch:

„Die Sprache ist eine der Seiten, von welchen aus die allgemeine menschliche Geisteskraft in beständig thätige Wirksamkeit tritt. Anders ausgedrückt, erblickt man darin das Streben, der Idee der Sprachvollendung Daseyn in der Wirklichkeit zu gewinnen. Diesem Streben nachzugehen und dasselbe darzustellen, ist das Geschäft des Sprachforschers in seiner letzten, aber einfachsten Auflösung.“⁵⁵

Im Vergleich mit Benjamins Begriff der „reinen Sprache“ ist in Humboldts Gedanken der „Sprachvollendung“ das Festhalten am Idee-bestimmten Wirken *der* Sprache in eine anthropologische Perspektive von Historizität gerückt, auf der Grundlage eigener Sprachenkenntnis: „[...] und ich gebrauche, obgleich hier immer von mehreren Sprachen die Rede ist, mit Absicht die Singularform, um gleich durch den Ausdruck daran zu erinnern, dass die Sprache eigentlich nur eine, und es nur diese eine menschliche Sprache ist, die sich in den zahllosen des Erdbodens verschieden offenbart.“⁵⁶

Die einzelnen Affinitäten von Benjamins Übersetzungs- zu Humboldts Sprachtheorie fasse ich zusammen:

1. Die (bei Benjamin erst tendenzielle) Hintergehung des Sprachursprungsdenkens in zugleich Historizität und Transzendenz.
2. In der Idee „der Sprache“ oder der „reinen Sprache“ als eines Approximationsraumes vergleichenden Verstehens zwischen den Sprachen, der durch Übersetzungen realisiert wird.
3. Zum Sprachwandel, wobei der Übersetzer zwischen „ewigem“ Original und aktueller Sprachstufe seiner Sprache diese erneuert bzw. sprachkritisch reinigt.
4. Im neuen Gedanken Benjamins vom Zeitkern im Werk als eines Integrationsmomentes verschiedener Sprachschichten und zeitlich entwicklungsfähiger Gehalte.

VI Kulturelle Denkhorizonte in der Übersetzung

Benjamins übersetzungspraktische Folgerungen (IV,18–21) in *Die Aufgabe des Übersetzers* gelangen zur Empfehlung einer moderaten Interlinearversion, die sich aber nicht auf die grammatisch-syntaktische Analogbildung und die

⁵⁵ In einer zugehörigen Anmerkung gibt er den Verweis auf seine Akademierede, gedruckt 1820/21, „Die Aufgabe des Geschichtsschreibers“. Humboldt, *Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus* (Anm. 36), S. 391.

⁵⁶ Humboldt, *Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaus* (Anm. 35), S. 144.

Stellung der Worte im Satz bezieht, sondern auf die Kennzeichnung der fremden Worte nach gewichtenden Sinn-Akzenten. Die angeführten Konsequenzen harmonieren mit den Verschiedenheiten der „Arten des Meinens“, der Bestimmung der Übersetzung als „Form“ und „Medium“ (IV,18) sowie der „reinen Sprache“. „Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade“ (IV,18). Vom Wort ist demnach ein ausschnitthafter Ausblick auf die andere Sprache möglich. „Urbild“ (IV, 21) im Deutschen sind Hölderlins Sophokles-Übersetzungen. Vom mitteilenden Sinn befreit, halten sie die Schweben zwischen den Sprachen, um den Preis der Gefahr, „den Übersetzer ins Schweigen zu schließen“ (IV, 21).

Mit Rudolf Pannwitz Buch *Krisis der europäischen Kultur* (1917) – eine ambitionierte wie synkretistische Schrift mit nur wenigen Abschnitten zur Übersetzung – und dessen Empfehlung, „’das deutsche zu verindischen““ (IV,20) und „’den zufälligen stand der eigenen sprache durch die fremde gewaltig bewegen zu lassen““ (IV, 20), konkretisiert Benjamin, mit allgemeinem Verweis auf den *West-östlichen Divan* Goethes Einstellung. Er beruft sich somit zuletzt auf dessen autoritative Sicht. Eine der Aufzeichnungen Goethes zur Übersetzung hält fest, das bzw. der Deutsche könne sich mittels der Übersetzungen „zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden“⁵⁷ lassen. Genauer im Sinn haben dürfte Benjamin Goethes Bemerkung über Johann Heinrich Voß: „[...] der Übersetzer, der sich fest an das Original anschließt, gibt mehr oder weniger die Originalität seiner Nation auf, und so entsteht ein Drittes, wozu der Geschmack der Menge sich erst heranbilden muß.“⁵⁸ Dies ist als Variation einer „Treue“-Maxime zu verstehen. Voß hat „sich fest an das Original“ angeschlossen, heißt, er hat die deutsche Sprache derart verfremdet, daß in ihr die Welt Homers in gemäßigter Nachbildung bestimmter syntaktischer, zum Teil auch prosodischer Eigenheiten der antiken Sprache, zum Teil auch über lexikalische Neubildungen („rosenfrigig“)⁵⁹ widerstand und in ihrer Fremdheit greifbar wurde. Verstehen, Auffassung, Benennungsmöglichkeiten der antiken Epoche wurden, nach der ersten Ablehnung von Vossens Übersetzung, in deutscher Dichtungs- und Wissenschaftssprache schnell

⁵⁷ Johann Wolfgang Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands. (1813). In: Goethe: Bezüge nach Aussen. Übersetzungen II. Bearbeitungen. Hg. von Hans-Georg Drewitz, Frankfurt/M. 1999, S. 1549.

⁵⁸ Johann Wolfgang Goethe: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans. In: Goethe: Werke. Bd. 2. Gedichte und Epen II. Hamburger Ausgabe, kommentiert von Erich Trunz, München, 1981, S. 256.

⁵⁹ Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 14. München 1984, Sp. 1196, weisen auch auf Klopstock und Wieland.

assimiliert. Analoges steht hinter Benjamins Verfremdungsgebot. Verfremdung in der Übersetzung schafft andere Voraussetzungen in der eigenen Sprache, in Bezeichnungsfähigkeiten wie in der Gesamtimagination von räumlicher oder zeitlicher Ferne. Bei den Baudelaire-Übertragungen ist an das engere Moderneverständnis aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu denken, Benjamins Archäologie der Moderne. Verfremdung im Sinne eines Fremdheits-Nachhalles aus dem Einzelwort heraus ist als ein „Interlinear-Modern“ zu denken, auf das hin Benjamins Leitbild der Übersetzerpragmatik zugespitzt ist.

Der Kontext der frühen Schriften, in dem Benjamins Vorwort zu sehen ist, wirkt für diese pragmatischen Konsequenzen erhellend. Darauf und auf Benjamins Begegnung mit Humboldts Denken werden sich die abschließenden Ausführungen konzentrieren. Das Vorwort entstand zwischen 1920 und 1921. Es leitet eine *zweisprachige* Ausgabe ein. An den Gedichtübertragungen aus Baudelaires *Fleurs du mal* arbeitete Benjamin seit etwa 1915. Diese Übertragungs- bzw. Nachdichtungsarbeit selbst gehört zu solchen 'Anliegen' des Autors, die fernab von einer Verwertung mit Blick auf akademische Grade begonnen sind. Sie stehen in der Nachbarschaft der eigenen frühen Gedichte und sind Teil des kritischen Moderne-Projekts um 1915/16, stehen also auch neben den Hölderlin- und Dostojewski-Kommentaren. Affinität und Kritik an Stefan George wie an der Philologie seines 'Kreises' haben sich diesem Moderne-Projekt eingeschrieben.⁶⁰ Eben dabei geht es um die erneute Zusammenschließung der Gebiete Sprache, Kunstwerk und Geschichte sowie die Bindung von Religion an diese, ein Einheits-Projekt, dem die verbreitete Nietzsche-Rezeption bei der Neubemächtigung der Klassik und Romantik in der Jugendkulturbewegung vorarbeitete und noch immer als Widerhall eingeschrieben ist.⁶¹ Entsprechend bilden neben der Kantischen Philosophie bald Goethe und die Frühromantik Arbeitsschwerpunkte. 1916 besucht Benjamin ein Seminar des Berliner Sprachphilosophen Ernst Lewy zu Humboldts Sprachtheorie. Im Lebenslauf von 1939 hält Benjamin ad Ernst Lewy fest: „Die Übungen, die der letztere über Humboldts Schrift 'Über den Sprachbau der Völker' abhielt sowie die Gedanken, die er in seiner Schrift 'Zur Sprache des alten Goethe' entwickelte, erweckten meine sprachphilosophischen Interessen“

⁶⁰ Zur Verbindungsstruktur der Texte vgl. Uwe Steiner: Walter Benjamin. Stuttgart, 2004 (Sammlung Metzler), S. 29–34. – Zu Benjamins Verwertung wie Anerkennung Georges vgl. Deuber-Mankowski (Anm.33), S. 203–211.

⁶¹ Hubert Cancik, Hildegard Cancik-Lindemeier; Philolog und Kultfigur. Friedrich Nietzsche und seine Antike in Deutschland. Stuttgart, 1999, S. 206–209 (Kap. „Der Einfluß Friedrich Nietzsches auf Berliner Schulkritiker der wilhelminischen Ära“). – In die Bildungsgeschichte Benjamins gehört entsprechend ein sehr zeitgebundenes, in vielem fehlgelenktes Bild der griechischen Antike, nicht von Humboldt, sondern von Nietzsche, Bachofen, dem George-Umkreis, Hölderlin und F.C.Rang geprägt. Zum Kontext Hubert Cancik: „Wie die europäischen Menschen Griechentum in ihr Werk versponnen“. Hellenisches bei Walter Benjamin. In: global benjamin (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 856–871.

(VI, 225).⁶² Zu Goethes hundertstem Todestag 1932 hatte er an das bereits erwähnte damalige Hauptwerk Lewys, *Zur Sprache des alten Goethe. Ein Versuch über die Sprache des Einzelnen* (1911) erinnert (III, 323). 1937 emigrierte Lewy nach Irland, wo er später an der Universität Dublin eine Professur für Sprachwissenschaft einnahm und 1966 starb. Die Studie, die ihn und sein Lebenswerk ausweist, trägt den Titel *Der Bau der europäischen Sprachen*.⁶³

Benjamin arbeitete den Übersetzeressay zwischen *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1918/19) und dem Kommentar *Goethes Wahlverwandtschaften* (1923/24) aus. Erwähnt werden muß für das Jahr 1920 auch ein erster Berner Habilitationsplan Benjamins über „ein erkenntnistheoretisches Spezialthema“,⁶⁴ das mit Herbertz verabredet war, zum Thema „Wort und Begriff (Sprache und Logos)“. Davon haben sich vier kleine Konvolute mit ersten Notizen und Schematisierungen erhalten.⁶⁵

Vom Textstatus her wäre von einem Übersetzer-Vorwort zu eigenen Nachdichtungen anderes zu erwarten gewesen als eine weitausholende Theorie des literarischen Kunstwerks und der Übersetzung als Zweckmäßighkeitsform für die „reine Sprache“. So etwa Kriterien der Gedichtauswahl, Reflexionen zur Nicht-Übersetzbarkeit speziell von Gedichten, über frühere Übersetzungen bzw. Übertragungen,⁶⁶ über Verfremdungsgebote in Gedicht-Übertragungen oder über das Verhältnis der prosodischen Strukturen der beiden konkreten Sprachen.

Bis auf den Gedanken der Synonymik ohne Äquivalenzbildung mit dem entsprechenden Wortbeispiel läßt das Übersetzerwort alles außen vor, was zu Baudelaire führen könnte. Auch die eigene Faszination als Übersetzer an Baudelairens Stil, „den ich den Barock der Banalität nennen möchte“,⁶⁷ läßt sich dem Vorwort nicht entnehmen, und einbekenntermaßen ist Benjamin die „metrische Haltung“ beim Übersetzen nicht zum Problem geworden. Dagegen aber die Frage, wie mit dem Wort umzugehen sei, „wie die Vorrede dies von der

⁶² Ein erster „Lebenslauf“ (1925) nennt vager „Studium der sprachtheoretischen Gedanken und Tendenzen der Parnassiens“ (VI, 215). Auch das ist bezeichnend, eben für die übersetzungstheoretische George-Orientierung.

⁶³ Tübingen 1964, zuerst Dublin 1948. Vgl. „Anhang II“ bei Maas, Sprachwissenschaftliches, in: global benjamin (Anm. 3), S. 296/97.

⁶⁴ Gershom Scholem: *Geschichte einer Freundschaft*, – Frankfurt/M. 1975, S. 112.

⁶⁵ VI, 19–26 und 642–648. Aus diesem Kontext stammt auch die – bereits damals 'vernichtende' – Bemerkung zu Heideggers Schrift „Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus“, Tübingen 1916.

⁶⁶ Baudelaire-Übertragungen bzw. -umdichtungen ins Deutsche gab es seit um 1900 u. a. von Stefan George (1891/1901), Graf Wolf von Kalckreuth (1907), Camill Hoffmann (1914), Dieter Bassermann (1920).

⁶⁷ Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe* (Anm.4), Bd. II., Frankfurt/M. 1996, S. 411. An Hugo von Hofmannsthal, 13. Januar 1924.

Wörtlichkeit ausspricht.⁶⁸ Die Disproportion des Essays als Vorwort, zumal zu eigenen Gedichtübertragungen, hat er demnach gesehen. Dennoch besteht, auch von der doch beachtlichen Wirkungsgeschichte her gesehen, im disparaten Nebeneinander von Theorie und Übertragungen, deren Unzulänglichkeit der Übersetzer mehr schuldhaft als mit üblichem Bescheidenheitsgestus einbekennt konnte,⁶⁹ der Reiz eines beides vereinigenden Buches.

Hofmannsthal, der Adressat der Selbstkritik Benjamins, motiviert ihn schließlich 1925 zu einer Anthologie aus den Schriften Wilhelm von Humboldts. Erwähnenswert mag sein, dass Benjamin wieder zu Ernst Lewy den Kontakt erneuert.⁷⁰ Die Notizen aus vermutlich dieser Phase, die eine offenbar neu aufgenommenen Befassung nach wieder ersten Leseindrücken festhalten, spiegeln eine gewisse Abwehr gegen den Theorietypus Humboldt. Humboldts Sprachtheorie scheint Benjamin vom (literarischen) Kunstwerk wegzuführen:

„Humboldt übersieht selbstverständlich überall die magische Seite der Sprache. Er übersieht aber eigentlich auch die massenpsychologische und individualpsychologische (kurz: die anthropologische, besonders im pathologischen Sinn). Ihn beschäftigt an ihr nur das Objektiv-Geistige im Hegelschen Sinne. Man darf wohl sagen, soweit die dichterische Seite der Sprache [...] ohne die Berührung einer Sphäre, die man zur Not magisch nennen darf [...] nicht völlig durchdrungen ist, soweit durchdringt er sie in der Tat nicht.“⁷¹

Unwirsch notiert er auch Humboldts Akzent auf dem Wort als bedeutendstem Element der Sprachtheorie. Weitere Aufzeichnungen signalisieren schließlich Versöhnlichkeit und wachwerdendes Interesse: „Wahrscheinlich ist es von einiger Wichtigkeit zu zeigen, dass Humboldt in seinen Ideen nirgends nackt Dialektisches zum Durchbruch kommen läßt, dass er immer vermittelt“ (VI, 27). Auch die Feststellung, Humboldt habe das feine Wechselverhältnis von Ausdruck und Gedanke beobachtet, ist auf Annäherung aus.

Die Vorbehalte Benjamins gegen Humboldt werden sich schließlich in ihr Gegenteil wenden. Unter der Überschrift „La traduction – le pour et le contre“ rekurriert er im französischen Exil, etwa 1935/36, auf die frühe Übersetzungsproblematik, und nun wird sie explizit mit Humboldts Namen verbunden.

⁶⁸ Benjamin, Gesammelte Briefe (Anm. 4), ebd.

⁶⁹ Zur Qualität der eigenen Baudelaire-Übertragungen blieb Benjamin stets zurückhaltend. In seinen späteren Baudelaire-Studien (1938/39) führt er von ihm übersetzte Gedichte dann stets im Original an.

⁷⁰ Benjamin, Gesammelte Briefe (Anm. 4), Bd. III, Frankfurt/M. 1997, S. 65/66. An Gerhard Scholem, 21 Juli 1925.

⁷¹ Er verweist zu „dieser beschränkten Ansicht“ (VI, 26) – was ich als Urteil keineswegs teilen kann – auf die Humboldt-Ausgabe von Leitzmann, Bd. IV, 431.

Die Aufzeichnung ist bruchstückhaft, Benjamin imaginiert eine Szene. „Als ich vor ein paar Tagen bei den Bouquinisten vorbeikam, fiel mir zufällig eine französische Übersetzung eines deutschen philosophischen Buches in die Hand. Ich blätterte darin wie man eben in den Büchern am Quai blättert, suchte die Stellen heraus, die mich oft und ausführlich beschäftigt hatten – welche Überraschung. Die Stellen waren nicht da“ (VI,157/58). Schließlich hat er die Stellen doch gefunden, „ich hatte das peinliche Gefühl, sie erkennen mich ebensowenig wie ich sie erkenne“ (VI,158). Dem imaginierten Dialogpartner, der ihn auf die allgemeine Wertschätzung gerade dieser Übersetzung aufmerksam macht, antwortet er: „Aber was mich an den Stellen, die mir vertraut gewesen waren, befremdete, war nicht ein Mangel der Übersetzung sondern etwas, was vielleicht sogar ihren Vorzug darstellt: Der Horizont und die Welt um den übersetzten Text selbst war ausgewechselt und selbst französisch.“ (VI,158). Wäre der französische Übersetzer dem Verfremdungsgebot gefolgt, hätte der übersetzte Text französisch, der Denkhorizont aber – über den Vergleich der Arten des Meinens – deutsch markiert sein müssen; mit dieser Pointierung schließt die Notiz unmittelbar an den frühen Übersetzeressay an. Nur handelt es sich im fiktiven Falle um einen Text der Philosophie (Nietzsches). Damit ist die konkrete humboldtsche Frage nach der Prägung nicht allein der 'Mentalitäten', vielmehr auch der intellektuellen, abstrakten Gedankenwelten durch die einzelnen Sprachen gestellt.

Entsprechend fährt die dialogische Aufzeichnung fort: Ob es denn Unterschiede im strengen Denken geben kann, die sozusagen rein national-sprachlich bedingt seien – oder ob nicht vielmehr das strenge Denken unabhängig von den verschiedenen Ausdruckszwängen verschiedener Sprachen als ein und dasselbe unterstellt werden müsse, zumal im Horizonte universeller Wahrheit in der Philosophie. Die „Verschiedenheit“ selbst befragt Benjamin nun: „Ist es ein Manko, dass es mehrere Sprachen gibt?' Verneinung, Wilhelm von Humboldt. Verschiedenheit des Sprachbaus“ (VI,159).⁷² Die Überschrift der Aufzeichnung: „Was spricht für das Übersetzen“ läßt keinen Zweifel an einer entsprechenden humboldtschen Antwort aufkommen.

„Fortschritte der Wissenschaft im internationalen Maßstab (Das Lateinische, Leibnizsche Universalsprache) / Pädagogischer Wert der großen Schriftwerke der Vergangenheit / Befreiung vom Vorurteile der eignen Sprache (Der Sprung über die eigne Sprache) / Kontrolle der gleichzeitigen Geistesbewegungen in den verschiednen Völkern“ (VI, 159).

Mit anderen Worten: Für das Übersetzen spricht die internationale intellektuelle Kommunikation, damit überhaupt Kenntnis voneinander geschaffen

⁷² Die lemmatische Aufzeichnung erlaubt nicht zu entscheiden, ob die erste „Verschiedenheitenschrift“ von 1827–29 gemeint ist (Anm. 35) oder die posthum publizierte Kawi-Einleitung (Anm. 36).

wird. Aber wäre es da nicht einfacher, gleich in derselben Sprache der Philosophie oder Wissenschaft zu sprechen und zu denken?⁷³ Humboldt hatte eine enorme Blüte des strengen Denkens vorausgesagt, sobald die Wissenschaften ihre Einheitssprache, das Latein, ganz aufgäben, um sich ausschließlich der modernen Volkssprachen zu bedienen. Auch für Benjamin ist wechselseitige Verständigung und internationale Kommunikation im intellektuellen Leben noch denkbar *im Vergleich* mit dem Lateinischen als Wissenschaftssprache oder mit Leibniz Idee einer Universalsprache, jedoch bringt sie, mit Blick auf die Überschrift, kaum die Erschließung der Differenzen, welche er der Übersetzung dann doch eher anvertrauen möchte.⁷⁴ Benjamins Notizen enden so: „Jenes von Stresemann lächerlich gemeinte Wort 'Man spricht Französisch in allen Sprachen' ist ernster als er es meinte, denn der Sinn der Übersetzung ist überhaupt: die fremde Sprache in der eigenen zu repräsentieren“ (VI, 160).

Benjamins Wiederaufnahme der Sprachtheorie Humboldts, speziell zum Übersetzen, dürfte auf Erfahrungen des Sprachwechsels beim Schreiben zurückgehen, als Folge und während der Exiljahre.⁷⁵ Die Schranken, in die eine Nationalsprache jede Sprechergruppe ohne Verständigung mit einer fremden Sprache einschließt, wurden gleicherweise spürbar wie sich unterscheidende Denkhaltungen, die derjenige spürt, dem die Beherrschung einer Fremdsprache sie abverlangt. Universalität des Denkens, so die Erfahrung, existiert über differentes Denken in unterschiedlichen Sprachen. Übersetzungen bleiben aber nötig, um vom Anderen überhaupt zu wissen und nicht zuletzt, um die differenten Denkwege bewusst zu machen. Vom Ideenhorizont des Übersetzeressays her diente die verfremdende Übersetzung der wechselseitigen Integration der Bedeutungshorizonte in die eine menschliche Sprache; doch, das muß aus den späten Aufzeichnungen gefolgert werden, bleibt eine Kultivierung wissenschaftlichen Denkens, einschließlich der Philosophie, in den Einzelsprachen dafür ihre Voraussetzung.

⁷³ Vermutlich sehen dann die „Geistesbewegungen der verschiedenen Völker“ etwa so aus, wie die Wissenschaftssprache Englisch heute, die außerhalb der Philologien mittlerweile selbstverständlich und unkritisch hingenommen ist.

⁷⁴ Weitere Reflexionen auf Universalsprache und Esperanto finden sich in den Konvoluten aus dem Umkreis von „Über den Begriff der Geschichte“. Vgl. I, 1235 und 1240.

⁷⁵ U. a. zu nennen sind „Johann Jakob Bachofen“, ein von der *Nouvelle revue française* bestellter Essay, weiter die eigene Mitarbeit an Pierre Klossowskis Übersetzung von „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, „Le Narrateur“, Fragmente und ein Vortrag über Baudelaire 1939, „Allemands de 1789“ u. a.

Chryssoula Kambas

БЕЊАМИНОВ ЕСЕЈ ЗАДАТАК ПРЕВОДИОЦА И ЊЕГОВА СРОДНОСТ СА
ТЕОРИЈОМ ЈЕЗИКА ВИЛХЕЛМА ФОН ХУМБОЛТА
(Резиме)

Рана критика Канта Вилхелма фон Хумболта и њена преформулација у пројекту надопуњавања филозофије истраживањем емпиријских појавних облика људског духа добијају најпотпунију форму у његовој позној теорији језика, која преиначује трансцендентално-филозофску перспективу у идеју несводивости разлика између разних језика. Кључни текстови за разумевање Хумболтове позне теорије језика су есеји „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts” (О разликама у структури језика и њиховом утицају на развој људског рода) – такозвани „Увод у књигу о племену Кави“ – из 1835/36. године и „Увод у Агамемнона“, који представља неку врсту теорије превођења.

Бењаминов есеј *Задацак преводиоца* (1923) – предговор двојезичном издању његовог препева Бодлеровог *Цвећа зла* – има више додирних тачака са уводом у књигу о племену Кави те са Хумболтовом теоријом превођења: на пример, постулат слободе превода, инсистирање на временским релацијама између оригинала и превода, схватање језика као динамичне енергије, које се код Бењамина одражава у централним појмовима као што су „преводивост“, „живот“ и „сврсисходност“. Хумболтов увид у синонимичност лишену могућности стварања конгруентне еквивалентности присутан је у Бењаминовом налогу преводиоцу да онеобичи сопствени језик, језик превода (преводац, тврди Бењамин, „пробија труле баријере сопственог језика“). На тој идеји је Бењамин и засновао сопствену језичко-критичку праксу супротстављену актуелним књижевним језичким модама.

Стављајући Бењаминову рецепцију Хумболта у одговарајући контекст, наш рад скреће пажњу на вишеструко позивање Бењаминове мисли на мисао овог потоњег. Оно је тридесетих година добило посебна обележја као резултат Бењаминових списатељских напора на страном (француском) језику те се, између осталог, показало релевантним за теме као што су научни језик и превод, који твори комплементарну страну дискурзивности науке у многим језицима. Тиме се један актуелан проблем научног језика указује у својој историјској димензији.

Кључне речи: филозофија језика, теорија превођења; Вилхелм фон Хумболт, језик као динамична енергија, несводиве језичке разлике, временске релације између превода и оригинала, слобода превода; Валтер Бењамин, онеобичени језик „слободног“ превода, преводивост, „живот“, „сврсисходност“.

BIBLID: 0015-1807, 32 (2005), 2 (pp. 55–69)
UDC 821.112. 2 (436) –1. 09 HANDTKE, P.

Dušan Glišović
Philologische Fakultät – Belgrad

PETER HANDKE, *EINE POETIK*

'Eine Poetik' ist eines der kürzesten Gedichte der deutschen Literatur, in dem Handke eigene Regeln der Dichtkunst und des Schaffensprozesses minimalistisch gestaltet. Die Poetik sei 'Eine Poetik', will er damit behaupten. Die Interpretation des Gedichts ist bestrebt, die Schwerpunkte der Poetik Handkes zu erläutern.

Es zählt 28 Worte. Es ist ein Gedicht. Ein Kunstwerk. Es steht in keinem der Bücher Handkes und es wird in keiner Anthologie erwähnt. Es wurde ein einziges Mal veröffentlicht. *Die Zeit* brachte es am 9. 9. 1983, Nr. 37, auf Seite 49 und es geriet alsbald in Vergessenheit der *Zeit*-Leser. Die Germanistik nahm kaum Notiz von ihm.

Als ich den Autor im Mai 1996 an dieses Gedicht erinnerte, und dabei erwähnte, dass ich *Eine Poetik* in den Literaturseminaren als Übungsstoff für das Deuten von Gedichten benutzte, erzählte Handke, es hätte nach dem Veröffentlichen dieses Gedichts Leserbriefe an die Redaktion der *Zeit* gegeben, in denen der Autor des Machismus bezichtigt wurde, im Sinne von: dem sexuellen Drang des Mannes seien keinerlei Schranken gesetzt, denn, so die Leseart der Leserbriefautorinnen, in aller Öffentlichkeit sei dem maskulinen Flegel erlaubt, feminine Passantinnen zu sich zu winken, als seien sie geradezu da, ihm sexuelle Dienste zu erweisen.¹

Gelungene lyrische Miniaturen sind in der Literatur rar. Es sei an die besten der deutschen Literatur erinnert. Jenes Lied, das Goethe als *Ein Gleiches* in Folge zu dem vorangegangenen *Wandrer's Nachtlid* – das aber gerade unter dem Titel *Wandrer's Nachtlid* und nicht als *Ein Gleiches* bekannt ist – zählt zu den berühmtesten Werken des Klassikers aus Weimar.

Wandrer's Nachtlid / (Ein Gleiches)

Über allen Gipfeln
ist Ruh,
In allen Gipfeln

¹ Kein veröffentlichter Leserbrief mit diesem Inhalt konnte ermittelt werden. Es muss sich wohl um Leserbriefe handeln, die zwar bei der Redaktion diesbezüglich eingegangen sind, die aber nicht veröffentlicht wurden.

Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.²

Als letztes steht im *Buch der Lieder* jenes berühmte Gedicht Rainer Maria Rilkes:

Schlussstück

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
Lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.³

Hölderlins *Hälfte des Lebens* ist ein drittes, welches verdient, hier erwähnt zu werden, obwohl es von der Anzahl der Worte her länger als die beiden erwähnten und jenes von Handke ist.

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängt
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.⁴

Obwohl *Eine Poetik* in drei Strophen gegliedert ist, und somit strophenreicher ist als die zitierten Gedichte, zählt es im Vergleich zu *Wandrers Nachtlid* (24 Worte), zu *Schlussstück* (gleichfalls 24 Worte) und zu *Hälfte des Lebens* (58 Worte) bloß 28 Worte, wovon sich 12 Worte in der dritten Strophe wiederholen.

² Johann Wolfgang von Goethe, *Hamburger Ausgabe*, Bd.1. München, ¹⁰1974, S. 142.

³ Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Bd I. Frankfurt/M., 1987, S. 477.

⁴ Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von Friedrich Beissner, Bd. 2.1. Stuttgart, 1951, S. 117.

Eine Poetik

Geht in der Sonne die Schöne vorbei,
winke ich sie herbei!

Vorhaben wird Vorsatz.
Vorsatz wird Satz.
„Geht in der Sonne die Schöne vorbei,
winke ich sie herbei.“

Allen vier Gedichten ist der freie Rhythmus gemeinsam. Bei Goethe und Rilke auch der Reim. Alle drei Gedichte setzen auf eine überraschende kontrastive Wendung, die gegen den Schluss kulminiert. Bei Goethe (Warte nur, balde...), bei Rilke (wagt er...) und bei Hölderlin (Weh mir,...) geschieht dies durch einen jähen Wechsel des Bildes und des Gedankenganges. Plötzlich wird alles Anders, indem der vorangegangene, meist idyllische Zustand, mit Ausnahme von Rilkes *Schlussstück* aufgehoben wird. Bei Handke wird der jähe Wechsel derart vollzogen, indem der idyllische Zustand zwar erhalten, jedoch in einen anderen Kontext versetzt wird. Allen drei Strophen ist eine Wortdynamik eigen. In der 1. und d. h. auch in der 3. Strophe bedient sich Handke zweier trennbarer Verben *vorbei-gehen* und *herbei-winken*, indem er sie getrennt anwendet, womit ein Handlungsbogen, von dem Versbeginn zum Versende gespannt wird:

Geht.....vorbei,
winke.....herbei!

Das Übersetzen des Gedichts in eine andere Sprache, die die Trennbarkeit des Verbs nicht kennt, bringt es um einen wichtigen Bedeutungswert, weil die Verbentrennung auch eine Handlungsaufteilung erzielt, die wiederum einen eigenen Rhythmus des Handlungsablaufs entwickelt. *Eine Poetik* ist im wahren Sinne des Wortes nur eine Poetik von vielen, vor allem weil sie auch sprachlich eigen- und einzigartig ist.

Die 1. Strophe ist voll an Bewegung, unterscheidet sich aber von der 3. eben in der Bewegungsdarstellung wesentlich, obwohl derselbe Wortlaut beibehalten wird. In der 3. Strophe findet nämlich gar keine Bewegung statt. Es wird dort nur von einer Bewegung bzw. dem Schein einer Bewegung berichtet. Von dem berühmten Bezug des Seins zum Schein ist auch hier die Rede. Das Sein wird zum Schein umgewandelt und als „Kunst“, da Schein, verewigt. Die Bewegung der 1. wurde in der 3. Strophe zum Erstarren gebracht. Die Bewegung *der Schönen*, ihr Gang, die *Hand*bewegung wirken wie eine präparierte Jagdtrophäe. Alles wirkt plötzlich künstlich. Eben Kunst. Zugespitzt formuliert, bilden die 1. und die 3. Strophe eine *coincidentia oppositorum*.

Für die 2. Strophe ließ sich Handke etwas Besonderes einfallen, um die Dynamik der „Außenwelt“ mit der Statik der „Innenwelt“, welcher eine eigene Dynamik innewohnt, auszudrücken. Die Anhäufung der Substantiva – *Vorhaben*, *Vorsatz*, *Vorsatz*, *Satz* – erzielt in ihrer semantischen Statik eine Bewegung

dank der Klimaxfigur, die für die gleichmäßige Steigerung verantwortlich zeichnet. Die in gleichmäßigen Stufen sich vollziehende, symmetrische Steigerung ist zugleich als ein Wortspiel konzipiert:

*Vor-haben, Vor-satz,
Vor-satz, Satz.*

Die Paronomasie, die für Klangähnlichkeit bei Bedeutungsunterschied sorgt, demaskiert das anscheinende Wortspiel als einen Akt der Gedankenbildung, der in die Domäne des Schaffensprozesses fällt. Ähnlich wie im Falle von Schillers Formtrieb autoporträtiert sich der Künstler hier als Schöpfer, der die Schöpfung dominieren will und deshalb mit dem Stoff- und Formtrieb spielerisch umgeht. Für Handke, den Künstler, ist die Schöpfung ein Spiel, das er mit den Wörtern/Worten spielt. Die Wahrnehmung wird durch die Sprache ermöglicht, aber auch durch die Sprache begrenzt. Der Dichter hat es mit zwei Schaffensprozessen zu tun: dem ästhetischen und dem gnostischen.

Die 1. und die 3. Strophe enthalten Bilder von Bewegungen. Die 2. ist ganz den Abstrakta gewidmet. Allen Strophen ist das Enjambement, der Zeilensprung, eigen. In den Strophen 1. und 3. ist er durch die Hypotaxe, in der 2. Strophe, wo zwei Parataxen vorkommen, durch die inhaltliche Verbindung *Vorsatz-Vorsatz* gewährleistet.

Der Rhythmus ist frei, aber fließend gehalten. Er fließt, um es metaphorisch zu sagen, in kleinen Wellen dahin. Jedes der Reimpaare

a
a

b
b

a
a

ist zu einer Gruppe gebunden.

Die 1. und die 3. Strophe ist von einem Binnenreim *vorbei/herbei* gekennzeichnet. Die Alliteration *Vor-*, *Vor-* kommt im ersten Vers der 2. Strophe vor. In der 2. Strophe ist zugleich eine Assonanz

V-q-rh-a-ben / V-q-rs-a-tz
Vors-a-tz / S-a-tz

in beiden Versen zu verbuchen.

Das Gedicht ist von einem Vokalismus geprägt, der es in hellen Tönen fröhlich erklingen lässt. Die tonale Stimmung entspricht somit durchaus dem poetischen Bild *der Schönen, die in der Sonne vorbeigeht*:

e i e o e i : o e e o a i
i e i i : e a i

a e i o a
o a i a

e i e o e i : o e e o a i
i e i i : e a i

Von insgesamt 126 Buchstaben (46+34+46) sind 36 Vokale, 2 Umlaute, 4 Diphthonge und 84 Konsonanten.

Der Titel *Eine Poetik* ist als Synekdoche zu verstehen, denn vom Gehalt her erhebt das Gedicht Anspruch auf Allgemeingültigkeit für das Gesamtwerk des Autors. Für die individuelle Geltung des Gedichts bürgt der unbestimmte Artikel *Eine Poetik*. Auf Allgemeingültigkeit wird somit bewusst verzichtet. Die Naturschönheit lässt sich dank eines autorisierten Schaffensmechanismus zur Kunstschönheit umwandeln. Kürzer als in diesem Gedicht hatte man es nicht sagen können.

Das Gedicht Handkes beginnt ja mit einem Verb der Bewegung – *gehen*. Auf einen statischen Zustand *der Schönen* wird von vornherein verzichtet, weil es den angestrebten Wechsel Bewegung/Verewigung der Bewegung in Frage stellen würde. *Die Schöne* bewegt sich und *geht vorbei*. Der Betrachter wird sie in Kürze aus der Sicht verlieren. Durch diesen Umstand ist der Betrachter motiviert, den Anblick *der Schönen* zumindest aufzuhalten. Seinen Wunsch wird der Autor in der 3. Strophe in Erfüllung gehen lassen. Gleichfalls durch eine Körperbewegung nimmt er einen Dialog mit *der Schönen* auf, und versucht sie *herbeizuwinken*. Die Wortwahl *vorbei/herbei*, die eine Eigendynamik erzeugt, und die schlüssige Handlung des Betrachters im zweiten Vers zur Handlung im ersten Vers, lassen einen Reim der entsprechenden Silben und des logischen Verlaufs entstehen.

Die erste Strophe steht ganz im Zeichen der Bewegung. Das *Vorbeigehen* erhält sein Korrelat im *Herbeiwinken*. Die Realität des Zufalls wird aufs Beste gemimt. Der „jähle Wechsel des Bildes und des Gedankenganges“ erfolgt bei Handke durchaus anders als bei Goethe, Rilke oder Hölderlin. Während sie in den von ihnen angeführten Gedichten plötzlich Kontrastbezüge auf den Plan rufen, und das Bild wechseln, verbleibt Handke, um zu demonstrieren, dass ein Festhalten durch das *Herbeiwinken* möglich ist, bei dem ersten Bild. Es wird bloß durch einen technischen Kniff plötzlich zu einem anderen Bild bezüglich des in der ersten Strophe gemacht. Das Ausrufezeichen der ersten Strophe wird in der dritten durch Anführungszeichen und einen Punkt am Satzende ersetzt. Das Ausrufezeichen bezeugt einen Ruck, der dem Betrachter beim Erblicken *der Schönen* versetzt wird.

Die Verwunderung entsteht also immer dann, wenn *die Schöne vorbeigeht*, und das Betrachter-Ich zwingt, sie *herbeizuwinken*. Die Zwangshandlung ist somit als rezeptiv-ästhetisch, oder geben wir den Leserbriefautorinnen recht, auch als rezeptiv-ästhetisch-physiologisch zu bezeichnen. Die Verwunderung hat das Wecken des Verlangens zur Folge. Das Verlangen ist aber in zweierlei

Hinsicht zu verstehen. Es handelt sich erstens um das sexuelle Verlangen, was zwar mitschwingt, jedoch nicht das Grundgefühl und die Grundhandlung ausmacht. Wäre dies so zu verstehen gegeben, so wäre man um den ästhetischen Wert des Gedichts sehr besorgt. Die zweite, metaphorische Bedeutung der Armbewegung des Betrachters übersteigt die banale Deutung der Autorinnen der Leserbriefe gegen Handkes Gedicht und ist eigentlich der Versuch des Künstlers den Anblick samt seiner ganzen Technologie: Objekt – Wahrnehmung – ästhetisch-sinnliche Wirkung – Reaktion festzuhalten und in Kunst umzusetzen. Die zweite Strophe ist somit als Anleitung für das Verstehen der ersten und dritten gedacht.

Die heitere Stimmung in der ersten Strophe wird erweitert durch den *Sonnenschein* der auf *die Schöne* fällt. Und gerade das Nebenprodukt des auf einen Gegenstand fallenden *Sonnenscheins* – der Schatten also – bildet den verschwiegene Übergang zur zweiten Strophe, deren meditativer Inhalt mit den ersten zwei Versen nichts zu tun haben scheint. Nur zum Schein, denn dieser Übergang ruft das Höhlengleichnis aus Platos *Der Staat* in Erinnerung. Die Sonne in diesem Gleichnis soll die bestmögliche Einsicht in das Wesen der Dinge gewähren. Die angeketteten Menschen, schildert Plato, sehen an der vom Feuer gegenüber stehenden Wand, Schatten von Gegenständen, die angeleuchtet werden und somit einen Schatten werfen. Je heller das Licht, so Sokrates, der Erzähler bei Plato, desto größer die Wahrnehmungsfähigkeit für das Schöne und Gute, die beiden Ideale seiner Philosophie. Der Mensch, so heißt es in Platos *Staat*, muss die Fähigkeit erlernen, „das Anschauen des Seienden und des glänzendsten unter den Seienden“ aushalten zu können.⁵ Die Urideen führten, gibt Plato zu verstehen, ohnehin ein Schattendasein in ihrer irdischen Verwirklichung. Demzufolge sind die Schatten jener vom Feuer angeleuchteten Gegenstände Schattenbilder von Schatten, denn die Idee, sobald sie Form annimmt, wirft Schatten.

Handke, der unermüdliche Betrachter, entwirft seine Poetik aus eben diesen Eigenschaften. Die von *der Sonne* angeleuchtete und somit schattenwerfende *Schöne*, die selbst Schatten im Sinne Platos ist – sprich: fiktive Realität, – wird in der dritten Strophe zur fiktiven Fiktion – zum Schattenschatten. Postiert sich der Leser in die zweite Strophe mit der Leseabfolge auf die dritte Strophe, gleicht er jenen, in Platos Höhle angeketteten Menschen, die an der Wand den Schatten der vom Feuer angeleuchteten Gegenstände ersehen können.

Handke verzichtet auf die von Plato angestrebte Einigkeit vom Schönen und Guten, von Ästhetik und Ethik, da es ihm, wie schon im Titel *Eine Poetik* festgelegt, nur um die ästhetische Domäne geht. Angesprochen wird gleich in der 1. Strophe somit das ästhetische Wertgefühl, das die Sinne (aesthesis) aktiviert und das *Herbeiwinken* als Folgehandlung zu verantworten hat. Der

⁵ *Platons Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Deutsch von Friedrich Schleiermacher, Wien, 1925. Bd. II, S. 287 f.

Betrachter handelt aus einem Reflex heraus. Die angesprochenen Sinne bewegen das Ego, Besitz von dem allgemein als schön und begehrenswert anerkanntem Objekt zu ergreifen. Dieser Vorgang ist keineswegs zufällig. Er wiederholt sich immer wenn der ästhetisch-sinnliche Reflex von einem bestimmten Reiz ausgeht. Das ästhetische Wertekriterium ist ein präziser konventional-physiologischer Mechanismus, dessen Funktion unwillkürlich anspringt und seinen natürlichen Ablauf nimmt.

Die 1. Strophe scheint den banalen Alltag auf einer Straße wiederzuspiegeln. Gerade wegen des banalen *Herbeiwinkens* empörte sich die Leserschaft *Der Zeit*, weil sie darin die Tat eines unerzogenen Bürgers zu erkennen glaubte. Und genau dort, wo eine als banal verstandene Handlung zu Ende geht, tritt der „Künstler“ in der 2. Strophe in Erscheinung und verleiht rückwirkend der 1. Strophe einen höheren, ästhetischen Sinn.

Die 2. Strophe ist dem Wahrnehmungsprozess und der Schaffenspsychologie gewidmet. Der Sprachgewandte bezeugt seine Begabung, unwillkürliche Reaktionen auf ästhetische Reize und Werte bewusst zu erleben und wiederzugeben, womit er die Fähigkeit aufweist, einen Schaffensprozess zu vollziehen. Er hat vorerst ein *Vorhaben*, welches die Vorstufe zum Erschaffen bildet. Es macht eine Entwicklungsphase durch und wird am Ende des Verses zum *Vorsatz* umgewandelt. Aber dies ist nur ein Zwischenprodukt. Sowohl das *Vorhaben* als auch der *Vorsatz* weisen auf Vor-Stufen einer Handlung hin. Der *Vorsatz* beinhaltet auch eine Art von Prinzip, hat aber keine primäre Bedeutung. Zwar macht die Summe bestimmter ständiger Handhabungen der Sprache die Poetik eines Autors aus, aber hier lenkt Handke das Augenmerk auf den Vorgang der künstlerischen Sprachformung, die das als konventional akzeptierte ästhetische Objekt (*die Schöne*) innerhalb der als allgemein anerkannten Regeln der Gedichtschreibung zu Kunst entstehen lässt.

Das Minimum an sprachlichen Mitteln versperrt dem Autor jede Möglichkeit das Verhältnis des Ichs zum Betrachter-Ich und weiter zur Figur *der Schönen* auszubauen, um frei nach Flaubert sagen zu können: Die Schöne, das bin ich. In der 2. Strophe versucht Handke *in nuce* genau den schaffenspsychologischen Gegensatz zu Flaubert einzufangen, für den Edgar Allan Poe verantwortlich zeichnet. In seinem Essay *The Philosophy of Composition* (1846) verneint der Autor von *The Raven* (1845) jegliche verzückte Ekstase. Alles Intuitive oder Zufällige will er fallengelassen haben zugunsten einer mathematischen Präzision: „It is my design to render it manifest that no one print in its composition is referrible either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.“⁶

⁶ *The Philosophy of Composition*. In: *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Ed. by David Galloway. Harmondsworth, 1977, S. 482.

Handkes *Eine Poetik* wäre für den amerikanischen Meistererzähler eine hervorragende Bestätigung der Möglichkeit, Lyrik mathematisch zu schreiben. In noch einem Punkt sind sich Poe und Handke einig. Die Schönheit erklärt Poe zur Domäne eines Gedichts: „Beauty as the province of the poem.“⁷ Für Poe ist Schönheit keineswegs eine sinnliche Qualität. Er versteht sie als übersinnliches, unerfülltes Begehren. Sie alleine vermag die zentrale Absicht des Gedichts, die seelische Hochstimmung (elevation of soul) zu verwirklichen. Es nicht der Intellekt oder das Herz, das von der Schönheit angesprochen wird.

Bei Handke fällt zwar der Anreiz, den das Schöne ausübt, sinnlicher aus als Poes Definitionen es zulassen. Schließlich ist die Atmosphäre seines *Raben* düster und in dunklen Tönen gehalten. Doch auch der erzeugte sinnliche Effekt drückt sich in der Bewegung der *herbeiwinkenden* Hand aus.

Das minimalistische Konzept des Gedichts steht durchaus im Dienste der Grundidee dieses Gedichts, die wesentlichen Punkte der poetischen Gestaltung herauszustreichen, verdinglicht aber zugleich nicht bloß wegen des Titels *Eine Poetik* auch Handkes Schaffensmaximen, die in den Versen dieses Gedichts nicht direkt angesprochen werden. Jeglichem sozialen Umfeld des Dichters bleibt der Einlass in die Poetik verwehrt. Wenn der Außenwelt überhaupt eine Teilnahme in der poetischen Welt Handkes gewährt ist, dann nur als ein Reflex, an dem sich das sprachliche Meistern der Wirklichkeitswahrnehmung behauptet.

Der Dichter als ständiger Bewohner des Elfenbeinturms plagt sich mit keinerlei Gedanken wegen der *vorbeigehende(-n) Schöne(-n)*. Mit ihr bleibt er kontaktlos. Ihre irdische Existenz reicht gerade zum Anlass, woraus zur höheren Stufe der Dichter alleine und ungestört schreiben will – zum *Vorhaben*.

Das *Vorhaben* ist bei Handke immer eines: weg von jedem sozialen Engagement, geschweige denn politischem, und stets hin auf sich selbst zu. „Was die Wirklichkeit betrifft, in der ich lebe“, schrieb Handke im bekannten Essay vom *Elfenbeinturm* (1967), „so möchte ich ihre Dinge nicht beim Namen nennen, ich möchte sie nur nicht undenkbar sein lassen. Ich möchte sie erkennbar werden lassen in der Methode, die ich anwende.“⁸ Der Sinn des Literaturhandwerks ist nur dann gewährleistet, wenn sich der Autor wagt, meint Handke, er selbst in der neuerschaffenen Wirklichkeit zu sein. „Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen)“.⁹

Aufgrund der 1. und 2. Strophe, die sich sprachlich identisch sind, ließe sich schlussfolgern, dass Handke dank seines sozialen Autismus, zu dem er sich in dem Elfenbeinturm-Essay bekennt, die Kunstautonomie zur Gänze auskostet und dabei sogar auf den Anteil der Künstlerpersönlichkeit verzichtet. Es wird

⁷ A.a.O., S. 483.

⁸ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. F/M, 1972, S. 25.

⁹ Ebenda.

der Anschein erweckt, Handke befürwortet Keats in seiner Auffassung von der Unnützlichkeits des Dichters: „A poet is the most impoetical of any thing in existence.“¹⁰ Er erschafft die Dinge und die Personen neu, hebt aber die eigene Existenz auf.

Die Wirklichkeit (1. und 3. Strophe) stößt auf „Wahrnehmung“ (2. Strophe). Die „Wahrnehmung“ – der Dichter – macht die Wirklichkeit „denkbar“.¹¹ Handkes 3. Strophe ist eine Absage an den herkömmlichen Realismus, der eigentlich ein tradiert, ein gekünstelter ist. Sein Realismus ist dem Realen, und nicht dem Überlieferten verpflichtet. Deshalb ist die 3. Strophe eine eigenwillige Interpretation der Natur. Von allen Möglichkeiten ihrer künstlerischen Neugestaltung, greift Handke zu jener, die man am allerwenigsten erwarten würde. Der Überraschungseffekt macht ja die Originalität aus. Handke geht mit der Naturgestaltung in der 3. Strophe eine Kunstbruderschaft mit dem Belgier René Magritte, der mit seinen Bildern gegen die bequeme Weltverständnis ins Feld zog, ein. Sein berühmtes Gemälde *Der Verrat der Bilder* (1929) zeigt eine Pfeife, die den Untertitel: *Ceci n'est pas une pipe* trägt. Das Bild *Der Schlüssel der Felder* (1933) zeigt die zerschlagene Glasscheibe eines Fensters, das einen Blick auf ein Feld bietet, wobei die Glasscherben eben dieselbe Aussicht, zerstückelt am Boden liegend, beibehalten haben. Ähnlich wie Handke, stellt Magritte immer wieder die Sinneswahrnehmung in Frage, und provoziert die Rätselhaftigkeit der Welt und das Sein hinter den Dingen. Handke vertritt einen Realismus des lernenden Kasper Hauser. Heißt es doch bei Handke, um nochmals zu wiederholen: „Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, meine Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen).“¹²

Der künstlerische Egozentrismus, erfährt in dem Bekenntnis-Gedicht *Eine Poetik* eine äußerst sonderbare Form: er verwandelt sich zu einem *da capo* der 1. Strophe und metamorphosiert den Naturgehalt zu Anführungszeichen. Die 3. Strophe ist somit ein Zitat der 1. Strophe, aber auch ein ironisches Argument gegen die Befürworter des gängigen Realismus. Wer an dieser Behauptung zweifeln sollte, der vergleiche die 1. mit der 3. Strophe. Die Wörter sind zwar dieselben, der Sinn jedoch ein völlig anderer.

Die Wiederholung der 1. in der 3. Strophe, die mit Anführungszeichen versehen ist, rührt von einer Einstellung Handkes, die aus seiner frühen Schaffensperiode stammt: „Die Fiktion, die Erfindung eines Geschehens als Vehikel zu meiner Information über die Welt ist nicht mehr nötig, sie hindert nur.“¹³ Handke will die Wirklichkeit in seinem Werk pur haben. Fiktion ist nicht

¹⁰ *The Letters of John Keats. /The letter to Richard Woodhouse, from 27. Oct. 1818/*. Ed. by M. B. Forman. London, 4/1952, S. 22.

¹¹ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner...*, S. 25.

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda, S. 24.

gleich Fiktion, meint er damit. Man fühlt sich an Grillparzers Worte erinnert, dass das Drama eine Wirklichkeit lüge. Mit der Wirklichkeit (1. Strophe) unter Anwendung der Kunst (2. Strophe) versucht er die Wirklichkeit auszuleuchten und zu zeigen (3. Strophe) lautet die Beweisführung der zitierten Einstellung im Zusammenhang mit dem Gedicht.

Den Abstand vom Dichter zu den Regeln der Poetik betont Handke im Titel des Gedichts *Eine Poetik*. Statt des zu erwartenden Possessivpronomens *meine* steht der unbestimmte Artikel *eine*. Der Abstand zum ästhetischen Objekt soll Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben und das eigene Regelement als objektiv bestätigt wissen. Hatte Keats also doch recht.

Handke wirkt gerade jenen Postulaten entgegen, die Hugo Friedrich einst aufstellte: „Ihre /die Lyrik/ Dunkelheit fasziniert ihn /den Leser/ im gleichen Maße, wie sie ihn verwirrt. Ihr Wortzauber und ihre Geheimnishaftigkeit wirken zwingend, obwohl das Verstehen desorientiert wird.“¹⁴ Nichts ist Handke lieber als der Schöpfung seine Sprachschöpfung entgegenzuhalten und zu behaupten, dass erst das ästhetische Betrachtete zum Wahren wird. Wenn daher des weiteren Friedrich behauptet, dass von „den drei möglichen Verhaltensweisen lyrischen Dichtens – Fühlen, Beobachten, Verwandeln – /.../ in der Moderne die letztere, und zwar sowohl hinsichtlich der Welt wie hinsichtlich der Sprache dominiert“¹⁵, so ist anhand von *Einer Poetik* festzustellen, dass die größte Verantwortung in dem schöpferischsten der drei angeführten Segmente liegt: im Verwandeln. Die sprachliche Gestaltung als Prozess der Neugestaltung ist zugleich ein Filtern der in die Sprache aufgesogenen fehlkommunikativen Elemente. Ein Beispiel nur: Rudolf Lütke, der Friedrichs Thesen von der Struktur der modernen Lyrik aufgegriffen hat, behauptet, dass die Lyrik die Wissenschaft in der Vernunft überhöhe, weil in der Lyrik „die Vernunft nicht nur von der Fremdherrschaft der Religion und Vorurteile befreit ist, sondern vom Zwang der Wirklichkeit überhaupt: Die totale Emanzipation der Vernunft vollzieht sich in eben dieser hermetischen Lyrik“.¹⁶

Das „Dunkle“ der Lyrik, wird erst zum *Satz*, wenn es aus dem Bereich des Fühlens und der Intuition in die Bereiche der sprachlichen Regelung überwechselt und sich zum *Satz* dank des dichterischen Vermögens des Autors artikuliert. Die *conclusio* ist somit durchaus schlüssig. Denn nach dem

Vorhaben wird Vorsatz.
Vorsatz wird Satz.

¹⁴ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 5/1973, Hamburg, S. 15.

¹⁵ A. a. O., S. 16.

¹⁶ Rudolf Lütke, *Die Faszination der Dunkelheit – Eine These zur geistes-geschichtlichen Bedeutung hermetischer Lyrik*. In: Ed. By J. Aller and M. Damjanovic, *The Problem of Creativity. IX Congress of Aesthetics*, Dubrovnik, 1980. Belgrade, 1983, S. 249.

hat Handke nur noch die Aufgabe, das eigentliche Kunstwerk innerhalb dieser bloßgelegten „Dekonstruktion“ zu konstruieren. Seinem minimalistischen Ansatzes getreu, bedient er sich der Anführungszeichen und eines Punktes, um das Ausrufezeichen der 1.Strophe zu ersetzen:

„Geht in der Sonne die Schöne vorbei,
winke ich sie herbei.“

Deutete noch das Ausrufezeichen in der 1.Strophe

Geht in der Sonne die Schöne vorbei,
winke ich sie herbei!

auf die sinnliche Verwunderung des Ich-Betrachters, wird durch das daraus entstandene Kunstwerk in der 3. Strophe der sinnliche Bezug aufgehoben. Damit ist zugleich ein weiteres Kapitel der Ästhetik angesprochen. Jenes Kapitel, in dem das Kunstschöne von dem Naturschönen getrennt betrachtet wird. Immanuel Kant wird somit ins Spiel gebracht.

Doch bevor wir zum berühmten Königsberger schreiten, ist es angebracht, dem Ausrufezeichen, das später zum Anführungszeichen mutiert, noch einige Aufmerksamkeit zu widmen. Es drückt einmal eine zu betonende Bedeutung aus, als wenn am Satzende bloß ein Punkt stünde, der auf eine weniger intensiven Bezug des Ichs zum Schönen weise. *Geht in der Sonne die Schöne vorbei* ist keine Fragestellung nach dem Ontischen des Schönen. Das Schön-Seiende überschattet hier das Schön-Sein.

Selbst die dritte, unter Anführungszeichen stehende Strophe, bekräftigt und bestätigt den Betrachter in seiner Wahrnehmung. Die Frage nach dem Schön-Sein wird als „eins von den großen Geheimnissen der Natur“ (Winckelmann) dem Betrachter des Betrachteten vollends überlassen. Der Verzicht des poetischen Betrachters der *vorbeigehenden Schönen* auf das *de profundis* des Schönen ist klar. Er will sich nicht auf theoretisches Gebiet begeben, denn seine Argumentation würde dort nur zurückstecken müssen. Der Gemütszustand und der sinnliche Reiz lassen den Betrachter der *Schönen* auf seine Kosten kommen. Ein Dichter steht mit beiden Füßen mitten im Leben. Wenn Theorie zulässig sein sollte, dann nur zum Verstehen des „schaffenden Ichs“ in der 2. Strophe. Das Zusammenspiel der sinnlichen Erscheinung und der Sinnesregung bedingt die einzige Reflexhandlung – das *Herbeiwinken*. Damit ist auch der Anreiz als erotisches Moment einer Liebesbeziehung ausgelöst worden. Er ist die Bestätigung der vorhandenen Voraussetzung, die Bedingung und die Ursache zu einen. In diesem „Funken“ bündelt sich die gesamte Energie, die dann auf den Augenblick ihrer Freisetzung ungeduldig wartet.

Die Reflexhandlung, die die *Hand*-bewegung demonstriert, belegt den Verzicht auf jegliches Nachsinnen, ob *die Schöne* wirklich dem eigenen Schönheitsideal entspricht und in der Tat schön ist. Das minimalistische Konzept des Gedichts entspricht der Grundauffassung des Autors vom Schönen. Keine

Überlegung, ob etwas oder jemand schön sind. Der Geschmack und der sinnliche Reiz sind die erste und letzte Instanz, die darüber entscheidet.

Hiermit ist eine klare Absage an Kant erteilt. Ein „interesseloses Wohlgefallen“ wird hier nicht geduldet. Es würde die Hand des *Herbeiwinkenden* erlahmen lassen. Das „reine uninteressierte Wohlgefallen“¹⁷ Kants scheint in der 1. Strophe bloß eine Fatamorgana zu sein. Bloß aber in der 1. Strophe. Die „objektive Empfindung“ der grünen Farbe einer Wiese, wie Kant meint, unterscheidet sich von der „subjektiven Empfindung“, die mit der Annehmlichkeit verbunden ist. Das Wohlgefallen ist keine Erkenntnis eines Gegenstandes.¹⁸

Kant bereinigt die Wahrnehmung des Schönen von dem Sittlichen, dem Nützlichen und dem Geschmack selbst. Nicht aber zur Gänze.

Handke wird zum Kantianer in der 3. Strophe. Seine „Kant-Krise“ durchlebt er in der 2. Strophe, wo seine erlebte Leidenschaft zur *Schönen* in den Rang eines Kunstwerks erhoben wird und somit Kants „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird“¹⁹ letztendlich zum Tragen kommt. Ganz im Sinne Kants vollzieht Handke in der 3. Strophe die Grenzziehung zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen.

Gewiss schwingt auch der Geschmack der Zeit im Gedicht mit. *Die Schöne* muss in ihrer Gesamterscheinung sämtlichen geschmacklichen Forderungen der Zeit an Kleidung, Schmuck und Frisur entsprechen. Eine sinnliche Reflexhandlung auf eine anachrone *Schöne* ist kaum möglich.

Kant schließt das Lustgefühl in der Geschmacksdefinition nicht aus. Das Gefühl der Unlust oder Lust sind mitentscheidend bei dem Empfinden der Annehmlichkeit. Er fordert zwar das „interesselose Gefallen“, lässt aber eine geistige Lust gelten. Für Schiller konnte man das Schöne ja nur empfinden, nicht auch erkennen, was dann zur Folge haben soll, dass man keinerlei Relation zu anderen Vorstellungen erstellen kann, sondern nur auf „unser empfindendes Selbst“²⁰ angewiesen ist. Der „schöne Gegenstand“, so Schiller, erlaubt uns nicht, an ihm etwas zu erfahren, dafür aber erfährt man „eine Veränderung unseres Zustands, davon die Empfindung der Ausdruck ist“.²¹ Die *geistige Lust* Kants und die *Empfindung* Schillers wird der Leser in der 3. Strophe nachempfinden können, im Gegensatz zu dem Ich-Betrachter der 1. Strophe, der, geleitet von der erotischen Besitzergreifung, die *Schöne herbeizuwinken* versucht.

Eine Poetik ist wie bestellt für das Verdeutlichen von Kants Ästhetik, der Urteilskraft. Stellt man sich die 3. Strophe wie ein Gemälde des eingefangenen

¹⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 2. Werkausgabe. Herausgegeben von W. Weischedel, Bd. X. Frankfurt/M., 1974, S. 117.

¹⁸ Ebenda, § 3, S. 119.

¹⁹ Ebenda, § 22, S. 160.

²⁰ Friedrich Schiller, *Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. In: Friedrich Schiller, *Werke in drei Bänden*, Bd. II. München, 7. Aufl. 1995, S. 521.

²¹ Ebenda, S. 521 f.

Motivs der 1. Strophe vor, so kann man nach dem harmonischen Zusammenwirken der Sinnlichkeit und des Verstandes in der Einbildungskraft, womit das Auffassen der Schönheit ermöglicht wird, fragen. Hier heißt es auch, den Künstler zu bewerten, der die „schöne Kunst“ so zu gestalten hat, dass sie „als Natur angesehen“ werden kann. Der große Künstler, laut Kant, schafft wie die Natur: absichts- und interesselos. Er ist originell.

In der 1. Strophe hat es der Leser mit einer „anhängenden Schönheit“ zu tun, die einen „Begriff vom Zwecke voraussetzt“, das wiederum zum „angewandten Geschmacksurteil“ führt.²² Die *Schöne* ist für den Ich-Betrachter ein in gewisser Hinsicht schon von den spezifischen Merkmalen der Spezies befreites Individuum, das den *sensus communis* zufrieden stellt. Nicht dass er sie bloß *herbeiwinkt*. Ein jeder würde das tun bzw. tun wollen. Die *Schöne* befriedigt die Kriterien des begehrten Schönheitsideals. Sie ist bereits *in natura* das Kunstwerk ihrer selbst. Als solche wird sie ja erst transzendenzfähig, und wird in das Reich der Kunst, sprich 3. Strophe, erhoben, zu dem sie von Natur aus, siehe 1. Strophe, erkoren ist.

Dem Kunstschönen ist der Vorrang vor dem Naturschönen einzuräumen, denn die „Kunstschönheit“, meint Hegel, „ist *die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit*“.²³ Demzufolge steht für Hegel das Kunstschöne höher als das Naturschöne. Auf Handkes Gedicht angewandt, sollte die 3. die 1. Strophe dominieren. Aber, „das Schöne hat sein Leben in dem *Scheine*“,²⁴ weil es in der Oberfläche, nicht in der Substanz existiert. Die 2. Strophe ist hier wieder gefragt. Hegels kluger Satz vom Schönen und dem Scheine bezieht sich beidseitig – auf Natur- und Kunstschönheit. Die *vorsätzliche* Trennung dieser beiden Schönheiten erfolgt in der Wandlung des *Vorsatzes* zum *Satz*. Die *Schöne* aus den beiden Strophen erhält, um mit Hegel zu sprechen, „die Taufe des Geistigen“.²⁵

Die künstlerische Kreation des Menschen kann jedoch, so Hegel, mit der Natur nicht wetteifern, denn das „Göttliche“ ist im Menschen in einer Form tätig, die in „höherer Weise dem Wesen Gottes gemäß ist als in der Natur“.²⁶ Und als ob es auf Handkes Gedicht zugeschnitten wäre (oder umgekehrt), auf den Bezug von Handkes Außen- und Innenwelt, zu dem Peter Pütz der Meinung war, Handke schreibe trotz allem eine *littérature engagée*, nicht sich dabei für die Außen-, sondern für die Innenwelt engagierend.²⁷ Bei Hegel trifft man jedoch auf diesen Gedanken anders formuliert: „Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das vernünftige, dass der Mensch die innere und äußere Welt sich zum

²² Ebenda, § 16, S. 146 ff.

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, Berlin und Weimar, 1976, S. 14.

²⁴ Ebenda, S. 16.

²⁵ Ebenda, S. 39.

²⁶ Ebenda, S. 40.

²⁷ Peter Pütz, *Peter Handkes „Elfenbeinturm“*. In: *TEXT+KRITIK*, Heft 24, November 1989, S. 29.

geistigen Bewusstsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wieder erkennt.“²⁸ Der Leser *Einer Poetik* denkt an die Verbindung der 1. mit der 3. Strophe. Ich werde einen Satz Hegels mit Handke vergleichen, um die Koinzidenz vor Augen zu führen, die, als hätte Handke die Gedanken Hegels mit seinen Versen poetisch bebildern wollen. „Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und lässt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welche das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt.“²⁹ Sind damit nicht die 1. und die 3. Strophe gemeint, indem das Sinnliche aus der 1. Strophe, die *Hand* in Bewegung setzt, und sich zu Gunsten der Kunst des Sinnlichen in der 3. Strophe mittels der ironisierenden und distanzierenden Anführungszeichen aufgehoben wird.

Sind Analogien zu den philosophischen Postulaten einzelner Philosophen im Falle von Handkes *Eine Poetik* ersichtlich, erscheint das Gedicht wie aus dem Gesicht *Der Welt als Wille und Vorstellung* von Schopenhauer geschnitten zu sein. Chamäleonartig fügen sich die Verse Handkes in die Philosophie Schopenhauers. Keine Sonne kennt der Mensch, sondern nur ein Auge, keine Erde, sondern nur die Hand, die fühlen kann, behauptet Schopenhauer gleich zu Beginn seines wichtigsten Werkes. Wie ein Paukenschlag klingt dabei der Satz: „Die Welt ist Vorstellung“.³⁰

Daraus lässt sich ableiten, dass Handke Schopenhauer gleich, das Objekt

*Geht in der Sonne die Schöne vorbei,
winke ich sie herbei.*

nicht als Realität ansieht. Eben das reine sprachliche Wiederholen in der 3. Strophe, wo die Realität zum Kunstobjekt, versehen mit Anführungszeichen, aufgestiegen ist, bestätigt die Wirkung der vorstellungserzeugenden Mechanismen. Die 3. Strophe ist somit die Vorstellung, die durch den Willen, dem „Bewußtseyn vom e i g e n e n S e l b s t“³¹ erzeugt wird. Aber auch Schopenhauer sah sich vor das Problem der Kunstwirkung auf den Kunstkonsumenten gestellt, und zwar fragt er eigentlich mit Kant: „wie ist Wohlgefallen und Freude an einem Gegenstand möglich, ohne dass es irgend eine Beziehung auf unsere persönlichen Zwecke, also unsern Willen hätte“.³² Dem Willen werden die vom Kunstwerk erzeugten Emotionen zugeordnet, der Vorstellung jedoch das Erkennen: „die Erkenntniß muß absichtslos thätig, folglich willenlos seyn“.³³ Im Grunde genommen ist es dann ein Paradox, genauso

²⁸ G. W. F. Hegel, A. a. O., S. 42.

²⁹ Ebenda, S. 87.

³⁰ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, Zürcher Ausgabe, 1977, S. 29.

³¹ Ebenda, Bd. II, S. 435.

³² Ebenda, S. 457.

³³ Ebenda, S. 460.

wie bei Kant, indem man von einer „reinen“ Kunsterkenntnis spricht, aber dann die Gefühlswirkung trotzdem anerkennt. Der Versuch, dem Kunstwerk, der Kunstwahrnehmung und dem Kunsterlebnis einen Hemmschuh der Ästhetik in den Weg zu legen, ist unweigerlich zum Scheitern verurteilt. Auch bei Schopenhauer. Die Bemühungen, die Kunstwahrnehmung und das Kunsterlebnis theoretisch zur Gänze zu definieren, erweisen sich in gewisser Hinsicht als unzureichend.

Handke antizipierte diese Versuche in der Aufstellung

1. Strophe – *Objekt*
2. Strophe – *Subjekt*
3. Strophe – *Kunstwerk*

ohne sich den Vorwurf des Paradoxes einzuhandeln. Als Künstler hatte er dabei freie Hand. Er konnte sich dabei seelenruhig der Anführungszeichen, was einem Philosophen nicht zusteht, bedienen. Und er hatte stets eine Ausrede für seine, unter theoretischen Gesichtspunkten, „unzureichende“ Poetik. Es ist erstens nur eine Poetik, und zweitens ist es nur ein Gedicht – *Eine Poetik*.

Душан Глишовић

ПЕТЕР ХАНТКЕ, *ЈЕДНА ПОЕТИКА*
(Резиме)

Хантке је познат пре свега као драмски и прозни писац. *Једна поетика* је једна од ретких његових песама. Објављена је једино у новинама 1983. године. Ниједно дело немачке књижевности није било у стању да у свега шест стихова обухвати скоро све значајније постулате поетике и естетике. Песниково схватање естетике, перцепције и гносеологије омогућавају поигравање формом и садржајем. Сама песма казује своју поетску структуру, али у исти мах оставља утисак да је реч само о лепоти која случајно пролази и буди посматрачеву пажњу и он покушава да лепоту руком призове к себи. Хантке подстиче довођење у везу његове *Једне поетике* са погледима на песничку уметност Платона, Е. А. Поа, Хуга Фридриха, Китса, Канта, Хегела и Шопенхауера.

Кључне речи: Петер Хантке, *Једна поетика*, поетика, тумачење поезије.

Srdan Bogosavljević
Filološki fakultet – Beograd

BALADA U NEMAČKOM EKSPRESIONIZMU

U ovom radu se istražuju neki od mogućih uzroka relativno skromne zastupljenosti balade u lirici nemačkog ekspresionizma, ali se u isto vreme sugerise da, mereno aršinom prisustva novih formi, ekspresionizam ne samo što ne markira apsolutnu cezuru u istoriji tog žanra već predstavlja jednu od najznačajnijih faza u procesu njegove emancipacije od atavističkih obrazaca devetnaestog veka.

I

Paralelno sa proglašenjem smrti tobože nepopravljivo „arhaične“ balade, sredinom šezdesetih godina prošloga veka u nemačkoj nauci o književnosti se javljaju i prva svedočanstva u prilog živog prisustva tog žanra u ekspresionizmu: dok su, na primer, Hiršenauer i Veber tvrdili da je „pesnicima ekspresionizma katkad i pošlo za rukom da stvore lirske balade magično tamnog kvaliteta (Hajm, Vajnheber, Verfel)“ (Hirschenauer/Weber 1964: 299 f.), a Hajnc Piontek, promoter savremene „pripovedne pesme“ (*Erzählgedicht*), insistirao na tome da je u nastojanju da „odbaci osveštali kanon te da iznađe nove izražajne mogućnosti“ taj pravac proizveo niz značajnih baladnih oblika,¹ dotle Fric Prac čak govori o „stvarnoj renesansi nemačke balade u ekspresionizmu“ (Pratz 1967: 13).² Međutim, u nemačkoj nauci o književnosti još uvek preovlađuje mišljenje da ekspresionizam ne samo što nije dao značajan doprinos baladnoj tradiciji već da ju je – začudo skupa sa tradicijom klasične lirske pesme – i prekinuo. Suprotni primeri, tvrdi jedan od najboljih poznavalaca istorije balade, „ostaju izuzeci“ (Hinck 1978; 6).³

¹ Piontek ima na umu „veličanstvene arhaične slike“ u „Hebrejskim baladama“ (*Hebräische Balladen*) Elze Lasker-Süler (Else Lasker-Schüler), „sumorne grube blokove“ Georga Hajma (Heym), kojima je on „postavio spomenike junacima Francuske revolucije“, te „Mladu služavku“ (*Die junge Magd*), ali i „neke pesme u prozi“ „introvertnog Trakla“ (Piontek 1964: 7 f.). Pitamo se na koje to Traklove pesme u prozi Piontek misli. U Traklovom stvaralaštvu nema nijedne pesme u prozi koja bi se mogla smatrati baladom!

² „Ekspresionizam je – po pažnje vrednoj analogiji sa njenim početkom u šturmu i drangu pod uticajem Herderovih stavova – doneo stvarnu renesansu nemačke balade“ (Pratz 1967: 13).

³ Berger i Pišel su – slično Hinku – tvrdili da je ekspresionistička lirika dala „nekad bogatom i bistroj toku balada [...] samo nekoliko – i to većinom veoma mutnih – potočića“ (Berger/Püschel

No, niti smo sigurni da balade, recimo, Georga Hajma i Georga Trakla mogu da budu bagatelisane kao „izuzeci“, niti smo spremni da bezrezervno podržimo sud o ekspresionizmu kao apsolutnoj cezuri u istoriji žanra. Jer, ako se značaj jednog žanra u nekom pravcu ne može meriti isključivo njegovom kvantitativnom zastupljenošću u njemu nego je određen i kvalitetom pomaka koje je taj pravac doneo, onda – uprkos navodnoj odbojnosti prema baladi – ekspresionizam ne samo što ne obeležava cezuru u njenoj istoriji, već, naprotiv, predstavlja jednu od najznačajnijih etapa u procesu njene emancipacije od atavističkih šablona devetnaestog veka!

II

U ekspresionističkoj lirici se može naći niz pesama koje u svom naslovu (ili podnaslovu) nose žanrovsku odrednicu „balada“. Na primer, Else Lasker-Schüler: *Ballade*; Paul Zech (Ceh): *Die Ballade von einem blinden Grubenpferd* (Balada o slepom rudarskom konju), *Die Ballade von den Kesselheizern* (Balada o ložačima) i *Die Ballade von den Brückenbauern* (Balada o graditeljima mostova); Franz Werfel: *Die Panther-Ballade* (Balada o panteru); Klabund: *Ballade. Für Frank Wedekind*; Georg Trakl: *Ballade* (tri takve – rane – pesme); Georg Heym: *Das Letzthaus. Oder: Die Ballade vom zerbrochenen Herzen* (Kuća Lete. Ili: Balada o slomljenom srcu); Max Brod: *Ballade vom Großkaufmann*; Zech: *Die Ballade von den Glasbläsern* (Balada o duvačima stakla), Max Hermann-Neiße (Maks Herman-Najse): *Ballade*; Franz Werfel: *Ballade von Wahn und Tod* (Balada o ludilu i smrti) i *Ballade von den Begleitern* (Balada o pratiocima); Iwan (Yvan) Goll: *Ballade von einem Traum auf der Flucht* (Balada o jednom snu za vreme bekstva); Johannes R. Becher (Behr): *Die Panzerwagen-Ballade* (Balada o oklopnim kolima); Hugo Sonnenschein (Sonenshajn): *Bergmannsballade* (Rudarska balada) i Klabund: *Die Ballade des Vergessens* (Balada o zaboravu). Međutim, jedino su prvih šest pesama prave ekspresionističke balade; baladni status Traklovih pesama zavisi od određenih – za sada neizvesnih! – teorijskih pretpostavki; deseta (Hajm) i jedanaesta pesma (Brod) su ekspresionističke parodije balade, dok poslednjih osam pesama ne zadovoljava čak ni minimalne normativne zahteve žanra. Žanrovska odrednica „balada“ u naslovu jedne pesme nije, dakle, pouzdan pokazatelj pripadnosti te pesme hipotetičkom skupu „ekspresionistička balada“, ali je njena relativna učestalost u ekspresionizmu, pa makar i kao metaforičke oznake, ipak značajan pokazatelj svesti o kontinuitetu jedne izuzetno bogate tradicije.

1958: 9). Po Miler-Zajdelu, međutim, raspad balade počeo je već sa naturalizmom: „Gotovo je sa ovom lirikom od naturalizma, od simbolizma i ekspresionizma“ (Müller-Seidel 1963: 82). I Berger/Pišel, i Miler-Zejdel, i Hink samo variraju Kajzerov problematični diktum po kojem je ekspresionizam proglasio „smrt“ balade (Kayser 1936: 291).

Prožeta svešću o toj tradiciji, lirika nemačkog ekspresionizma razlistava široku lepezu različitih oblika balade: od potpuno pounutrene pripovedne pesme Ivana Gola („Čedomorka“ – *Die Kindsmörderin*) i simbolističke balade Georga Trakla („Mlada služavka“), preko izuzetno koncentrisanog baladnog soneta Georga Hajma, pa sve do retoričko-ospoljene balade jednog Hazenklefera (Hasenclever) i agresivno-ekstravertne balade niza autora sklonih grotesci.

Svaki pokušaj da se razvije tipologija ekspresionističke balade po *formalnim* kriterijumima ima, na žalost, još manje izgleda na uspeh od pokušaja stvaranja formalne tipologije balade uopšte. Stoga bi umesto o tipovima bilo uputno govoriti o određenim tendencijama. Kao prvu takvu tendenciju izdvajamo krajnje dinamično oblikovanje zbivanja u ekspresionističkoj baladi: ono je katapultisano bez ikakve ekspozicije, odvija se na *krupne* preskoke – često u obliku niza samo naznačenih „gestova“ – hrli ka, najčešće katastrofalnom, kraju, te se stoga, „kajzerovski“ rečeno, i odlikuje izuzetno velikim „padom“ (*Fallhöhe*). U tom kontekstu treba pomenuti i stepen koncentrisanosti nezamisliv u baladama iz ranijih razdoblja: ekstremno sužena, štaviše na apsolutan minimum redukovana „radnja“ veoma je često grupisana oko *jedne* situacije, no ni ova nije – po pravilu – predstavljena kao kontinuirana celina, nego kao lanac slikovnih isečaka ili trenutnih slika. Ekspresionističkoj baladi je, dalje, gotovo potpuno strana upotreba monologa i dijaloga, i to ne toliko zbog njene do krajnosti dovedene „tehnike sažimanja i koncentracije“, koliko zbog egzistencijalnog statusa njenog „junaka“: on se ne sučeljava sa silama „sudbine“ (istorije, prirode i sopstvenih nagona) kroz medijum reči, već kroz bespomoćan nemuš gest. S tim u vezi, treba istaći sklonost ka slikovnom ispoljavanju motiva: motivi „junaka“, odnosno „junakinja“ mnogih ekspresionističkih balada (recimo, Traklove mlade služavke) se ne iskazuju kroz reči, čak ni kroz činove, već prvenstveno kroz slike; oni „postoje“ gotovo isključivo u njima, pa stoga pratiti razvoj radnje takvih balada pre svega znači pratiti kretanje njihovih slika. Ekstremna upućenost na sliku kao primarni medijum ispoljavanja motiva uslovlila je kako izraziti lirski kvalitet, tako i zamagljenost kontura „radnje“ u jednom delu ekspresionističkih balada, ali je u isto vreme i radikalizovala njihov tajanstveni karakter. Ovaj potonji daleko prevazilazi meru tajanstvenosti svojstvenu tradicionalnoj umetničkoj baladi.

Ekspresionistička balada se, dakako, odlikuje teleološki strukturisanim zbivanjem. Za razliku od finalističke strukture umetničkih balada iz prethodnih razdoblja, međutim, u ekspresionističkoj baladi analogna usmerenost zbivanja veoma često vrhuni u ironičnom, pa čak i sarkastičnom obrtu. Takva ironična, odnosno sarkastična teleologija ekspresionističke balade najčešće ima dve funkcije: ona treba ili da izrazi protest protiv ustrojstva jednog sveta u kojem vladaju ugnjetavanje, patnja i besmisao, ili da ekspresionističkog junaka-pripravnika premesti u sferu otrgnutosti od tragične individualne volje.

Junak ekspresionističke balade nije izgubio samo osećaj blagotvorne okruženosti tajanstvenim silama prirode, niti samo smisao za istoriju kao pozornicu

ljudske veličine, već je (nekoliko godina pre likova Brehtovih ranih balada) izgubio i svaki herojski gest. On je, po pravilu, krajnje pasivan – štaviše, *objekt* bezličnih istorijskih snaga, „naturalističke“ sredine, ali i sopstvenih nagona, sopstvene neekspresionističke psihologije. On je, jednostavno, usamljeno stvorenje koje pati. Gubitak smisla supstance i samoosjećaja dao je – ili pozitivno ili negativno – odlučujući pečat odnosu ekspresionističkog pesništva prema različitim podvrstama žanra balada. Na stranu epizodni nastupi prirode u ulozi sapatničkog ili cinično-nemuštog svedoka patnji glavnog lika, na stranu čak i nje eventualne „spasilačke“ intervencije, pesništvo ekspresionizma se gotovo nikada ne upušta u pustolovinu prirodno-magijske balade,⁴ što, pak, ne znači da uopšte ne zna za upade drugačijih oblika numinoznog u ljudski svet.⁵ Budući da je „junaku“ ekspresionističke balade stran svaki herojski gest, u ekspresionizmu ne postoji ni jedna jedina junačka balada. No gotovo i nijedna istorijska balada u pravom smislu reči; Šikeleove (Schickele) pesme 1815 i *Der Gottesfreund aus dem Oberland* (Priatelj Boga sa Severa) su maltene jedini izuzeci. Za razliku od njih, Hajmovi soneti o Francuskoj revoluciji zasigurno ne mogu da budu uvršteni u istorijske balade, jer je u njima istorija samo pozadinsko poprište bezličnih sila koje „junaka“ unapred obesnažuju, štaviše onečovečuju, no koje ne igraju nikakvu bitnu ulogu u prikazanom zbivanju – jednom pokrenut, besmisleno brutalni mehanizam funkcioniše sam od sebe. Konačno, ni u kom slučaju nesvestan socijalnih problema, ni u kom slučaju defetistički nastrojen, ekspresionizam je takođe proizveo niz društveno-kritičkih,⁶ pa čak i nekoliko aktivističkih balada.⁷

⁴ Jedini pravi izuzetak je Kazakova (Hermann Kasack) rana balada „Magleni jahači“ (*Die Nebelreiter*). Engelkeova pesma „Smrt u oknu“ (*Der Tod im Schacht*) i Cehove pesme „Balada o slepom rudarskom konju“ i „Balada o graditeljima mostova“ sadrže prirodno-magijske elemente, ali su u suštini društveno-kritičke balade.

⁵ Direktan upad numinoznih sila u ljudski svet prikazan je u „Baladi“ Elze Lasker-Šiler, u Engelkeovoj baladi „Virbal, sa krvavim kopljem“ (*Wirbal, mit dem Blutspeer*) i – u određenom smislu – u Hajmovoju (uslovno rečeno) baladi „Bog grada“ (*Der Gott der Stadt*). U „Bogu grada“ je, međutim, preokrenut tradicionalni odnos između numinozne sile kao katalizatora i čoveka kao agensa: ona prva je glavni lik, a ovaj potonji samo deo pozadine njenih aktivnosti.

⁶ Primeri ovoga tipa su i Cehove balade „Kod Kresija na Marni“ (*Bei Cressy an der Marne*) i „Jednom dođe neki debeli čovak“ (*Es kam einmal ein dicker Mann daher*), Leonhardov „Polazak na front“ (*Ausmarsch*), Klubundova balada „I otac je tu“ (*Vater ist auch dabei*) i Brotova „Balada o veletrgovcu“.

⁷ Na primer, Hazenkleferove balade „Kralj protiv Kejsmenta“ (*Der König gegen Casement*) i „Turati govori u Donjem domu“ (*Turati spricht in der Kammer* – obe iz 1917. godine), kao i – uslovno rečeno – Verfelova pesma „Isus i strvinarski put“ (*Jesus und der Äser-Weg*). S obzirom na relativno velik broj aktivističkih i društveno-kritičkih balada u ekspresionizmu, nije sasvim opravdano govoriti o dominaciji „defetističkog funkcionalnog tipa“ u njemu (Freund, 1982: 121).

III

Uprkos takvom bogatstvu formi, broj ekspresionističkih balada se svodi na nepunih četrdeset! Budući da je taj broj izuzetno mali za pravac koji je okupljao mnogo autora, moramo se zapitati koji su razlozi za relativno slabu zastupljenost balade u njemu.

Mogli bismo da tvrdimo da su ekspresionisti, uopšte, bili podozriv prema baladi. Mogli bismo, zatim, da zastupamo tezu da se razlozi za njihovu navodnu podozrivost prema tom žanru imaju tražiti pre svega u njihovoj odbojnosti prema svim tradicionalnim formama te u želji da ih unište i zamene novim. Samo, to tobože nepomirljivo neprijateljstvo prema osveštalim formama možda je jedna od brojnih predrasuda u vezi sa ekspresionizmom. Jer, isto onoliko koliko je bio spreman da ih podrije, isto toliko je bio voljan da ih, modifikovane, i prihvati. Kako inače objasniti ogromnu popularnost, u ekspresionističkoj lirici, jedne tako stroge i konzervativne forme kao što je sonet?⁸ Kako objasniti to da je upravo jedan od najistaknutijih ličara ekspresionizma, Georg Hajm, *stvorio* nov, do tada „nemoguć“, oblik: baladni sonet?⁹ Kažemo „nemoguć“ jer su uprkos zajedničkoj sklonosti ka koncentraciji i teleološkoj strukturisanosti (u baladi narativnoj, u sonetu misaonoj) epsko-lirska vrsta balada i brojnim normativnim zahtevima opterećena diskursivna forma soneta u principu nespojive.¹⁰

Dve u ekspresionističkoj lirici dominantne strukture nisu, sva je prilika, pogodovale prihvatanju balade: nizanje heterogenih slika (*Reihungsstil*)¹¹ i rapsodijsko-himnična struktura. Ova potonja nije prikladna za prikaz baladnog zbivanja jer niti pokušava da simulira postepenu sukcesivnost, niti okleva da se vine u lirske visine u kojima ne može da prebiva bilo kakva „radnja“. Parataksički stil je još oprečniji baladi od rapsodijsko-himničnog. Budući da niz disparatnih slika, koje su povezane jedne s drugima samo na osnovu idealnog centra, ima za cilj, s jedne strane, stvaranje privida simultanosti, a druge strane, odstranjenje čak i poslednjeg traga prinude kauzalnosti, to su u takvoj strukturi baladi oduzeti osnovni preduslovi za razlistavanje nekog zbivanja: vremenska konsekutivnost i minimalna sugestija (kvazi)kauzalnog povezivanja. Tačnije: budući da balada kao pripovedna pesma sa relativno razvijenom „radnjom“ ne može, u krajnjoj liniji, bez minimalne ukotvljenosti kako u (kvazi)kauzalnim odnosima, tako i u vre-

⁸ Vidi Bogosavljević 1998: 66–96.

⁹ Na primer: „Bastilja“ (*Bastille*), „Luj Kape“ (*Louis Capet*), „Ludaci“ (*Die Irren*) i „Gorile“ (*Die Gorillas*).

¹⁰ Stroga arhitektonika soneta navodno sputava „razlistavanje baladnog zbivanja“; „u Prokrustovoj postelji sonetne forme [...] tok pripovedanja kao da je zapretan“ (Hinck, 1978: 115 f.).

¹¹ Ovaj stil je – pod uticajem Amerovog (K. L. Ammer, odnosno Karl Klammer) prevoda Rimboovih pesama (1906) – postao dominantan u ekspresionističkoj lirici već u proleće/leto 1910. godine. Među prvim zrelim ostvarenjima u tom maniru ističu se Hajmova pesma „Mirni“ (*Die Ruhigen*; konačna verzija maj 1910.) i Traklovo „Olujno veče“ (*Der Gewitterabend*; Juli 1910). Videti: Bogosavljević 1998: 55–65; 97–100; 140–156.

menskom sledu kao medijumu razvoja zbivanja, to je u takvoj strukturi manifestovana mržnja prema kauzalnosti i hronološkom vremenu mogla da ima samo negativne posledice po spremnost ekspresionističkog pesništva da udovolji zahtevima žanra.

Sve i da je, pak, tačno da su te dve u ekspresionističkoj lirici najzastupljenije strukture u velikoj meri doprinele njenoj neprijemčivosti za baladu, one ne mogu da budu hipostazirane u isključive uzroke. I to iz dva razloga. Prvo, upravo su pesnici koji su najranije i najusrdnije prihvatili takve baladi oprečne prikazivačke obrasce – sa Hajmom i Traklom na čelu – napisali niz balada; čak se i autor čuvene jurišne himne ekspresionizma „Smak sveta“ (*Weltende*), Jakov van Hodis (Hoddis), uzneo do jedne takve pesme („Ubica“ – *Der Mörder*). I drugo: u ekspresionističkoj lirici su prisutne i drugačije, pa i protonarativne strukture.

No, upravo se na protonarativnim oblicima može videti zašto u mnogim slučajeva ekspresionistička lirika nije bila u stanju da stvori prave balade. Traklova „Pesma o Kasparu Hauzeru“ je izuzetan, ali ne i najdrastičniji primer takvog oblika, pogotovo što počiva na izrazito baladesknoj građi: na priči o mladiću tajanstvenog porekla koji se 26. 5. 1828. obreo u Nirnbergu, da bi pet godina kasnije bio – u ansbaškom parku – ubijen od strane nepoznatog počinioca i iz nepoznatih razloga.¹²

On je doista voleo sunce što je purpurno silazilo niz breg,
šumske putanje, raspevanog kosa
i radost što je u zelenilu.

Ozbiljan beše mu boravak u senci drveta
i čisto njegovo lice.
Bog blagi plamen reče njegovom srcu:
O, čoveče.

Tiho mu korak uveče nađe grad;
tamni lelek iz njegovih usta:
hoću da budem konjanik.

A za njim kretahu žbun i zver,
dom i sutonska bašta belih ljudi,
i njegov ubica ga je tražio.

¹² Zagonetka „Kaspar“ dala je povoda za razne – čak i veoma burne – spekulacije, među kojima je bila najrasprostranjenija „teorija“ o njegovom plemićkom poreklu i političkoj pozadini njegovog ubistva. Kaspar je ubrzo posle smrti postao tema vašarskih i „novinarskih“ balada. Potom je ušao i u „visoku“ književnost kao šifra „neudomljenosti“ modernog čoveka. Pre Trakla su tu temu obradili Pol Verlen („Gaspard Hauser chante“, 1873), Štefan George, Rajner Marija Rilke i Jakob Vaserman (u romanu *Kaspar Hauser oder die Trägheit des Herzens* – Kaspar Hauzer ili tromost srca, 1908). Posle Trakla – Hans Arp, Klabund, Valter Helerer (Walter Höllerer), Peter Hantke (Handke), Roza Auslender (Rose Ausländer) i režiser Verner Hercog (Werner Herzog).

Proleće i leto i lepa jesen
pravednikova, njegov korak tih
mimo sumračnih soba sanjalica.

Noću je ostao sa svojom zvezdom sam;
video kako na golo granje pada sneg
i u sve tamnijem tremu senku ubice.
Srebrno klonu glava nerođenoga.

(Prev. B. Živojinović)

Pesma počinje himničnim „opisom“ stanja nevinosti, pravednosti i – uprkos određenim „upozoravajućim signalima“ – potpune harmonije u kojem je Kaspar živeo u prirodi. Treća strofa donosi prve potencijalno fabulotvorne elemente: Kaspar dolazi u grad i izražava „tamnu“ želju da bude konjanik, čime se odvaja od prirode i postaje tragični subjekt koji već sluti dolazak smrti. Taj zametak radnje ne dobija, međutim, zamajac u onome što sledi: prvi naredni element (da su Kaspara pratili žbun i zver, dom i sutonska bašta belih ljudi) ne otvara nikakav mini-siže, dok druga – hipotetička – „činjenica“ (da ga je tražio njegov ubica) ne može da izvuče incipijentnu priču iz niza fragmenata lirskog – himničkog – „izveštaja“ pošto ne potiče iz sfere projicirane faktičnosti, već iz sfere „vizionarske“ anticipacije junakovog kraja. „Junak“ uopšte ne dela, pa, prema tome, ovde i ne može biti reči o nekoj aktivnosti koja bi konstituisala radnju, „već o predstavljanju duševnog stanja jednog izopštenika u gradu“ (Buck 1999: 113). Nebaladeskni karakter Traklove pesme se najjasnije očituje u njenom odnosu prema vremenu kao medijumu nekog toka događaja: *simulacija*, ali, u isto vreme, i neutralizacija vremenskog kontinuiteta zbivanja na kraju četvrtog i početku pete strofe je isprva postignuta *direktnim lirskim imenovanjem* tri godišnja doba, a zatim i indirektnim ukazivanjem na dolazak četvrtog (ogoljenog, „predsmrtnog“) kao sastavnog dela junakove sluteće percepcije. Čak je i ključnom elementu pojavljivanja ubice dodeljen status sanolikog proizvoda ove potonje, a ne činjenice koja objektivno postoji i van nje te, nadirući spolja, označava početak nekog katastrofalnog događaja. Stoga ni sama katastrofa – Kasparova smrt – nema kvalitet kulminacije takvog zbivanja, već je, uprkos svom drastičnom fabulativnom potencijalu, samo finalno stanje u nizu statičnih stanja.

Traklova pesma nas suočava sa nekoliko – možda samo prividnih – paradoksa. S jedne strane, ona – i to ne samo na osnovu gramatičkom trećeg lica jednine – stvara privid „dosledno, premda fragmentarno ispričane životne priče“ nekog „on“ (Metzner 1974: 456) – dakle privid fikcionalnosti – pa je „Pesma o Kasparu Hauzeru“ verovatno adekvatan prevod dvosmislenog i ortografski neispravnog naslova „Kaspar Hauser Lied“; s druge strane, uprkos trećem licu, ona čini sve da tu svoju fikcionalnu osnovu i podrije uz pomoć govora nekog lirskog Ja koje se uživljava u ulogu Kaspara Hauzera, pa bi smo stoga morali da uzmemo u obzir i prevod naslova „Pesma Kaspara Hauzera“. S jedne strane, pesma počiva na „izveštaju o nečemu što se desilo u prošlosti“ (Buck 1999: 117), pri čemu je

navodno „distancirajući gest“ (*ibidem*, 113) izveštavanja održan od početka do kraja. S druge strane, ona, u stvari, progovara iz bezvremenske perspektive rapsodijske himničnosti, kojoj je stran i svaki „izveštaj“ i svaka „distanca“. S jedne strane, pesma pokazuje „ubedljivu finalnost“ utoliko što se već od druge strofe jasno kreće u pravcu „rastakanja i obestvarenja“ (*ibidem*, 107); ta teleološka usmerenost potcrtana je čak i smanjenjem broja stihova u finalnim strofama, koje – ubrzavajući njen ritam – pesmi daje „finalnu težinu“ (*ibidem*, 113). S druge strane, ona ne uspeva da oblikuje čak ni rudimentarnu baladesknu radnju: svi njeni mini-sižeji su abortivni, jer uvek kada treba da se dovoljno profilišu i instrumentalizuju smesta bivaju povučeni u sferu (nenarativnog) rapsodijsko-lirskog iskaza.

Mržnja prema kauzalnosti i hronološkom vremenu bila je samo jedan od mnogih pojava oblika sveobuhvatne destruktivne opozicije prema svekolikoj empirijskoj stvarnosti. Ta želja da ona bude uništena uslovlila je, sa svoje strane, dve međusobno povezane tendencije koje nisu išle na ruku procvatu baladnog stvaralaštva: naime, tendenciju ka pre naglašavanju „unutrašnjih veza“ na užtrb „objektivnih“ predmetnih odnosa, i tendenciju ka radikalnom „odvajanju pesničke slikovnosti od iskustvenih obrazaca stečenih iz predmetne stvarnosti“ (Hinck 1978: 146). Sledeći izvanredno tumačenje Gintera Damana, ali izvlačeći zaključak dijametralno oprečan njegovoj osnovnoj tezi, pokazaćemo to na primeru Hajmove pesme „Pilat“:

Smešak krivog jada koji se gubi
U beloj kapiji njegovog čela.
On sedi na tronu. Podignute ruke
Slamaju štap – padaju od muke.

Al', nalik svetlozelenom cvetu,
Jevreja kralj sjaji u dvorišnoj tami,
A čelo koje mu trnje senovito rami
Plamti ko dragulj u bledome svetu.

I Bog se penje, dižu ga ramena meka
Džinovskih anđela. On, labud, peva;
Lagan, sitan ide trasom koja seva.
U nebeskom sjaju Otac ga čeka.

Al' na plavome bregu visi
Sudija poput zboranog ploda.
Divlje veče se spušta na pustoši zvonke,
U zeleni klanac pada ćutke voda.

(Prev. S. B.)

Hajmova pesma se sastoji iz četiri *slike* u sadašnjem vremenu: slike Hristovog saslušanja pred Pilatom i izricanja kazne; slike ponižavanja i krunisanja trnovom krunom; slike Hristovog uspeća, koje je u „istorijskoj“ stvarnosti usle-

dilo nekoliko nedelja posle prethodnog događaja; i slike Pilatovog legendarnog kraja u Alpima.¹³ Pisma ima dva „junaka“, odnosno, prema Damanu, četiri: Pilata prve strofe, Isusa druge strofe, Isusa treće strofe i Pilata četvrte strofe, pri čemu onaj prvi, navodno, odgovara trećem, a drugi četvrtom.¹⁴ Veze između takvih „disocijativnih“ junaka nisu, pak, sasvim jasne. Niti su sasvim jasni hronološki i kauzalni odnosi između četiri slike koje oni zauzimaju. Jer, prvo, izostavljena je svaka direktna naznaka vremenske sukcesije: dvaput je veza između četiri situacije uspostavljena uz pomoć čisto adverbzativne kopule „ali“, a jedanput – i to upravo na markantnom mestu vremenskog skoka od nekoliko nedelja – pomoću kopule „i“, koja je kod Hajma najčešće semantički prazna. I drugo, ne samo što je vremenski kontinuitet isprekidan već je i sama moguća priča fragmentovana te zamrznuta u niz heterogenih, disparatnih vinjeta. Hajmov „cepkanje ispričane priče u slike“ (Dammann: 393) nije, međutim, proizvod nemara ili nekog „defekta“, već je – kao što bi uvid u genezu pesme mogao da potvrdi – plod određene intencije, koja pretpostavlja svesno lišavanje priče kao oblikovanog toka zbivanja poduprtog sugestijom kvazikauzalnih odnosa. Čak i kada je u prvobitnim verzijama učinjen napor da se ispriča „priča“ o Pilatu, ta incipijentna priča odmah biva povučena u bezvremenu sferu statičnog „opisa“: recimo, u poslednjoj strofi, umesto izvorno intendiranog mini-sižea Pilatovog padanja sa statičnim pejzažom kao pozadinom, Hajm u konačnoj verziji stvara samo *prostorno* razvijenu scensku sliku u kojoj se „junakova“ statika i kretanje „uzvišene“ prirode ukazuju kao elementi topografije jednog „zamrznutog“ trenutka; vreme – vremenska sukcesija – se, drugim rečima, preinačuje u prostorne odnose, koji, dakako, nisu narativni. „Cepkanjem kontinuiteta“ „uništena je sintagma biografije, a na njeno mesto stupa paradigma jedne semantike slika“, koja vrhuni u teleologiji „iznenadnosti trenutaka u kojima se egzistencijalno tumačenje sveta u ikoničnom znaku zgušnjava u estetski topos“ (*ibidem*, 394): tako je u finalnoj strofi „prokleti“, smrti izručeni subjekat uništen od strane uzvišene prirode, a da bi se „potom implicitno pojavio u njenoj uzvišenosti kao elementarna sila“ (*ibidem*, 399 f.), s one strane patnje.

Veliko je, pak, pitanje da li je ovakvom strukturom dobijen i „novi tip balade“ (*ibidem*, 394). Ukoliko „radnja“, skupa sa minimalnom sugestijom vremenskih i kvazikauzalnih odnosa, tvori srž balade, pesma koja se trudi da potre i jedne i druge, koja se, štaviše, upinje da iz same sebe progna „priču“, uništila je

¹³ Legenda o Pilatovom samoubistvu u Alpima posle smrtne presude izrečene na dvoru cara Tiberija sačuvana je u čuvenoj zbirci „Zlatna legenda“ (*Legenda aurea*) Jakova iz Voražena (Jakobus de Voragine) – Dammann, 1988: 388 f.

¹⁴ Prema Damanu, Pilat prve strofe je groteskni predstavnik nevitálnih društvenih snaga; Hrist treće strofe – persifilirani predmet transporta u carstvo Oca; Hrist druge strofe – herojska paćenička figura koja ima sve atribute uzvišenosti; Pilat finalne strofe – prokleti izopštenik kojega uzvišena priroda ništi, ali ga, u isto vreme, i unapređuje u bezlično-elementarni deo sopstvene uzvišenosti (*ibidem*, 394 – 400).

i sintagmatiku balade. U tom smislu, Hajmov „Pilat“ ne donosi novi tip balade, već njenu (privremenu) smrt.

Relevantna u ovom kontekstu su i neka (ne nužno tačna) razmišljanja Wolfganga Kajzera. Polazeći od „aksioma“ da za baladu specifično – „objektivirajuće“ – oblikovanje nekog spoljašnjeg zbivanja („fona“) pretpostavlja „stabilne konture stvari i likova“, Kajzer u odbojnosti ekspresionista prema svakoj vrsti „čvrstog fona“ (Kayser 1936: 298) vidi glavni razlog za njegovu generalnu neopremljenost za taj žanr. Moramo da donekle damo za pravo takvom sudu te da, štaviše, tvrdimo da je krajnje neprijateljski odnos ekspresionizma prema empirijskoj stvarnosti doista uslovio i njegov poseban odnos prema baladnom „prednjem planu“. Ovaj je ili deformisan, ili sveden na minimum, ili pounutren; on u svakom slučaju nije više vrednost za sebe. Međutim, koliko god da je iskrivljen, redukovan, pounutren ili lišen autohtonog aksiološkog statusa, on ipak uvek postoji kao *negativna folija* jednog „višeg sloja“, koji da naslutiti neku „dublju“ stvarnost. Menjaju se, pri tom, kako modusi povezivanja fona sa „višim slojem“, tako i odnos primata između njih: „viši sloj“ se u ekspresionističkoj baladi nameće kao apsolutno primaran – kao apsolutni telos pukog povoda.

Kajzer ekspresionističkim pesnicima, koji, po njemu, nisu bili pozvani da se okušaju u baladi, takođe prebacuje „potpun nedostatak objektivnog prikaza“ (*ibidem*); što će reći, zloupotrebu tog žanra u svrhu manje ili više direktne (!) artikulacije određenog životnog osećaja, a na štetu simboličkog „hvatanja u koštac sa biti-u-stvarnosti“ (*ibidem*). Ni ovaj prigovor ne stoji. Jer, koliko da je ekspresionizam – kao i svaki drugi „pravac“ – uprezao baladu u artikulaciju nekog životnog osećaja, on je to neretko činio na uštrb takve simboličke reprezentacije. Naprotiv: u ekspresionizmu je balada – dolazimo u iskušenje da kažemo: u daleko većoj meri negoli u ranijim razdobljima – *pre svega* medijum ovladavanja stvarnošću – i to jednom stvarnošću u procesu raspada.

U ekspresionističkoj lirici se može naći niz balada koje relativišu mit o potpunom poistovećivanju „Ja“ i „sveta“, odnosno o poimanju ovog potonjeg kao projekcije apsolutno autonomnog transcendentnog Ja,¹⁵ kao i tezu, proisteklu iz tog mita, da je sklonost ka radikalnom pounutrenju stvarnosti mogla da se manifestuje u principijelno „egocentričnim“ lirskim oblicima, ali ne i u „ekstravertnoj“, „objektivirajućoj“ baladi.¹⁶ Imamo na umu one ekspresionističke pripovedne pesme koje se ugledaju na „vašarsku baladu“ (*Bänkelsang*) à la Frank

¹⁵ Paul Hatvani (1917), na primer, govori o „stravičnom pounutrenju sveta“ u ekspresionizmu: „U ekspresionizmu Ja plavi svet. Stoga više nema spoljašnjosti [...]“. U skladu sa ideologemom apriornosti svesti, ekspresionistički umetnik može da kaže: „Ja sam svet, a svet je moj izraz“ (Best, 1982: 68, 72).

¹⁶ U specifično lirskom iskazu „subjekt“ i „objekt“ se uzajamno prožimaju; „svet“ tu samo punktuono zasvetli u subjektivnom doživljaju lirskoga Ja. Nasuprot tome, balada kao fiktionalni rod promoviše neko nelirsko, pripovedačko Ja koje svoj objekat ne usisava u se, nego se postavlja *spram njega* (Hinck, 1978: 144).

Vedekind, ili, u nekim slučajevima, na baladu o zločinu (*Moritat*). Većina tih pesama je, uzgred, nastala nekoliko godina pre Brehtovih ranih balada; na primer, Klabundova balada posvećena Vedekindu (1913), Leonhardova groteskna mini-balada „Polazak na front“ (1914), Lerkeova još grotesknija balada „Balova seta“ (*Baals Schwermut*; 1916) i venčić parodijskih „Kriminalističkih soneta“ (*Kriminal-Sonette*) trojica Ludvig Rubiner, Fridrih Ajzenlor (Friedrich Eisenlohr) i Livingston Han (Livingstone Hahn) iz 1913. godine.¹⁷ Koliko god da su retke u – obično smrtno patetičnoj – ekspresionističkoj lirici, te ironično-distancirane pripovedne pesme svedoče o jednom ekspresionizmu koji je iskoristio upravo određene vrste balade ne u svrhu pounutrenja stvarnosti, već u svrhu njene groteskne deformacije, tako reći u njenom okrilju.

Stvaran doprinos nemačkog ekspresionizma „obnovi“ balade posle 1900. nije, međutim, prvenstveno rezultat dozivanja „vedekindske“ tradiciji,¹⁸ već je postignut u uskom međuprostoru između nevoljnog povlađivanja vremenskim i kvazikauzalnim zahtevima baladesknog pripovedanja, s jedne strane, i želje, diktirane samom suštinom ekspresionizma, da se ono stavi van snage, s druge strane. U tom smislu, mnoge ekspresionističke balade predstavljaju avangardne nagoveštaje nekih ključnih dilema savremene književnosti.

BIBLIOGRAFIJA

Berger, Karl Heinz/Püschel, Walter (Hrsg.) 1958. *Deutsche Balladen. Von Bürger bis Brecht*, Berlin.

Best, Otto (Hrsg.) 1982. *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart.

Bogosavljević, Srdan 1998. *Ekspresionistička lirika*, Novi Sad.

Buck, Theo 1999: Kaspar Hauser – Medium der Selbstbegegnung für Autor und Leser. In: *Gedichte von Georg Trakl. Interpretationen*. Hrsg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart, S. 97–120.

Dammann, Günter 1988. Epiphanien des Grotesken und des Erhabenen. Zu Georg Heyms „Pilatus“, u: Grimm, Gunter E. (Hrsg.), *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*, Stuttgart.

Freund, Winfried (Hrsg.) 1982. *Deutsche Balladen*, Stuttgart.

Hinck, Walter 1978. *Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht*, Göttingen.

Hirschenauer, Rupert/Weber, Albrecht (Hrsg.) 1964. *Deutsche Balladen*, München.

Kayser, Wolfgang 1936. *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin.

¹⁷ Između ostalih, „Ubistvo u podrumu“ (*Der Mord im Keller*) i „Karnevalska lukavština“ (*Karnevalslist*).

¹⁸ Ovim indirektno dovodimo u pitanje središnju tezu Riine knjige (Riha 1965) koja odlučujuću ulogu u obnovi žanra posle 1900. godine pripisuje gotovo isključivo baladi u tradiciji „vašarske balade“ i „moritata“.

Metzner, Ernst Erich 1974: Die dunkle Klage des Gerechten – Poésie pure? Rationalität und Intentionalität in Georg Trakls Spätwerk, dargestellt am Beispiel „Kaspar Hauser Lied“. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Neue Folge, Bd. XXIV, H. 4, S. 446–472.

Müller-Seidel, Walter 1963. Die deutsche Ballade. Umrisse ihrer Geschichte, u: Hirschenauer, Rupert/Weber, Albrecht, *Wege zum Gedicht II. Interpretationen von Balladen*, Zürich, S. 17–83.

Piontek, Heinz 1964. *Neue deutsche Erzählgedichte*, Stuttgart.

Pratz, Fritz 1967. *Moderne Balladen*, Frankfurt.

Riha, Karl 1965. Moritat, Song, Bänkelsang. *Zur Geschichte der modernen Ballade*, Göttingen.

Srdan Bogosavljević

THE BALLAD IN GERMAN EXPRESSIONISM

(Summary)

Surveying the possible reasons for the relatively modest quantitative presence of the ballad in German Expressionism, the paper shows that, measured by the criterion of thematic and formal innovation, that movement – contrary to the conviction of most scholars – does not mark a hiatus in the development of the genre but represents one of the most significant stages in the process of its emancipation from the atavistic patterns of the nineteenth century. German Expressionism created a variety of new forms such as the extremely concentrated, precariously equilibrated balladesque sonnet (Heym) and the symbolic ballad in which the movement of motivation is carried by images to a heretofore unimaginable degree (Trakl), yet at the same time it resorted to the *Bänkelsang* (fair ballad) and *moritat* (ballad about a crime) à la Frank Wedekind, thus relativizing the myth about itself as a movement bent upon a total – “lyrical” – interiorization of reality and therefore unwilling to embrace an “extraverted” genre. The real contribution of German Expressionism to the “renaissance” of the genre after 1900 was however not so much the result of a recourse to the latter forms as a corollary of its efforts to reconcile the demands of balladesque narration and its aversion to causality and time. Coupled with a conception of the “hero” as a completely unheroic, moreover passive, suffering, lonely individual, this tension anticipates some key dilemmas of contemporary literature.

Ključne reči: ekspresionizam, balada, parataksični stil, rapsodijsko-himnične strukture, kauzalnost, vreme, radnja, naracija, baladni sonet, simbolistička balada, vašarska balada (*Bänkelsang*), balada o zločinu (*Moritat*).

Smilja Srdić
Philologische Fakultät – Belgrad

BEDEUTUNGSERMITTLUNG VON WÖRTERN IN ALTHOCHDEUTSCHEN SPRACHDENKMÄLERN

Der althochdeutsche Wortschatz enthält die Wörter der ältesten Stufe der deutschen Sprache. Er besteht zum größten Teil aus Glossen, aus den in verschiedenen lateinischen Texten vorkommenden althochdeutschen Wörtern sowie aus dem Wortgut der literarischen Denkmäler. Der mundartlich geprägte und starken Einflüssen des Angelsächsischen, Gotischen und Romanischen ausgesetzte althochdeutsche Wortschatz weist dementsprechend große Unterschiede auf. Deshalb ist die Bedeutungserschließung althochdeutscher Wörter mit vielen Schwierigkeiten verbunden. In dieser Arbeit wird sie am Beispiel vom Hildebrandslied (weiter im Text: HL), dem einzigen althochdeutschen Vertreter der Heldendichtung, demonstriert.

Die 230 Wörter des HL (mehrmals in der Handschrift vorkommende Wörter werden nur einfach gerechnet) haben die ganze Bewegtheit des althochdeutschen Wortschatzes miterlebt.

Bei der Bedeutungsermittlung im HL sind folgende Wortgruppen zu unterscheiden (vgl. hierzu auch Köppe 1998: 59ff.):

- a) Wörter, deren Bedeutung gleich erkannt wird, weil sie auch im Neuhochdeutschen vorkommen. 15–25% des althochdeutschen Wortgutes ist in der deutschen Gegenwartssprache erhalten.¹ (Wenn man die althochdeutschen Wörter, die heute nur in verschiedenen deutschen Mundarten vorkommen, einbezieht, erhöht sich der Prozentsatz um 10%).² Es handelt sich in der Regel um die Wörter, die auch im Althochdeutschen und außerhalb des Althochdeutschen ein häufiges Vorkommen aufweisen: d. h. sie haben auch althochdeutsch außerhalb des HL sowie in weiteren germanischen Sprachen zahlreiche

¹ Nach Köppe (1998: 57) ist also fast jeder fünfte althochdeutsche Ansatz noch in der Gegenwartssprache erhalten. Sie warnt jedoch vor der Gefahr, zu schnell und ohne Ausschöpfung anderer Kriterien von der heutigen auf die althochdeutsche Bedeutung zu schließen. Um das Nachleben eines althochdeutschen Wortes im heutigen Deutsch festzustellen, muss man das Wort durch die Jahrhunderte verfolgen. Sonst kann passieren, dass eine neuhochdeutsche Neubildung als aus dem althochdeutschen Wortgut stammendes Wort bezeichnet wird (Köppe 1996: 329).

² Das bedeutet, dass viele althochdeutsche Wörter nie der allgemeinen deutschen Schriftsprache angehört haben. Ihre Bedeutungsermittlung kann nur mit Hilfe der einschlägigen Dialektwörterbücher durchgeführt werden (vgl. Köppe 1996:333; Große/Köppe 2000: 36).

Vollentsprechungen: *fater* 9, *man* 24, *sunu* 7, *wintro* 50, *burc* 52, *alter* 39, *wuortun* 40, *gistuont* 8, *nid* 18, *tot* 44, (irmin)got 30, *filu* 19, *bi* 48, *ana* 5, *in* 20, *to* 6 (althochdeutsch *zuo*), *hina* 22. (Diese Wörter gehören dem althochdeutschen Grundbestand an und haben keine oder geringe lautliche Veränderungen erfahren).³

- b) Wörter, die aus dem deutschen Wortschatz verschwunden sind. Das Aussterben von einzelnen Wörtern oder ganzen Wortgruppen bzw. das Entstehen neuer Wörter ist eine unbestrittene Tatsache in der Sprachgeschichte. Die Folge dieses ewigen Fortbewegens ist es, dass man nach vielen Jahrhunderten die älteren Texte nicht mehr verstehen kann:⁴ Neben der veränderten Morphologie und Syntax stören am meisten die in der Gegenwartssprache nicht mehr existierenden Wörter (vgl. Holthausen 1915: 184).

Welche Teile des althochdeutschen Wortgutes sind im Neuhochdeutschen nicht nachweisbar? Holthausen (1915) zählt die Hauptgründe⁵ für das Aussterben von einzelnen Wörtern oder ganzen Wortgruppen auf. Obwohl seine Darstellung auf das Altschwedische und das Altenglische bezogen ist, finden sich im HI Beispiele, die fast jedem der von Holthausen genannten Hauptgründe zugeordnet werden können.

- Der wichtigste Grund für das Verschwinden bestimmter Wörter ist das Verschwinden der mit diesen Wörtern bezeichneten Sachverhalte und Dinge. Die dichterische Sprache des Althochdeutschen, die den kleinsten Anteil am althochdeutschen Wortschatz hat, steht völlig im Zeichen des Wechsels: die alte germanische Dichtertradition stirbt zunehmend ab und macht Platz für die christliche Übersetzung und

³ Das häufige Vorkommen dieser Wörter in allen Sprachepochen kann den falschen Eindruck erwecken, dass mehr althochdeutsche Wörter im Neuhochdeutschen nachleben, als das tatsächlich der Fall ist (vgl. Köppe 1996: 335).

⁴ Im Falle des Althochdeutschen ist die Situation zusätzlich erschwert: Es handelt sich um die Zeit, in der die ersten Schritte der Verschriftlichung der deutschen Sprache gemacht wurden. Im 8. – 11. Jh. gibt es keine gemeinsame deutsche Sprache, sondern nur mehr oder weniger voneinander geschiedene Dialekte. Darüber hinaus fehlt bei der Erforschung der althochdeutschen Sprache der für die Verständigung notwendige Kontext: vgl.: „... jeder ahd. Text ist gewissermaßen eine Insel, ohne Zusammenhang mit den Inseln in der näheren oder weiteren Umgebung“ (Wolf 2000: 2). Die semantische Erschließung eines Wortes dagegen richtet sich in der Regel nicht auf das Wort selbst, sondern auf seinen engeren oder weiteren Kontext, vgl. B. Meineke 1991: 195. Erschwerend kommt für das Althochdeutsche hinzu, dass die meisten belegten althochdeutschen Wörter Übersetzungen der entsprechenden lateinischen Wörter sind, von denen sich viele nie in die deutsche Sprache eingebürgert und nie ein Eigenleben geführt haben. Ohne festen Boden im Deutschen verschwanden sie meist gleichzeitig mit der lateinischen Vorlage (vgl. Köppe 1996: 331).

⁵ Bei den Hauptgründen kann man zunächst grob unterscheiden zwischen allgemein geltenden (beziehen sich weder auf eine bestimmte Sprache noch auf eine bestimmte Sprachepoche) und einzelsprachlichen, die im engen Zusammenhang mit der Entwicklung der jeweiligen Sprache stehen (Köppe 1996: 331).

die christliche Lehre überhaupt (vgl. Sonderegger 1969: 53). Das Wortgut des Althochdeutschen teilt das Schicksal der althochdeutschen dichterischen Sprache insgesamt – es stirbt während der althochdeutschen Epoche allmählich ab. Aus dem aktiven Wortschatz verschwinden somit viele Wörter aus dem Kriegswesen, viele Waffennamen und viele auf den vorchristlich-heidnischen Sakralbereich bezogene Wörter: *gudea* 60, *wic* 59, *hregilo* 61, *bihrahanen* 57, *bretun* 54, *ellen* 55, *urhettun* 2, *bauga* 33, *hrusti* 56, *inwit* 41, *darba* 26 (kommt vereinzelt bis ins 16., 17. Jh.), *giwigan* 68, *cnuosles* 11, *staimbort* 65, *hiltiu* 6, *wewurt* 49.⁶ Manche Teile des altgermanischen Wortgutes haben sich als geeignet für die neuen Sinnbereiche erwiesen. Das bezieht sich vor allem auf die Rechtswörter, die am ehesten in die Sphäre des Christlichen übergreifen. Bei der Übernahme in die christliche Lehre spielte ihr mehr oder weniger allgemeiner Charakter eine wichtige Rolle. (Bei den Rechtswörtern handelt es sich darüber hinaus um die abstrakten Wörter, die sich leichter mit neuen Sinninhalten füllen lassen, vgl. Große/Köppe 2000: 36.) Von den alten Rechtsausdrücken sind im Hl *dinc* 32, *arbeo* 22, *reht* 57, *huldi* 35 belegt.⁷ *sunufatarungo* 4 wiederum ist nicht als Folge des verschwundenen Sachverhaltes abgestorben, sondern weil sich die Haltung der Menschen geändert hat. (Beziehungen zwischen Verwandten sind lockerer geworden, vgl. Köppe 1996: 330).

- Dem Untergehen mehr ausgesetzt waren vor allem isolierte Wörter ohne Stütze der verwandten Wortgruppe.⁸ So war zunächst das Weiterleben des alleinstehenden Wortes *eo* 27 im Hl gefährdet. Solche Wörter wurden in der Regel durch andere mit zahlreichen Anknüpfungen ersetzt. Ein Beispiel für die Verdrängung durch das gut gestützte Synonym ist das Adjektiv *frôd* – später durch *wîse* ersetzt.

Die Tatsache, dass das Wort *degan* 'Kind, Knabe, Jüngling' isoliert stand, führte nicht zum Verschwinden des Formativs aus der althochdeutschen Sprache, sondern begünstigte dessen besondere Bedeutungsentwicklung (vgl. unten c) sowie Wortkommentar). Althochdeutsches *degan* wurde

⁶ Weitere Beispiele aus dem Hl vgl. bei Lühr 1982: 217/218; Weitere Beispiele für das Absterben der Wörter der alten germanischen Tradition vgl. bei Sonderegger 2003: 358f. und bei Köppe 1996: 329.

⁷ Alte rechtliche Bedeutung sowie neue christlich-religiöse Bedeutung dieser Wörter vgl. bei Sonderegger 2003: 369. Weitere Beispiele der althochdeutschen Rechtswörter vgl. bei Große/Köppe 2000: 41).

⁸ Es kommt aber auch vor, dass von einst großen Wortsippen im Neuhochdeutschen nur Reste vorhanden sind (vgl. Köppe 1998: 61). Als einsamer Vertreter einer untergegangenen Sippe kommt im Hl das Verb *garutun* (Inf. *garwen*) vor.

- durch die geläufigeren althochdeutschen Wörter *barn*, *chind* ersetzt (Lloyd/Springer 1998 II: 560).⁹
- Ein sehr wichtiger Grund innersprachlicher Natur ist die lautliche Entwicklung des Deutschen. Die Abschwächung der unbetonten Vokale führte zum Zusammenfall mancher Formen. Die althochdeutschen Wörter *bana* 'Mord' und *bano* 'Mörder' sind so im Mittelhochdeutschen zu *bane* zusammengefallen. Mit den beiden nach dem Mittelhochdeutschen nicht mehr nachweisbaren Formen konkurrierte das Wort *ban(e)* 'zum Gehen oder Fahren geschlagener (oder gebahnter) Weg, Bahn', das im Neuhochdeutschen als 'Bahn' weiter existiert (vgl. Lloyd/Springer 1998: 460).
 - Komposita und Ableitungen waren vom Aussterben mehr gefährdet als Simplicia (vgl. im Hl *sunufatarungo* 4, *gudhamun* 5, *seolidande* 42).
 - Möglich ist auch, dass ein Wort auf bestimmte Zeit aus dem deutschen Wortschatz verschwindet und später wieder in ihn integriert wird, vgl.: „Nach hoher Blüte in der Dichtersprache des Hochmittelalters wird *degen* (im Hl *degeno* 19) seit dem 15. Jh. äußerst selten. Durch Logau 1654 wird Lessing auf das Wort *Degen* aufmerksam gemacht. [...] Durch Bodmer, Bürger, Wieland, Schiller und Goethe wird es erneut zum Modewort“ (Lloyd/Springer 1998: 649). Ein ähnliches Schicksal hat das Wort *brunna* (im Hl *brunnono* 62) erfahren: althochdeutsches *brunna* (mittelhochdeutsch *brünne/brünje*) kam besonders oft in den Heldenepen vor. Mit dem Verschwinden der Sache musste auch das Wort aussterben. Es wurde im 19. Jh. von den Dichtern der Romantik wiederbelebt. Das Wort lautet neuhochdeutsch *Brünne*.
 - c) Die Frage der Kontinuität stellt sich auch bei denjenigen Wörtern, deren Stämme im Neuhochdeutschen zwar existieren, jedoch mit veränderter Bedeutung. (Die Formative bleiben erhalten, die Denotate haben sich verändert.) *bur* (*bure* 21) bedeutete im Althochdeutschen 'Haus', heute 'Vogelkäfig'; die ältere Bedeutung von *lidan* (*seolidante* 42) war 'weggehen', die jüngere ist 'leiden, ertragen'. *degen* 19 bedeutete ursprünglich 'Knabe Jüngling', heute 'Held'; *dinc* 32 'das, was auf dem Thing verhandelt wird, Gerichtssache', heute 'Sache'. *ringa* 6 bedeutete im Hl 'Panzer' (im Althochdeutschen 'Ring, Versammlung, Kreis'), im Neuhochdeutschen 'Ring'; *lintun* 67 bedeutete im Hl 'Lindenschild', heute 'Linde'. *gar(a)wen* (*garutun*

⁹ Die Stütze der verwandten Gruppe war nicht der einzige Grund für das Ersetzen. Manche Synonyme wurden bevorzugt, weil sie deutlicher, geeigneter und mit sicherem kommunikativem Effekt waren (vgl. Köppe 1996: 330; Holthausen 1915: 187).

- 5) wurde im Althochdeutschen nur in Verbindung mit Waffe und Kampf verwendet, heute wird *gerben* auf Wolle beschränkt.¹⁰
- d) Besondere Schwierigkeiten bei der Bedeutungserschließung bereiten die Wörter mit der sehr geringen Materialbasis, die sog. Hapax legomena. Zu den Hapax legomena zählen die nur einmal in einer Sprachepoche belegten Wörter.¹¹ Die althochdeutschen Hapax legomena sind also ohne Parallele im überlieferten althochdeutschen Wortschatz. Sie können aber Entsprechungen außerhalb des Althochdeutschen haben, oder sogar im Mittel- und Neuhochdeutschen nachleben.¹² Es gibt verschiedene Zusammenstellungen von Hapax legomena im Althochdeutschen und im HL.¹³ Sie sind einerseits die Folge der Lückenhaftigkeit des althochdeutschen Belegmaterials,¹⁴ andererseits aber die Folge der unterschiedlichen Interpretation. Das bedeutet, dass die Bezeugung eines Wortes als Hapax legomenon oft auf Zufall beruhen kann. Die Gefahr der falschen Bezeugung im Falle des im Althochdeutschen alleinstehenden HL ist noch größer. (Das Alleinstehen des HL innerhalb des Althochdeutschen kann auch das folgende Beispiel illustrieren: Die Intention eines jeden Wörterbuchsautors ist es, das durch verschiedene Recherchen neu gewonnene

¹⁰ Weitere Beispiele aus dem Althochdeutschen vgl. bei Köppe 1996: 334.

¹¹ Die Hapax legomena können weiter eingeteilt werden in: a) ausdrucksseitige Hapax legomena (das Formativ ist nur einmal belegt, z. B. im HL: *bihrahanen* 57, *scritan* 63, *skihit* 49, *breton* 54, *muotin* 2 u. a.) und b) inhaltsseitige Hapax legomena (nur ein Semem eines polysemen Wortes wird einmal belegt; inhaltsseitiges Hapax legomenon könnte das Wort *gileitos* 32 sein, falls sein Infinitiv *gileiton* statt *gileiten* wäre (nähere Erklärung vgl. bei Greule 1987: 429). Inhaltsseitiges Hapax legomenon ist *lintun* 67 des HL. Nur im HL bedeutet *linta* 'Schild' (eigentlich 'Lindenschild', weil Schilde aus dem Lindenholz gefertigt wurden).

¹² Das Nachleben dieser Wörter im Mittelhochdeutschen lässt darauf schließen, dass sie auch im Althochdeutschen außerhalb des HL verwendet wurden (vgl. Lühr 1990: 165 u. 1982: 217).

¹³ Vgl. in diesem Zusammenhang Schützeichel 1995 (umfasst Hapax legomena in der Dichtersprache): *aodlico*, *asc*, *bana*, *billi*, *bihrahanen*, *bauc*, *breton*, *bur*, *dechisto*, *erhina*, *friuntlaos*, *ger*, *gudea*, *gudhamo*, *gurtun*, *harmlicco*, *helid*, *hevane*, *hiltia*, *inwit*, *irmindeot*, *irmingot*, *cheisuring*, *linta*, *muottan*, *nusen*, *ostarliuto*, *rauba*, *hregil*, *saro*, *seolidanti*, *scehan*, *scritan*, *scur*, *staimbort*, *stopian*, *sunufatarunga*, *suasat*, *tirri*, *unwahsan*, *urhëtto*, *warnen*, *wentilseo*, *westar*, *wewurt*, *wihan*, insgesamt 46 Wörter; Lühr (1982: 212–213): *aodlihho*, *bana*, *breton*, *erhina*, *gifasta*, *gudhamo*, *anagurtun*, *harmlihho*, *hwerdar*, *irmingot*, *irmindeot*, *gileitos*, *ostarliuti*, *sceotantero*, *sunufatarungo*, *staimbort*, *stoptun*, *wamnum*, *welaga*, *wewurt*, *gihuueit*, 21 Wörter; Sonderegger 2003: 357/358: *billi*, *gūdea*, *gūdhamo*, *hiltia*, *inwit*, *birahanen*, *seolidante*, *staimbort*, *sunufatarungo*, *urhüttun*, *wēwurt*, *brētōn*. Greule (1987: 429) bezeichnet folgende Verben des HL als Hapax legomena: *bihrahanen*, *breton*, *giweit*, *muotin*, *niuse*, *scritan*, *skihit*, *stoptun*, *warne* (ausdrucksseitige Hapax legomena) sowie *gimahalen* 'sprechen' und *gistantan* 'entstehen' (inhaltsseitige Hapax legomena). Die Zuordnung von *gurtun* ... *ana* und *gileitos* zu den Hapax legomena hängt mit verschiedenen Interpretationen zusammen (vgl. Greule 1987: 429). Eine andere Zusammenstellung von Hapax legomena vgl. auch bei Wolf 1981: 118.

¹⁴ Vgl. hierzu auch Schabram (1974: 70): „Nicht wenige Fehlurteile auf dem Gebiet der ... Wortforschung gehen zu Lasten mangelhafter Kenntnis des Belegmaterials.“

Wortmaterial in der nächsten Auflage seines Wörterbuchs zu erfassen. Interessant in dieser Hinsicht ist der Vergleich zweier Ausgaben des *Althochdeutschen Wörterbuchs* von Schützeichel (1969 und 1995). Sie umfassen „den Wortschatz der althochdeutschen literarischen Denkmäler vollständig“, vgl. Schützeichel 1995:16. Die Beleglage in der neueren Ausgabe hat sich nur bei den bereits mehr als zweimal in der althochdeutschen Dichtung bezeugten Wörtern verändert (z. B. *ferahes* 8, *fehhta* 27, *gimahalta* 7, *ummet* 39, *wallota* 50¹⁵), nicht aber bei den nur einmal in der Dichtersprache (d. h. nur im HI) bezeugten Wörtern (z. B. *askim* 63, *billiu* 54, *bauga* 33, *geru* 37, *gudea* 60, *hiltiu* 6, *staimbort* 65 – lauter Wörter der altgermanischen Tradition, die nicht durch weitere Belege bestätigt werden konnten.).

- e) Schließlich gibt es im HI einige Wörter, die als Dialektwörter nur in bestimmten Dialekten nachleben, ohne je der allgemeinen deutschen Sprache angehört zu haben. Z. B. althochdeutsches *bauc* 'Ring' (mittelhochdeutsch *bouc*) kommt neuhochdeutsch nur dialektal vor: bairisch (älter) *bâug*, *bâuk*, schweizerisch *baugg*.

Die nicht wiederholbare Synchronie der althochdeutschen Zeit bedeutet jedoch nicht, dass eine semantische Erschließung des Wortschatzes aus dem 8.-10. Jh. gar nicht erfolgen konnte. Zur Deutung der althochdeutschen Wörter im nichtdichterischen Teil, d. h. in verschiedenen Übersetzungen kann der lateinische Text herangezogen werden. Bei den meisten deutschen Übersetzungen handelt es sich um die Synonyme lateinischer Wörter. Die voreilige Bedeutungserschließung nur aufgrund lateinischer Vorlagen jedoch kann irreführend sein: oft fehlt die Intention des Übersetzers. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Köppe 1998:62: „Denn die ahd. Glosse muss nicht eine genaue Übersetzung des Lateins sein, sondern kann es auch allgemeiner wiedergeben, kann Erläuterung sein oder gar das Antonym – die Motivationen zu einer Glossierung sind ganz unterschiedlich.“ Übersetzungen lateinischer Wörter haben sich darüber hinaus des Öfteren als unkorrekt erwiesen. Die Bedeutungsermittlung der häufig verwendeten Wörter (vgl. Beispiele oben unter a)), deren Kontinuität vom Althochdeutschen zum Neuhochdeutschen gewahrt ist, verläuft am leichtesten. Die Vorsicht ist aber notwendig, da das HI sprachlich eine Mischung oberdeutscher Dialekte darstellt, die neuhochdeutsche Standardsprache jedoch das Mitteldeutsche zur Grundlage hat. Die Nachschlagewerke bei der Bedeutungserklärung mancher Wörter des HI müssen so entsprechende Dialektwörterbücher sein, vgl. oben unter. e) (Köppe

¹⁵ In der Ausgabe von 1969 je 3-mal belegt; im Wörterbuch von 1995 finden sich für jedes Wort je 4 Belege. Die Wörter mit nur zwei Belegen dagegen bleiben auch in der neuen Ausgabe ohne neue Bestätigungen: *brunnono* 62, *cnuosles* 11, *chunincriche* 13, *ort* 38, *ostar* 22, *reccheo* 48, *hrustim* 46, *sippan* 31 und *sceotantero* 51.

1996:332). Darüber hinaus ist es möglich, dass sich bei den geläufigen neuhochdeutschen Wörtern die Bedeutungsstruktur mit der Zeit verändert hat, vgl. oben unter c).¹⁶

Ein beträchtlicher Teil der HI-Wörter ist deshalb nicht sicher gedeutet, weil er zu den Hapax legomena gehört.

Eine wichtige Voraussetzung für die richtige Bedeutungserschließung der Hapax legomena (der selten belegten Wörter auch) ist das kulturhistorische Sachwissen, die Kenntnis der damaligen außersprachlichen Sachverhalte. Im Falle des HI ist es der spezifische karolingische Zusammenhang. Den Aufschluss über die Lebensphilosophie und die Grundvorstellungen der damaligen Menschen geben nicht nur außersprachliche (z. B. erhaltene Gegenstände aus dem betreffenden Zeitraum oder Äußerungen römischer Historiker), sondern auch innersprachliche Quellen (sprachliche Parallelen in anderen germanischen Sprachen) (Große/Köppe 2000:36/37; Schützeichel 1976: 424f.)). Da das HI der einzige Vertreter der althochdeutschen Heldendichtung ist, werden zur Deutung des kulturhistorischen Hintergrundes die viel reicher belegten angelsächsischen (und nordischen) Heldendichtungen herangezogen. Dank der Missionsarbeit der Angelsachsen zur Zeit der Verschriftlichung des Deutschen haben sich vorrangig Entsprechungen im Altenglischen als eine wichtige Stütze erwiesen. In der altenglischen Dichtung finden sich Parallelen nicht nur für einzelne Wörter aus dem HI, sondern für ganze Fügungen: altenglisches *bill* ist deutlicher Verwandter für althochdeutsches *billi*; *fruntlaos* 24 des HI hat seine Entsprechung in der altenglischen Dichtung: *frēondlēas*. *gimeinun* aus der nur im HI vorkommenden Fügung *gudea gimeinun* 60 hat seine Entsprechung in der altenglischen Dichtung; das Wort lautet dort *gemæne* (vgl. Lühr 1982: 690). Die Entsprechung in der altenglischen Dichtung zum Hapax legomenon des HI *gudea* 60 lautet *gūþ*. *ferahes froto* 8 des HI kann mit der altenglischen Fügung *ic eom frod feores* 'ich bin alt an Lebensalter', verglichen werden. Der Fügung *breton mit sinu billiu* 54 des HI entspricht *billum abreotan* 'mit den Schwertern töten' in der altenglischen Dichtung (vgl. Lühr 1982: 659).

Bei den Wörtern, die im Laufe der Jahrhunderte verschiedenen lautlichen Veränderungen ausgesetzt wurden, so dass kein Bezug mehr zum Neuhochdeutschen zu erkennen ist, können sprachhistorische und etymologische Untersuchungen Aufschluss geben, z. B. bei *garutun* 5 des HI.

¹⁶ Als auffälligste Beispiele gibt Köppe 1996: 334 *gast* und *fihu* an.

LITERATUR

Greule, Albrecht (1985): Syntax des Althochdeutschen. In: W. Besch/O. Reichmann /S. Sonderegger (Hrsg.): *Sprachgeschichte*. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. Zweiter Halbband. Berlin, New York, S. 1039–1043.

Greule, Albrecht (1987): Syntaktische Strukturen im Hildebrandslied. In: *Althochdeutsch I*. Hrsg. von R. Bergmann, H. Tiefenbach u. L. Voetz. Heidelberg, S. 427–446.

Große, R./ I. Köppe (2000): 'Kulturelles Gedächtnis' im historischen Wortschatz. Sachinformationen im Althochdeutschen Wörterbuch. In: I. Barz (Hg.): *Sprachgeschichte als Textsortengeschichte*. Frankfurt a. Main u. a. S. 33–61.

Holthausen, F. (1915): Vom Aussterben der Wörter. In: *GRM VII*, S. 184–196

Köppe, Ingeborg (1996): Kontinuität des deutschen Wortschatzes. In: V. Hertel u. a. (Hrsg.): *Sprache und Kommunikation im Kulturkontext*. S. 325–337.

Köppe, Ingeborg (1998): Das Fortleben des althochdeutschen Wortschatzes im Neuhochdeutschen und die Bedeutungsermittlung im Althochdeutschen Wörterbuch. In: R. Große (Hg.): *Bedeutungserfassung und Bedeutungsbeschreibung in historischen und dialektologischen Wörterbüchern*. Leipzig, S. 57–65.

Lloyd, Albert L./Otto Springer (1988): *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen*. Bd. I u. II, (Bd. II auch R. Rühr), Göttingen u. Zürich.

Lühr, Rosemarie (1982): *Studien zur Sprache des Hildebrandsliedes*. Teil I: Herkunft und Sprache. Teil II: Kommentar. Frankfurt / Main, Bern.

Lühr, Rosemarie (1990): Hapax legomena in der althochdeutschen Glossenüberlieferung. In: *Sprachwissenschaft* 15 (1990), S. 164–183.

Meineke, Birgit (1991): Zur Bedeutungsermittlung im Althochdeutschen. In: R. Schützeichel: *Addenda und Corrigenda (III) zum althochdeutschen Wortschatz*. Göttingen, S. 194–254.

Schabram, H. (1974): Ae. *wlanc* und Ableitungen. In: *Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur: Festschrift für H. Papajewski*. ed. P. G. Buchloh u. a., Neumünster, S. 70–88.

Schützeichel, Rudolf (1969): Zum Hildebrandslied. In: *Typologia Litteraturum*. Zürich und Freiburg, S. 83–95.

Schützeichel, Rudolf (1976): Kontext und Wortinhalt. Vorüberlegungen zu einer Theorie des Übersetzens aus älteren Texten. In: *Sagen mit Sinne*. Festschrift für Marie-Luise Dittrich zum 65. Geburtstag. Göppingen, S. 411–435.

Schützeichel, Rudolf (1981): *Textgebundenheit*. Tübingen.

Schützeichel, Rudolf (1995 u. 1969): *Althochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen.

Sonderegger, Stefan (1969): Frühe Erscheinungsformen dichterischer Sprache im Althochdeutschen. In: *Typologia Litteratum*. Zürich und Freiburg, S. 53–83.

Sonderegger, Stefan (2003): *Althochdeutsche Sprache und Literatur*. Berlin, New York.

Wolf, Norbert Richard (1981): *Geschichte der deutschen Sprache*, 1: *Althochdeutsch-Mittelhochdeutsch*. Heidelberg.

Wolf, Norbert Richard (2000): Sprachgeschichte als Textsortengeschichte? Überlegungen am Beispiel von Latein und Althochdeutsch in Würzburg um 800. In: I. Barz u. a. (Hrsg.): *Sprachgeschichte als Textsortengeschichte*. S. 1–11.

Смиља Срдих

ИДЕНТИФИКАЦИЈА ЗНАЧЕЊА РЕЧИ У СТАРОВИСОКОНеМАЧКИМ
ЈЕЗИЧКИМ СПОМЕНИЦИМА
(Резиме)

Старовисоконемачки (750–1150) представља најстарију фазу у историји немачког језика. Његов речник се највећим делом састоји од глоса, од немачких речи у латинским текстовима (представљају немачке преводе одговарајућих латинских речи) као и од лексичког фонда садржаног у књижевним споменицима. У раду је проблем идентификације значења речи у старовисоконемачком приказан на примеру *Песме о Хилдебранду*, једином споменику старовисоконемачке јуначке поезије.

230 речи *Песме о Хилдебранду* могу се сврстати у неколико група: а) Веома фреквентне речи чији се континуитет може пратити од најраније епохе до данас. б) Речи које су нестале из немачког језика. (Разлози изумирања речи могу бити веома различити: оне нестају заједно са садржајима и стварима које означавају; усамљене речи обично уступају место речима са потпором сродне групе; сложенце и изведенице су мање постојане од простих речи; неке речи нестале су из немачког језика због гласовних промена којима су биле изложене.) ц) Неке старовисоконемачке речи егзистирају у савременом немачком језику, али са измењеним значењем. г) Одређени број речи спада у тзв. *hарах legomena* – у питању су старовисоконемачке речи које су посведочене једино у *Песми о Хилдебранду*. д) Коначно, неколико је речи у *Песми о Хилдебранду* које никад нису припадале стандардном немачком речнику већ само одређеним дијалектима.

Без проблема се могу идентификовати једино значења речи које су наведене под а). У питању су речи из базичног речника чије је значење добро познато свим корисницима немачког језика. За идентификацију осталих група речи неопходно је шире културно-историјско знање односно познавање тадашњих вањезичких прилика. С обзиром на то да је *Песма о Хилдебранду* усамљени старовисоконемачки представник јуначке поезије, у идентификацији значења појединих речи значајно могу помоћи еквиваленти у другим германским језицима, посебно у староенглеском и у нордијским језицима. Језичкоисторијска и етимолошка истраживања показала су се посебно корисним код речи са знатно измењеном формом. Коначно, значење појединих *hарах legomena* не може се са сигурношћу идентификовати.

Кључне речи: старовисоконемачки, значење, *hарах legomenon*.

BIBLID: 0015–1807, 32 (2005), 2, (pp. 93–103)

UDC 821.163. 2 – 2. 09 RADITCHKOV, Y.

821.163.2 – 2. 09 STRATIEV, S.

Dina Mantchéva
Université de Sofia

L'INSOLITE DANS LA DRAMATURGIE DE YORDAN RADITCHKOV ET DE STANISLAV STRATIEV

L'article se propose d'étudier le caractère social de l'insolite dans les pièces de Stratiev et de Raditchkov, les représentants les plus connus de la dramaturgie bulgare pendant les deux dernières décennies de l'époque communiste. L'image paradoxale de l'univers y apparaît comme un moyen de résistance particulière contre les phénomènes politiques néfastes provoqués par l'idéologie et le régime socialiste. Le recours à l'illogique et à l'exagération dans les oeuvres des deux auteurs y devient une stratégie d'écriture qui leur permettait de critiquer les différents aspects de la réalité d'une manière plus allusive et indirecte, en contournant les menaces de la censure.

L'insolite comme principe esthétique et structurel s'associe essentiellement au théâtre de dérision¹. La réalité déformée y visualise, de manière littérale et concrète, la misère métaphysique de l'homme, sa solitude et sa souffrance dans un univers qui lui est hostile.

Le recours à l'exagération, à l'illogique, au paradoxe définit également une tendance qui s'est imposée dans la dramaturgie bulgare vers la fin des années 1960 et dont les représentants les plus connus sont Yordan Raditchkov et Stanislav Stratiev. Cette stylistique, bien que typologiquement proche des expérimentations occidentales du théâtre de l'absurde, se caractérise par son orientation nettement sociale en rapport avec le contexte particulier qui l'engendre. D'une part, celui-ci évoque le dégel relatif des années 1960 en Bulgarie et dans le bloc communiste: après la période stalinienne dominée par le culte de la personnalité en Union soviétique et dans les autres pays de l'Est, vivement critiqué et désormais considéré comme erroné par les idéologues marxistes, les artistes acquièrent une plus grande liberté de création. Cette détente relative, ressentie par les écrivains comme "le mois de miel"² de la culture nationale a favorisé l'essor de la littérature et sa plus grande diversité thématique et structurale. La vie artistique en Bulgarie, le pays le plus fidèle à l'U.R.S.S., est d'autre part fortement marquée par la censure, plus ou moins rigide, qui a

¹ Apparu pendant les années 1950 en France.

² L'expression est de Iordan Raditchkov dans une interview de 1995 donnée à la télévision le jour de sa mort, le 20 janvier 2004.

persisté jusqu'à la chute du communisme en 1989. Bien qu'elle n'y ait pas été officiellement reconnue³, le manque "de repères établis de ce qui était permis et de ce qui ne l'était pas"⁴ fonctionnait comme une forme d' "autocensure" qui élargissait les restrictions imposées aux hommes de lettres.

L'image paradoxale de l'univers dans la dramaturgie bulgare se manifestait comme un moyen de résistance particulier contre les phénomènes politiques qui avaient été provoqués par l'idéologie et le régime, et que les auteurs jugeaient néfastes pour l'individu. Le recours à l'absurde y est devenu une stratégie d'écriture qui leur permettait d'aborder les différents aspects de la réalité d'une manière plus allusive et indirecte, en contournant les menaces de la censure.

En tant que principe structurel, l'insolite se retrouve à tous les niveaux des pièces de Raditchkov et de Stratiev, notamment au niveau de la fable, des personnages, du discours, de l'organisation paraverbale. Ces différents aspects feront l'objet de notre analyse dans le but de mettre en relief les stratégies particulières de leurs écritures.

I. La conception du théâtre

Les conceptions esthétiques de Yordan Raditchkov et de Stanislav Stratiev expliquent les spécificités de l'insolite dans leur théâtre.

Dans la préface de sa pièce *Lazaritza*⁵, Raditchkov définit son écriture par une métaphore inhabituelle qui est tirée de la danse folklorique bulgare. C'est "la ratchénitza" qui s'introduit sur la scène du théâtre, occupée, jusqu'alors, par la valse. L'auteur oppose ainsi l'aspect novateur de ses drames à la forme contraignante du "réalisme socialiste", dont le personnage central est un communiste exemplaire qui lutte pour l'avènement de temps nouveaux.

"La Ratchénitza" est un symbole dont les connotations sont multiples. En tant que création populaire, elle s'associe en premier lieu à l'âme nationale, à son énergie, à son sens de l'humour et à sa gaieté. C'est la danse des paysans bulgares sur la place du village, à la différence de la valse qui est une forme de danse rigide, réglée sur un pas à trois temps, et exécutée, le plus souvent, à l'intérieur d'un salon de bal ou d'une salle. La structure libre de la "ratchénitza" est liée à l'improvisation et à l'invention par chaque danseur. Cet aspect ludique et dépourvu de toute restriction l'oppose implicitement aux règles strictes de la valse. Ces différentes significations de la forme populaire illustrent la poétique de Raditchkov, les motifs folkloriques de son théâtre, sa vision primitive du monde, sa structure libre, et le sentiment de l'identité nationale qu'il prête à ses personnages.

³ A la différence de la Pologne où il existait un Bureau de la censure.

⁴ Stratiev, Stanislav: "*Rencontre avec Stanislav Stratiev*", in Stratiev, Stanislav: *De l'autre côté*, Die, éd. A Die, 1993, p. 6.

⁵ Радичков, Йордан: *Суматоха (Пиеса в две части); Януари (Зимна приказка); Лазарица (Пиеса в 4 сезона)*, София, Български писател, 1978.

Stratiev, quant à lui, ne rejette pas explicitement l'esthétique officielle du "réalisme socialiste". Cependant, il met l'accent sur le contenu satirique de ses oeuvres dramatiques, lié à "des principes moraux et sociaux importants" qui illustrent "les luttes de la raison et du coeur de la personne humaine"⁶. Il conçoit son écriture en un rapport étroit avec l'attente du public à l'époque socialiste, celle "de voir quelque chose contre le régime"⁷ sur la scène, d' "écouter la critique du système...", "d'entendre une vérité sur la vie quotidienne ...que l'on ne voyait jamais ailleurs"⁸. Voilà pourquoi il considère que "la langue théâtrale", c'est-à-dire la forme, "n'est pas tellement importante"⁹. Selon l'auteur, les gens qui assistaient aux spectacles s'intéressaient à "la liberté politique"¹⁰, et au regard critique qui était porté sur les résultats néfastes du régime communiste. Les idées esthétiques de Stratiev pourraient expliquer ainsi le caractère particulier de sa dramaturgie, dirigée essentiellement contre la bureaucratie et le formalisme de la réalité socialiste.

II. La structuration de l'action

Malgré les conceptions esthétiques, quelque peu différentes, des deux auteurs, les connivences de leurs écritures s'affirment dès la structure même de leurs pièces. Les dramaturges rejettent l'organisation traditionnelle de la fable avec ses éléments constitutifs: exposition, noeud, point culminant. Ils construisent leurs intrigues autour d'une seule situation dramatique, associée à des données anormales, peu vraisemblables, bref insolites.

Les situations qui structurent la dramaturgie de Raditchkov évoquent, le plus souvent, des récits mythiques, bibliques et littéraires, dans leurs versions populaires, telles qu'elles se retrouvent dans le folklore bulgare. L'envol des paysans du drame *Essai de vol* qui s'élèvent dans le ciel sur un ballon militaire, venu miraculeusement des champs de bataille de la deuxième guerre mondiale, et qui voient les âmes de leurs parents morts portées par des anges, fait penser au mythe d'Icare. La transformation des gens en "nuitons"¹¹ dans *Janvier* évoque de loin la version folklorique de l'histoire de la métamorphose dans le mythe grec. Les eaux d'un fleuve sur lesquelles flotte une corbeille avec un enfant dans *Corbeilles*¹² est une relecture populaire du récit de Moïse dans la Bible.

⁶ Брадиштилова, Маргарита: „Комедиографската специфика в драматургичното творчество на Станислав Стратиев“, *Пламък*, kn. 4, 1979, стр. 131.

⁷ Stratiev, Stanislav - *Rencontre avec Stanislav Stratiev*, 1993 in Stratiev, Stanislav: *De l'autre côté*, op.cit., p. 7.

⁸ *ibidem.*, p. 7.

⁹ *ibidem.*, p. 7.

¹⁰ *ibidem.*, p. 7.

¹¹ Raditchkov, Yordan: *Janvier*, Sofia, édité par le Centre de propagande et d'information près l'Union d'État, traduction Koumanova, Jacqueline, 1979 (dans la mythologie bulgare les nuitons sont des spectres de la nuit) .

¹² Радичков, Йордан: *Кошници, пиеса в две части*; София, Театър и музика, Репертоарна библиотека, 1983.

Plusieurs éléments fantastiques sont aussi empruntés à la création populaire. Dans *Janvier*, un oiseau, un pic-vert, boit de la gnôle dans un verre, puis disparaît sans cesse de la scène en emportant sa cage pour revenir aussitôt, et s'installer à nouveau à l'intérieur de sa loge garnie de grillage. Dans la même pièce la porte de l'auberge s'ouvre et se referme toute seule, sans cause apparente. Dans *Lazaritza*, l'homme qui vit dans un arbre vieillit de dix ans à chaque saison. Au printemps, s'il est encore jeune, en hiver, il est devenu un vieillard. Cette transformation anormale du personnage confère un aspect encore plus irréel à la situation.

Le mystère rabaissé, introduit dans la vie quotidienne, renforce cet aspect insolite. Dans *Image et Ressemblance*¹³ Dieu, le Bon Dieu, vend de la céramique, et le diable, le Malin, s'occupe du four. Un nuiton dans *Janvier* écrit une lettre à ses amis pour leur demander de l'inscrire à des voyages organisés à l'étranger par l'agence bulgare "Balkantouriste".

L'in vraisemblance de ces faits est accentuée par leur structure cyclique. Les personnages de *Janvier* qui partent l'un après l'autre à la recherche de leur camarade mystérieusement disparu, périssent à leur tour. Cette situation répétitive élimine tout développement fabulaire. Dans *Le Tohu-bohu*¹⁴ les paysans racontent treize fois le *Conte du Renard mort*, sans que l'action progresse non plus. Les plumes du corbeau mort, dans le drame *Essai de vol*¹⁵, qui s'élèvent vers l'Azur suggèrent, de même, que les aspirations des paysans pour s'envoler à nouveau, persistent, malgré le résultat tragique de leur première tentative. Cette image finale implique l'idée que l'intrigue pourrait être reprise.

Ces épisodes irréels sont, cependant, étroitement liés à l'époque contemporaine. Ils sont situés dans le Nord-Ouest de la Bulgarie, au temps du régime communiste, et leurs participants sont des paysans. Les signes de la modernité, contenus dans les discours des personnages sur les problèmes de la vie et de l'existence, accentuent le rapport de la fable à l'actualité. Ce mélange du folklorique et du réel rend l'atmosphère scénique insolite et lui confère un caractère allégorique.

Le dénouement ludique de plusieurs des pièces de Raditchkov insiste aussi sur cet aspect métaphorique. La distance qui est créée entre la salle et l'action représentée implique l'idée que la fable n'est qu'un jeu. Dans *Janvier*, les personnages qui s'étaient transformés en spectres de la nuit reviennent sur la

¹³ Радичков, Йордан: *Образ и подобие, Хроника* in *Съвременник*, 1986/2, стр. 283–329. Cette pièce a été publiée dans une première variante dactylographiée en 1966 sous le titre de *Нова Библия. Завети, притчи, събития и завещания, стъкмени в 2 части, пиеса*, София, 1966 (*Nouvelle Bible. Devises, paraboles, événements et legs, structurés en 2 parties. Pièce*).

¹⁴ *op. cit.*

¹⁵ Радичков, Йордан: *Опит за летене*, София, Център за пропаганда, информация и печат при Комитета за култура, Репертоарна библиотека, 1981.

scène pour s'incliner devant le public, tandis que, en toile de fond, une danse folklorique est exécutée. Dans *Corbeilles*, le comédien qui a joué l'ours enlève son masque pour saluer aussi le public. *Lazaritza* finit, de même, par un air de musique populaire joué sur la scène.

Les pièces de Stratiev¹⁶ sont également organisées autour d'une situation qui touche à l'absurde, mais elle est étroitement liée aux institutions administratives qui l'engendrent. Il en résulte un caractère plus concret. L'insolite revêt un aspect social plus prononcé. L'impossibilité, par exemple, où un personnage se trouve de prouver qu'une veste en daim n'est pas un véritable mouton (*Une Veste en daim*¹⁷), une armoire qui se met à parler et s'introduit dans la vie d'un couple en soumettant la femme à ses ordres (*Le Maximaliste*¹⁸), un autobus qui roule à toute vitesse, sans respecter son itinéraire et que les passagers n'arrivent pas à l'arrêter (*Autobus*¹⁹), sont autant d'images absurdes. Bien qu'elles ne puissent pas être replacées dans un contexte réel, elles préservent un rapport précis à l'atmosphère réelle du régime socialiste.

Le contraste entre le début banal d'une action et la situation paradoxale qui structure la pièce renforce aussi ce caractère insolite. Dans *Une Veste en daim* un homme veut raccourcir les poils de sa veste en daim à l'aide d'une tondeuse à moutons. Pour cela, il est obligé de déclarer que son vêtement est un mouton. Mais, une fois que la veste est inscrite sur les registres d'une ferme coopérative sous la forme d'un animal, même imaginaire, l'individu n'arrivera plus jamais à prouver qu'il ne le possède pas réellement.

Comme les épisodes dans les pièces de Raditchkov, ceux des drames de Stratiev n'observent pas l'organisation traditionnelle de l'évolution dramatique. Mais, si la répétition est le principe fondamental de l'action chez Raditchkov, l'exagération est le procédé essentiel chez Stratiev. L'amplification de ce qui est insensé installe ainsi l'impression d'un désordre de plus en plus intense. Des thermes romains, datés du temps de Pompée sont découverts par hasard dans *Thermes romains*, à l'intérieur d'un appartement lors des travaux et catalysent des actes de plus en plus invraisemblables: Les fouilles sont élargies à tout l'appartement couteur la volonté du propriétaire. La salle de séjour est transformée en piscine, un maître-nageur, chargé de la sécurité de nageurs qui n'existent pas, y est nommé. Le parcours d'instance en instance du personnage qui cherche à prouver que sa veste n'est pas un vrai mouton le met face à des situations qui choquent par leur manque de logique: un homme bloqué depuis

¹⁶ Nous nous intéressons uniquement aux pièces que Stratiev écrit pendant la période communiste, c'est-à-dire jusqu'en 1989.

¹⁷ Стратиев, Станислав: *Сако от велур, Комедия в 2 части*, София, Български писател, 1979.

¹⁸ Стратиев, Станислав: *Максималистът, Пиеса в 2 действия*, in *Пиеси*, София, Народна младеж, 1984.

¹⁹ Стратиев, Станислав: *Рейс, Комедия в 2 части*, София, Български писател, 1982.

trois mois dans un ascenseur parce que les techniciens ont démissionné; un enfant de cinq ans qui n'a pas de certificat de naissance et qui n'est pas inscrit dans les registres de la mairie parce que son prénom ne figure pas sur la liste officielle établie par l'Etat; un escalier qui relie les étages d'un établissement administratif et qui est muré, de sorte que le seul accès aux niveaux supérieurs doit se faire par le bâtiment à côté; un paysan qui ne peut pas prouver qu'il a abattu son mouton simplement en montrant la peau de celui-ci. L'énumération est sans fin.

Comme chez Raditchkov, dans les pièces de Stratiev, les dénouements sont évités. L'absence de solution finale accentue l'in vraisemblance des paradoxes incroyables qui illustrent les absurdités induites par le système, et l'impossibilité où se trouve les individus de pouvoir s'y opposer. L'homme des *Thermes romains* dont l'appartement a été transformé en une piscine antique doit abandonner son domicile pour aller vivre ailleurs. L'Architecte de *La vie bien qu'elle soit courte*²⁰ qui cherche quelqu'un pour lui recoudre un bouton sauté qui a été arraché à son vêtement dans la rue, est obligé de laisser son propre pantalon à l'atelier de couture et doit repartir en sous-vêtement, parce que le "service express" d'une commande prend trois jours.

III. Les niveaux de lecture

L'insolite, ressenti comme déraisonnable, fonde le sens des pièces de Raditchkov et de Stratiev. Les fables sont déréalisées et acquièrent une portée plus générale. Cependant, les niveaux d'abstraction sont différents, puisqu'ils dépendent étroitement de la structuration particulière de l'absurde dans chaque écriture.

L'intertextualité de Raditchkov associée au folklore et au contexte national, véhicule une signification philosophique et morale plus universelle. *Janvier* suggère les désirs humains de découvrir les mystères de l'univers malgré les dangers courus. *Lazaritza*, dont le personnage unique, passe toute sa vie dans un arbre en se cachant de son chien enragé qu'il n'a pas pu tuer mais qui est mort pourtant il y a très longtemps, fait penser à l'amitié, à la peur et à la trahison dans l'existence humaine. *Corbeilles* est une image allégorique de la vie dans la société moderne. Les aspects politiques des pièces de Raditchkov sauvegardent, de même, cet aspect métaphorique. Dans *Image et ressemblance* l'histoire de l'ancien bûcheron qui est devenu roi et qui ruine son royaume suggère l'idée qu'une personne simple, qui ne connaît rien à rien, mais qui croit tout savoir ne saurait être en mesure de diriger un pays et d'en assurer la prospérité.

Cependant, bien que les pièces de Raditchkov revêtent un aspect symbolique assez large, le contexte politique et social de la Bulgarie en réduisait para-

²⁰ Стратиев, Станислав: *Животът макар и кратък; Подробности от пейзажа*, София, Български писател, 1990.

doxalement la signification. Comme le dirigeant bulgare suprême à l'époque était une personne d'origine paysanne, qui n'avait pas fait d'études supérieures et qui correspondait assez visiblement à ce portrait, la censure avait établi des rapports littéraux entre la signification universelle du roi dans *Image et Ressemblance* et la personne du chef de l'Etat d'alors, Todor Jivkov. Le texte, écrit dans les années 1960, n'a pas été joué sur une seule scène tant que le communisme a duré. Il n'a été publié qu'en 1986, c'est-à-dire à la veille des changements de 1989.

En revanche, les paradoxes conçus par Stratiev revêtent un caractère satirique plus évident. Tous ses drames insistent sur la difficulté de l'homme de vivre dans une société communiste, face à ses dirigeants irresponsables qui abusaient de leur pouvoir. L'écrivain crée l'image d'un monde absurde, illogique et incohérent qui déforme et abrutit la personne humaine, incapable de défendre son identité. Mais, comme les contradictions portent sur un aspect concret de la réalité: la bureaucratie dans un ministère ou dans un atelier de couture, le régime faisait semblant de ne pas s'y reconnaître et la censure autorisait la création de ces oeuvres.

Ces deux types de lectures, plus philosophique chez Raditchkov, et plus concrète chez Stratiev, sont bien mises en relief par les paratextes de leurs pièces. Raditchkov désigne ses drames d'une manière très générale et poétique: *Janvier* est un "poème hivernal", *Lazaritza* est une "pièce en quatre saisons", *Corbeilles* est une "pièce". En revanche, Stratiev privilégie des formes plus comiques pour juger ouvertement et "se moquer du monde anormal" et "contradictoire"²¹. Ses drames, *Thermes romains*, *Une veste en daim* et *Autobus* sont ainsi tous définis comme des "comédies en deux parties".

IV. Le personnage insolite

L'aspect insolite, étrange des personnages revêt également dans les deux dramaturgies un caractère particulier. Les protagonistes en sont liés à la société socialiste. Ce sont des paysans bulgares contemporains chez Raditchkov et des citoyens d'aujourd'hui chez Stratiev.

Les paysans de Raditchkov sont tous des êtres sympathiques, ce qui rend la critique sociale plus voilée. L'écrivain le signale dès son premier drame, *Le Tohu-bohu*. Selon lui²², le manque de personnages négatifs devait empêcher les exégètes de l'époque de déceler dans ses oeuvres une dimension contestataire.

La critique sociale implicite que suggèrent pourtant les personnages de Raditchkov est étroitement liée à la manière dont leur aliénation est conçue. Ils concilient la naïveté primitive avec la culture de masse moderne, ce qui les rend

²¹ Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 53.

²² Мутафов, Енчо и Стайков, Димитър: *Йордан Радичков*, София, Български писател, стр. 275.

bizarres et ridicules. L'enchevêtrement de ces contradictions n'est pas dû au hasard. La nature première des paysans les présente comme des enfants, ouverts à l'ordre harmonique de la nature et sensibles au désordre de la société. Ces deux éléments hétérogènes révèlent ce qui serait le thème fondamental de l'écriture de Raditchkov: "le conflit entre le normal et l'absurde"²³. La naïveté voulue avec laquelle ils jugent la réalité met en relief le caractère incohérent de la vie contemporaine. Mais les occupations identiques des héros, l'influence de la culture de masse qui s'exerce sur eux, le désir de se conformer aux différentes exigences de la société, contribuent à leur dépersonnalisation. D'une part, ils prêtent foi à des fantômes et à des superstitions, à des guérisseuses et à des magies et ils conservent dans leur mémoire bien des croyances mythiques et folkloriques. D'autre part, ils lisent les journaux, font des mots croisés, parlent d'innovations techniques, regardent la télévision, suivent des cours de formation ou de qualification, participent à des concours d'art. Ce nivellement vise à tourner en dérision l'importance exagérée qui était accordée à la collectivité par le régime communiste et veut caricaturer la thèse socialiste de la personne harmonieusement épanouie dans tous les domaines de l'art, du sport, de la littérature, des science, etc.

L'enchevêtrement entre la conscience primitive des paysans dans *Corbeilles* et l'idée de modernité est particulièrement visible dans les rapports qu'ils entretiennent avec un ours. Ils le conçoivent à la fois comme un animal totémique, mythique, qui porte bonheur et qui peut guérir les malades, et comme un membre potentiel du concours d'amateurs auquel il l'inscrivent et qui pourrait leur assurer le premier prix. L'insolite parodie ainsi les directives officielles sur la culture socialiste qui exigeraient que tout le monde participe aux activités artistiques comme amateurs.

Le discours de ces paysans accentue ce caractère particulier. Leurs paroles sont forgées sur le modèle du langage des médias socialistes qu'ils perçoivent néanmoins d'une manière très primitive. Ils animent les notions abstraites, ils déstructurent et ils interprètent les expressions figées à la lettre, ils citent des mots d'ordre mal à propos. Les personnages de *Janvier* considèrent ainsi les maladies comme des êtres vivants, comme des entités qui passent à travers toutes sortes de barrières. Ils sont aussi convaincus que la Constitution veille sur le courrier et que seul l'avion peut garantir le transport sûr des lettres, parce qu'à l'époque de la poste à cheval elles se perdaient en route. La manière dont ils mènent les conversations rappelle de loin l'aspect compétitif de la "ratchénitza". Comme le gagnant de cette danse folklorique est celui qui a pu danser le plus longtemps, les interlocuteurs cherchent toujours à prendre le dessus sur leurs camarades pour surpasser l'autre et pour parler à qui mieux mieux.

²³ *Ibidem.*, p. 202.

La perte de cette individualité d'origine sociale est encore plus poussée dans les pièces de Stratiev. Cependant, à la différence des protagonistes de Raditchkov, ceux de Stratiev ne sont pas tous des êtres insolites. Seuls les employés de l'Etat sont grotesques. Mais, comme ils sont pour la plupart les héros principaux de Stratiev, ils évoquent l'image d'un monde paradoxal, déréglé, désorganisé, analogue à celui qui existait dans la réalité. Ces employés de différents secteurs de l'administration, réduits en véritables marionnettes finissent par créer un univers étrange où les êtres normaux sont ressentis comme absurdes.

Les actes de ces fonctionnaires passent le bon sens. Ils observent strictement les règles administratives, sans réfléchir. Pour pouvoir résoudre la situation qui a été créée par la mention d'un animal inexistant sur des inventaires de l'Etat, les employés d'*Une veste en daim* organisent une fête au cours de laquelle ils font semblant de manger l'animal imaginaire, servi cuit sur un plateau, afin de pouvoir le considérer comme mort après. Ces fonctionnaires sont la métaphore d'une bureaucratie anonyme, impersonnelle et de son formalisme routinier. Ils se retrouvent tous dans les différents bureaux administratifs. Leur identité est universelle. C'est d'ailleurs un même acteur qui joue successivement les rôles de ces employés. Dans *La vie bien qu'elle soit courte* l'absurdité de l'administration est suggérée par un seul personnage qui assume en même temps plusieurs fonctions, celles de couturier, de chef de l'atelier, de responsable de secteur, etc. Le langage administratif, surchargé de clichés, l'obéissance aveugle des employés subalternes à des ordres absurdes les présentent aussi comme autant d'êtres abrutis et déshumanisés.

Les citoyens qui vivent dans ce monde paradoxal en subissent l'influence. Leur aliénation revêt des connotations insolites et inattendues. Les habitants de l'immeuble, dans *La vie bien qu'elle soit courte*, sont devenus des êtres très méfiants. Ils n'ont confiance en personne. Ils ont peur de tout. Ils vivent isolés les uns des autres, enfermés dans leurs appartements sans oser ouvrir la porte à quiconque. Si les héros de Raditchkov continuent à vivre et à s'amuser ensemble, ceux de Stratiev, à l'inverse, sont totalement murés dans leurs solitudes respectives.

V. Le Paraverbal insolite

La structuration de l'espace renforce ce caractère insolite aussi bien dans les pièces de Raditchkov que dans celles de Stratiev. Des éléments paraverbaux, hétérogènes ou inhabituels, suggèrent ou illustrent l'existence de ces paradoxes sur la scène.

Les pièces de Raditchkov sont toutes situées en un lieu assez universel et dépourvu de connotations sociales particulières. C'est un poirier dans *Lasaritzza*, une forêt à l'aube dans le *Tohu-bohu*, la salle d'un palais royal dans *Image et ressemblance*, la rive d'un fleuve invisible dans *Corbeilles*. L'insolite y est

introduit par des objets concrets qui renvoient à la signification de la pièce ou aux occupations bizarres de ses personnages. Dans *Le Tohu-bohu*, des masques folkloriques, liés à la richesse de l'âme nationale et à ses origines séculaires, sont manifestement en désaccord avec les signes de la modernité, la musique extrascénique des transistors, qui font penser à l'invasion du village bulgare par les médias contemporains et à la perte de ses traits particuliers. La corde qu'un des personnages noue et qu'un autre dénoue, à l'encontre de toute raison, évoque le sociolecte désémanisé qui caractérise les conversations inutiles et répétitives qu'ils échangent et qui ne mènent à aucun acte réel. De même, dans *Image et Ressemblance* l'arbre que le roi plante et qu'il arrache tout le temps pour vérifier s'il est bien enraciné matérialise le caractère absurde et contradictoire de ses ordres et contre-ordres qui provoquent le désordre. La ruine du royaume y est de même évoquée par "le gris royal" qui domine les derniers tableaux et qui vient remplacer les couleurs vives des toges que les conseillers du roi portaient au début de l'action.

En revanche, l'espace dans les pièces de Stratiev est plus concret. Les lieux de l'action y sont facilement reconnaissables, un appartement d'un appartement, un établissement administratif. Mais les significations suggérées sont inversées. L'appartement est transformé en un véritable chantier dans les *Thermes romains*, où un lieu public du passé, ces bains, devient un lieu moderne de sport: une piscine. Dans *Une veste en daim*, l'écart d'une vingtaine d'années entre les bureaux qui sont couverts de poussière et les calendriers de l'année 1955 qui sont accrochés aux murs d'une part, et l'action, qui se situe vers 1970, d'autre part, crée l'image d'un mécanisme administratif qui piétinerait, qui stagnerait. Tout comme chez Raditchkov, les objets, chez Stratiev, impliquent ces mêmes contrastes. La bouée de sauvetage qui se trouve dans les *Thermes romains* ne sert à rien puisque la piscine ne fonctionne pas. Dans le *Mamouth*²⁴ un objet cousu, qui ne ressemble à rien, évoque la personne-même du cuisinier qui l'a fabriqué. Il jouit d'une influence énorme dans la société, peut nommer des gens à des postes importants aussi bien en Bulgarie que dans une ambassade à l'étranger, alors même qu'il n'a jamais fait d'études. Mais il a le pouvoir...

La répétition est un autre procédé chez Stratiev. Les bureaux sont tous identiques dans cet établissement administratif et dans ces longs couloirs qui se ressemblent dans *Une veste en daim*. Comme dans l'immeuble de *La vie bien qu'elle soit courte* où les portes sont toutes les mêmes. Il en naît une impression d'impasse bureaucratique, concrétisée par la figure d'un véritable labyrinthe administratif qui engloutit les individus et qui ne leur permet jamais de trouver leur chemin et l'instance recherchée, comme dans *Une Veste en daim* où le changement continu des mêmes inscriptions sur les portes de ce ministère désoriente complètement les personnages.

²⁴ Стратиев, Станислав: *Избрано*, т. 2, *Драматургия*, София, изд. Труд, 2003.

Conclusion

En guise de conclusion, on peut avancer que l'insolite qui définit l'originalité de la dramaturgie de Yordan Raditchkov et de Stanislav Stratiev parodie le fonctionnement des médias socialistes, l'incohérence des règles et des directives du régime, et de sa bureaucratie, ainsi que son sociolecte mégalo-mane. Chez les deux auteurs le recours au paradoxe s'attaque aux idéaux socialistes et aux fondements mêmes du système communiste. Mais, cette critique est plus subtile dans les pièces de Raditchkov et, peut-être, plus satirique dans les drames de Stratiev. Le premier en constate les traits plutôt absurdes et les traite de manière ludique, le second, plus engagé, en condamne davantage les inconséquences. Dans les deux cas, l'insolite y devient une figure de la contestation.

Дина Манчева

НЕОБИЧНО У ДРАМАТУРГИЈИ ЈОРДАНА РАДИЧКОВА И СТАНИСЛАВА СТРАТИЈЕВА

Овај рад испитује обележја и функционисање необичног у позоришним комадима Стратијева и Радичкова, најпознатијих представника бугарског позоришта у последње две деценије комунистичког раздобља. У Бугарској, стилистика апсурда, иако типолошки блиска експериментима западњачког подручљивог позоришта, одликује се својом социјалном оријентацијом, везаном за посебан контекст у коме настаје. Парадоксална слика света ту се појављује као својеврсно средство отпора бесмисленим правилима и директивама режима, бирократији, дискурсу медија. Прибегавање нелогичностима и претеривањима у драматургији ова два аутора постаје стратегија писања која им омогућава да критикују ружну и често погубну реалност на један више алузиван и посредан начин, како би заварали цензуру.

Анализа необичног на свим нивоима позоришних комада Радичкова и Стратијева (прича, ликови, дискурс и паравербална организација) наводи на закључак да је критика социјалистичких идеја, која уздрмава саме темеље комунистичког система, истанчанија и можда више сатирична у драмама Радичкова него у комадима Стратијева. Радичков показује апсурдност тога система, дајући му у неку руку обележје игре, док Стратијев, који је ангажованији, више осуђује његове противречности. И код једног и код другог необично постаје фигура оспоравања.

Кључне речи: необично, невероватно, парадокс, апсурд, фантастично, пародија.

Ana Vujović
Učiteljski fakultet – Beograd

IZRAŽAVANJE RESTRIKCIJE U KLASIČNOM FRANCUSKOM JEZIKU

U ovom radu daje se pregled jezičkih sredstava za izražavanje restrikcije u klasičnom francuskom jeziku, a da bi taj pregled bio što jasniji izvršena je podela jezičkih sredstava za izražavanje restrikcije na: ona koja se na isti način koriste i u klasičnom i u modernom francuskom jeziku, ona koja postoje u oba ova perioda razvoja francuskog jezika, ali se ne koriste na isti način i ona koja se danas više ne upotrebljavaju.

Gotovo sva jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja postoje u modernom francuskom jeziku koristila su se i u XVII veku, ali neka od njih imala su drugačije značenje ili su se konstruisala na drugi način (uz njih se upotrebljavala druga vrsta reči ili drugi glagolski način). Postoje i jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja je jezik XVII veka nasledio od ranijih epoha razvoja francuskog jezika, a koja se u modernom francuskom jeziku više ne koriste. Ima i onih koja su postojala i u XVII veku, a postoje i danas i koriste se u istom značenju. Da bismo jezička sredstva za izražavanje restrikcije u klasičnom francuskom jeziku izložili na što pregledniji način podelili smo ih u sledeće grupe:

1. ona koja se na isti način koriste i u klasičnom i u modernom francuskom jeziku;
2. ona koja se ne koriste na isti način u klasičnom i modernom jeziku;
3. ona koja se danas više ne upotrebljavaju.

Čini nam se da bi ovakva podela mogla jasno da ukaže na to kakve su se sve promene u oblasti izražavanja restrikcije odigrale u francuskom jeziku od XVII veka do danas i šta je sve bilo podložno promenama (značenje samog sredstva za izražavanje restrikcije ili, pak, oblik reči koja iza njega sledi).

1. Jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja se na isti način koriste i u klasičnom i u modernom francuskom jeziku

Pregled jezičkih sredstava za izražavanje restrikcije zasnovan je na njihovoj podeli prema tome kojoj vrsti jezičkih jedinica pripadaju, a primeri su uzeti iz književnih tekstova XVII veka ili su preuzeti od gramatičara.¹

¹ O kojim delima je reč videti u *Bibliografiji korpusa* i *Bibliografiji* na kraju članka.

1.1. Predlozi: *sauf, excepté, hors, hormis, comme, sinon*

– *On peut tout sacrifier à l'amitié, sauf l'honnête et le juste.* (Bescherelle 1854: 805)

– *Les femmes ont coutume d'oublier tous leurs adorateurs, excepté le premier.* (Bescherelle 1854: 805)

– *Nous croirons à la voir toute entière en vos mains*

– *Que hors les fils d'Horace il n'est point de Romains.* (Moignet 1959 : 163)

– *Hormis toi, tout chez toi rencontre un doux accueil.* (Bescherelle 1854 : 805)

– *Il a agit comme tuteur des enfants.* (Brunot 1939 : 676)

– *User en tout de ma raison, sinon parfaitement, au moins le mieux qu'il fût en mon pouvoir.* (Hatzfeld 1964 : 2046)

1.2. Predložki izrazi: *à l'exception de, à la réserve de, à l'exclusion de, à part, en tant que*

– *Il apprit de lui que le reste de la troupe était arrivé, à la réserve de Mlle de l'Étoile.* (Moignet 1959 : 165)

– *On ne peut pas dire qu'elle soit en quelque'une de ses parties à l'exclusion des autres.* (Moignet 1959 : 165)

– *A part quelques auteurs favoris, je renonce à tous les livres.* (Noël 1854 : 698)

– *On peut dire que toute idée est distincte en tant que claire.* (Brunot 1939 : 676).

1.3. Veznički izrazi: *rien que, pourvu que, pour peu que, en tant que*

– *Pourvu que vous ne vouliez pas le traiter comme un ennemi, vous trouverez qu'il ne l'est pas.* (Brunot 1939 : 877)

– *Et pour peu qu'on le pousse, il est prêt d'éclater.* (Brunot 1939 : 877)

– *Elle semble n'avoir point d'amour, qu'en tant qu'il peut servir à sa grandeur.* (Hatzfeld 1964 : 2122)

1.4. Prilozi i grupe u funkciji priloga: *seulement, uniquement, tout au moins, pour le moins, à tout le moins*

– *Donnez-moi seulement main jusque chez moi.* (Molière : v.1128)

– *C'est par là seulement que, dans tous les esprits,*

Vous pouvez réparer le mal de vos écrits. (Molière : v. 1765–1766)

Detaljnije o jezičkim sredstvima za izražavanje restrikcije u modernom francuskom jeziku videti: A. Radovanović, *Restrikcija u modernom francuskom i sprskohrvatskom jeziku* (magistarski rad), Filološki fakultet, Beograd.

– *Dans les grandes actions il faut uniquement songer à bien faire...*
(Dubois 1971 : 550)

– *Votre songe, tout faux qu'il est, est pourtant le songe d'un homme qui rêve : tout au moins il est sûr que vous rêvez.* (Littré 1958 V: 336)

– *Nous valons pour le moins ce qu'elle a su quitter.* (Littré 1958 V: 336)

– *A tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement.*
(Haase 1925 : 247)

1.5. Pridevi : *seul, unique*

– *Thésée est mort, Madame, et vous seule en doutez.* (Racine : v.392)

– *C'est l'unique respect que j'exige de vous.* (Racine : v.1355)

1.6. Izrazi i rečenice sa ustaljenim oblikom: *n'était (que), n'eût été (que), si tant est que, s'il est vrai que, que je sache*

– *Je le trouvais en vous n'eût été la bassesse*

Qui pour ce cher rival contre moi s'intéresse. (Littré 1958 V: 660)

– *Et je suivrais encore un si noble exercice,*

N'était que l'autre hiver, faisant ici ma cour,

Je vous vis et je fus retenu par l'amour. (Littré 1958 V: 660)

– *D'habiles anatomistes ont analysé les organes de la vue et de l'ouïe, et aucun, que je sache, n'a développé le mécanisme de l'odorat.* (Bescherelle 1854: 643)

1.7. Sintaksički obrti: *ne...que, il n'y a que, il n'est que de, ce n'est que, à... près, ne... plus que*

– *Hélas, je ne t'ai pu parler que de toi-même.* (Racine : v.698)

– *Je ne crains que le nom que je laisse parès moi.* (Racine : v.860)

– *Ce n'est qu'en mots fâcheux qu'éclate votre ardeur.* (Molière : v. 527)

– *Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage.* (Racine : v. 1641)

– *Il m'a fait payer à cent escus près.* (Moignet 1959 : 167).

2. Jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja se ne koriste na isti način u klasičnom i u modernom francuskom jeziku

Ovaj pregled počecemo onim jezičkim sredstvima za izražavanje restrikcije čiji je oblik ostao isti, ali koja su promenila značenje (*ne... pas que, hors que, sinon que, que*). Zatim ćemo pomenuti ona iza kojih se ne upotrebljava isti glagolski način (*excepté que, si ce n'est que, hors aque, sinon que*) ili ista vrsta reči (*à moins que, à moins de*) ili iza kojih se u XVII veku ne upotrebljava ekspletivno *ne* (*à moins que*). Spomenućemo i ona jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja su međusobno veoma slična i koja se u XVII veku upotrebljavaju u istom značenju, a u modernom francuskom njihovo značenje je precizno razgraničeno (*au/du moins, ne faire que, ne faire que de*). Ukazaćemo i na

to da se u klasičnom francuskom jeziku ne vodi računa o tome da li je pridev *seul* u restriktivnom značenju upotrebljen ispred ili iza imenice, a govorićemo i o tome da je prilog *seulement* na početku rečenice uvodio inverziju. Navešćemo i primere u kojima se u klasičnom francuskom jeziku neki predlozi (*hors, hormis*) upotrebljavaju sa predlogom *de* i imaju restriktivno značenje, a danas takva kombinacija predloga označava jedino mesto. U klasičnom francuskom jeziku prilog *uniquement* mogao je imati i još jedno značenje pored današnjeg značenja „seulement“.

Obrt *ne... pas que* imao je u klasičnom francuskom jeziku značenje same restrikcije, ono koje danas ima obrt *ne... que*. Pored obrta *ne... pas que* za izražavanje restrikcije još češće se koristio obrt sa *point – ne... point que*. Obrt *ne... point/pas que* veoma je čest u delima najvećih francuskih pisaca XVII veka. Njegovo značenje se ne poistovećuje u potpunosti sa onim koje ima *ne... que* koje je samo obična restrikcija, a *ne... point/pas que* čini još jedan korak više ka negaciji, da bi se posle ponovo vratilo na izuzimanje. Ali gramatičari toga doba (npr., Oudin, Vaugelas, Th. Corneille) bili su protiv upotrebe ovog obrta jer su smatrali nelogičnim i nepotrebnim da se pojačava i ističe negacija koja će i inače biti poništena.²

Kod većine autora ne postoji dvoumljenje oko toga da ovaj obrt ima značenje restrikcije³, koje neki poistovećuju sa značenjem „seulement“⁴, a drugi sa značenjem „si ce n'est que“⁵:

– *Chimène n'en reviendra point que bien accompagnée.* (Haase 1925: 256)

– *Ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,*

Et ne l'auront point vue obéir qu'à son prince. (Littré 1958 V: 690)

Međutim nailazimo i na mišljenje (npr., Ménage) po kojem se *pas* i *point* mogu upotrebiti uz *ne... que*, a u značenju „sinon que“ kada je glagol koji sledi u subjunktivu, a ako je glagol u indikativu ili infinitivu *pas* ili *point* nisu potrebni i čak je greška upotrebiti ih.⁶

– *Il ne sort point qu'on ne le vienne prendre.* (Brunot 1939 : 1034)

– *Je ne le vois que quand il me l'ordonne.* (Brunot 1939 : 1034)

Tu se navodi i greška koju čini d'Ablancourt upotrebivši *ne... point que* ispred infinitiva:

² Videti: G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p.175-177.

³ Kao A. Haase, *Syntaxe française du XVII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1925, p. 256–257; E. Littré (1958, VI, p. 690; J. Dubois i dr., *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971, p. 376.

⁴ Kao J. Dubois i dr., *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971, p. 376.

⁵ Kao E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard, Hachette, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1958, VI, p. 690. i A. Haase, *Syntaxe française du XVII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1925, p.256.

⁶ Videti: F. Brunot, F., *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Librairie A. Colin, 1939, p. 1034.

– *Les Dames ne sortent point que pour aller en visite.* (Brunot 1939: 1034)

Ovaj obrt neki (npr., *Ménage*) nazivaju čak i varvarizmom.⁷

Ali po drugima je ovaj obrt, koji je inače često u upotrebi i kod najboljih pisaca, ispravan jer se između *pas* ili *point* i *que* najčešće nalazi nekoliko reči koje ih na taj način razdvajaju i udaljavaju:⁸

– *Il n'y a point de bon poète que ceux qui le sont naturellement.* (Brunot 1939 : 1035)

– *Ils ne reçoivent point les étrangers chez eux que pour les renvoyer en leur pays.* (Brunot 1939 : 1035)

Postoji i mišljenje da su obrt *ne... point que* (ili *ne...pas que*) iz klasičnog i *ne... pas que* iz modernog francuskog jezika zapravo dva različita obrta. U prvom, iza negativne formule *ne... point* sledi komplektivna rečenica u kojoj *que* ima vrednost *si ce n'est que*, a između *point* i *que* stoji jedna reč ili nekoliko njih, ili pak gramatička pauza:

– *Nous n'avons point de roi que César.* (Dauzat 1958: 330)

– *Tu ne pourras point – que de la main d'un père.* (Dauzat 1958: 330)

U današnjem obrtu *ne... pas que* pas je negacija i ovaj obrt je istisnuo iz upotrebe stari koji je mogao i da dovede u zabunu, to jest da se shvati u značenju negiranja restrikcije.⁹

Neki autori ističu, imajući u vidu mišljenja gramatičara XVII veka koje smo malopre pomenuli, da su *point* i *pas* u XVII veku isticali partitivnost člana *de* u odričnoj rečenici:

– *Nous n'avons point de roi que César* (Moignet 1959 : 174)

ili da su zajedno sa neodređenim članom činili odrični izraz u značenju „aucun“:

– *Il ne me dit pas une parole qu'en italien* (Moignet 1959: 174)

ali i da su ponekad unosili samo neznatnu razliku u značenju i da je i bez njih rečenica mogla da zadrži isto značenje:

– *Le désir d'engendrer des enfants à Dieu n'est point véritable que dans le mariage.* (Moignet 1959 : 174)

Po njima: „Du fait que l'élément négatif est renforcé par *pas* ou *point*, l'exception survient, pour ainsi dire, in extremis... La négativation du premier élément (*ne... point/pas que*) apparaît poussée plus loin, et, conséquemment, le seuil qui débouche sur du positif paraît plus étroit que dans l'emploi du simple *ne...que*.¹⁰ Skloni smo da prihvatimo ovo mišljenje jer nam se čini da ono

⁷ Isto, str. 1034.

⁸ Isto, str. 1034–1035.

⁹ Uporediti: A. Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue française*, Lyon, IAC, 1958, p. 330.

¹⁰ G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 173.

ističe tu nijansu u značenju koja razlikuje obrte *ne... que* i *ne... point/pas que*, ali je sa pravom ne prenaglašava, jer nam nijedan od ova dva obrta ne predstavlja problem za razumevanje književnih tekstova XVII veka.

Veznik *que* se u modernom francuskom jeziku u restriktivnom značenju može koristiti i sam, bez *ne*, ali je takva upotreba karakteristika pre svega govornog i čak familijarnog jezika. I u XVII veku je ovaj veznik sam mogao da izražava restriktivno značenje, ali tada je to bila odlika književnog jezika i ovaj veznik su upotrebljavali najveći pisci francuskog klasicizma.

– *Ce n'est pas un mot dont l'usage soit fort fréquent que parmi les gens de guerre dans l'infanterie.* (Haase 1925 : 380)

– *Le chasser, c'est vous faire un puissant ennemi,*

Sans obliger par là le vainqueur qu'à demi. (Littré 1958 V: 690)

Neki misle da veznik *que* ima značenje „sinon, excepté“ u rečenicama sa upitnim i dubitativnim smislom:¹¹

– *Je doute que je puisse vous écrire qu'à Paris.* (Wagner, Pinchon 1962: 396)

– *Est-il rien de plus convenable que nous recevions de vos mains le fruit de vos bénies entrailles?* (Brunot 1939: 1079)

Drugi, pak, misle da *que* u upitnim ili odričnim rečenicama označava poređenje bez korelativa i da ima značenje „autre chose que, sinon, autrement que“:¹²

– *Et qui connaît que vous les beautés et les grâces ?* (Dubois 1971 : 448)

– *Que vois-je autour de moi, que des amis vendus ?* (Cayrou 1948 : 718)

Postoje i mišljenja da sam veznik *que* ne zamenjuje *sinon* ili *si ce n'est*, već da se samo može upotrebiti bez njih, kao u primeru:

– *Et pour qui mépriser tous nos rois que pour lui?* (Bescherelle 1854: 844)

Ali elipsa *sinon* i *si ce n'est* nije obavezna ispred *que*:

– *Je n'ai rien à dire de ce cinquième acte, sinon que c'est en son genre un chef-d'oeuvre.* (Bescherelle 1854: 844)

Zato je, po ovom mišljenju,¹³ samo *que* u restriktivnom značenju uvek eliptično upotrebljeno i ono samo nema značenje „si ce n'est“ ili „autrement que“:

– *Pour moi, grand ennemi de leur art hasardeux,*

Je ne puis cette fois que je ne les excuse. (Bescherelle 1854: 844)

(Ovo je skraćeni oblik rečenice: ... *Je ne puis faire autrement cette fois à moins que je ne les excuse.*)

¹¹ Kao Wagner R.-L., Pinchon J., *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 396.

¹² Kao J. Dubois i dr., *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971, p. 448.

¹³ Uporediti: Bescherelle L.-N., Bescherelle H., De Gauy L., *Grammaire nationale*, Paris, Simon-Garnier, 1854, p. 844.

Nasuprot ovome je mišljenje da *que* ima značenje „sinon que“:¹⁴

– *Je ne feray que ce qu'il luy plaira* (Vaugelas II: 126),

ali i ono po kojem *que* ima značenje samog „sinon“¹⁵, a ponekad čak i „sinon quand“, ali je tada upotrebljena puna negacija, kao u:

– *Je ne partirai point d'ici que vous ne soyez venu.* (Vaugelas II: 126)

Mi mislimo da bi se ipak moglo prihvatiti mišljenje po kojem veznik *que* sam može da ima restriktivno značenje, ali samo iza upitnih, odričnih ili hipotetičkih rečenica:¹⁶

– *Descendons-nous tous deux que de bonne bourgeoisie ?* (Moignet 1959 : 168)

– *A quoi peut-il aboutir qu'à notre perte?* (Littré 1958 VI: 690)

– *Je veux être pendu si j'ai bu que de l'eau.* (Moignet 1959 : 168)

Ovakva upotreba *que* moguća je i iza rečenica koje formalno nisu odrične, ali sadrže reči koje imaju odričan smisao: predloge (*sans*), prideve (*impossible, incapable, malaisé, difficile* i sl.), glagole koji izražavaju sumnju ili imaju bilo kakvo odrično značenje (*douter, empêcher* i sl.).

– *Mais comme il le fait chasser de son royaume étant encore enfant, sans nommer Rodelinde qu'à la fin de sa vie...* (Moignet 1959 : 168)

– *Mais il luy faisait voir aussi combien il estoit difficile de conserver cette vertu que par une extrême défiance...* (Moignet 1959 : 169)

– *La pratique générale et universelle défendait de communier les pécheurs qu'après l'accomplissement de leur pénitence.* (Moignet 1959 : 169)

Que u ovim rečenicama ima značenje „sinon, si ce n'est, autre que, autrement que“ i njegova upotreba ne predstavlja nikakav problem za razumevanje iako se razlikuje od stanja u modernom francuskom jeziku.

Veznički izrazi *hors que* i *sinon que* pretrpeli su dvostruku promenu u odnosu na klasični francuski jezik: promenjeno im je i značenje i glagolski način koji sledi. U XVII veku oni su imali značenje koje danas ima izraz *à moins que*, a iza njih je upotrebljavan i subjunktiv, a ne samo indikativ kao danas. Osim toga, danas su ovi izrazi veoma retko u upotrebi, a *sinon* se uvek piše kao jedna reč, što u XVII veku nije bio slučaj: ponekad se pisalo *si non* ili *se non*.

– *Hors qu'un commandement exprès du Roi ne vienne*

De trouver bons les vers dont on se met en peine,

¹⁴ Uoporediti: Vaugelas, C. F. D., *Remarques sur la langue française*, Paris, Editeur Léopold Cerf, II, p. 126.

¹⁵ Ovakvo mišljenje zastupaju: Th. Corneille i Académie française, a mi na njega nailazimo kod Vaugelas, C. F. D., *Remarques sur la langue française*, Paris, Editeur Léopold Cerf, II, p. 12.

¹⁶ Slično misli i G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 168–171.

Je soutiendrai, morbleu! qu'ils sont mauvais. (Molière: v. 769–771)

– *Il y a de la cacophonie, si non que vous prononciez en gascon.* (Haase 1925: 377)

Ali i u XVII veku je iza ovih izraza mogao biti upotrebljen indikativ i onda su oni imali isto značenje koje imaju i danas:

– *Elle vous a conté son voyage de Dol, qui a été heureux, hors qu'elle a versé deux fois dans un étang.* (Dubois 1948: 307)

– *Elle ne paroissoit goulue sinon lors qu'elle mangeoit aux dépens d'autrui.* (Brunot 1939: 1035)

Pored ova dva veznička izraza i izrazi *excepté que* i *si ce n'est que* su u XVII veku mogli ponekad da uvode i subjunktiv i tada su imali značenje „à moins que“:

– *Je compte...que vous viendrez dans l'appartement de ma maison, excepté que vous ayez pour vous seule une autre maison toute trouvée.* (Dubois 1948: 505)

– *Voilà tout ce qui se peut dire, si ce n'est qu'on veuille ajouter une conséquence...* (Moignet 1959: 159)

Izvesne promene pretrpela je i upotreba izraza *à moins que* i *à moins de*. Pored upotrebe *à moins que* ispred glagola u subjunktivu koja je postojala i u XVII veku kao i danas, ali je onda bila nešto ređa, u klasičnom francuskom jeziku je *à moins que* upotrebljavano i ispred infinitiva glagola ili ispred prideva:

– *Le moyen d'en rien croire à moins d'être insensé.* (Moignet 1959: 166)

– *Je veux bien réserver ce remède au besoin,*

Ne faire point cette offre à moins que nécessaire. (Haase 1925: 379)

Izuzetno je *à moins que* upotrebljavano i ispred imenice ili predložne grupe i tada je imalo značenje „sinon“:

– *Ah! Seigneur, plus d'empire, à moins qu'avec Plautine.* (Moignet 1959: 166)

Predložki izraz *à moins de* se u modernom francuskom jeziku koristi ispred infinitiva ili imenice, a tako je bilo i u klasičnom francuskom :

– *A moins d'en voir madame en être importunée,*

Rien ne m'appelle ailleurs, de toute la journée. (Molière: v. 737–738)

– *Tout est perdu, Madame, à moins d'un prompt remède.* (Hatzfeld 1964: 1536)

Međutim, tadašnji gramatičari smatraju upotrebu oba ova izraza nepravilnom (s tim što je ovaj drugi izraz, *à moins de*, ipak manje loš od prvog), a jedino ispravnim i elegantnim smatraju izraz *à moins que de*.¹⁷ Iza ovog izraza upotrebljavali su se imenica ili zamenica i infinitiv (a danas je ovaj izraz redak i upotrebljava se samo ispred infinitiva):

¹⁷ Tako misle Vaugelas, Th. Corneille, Patru, Académie française, o čemu svedoči Vaugelas, C. F. D., *Remarques sur la langue française*, Paris, Editeur Léopold Cerf, II, p. 59.

- *A moins que d'une reine il n'a pu s'enflamer.* (Hatzfeld 1964 :1536)
- *A moins que de cela je ne demeurerai point avec toi.* (Hasse 1925 :380)
- *Toute puissance est faible, à moins que d'être unie.* (Hatzfeld 1964 :1536)

Izraz *à moins que* bio je podložan još jednoj promeni: u XVII veku se iza njega, a ispred glagola koji sledi u subjunktivu nije upotrebljavalo ekspletivno *ne*, a danas se ono gotovo uvek koristi:

- *Il court à son trépas, et vous en serez cause,*
A moins que votre amour à son départ s'oppose. (Haase 1925: 264)
- *De ne vous point aimer peut-il être capable,*
A moins que vous cessiez, Madame, d'être aimable. (Haase 1925: 264)

U klasičnom francuskom jeziku postojala su neka jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja su bila veoma slična po obliku i koja se upotrebljavaju u istim kontekstima, a bez ikakve razlike u značenju. Takvi su izrazi *au moins* i *du moins*, *ne faire que* i *ne faire que de*. Oni su tek posle XVII veka dobili svoje tačno određeno i različito značenje koje danas imaju.

U modernom francuskom postoji samo nijansa koja razlikuje značenje izraza *au moins* i *du moins*: *au moins* izražava restrikciju koja se odnosi na ideju izraženu u rečenici, a *du moins* ovoj restrikciji dodaje i ideju da je moguća neka suprotna afirmacija, to jest ispravlja prethodnu tvrdnju.¹⁸ U klasičnom francuskom jeziku oba ova izraza upotrebljavaju se u značenju „pour le moins“ i služe da ograniče značenje onoga što je neposredno ispred njih rečeno:

- *Mais du moins en partant assurer votre vie* (Racine : v.1334)
- *Au moins, je vais toucher une étrange matière* (Dubois 1971 : 230)

Obrt *ne faire que* u modernom francuskom jeziku ograničava radnju izraženu glagolom koji sledi neposredno iza ovog obrta, a često se ponavlja (značenje „ne cesser de“). Obrt *ne faire que de*, pak, izražava blisku prošlu radnju („venir de“). Međutim u XVII veku značenje ova dva obrta nije se sasvim preciziralo i specijalizovalo, već se ponekad njihova značenja mešaju:¹⁹

- *Je ne fais qu'arriver.* (Dubois 1971 : 230)
- *Ne vous étonnez pas..., si je ne fais plus, faible orateur, que de répéter les paroles de la princesse.* (Cayrou 1948 : 382)

U XVII veku počinje specijalizacija značenja ovih obrta, pa ih tada srećemo i u današnjem značenju:

- *Ces conversations ne font que m'ennuyer.* (Molière : v. 555)
- *Son trépas à mes pleurs offre assez de matière,*
Sans que j'aie cherché d'odieuses lumières,

¹⁸ O ovome detaljnije kod: A. Radovanović, *Restrikcija u modernom francuskom i srpskohrvatskom jeziku* (magistarski rad), Filološki fakultet, Beograd, str. 40–41.

¹⁹ I Vaugelas kritikuje upotrebu *ne faire que* u značenju „venir de“. Videti. Vaugelas, C. F. D., *Remarques sur la langue française*, Paris, Editeur Léopold Cerf, II, p. 390.

Qui... peut-être ne feraient qu'accroître mon malheur. (Racine : v.1601–1604)

U modernom francuskom jeziku pridev *seul* ima restriktivno značenje kada se nalazi ispred imenice, a u XVII veku to još nije pravilo, pa i pridev iza imenice izražava restrikciju i ima značenje „seulement“:

– *Vous ne trouverez pas un homme seul qui put vivre à porte ouverte.* (Haase 1925 : 422)

– *Y a-t-il aujourd'hui une femme seule à qui le divorce fasse honte?* (Haase 1925: 422)

U klasičnom francuskom jeziku prilog *seulement* katkad je na početku rečenice uvodio inverziju subjekta:

– *Mais peut-être que je me trompe ; seulement vous ai-je voulu écrire tout ce que je pouvais...* (Dubois 1971 : 505)

– *Seulement avoit-il force lettres dans ses poches* (Haase 1925 : 431)

Predlozi *hors* i *hormis* ispred imenskih reči u modernom francuskom jeziku imaju restriktivno značenje, a kada se iza njih doda predlog *de* dobijaju mesno značenje. U klasičnom francuskom jeziku i *hors de* i *hormis de* mogli su imati značenje „excepté, à l'exception de“, mada ne naročito često:

– *Hors de l'empêchement qui nous sépare ici,*

Tu sauras que tes vœux sont mes désirs aussi. (Dubois 1948: 306)

– *...je ne me dédis point,*

Et tomberai d'accord de tout, hors de ce point. (Molière: v.1139–1140)

– *Il y a de fêtes continues à Versailles, hormis de l'accouchement de Madame la Dauphine.* (Haase 1925: 361)

I u XVII veku prilog *uniquement* imao je značenje „seulement“ koje ima i danas, ali je mogao imati i značenje „particulièrement, par-dessus tout, préféablement à tout“:

– *Il est d'un honnête homme d'aimer uniquement ses amis.* (Cayrou 1948: 863)

– *Je m'accoutume à imputer à Dieu tous les événements, je l'admire uniquement en toutes choses.* (Dubois 1971: 549)

3. Jezička sredstva za izražavanje restrikcije koja su se upotrebljavala u klasičnom francuskom jeziku, a danas se više ne koriste

U odnosu na prethodne dve grupe, ova treća grupa jezičkih sredstava za izražavanje restrikcije u klasičnom francuskom jeziku manje je brojna, ali ćemo zbog bolje preglednosti i nju pokušati da podelimo na još dve podgrupe. U prvoj bi bila jezička sredstva koja su u XVII veku služila za izražavanje restrikcije i koja i danas postoje u francuskom jeziku, ali sada izražavaju neke druge odnose (*sans que*). U drugoj podgrupi bila bi ona jezička sredstva za izražavanje

restrikcije koja su zastarela i koja su u modernom francuskom potpuno nestala iz upotrebe (*mais que, fors, fors que, fors excepté, que ce que, tant seulement, à la réservation de, ne... sinon, encore*).

Sans que je veznički izraz koji se u modernom francuskom jeziku upotrebljava sa subjunktivom i izražava isključivanje (exclusion), značenje koje nije daleko od restriktivnog, ali se u klasičnom francuskom jeziku upotrebljavao sa indikativom ili kondicionalom u značenju i na mestu današnjeg *si ce n'est que, n'était/n'eût été que*.²⁰ Veznički izraz *sans que* bio je leksičko sredstvo za izražavanje restrikcije i mogao je da ograničava samo značenje rečenice u celini.

– *J'écrirais à son beau frère, sans qu'il semblerait qu'on espère tout de lui.* (Dubois 1971 : 497)

– *Ils vous auraient écrit tous deux, sans qu'ils sont accablés.* (Grevisse 1980 : 1395)

U XVII veku ovaj izraz je upotrebljavan i sa infinitivom između *sans* i *que* i tada je ceo izraz imao značenje „sans rien...si ce n'est“:

– *Revoyons les vainqueurs, sans penser qu'à la gloire*

Que toute leur maison reçoit de leur victoire. (Cayrou 1948: 781)

Do XVII veka i u klasičnom francuskom jeziku se izraz *mais que* upotrebljavao u značenju „pourvu que“:²¹

– *Le trop d'expédiens peut gâter une affaire*

N'en ayons qu'un, mais qu'il soit bon. (Wagner, Pinchon 1962 : 423)

– *Il promet qu'il le ferait, mais qu'ils tâchassent aussi de leur côté à disposer les esprits.* (Moignet 1959 : 156)

– *Tu le verras, mais que tu y sois.* (Dubois 1971 : 346)

Ovaj veznički izraz i tada je označavao opoziciju, kao i danas, ali je izražavao i određenu restrikciju u odnosu na ono što je neposredno pre njega izrečeno:

– *J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.* (Hatzfeld 1964 : 1446)

Ali već u prvoj polovini XVII veka se pored značenja „pourvu que“ ovaj izraz javlja i sa vremenskim značenjem „dès que“. Gramatičari XVII veka kritikuju upotrebu *mais que* u ovom značenju²², ali ona je u XVII veku postojala i kod uglednih pisaca kao što je bio Malerb, a neki autori tvrde da se i kasnije izraz *mais que* koristio u vremenskom značenju „quand“, ali samo u nekim

²⁰ Uopoređiti: J. Dubois i dr., *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971, p. 497; G. Cayrou, G., *Le Français classique*, Paris, Didier, 1948, p. 781, M. Grevisse (1980, p. 1395).

²¹ Videti: Wagner R.-L., Pinchon J., *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 423; A. Darmesteter, L. Sudre, *Cours de grammaire historique de la langue française*, Paris, Delagrave, 1923, p. 207; J. Dubois i dr., *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971, p. 346; G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 15.

²² To čine: Vaugelas, Th. Corneille, Académie française, o čemu svedoči G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 156.

delovima Normandije²³. *Mais que* je bio leksičko sredstvo za izražavanje restrikcije, a kao veznički izraz mogao je da ograničava samo značenje rečenice u celini.

Fors je predlog koji ni u XVII veku nije često korišćen, a značenje mu je „hors, excepté“ (*hors* je zapravo samo fonetska varijanta starijeg *fors* koje direktno potiče od latinskog *foris*). Pored samog predloga *fors* postoje i izrazi *fors que* i *fors excepté*. Sve su ovo leksička sredstva za izražavanje restrikcije, s tim što *fors* i *fors excepté* ograničavaju značenje rečeničnih konstituenata, a *fors que* u značenjskom smislu ograničava celu rečenicu.

– *Il le faut avouer avecque vérité, il me passoit en tout, fors en fidélité.* (Brunot 1965: 128)

– La dame était de gracieux maintien...

Somme qu'enfin il ne lui manquait rien,

Fors que d'avoir un ami digne d'elle. (Litré 1958 III: 1761)

– Le mal d'autrui ne me tourmente en rien,

Fors excepté ce qui touche au compère. (Dubois 1971: 270)

I među gramatičarima XVII veka postoje neslaganja oko toga da li su ova sredstva za izražavanje restrikcije već tada zastarela i bila odlika narodnog govora²⁴, da li se mogu koristiti samo u prozi ili samo u poeziji²⁵. Pred kraj XVII veka već se svi slažu da su *fors* i *fors que* van upotrebe i u prozi i u poeziji²⁶, ali ih katkad možemo sresti u delima romantičara koji se rado vraćaju duhu, pa i jeziku srednjeg veka, a ponekad i kod savremenih pisaca i tada njihova upotreba ima određeni stilski efekat.

U XVII veku se kao jezičko sredstvo za izražavanje restrikcije upotrebljavao i izraz *tant seulement* (u značenju „seulement“) koji je danas prisutan, i to ne naročito često, samo u narodnom govoru. U klasičnom francuskom jeziku upotrebljavan je i u književnim tekstovima, ali su ga i onda neki gramatičari kritikovali i savetovali, pa i zahtevali njegovo odstranjivanje čak i iz familijarnog govora (npr., Ménage)²⁷, a drugi su već onda smatrali da je on van upotrebe (kao Richelet)²⁸.

– *Il borne son contentement par la raison tant seulement* (Dubois 1971 : 525)

²³ O tome govori E. Littré čiji se stavovi izlažu kod G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 156.

²⁴ Takvo stanovište zastupa Oudin o čemu govori G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 161.

²⁵ Vožla smatra da se *fors* koristi u poeziji i da je tu njegova upotreba elegantnija i bolja nego upotreba *hors* koje je bolje u prozi. Videti: Vaugelas, C.F.D., *Remarques sur la langue françoise*, Paris, Editeur Léopold Cerf, I, p. 398.

²⁶ Tako misle Bouhours, Th. Corneille i Académie française, a njihove stavove iznosi G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 162.

²⁷ Videti A. Haase, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, Paris, Delagrave, 1925, p. 240.

²⁸ Isto, p. 240.

Ovaj izraz je sasvim jasno leksičko sredstvo za izražavanje restrikcije, a može da ograničava značenje rečeničnih konstituenta.

U modernom francuskom jeziku više se ne koristi ni predložki izraz *à la réservation* de koji je doduše i u klasičnom francuskom bio retko korišćen, a često napadan i smatran varvarskim. Neki autori ga smatraju nepravilnim i regionalnim (Vaugelas)²⁹, drugi pak misle da se on ne upotrebljava ni u jednoj francuskoj pokrajini i da je posledica stranog uticaja (Académie française)³⁰, a neki tvrde da je on već u XVII veku izvan upotrebe (Th. Corneille)³¹.

– *Ils sont presque tous morts de maladie à la réservation de ceux qui se sont noyés.* (Haase 1925: 368)

Kao njegov pravilni ekvivalent pominje se *à la réserve* de, a i jedan i drugi su leksička sredstva za izražavanje restrikcije i ograničavaju značenje rečeničnih konstituenta.

Samo početkom XVII veka bila je moguća i upotreba *ne...sinon* u značenju „ne...que“ ili zato što je *sinon* naglašeno pa može da stoji ispred direktnog govora ili, pak, iz metričkih razloga. Čini nam se da je ovo leksičko sredstvo za izražavanje restrikcije i da, kao i obrt *ne...que* u modernom francuskom jeziku, može da ograničava i značenje rečenice i značenje rečeničnih konstituenta.

– *Il est tout manifeste que ce fer n'est sinon un misérable reste...* (Moignet 1959 : 157)

Već i u XVII veku, a posebno u modernom francuskom jeziku, *sinon* se upotrebljava samo iza pune negacije:

– *Je n'ai rien à dire encore sur ce sujet, sinon de ne pas comprendre.* (Moignet 1959 : 157)

Kada se u XVII veku želela negirati restrikcije, pribegavalo se leksičkim sredstvima – korišćenju negacije ispred prideva seul i priloga seulement:

– *Mais elle ne travailla pas seulement à cultiver son esprit et sa beauté, elle songea aussi à lui donner de la vertu.* (La Fayette: 14)

– *Ma bonne, vous n'êtes pas seule qui aimez votre mère.* (Haase 1925 : 56)

Za izražavanje negiranja restrikcije koristio se, iako retko, i obrt *trop...pour ne + infinitiv + que* u kojem *trop...pour* ima značenje negacije i negira restrikciju izraženu obrtom *ne...que*:

– *Oui, mes vŕux ont trop loin poussé leur violence*

Pour ne plus s'arrêter que dans l'indifférence. (Moignet 1959 : 170)

Na osnovu onoga što smo o izražavanju restrikcije u klasičnom francuskom jeziku proćitali u lingvistićkoj literaturi o francuskom jeziku i na osnovu primera koje smo sami pronašli u korpusu na kojem smo radili, došli smo do odrećene

²⁹ Videti: G. Moignet, *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p.165.

³⁰ Isto, p. 165.

³¹ Videti: A. Haase, *Syntaxe française du XVIIe siècle*, Paris, Delagrave, 1925, p. 368.

slike učestalosti upotrebe pojedinih jezičkih sredstava za izražavanje restrikcije u klasičnom francuskom jeziku. Zaključili smo da je najčešće korišćen obrt *ne...que* (u čak 50% slučajeva), a zatim *au/du moins* i pridev *seul* (u oko 15% slučajeva svaki). Ostala jezička sredstva za izražavanje restrikcije daleko su ređa, ali se ipak sreću: *seulement, ne plus que, ne faire que, à moins qu/de/que de, unique, excepté, pourvu que, sinon, si ce n'est (que), hors (de/que), hormis (de/que)*.

IZVORI

Jean Racine, *Phèdre*, Paris, Larousse, 1971.

Madame de la Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Brodard et Taupin, 1972.

Molière, *Le misanthrope*, Paris, Larousse, 1971.

LITERATURA

Bescherelle L.-N., Bescherelle H., De Gauy L., *Grammaire nationale*, Paris, Simon-Garnier, 1854, p. IV+878.

Brunot F., *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, Librairie A. Colin, 1939, p. VII+659+1215.

Cayrou G., *Le Français classique*, Paris, Didier, p. XXVIII+884.

Darmesteter A., Sudre L., *Cours de grammaire historique de la langue française*, Paris, Delagrave, 1923, p IX+237.

Dauzat A., *Grammaire raisonnée de la langue française*, Lyon, IAC, 1958, p. 481.

Dubois J., Lagane R., Lerond A., *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1971, p. 295.

Grevisse M., *Le Bon Usage*, Gembloux, Duculot, 1980, p.XII+1519.

Haase A., *Syntaxe française du XVIIIe siècle*, Paris, Delagrave, 1925, p.IX+448.

Hatzfeld A., Darmesteter A., Thomas A., *Dictionnaire général de la langue française du commencement du XVIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Delagrave, 1964, p. XXVIII+1136.

Littré E., *Dictionnaire de la langue française*, VII vol., Paris, Gallimard, Hachette, Jean-Jacques Pauvert Editeur, 1956–1959.

Moignet G., *Les signes de l'exception dans l'histoire du français*, Alger, Imprimerie Imbert, 1959, p. 248.

Noël F.-J., Chapsal Ch.-P., *Nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette-Delalain, 1854, p. 971.

Vaugelas C. F. D., *Remarques sur la langue française*, II vol., Paris, Editeur Léopold Cerf, p. LXII+447+524.

Wagner R.-L., Pinchon J., *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette, 1962, p. 640.

Ana Vujović

LES SIGNES DE LA RESTRICTION DANS LA LANGUE FRANÇAISE CLASSIQUE
(Résumé)

Dans cet article on divise les signes de la restriction dans la langue française classique en trois groupes: ceux qui existent dans la langue française moderne et s'emploient comme dans la langue classique; ceux qui existent aujourd'hui, mais ne se construisent pas de la même façon; et ceux qui ont disparu de la langue française moderne. On donne de nombreux exemples pris dans des textes littéraires ou dans des dictionnaires et des grammaires. On montre aussi quels sont les signes de la restriction les plus utilisés dans la langue française classique.

Ključne reči: jezička sredstva za izražavanje restrikcije, klasični francuski jezik.

Biljana Đorić-Francuski
Filološki fakultet – Beograd

SRPSKOHRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA O STVARALAŠTVU ANGUSA VILSONA

U ovom radu prikazana je recepcija stvaralaštva engleskog romansijera Angusa Vilsona na srpskohrvatskom jezičkom području. Posle pregleda prevodne recepcije Vilsonovog opusa, izloženi su i rezultati istraživanja kritičke recepcije njegovih romana kod nas, od prvog spominjanja u našoj književnoj kritici, pa sve do raspada bivše Jugoslavije 1992. godine. Prisutnost Vilsonovih dela u našem izdavaštvu i interesovanje naše kritičke javnosti za stvaralaštvo ovog spisatelja mogu se oceniti kao veoma zadovoljavajući, u skladu sa ugledom koji on uživa i u matičnoj kritici.

The opportunities for heroism are limited in this kind of world:
*the most people can do is sometimes not to be as weak as
they've been at other times.*
Angus Wilson

(Interview in *Writers at Work*, ed. Malcolm Cowley, 1958)

Kao jedan od najznačajnijih romanopisaca druge polovine dvadesetog veka, Ser Angus Frenk Džonston Vilson (Sir Angus Frank Johnstone Wilson, 1913–1991) u svom stvaralaštvu spaja tradiciju engleskog društvenog romana, širinu zahvata realista devetnaestog veka i verbalnu ironiju pisaca osamnaestog veka, a sa druge strane, i modernizam savremenog pogleda na svet. Proslavio se prvo zbirkama pripovedaka *Nepoželjna skupina* (*The Wrong Set* – 1949) i *Ti dragi dodoi* (*Such Darling Dodos* – 1950), ali je ta umetnička forma uskoro za njega postala suviše ograničena, pa počinje da piše romane. U delu *Divlji vrt ili pripovedanje o pisanju* (*The Wild Garden or Speaking of Writing* – 1963) Angus Vilson je na veoma zanimljiv način opisao svoje književne izvore i kreativne procese. Njegovi romani odlikuju se briljantnom satirou i duhovitošću, istančanom kritikom raznih društvenih pojava, ali i pronicljivom samokritikom, a sve to prožeto je izrazitim humanizmom i snagom koja nije oslabila ni u kasnijim delima. Posle pripovedaka, Vilson objavljuje sledeće romane: *Kukuta i posle nje* (*Hemlock and After* – 1952), *Anglosaksonski maniri* (*Anglo-Saxon Attitudes* – 1956), *Srednje doba gospođe Eliot* (*The Middle Age of Mrs Eliot* – 1958), *Starci u zoološkom vrtu* (*The Old Men at the Zoo* – 1961), *Pozovite u kasno jutro* (*Late Call* – 1964), *Nije za smeh* (*No Laughing Matter* – 1967), *Kao čarolijom* (*As If*

By Magic – 1973) i *Raspaljivanje sveta* (*Setting the World on Fire* – 1980). Odlikovan je ordenom *Commander of the British Empire* (1968), dodeljena mu je počasna titula književnika *Companion of Literature* Britanskog kraljevskog društva za književnost (1972), a za roman *Srednje doba gospođe Eliot* dobio je francusku nagradu za najbolji strani roman – *Prix du Meilleur Livre Etranger*, kao i poznatu englesku književnu nagradu *James Tait Black Memorial Book Prize*.

U ovom članku predstavljena je slika kritičke recepcije romana Angusa Vilsona, odnosno, odjeka njegovog stvaralaštva u književnoj kritici na teritoriji bivše Jugoslavije, dok su iz oblasti prevodne književnosti samo izloženi bibliografski podaci o prisutnosti njegovih dela kod nas, bez zadržavanja na kritici prevoda. Istraženo područje obuhvata publikacije iz Srbije, Crne Gore, Hrvatske i Bosne i Hercegovine, koje su u naše biblioteke redovno pristizale do 1992. godine, kada je raspad prethodne Jugoslavije prouzrokovao rasparčavanje jedinstvene srpskohrvatske jezičke teritorije. U radu su analizirani svi tekstovi u kojima se govori o ovom britanskom piscu, pronađeni u knjigama, književnim studijama, periodičnim ili dnevnim publikacijama objavljivanim na tom području u definisanom periodu.

* * *

Dva najpoznatija Vilsonova romana ubrzo po objavljivanju u Engleskoj predstavljena su i našoj čitalačkoj publici, i to *Anglosaksonski maniri* u tri izdanja: 1961, 1963. i 1975, a *Starci u zoološkom vrtu* 1964. godine, štampana kod beogradskog izdavača „Prosvete“ u veoma visokim tiražima. Naša književna periodika, međutim, nasuprot mnogobrojnim kritičkim osvrtima, nije dala pravu sliku Vilsonovog dela u oblasti prevodne recepcije. Tokom analiziranog perioda ukupno je zabeleženo samo osam bibliografskih jedinica, što je veoma mali broj ako se uzme u obzir da su neke od njih prevodi eseja i odlomaka iz pripovedaka. Tako je i prvi susret naših čitalaca sa Vilsonovim opusom bio upravo esej „Ako je novo i pomodno, da li je to i dobro?“ koji je beogradski *Danas* objavio 1961. godine u anonimnom prevodu. Isti ovaj list naredne godine čitaocima predstavlja priču „Tako mili Dodoi“, u nekoliko odlomaka i u prevodu Dušana Puvačića, uz intervju Aleksandra V. Stefanovića „Susret s Engasom Vilsonom“. Posle anonimnih prevoda eseja „Zavist nerešiv problem“ u beogradskom *NIN*-u 1962. i „Obaveza je ne ubijati reči“ u beogradskim *Književnim novinama* 1964. godine, slede prevod Danielle Eksinger-Dodig „Nije on kriv što je poslušao“ u listu *Pionir-Kekec* 1966. godine, Lele Canić „Loše društvo“, koji donose splitske *Mogućnosti* 1969. i Nadežde Vuković „Paunove oči“, objavljen u novosadskom *Letopisu Matice srpske* 1976. godine. Osim ovih sedam tekstova, u izdvojenom periodu objavljen je samo još i kratak odlomak autora o sebi „Ko je Engas Vilson“, uz belešku Dušana Puvačića, u beogradskim *Književnim novinama* 1962. godine.

Istraživanje kritičkih odjeka na Vilsonovo stvaralaštvo pokazalo je da je ovaj pisac tokom obuhvaćenog perioda uživao veliki uspeh ne samo kod naše čitalačke publike, nego i u krugovima književnih kritičara na srpskohrvatskoj jezičkoj teritoriji. Kao rezultat analize kritičke recepcije njegovog romansijerskog opusa zabeleženo je čak dvadeset i sedam bibliografskih jedinica, a naročito su brojni prikazi podstaknuti objavljivanjem preвода Vilsonovih romana. Stoga ovog romanopisca prema rezultatima istraživanja možemo da svrstamo u britanske književnike o kojima je naša posleratna kritika najviše pisala.

Prvi napis o Angusu Vilsonu u našoj periodici bio je prikaz Stjepana Kastropila „Kriza engleskog dramskog stvaralaštva?“ na Vilsonov komad *Dudinjak* (*The Mulberry Bush* – 1956), objavljen u „Panorami nedavnog književnog zbivanja u svijetu“ tromesečnika *Dubrovnik* za period oktobar-decembar 1956. godine. Zatim se u prikazu anonimnog autora „Aktuelnost uspeha jedne knjige“ u beogradskim *Književnim novinama* za 6. septembar 1957. godine, u kojem se govori o filozofsko-literarnoj studiji *Autsajder* Kolina Vilsona, napominje da osim romana *Anglosaksonski maniri* Angusa Vilsona „nijedna knjiga u Britaniji nije postigla tako brz i nepodeljen uspeh“ kao prikazano delo. Međutim, za prvi ozbiljniji i informativniji tekst o britanskom književniku možemo smatrati tek članak Sonje Antić, koja u pregledu „Što je novo u poslijeratnom engleskom romanu“, štampanom u zagrebačkom časopisu *Krugovi* sredinom 1958. godine, govori o engleskim piscima mlade posleratne generacije i kao najznačajniju pojavu među njima izdvaja Angusa Vilsona. Ovaj pisac zainteresovan je za opisivanje moralnog poretka u društvu, a najuverljivije piše o ljudima iz svog najbližeg okruženja – intelektualcima, naučnim radnicima, umetnicima, i njihovim unutrašnjim konfliktima, naglašava kritičar, nazivajući Vilsona satiričarem i moralistom. U romanu *Anglosaksonski maniri* britanski pisac opsednut je „problemom istine i laži, iskrenosti i obmane“, nastavlja autor napisa, pohvalivši i tehniku *flash-backa* koju Vilson koristi u ovom delu. Antićeva takođe ističe da prikazani roman predstavlja „vjerniji odraz nekih aspekata života u Engleskoj“ u poređenju ne samo sa Vilsonovim prethodnim delima, nego i sa delima savremenika, ali zamera autoru da ponekad preteruje sa detaljnim prikazivanjem likova i situacija, što dovodi do intelektualizma.

Zagrebački list *Telegram* u svojoj stalnoj rubrici „Aktuelni pregled britanskih kulturnih događaja“ 27. oktobra 1961. godine donosi članak „Realizam i fantazija“, čiji je autor N/ada/ Š/oljan/. Prikaz podstaknut objavljivanjem najnovijeg Vilsonovog dela – romana *Starci u zoološkom vrtu*, započinje navođenjem činjenice da se on, iako je relativno kasno počeo da se bavi književnim stvaranjem, ubrzo našao u prvom redu engleskih proznih pisaca zahvaljujući velikom interesovanju čitalaca i kritičara koje su pobudile njegove zbirke pripovedaka i romani. Prikazivač ukazuje na *satiričnu notu* u Vilsonovim delima, a takođe navodi i mišljenje ovog pisca da roman „mora biti mješavina satire, socijalnog realizma, farse, melodrame i tragedije“. Što se tiče predmetnog romana, nast-

vlja autor članka, pošto je njegova radnja smeštena u budućnost, pripovedanje je mešavina realističnog i fantastičnog. U zaključku Nada Šoljan prenosi mišljenje Džona Vejna, britanskog romanopisca i kritičara lista *Observer*, koji smatra da je prikazano delo Vilsonov najbolji roman „po čistoj energiji i neočekivanosti“.

I beogradske *Književne novine* 3. decembra 1961. godine objavljuju u rubrici „Panorama vesti“ kratku belešku „Novi roman Engasa Vilsona“, povodom pojavljivanja istog romana. Anonimni autor beleške prenosi mišljenja strane kritike koja su često oprečna, jer se kritičari u Engleskoj i u Americi ne slažu pri ocenjivanju „ove višeznačne knjige“. Zanimljivost predmetnog romana prikazivač pronalazi u *prigušenoj fantaziji* prisutnoj u tom delu koje naziva *alegorijom*, objašnjavajući da u njemu engleski romanopisac koristi odnos čoveka prema životinjama „da bi nagovestio šta je rđavo u odnosu čoveka prema čoveku“. Poredeći ovaj roman sa Kafkinim *Preobražajem*, autor beleške ukazuje na to da i Vilson nerealnost obrađuje na realističan način, jer je očigledno da, iako je radnja smeštena u budućnosti, osnovu njegove fantazije možemo pronaći u događajima iz prošlosti, odnosno iz doba Drugog svetskog rata. U tom smislu, „ova knjiga potpuno negira politiku, bar što se tiče savremenih političkih realnosti“, nastavlja anonimni prikazivač i zaključuje da je najnoviji Vilsonov roman „melanholična vizija o ljudskoj blatnjavosti i destruktivnosti“.

„Prosvetino“ izdanje prevoda romana *Anglosaksonski maniri* 1961. godine propraćeno je pogovorom „Angas Vilson“ iz pera Jovana Hristića, a isti ovaj pogovor nalazi se i u drugom i trećem izdanju (1963. i 1975. godine). Pogovor započinje citiranjem jednog interesantnog autobiografskog teksta u kome Vilson objašnjava kako je iz terapijskih razloga počeo da piše, da bi se oporavio od nervnog sloma koji je doživeo tokom rata. On takođe iznosi svoje stavove o zahtevima koji se postavljaju pred savremene romanopisce, a to je da povrate svojim delima univerzalnost koju je ovaj žanr posedovao u devetnaestom veku, kao i da se roman „razmahne na jednom širokom socijalnom planu ako želi da se oporavi od anemije koja ga je napala od 1920 naovamo“. Hristić napominje da Vilsonovo mišljenje deli čitava generacija njegovih savremenika, kao struja reakcije na smelee eksperimente Virdžinije Vulf i Džemsa Džojlsa, koje jednostavno nije bilo moguće slediti, ali napominje da je Vilson, sa druge strane, i pripadnik engleske satirične književnosti koja ima dugu tradiciju. Kao satiričar, objašnjava on, Vilson ne želi da menja svoje likove ili da unapred utiče na njih, već ih pušta da postupaju u skladu sa svojom unutrašnjom logikom, koja je za svaku ličnost pojedinačno savršeno prikazana, što daje njegovoj satiri snagu i oštrinu. Hristić dalje ističe nepogrešivu sigurnost i logičnost nizanjanja akcija i reagovanja Vilsonovih likova koji nikada ne odstupaju od svoje logike ponašanja, nego otkrivaju i ispoljavaju najskrivenije motive ljudskih postupaka. On zatim ukazuje i na njihovu tragičnu dimenziju, nastalu usled toga što oni ne žele da žrtvuju svoje iluzije pošto bi time ugrozili udobnost. Upravo je „taj razmak između stvarnosti i iluzije o stvarnosti“ Vilson rastegao toliko da njegovi likovi izgledaju

pomalo idiotski, dodaje prikazivač, na osnovu čega su ga strani kritičari nazivali pakosnim i jetkim. Nasuprot njima, Hristić smatra da Vilson u svojim delima samo logički izvodi posledice jedne od osnovnih crta engleskog karaktera, a to je pragmatistička proračunatost usmerena na to da se izbegnu trzavice i ne poremeti lična udobnost. Stoga su iluzije koje gaje njegovi likovi veoma korisne po njih, dodaje kritičar i zaključuje da je zasluga Angusa Vilsona kao satiričara u tome što je tu njihovu osobinu umeo da „uzdigne do veličanstvenih i idiotskih srazmera ne hipertrofirajući je /.../ već sledeći je doslednom logikom svoje sigurne zlobe“.

Ovo izdanje prevoda Vilsonovog romana bilo je povod za nekoliko osvrta u našoj književnoj kritici, a među prvim napisima je prikaz Žike Bogdanovića „Angas Wilson: *Anglosaksonski maniri*“, koji u rubrici „Romani“ objavljuje beogradski list *Borba* 10. decembra 1961. godine. Kritičar ukazuje na to da se Vilson razlikuje od predstavnika savremenog engleskog romana: sa jedne strane Virdžinije Vulf i Džemsa Džojlsa, a sa druge Roberta Grejvza i Lorenasa Darelja, po tome što se vraća tradiciji, odnosno, engleskom realističnom romanu. U pogledu upotrebljene tehnike, autor članka u Vilsonovom delu zapaža kombinaciju „introspekcije i stvarne hronologije zbivanja, sa mestimičnim lucidnim opaskama“. Uvođenjem većeg broja likova sa različitim mentalitetom, Vilson uspeva da prikaže „pulsiranje jednog društva“, podvlači Bogdanović, koji takođe ukazuje i na efektno upotrebљenu ironiju.

Istog tog dana i beogradski list *Politika* objavljuje prikaz pod istim naslovom, potpisan inicijalima V. M.¹ Autor prikaza skreće pažnju na Vilsonovu reputaciju poznatog književnika, ali takođe dodaje da je on često kritikovan zbog surovosti pri karakterizaciji likova. Dovođenjem svojih junaka „u razne nemilosrdne komične situacije“, Vilson ističe njihovu tragičnost, naglašava prikazivač i ukazuje na međusobnu povezanost i uslovljenost Vilsonovih ličnosti koje su se „izdvojile u posebne, tužne, individualne istorije“. U tematskom pogledu, upotrebljene su dve osnovne niti sadržaja – jedna kao u kriminalističkom romanu, a druga biografske prirode – pa je pomoću te dve niti pisac povezao veliki broj likova iz raznih slojeva engleskog društva, a pri prikazivanju njihovih poroka i vrlina bio je veoma nemilosrdan i realističan, podvučeno je u članku. Njegov autor potom napominje da je u ovom Vilsonovom romanu takođe prisutan i jedan psihološki fenomen koji je omiljen u engleskoj književnosti – a to je odnos sinova i ljubavnika, koji on tretira „u nekoliko vidova, ponirajući u sve društvene slojeve“. Stavljajući ovo delo u šire društvene okvire, prikazivač zaključuje da je u njemu Angus Vilson predstavio „kompletnu sliku engleskog, a možda i sliku buržoaskog života na Zapadu, pišući strogo individualne istorije“.

¹ Prema podacima *Bibliografije Jugoslavije – Serija C* za 1961. godinu, radi se o Branislavi Marković-Petrović.

I beogradski list *Danas* u broju za 3. januar 1962. godine, u rubrici „Hronika knjiga“, donosi prikaz na ovo delo, koje po mišljenju anonimnog autora u konvencionalnom smislu nije samo roman, već i „pripovedačka proza, ali i studija ljudskih naravi i karaktera, satira koja a priori odbacuje podelu ličnosti na onakve kakve jesu a da bi bile onakve kakve pisac misli da treba da budu, studija o čoveku otuđenom od sebe i u stalnom traganju za sobom, potpunijim, slobodnijim“. Tema predmetnog romana je tragedija „čoveka koji sebe u svojim najintimnijim intencijama mora da izneverava i da, uporedo s tim, poriče sebe upravo kao izneverenog“, ističe autor prikaza. On smatra da je etička poruka Vilsonovog romana da čovek, makar morao i da se žrtvuje, treba da sebe ostvari tako što će slediti svoje najintimnije imperative. Iako ovim delom ne doseže do literarnih dometa koji su od njega očekivani, Vilson je ipak uspeo da svojim *Anglosaksonskim manirima* „sugerira jednu etičku i psihološku poruku koja po svojoj ubedljivosti i mogućnosti našeg prihvatanja – ostaje zapamćena“, zaključuje prikazivač.

U januarskom broju za 1962. godinu i titogradski književni časopis *Susreti* objavljuje u rubrici „U izlogu“ belešku anonimnog kritičara „Angas Vilson: *Anglosaksonski maniri*“. Autor prikaza ističe da je ovaj savremeni engleski satirik čuven i veoma cenjen širom sveta, jer u svojim delima na izvanredan način opisuje ličnosti koje „ne žele da se liše iluzija, čak ni onda kad shvate da su u pitanju samo iluzije“, da ne bi ni po koju cenu poremetile svoju udobnost. Zahvaljujući tome, Vilson je u mogućnosti da svoje likove „satirično osvetljava“, dovodeći ih u krajnje apsurdne situacije, dodaje autor beleške. U predmetnom romanu „prikazane su naravi savremenog Engleza, predstavnika građanskog društva, nedovoljno hrabrog da se uhvati u koštac sa problemima i iluzijama koje ga okružuju“, naglašava prikazivač, pa u zaključku takođe pohvalno ističe završnicu romana, kao i način na koji Angus Vilson modeluje svoje likove.

Ubrzo zatim, 23. februara 1962. godine, u beogradskim *Književnim novinama* objavljen je prikaz Dušana Puvačića na ovaj roman, pod naslovom „Satirična umetnost Engasa Vilsona“. Kritičar ukazuje na širinu društvenog plana koji je Vilson prikazao u svom delu, kao i na dubinu psiholoških portreta likova. On zatim skreće pažnju na piščevu satiričnost, univerzalnost društvenog zahvata i raznovrsnost stvaralačkog zamaha – po čemu Vilson podseća na viktorijanske romansijere; ali isto tako i na savremenost i aktuelnost njegovog dela. Puvačić takođe podvlači zanimljivost kompozicije, koja je strukturalno približena kriminalnom romanu, u čemu on vidi reakciju na pokušaje novatorstva, ali i nov način shvatanja koncepcije romana. U to se uklapa i raznovrsnost velikog broja likova, koji ne služe samo da doprinesu „bogatstvu panorame“ nego i da dovedu do konačnog rešenja fabule koja se sastoji od većeg broja niti. Uverljivost Vilsonovih likova kritičar tumači činjenicom da im pisac „prilazi kao ljudskim bićima, sa simpatijom, pa i sa naklonošću, mada je, istovremeno, ubitačan u svojim ironičnim komentarima kojima prati njihove postupke“. Sa druge strane, prikazivač svrstava britanskog pisca u *velike majstore* zbog njegovog odsustva iz dela, bu-

dući da on u svom romanu „ne morališe, ne propoveda, ne filosofira, ili, tačnije rečeno, sve to čini na jedan neprimetan, podzeman način, kroz odnose ličnosti, njihove postupke i razgovore, njihovu sopstvenu psihološku introspekciju“. Ocenjujući stilske odlike prikazanog romana, Puvačić ističe njegovu kompleksnost, celovitost i tehničku nepogrešivost, kao i savršenu doslednost i jasnu logiku. U ovom delu naročito je oštra Vilsonova „gorko humoristična i peckava ironična satira“, dodaje kritičar, a kao karakteristike pripovedačkog postupka izdvaja besprekornu tehniku montiranja niza sećanja junaka, uz pomoć reminiscentnih suočavanja sa prošlošću. Jedan od glavnih problema koje Vilson tretira u *Anglosaksonskim manirima* jeste „tragična neminovnost da se živi bez konačnog saznanja istine o sebi ili drugima“, naglašava Dušan Puvačić, i zaključuje da je to kompleksno „pitanje istine i iluzije, fikcije i činjenice“.

Potpisan inicijalima D. P., ovaj naš kritičar već u jednom od narednih brojeva istog lista, za 6. april, objavljuje u rubrici „Poznanstva“ kratku belešku „Ko je Engas Vilson“, povodom boravka engleskog romanopisca u našoj zemlji. Naglasivši da je Vilson „jedna od najistaknutijih engleskih savremenih književnih ličnosti“, Puvačić iznosi osnovne podatke o životu i najvažnijim delima ovog autora, iza kojih slede odlomci iz Vilsonovih tekstova o sebi, kao i o shvatanju romana i položaja pisca u njegovoj domovini.

Beogradski književni časopis *Delo* jula 1962. godine donosi članak Svetozara Koljevića „Putevi savremenog engleskog romana“, koji je u neizmenjenom obliku, pod naslovom „Posleratne nedoumice: Džon Brejn i Engus Vilson“, naredne godine preštampan u zbirci eseja *Trijumf inteligencije: Ogledi o novijem anglosaksonskom romanu*, u izdanju beogradske „Prosvete“. Veći deo napisa posvećen je osvetljavanju okolnosti u kojima su stvarani međuratni i posleratni engleski romani, kao i isticanju njihovih različitosti i povezanosti, a zatim se autor bavi analizom i poređenjem romana *Put u visoko društvo* (*Room at the Top* – 1957) Džona Brejna i Vilsonovih *Anglosaksonskih manira*. Za razliku od Brejnovog, Vilsonov roman „nije ni izdaleka tako neposredno društveno opterećen“, naglašava kritičar i uzrok za to pronalazi u činjenici da se ni pisac ni glavni junak romana ne suočavaju sa životnim problemima neposrednog opstanka, već je za njih pitanje savesti „predmet filozofske i etičke kontemplacije koja nikom ne pretila smrću ni propadanjem“. U skladu sa tim je i tema ovog dela, koju Koljević određuje kao kolebanje glavne ličnosti „između vlastite naučne savesti i želje da ne stvara nepotrebne ljudske neugodnosti“. Međutim, i pored toga što je ispunjen varnicama „lakog, intelektualističkog humora“, roman istovremeno ima i svoju etičku i filozofsku dimenziju, jer se bavi putevima saznanja istine, podvlači esejist i dodaje da je njegova dublja poruka da „istina traži angažovanje celokupnog bića da bi bila životno smislena“. I pored raznorodnih perspektiva, ova dva romana imaju sličnosti po svojoj viziji jer im je osnova ista društvena stvarnost, iako je Vilsonovo delo pisano „iz jedne manje angažovane, kontemplativne perspektive“, dodaje autor članka. U zaključku on ukazuje na to da je

posleratni engleski roman, suprotno pretskazanju Virdžinije Vulf o budućnosti ovog žanra, sličan realističkom socijalnom romanu i romanu sredine, ali da takođe ima egzistencijalističku i filozofsku komponentu, po čemu se razlikuju od klasičnih realističkih romana. Savremeni engleski romanopisci u svojim delima analiziraju problematične odnose i izražavaju individualistička stremljenja, pa stoga predstavljaju kontinuitet međuratnog engleskog romana, ističe Svetozar Koljević.

A/leksandar/ S/tefanović/ u rubrici „Neprevedene knjige“ beogradskih *Književnih novina* 8. avgusta 1962. godine objavljuje prikaz „Angus Wilson: *The Old Men at the Zoo*“, kao prvu svoju reakciju na pojavljivanje Vilsonovog romana *Starci u zoološkom vrtu*, koji je u originalu objavljen prethodne godine. Prikazivač skreće pažnju na raznolikost Vilsonovih dela, jer nijedan od njegova do tada objavljena četiri romana ne liči na drugi, mada i u predmetnom romanu on opisuje anglo-saksonske manire. Naglasivši da je Vilson radnju svog novog dela smestio u budućnost i kao temu odredio borbu za vlast u londonskom zoološkom vrtu, autor prikaza ističe da ta borba dobija mnogo šire razmere nacionalne, pa čak i međunarodne politike. U tom smislu, nastavlja on, ovaj Vilsonov roman „ispada travestija, ili bolje reći, alegorija“. Stefanović takođe podvlači izuzetnu Vilsonovu veštinu u slikanju niza likova, ali zamera piscu na preteranoj hladnoj intelektualnosti, advokatisanju i proračunatosti.

Veoma opširan i iscrpan predgovor „Angas Wilson – svedok našega vremena“ napisao je Aleksandar V. Stefanović prilikom objavljivanja ovog romana kod nas, u izdanju beogradske „Prosvete“ 1964. godine. Pod istim naslovom, ovaj članak je u potpuno neizmenjenom obliku preštampan i u beogradskom književnom časopisu *Savremenik* juna iste godine. Ovaj tekst, koji spada među najpotpunije kritičke napise o književnom radu engleskog pisca na našem govornom području, započinje širim pregledom moderne engleske književnosti, na taj način prikazujući i uticaje koji su doveli do pojave ovako izuzetnog romanopisca. Autor predgovora ukazuje na činjenicu da posle Drugog svetskog rata društveni roman u Engleskoj doživljava renesansu, dok Vilson spada u grupu romanopisaca koji zbog nezadovoljstva tradicionalnim socijalnim romanom u svojim delima primenjuju simbol i alegoriju. U pogledu književne forme i postupka, kritičar ističe Vilsonovo ograđivanje od veoma popularnog eksperimentalizma i vraćanje metodima „koji umnogome podsećaju na viktorejance i prošli vek“. Da to nije samo neki novi vid eksperimentisanja potvrđuje prilikom jednog intervjua u Beogradu sâm Vilson, koji objašnjava da je ovo jedina tehnika pomoću koje on može da izrazi svoje ideje, jer se one ne tiču samo „psihologije i osećajnosti“, već pre svega odnosa između ljudskih bića. Opređenje ovog pisca jeste da u svojim delima prikazuje „apsolutni pakao savremenog čoveka, koji nije izdvojenost, već neprestani dodir s ljudima koje on nije u stanju da dodirne“, dodaje autor predgovora. Što se tiče tematskog određenja Vilsonovih dela, Stefanović ukazuje na to da je u njima uvek prisutan užas koji proganja

njegove likove, kao i satira koja je „uperena protiv ljudi koji streme vrednostima čije je vreme prošlo“. Zatim, za razliku od viktorijanaca sa kojima ima mnogo sličnosti, Vilson u svojim delima prikazuje ne samo koristi koje mogu da proisteknu iz obrazovanja radničke klase, već pre svega moguće psihološke probleme koji mogu biti posledica tog procesa, naročito u doba u kome su humanističke vrednosti u opadanju, ističe autor predgovora, pa zatim prelazi na konkretnu analizu njegovih do tada objavljenih romana. U svom romanu-prvcencu *Posle kukute* Vilson je naslikao „ogromnu galeriju tipova“, prikazujući slabosti i dvoličnost srednje klase građanskog društva kroz „pad i dezintegraciju“ glavnog junaka, ocenjuje kritičar. Roman *Sredovečna gospođa Eliot*, zanimljiv po tome što je pisac na osnovu autobiografskih elemenata izgradio jedan ženski lik, Stefanović karakteriše kao Vilsonov „najzamašniji pokušaj da pređe na teren stvarnosti, to jest da prikaže jedno ljudsko biće u celini i zaokrugljeno“, putem procenjivanja njegovih moralnih vrednosti u dodiru sa ostalim likovima. Za razliku od ranijih dela, međutim, u ovom romanu pisac daje likovima „mogućnost da ponovo izgrade svoje nove živote, koji će sada imati i nekakvog smisla“, što ukazuje na njegov intelektualni napor da u očaj ulije i malo nade, ističe prikazivač. U romanu *Starci u zooškom vrtu* Vilson ide dalje, pokazujući još više saosećanja sa svojim likovima, ali, nalik na Kafkine opsesivne priče „kreće od jedne nestvarnosti, slične snu i zatim je obrađuje na vrlo vešt, dorađen i pun pojedinosti način, po čisto realističkom uzoru, koji ipak ne oduzima samoj nestvarnosti njenu osnovnu boju“, ocenjuje esejist. Nazvavši ovo izvanredno delo *uzdržanom fantazijom*, koja je „negde na sredini između alegorije i košmarne slike realnosti“, Stefanović ukazuje na to da nas Vilsonov roman istovremeno i opominje na stanje u koje uskoro možemo dospeti. Zatim su istaknute živopisnost i šarolikost pojedinih likova, koji su izuzetno uspeali, kao i Vilsonova nadarenost za dijaloge, virtuožno kontrapunktiranje tema i izuzetna invencija pokazana time što ubacuje svet životinja među svoje ličnosti „koje su istovremeno i bizarne i ubedljive“. U zaključku predgovora autor ukazuje na neiscrpnu stvaralačku snagu, maštovitost i zavidnu kreativnu vitalnost engleskog pisca, koji se u svojim prilično opširnim delima nikada ne ponavlja, a likovi su mu individualizovani „do ekscentričnosti, ako ne i neurotičnosti“. Kao jedna od najvećih Vilsonovih zasluga ističe se to što je među moralne i literarne vrednosti uspeo da vrati inteligenciju, pa Stefanović na kraju zaključuje da bi ovaj savremeni engleski pisac trebalo da bude zadovoljan onim što je postigao, kao „pripovedač, realista, satiričar i psiholog zaista izuzetnog dara, koji je poslednjim romanom svojoj paleti dodao i jednu novu dimenziju fantazmagorije“.

Na objavljivanje našeg prevoda romana *Starci u zooškom vrtu* veoma hitro je reagovao S/reten/ P/erović/, napisom u svojoj redovnoj rubrici „U izlogu“ titogradskog časopisa *Stvaranje*, u broju za april već iste godine. Prikazivač ističe da u Vilsonovim delima „izbija u jarkim bojama kritička, ironična opservacija socijalno-psihološkog smjera“, jer on opisuje sve klase britanskog društva, ali

prevashodno ljude iz sredine kojoj pripada – a to je srednja klasa. Autor prikaza time ukazuje na Vilsonovu društvenu i emocionalnu angažovanost, kao i intelektualnu zahtevnost. U pogledu stila, podvučeno je formalno odsustvo „čisto tehničkog eksperimentisanja“ u Vilsonovim delima, tako da po pripovedačkom postupku ovaj pisac „više podsjeća na klasike engleskog i evropskog romana“. Što se tiče romana *Starci u zoološkom vrtu*, prikazivač smatra da u njemu obrađeni događaji pripadaju budućnosti, kao i da je glavna tema sukobljavanje „stupidnosti sa konzervativizmom“. Naglasivši živost i plastičnost naslikanih likova i situacija, a isto tako i moralne i psihološke implikacije Vilsonovog najnovijeg romana, Perović zaključuje da je on „jedna ironična slika stvarnosti“ koja podseća na Kafkina dela.

U svojoj redovnoj rubrici „Čitati ili ne čitati“ beogradske *Ilustrovane politike* za 11. avgust 1964. godine Miodrag Maksimović objavljuje prikaz „Ironično o Englezima (*Starci u zoološkom vrtu* – četvrti roman engleskog književnika A. Vilsona)“. Iako u ovom romanu Vilson prikazuje londonski zoološki vrt, „čitaocu nije teško da otkrije aluziju na sadašnje nosioce vlasti“, tvrdi prikazivač. On zatim ukratko predstavlja fabulu, kao tvorevinu mašte, pa iznosi mišljenje da je Vilson želeo da šokira čitaoca kako bi „izbegao opasnost koja vreba savremeni roman: stvaranje uspelog umetničkog dela, ali malog dometa“. Obezbedivši da njegov roman deluje kao senzacija, pisac poručuje čitaocima da „tragedija savremenog čoveka nije usamljenost, već tragedija očajnika okruženog ljudskom džunglom“, smatra autor prikaza. Vilson u svom delu ukazuje na samoživost i dekadenciju koji su proizvod rđavog društva, i ova ironična priča „predstavlja raspravu o neizbežnom sukobu između dužnosti prema društvu i privatnog gajenja sopstvene ličnosti“, zaključuje Miodrag Maksimović.

I zagrebački *Telegram* 23. oktobra te godine u rubrici „Oči kritike“ objavljuje prikaz T/omislava/ S/abljaka/ na roman *Starci u zoološkom vrtu* pod naslovom „Nasljednik Swifta“. Kritičar ističe da se predmetni roman, čiji autor nepoštedno kritikuje englesko društvo, smatra „osebujnim u tehnici i strukturiranju sadržajnih elemenata s onima kompozicijskima“. Iako su Vilsonova dela svrstana u takozvani *kritički realizam*, mišljenje prikazivača je da su u njima spojene različite vrednosti iz nekoliko epoha, jer njegovi romani poseduju „nešto od swiftovske jetkosti, tekerijevske epske širine u obuhvaćanju nekoliko slojeva društva, i dikensovske viktorijanske punoće u stilu i moralu“. Prikazani roman obiluje nizom situacija koje su paradoksalne, a i u stilskom pogledu takođe ga odlikuju „ironija, jetki cinizam i paradoks“, dodaje autor članka. U simbolizaciji opisanog sveta on vidi uticaj Kafkinih dela, a sličnost dvojice pisaca pronalazi u nečemu što naziva *inverznim postupkom*, koji dovodi do toga da se Vilsonova proza sastoji od realističkog, simboličkog i imaginativnog sloja. Roman *Starci u zoološkom vrtu* je „postao imaginativnim postupkom realan utoliko ukoliko prepoznamo stvarni realni svijet, a irealan i nestvaran toliko koliko se taj svijet udaljava od temelja na kojem počiva“, objašnjava prikazivač. Taj te-

melj na kom počiva Vilsonov roman jeste upravo „miješanje ironije, inverzije, sarkazma, cinizma“, dok se u tehničkom pogledu mešaju postupak „engleskog tradicionalnog romana s eksperimentima Joycea i Prousta, pa čak i Kafke“, zaključuje Tomislav Sabljak.

Sarajevski *Život* u dvobroju za novembar i decembar 1964. godine donosi esej „Jedan vid interpretacije romana“, koji je napisao Mario Suško povodom izdanja našeg prevoda romana *Starci u zoološkom vrtu*. Esejist iznosi mišljenje da su engleski romansijeri posleratne generacije vratili romanu „tradicionalistički okvir“, dok su neki od njih, među kojima je i Vilson, kao *medium* usvojili simbol i alegoriju, tako postižući jedan vid eksperimenta. U tematskom pogledu, ističe prikazivač, očigledne su Vilsonove sklonosti „ka bizarnom“, dok slike predstavljene u njegovim delima prelaze „iz tog okvira u realističko, ali putem imaginativnih shema“, a stil je podređen namernom izbegavanju emocionalne prenatravanosti, uz primetnu naklonjenost ka pesimizmu. Suško posebnu pažnju posvećuje odnosu engleskog pisca prema likovima, ukazujući na to da Vilson pokušava da prodre u njihovu suštinu, ali ne tako što njih prilagođava svojim romansijerskim potrebama, već se on podređuje njima, impersonalizujući sebe kao bezličnog naratora. Kao Vilsonovu manu kritičar zatim iznosi nedostatak širine zahvata, jer u svojim delima ovaj romansijer pokazuje „izvjestan kvalitet statičke opservacije koja umanjuje intenzitet dramatskog“. Pri interpretaciji predmetnog romana potrebno je naglasiti etički plan, koji se u njemu projektuje u vidu odnosa prema društvu i odnosa prema smrti, podvlači autor članka, istakavši izvanrednu snagu, inteligenciju, koncentraciju i erudiciju britanskog pisca. Vilson u svom romanu analitički prikazuje egoističan i individualizovan svet tako što čitaocu predstavlja „kompletan reljef ljudske ograničenosti, prividne pobune koja je puki verbalizam, /.../ i nemoći da čovjek ponovo uspostavi neposredni odnos s drugim bićem“, smatra kritičar. U romanu *Starci u zoološkom vrtu* više se ne radi o eksperimentu, već „o imaginativnoj vještini igre, emociji koja stvara jedinstvo imaginativnog, jasnoću vizuelnog imaginacije, onu u kojoj je upotrebi simbola data snaga realističkog“, zaključuje Mario Suško.

U rubrici „Pregled engleskih kulturnih događaja“ zagrebačkog *Telegrama* za 11. decembar iste godine N/ada/ Š/oljan/ između ostalog piše i o tek objavljenom Vilsonovom romanu *Pozovite u kasno jutro*. Autor beleške naglašava savremenost atmosfere i pozadine u predmetnom delu, ali sa druge strane ističe večnost Vilsonovih tema, kao što su: „starost, samopožrtvovanje, snaga i ranjivost onih koji su čista srca“. Naročito je u ovom romanu značajno, zaključuje prikazivač, to što Vilson po prvi put uspeva da ostvari nešto što mu ni u jednom ranijem delu nije sasvim polazilo za rukom, a to je da naslika „simpatičnog glavnog junaka, a da pritom ne zapadne u sentimentalnost“.

Odeljak „Angas Vilson“ u udžbeniku Vide Marković *Engleski roman XX veka – II*, objavljenom 1965. godine kod beogradske „Naučne knjige“, posvećen je razmatranju celokupnog stvaralaštva engleskog pisca. Zbirke pripovedaka ko-

jima je Vilson započeo karijeru odlikuju ironija i živost likova prikazanih u vidu karikatura, a jedino što ponekad kvari harmoniju tih kratkih pripovednih celina jeste „tračak malicije, uživanje u razotkrivanju vulgarnosti i trivijalnosti, u isticanju rđavih manira, čak i prljavštine i smrada“, zapaža autor. Isto kao što u pripovetkama „nalazi smelosti da se nemilosrdno zagleda u sebe“, tako i u svom prvom romanu – *Kukuta i posle nje*, Vilson „odlazi u potragu za samim sobom, svojom biti, svojim identitetom“, u pokušaju da potčini svoju „sklonost ka maliciji“ i da pronađe neko uporište na kome bi svet ponovo mogao da bude sagrađen, podvlači esejist. Tu istu temu on razvija u sledeća tri romana, ali bez ponavljanja, jer uvek otkriva neki novi vid čovekovog života i „menja svoj ugao viđenja“, nastavlja prikazivač. Vilsonu se zamera „nedovoljna opredeljenost u ključnim stavovima“, koja umanjuje vrednost njegovog dela, ali se sa druge strane ističe i „obilje smelih konstatacija u kojima pisac ne beži od istine“. Rezimirajući formalne odlike Vilsonovih romana, kritičar napominje da on po obliku svojih dela pripada tradiciji, ali se te tradicije „ne pridržava striktno jer mu je stalo da odrazi život koji nije ukalupljen ni u kakve tačno razgraničene forme“. Iako teži što vernijem prikazivanju stvarnosti, po čemu bismo mogli da ga svrstamo u realiste ili naturaliste, Vilson u svojim delima upotrebljava i alegoriju, kao i simbole, podvlači autor pregleda. Ukazavši na jednostavnost njegovog jezika i namerno izbegavanje emfaze, esejist tvrdi da ovaj pisac „radije kaže i manje od onog što misli, služeći se poznatim engleskim *understatement*-om, i tako postiže snažnije efekte“. U pogledu Vilsonovog stila takođe su podvučeni njegova uglađenost, složenost i iznijansiranoost rečenice, pribegavanje simbolima radi prevaziлаženja okvira „suvog realizma“, kao i „jasan smisao za humor i sposobnost stvaranja društvene komedije“. Iako još uvek ne zauzima dovoljno zreo stav prema pitanjima koja pokreće u svojim delima, i dalje ljude posmatrajući „maliciozno i sa rastojanja kao da sam ne pripada istoj animalnoj vrsti“, u *Anglosaksonskim manirima* Vilson je donekle napredovao i očvrsnuo, tako da je u njegovom delu nestalo „nesigurnosti u donošenju moralnih ocena“, ističe autor teksta. Mada ukazuje na neobično dobru izvajanoost glavnog junaka, kao i mnoštva sporednih likova koje Vilson stvara „svojim grotesknim scenama sa nekoliko veštih poteza à la Dikens“, kritičar ne krije razočarenje ovim romanom, ocenivši da on ipak „ne ostavlja onako dubok utisak kao prvi, kome je, i pored istaknutih nedostataka, intenzivno angažovanje samog pisca dalo veću snagu i upečatljivost“. Prva dva Vilsonova romana završavaju se pobedom „okrjnenog liberalnog humanizma“, budući da je takva tradicija ovom piscu izgledala „kao jedina platforma na kojoj se u pomećenom svetu može osećati sigurno“, a treći roman – *Srednje doba gospođe Eliot*, iako je zasnovan na istoj temi, „svodi interesovanje na užu, ličniji teren“ nastavlja autor pregleda. Činjenica da je u glavni lik jedne žene projektovao sebe objašnjava se Vilsonovom potrebom da se suoči sa samim sobom. Iako je pisac ostvario „napredak u veštini stvaranja likova“, oni su neuverljivi, smatra kritičar, dok sa druge strane pohvalno naglašava da Vilson pokazuje

„sve veću verbalnu ugladenost i lakoću u izražavanju“. Upravo zbog toga što se u ovom romanu suviše udaljio od prikazivanja društvene sredine, kako bi nacrtao svoj autoportret, u sledećem delu – *Starci u zoološkom vrtu*, Vilson „odlazi u drugu krajnost /.../ odbacuje značaj pojedinca, i daje ljude na gomili“, tvrdi Markovićeva, određivši kao cilj ovog romana upozorenje da ljudi ne smeju da se „prepuste stihiji koja ih okružuje sa svih strana, a koju i u sebi nose“. Međutim, činjenica da su prilikom povlačenja paralele između ljudi i životinja ovi prvi degradirani na nivo drugih lišava taj roman „onih finih tonova, na koje smo navikli“, dok je zbog grube jednostavnosti i u koncepciji i u izvođenju delu oduzeta svaka verodostojnost, ocenjuje autor članka. Zbog toga se zaključuje da je Vilson „skrenuo sa svog glavnog puta i našao se na stranputici s koje će sigurno umeti da se vrati da bi nastavio svoje napredovanje u već obezbeđenoj književnoj karijeri“. On to i čini u poslednjem romanu – *Pozni poziv*, u kome je centralna tema ispitivanje skrivenih motiva ljudskog ponašanja, a pisac posmatra stvari iz nekih novih uglova, kako bi mogao da odredi „njihovu relativnu vrednost“, dodaje esejist. Mada Vilson i dalje pri analizi likova pokazuje oštrinu satiričara, po kojoj je od ranije poznat, „pada u oči da je malicije tako reći nestalo“, naglašava autor teksta. Što se tiče pripovedačkog postupka, kritičar smatra da je delu oduzeta celovitost, a glavna perspektiva zamagljena centriranjem piščeve kame-re istovremeno na dva lika, ali i da taj roman predstavlja jedan dalji korak i novu etapu u razvitku Angusa Vilsona kao pisca koji ispituje situaciju modernog čoveka. „U obezglavljenom svetu, lišenom čvrstih verovanja, Vilson se upinje da pronade ono, makar i najmanje, parče solidnog tla, na koje bi mogao da se osloni, svestan toga da može da ga pronade samo u sebi“, ističe esejist. Opšti je zaključak Vide Marković da je Vilson omekšao, iako „ne zatvara oči na ljudske mane i slabosti, ali njegova sve šira i sve zdravija humanost čini njegovu viziju sve dragocenijom“. Pomerajući svoj ugao viđenja u svakoj novoj knjizi, romanopisac se sve više približava fokusu, tako da svaki od njegovih romana „doprinosi jasnijoj viziji koju može da pruži samo ona generacija koja pripada današnjici“, dodaje kritičar. Na taj način pisci poput Vilsona pomažu da se premosti praznina koja je u kontinuitetu engleskog romana nastala zbog Drugog svetskog rata, jer svojim poznavanjem predratnog sveta i spremnošću na adaptiranje i prihvatanje novog sveta, ti pisci „mogu da pomognu novom svetu u traganju za sopstvenim identitetom bez koga se moderan čovek ne može održati kao etičko biće“, poručuje Markovićeva.

U beogradskom listu *Vidici* aprila 1965. godine objavljen je članak Gvozdena Erora „O nekim književnim funkcijama morbidnog“, u kome se govori i o romanu *Starci u zoološkom vrtu*. Ocenivši da Vilson spada u najzanimljivije ličnosti savremene engleske književnosti, autor navodi da „u doba eksperimentalnog romana, anti-romana, on svesno svojim delima daje čvrstu i obimnu kompoziciju viktorijanskog romana, sa mnoštvom glavnih i epizodnih likova“. Za predmetno delo, iako tvrdi da je bizarno i stravično, prikazivač smatra da predstavlja

Vilsonov „najviši umetnički domet“, pa naglašava njegovu umetničku složenost. Autor članka zatim ukazuje na činjenicu da pisac „razvija paralelno više značenja, poruka, alegoričnih situacija“ u romanu u kome je uvek prisutna simbolika, „ali na različitim planovima specifičnih značenja, koji zajedno formiraju veoma kompleksnu sliku“. Vilson je u svom romanu izgradio „imaginaran svet polazeći od irealne osnove, na koju nadgrađuje realistične, naturalistične detalje i zaplete, stvarajući atmosferu u mnogo čemu kafkijansku“, nastavlja kritičar. U prikazanom romanu je Vilson upravo spojio fantastično, užasno i svakodnevno da bi izgradio simboličnu morbidnost kao „snažno sredstvo književne ekspresije, način izazivanja psihološkog šoka kod čitaoca, da bi mu omogućio – paralisanjem zaštitnog mehanizma zamagljivanja – da vidi u književnom ogledalu onu tamnu stranu svoje ličnosti, i da bi mu, na taj način, već dao polaznu tačku za borbu“, zaključuje Gvozden Eror.

Zagrebački *Forum* u dvobroju za april-maj 1969. godine donosi članak „Angus Wilson“, čiji je autor Sonia Bičanić. Istakavši humanost Vilsonovih dela, kritičar ga svrstava među najjače posleratne romanopisce u Engleskoj. U pokušaju da žanrovski bliže odredi njegovo stvaralaštvo, autor eseja ukazuje na tri odlike Vilsonovih dela: sudeći po širini svog društvenog romana, on nastavlja tradiciju realista devetnaestog veka, nalik je na pisce osamnaestog veka po ironičnosti kojom ističe nedostatak komunikacije među ljudima, a takođe je po svojim pogledima na svet veoma moderan. Vilsonove pripovetke su oštre i ironične, pa već ta rana proza otkriva „nesklad između racionalne pojavnosti i emocionalne stvarnosti“, naglašava Bičanićeva. Kako ga je forma pripovetke isuviše ograničavala, Vilson prelazi na pisanje romana, u kojima pokazuje istančanu kritičnost pri istraživanju „praktičkih značenja humanizma u modernom svijetu svakidašnjeg života“, objašnjava kritičar. U romanu *Kukuta i posle nje* glavni junak doživljava slom pošto ne uspeva u praksi da ostvari svoju „duboku vjeru da je čovjek sposoban upravljati poslovima vlastite zajednice“, ali ne samo da ta glavna tema ima i šire značenje, već se prepliće sa mnoštvom drugih tema i karaktera, što doprinosi autentičnosti i tematskoj zgusnutosti dela, navodi prikazivač. U ovom romanu Vilson se bavi odnosom između čovekove javne i lične odgovornosti, a njegove likove odlikuje „oštroumna kritika drugih i pronicljiva samokritika“, dodaje Bičanićeva. Jedino što ona prebacuje engleskom piscu je to da se njegov glavni lik u ovom romanu ne suočava „s implikacijama svoga otkrovenja“, ali pravda to činjenicom da je ovo još uvek rana faza Vilsonovog stvaralaštva, u kojoj on verovatno smatra da rešenje nije ni potrebno, već je i suočavanje sa problemom dovoljno. Takvim suočavanjem, kojim se završava prvi Vilsonov roman, započinje drugi – *Anglosaksonski maniri*, gde je jedan od sporednih likova koji igraju važnu „potpurnu“ ulogu potpuno lišen odgovornosti i nema snage da se suoči sa dubokim osećajem lične nesigurnosti, već „uhvaćen u mrežu samosažaljenja, ne može analizirati samoga sebe“, precizira esejist. Nasuprot njemu, glavni lik je, „suočen s vlastitim samootkrićem, kadar nešto i učiniti“, pa

prihvata i moralnu i profesionalnu odgovornost, jer shvata da je to jedini put da se oslobodi osećanja krivice i neuspeha, dodaje prikazivač. Tehnički obrasci iz ova dva romana povezani su, a tema o odgovornosti, spoznaji i „intelektualnom humanizmu“ ponovljena još jasnije, u trećem Vilsonovom romanu – *Srednje doba gospođe Eliot*, nastavlja autor članka. U pogledu stilskih odlika, ukazano je na to da se engleski pisac „izvršno služi konverzacijom različitih vrsta društvenih grupacija da bi iznio karaktere, a o društvu dao svoj komentar“, a takođe je podvučeno i to da Vilson potpuno suvereno i dramatski „vlada nijansama govora“ raznih društvenih, profesionalnih i starosnih grupacija. Sazrevajući u žanru romana, on sve više koristi dijalog i unutrašnji monolog u scenama koje „bogato ocrtavaju karaktere i stavove“, dodaje kritičar. Za razliku od ovog romana, u kome centralno mesto zauzima unutrašnji život likova, naredni Vilsonov roman – *Starci u zoološkom vrtu*, predstavlja političku fantaziju ili čak satiru, smatra esejist. Ističe se upotrebljena tehnika naracije, kao i oštra ironija pomoću koje romanopisac želi da razotkrije tip čoveka koji je postao veoma moćan u društvu dvadesetog veka, a koji uopšte i ne pomišlja na mogućnost izlaganja samokritici, za razliku od junaka iz prethodnih Vilsonovih romana. Bićanićeva ovde ukazuje na nedostatke predmetnog dela, od kojih je prvi taj što čitavu radnju posmatramo isključivo kroz prizmu glavnog junaka, a drugi je Vilsonov neuspeh da ostvari svoju nameru poređenja životinja i njihovog sveta sa ljudima i zbivanjima u ljudskom društvu. U sledećem romanu – *Pozovite u kasno jutro*, Vilson se ponovo vraća na „satiričko iznošenje tipa budućeg društvenog reformatora“, suprotstavivši dve vrste humanizma, tako što jedan od dva centralna lika zastupa tradicionalne vrednosti, dok je simbol drugog lika njegov novi grad „koji je mōra moderne funkcionalne djelotvornosti“, ukazuje autor eseja. U poslednjem romanu – *Nije za smeh*, Vilson koristi pre svega veoma složenu tehniku pripovedanja, u kojoj spaja na jednom mestu delove zaista napisane i štampane drame, priče o izmišljenim događajima iz života svojih junaka, dijalog, unutrašnji monolog i pripovedanje u trećem licu, nabraja kritičar. Ističe se korišćenje velikog broja likova kao žive pozadine za razne scene, a takođe i uspelo prikazivanje doba pred Drugi svetski rat, koje predstavlja „doista najbolji zapis o složenim strujanjima u engleskom životu“ u tom razdoblju. U zaključku Sonia Bićanić naglašava da snaga Vilsonovih romana ne slabi sa pojavljivanjem novih dela, kao što je to slučaj sa mnogim modernim piscima, pa se njegovi romani prodaju „zbog onoga što jesu, a ne zbog onoga tko ih piše“.

Iako se uglavnom zasniva na iznošenju stavova naših i stranih kritičara o engleskom piscu, članak Nadežde Vuković „Reč kritike o moralnim problemima ličnosti u romanima Angasa Vilsona (1952–1979)“, objavljen 1981. godine u *Zborniku radova Katedre za anglistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu*, sadrži i originalne misli autora. Vilson se u svojim romanima bavi moralnim krizama i nesigurnostima sa kojima su njegovi junaci suočeni, bilo iz želje za društvenom afirmacijom, pokušaja da se održavaju kontakti sa bližnjima i po-

pravi nešto što je učinjeno, ili kolebanja u pogledu vrednosti sopstvenih uverenja, naglašava esejist. Mada je u Vilsonovim delima stvarnost često ispunjena iracionalnim, apsurd nikada ne pobeđuje tako što bi postao cilj samom sebi, jer je njegova životna filozofija da „ni dobro ni zlo nemaju prevage“, precizira Vukovićeva. Ona zatim skreće pažnju na činjenicu da je Vilson prvi pisac koji je otvoreno govorio o svetu homoseksualaca, ali bez želje za bizarnim, nego samo radi prikazivanja skrivenog zla u ljudima. Vilsonovi romani odslikavaju njegove intimne košmare i krize, ali i piščevo „osećanje za društvenu stvarnost“ jer prikazuju panoramu savremenog engleskog društva, tvrdi autor eseja. Oni u modernu prozu vraćaju „punoću i bogatstvo viktorijanskog romana“, mada se Vilson sve više približava eksperimentalnom romanu jer njegova dela odlikuje novi ton „koji postiže parodijskom naracijom, slojevitom perspektivom u kojoj ponekad nema vizije realnosti“, a u novijim romanima koristeći *parodiju i pastiš* Vilson pokazuje mogućnost koegzistencije realizma i fikcije, dodaje kritičar. Ono što posebno treba naglasiti u pogledu Vilsonovog stvaralaštva jeste i činjenica „da osnovne moralne norme njegove ličnosti dobijaju iz liberalnog humanizma, racionalističke ideologije koja preživljava krizu kao što je slučaj sa srednjom klasom čiju ideologiju predstavlja“, zaključuje Nadežda Vuković.

U broju 14 *Analiza Filološkog fakulteta Beogradskog univerziteta* za narednu godinu objavljen je još jedan članak Nadežde Vuković, pod naslovom „Tri ličnosti iz romana Angasa Vilsona u traganju za svojim identitetom“. Istakavši tradicionalnu formu ali avangardno značenje Vilsonovih romana, autor članka kao osnovnu temu njegovih dela podvlači „traganje za identitetom kao metafizički problem“, u skladu sa modernim naučnim otkrićima o čovekovoj prirodi. U većini svojih romana Vilson se bavi „psihološkim procesom unutarnjeg osvešćenja, samootkrivanjem“, a ličnosti u tim delima se bore sa sukobom u sebi, ali posle tog osvešćenja neke od ličnosti aktivno prihvataju život, a one koje nisu dovoljno jake da žive sa novootkrivenom svešću o sebi biraju smrt, objašnjava Vukovićeva. Ove tvrdnje ona zatim ilustruje na primeru Vilsonovih romana *Kukuta i posle nje*, *Anglosaksonski maniri* i *Kao čarolijom*, ukazujući na to da predmetna dela u sebi sadrže kombinaciju iracionalnog i realizma jer se glavni likovi u njima „bore na dve ravni, na relaciji jedinka – društvo i jedinka i njeno nesvesno“. Zamerajući engleskom piscu da svoje likove stavlja u kliše, kao i da su svi neurotično poremećeni, autor eseja nasuprot tome ističe njihovu životnost i pozitivnu psihološku usmerenost, što je postignuto pomoću dimenzije perspektive. Zajednička tema svih Vilsonovih romana je traganje za sopstvenim identitetom i samospoznajom, a ličnosti tih dela su pritom „pod dejstvom dva uticaja: liberalno-humanističke tradicije i učenja moderne psihologije o vrednosti nesvesnog“, rezimira kritičar. U Vilsonovim delima postoji neka vrsta životnog obrasca koju autor teksta tumači kao piščevo poruku, a to je da neki od njegovih likova „sa svojim težnjama za dostizanjem savršenstva na profesionalnom i ličnom planu“ gube bitku na egzistencionalnom planu zbog toga što te težnje nisu u skladu sa

realnošću i ostvarenje im je nemoguće. Nasuprot ovom Vilsonovom „arhetipskom obrascu donkijhotstva“, kod onih njegovih likova koji su skromniji u duhovnim zahtevima „progrediranje ka samosvesti i samoispunjenju, bilo je u srazmeri sa ciljem kome su težili“, napominje Nadežda Vuković. Ona najzad takođe skreće pažnju čitaocima na činjenicu da je nemoguće doneti konačan sud o Vilsonovom stvaralaštvu pošto on još uvek piše, odnosno, zbog toga što ne postoji adekvatna vremenska perspektiva za takvo procenjivanje.

* * *

Po opštem mišljenju matične kritike, Angus Vilson uživa reputaciju značajnog književnika, a takođe je pobudio veliko i trajno interesovanje čitalačke publike u svojoj domovini, iako su ocene njegovog stvaralaštva često bile oprečne. Naime, jedni su ga hvalili kao nepoštednog kritičara savremenog engleskog društva čiju je panoramu prikazao u svojim delima i zbog pokušaja da vrati u lepu književnost punoću i obilje viktorijanskog romana, a drugi mu zamerali na pakosti i jetkom preziru satiričnog postupka, kao i surovoj karakterizaciji likova koje dovodi u razne nemilosrdne komične situacije. U našoj književnoj kritici Vilsonovi romani bili su veoma zapaženi tokom šezdesetih godina, da bi posle dva duža eseja objavljena početkom osamdesetih interesovanje za njegova dela praktično sasvim prestalo i on pao u zaborav sve do današnjih dana. Najpotpunije informativne preglede Vilsonovog stvaralaštva dali su Vida Marković u svom udžbeniku i Aleksandar V. Stefanović u predgovoru uz prevod romana *Starci u zoološkom vrtu*, na koji su odmah po objavljivanju naši kritičari hitro reagovali većim brojem prikaza, povoljno ocenivši ovo delo. Nešto ranije objavljen drugi Vilsonov roman – *Anglosaksonski maniri*, nije imao odjeka u našoj kritici odmah po izlaženju, nego tek kada je kod nas štampan u prevodu. Od ostalih dela britanskog autora, u našoj kritici bilo je reči o njegovom romanu-prvencu *Kukuta i posle nje*, trećem, autobiografskom romanu – *Srednje doba gospođe Eliot*, kao i romanima *Pozovite u kasno jutro* i *Nije za smeh*. Pažnju naših kritičara privukle su sledeće karakteristike Vilsonovog stvaralaštva: veoma živ, detaljan i realističan način pripovedanja; efektno upotrebljena ironija i oštrina ubitačne satire; nemilosrdnost i realističnost pri prikazivanju poroka; zanimljivost kompozicije; uglađenost, složenost i iznijansiranoost rečenice; savršena doslednost, kompleksnost, celovitost i tehnička nepogrešivost piščevog postupka; savremenost prikazane atmosfere i pozadine; živopisnost, plastičnost i šarolikost ogromne galerije ubedljivih likova. Od odlika samog pisca istaknute su humanost, konstruktivna erudicija, kreativna vitalnost, analitičnost, minucioznost, verbalna uglađenost i lakoća u izražavanju, smisao za humor i nadarenost za izuzetno uspele dijaloge, introspekcije i portrete. Kao opšte zamerke upućene engleskom spisatelju izdvajaju se nedostatak koherentnosti, suviše hladna intelektualnost, sklonost ka bizarnom, prisustvo malicioznosti u ranim romanima, nedovoljno

zreo stav i neopredeljenost prema ključnim pitanjima koja pokreće u svojim delima. Pohvaljene su društvena i emocionalna angažovanost ovog romansijera, veoma složena tehnika pripovedanja, kao i raznolikost njegovih romana, koji su upoređeni sa delima Kafke, Flobera i Dikensa, a neki naši kritičari smatraju da njegovo stvaralaštvo spaja u sebi nekoliko epoha.

Na osnovu izvršene analize sprovedenog istraživanja možemo da zaključimo da je stvaralaštvo Angusa Vilsona na zadovoljavajući način predstavljeno našoj čitalačkoj publici, ne samo u napisima velikog broja kritičara i drugih eminentnih stručnjaka objavljenim u književnoj periodici i ostalim publikacijama na srpskohrvatskom jezičkom području, već i zahvaljujući činjenici da su njegova dva najpoznatija romana – *Anglosaksonski maniri* i *Starci u zoološkom vrtu* – prevedena na naš jezik veoma brzo po objavljivanju originala, što nije uvek bio slučaj kada se radi o posleratnim britanskim romanopiscima.

LITERATURA

Bibliografija prevoda romana i ostalih dela Angusa Vilsona

Vilson, Angus, *Anglosaksonski maniri*. Prevod: Hamo Džabić. Beograd, „Prosveta“, 1961 /1963, 1975/. Jovan Hristić: „Angas Vilson“ /pogovor/, str. 547–552.

Vilson, Angus, *Starci u zoološkom vrtu*. Prevod: Živojin Simić. Beograd, „Prosveta“, 1964. Aleksandar V. Stefanović: „Angas Vilson – svedok našega vremena“ /predgovor/, str. VII–XXXVII.

Vilson, Engas, „Ako je novo i pomodno, da li je to i dobro?“ Prev. anonim. *Danas*, Beograd, 1961, god. I, br. 10, str. 12.

Vilson, Engas, „Tako mili Dodoi“. Prevod: Dušan Puvačić.

Stefanović, Aleksandar V., „Susret s Engasom Vilsonom“ /intervju/.

Danas, Beograd, 1962, god. II, br. 24, str. 6–7; br. 25, str. 23; br. 26, str. 22–23.

Vilson, Angus, „Zavist nerešiv problem“. Prev. anonim. *NIN*, Beograd, 1962, god. XII, br. 584, str. 17.

P/uvačić/, D/ušan/, „Ko je Engas Vilson“ /beleška i odlomak autora o sebi/. *Književne novine*, Beograd, 1962, god. XIV, br. 168, str. 6.

Vilson, Engas, „Obaveza je ne ubijati reči“. Prev. anonim. *Književne novine*, Beograd, 1964, god. XVI, br. 235, str. 1.

Vilson, Angus, „Nije on kriv što je poslušao“. Prevod: Daniella Eksinger-Dodig. *Pionir-Kekec*, 11.8.1966, god. XXIII, br. 32.

Vilson, Angus, „Loše društvo“. Prevod: Lela Canić. *Mogućnosti*, Split, 1969, god. XVI, br. 8–9, str. 939–945.

Vilson, Angus, „Paunove oči“. Prevod: Nadežda Vuković. *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 1976, godina 152, Knj. 418, br. 1–2, str. 207–215.

Bibliografija kritičkih napisa o romanima Angusa Vilsona

Kastropil, Stjepan, „Križa engleskog dramskog stvaralaštva?“ *Dubrovnik*, Dubrovnik, 1956, god. II, br. 4, str. 82–93.

Anonim. „Aktuelnost uspeha jedne knjige“. *Književne novine*, Beograd, 1957, god. VIII, Nova serija, br. 50, str. 5.

Antić, Sonja, „Što je novo u poslijeratnom engleskom romanu“. *Krugovi*, Zagreb, 1958, god. VII, br. 5, str. 342–351.

Š/oljan/, N/ada/, „Realizam i fantazija“. *Telegram*, Zagreb, 1961, god. II, br. 79, str. 9.

Anonim. „Novi roman Engasa Vilsona“. *Književne novine*, Beograd, 1961, god. XII, Nova serija, br. 159, str. 10.

Hristić, Jovan, „Angas Vilson“ (Pogovor). Vilson, Angas, *Anglosaksonski maniri*, Beograd, „Prosveta“, 1961 /1963, 1975/, str. 547–552.

Bogdanović, Žika, „Angas Wilson: *Anglosaksonski maniri*“. *Borba*, Beograd, 10.12.1961, god. XXVI, br. 324, str. 10.

Marković-Petrović, Branislava, „Angas Vilson: *Anglosaksonski maniri*“. *Politika*, Beograd, 10.12.1961, god. LVIII, br. 17304, dodatak „Kultura-umetnost“, god. V, br. 244, str. 16.

Anonim. „Angas Vilson: *Anglosaksonski maniri*“. *Danas*, Beograd, 1962, god. II, br. 17, str. 18.

Anonim. „Angas Vilson: *Anglosaksonski maniri*“. *Susreti*, Titograd, 1962, god. X, br. 1, str. 117.

Puvačić, Dušan, „Satirična umetnost Engasa Vilsona“. *Književne novine*, Beograd, 1962, god. XIV, Nova serija, br. 165, str. 4.

P/uvačić/, D/ušan/, „Ko je Engas Vilson“. *Književne novine*, Beograd, 1962, god. XIV, Nova serija, br. 168, str. 6.

Koljević, Svetozar, „Putevi savremenog engleskog romana“. *Delo*, Beograd, 1962, god. VIII, knj. VIII, br. 7, str. 870–889.

S/tefanović/, A/leksandar/, „Angus Wilson: *The Old Men at the Zoo*“. *Književne novine*, Beograd, 1962, god. XIV, Nova serija, br. 177, str. 9.

Koljević, Svetozar, „Posleratne nedoumice: Džon Brejn i Engus Vilson“ (str. 207–224). *Trijumf inteligencije: Ogledi o novijem anglosaksonskom romanu*. Beograd, „Prosveta“, 1963.

Stefanović, Aleksandar V., „Angas Vilson – svedok našega vremena“ (Predgovor). Vilson, Angas, *Starci u zoološkom vrtu*, Beograd, „Prosveta“, 1964, str. VII–XXXVII.

Stefanović, Aleksandar V., „Angas Vilson – svedok našeg vremena“. *Savremenik*, Beograd, 1964, god. X, knj. 19, br. 6, str. 578–598.

P/erović/, S/reten/, „U izlogu“. *Stvaranje*, Titograd, 1964, god. XIX, br. 4, str. 544–545.

Maksimović, Miodrag, „Ironično o Englezima (*Starci u zoološkom vrtu* – četvrti roman engleskog književnika A. Vilsona)“. *Ilustrovana politika*, Beograd, 1964, god. VII, br. 301, str. 39.

S/abljak/, T/omislav/, „Nasljednik Swifta“. *Telegram*, Zagreb, 1964, god. V, br. 235, str. 5.

Suško, Mario, „Jedan vid interpretacije romana“. *Život*, Sarajevo, 1964, god. XIII, knj. 25, br. 11–12, str. 175–179.

Š/oljan/, N/ada/, „Obnovljeni *Monitor*“. *Telegram*, Zagreb, 1964, god. V, br. 241, str. 9.

Marković, Vida E., „Angas Vilson“ (str. 172–183), „Bio-bibliografski podaci“ (str. 258–259). *Engleski roman XX veka – II*. Beograd, „Naučna knjiga“, 1965 (2. dopunjeno izdanje – 1977).

Error, Gvozden, „O nekim književnim funkcijama morbidnog“. *Vidici*, Beograd, 1965, god. XIII, br. 93, str. 3.

Bićanić, Sonia, „Angus Wilson“. *Forum*, Zagreb, 1969, god. VIII, knj. 17, br. 4–5, str. 767–780.

Vuković, Nadežda, „Reč kritike o moralnim problemima ličnosti u romanima Angasa Vilsona (1952–1979)“. *Zbornik radova Katedre za anglistiku Filozofskog fakulteta Univerziteta u Nišu*, Niš, 1981, Sveska II, str. 201–210; „Critical Estimate of Moral Problems Faced by Characters in Angus Wilson's Fiction“ (Summary), str. 210.

Vuković, Nadežda, „Tri ličnosti iz romana Angasa Vilsona u traganju za svojim identitetom“. *Anali Filološkog fakulteta Beogradskog univerziteta*, Beograd, 1982, knj. XIV, str. 241–267; „Problems of Identity – the Main Theme of Angus Wilson's Novels (1951–1973)“ (Summary), str. 269–270.

Sekundarna bibliografija

Cox, C. B., *The Free Spirit*. London, Oxford University Press, 1963.

Halio, Jay L., *Angus Wilson, „Writers and Critics“*. Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1964.

Gransden, K. W., *Angus Wilson*. London, Longmans, 1969.

Wogatzky, Karin, *Angus Wilson: Hemlock and After. A Study in Ambiguity*. Bern, Francke Verlag, 1971.

Faulkner, Peter, *Angus Wilson: Mimic and Moralism*. London: Secker & Warburg, New York: Viking, 1980.

Mac Sweeney, Kerry, *Four contemporary novelists : Angus Wilson, Brian Moore, John Fowles, V. S. Naipaul*. Kingston, Montreal: McGill-Queen's University Press, London: Scholar Press, 1983.

Gardner, Averil, *Angus Wilson*. Boston, Twayne Publishers, 1985.

Stape, John Henry, Thomas, Anne N., *Angus Wilson : a bibliography, 1947-1987*. London & New York: Mansell Pub., 1988.

Drabble, Margaret, *Angus Wilson: A Biography*. London, Secker and Warburg, 1995.

Conradi, Peter, *Angus Wilson*. London, Northcote House, 1997.

Biljana Đorić-Francuski

RECEPTION OF ANGUS WILSON'S WORKS BY SERBS AND CROATS

(Summary)

In this paper, the author presents the reception of Angus Wilson's opus in the Serbo-Croat territory – first by mentioning the translations of his works and their excerpts into our language, and then by analysing the critical commentaries published in literary journals and periodicals. The research has shown that, although both major novels written by Wilson, *Anglo-Saxon Attitudes* and *The Old Men at the Zoo*, were translated soon after being published in English, not many fragments from his works appeared in the Serbo-Croat publications. On the contrary, the critical responses to Wilson's novels in the former Yugoslavia were numerous and mostly favourable, while several complete accounts of his life and work were also published during the researched period, so we can conclude that our critics paid due attention to his opus. Unfortunately, the fame of the British writer in our country was of short duration, as it lasted only during the sixties, and after two essays published in early eighties, Angus Wilson sank into oblivion and has remained completely forgotten by our reviewers even after the disintegration of the former Yugoslavia in 1992.

Ključne reči: Angus Vilson, moderna britanska književnost, savremeni roman, prevodna književnost, kritička recepcija, srpskohrvatsko jezičko područje.

Весна Васић-Al Shaikhsalama
Филолошки факултет – Београд

МИЛОШ Н. ЂУРИЋ КАО ПРЕВОДИЛАЦ КСЕНОФОНТОВИХ УСПОМЕНА О СОКРАТУ

Предмет овога рада јесте превод Ксенофоновог списка „Успомене о Сократу“ из пера Милоша Н. Ђурића. Испитивању текста приступили смо с лингвистичког аспекта: рад доноси опис, језичко-стилску анализу и тумачење преводиоачевог поступка. При језичко-стилској анализи држали смо се редоследа оригиналног текста; ипак, одређене проблеме (нпр., проблем превођења партиципа, преношења стилских фигура из оригинала итд) обрадили смо као посебне целине, сматрајући да ће на тај начин бити више истакнути и прегледније изложени. Сprovedена анализа обухватила је испитивање тачности српског превода, његове верности оригиналу, коришћења стилских средстава којима се служио сам Ксенофонт, као и стила превода као самосталног књижевног дела. Разумљиво, због обимности грчког текста, ограничили смо се на одређени број примера. У последњем делу рада изнели смо резултате нашег истраживања.

У Београду је 1964. године, у издању Културе, изашао превод Ксенофоновог списка *Успомене о Сократу*,¹ из пера Милоша Н. Ђурића. Милош Н. Ђурић (1892–1967) био је истакнути филозоф, историчар књижевности и филозофије, есејиста и, посебно, преводилац са грчког, латинског, немачког, енглеског и руског језика.² Филозофију и класичну филологију студирао је у Загребу, а потом у Београду, где је и дипломирао 1920. године. Докторску дисертацију под називом *Проблеми филозофије културе* одбранио је у Загребу девет година касније. Каријеру је започео као гимназијски професор у Сремској Митровици, Земуну и Београду, где је предавао логику,

¹ Овај Ксенофонов спис можемо читати и у старом преводу Вукашина Радишића: *Ксенофонове знаменитости или Ксенофонтомъ запамћене Сократове науке* (Београд, 1853). Издавач је било Друштво србске словесности. Превод је писан предвуковском ортографијом. Хрватски превод дело је Мартина Кузмића; уп. *Ksenofontovi Izabrani spisi*, dio drugi: *Anabaza*. Preveo i bilješkama popratio Stjepan Senc; *Spomeni Sokratovi – Knjiga o gospodarstvu*. Preveo i bilješkama popratio Martin Kuzmić. Matica hrvatska (Prievodi grčkih i rimskih klasika, sv. sedamnaesti), Zagreb, 1899.

² Био-библиографске податке о Милошу Н. Ђурићу саопштавају: В [=Boško] Novaković, „Đurić, Miloš N.“, *Jugoslavenski književni leksikon*. Drugo, dopunjeno izdanje. Urednik Živan Milisavac. Matica srpska, Novi Sad, 1984, str. 186; М. [=Milen] М. Nikolić, „Đurić, Miloš N.“, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, knj. II, Ђ–Ј. Glavni urednik Živojin Boškov. Matica srpska, Novi Sad 1979, str. 70; Миодраг Живанов и Радисав Цајић, *Библиографија Милоша Н. Ђурића*. Народна библиотека Србије, Београд, 1983.

психологију, латински и српски језик с књижевношћу. Маја 1933. изабран је за доцента на Катедри за филозофију Филозофског факултета у Београду, а пет година касније унапређен је у звање ванредног професора. Његову даљу каријеру прекида рат. Наиме, с групом српских интелектуалаца интерниран је 1941. године у логор на Бањици, а 1943. је пензионисан.³ По завршетку рата Министарство просвете Србије враћа га на Филозофски факултет. Тамо је на Катедри за класичну филологију предавао Историју хеленске књижевности. Редовни професор постао је 1950. године. У периоду од 1949. до 1967. предавао је и Историју античке драме и позоришта на Позоришној академији у Београду.

Милош Н. Ђурић нарочито се бавио проучавањем хеленске књижевности и филозофије. Од радова из ових области најзначајнија су му дела: *Историја хеленске књижевности*, *Платонова академија* и њен политички рад и *Историја хеленске етике*.⁴

Као преводилац, највећи и најплоднији допринос дао је својим преводима са грчког језика. Поред дела грчких и римских филозофа (Платона, Аристотела, Епикура, Сенеке), преводио је Хомерове епове, грчке трагичаре, изабране Аристофанове комедије, историографске радове Плутарха, као и песме многих хеленских лиричара. Бавио се и преводјењем Ксенофонта, Лукијана, Флавија Аријана, Лонга.⁵

Ђурићев превод Ксенофонових *Успомена о Сократу* праћен је уводом, објашњењима и напоменама. Увод је подељен на два дела: први део посвећен је Ксенофоновом животу и његовим списима, док је други део насловљен *Главни извори за познавање историјски реалног Сократа*; како

³ Током заточеништва у бањичком логору, Ђурић је одржао два предавања: о грчкој трагедији и о грчкој митологији; уп. *Дневник Владислава Д. Павловића о животу таоца у логору смрти на Бањици у таочким собама* 3, 25. и 26 – Београд, Приредио Саво Андрић. Историјски музеј Србије (Посебна издања), Београд 2003, стр. 23.

⁴ Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности у времену политичке самосталности*. Издавачко предузеће Народне Републике Србије, Београд, 1951. Друго, прегледано и допуњено издање, под насловом *Историја хеленске књижевности*, изашло је 1972. године у оквиру серије уџбеника Универзитета у Београду, а у издању Завода за уџбенике и наставна средства Србије. За разлику од првог издања, ново издање обухватило је и покласични период хеленске књижевности. Од 1982. до данас прештампавана се, без измена, текст Ђурићеве *Историје* из 1972.

Милош Н. Ђурић, *Историја хеленске етике*. Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије, Београд 1961. Друго издање, латиницом, објавио је 1976. године Београдски издавачко-графички завод. *Историју хеленске етике* објавио је 1987. београдски Завод за уџбенике и наставна средства и, поново, 1997. у оквиру ауторових изабраних дела.

Милош Н. Ђурић, *Платонова Академија и њен политички рад*. Српска академија наука и уметности (Посебна издања, књ. 334, Одељење литературе и језика, књ. 11), Београд, 1960.

⁵ Потпуну библиографију погледати у: Миодраг Живанов и Радисав Џајић, *Библиографија Милоша Н. Ђурића*. Народна библиотека Србије, Београд, 1983.

сам назив казује, тај део бави се сачуваним изворима за упознавање овог античког филозофа који иза себе није оставио ниједне писане речи. На фрон- тиспису књиге назначено је да је превод рађен с оригинала, али није наве- дено на основу којег критичког издања. Превод је доживео и друго издање.⁶

*

Чувену оптужбу против Сократа, коју Ксенофонт наводи на самом по- четку дела, налазимо веома упечатљиво преведену; примећујемо да је Ђу- рић прецизно превео облик *ἰδικεῖ*, који овде значи *крив је* (I. 1. 1); и у да- љем тексту преводилац препознаје глаголе са специфичним значењима у правничком језику и тачно их преводи, нпр., глагол *πάσχω*, који означава телесну или смртну казну, и *ἀποτίνω*, у значењу новчане казне (II. 9. 5):

Ἄδικεῖ Σωκράτης οὐς μὴν ἡ πόλις νομίζει θεοὺς οὐ νομίζων, ἕτερα δὲ καὶνὰ δαιμόνια εἰσφέρειν ἄδικεῖ δὲ καὶ τοὺς νέους διαφθείρων.

Крив је Сократ што не верује у богове у које верује држава, него уводи друга нова божанства, а крив је и зато што квари омладину.

...καὶ αὐτὸν τινα προσεκαλεσαῖτο εἰς δίκην δημοσίαν, ἐν ᾗ αὐτὸν ἔδει κριθῆναι, ὃ τι δεῖ παθεῖν ἢ ἀποτίσαι.

...и једнога од њих позове на државни суд, где је требало да буде осу- ђен на телесну или новчану казну.

Ишчитавајући напоре изворник и српски превод, уочили смо да Ђу- рић на неким местима није дословно пратио грчку реченицу; ово ћемо илу- стровати неколиким примерима:

У реченици I. 1. 2. промењен је редослед речи у односу на грчки текст; таквом језичком интервенцијом не само да није нарушена тачност превода већ је добијена јасна и течна српска реченица:

Πρῶτον μὲν οὖν, ὥς οὐκ ἐνόμιζεν οὐς ἡ πόλις νομίζει θεοὺς, ποίῳ ποτ' ἐχρήσαντο τεκμηρίῳ;

Пре свега, дакле: шта су могли изнети као доказе да није веровао у богове у које верује држава?

Следеће две грчке реченице (I. 1. 3) Ђурић преводи као једну, с тим што крај друге грчке реченице одваја у преводу као посебну и тиме добија такође две, али другачије подељене у односу на оригинал:

Ὁ δ' οὐδὲν καινότερον εἰσέφερε τῶν ἄλλων, ὅσοι μαντικὴν νομίζοντες οἰωνοῖς τε χρῶνται καὶ φήμαις καὶ συμβόλοις καὶ θυσίαις. Οὗτοί τε γὰρ ὑπολαμβάνουσιν οὐ τοὺς ὄρνιθας οὐδὲ τοὺς ἀπαντῶντας εἰδέναι τὰ συμφέροντα

⁶ Друго издање изашло је 1980. у Београду. Издавач је био Београдски издавачко-гра- фички завод. Књига је штампана у оквиру Мале филозофске библиотеке.

τοῖς μαντευομένοις, ἀλλὰ τοὺς θεοὺς διὰ τούτων αὐτὰ σημαίνειν, κάκεινος δὲ οὕτως ἐνόμιζεν.

А он није ништа новије уводио него остали који верују у мантику, па се служе и летењем птица и гласовима, и знамењима и жртвама, јер и ови сматрају да птице и људи при срастању не знају шта је корисно за онога који тражи савет, него да то богови преко њих јављају. Па и он је тако веровао.

У реченици IV. 2. 30. није задржана инверзија из оригинала, али сми-сао грчке реченице остао је непромењен:

Καὶ ὁ Εὐθύδημος, Ὡς πάνν μοι δοκοῦν, ἔφη, ὦ Σώκратες, περὶ πολλοῦ ποητέον εἶναι τὸ ἑαυτὸν γινώσκειν, οὕτως ἴσθι.

Еутидем: – Знај, Сократе, сасвим ми се чини да познавање себе треба веома ценити.

Ксенофонт у реченици I. 1. 4, ради постизања звучног ефекта, употре-бљава две сложенице глагола τρέπω; преводилац прати оригинални текст и прибегава истом поступку:

Ἄλλ' οἱ μὲν πλεῖστοι φασιν ὑπὸ τε τῶν ὀρνίθων καὶ τῶν ἀπαντῶντων ἀποτρέπεσθαι τε καὶ προτρέπεσθαι.

Али већина каже да их птице и људи при срастању одвраћају и навраћају.

У превеђењу бројних грчких сложеница Ђурић се углавном одлучивао за одговарајући облик наших сложеница; ипак, понегде их је описно преводио. Изнећемо неке примере:

Οὐ μὴν οὐδ' ἐρασιχρημάτους γε τοὺς συνόντας ἐποίει...(I. 2. 5)

Ни похлепу за новцем није подстицао у својих пријатеља...

Καὶ ἡ Θεοδότη, τί οὖν οὐ σύ μοι, ἔφη, ὦ Σώκратες, ἐγένου συνθηρατῆς τῶν φίλων; (III. 11. 15)

Теодота: – Зашто ми онда ти, Сократе, нећеш да будеш ловидруг у лову на пријатеље.

-Εχοιμεν ἄν, ἔφη, ὦ ἄνδρες, εἰπεῖν, ἐπὶ ποίῳ ποτὲ ἔργῳ ἄνθρωπος ὀψοφάγος καλεῖται; (III. 14. 2)

Бисмо ли, људи, умели рећи на основу каква се посла човек зове **смо-кождер**?

Пратећи српски превод, на многим смо местима наишли на веома жи-вописну лексику или, пак, на употребу етичког датива; тиме је унета при-сна и понегде шаљива нота у текст. Наводимо примере:

Ὅρῳ δὲ καὶ τοὺς εἰς φιλοποσίαν προαχθέντας καὶ τοὺς εἰς ἔρωτας ἐκκυλισθέντας ἦττον δυναμένους τῶν τε δεόντων ἐπιμελεῖσθαι, καὶ τῶν μὴ δεόντων ἀπέχεσθαι. (I. 2. 22)

А и они који забразде у пијанство и забасају у љубавна уживања, видим, мање се могу старати за оно што им је дужност и уздржавати се од онога што не би требало да чине.

Καὶ ὁ Ἀριστοδημος, Οὔτοι, ἔφη, ἐγώ, ὦ Σώκρατες, ὑπερὸν τὸ δαιμόνιον, ἀλλ' ἐκεῖνο μεγαλοπρεπέστερον ἡγοῦμαι ἢ ὡς τῆς ἐμῆς θεραπέας προσδεῖσθαι. (I. 4. 10)

Аристодем: - Ја **ти**, Сократе, божанства не презирем, него га сматрам за сувише узвишено да би требало мојега поштовања.

Ωγαθέ, μὴ ἀγνῶει σεαυτὸν μηδὲ ἀμάρτανε ἃ οἱ πλείστοι ἀμαρτάνουσιν· οἱ γὰρ πολλοὶ ὠρμηκότες ἐπὶ τὸ σκοπεῖν τὰ τῶν ἄλλων πράγματα οὐ τρέπονται ἐπὶ τὸ ἑαυτοὺς ἐξετάζειν. μὴ οὖν ἀπορραθῇμει τούτου, ἀλλὰ διατείνου μᾶλλον πρὸς τὸ σαυτῷ προσέχειν. (III. 7. 9)

Добриковићу мој, упознај себе и не греси, као што веома многи греше! Та, многи узму да посматрају шта други раде, а заборављају да себе огледају. Не напуштај, дакле, то него приони да обрађаш пажњу на себе!

Примећујемо да је преводилац уочио ингресивну функцију имперфекта ἐδεικνύτην и пренео је у српски текст (I. 2. 33):

Ἀπαγγελθέντος δὲ αὐτοῖς τούτου, καλέσαντε ὃ τε Κριτίας καὶ ὁ Χαρικλῆς τὸν Σωκράτη τὸν τε νόμον ἐδεικνύτην αὐτῷ...

Кад им је то било достављено, и Критија и Харикле позову Сократа, па му **стану показивати** закон...

У наредном пасусу запажамо да Ђурић није спретно превео апсолутни генитив *πολέμου γενομένου*; тачан превод гласио би у *случају рата* (I. 5. 1):

Ω ἄνδρες, εἰ πολέμου ἡμῖν γενομένου βουλοίμεθα ἐλέσθαι ἄνδρα, ὅφ' οὐ μάλιστ' ἂν αὐτοῖς μὲν σωζοίμεθα, τοὺς δὲ πολεμίους χειροίμεθα...

Грађани, кад бисмо у **почетку рата** хтели да изаберемо човека уз чију бисмо помоћ најпре себе спасли, а непријатеља савладали...

Није нам јасно зашто је именица *προμνηστρίς* (II. 6. 36) преведена као *сводница* уместо *проводаџика*:

Ἦεφ γὰρ τὰς ἀγαθὰς προμνηστρίδας μετὰ μὲν ἀληθείας τὰγαθὰ διαγγελούσας δεινὰς εἶναι συνάγειν ἀνθρώπους εἰς κηδείαν, ψευδομένας δ' οὐκ ἐθέλειν ἐπαινεῖν...

Изјавила је да су добре своднице, ако истичу добре стране тако да одговарају истини, веома способне да своде људе на склапање брака, а да, ако лажу, ништа не помажу ни тиме што хвале...

Такође се не слажемо с избором значења именице *ἐπιπλα* (II. 7. 2); преведена је као *посуђе*, док она обухвата шири појам, то јест *покућство*:

Τὰ ἔπιπλα δὲ οὐδείς ὠνεῖται οὐδὲ δανείσασθαι οὐδαμῶθεν ἔστιν ἀργύριον, ἀλλὰ πρότερον ἂν τίς μοι δοκεῖ ἐν τῇ ὁδῷ ζητῶν εὐρεῖν ἢ δανειζόμενος λαβεῖν.

Посуђа нико не купује, ниоткуда се не може ни новаца узјамити, него ми се чини да би их ко могао пре на путу да нађе него да их узјами.

При превођењу бројних грчких партиципа Ђурић се у већини случајева опредељивао за наше зависне реченице; ово можемо видети из следећих примера:

Ἄλλὰ θαρρῶν, ἔφη, ὦ Κριτόβουλε, πειρῷ ἀγαθὸς γίγνεσθαι καὶ τοιοῦτος γεννημένος θηρᾶν ἐπιχειρεῖ τοὺς καλοὺς τε κάγανθοὺς. (II. 6. 28)

Него, буди храбар, Критобуле, само гледај да будеш племенит, и кад такав постанеш, иди у лов на лепе и племените!

Οἱ μὲν γὰρ καλοὶ τὰ τοιαῦτα οὐχ ὑπομένουσιν, οἱ δὲ αἰσχροὶ καὶ ἡδέως προσίενται, νομίζοντες διὰ τὴν ψυχὴν καλοὶ καλεῖσθαι. (II. 6. 32)

Јер лепи од тога не беже, а ружни допуштају, штавише, раде, јер сматрају да их лепима зову због њихове душе!

Γλαύκωνα δὲ τὸν Ἀρίστωνος, ὅτ' ἐπεχειρεῖ δημηγορεῖν, ἐπιθυμῶν προστατεύειν τῆς πόλεως οὐδέπω εἴκοσιν ἔτη γεγονώς, τῶν ἄλλων οἰκείων τε καὶ φίλων οὐδείς ἐδύνατο παῦσαι ἐλκόμενόν τε ἀπὸ τοῦ βήματος καὶ καταγέλαστον ὄντα· Σωκράτης δὲ εὖνους ὢν αὐτῷ διὰ τε Харμίδην τὸν Γλαύκωνος καὶ διὰ Πλάτωνα μόνος ἔπασσεν. (III. 6. 1)

Глаукона, Аристонова сина, кад је покушавао да се у скупштини појави као беседник, јер је желео да постане државни руководицац, мада му још није било двадесет година, нико од сродника и пријатеља није могао од тога да одврати, мада су га са беседништва вукли и смејали му се, а само га одврати Сократ, који му је добро мислио због Хармида, Глауконова сина, и због Платона.

На многим се местима преводилац потрудио да задржи стилске фигуре из оригинала; негде их је, опет, сâм уводио. Погледајмо следеће примере:

Градацију којом се користи Ксенофонт Ђурић верно преноси и снажно је развија, у првом случају захваљујући томе што је превео дативски облик τῷ номинативом односне заменице, а у другом јер је облик εἴτε узео у значењу *ако*, а не као раставни везник *или*:

Οὔτε γὰρ τοι τῷ καλῶς ἀγρὸν φυτευσαμένῳ δῆλον, ὅστις καρπώσεται, οὔτε τῷ καλῶς οἰκίαν οἰκοδομησαμένῳ δῆλον, ὅστις ἐνοικήσει, οὔτε τῷ στρατηγικῷ δῆλον, εἰ συμφέρει στρατηγεῖν, οὔτε τῷ πολιτικῷ δῆλον, εἰ συμφέρει τῆς πόλεως προστατεῖν... (I. 1. 8)

Јер, ко лепо посеје њиву не зна ко ће брати плод; ко лепо сагради дом не зна ко ће у њему становати; а ко је способан за војсковођу не зна да ли је

корисно бити војсковођа; а ко је способен за државника не зна да ли користи бити држави на челу;

...εἴτε ὑπὸ φίλων ἐθέλεις ἀγαπᾶσθαι, τοὺς φίλους εὐεργετητέον, εἴτε ὑπὸ τινος πόλεως ἐπιθυμείς τιμᾶσθαι, τὴν πόλιν ὠφελιτέον, εἴτε ὑπὸ τῆς Ἑλλάδος πάσης ἀξιοῖς ἐπ' ἀρετῇ θαυμάζεσθαι, τὴν Ἑλλάδα πειρατέον εὖ ποιεῖν...(II. 1. 28)

...ако хоћеш да те воле пријатељи, треба пријатељима добро чинити; ако желиш да ти која држава одаје пошту, треба држави користити; ако захтеваш да ти се због твоје врлине диви цела Хелада, треба се трудити да Хелади добро чиниш.

Следећи одломак представља леп пример употребе антитезе, којом је, и у грчком и у српском тексту, увећана снага читавог исказа:

Τῶν τε γὰρ μαينوμένων τοὺς μὲν οὐδὲ τὰ δεινὰ δεδιέναι, τοὺς δὲ καὶ τὰ μὴ φοβερὰ φοβεῖσθαι· καὶ τοῖς μὲν οὐδ' ἐν ὄχλῳ δοκεῖν αἰσχρὸν εἶναι λέγειν ἢ ποιεῖν ὅτιοῦν, τοῖς δὲ οὐδ' ἐξιτητέον εἰς ἀνθρώπους εἶναι δοκεῖν· καὶ τοὺς μὲν οὐθ' ἱερὸν οὔτε βωμὸν οὔτ' ἄλλο τῶν θείων οὐδὲν τιμᾶν, τοὺς δὲ καὶ λίθους καὶ ξύλα τὰ τυχόντα καὶ θηρία σέβεσθαι· τῶν τε περὶ τῆς τῶν πάντων φύσεως μεριμνώντων τοῖς μὲν δοκεῖν ἐν μόνον τὸ ὄν εἶναι, τοῖς δ' ἄπειρα τὸ πλῆθος· καὶ τοῖς μὲν ἀεὶ πάντα κινεῖσθαι, τοῖς δ' οὐδὲν ἄν ποτε κινηθῆναι· καὶ τοῖς μὲν πάντα γίνεσθαι τε καὶ ἀπόλλυσθαι, τοῖς δὲ οὔτ' ἄν γενέσθαι ποτὲ οὐδὲν οὔτε ἀπολέσθαι. (I. 1. 14)

Јер, од оних који су махнити једни се и не плаше оног што изазива страх, а други се боје и оног што не изазива бојазан; једнима се ни пред светом не чини срамотно да говоре или раде што му драго, а другима се чини да уопште не треба ићи међу свет; једни не поштују ни храмове ни жртвенике нити ишта друго што је за богове, а други одају пошту и какву год камену и дрвету и животињи. И од оних који размишљају о васионој природи једни сматрају да има само једно биће, а други да их мноштво има без броја; једни да се све непрестано креће, а други да уопште никаква кретања нема; једни мисле да све настаје и нестаје, а други да ништа не може ни настати ни нестати.

Очито да је Ђурић опазио иронију у овим Ксенофоновим редовима, те ју је успешно истакао ставивши знак узвика (I. 2. 8):

Πῶς ἂν οὖν ὁ τοιοῦτος ἀνὴρ διαφθείροι τοὺς νέους; εἰ μὴ ἄρα ἢ τῆς ἀρετῆς ἐπιμέλεια διαφθορά ἐστίν.

Како, дакле, такав човек може кварити омладину? Ако кварење није, можда, старање за врлину!

Персонификацију из првог примера не налазимо у оригиналу, док је у друга два пренета из изворног текста:

...ὥστε κατὰ γε τοῦτο ἔξεστί σοι λέγειν, ὅτι οὐδὲν γνώμη, ἀλλὰ τύχη πάντα πράττεις. (I. 4. 9)

...према томе можеш тврдити да ништа не радиш умом него све по слепој срећи.

Ἐξ ὧν πολλή μὲν ἀτηρία καὶ κακία τῇ πόλει ἐμφύεται...(III. 5. 17)

Отуда се рађа велика невештина и невоља у држави...

Οὐκοῦν ἐν ταῖς πρὸς μεσημβρίαν βλεπούσαις οἰκίαις τοῦ μὲν χειμῶνος ὁ ἥλιος εἰς τὰς παστάδας ὑπολάμπει...(III. 8. 9)

У кућама које гледају према југу зими сунце сија у тремове...

Приликом набрајања Ђурић се повремено служи полисиндетоном, очито уколико нешто жели јаче да истакне:

Ὁσαύτως δὲ καὶ τὸ πλούσιον καὶ τὸ ἀνδρεῖον καὶ τὸ ἰσχυρὸν μὴ ὄντα δοκεῖν ἀλυσιτελὲς ἀπέφαινε. (I. 7. 4):

Исто тако, показивао је да је бескорисно градити се и богат, и храбар и снажан, а не бити такав у ствари.

Ἐδόκει δέ μοι καὶ τοιαῦτα λέγων προτρέπειν τοὺς συνόντας ἀσκεῖν ἐγκράτειαν [πρὸς ἐπιθυμίαν] βρωτοῦ καὶ ποτοῦ καὶ λαγνείας καὶ ὕπνου καὶ ῥίγους καὶ θάλπους καὶ πόνου. (II. 1. 1)

Чинило ми се да је и таквим говорима своје слушаоце подстицао на то да се вежбају у самосавлађивању код жудње за јелом и пићем и полным уживањем и спавањем, и за хладноће и у мучном напрезању.

(Примећујемо да је Ђурић изоставио у преводу именицу θάλλος)

”Οτι μὲν, ἔφη, ὦ Κλείτων, καλοὶ οὕς ποιεῖς δρομεῖς τε καὶ παλαιστὰς καὶ πύκτας καὶ παγκρατιαστάς, ὁρῶ τε καὶ οἶδα. (III. 10. 6)

Одговарајућим метафорама, а којих нема у оригиналу, Ђурић је стилски обогатио српски превод *Успомена о Сократу*; издвојили смо неке које су, по нашем мишљењу, нарочито успеле:

Πανταχόθεν γὰρ ὠφελεῖσθαι τοῖς ἐμοὶ συνοῦσιν ἐξουσίαν ἐγὼ παρέχω. (II. 1. 25)

Јер, својим сапутницима дајем прилику да из сваког цвета мед сишу.

Θαυμαζόντων δέ τινων, εἴ τις φίλων τινα ἐπὶ τῇ εὐπραξίᾳ αὐτοῦ λυποῖτο, ὑπερίμνησεν, ὅτι πολλοὶ οὕτω πρὸς τινὰς ἔχουσιν, ὥστε κακῶς μὲν πράττοντας μὴ δύνασθαι περιορᾶν, ἀλλὰ βοηθεῖν ἀτυχούσιν, εὐτυχούντων δὲ λυπεῖσθαι. (III. 9. 8)

А кад су се неки чудили ако, с једне стране, неко некога воли, а с друге, жалости се што је срећан, подсећао их је да се многи према некима понашају тако да не могу допустити да их несрећа бије, него у невољи пружају помоћ, а опет се једе кад им шева пева.

*

На основу спроведене језичко-стилске анализе извели смо следеће закључке. Превод *Успомена о Сократу* из пера Милоша Н. Ђурића филоло-

шки је тачан, адекватан језику и духу оригинала. На појединим местима Ђурић не следи дословно грчки текст, већ смело, а функционално сече грчку реченицу на већи број српских. Превод му је у знатној мери ослобођен и темпераментан, одаје врсног познаваоца овог класичног језика. Стилске фигуре које се налазе у оригиналу поштоване су и у преводу, а понегде је и српски текст обogaћен онима које не налазимо у Ксенофоновом тексту. Превод је својим језиком, звуком и смислом подобан Ксенофоновом делу. Такође се може казати да је Ђурићев превод достигао висок уметнички ниво ако га посматрамо као самостално књижевно дело. Српски читалац, дакле, располаже ваљано урађеним српским преводом овог Ксенофоновог филозофског штива.

Поред *Успомена о Сократу*, на српском језику можемо читати у посебним издањима и следеће Ксенофонове текстове: *Економија* (Јевтимије Аврамовић, 1862), *Гозба* (Димитрије Фртунић, 1929) и *Хеленска историја* (Милена Милин-Душанић, 1980, 1988²). Уколико, међутим, пођемо од језичке доступности хрватских превода Ксенофонових списа, онда су нашем читаоцу доступни и ови Ксенофонове радови: *Symposion* (Фрањо Петрачић 1897, 1991²), *Kirupedija* (Стјепан Сенц, 1898), *Anabaza* (Стјепан Сенц, 1899), *Spomeni Sokratovi – Knjiga o gospodarstvu* (Мартин Кузмић, 1899) и *Hijeront ili o tiraninu* (Динко Штамбак, 1980). Стога остаје, за будуће време, да се ураде први потпуни преводи следећих Ксенофонових дела: *Агесилај*, *Средства или о приходима*, *Држава лакедемонска*, *Упутство за хипарха*, *О јахању* и *О лову*.⁷

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ

Ксенофонт, *Успомене о Сократу*. С оригинала превео, увод написао и објашњења и напомене додао Милош Н. Ђурић. Култура, Београд, 1964. Друго издање: Beogradski izdavačko-grafički zavod (Mala filozofska biblioteka), Beograd, 1980.

Xenophontis *Memorabilia Socratis*. Johannes Henricus et Jacobus Parcer, Oxonii et Londini MDCCCLXI.

Xenophon in seven volumes, IV, *Memorabilia and Oeconomicus*, with an English Translation by E. C. Marchant. William Heinemann LTD – Harvard University Press (The Loeb Classical Library, No 168), London–Cambridge (Mass.) MCMLVIII.

⁷ Писац ових редова објавио је, марта 1998. године, у београдском часопису за књижевност и културу *Реџ*, свој превод Ксенофоновог списка „Одбрана Сократова пред судијама“. Колико нам је познато, овај краћи Ксенофонов рад до тада није био преведен ни у српској ни у хрватској књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

Gautier Léopold, La Langue de Xénophon. Georg&Co, Genčve 1911.

Ђурић Милош Н, *О превођењу уопште и свом превођењу посебице*. Летопис Матице српске, Нови Сад, мај 1960, год. СХХХVI, књ. 385, св. 5, стр. 404–413.

Живанов Миодраг и Радисав Џајић, *Библиографија Милоша Н. Ђурића*. Народна библиотека Србије, Београд 1983.

Јелић Војислав, *Српски еквиваленти античких назива за стилске фигуре 1800–1860*. Необјављена магистарска теза одбрањена 1983. године у Одељењу за класичне науке Филозофског факултета у Београду; ментор: проф. др Мирон Флашар.

Леовац Славко, „Хеленист Милош Ђурић“, [у:] *Античке студије код Срба*. Зборник радова са научног скупа одржаног 3–4. јуна 1987. године у Београду и Новом Саду. Уредио Миодраг Стојановић. Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт (Посебна издања, књ. 37), Београд 1989, стр. 95–107.

Nikolić M. M. [Milen], „Đurić, Miloš N.“, *Leksikon pisaca Jugoslavije*, knj. II, Ђ–Ј. Glavni urednik Živojin Boškov. Matica srpska, Novi Sad 1979, str. 70.

Novaković B. [=Boško], „Đurić, Miloš N.“, *Jugoslovenski književni leksikon*. Drugo, dopunjeno izdanje. Urednik Živan Milisavac. Matica srpska, Novi Sad 1984, str. 186.

Vesna Vasić-Al Shaikhsalama

MILOŠ N. ĐURIĆ – L'INTERPRÈTE DE L'OEUVRE DE XÉNOPHON
„LES MÉMORABLES DE SOCRATE“
(Résumé)

Le but de notre recherche est – du point de vue linguistique – l'œuvre de Xénophon „Les Mémoires de Socrate“, qui a été traduite en notre langue par Miloš N. Đurić. Au début de cette analyse nous nous sommes proposé d'offrir aux lecteurs la biographie de l'interprète. Les résultats de notre analyse langagière stylistique ont abouti par faire ressortir le fait que le lecteur serbe se trouve devant une traduction admirablement forgée de cette œuvre philosophique de Xénophon, et qui a été réalisée par Miloš N. Đurić.

Кључне речи: Ксенофонт, Успомене о Сократу, Милош Н. Ђурић, грчки језик, теорија књижевности, упоредна књижевност, античка књижевност – рецепција, Србија.

Љубо Милинковић
Економски факултет – Крагујевац

КОНТРАСТИРАЊЕ РУСКОГ И СРПСКОГ ДИСКУРСА НА ЧАСУ РУСКОГ ЈЕЗИКА

У раду се презентирају диферентне карактеристике предлошко-надежних конструкција руског и српског дискурса на часу руског језика са циљем да се на основу одабраног корпуса специфичних и фреквентних конструкција истакне обим и суштина диференцирања у овој специфичној сфери функционисања језичког система.

1.1. Предмет овог рада је контрастивна анализа конструкција са предлозима руског и српског дискурса на часу руског језика на синхронном плану.¹ Из широког дијапазона специфичних и изразито фреквентних конструкција које функционишу у одређеној сфери језичког система, у дискурсу на часу руског језика, одабрали смо за предмет контрастирања оне предлошко-надежне конструкције које су са становишта интерференције² релевантне за спонтано комуницирање на часу руског језика, за неутралисање погрешних асоцијација под утицајем примарног (матерњег) језика, односно негативног трансфера³ (интерференције) при учењу генетски сродних јези-

¹ Материјал за рад ексерпирали смо из приручника: С. В. Кологривова, *Ведите урок по-руски*, М., 1981. и В. Девић, *По-руски в класе*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1992. и из сопствене картотеке грешака ученика и студената.

² О различитом поимању и интерпретацији интерференције исп.: Б. Станковић, *Интерференција у предикатским синтагмама руског и српскохрватског језика*, Београд, 1979, стр. 5–13. Могућност истраживања сложеног механизма интерференције као интердисциплинарног феномена са разних аспеката детерминисана је, пре свега, сложеносту самог проблема, јер је интерференција повезана са низом актуелних проблема многих научних дисциплина и може се истраживати са лингвистичког, лингводидактичког, психолошког, педагошког и методичког аспекта. Управо због сложености самог проблема још увек у науци није до краја осветљен феномен интерференције. Интензитет интерференције, по нашем мишљењу, обрнуто је пропорционалан квалитету знања страног (руског) језика на свим нивоима учења, јер је интерференција повезана са низом актуелних проблема савремене лингвистике као што су узајамна интеракција лексике и синтаксе, синтаксичке валентности лексема, семантичких и граматичких карактеристика управних и зависних конституената конструкција и начин њихове синтаксичке организације, односно њихових колокација.

³ Осим негативног утицаја веома битан фактор при учењу блискородних језика је и позитиван утицај (транспозиција) структурно и лексички идентичних конструкција. Актуелност рада заснована је, пре свега, на чињеници да, колико је нама познато, овај сегмент функционисања језика није био предмет контрастивног истраживања.

ка, за успешно стицање комуникативне компетенције као саставне компоненте професиограма учесника у комуникативном процесу.

1. 2. Начин синтаксичке спојивости лексике и њеног граматичког уобличавања у говорном ланцу, односно њено функционисање, битно се разликује чак и у блискородним језицима и представља још увек неисцрпно поље истраживања лингвистике и методике, а посебно на контрастивном плану. И поред блискости лексике и синтаксичких модела изразито диференцирање испољава се управо у функционисању лексике и синтаксичких структура, у начину њихових реализација и дистрибуције у сваком језику посебно, односно у њиховим микросистемима.

1. 3. У овом раду пажња ће бити усмерена на оне предлошко-падежне конструкције код којих је дошло, као резултат унутарјезичких и међујезичких, дивергентно-конвергентних развојних тенденција, до изразитог диференцирања на структурно-изражајном плану, тј. у површинској структури језика и које су релевантне за реализацију наставног процеса са истицањем функционално-семантичких категорија које се у другом језику изражавају диферентним језичким средствима. Уз све богатство и разноврсност језичког израза у дискурсу на часу руског језика функционишу у одређеном обиму семантички, стилски и синтаксички маркирани и петрифицирани модели и њихови лексички конкретизатори којима се експлицира порука, јер слушаоци на часу не треба да буду само реципијенти поруке, већ и њени одашиљачи.

1. 4. Полазећи од формално-изражајног плана и што прегледнијег и лакшег уочавања инвентара и диференцирања конструкција са предлозима конструкције ћемо анализирати тако што ћемо их контрастирати по предлозима који функционишу у руским конструкцијама и којима се изражавају разне функционално-семантичке категорије. Контрастивна анализа ће бити двосмерна, где ће се у улози еталона подједнако наћи и примарни (српски) и секундарни (руски) језик, јер се тако елиминише могућност да многе релевантне особености функционисања конструкција са предлозима остану у сенци другог језика, што подразумева да ни анализа њиховог функционисања у оба језика не би могла да се у целисти оствари.

2. 1. У дискурсу на часу руског језика доста су фреквентне конструкције са предлогом у којима се изражавају разне функционално-семантичке категорије. У српском језику су им еквивалентне конструкције другачије структуре.

Руском конструкцијом *у+генитив* изражава се посесивност. У српском језику је еквивалентан датив без предлога. Исп.:

Кто у вас ⁴ классный руководитель?	Ко вам је разредни старешина?
Ја буду у вас классным руководителем.	Бићу вам разредни старешина.

⁴ Конструкција *у+генитив* у овом случају може да алтернира са присвојном заменицом којом се експлицитније изражава посесивност. Исп.: Кто *ваш* классный руководитель?

2. 2. Конструкцијом *у + генитив* изражава се објекатски однос. У српском језику је еквивалентан датив без предлога којим се експлицитније до-чарава објекат реализације управне лексеме. Исп.:

Я *у вас* проведу один урок.

Одржаћу *вам* један час.

2. 3. Руској конструкцији *у+генитив* у неким контекстима у српском језику еквивалентан је директни објекат (*у акузативу*). Исп.:

Спроси *у товарища (у подруги)*⁵,
какие книги он купил (она купила).

Питај *друга (другарицу)* које књиге
је купио (купила).

2. 4. Руској конструкцији *у+генитив* у функцији објекта у српском језику у одређеним контекстима еквивалентна је конструкција *од + генитив*. Исп.:

Не списывай *у подруги*.

Не преписуј *од другарице*.

2. 5. Конструкцијом *у + генитив* изражава се семантички субјекат. У српском језику је еквивалентан субјекат у номинативу који се често, као резултат лингвистичке економије, изоставља, али је имплицитно присутан. И као да су улоге подељене: у српском језику се изоставља субјекат, а у руском се изоставља глагол *есть* у значењу 'имати', али је имплицитно присутан у функцији предиката. Исп.:

Сколько *у вас* уроков?
У *него* хорошие отметки.
У *них* две ошибки (много ошибок).
У *меня* вопрос к вам.
Нет ли *у вас* вопросов?
Я вижу, *у нас* новый ученик.
У *тебя* плохой почерк.
У *кого* написано (Кто написал)
по-другому?
У *меня* есть (один) вопрос.
По каким предметам *у меня*
плохие отметки?
У *меня* температура.

Колико имате часова?
Он има добре оцене.
Они имају две грешке (много грешака).
Имам питање за вас.
Имате ли питања?
Видим, имамо новог ученика.
Имаш лош рукопис.
Ко је написао другачије?
Имам (једно) питање.
Из којих предмета имам слабе оцене?
Имам температуру.

2. 6. Руској конструкцији *у+генитив* може да буде еквивалентан семантички субјекат изражен акузативом. Исп.:

У *него* болит зуб.

Боли *га* зуб.

2. 7. Конструкцијом *у+генитив* изражава се просторни детерминатив. У српском језику је еквивалентна конструкција *код + генитив*. Исп.:

Я был *у врача*.
У *кого* ты был?
Он сидит *у окна*.

Био сам *код лекара*.
Код кога си био?
Он седи *код (пored) прозора*.

⁵ У овом контексту конструкција *у+генитив* алтернира са акузативом без предлога. Исп.: Спроси *товарища (подругу)*.

3.1. Руска конструкција *к+дaтив* полисемичне је структуре. Руском конструкцијом *к+дaтив* изражава се објекатски однос који често може да буде контаминиран циљним, ако позицију предиката конкретизују глаголи типа *подготовиться, обратиться (обращаться), относиться (отнести-сь), присоединить (присоединять), приготовить (приготовляться), придумать, принести (приносить)*. У српском језику су еквивалентне конструкције различите структуре: *за+акузатив*, дaтив без предлога, *према + дaтив* и *на + акузатив*. Исп.: примере структурног диференцирања:

Ребята, приготовьтесь ⁶ к началу урока (к уроку).	Децо, припремите се за почетак часа (за час).
Вы подготовились к уроку!	Јесте ли се припремили за час!
Приготовьте все к следующему уроку.	Припремите све за следећи час.
Мы готовимся ко дню школы.	Припремамо се за дан школе.
Вы можете обратиться ко мне за помощью.	Можете се обратити мени за помоћ.
Он по-разному относится к нам.	Он се различите односи према нама.
Придумайте к данным словам условные.	Смислите за дате реченице условие.
Подберите к данным словам определения.	Одаберите за дате речи атрибуте.
Присоедините к данным предложениям уступительные.	Додајте датим реченицама допусне.
Принесите все, что нужно к уроку.	Донесите све што треба за час.

3. 2. Руском конструкцијом *к+дaтив* изражава се просторни детерминатив. У функцији управне лексеме су глаголи кретања са сигнализацијом завршетка радње, а зависну позицију конкретизују како лексеме просторне семантике, тако и именице и заменице којима се означавају лица са циљем успостављања контакта са тим лицем. Због тога у семантичкој структури таквих конструкција, осим циљног односа, присутан је и елеменат социјативности. У српском језику су еквивалентне конструкције другачије структуре: *на + акузатив*, дaтив без предлога, *код+гeнитив*, а што је условљено семантиком лексема у зависној позицији. Исп.:

Иван, иди (пойди) к доске.	Иване, изађи на таблу.
Кто пойдет к доске!	Ко ће да изађе на таблу!
Кто хочет выйти (пойти) к доске!	Ко ће да изађе на таблу!
Теперь к доске пойдет Марина.	Сада ће на таблу да изађе Марина.
Он уехал в деревню к бабушке (к бабушке).	Отишао је у село код деде (код бабе).
Сходи к школьному врачу.	Отиди школском лекару.
Кто заходил к Борису!	Ко је свраћао код Бориса!

⁶ Обавезност употребе конструкције *к+дaтив* уз глаголе са префиксом *при-* констатовала је још поодавно Г. А. Брусенская у раду: „Наблюдения над взаимосвязями приставочного глагола и предлога“, *Ученые записки МГПИ имени В. И. Ленина*, бр. 292, Москва, 1968, стр. 59.

Подойди <i>ко мне</i> на перемене.	Дођи <i>код мене</i> на одмору.
Он пришёл (перешёл) <i>к нам</i> из школы...	Дошао је (прешао је) <i>код нас</i> из школе ...

3. 3. Руска конструкција *к+дaтив* функционише и у конструкцијама у којима су у позицији управне синтаксичке јединице глаголи *сестъ* и *при-слоняться*. У српском језику су еквивалентне конструкције *до+гeнитив*, *на+акузaтив* и *уз+акузaтив*, а што је детерминисано семантиком консти-туената конструкције. Исп.:

Сядь(те) <i>к Саше</i> (<i>к Мире</i>).	Седи(те) <i>до Саше</i> (<i>до Мире</i>).
Не прислоняйся (тесъ) <i>к окну</i> (<i>к стене</i>).	Не наслањај(те) <i>се на прозор</i> (<i>уза зид</i>).

Као што се из наведених примера види, конструкцијом *к+дaтив* и ње-ним српским еквивалентима изражава се просторни детерминатив.

3. 4. Конструкцијом *к+дaтив* у неким контекстима изражава се вре-менски детерминатив. У српском језику је еквивалентна конструкција *пре+гeнитив*. Исп.:

Он (не) успел прийти <i>к звонку</i> .	Успео је (није успео) да дође <i>пре звона</i> .
--	--

3. 5. Конструкција *к+дaтив* функционише и у адноминалним конструк-цијама. Овом конструкцијом се ближе детерминише садржај управне лек-семе, и због тога има атрибутско-рестриктивну функцију, која може да буде контаминирана објекатским, циљним итд. односима, а што је условљено семантиком лексема које конституишу конструкцију. У српском језику су еквивалентне конструкције *за+акузaтив* и *уз+акузaтив* и предлошки из-раз *у вези+гeнитив*. Исп.:

Надо написать подготовку <i>к уроку</i> .	Треба написати припрему <i>за час</i> .
Найдите синонимы (антонимы) <i>к словам</i> (<i>к этому слову</i>).	Нађите синониме (антониме) <i>за</i> <i>речи</i> (<i>за ову реч</i>).
Ответьте на вопросы <i>к тексту</i> .	Одговорите на питања <i>у вези текста</i> .
Вы принесли иллюстрации <i>к тексту</i> .	Јесте ли донели илустрације <i>за текст</i> .
Допишите приставки <i>к глаголам</i> .	Допишите префиксе <i>уз глаголе</i> .
Придумайте заголовок <i>к каждой</i> <i>части текста</i> .	Смислите наслов <i>за сваки део</i> <i>текста</i> .
Вы готовы <i>к уроку</i> ?	Јесте ли спремни <i>за час</i> ?
Почему доска не подготовлена <i>к уроку</i> .	Зашто табла није припремљена <i>за час</i> ?

3. 6. Временски фрагмент коме је намењена реализација садржаја управ-не лексеме изражава се у руском језику конструкцијом *к+дaтив*. У српском језику је еквивалентна конструкција *за+акузaтив*. Исп.:

Выучите <i>к следующему уроку</i> стихотворение наизусть.	Научите <i>за следећи час</i> песму напапет.
--	---

4. 1. У дискурсу на часу руског језика доста су фреквентне конструк-ције са предлогом *по* и дативом, којима се изражавају разни, често дифузни

односи. У српском језику су еквивалентне конструкције другачије структуре, а што је условљено семантиком управних и зависних конституената конструкције.

Конструкцијом *по+дaтив* у руском језику изражава се узрочни детерминатив. У српском језику су еквивалентне конструкције *због+гeнитив* и *из+гeнитив*. Која ће од ових конструкција бити преводно решење зависи од нијансе узрочног значења и конкретизатора узрочног детерминатива. Исп.:

Он не пришел (отсутствует) *по*
болeзни.⁷

Они отсутствуют *по уважительной*
(*неуважительной*) *причине*.

Он так сделал *по злобе* {*по*
невнимательности).

Он сделал несколько ошибок
по рассеянности.

Није дошао (осуствује) *због*
болести.

Они осуствују *из(због) оправданих*
(*неоправданих*) *разлога*.

Он је то урадио *из пакости* (*из*
непажње).

Направио је неколико грешака
због расејаности.

4. 2. Конструкцијом *по+дaтив* изражава се дистрибутивно време. Временски конкретизатор је у дативу множине. У српском језику је еквивалентан инструментал без предлога. Исп.:

Классный час у нас будет *по*
понедельникам (по средам).

Час разредног старешине имаћемо
понедељком (средам).

4. 3. Конструкцијом *по+дaтив* у руском језику изражава се просторни детерминатив. У српском језику у одговарајућем случају функционишу конструкције *између+гeнитив*, *на+акузатив*, и *у+акузатив*. Исп.:

Рассаживайтесь *по местам*
(*по кабинам*).

Я пройду *по рядам* и проверю,
как вы написали домашнее задание.

Седите *на места* (*у кабине*).

Проћи ћу *између редова* и проверићу
како сте написали домаћи задатак.

4. 4. У руском језику конструкција *по+дaтив* функционише и у случајевима у којима се сигнализирати начин и средство реализације садржаја управне лексеме. У српском језику су еквивалентна другачија језичка решења. Исп.:

По какому каналу будут вести
(транслировать) эту передачу?
Читайте *по порядку* (*по очереди*).

На ком каналу (преко ког канала)
ће се емитовати ова емисија?
Читаје *по реду* (*редом*).

4. 5. Ако се жели истаћи на основу чега се реализује садржај управне компоненте конструкције руској конструкцији *по+дaтив* еквивалентне су конструкције другачије структуре. Исп.:

⁷ Руској конструкцији *по+дaтив* у овом случају синонимична је конструкција *из- за+гeнитив*: Он отсутствует *по болeзни* // *из-за болeзни*.

Догадитесь о значенин *по контексту*?⁸
 Расскажите текст *по плану*.
 Составьте диалог *по заданной ситуации*.
По какой программе мы будем работать?
 Задайте вопросы *по тексту*.
 (на основе текста).
 Расскажите *по данной схеме*.
 Я *по твоим глазам* вижу ...
 Приготовьте (Подготовьте) рассказ *по картинке*.
 Я проверю присутствующих *по именам и фамилиям*.

Наслутите значење *на основу контекста (према контексту)*.
 Испричајте текст *по (према) плану*.
 Саставите дијалог *према задајој ситуацији*.
По ком програму ћемо радити?
 Поставите питања *у вези са текстом*.
 Испричајте *по (према) дајој шем*.
 Видим *по твојим очима* ...
 Припремите причу *на основу слике (према слици)*.
 Проверићу присутне *по именима и презименима*.

4. 6. Ако се у руској конструкцији у својству управне лексеме нађе лексема *проходити*, руској конструкцији *по+датив* у српском језику је еквивалентна конструкција *из+генитив*. Исп.:

Что вы проходили *по русскому языку (по грамматике)*!

Шта сте обрађивали *из руског језика (из граматике)*?

Конструкцијама овог типа изражавају се објекатско-рестриктивни односи.

4. 7. Адноминалним конструкцијама са предлогом *по* изражавају се атрибутско-рестриктивни односи. Конструкција *по+датив* има у конструкцији функцију неконгруентног атрибута. У позицији управне синтаксичке јединице су лексеме разноврсне семантике. У српском језику су еквивалентна разна преводна решења, а најчешће конструкције *из+генитив*. Исп.:

Когда у нас будет контрольная работа *по русскому языку*!
 Завтра у вас будет тест *по пройденному материалу*.
 У вас есть вопросы *по домашнему заданию*?⁹
 У вас хорошие отметки *по некоторым предметам*.
 В августе у вас будет переэкзаменовка *по всем предметам*.
 Какая у меня отметка *по математике*?

Када ћемо имати писани задатак *из руског језика*!
 Сутра ћете имати тест *из обрађеног градива*.
 Имате ли питања *у вези домаћег задатка*?
 Имате добре оцене *из неких предмета*.
 У августу ћете имати поправни (испит) *из свих предмета*.
 Коју имам оцену *из математике*?

4. 8. У конструкцијама са дистрибутивним значењем зависна позиција може бити конкретизована именицом са бројем *один* (у руском), односно *један*

⁸ Руска конструкција *по+датив* у оваквим случајевима алтернира са конструкцијама на основе *чего* и на *основании чего*: *на основе (на основании контекста)*.

⁹ Руска конструкција *по+датив* у овом случају алтернира са конструкцијом *в связи с* *чем*: *У вас есть вопросы в связи с домашним заданием?*

(српском). У руском језику број *один* и именица су у дативу са предлогом *по*, а у српском број *један* и именица су у акузативу са предлогом *по*. Исп.:

Надо написать (Напишите) *по*
одному предложению.

Треба да напишете (Напишите) *по*
једну реченицу.

Међутим, у савременом руском језику у конструкцијама са дистрибутивним значењем бројеви *два*, *три*, *четыре* су у акузативу (као и у српском) са предлогом *по*. Исп.:

Напишите *по два*, (*три*, *четыре*)
*предложения.*¹⁰

Напишите *по две* (*три*, *четыре*)
реченице.

4. 9. Руском конструкцијом *по+датов* изражава се просторни детерминатив који је контаминиран аблативном нијансом значења. У српском језику је еквивалентна конструкција *из+генитив*. Исп.:

Если у тебя нет учебника, сядь
(ближе) к Борису, и читай *по*
одному учебнику.

Ако немаш уџбеник, седи (ближе)
до Бориса и читајте *из једног*
уџбеника.

5. 1. Руска конструкција *на+акузатив* полисемичне је структуре. Ако се овом конструкцијом дочарава временски фрагмент којему је намењена реализација садржаја управне синтаксичке јединице, у српском језику је еквивалентна конструкција *за+акузатив*. Исп.:

Нам надо договориться *на завтра*.
Что было задано *на сегодня*?
На сегодня я не готов (мы не
готовы).
Я вам продиктую (скажу, сообщу)
расписание уроков *на следующую*
неделю.
Отложим *на следующий* урок.

Треба да се договоримо *за сутра*.
Шта је било задато *за данас*!
За *данас* нисам спреман (нисмо
спремни).
Издиктираћу (рећи ћу, саопштићу)
распоред часова *за следећу недељу*.
Одложићемо *за следећи час*.

5. 2. Ако се у руској конструкцији *на+акузатив* нађу лексеме *минута* и *секунда* које својим значењем сугерирају кратко време реализације садржаја управне лексеме, у српском језику је еквивалентна конструкција *за+акузатив* (*на+акузатив*). Исп.:

Он вышел *на минуту*.
Я ни *на секунду* не усомнился.

Изашао је *за тренутак* (*на тренутак*).
Ни *за тренутак* нисам посумњао.

5. 3. Конструкцијом *на+акузатив* сигнализира се циљ реализације садржаја управне лексеме. У српском језику је еквивалентна конструкција *за+акузатив*. Исп.:

¹⁰ Међутим, у руском језику бројеви *пять*, *шесть*, *семь* итд. са предлогом *по* су у акузативу или дативу. О наведеним конструкцијама, посебно из дијахроне перспективе, исп. у нашој монографији: *Датив у савременом руском и српскохрватском језику (конфронтативна анализа)*, Научна књига, Београд, 1988, стр. 37–38.

На этом уроке я не буду вас спрашивать *на отметку*.
Звонят *на урок*.
На *оценку* я тебя буду спрашивать в другой раз.

На овом часу нећу вас питати *за оцену*.
Звони *за час*.
За *оцену* ћу те питати други пут.

5. 4. Конструкцијом *на+акузатив* у руском језику изражава се како неко зна, односно начин реализације садржаја управне компоненте конструкције. У српском језику је еквивалентна конструкција *за+акузатив* или прилог за начин, а што је детерминисано контекстом. Исп.:

Он знает *на пятерку*.
Она учится *на пятерки*.
Ты уверен, что знаешь *на пятерку*?

Он зна *за петицу*.
Она учи *одлично*.
Јеси ли сигуран да знаш *за пет(ицу)*?

5. 5. Конструкција *на+акузатив* функционише у руском језику и у случајевима када се жели изразити временски квантификатор, односно временски фрагмент у току кога важи реализација садржаја управне лексеме. У српском језику је еквивалентан акузатив без предлога. Исп.:

Врач меня освободил *на три дня*.
Задержитесь (Останьтесь) *на пять минут (на несколько минут)*.

Лекар ме је ослободио *три дана*.
Останите *пет минута (неколико минута)*.

5. 6. Конструкција *на+акузатив* функционише у адноминалним конструкцијама разноврсне семантике, ако се у позицији управне лексеме нађу именице типа *план, пример, упражнение*. У српском језику је еквивалентна конструкција *за+акузатив*. Исп.:

Нам надо составить план работы *на этот учебный год*.
Приведите пример *на это грамматическое правило*.
Сделайте упражнения *на употребление глаголов движения*.
Врач ему дал освобождение *на три дня*.

Треба да саставимо план рада *за ову школску годину*.
Наведите пример *за ово граматичко правило*.
Урадите вежбања *за употребу глагола кретања*.
Лекар му је дао оправдање *за три дана*.

5. 7. У руском језику конструкција *на+акузатив* употребљава се у неким устаљеним изразима као што су *остаться на второй год, на первый раз, на этот раз*. У српском језику су еквивалентна другачија преводна решења. Исп.:

Ты останешься *на второй год*.
Он остался *на второй год*.
На *первый раз (на этот раз)* я тебе прощаю.

Понављаћеш разред.
Понављао је разред.
Први пут (овај пут) ти опраштам.

6. 1. У дискурсу на часу руског језика доста су фреквентне конструкције са предлогом *на* и локативом, којима се изражава временски детер-

минатив. У српском језику је најчешће еквивалентан генитив без предлога. Исп.:

<i>На следуюцей (на той) недеље я тебя буду спрашивать.</i>	<i>Следеће недеље ћу те питати.</i>
<i>На прошлой недеље Ольга болела.</i>	<i>Прошле недеље Олга је била болесна.</i>
<i>На следующем уроке я сообщу результаты тестирования.</i>	<i>Следећег часа (На следећем часу) саопштићу резултате тестирања.</i>

6. 2. Руска конструкција *на+локатив* може да има просторно-аблативно и објекатско значење, а што је условљено управним и зависним конститuentима конструкције. А управо од семантике конструкције зависи и које ће бити преводно решење у српском језику. Исп.:

<i>Кто отсутствует на уроке?</i>	<i>Ко осуствује са часа.</i>
<i>Она умеет говорить на трех языках.</i>	<i>Она зна да говори три језика.</i>
<i>Не рисуй (Не пиши) на парте.</i>	<i>Не цртај (Не пиши) по клупи.</i>

7. 1. У руском језику предлог *в* функционише са акузативом у изрази-ма – временским детерминативима: *в прошлый раз, в следующий раз, в другой раз, в этот день*. У српском језику су еквивалентни изрази без предлога. Исп.:

<i>В следующий раз получится (будет) лучше.</i>	<i>Следећи пут биће боље.</i>
<i>На оценку я тебя буду спрашивать в другой раз.</i>	<i>За оцену ћу те питати други пут.</i>
<i>В прошлый раз я плохо себя чувствовал.</i>	<i>Прошли пут сам се лоше осећао.</i>
<i>В этот день мы рассказываем о работе и успехах кружков.</i>	<i>Тог дана ми причамо о раду и успесима секција.</i>

7. 2. Руском конструкцијом *в+акузатив* изражава се и начин реализације садржаја управне лексеме. У српском језику је еквивалентна конструкција *у+локатив*, ако је у зависној позицији број *један*. Исп.:

<i>Учиться будем в одну смену (в две смены)?</i>	<i>Хоћемо ли да имамо наставу у једној смени (у две смене)?</i>
<i>Да, в одну. Нет, в две.¹¹</i>	<i>Да у једној. Не, у две.</i>

7. 3. Ако се у позицији управне лексеме нађе глагол *высовываться*, руској конструкцији *в+акузатив* којом се изражава просторни детерминатив. У српском језику еквивалентна је конструкција *кроз+акузатив*. Исп.:

<i>Не высовывайся (тесь) в окно.</i>	<i>Не нагињи се (не нагињите се) кроз прозор.</i>
--------------------------------------	---

7. 4. Ако зависну позицију конкретизују лексеме *доказательство, наказание, покой и отпуск*, руској конструкцији *в+акузатив* у српском језику су еквивалентне конструкције другачије структуре. Исп.:

¹¹ Са бројем два у оба језика функционише структурно идентична конструкција са разликом у предлогу.

Приведите конкретные факты (примеры) *в доказательство* вашей точки зрения.
Почему тебя учитель записал в *наказание* в классный журнал?
Оставь(те) его *в покое*.
Ваша учительница ушла *в декретный отпуск*.

Наведите конкретне чињенице (примере) *као доказ* ваше тачке гледишта.
Зашто те је наставник записао *за казну* у дневник?
Остави(те) га *на миру*.
Ваша наставница је отишла *на трудничко боловање*.

7. 5. Руска конструкција *в+акузатив* функционише и у изразима *взять себя в руки* и *шутки в сторону*. У српском језику еквивалентни су изрази другачије структуре. Исп.:

Возьми(те) себя *в руки*.
Шутки *в сторону*.

Обуздај(те) се (Контролиши/те) се.
Шалу *на страну*.

8. 1. Руском конструкцијом *в+локатив* изражава се објекатски однос ако се у позицији управне компоненте конструкције нађу глаголи *признаваться* (*признаться*), *сомневаться* (*усомниться*) *упрекать* (*упрекнуть*), *убеждать* (*убедить*)¹², *ошибаться* (*ошибиться*), *протренироваться*, *поу-пражняться*. У српском језику су еквивалентни акузатив без предлога, *за+акузатив*, *у+акузатив*, *у+локатив* и објекатска реченица, а што је детерминисано рекцијом управних глагола. Исп.:

Признайся *в своей вине* (*в своей ошибке*).
Я сомневаюсь *в этом*.
Он убедил нас *в своей правоте*.¹³
Ты ошибся (*ошиблась*) *в ударе*.
Он усомнился *в нем*.
Вам надо протренироваться (*поупражняться*) *в произношении*.
Мне не *в чем* вас упрекнуть.

Признај своју кривицу (*своју грешку*).
Сумњам *у то*.
Убедио нас је *да је у праву*.
Погрешно си (*погрешила си*) *у акценту*.
Посумњао је *у њега*.
Ви треба да натренирате (*увежбате*) *изговор*.
Немам *шта* да вам замерим (*за шта* да вас прекорим).

8. 2. У руском језику временски детерминатив изражава се и конструкцијом *в+локатив*. У српском језику еквивалентан је генитив без предлога. Исп.:

Какие кружки у нас будут *в этом году*?
В прошлом году мы ездили на экскурсию.
В следующем году мы будем отдыхать в горах.

Које секције ћемо имати *ове године*?
Прошле године смо ишли на екскурзију.
Следеће године ћемо се одмарати на планини.

8. 3. Руском конструкцијом *в+локатив* изражава се локација одређене радње. У српском језику еквивалентна је конструкција *у+акузатив*. Исп.:

¹² Руски глаголи *убеждать* (*убедить*) и *упрекать* (*упрекнуть*) имају комплексну рекцију: акузативну без предлога и локативну са предлогом *в*.

¹³ И у руском језику алтернант конструкцији *в+локатив* је објекатска реченица: Он убедил нас *в своей правоте* //Он убедил нас, *что он прав*.

Сегодня я отмечу в *классном журнале* отсутствующих.
Я поставил вам отметки (оценки) в *тетрадах*.

Данас ћу записати у *дневник* одсутне.
Уписао сам вам оцене у *свеске*.

8. 4. Ако се у руском језику у зависној позицији нађу лексеме *отпуск, отдельность* и *конец*, оне функционишу у локативу са предлогом *в*. У српском језику еквивалентан је такође локатив са предлогом *на* и прилог за начин. Исп.:

Она в *декретном отпуске*.
Я познакомлюсь с каждым из вас в *отдельности*.
Что надо написать в *конце* предложения.
Мне придется вызвать твоих родителей, чтобы в *конце* года (полугодия) не вышло (не получилось) недоразумение.

Она је на *трудничком боловању*.
Упознаћу се са сваким од вас *појединачно*.
Шта треба написати на *крају* реченице.
Мораћу да позovem твоје родитеље да на *крају* године (полугодишта) не би дошло до неспоразума.

9. 1. У руском језику функционише конструкција *с+генитив* којом се дочарава од чега нешто почиње. У српском језику еквивалентна је конструкција *од+генитив*. Исп.:

Начнем с *повторения*.
Урок начнем со *знакомства*.
С *чего* начинается родина?

Почећемо од *понављања*.
Час ћемо почети од *упознавања*.
Од *чега* почиње домовина?

9. 2. Конструкција *с+генитив* функционише у саставу конструкције којом се изражава квантификатор. У српском језику еквивалентна је конструкција *од+генитив*. Исп.:

(Про)читайте текст с *предложения* ... до предложения ...
Дома переведите отрывок из текста с *первой* по десятую страницу. (закључно).

(Про)читајте текст од *реченице* ... до реченице ...
Код куће преведите одломак из текста од *прве* до десете странице.

9. 3. Конструкцијом *с+генитив* може да се дочарава и начин реализације радње. У српском језику еквивалентан је инструментал без предлога. Исп.:

Предложение надо начинать с *прописной* буквы, а не со строчной,

Реченицу треба почињати *великим* словом, а не *малим*.

9. 4. Руском конструкцијом *с+генитив* изражава се објекат, циљ и место реализације садржаја управне лексеме конструкције. У српском језику еквивалентне су конструкције другачије структуре, а што је детерминисано семантиком конституената конструкције. Исп.:

Сотри(те) с *доски*.
Бери(те) с *него* пример.

Избриши(те) *таблу*.
Угледајте се на *њега*.

Звонят с урока.

Вы с последней (со второй) парты,
встаньте.

Звони за крај часа.

Ви из последње (из друге) клупе,
устаните.

10. 1. Ако се у позицији управне лексеме нађе глагол *обращаться* (у руском), односно *руковати* (у српском), тада је руској конструкцији *с+инструментал* у српском еквивалентан инструментал без предлога. Исп.:

Я вас научу, как обращаться
с магнитофоном.

Научићу вас како се рукује
(како да рукујете) магнетофоном.

10. 2. Предлог *с* у руском језику функционише у саставу предлошког израза *с помощью (чего)* којим се дочарава средство реализације садржаја управне лексеме конструкције. У српском језику је еквивалентан израз другачије структуре. Исп.:

Прочитайте текст с помощью словаря.
Определите значения этих слов
с помощью картинок.

Прочитајте текст помоћу речника.
Одредите значења ових речи помоћу
сличица.

10. 3. Међујезичко диференцирање присутно је у конструкцијама са глаголом *поздравлять (поздравить)* у руском, односно *честитати* (у српском) језику. Руски глагол остварује своје значење у трочланом моделу: *глагол + акузатив + с + инструментал*. Акузатив је у функцији директног, а конструкција *с+инструментал* у функцији индиректног објекта. У српском језику глагол *честитати* је такође са две рекцијске валенције: дативском и акузативном. Исп.: примере структурног диференцирања:

Поздравляю вас с окончанием
учебного года.
Поздравляем вас с праздником.

Честिताм вам завершetak (крај)
школске године.
Честитамо вам празник.

10. 4. Конструкција *с+инструментал* функционише у саставу сложеног субјекта. У српском језику еквивалентан је номинатив са везником *и*. Исп.:

Сегодня дежурные мы с Иваном.
На этом уроке мы с вами будем
заниматься грамматическим
разбором текста.

Данас смо редари ја и Иван.
На овом часу вршићемо граматичку
анализу текста.

10. 5. У руском језику конструкција *с+инструментал* функционише и у изразима типа *два с плюсом*, *два с минусом* и *точка с запятой*. У српском језику су еквивалентна преводна решења другачије структуре. Исп.:

Он получил два с минусом (два с
плюсом).
Поставь(те) точку с запятой.

Добио је два минус (два плус).
Стави(те) тачку и запету.

11. 1. Руском конструкцијом *над+инструментал* са глаголима *работать* и *продумать* у функцији управне лексеме изражавају се објекатски

односи. У српском језику уз еквивалентни глагол *размислити* допуна је у акузативу без предлога, а уз глагол *размислити* локатив са предлогом *о*.¹⁴ Исп.:

Подумай *над* *этим*.

Над *чем* вы работали на прошлом уроке?

Мы начали работать *над* *новым*
текстом.

Размисли *о* *томе*.

Шта сте радили на прошлом часу?

Почели смо обрађивати (да
радимо) *нови* *текст*.

11. 2. У дискурсу на часу руског језика лексема *работа* функционише са конструкцијом *над+инструментал* у изразу *работа над ошибками*. У српском језику се овај израз транспонује лексемом *исправна*. Исп.:

Работа над ошибками первой кон-
трольной работы по русскому
языку, выполнена...

Исправка првог писаног задатка
из руског језика, рађена...

12. 1. Међујезичко диференцирање присутно је и у српским еквивалентима руској конструкцији *за+инструментал* којом се изражавају објектски односи. Исп.:

Следите *за* *диктором*.

Следи(те) *за* *мној* (*за* *моим* *чтением*).

Следи(те) *за* *своим* *поведением*.

Пратите *спикера*.

Прати(те) *мене/моје* *читање*.

Пази(те) *на* *своје* *понашање*.

12. 2. Конструкција *за+инструментал* у руском језику функционише у сложеном (трочланом) моделу: *глагол + к + датив + за + инструментал* ако се у позицији управне лексеме нађе глагол *обращаться* (*обратиться*). У српском језику еквивалентан је такође трочлан модел, али другачије структуре: *глагол + датив + за + акузатив*. Исп.:

Ты можешь обратиться *к* *товарищу*
(*к* *подруге*) *за* *помощью*.

Можеш се обратити *другу*
(*другарици*) *за* *помоћ*.

12. 3. Руском конструкцијом *за+инструментал* изражава се и место реализације садржаја управне лексеме. У српском језику еквивалентна је конструкција *у+локатив*. Исп.:

Вы будете отвечать, сидя *за* *партой*¹⁵

Ви ћете одговарати седећи *у* *клути*.

13. 1. Руски глаголи *извинить* и *простить* су са две рекцијске валенције: акузативом без предлога и акузативном са предлогом *за*. У српском језику еквивалентне су конструкције другачије структуре. Исп.:

Извините (Простите) меня *за*
опоздание.

Извините ме (Опростите ми) *што*
касим.

¹⁴ И у руском језику уз глагол *подумать* конструкција *над+инструментал* синонимична је са конструкцијом *о+локатив*: Подумай *над* *этим* // Подумай *об* *этом*.

¹⁵ У руском језику функционише синонимична конструкција *на+локатив*: Ты будешь сидеть *за* *первой партой* // *на* *первой парте*.

13. 2. Конструкција *за+акузатив* функционише у адноминалној конструкцији са управним лексемама *оценка (отметка)*. У српском језику еквивалентна је конструкција *на+акузатив*. Исп.:

Я буду вам ставить отметки
(оценки) *за диктант*.

Даћу вам оцене *на диктант*.

13. 3. Међујезичко диференцирање присутно је и у случају када је српској конструкцији *за+акузатив* у руском језику еквивалентан инструментал без предлога. Исп.:

Он вама може да послужи *за пример*.

Он вам может послужить *примером*,

14. 1. Конструкцијом *для+генитив* у руском језику изражава се намена. У позицији управне синтаксичке јединице су транзитивни глаголи типа *принести* са две рекцијске валенције, односно глаголи са комплексном рекцијом, јер остварују своје значење у трочланом моделу: *глагол + для + генитив + акузатив* без предлога. У српском језику руској конструкцији *для + генитив* еквивалентна је конструкцији *а за+акузатив*. Исп.:

Я принес *для вас*¹⁶ новые книги.

Донео сам *за вас* нове књиге.

14. 2. Намена се изражава конструкцијом *для+генитив* у адноминалним конструкцијама. У српском језику еквивалентна је конструкција *за+акузатив*. Исп.:

Вы должны купить тетради *для*
классных работ (для домашних
работ).

Треба да купите свеске *за рад на*
часу (за домаће задатке).

14. 3. Конструкцијом *для+генитив* изражава се у руском језику семантички субјекат. У позицији предиката су придеви или предикативи којима се изриче оцена субјекта о неком објекту. У српском језику семантички субјекат се изражава конструкцијом *за+акузатив*. Исп.:

Это лучше (хуже) *для вас*.¹⁷
Для нас так лучше будет.
Для нас это все равно.

То је боље (горе) *за вас*.
За нас ће тако бити боље.
За нас је то свеједно.

14. 4. Руској конструкцији *для+генитив* еквивалентна је у српском језику конструкција *за+акузатив* и у конструкцијама типа:

¹⁶ Српска конструкција *за+акузатив*, односно руска конструкциј *для+генитив* којом се изражава намена синонимична је са респективним дативом. О тој синонимичности исп.: М. Ивић, „Dativus respectivus i sinonimijne konstrukcije u slovenskim jezicima“, *Studia Linguistica in honorem Thaddei Lehr-Spiawicki*, 1963, стр. 102–103.

¹⁷ О конструкцијама овог типа исп. у нашем раду: „Конструкције са предлогом *за* у савременом руском и српскохрватском језику“, *Јужнословенски филолог*, XLIII, Београд, 1987, стр. 137–171.

Для начала хорошо.
Этого недостаточно для
положительной отметки.

За почетак је добро.
То је недовољно за позитивну
оцену.

15. 1. Конструкцијом *о+локатив* у руском језику изражава се објекатски однос ако су у управној позицији лексеме *догадаться, сказать и сообщить*. У српском језику еквивалентан је акузатив без предлога. Исп.:

Догадайтесь о значении по
контексту.
Завтра я скажу (сообщу) о резуль-
татах тестирования.
Я скажу о тебе (про тебя)¹⁸
классному руководителю.

Наслутите значење према контексту
(на основу контекста).
Сутра ћу рећи (саопштити) *результате*
тестирања.
Рећи ћу *те* разредном старешини.

16. 1. Руском конструкцијом *про+акузатив* изражава се начин реализације садржаја управне лексеме. У српском језику у том случају функционише конструкција *у+локатив*. Исп.:

Прочитай(те) *про себя*.

Прочитај(те) *у себи*.

17. 1. Начин реализације садржаја управне лексеме у руском језику изражава се и конструкцијом *под+акузатив*. У српском језику еквивалентне су конструкције *по+локатив* и *уз+акузатив*, а што је детерминисано реакцијом управник лексема. Исп.:

Напишите *под диктовку*.
Мы будем танцевать *под музыку*.

Напишите *по диктату*.
Плесаћемо *уз музику*.

18. 1. Руској конструкцији са предлошким изразом *во время (чего)* еквивалентна је у српском језику конструкција са предлошким изразом *за време (чега)*. Исп.:

Дежурные, проветрите класс
во время перемены.

Редари, проветрите учionicу *за*
време одмора.

19. 1. Руској конструкцији *из+генитив* са аблативним значењем еквивалентна је у српском језику конструкција *од+генитив*. Исп.:

Кто *из вас* скажет (знает)?
Я познакомлюсь с каждым *из вас*.

Ко ће од *вас* да каже (Ко од вас зна)?
Упознаћу се са сваким од *вас*.

20. 1. Конструкцијом *перед+инструментал* изражава се место реализације радње. У српском језику еквивалентна је конструкција *испред+генитив*. Исп.:

Перед выделенными словами
вставьте подходящие по смыслу
прилагательные.

Испред издвојених речи ставите
одговарајуће према смислу придеве.

¹⁸ Конструкција *про+акузатив* разговорног је карактера. Исп.: С. И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Москва, 1968., s.v. *про*.

21.1. У дискурсу на часу руског језика функционише конструкција са предлогом *через* којом се дочарава начин реализације радње управне лексеме. У српском језику еквивалентна је конструкција са предлогом *са*. Исп.:

Это слово пишется *через* и.

Та реч се пише *са* и.

22.1. Начин реализације радње у дискурсу на часу руског језика изражава се конструкцијом *от+генитив*. У српском језику еквивалентна конструкција *у+локатив*. Исп.:

Перескажите сказку *от третьего*

Препричајте бајку *у третьем лице*.¹⁹

23.1. Ако се жели истаћи помоћу чега се нешто образује у руском језику се та реалија изражава конструкцијом у чијем саставу функционише предлошки израз *при помощи (чего)*. У српском језику еквивалентна је конструкција са предлошким изразом *помоћу (чега)*. Исп.:

Простая форма превосходной степени у большинства прилагательных образуется *при помощи суффикса -ейш-* и окончаний прилагательных.

Прост облик суперлатива код већине придева образује се *помоћу суффикса -ейш-* и наставака придева.

24.1. Резимирајући у најкраћим цртама резултате контрастирања конструкција руског и српског дискурса на часу руског језика у анализираном корпусу конструкција може се констатовати да се диференцирања (потпуна и делимична) манифестују на функционално-семантичком и структурном плану, у њиховом функционисању и пољу употребе, у њиховој дистрибуцији у сваком језику посебно, а што је детерминисано контекстуалним значењима самих конструкција.

Анализа је показала да у оба језика функционишу структурно различите конструкције, да постоје структурно идентичне конструкције, али им поље употребе није идентично, односно диференцирање се манифестује у њиховој дистрибуцији у сваком језику посебно, да у оба језика функционишу конструкције са идентичним падежом именске лексеме, али са диференцирањем у предлошкој лексеми.

Испоставило се да у оба језика функционишу структурно хомонимне конструкције са широким спектром функционално-семантичке стратификације и да су им због тога у другом језику еквивалентне конструкције разноврсне структуре.

Диферентне појаве у дискурсу на часу руског језика манифестују се и на плану фреквентности појединих конструкција. И док су у руском језику изразито фреквентне конструкције *по+датель*, *на+акузатив*, *у+генитив*,

¹⁹ Руској конструкцији *от+генитив* синонимична је конструкција *в+локатив*: Перескажите *от третьего лица* // *в третьем лице*.

к+дaтив и *в+aкyзaтив*, у српском језику су фреквентне конструкције *зa+aкyзaтив*, конструкција са акузативом без предлога, *нa+aкyзaтив*, *пo+лoкaтив* и *y+лoкaтив*.

Контрастивна анализа је показала да је инвентар предлошко-падежних конструкција у руском језику знатно ужи, да су многе предлошко-падежне конструкције у себи сублимисале широк дијапазон функционално-семантичких нијанси и категорија. У српском језику, за разлику од руског, функционише богата лепеза конструкција (предлошко-падежних и беспредложних) – функционално-семантичких еквивалената руским конструкцијама, тако да је руски језички систем у овом сегменту функционисања знатно унифициранији од српског.

Любо Милинковић

СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РУССКОГО И СЕРБСКОГО ДИСКУРСОВ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА (Резюме)

В настоящей работе проведен сопоставительный анализ предложно-падежных конструкций русского и сербского дискурсов на уроках русского языка.

На основе анализа конструкций можно констатировать, что различия проявляются на функционально-семантическом и структурном уровнях, в их сфере употребления (в их распределении) в каждом отдельно взятом языке.

Анализ показал, что в обоих языках функционируют как различные, так и идентичные по структуре конструкции, но их поля функционирования не совпадают. В обоих языках функционируют конструкции с той же самой падежной формой, но с разными предлогами.

Выяснилось, что в обоих языках функционируют омонимичные в структурном отношении конструкции с широким спектром функционально-семантической стратификации, и поэтому в другом языке им соответствуют конструкции разнообразной структуры.

Различия наблюдаются и в плане частотности конструкций. В русском языке в анализируемом корпусе конструкций наиболее частотны конструкции *пo+дат.* пад., *нa+вин.* пад., *y+род.* пад., *к+дат.* пад. и *в+вин.* пад. В сербском языке наиболее частотны конструкции *зa+вин.* пад., винительный беспредложный, *нa+вин.* пад., *пo+предл.* пад. и *y+предл.* падеж.

Сопоставительный анализ показал, что инвентар предложно-падежных конструкций в русском языке значительно уже, чем в сербском, и поэтому русский язык, если иметь в виду этот сегмент функционирования, более унифицирован, чем сербский.

Кључне речи: конфронтациона анализа, руски језик, српски језик, дискурс, час, методика.

Ivan Dorovský, *Slavista Josef Páta*. – Brno : *Společnost přátel jižních Slovanů*, 2003. – 102 s.

Tokom 2003. godine Društvo prijatelja Južnih Slovena u Brnu, izdalo je monografiju „*Slavista Jozef Pata*“ u skladu sa dotadašnjim publikacijama koje se uglavnom koncentrišu na međuslovenske književne veze. Autor monografije o slavisti Jozefu Pati, Ivan Dorovski, predsednik je Društva, ali i poznati slavista, makedonista, rusista, balkanolog i poznavalac istočnoslovenskih kultura. Bавio se publicistikom i novinarstvom, a bio je i dugogodišnji (1970–1990) glavni urednik univerzitetske revije *Univerzitas*. Njegov celokupni dosadašnji rad i interesovanja kreću se u okvirima filoloških istraživanja. Prvi radovi, nastali sredinom dvadesetog veka, predodredili su karakter njegovih kasnijih članaka i referata, protkanih interesovanjem za lingvistiku, nauku o književnosti, istoriju, folklor i kulturologiju. U svom naučno-istraživačkom usmerenju, ovaj profesor slavistike na Masarikovom univerzitetu u Brnu, interesovao se za razne književne pojave i odnose u književnosti, za praktičnu književnu komparatistiku, potom za probleme transkribovanja i izgovora stranih reči u češkom jeziku, bavio se prevodenjem na makedonski jezik, kao i na češki sa grčkog, makedonskog i bugarskog jezika.

Tokom 1998. godine u izdanju Društva prijatelja Južnih Slovena, bio je objavljen prevod Dorovskog, *antologije pesama* Desanke Maksimović „*Tražim pomilovanje*“ (Žađam o milost); njegovo glavno interesovanje međutim, bilo je uglavnom koncentrisano na prevodenje dela makedonskih autora, kao što su: *antologija pesama makedonske poezije* Plavo nebo nad Ohridom (Modré nebe nad Ochridem, 1995), potom *zbirka pesama Vele Smilevskog* Plima u živom mesu (Přiliv v živém masu, 1997), itd. Ivan Dorovski je autor velikog broja članaka, studija, referata, prikaza, prevoda, monografija. Ovo konkretno delo, posvećeno još jednom velikom slavisti, ukazuje na sličnost i paralelu koju možemo pronaći u radu i interesovanjima između Pate i Dorovskog. Ono otkriva i niz različitih aspekata iz kojih se mogu posmatrati i proučavati književnonaučne slovenske veze.

Monografija je posvećena životu i delu Jozefa Pate, rođenog 1886. godine u Lito-mišlu i tragično pogubljenog u Pragu 1942. Pata je bio poznati slavista, usmeren na proučavanje slovenskih jezika i književnosti u toku svojih studija, u okviru koji studira češki jezik i slovensku filologiju. Kasnije i sam postaje profesor na Filozofskom fakultetu Karlovog univerziteta u Pragu, i to na odseku za lužičkosrpski jezik i književnost. Tokom svog naučnog rada bavio se publicistikom, prevodilaštvom, novinarstvom i uređivanjem pojedinih časopisa. U tumačenju i interpretaciji naučnog rada Jozefa Pate, naročito orijentisanog na kulturno i nacionalno pitanje Lužica, Dorovski komentariše i važne događaje koji se dešavaju početkom dvadesetog veka, a sa tim u vezi i posledice koje bi mogle biti odražene na kulturni i društveno-istorijski razvoj slovenskih naroda, na njihove jezike i mikroknjiževnosti pisane na tim jezicima.

Razlozi nastanka monografije o čuvenom slavisti, razjašnjeni su u njenom uvodu, gde Dorovski govori o postojećim evropskim integracijskim procesima u kojima se stalno sve izrazitije javlja pitanje istorijskog, nacionalnog, jezičkog i kulturnog identiteta naročito manjih evropskih naroda. Kao što je nekada Patu, danas Dorovskog interesuje, da li će Česi, Litvanci, Slovaci, Slovenci, Makedonci, Lužičani i drugi, sačuvati sopstveni identitet kada ih Evropa bude jednom „apsorbovala“ u sebe. Sa tim u vezi ističe, da se u

tako neprekidnim procesima promene u Evropi javlja potreba, da se svako delo kao i njegov autor, odrede prema nacionalnoj pripadnosti, vremenu, mestu i karakteristikama, te je mišljenja da kulturni identitet najbolje izražavaju književni stvaraoci. Ukoliko oni napuste svoj maternji jezik, i ukoliko počnu da razmišljaju o ličnoj odgovornosti za svet uopšte, jezik postaje nemoćan. Jer konačno narodni, lični pogled na svet obezbeđuje književnost, stvaralaštvo, kultura, nove mogućnosti komunikacije, novi oblici informisanja i obaveštavanja. Moć naroda Dorovski traži pre svega u njegovoj istoriji, u književnosti, kulturi i jeziku.

Monografija je sadržinom predstavljena u pet segmenata. Uz izlaganje Dorovskog o doživljajima Jozefa Pate tokom 20. veka i njegovom životu posvećenom nauci, ovde su uvrštena još dva eseja: Helene Filipove o Pati i Lužicama koje uzimaju najveći deo njegovog naučnog rada, kao i esej Jiržija Podaržila koji predstavlja osvrt na Patine rodne Litomišle. Kao završni deo monografije, Dorovski navodi stranice dnevnika Jarmile Vrhovove-Patove, pod nazivom „Iz jednog ljudskog sećanja“.

Na više mesta u tekstu monografije, Jozef Pata je predstavljen kao izvrstan sorabista i poznavalac kulturnog i nacionalnog pitanja Lužica, a konačno i kao vrstan bulgarista. Međutim, brojna korespondencija na koju Dorovski nailazi u svom istraživanju, a koju Pata razmenjuje sa češkim, bugarskim, lužickosrpskim, slovenačkim, hrvatskim, srpskim, ruskim i poljskim slavistima, književnim istoričarima i lingvistima, doprinosi boljem razumevanju dela Jozefa Pate kao velikog slaviste i bohemiste.

Dorovski smatra da je važno analizirati i objasniti evropske književne tokove u međuratnom periodu, kao i društveno-istorijska zbivanja početkom 20. veka, kako bi se shvatila Patina angažovanost u tim procesima, kao i njegovo interesovanje za komparativno proučavanje književnosti pojedinih slovenskih naroda. Razdoblje između 1918. i 1939. godine, predstavljeno je kao period zrele naučne delatnosti Jozefa Pate, ali i bitan period za češku i slovačku lingvistiku i književnonaučnu slavistiku. To je istovremeno i period metodoloških istraživanja, novih dostignuća i formiranja praške škole. Ivan Dorovski opisuje kulturni i društveni život u Čehoslovačkoj, kroz postojanje i rad mnogobrojnih političkih i kulturnih institucija i društava. U nizu različitih aktivnosti, navodi se i osnivanje češko-lužickog društva „Adolf Černí“ 1907. godine u Pragu, koje izdaje dva časopisa: Česko-lužický věstník i Lužickosrbský věstník koji uređuje Jozef Pata. Da bi prikazao opšte stanje u slavistici i njene domete do delatnosti Jozefa Pate, Dorovski se vraća sve do sredine 18. veka, predstavljajući istraživanja češke i slovačke slavistike u pravcu paleoslavistike i izučavanja staroslovenskog jezika.

Čitalac monografije istovremeno saznaje da je praški univerzitet u međuratnom periodu postao jedan od najznačajnijih svetskih centara kako istraživački, tako i organizaciono i institucionalno. Za proučavanje slovenske književne istorije na Karlovom univerzitetu u Pragu, u tumačenju Dorovskog, bila je bitna činjenica što su na njemu radili mnogi profesori koji su pomogli shvatanju, interpretaciji i popularizovanju književnosti slovenskih naroda. Sa tim u vezi Dorovski nabroja niz kulturnih radnika, filologa, koji su se zanimali za međuslovenske jezičke i književne veze, gde naročito ističe značaj Jana Mahala (jednog od profesora Jozefa Pate), koji se bavio istorijom književnosti slovenskih naroda.

Čitavim pregledom zbivanja na polju razvoja slavistike i uopšte slovenske filologije, Dorovski predočava uslove razvoja i sazrevanja Jozefa Pate kao sorabiste, bulgariste, bohemiste i slaviste. Sva pobrojana dela autora vezana za bugarsku, srpsku, hrvatsku,

slovenačku i makedonsku književnost, kao i njihova naučna dostignuća, predstavljaju izvor inspiracije koji su konačno determinisali Patino naučno usmerenje. Dorovski smatra da tek u razvojnom kontekstu, međuratne češke i slovačke slavistike, možemo najobjektivnije i najispravnije da Patinom delu odredimo mesto, koje mu sa pravom pripada.

Interesantan podatak u vezi sa Patinim brojnim putovanjima po slovenskom jugu, jeste njegova poseta Jugoslaviji 1921. godine. Rezultat ovog boravka bio je Patin članak „Školstvo i prosveta u Jugoslaviji“ (Školstvo a osveta v Jugoslavii), u kome izveštava češke čitaoce o broju škola, studenata, učitelja, o bibliotekama, časopisima i obrazovnim društvima u Jugoslaviji. Iste godine u dva navrata, u češkoj dnevnoj štampi, piše o potrebi za novim centrom češko-jugoslovenskih odnosa. Komentar Ivana Dorovskog, svakako vredan pažnje je taj, kada upozorava da ni Pata, poput drugih čeških književnika, publicista pa i političara, kada piše o bratskoj Jugoslaviji i jugoslovenskim književnicima, ne pravi razliku pri tome da li se radi o srpskom, hrvatskom ili slovenačkom autoru. Monografija nasuprot tome, predstavlja jasan pregled Patinog rada, odvojen segmentarno prema različitim jugoslovenskim književnostima: slovenačkoj, hrvatskoj, srpskoj i makedonskoj.

Ivan Dorovski ne komentariše tekstove koje Pata piše, njihova sadržina ovde nije predstavljena budući da se monografija koncentriše samo na njegovu slavističku delatnost. To je u prvom planu prikazano kroz Patinu korespondenciju koju je vodio sa slovenskim književnicima, kroz njegova putovanja po slovenskom jugu, brojne članke koje je objavio u češkim listovima i zbornicima, kroz saradnju sa kolegama sa različitih univerziteta (npr., u Sofiji) itd. On izveštava i o najsitnijim događajima vezanim za publikovanje prevoda sa nekog od slovenskih jezika na češki i obratno; obaveštava o godišnjicama, jubilejima i sl.

Esej Helene Filipove upućuje na istorijski kontekst dela Jozefa Pate, kako se ne bismo koncentrisali samo na glavne oblasti njegovog interesovanja (sorabistiku, bulgaristiku, bohemistiku), već da treba uzeti u obzir i društveno-istorijske prilike kao pozadinu njegovog života i stvaralaštva. Svaka aktivnost Jozefa Pate, prema objašnjenju Filipove, bila je tipična za doba kada je živio, a radi se o periodu dominacije rodoljubive angažovanosti u vezi sa brzim razvojem prirodnih i društvenih nauka i kvalitetom filoloških dostignuća. Pomenuti esej donosi zaključak da je istorijsko stanovište aspekt iz koga treba posmatrati i tumačiti Patin naučno-pedagoški i slavistički put, obeležen i činjenicom da nastaje u periodu konstituisanja nauke o književnosti. Na ovakav uvod Filipova nadovezuje veliko interesovanje Jozefa Pate za lužičko pitanje i njegovu angažovanost oko kulturne autonomije Lužičana. U okviru svoje posvećenosti lužičkom pitanju, napisao je više od 200 članaka u novinama: *Národní listy*, *České slovo*, *Den*, *Sokol*, *Národní politika*, *Jitřenka*, *Obzor litomyšlský*, *Mladoboleslavské listy*, *Česko-lužický věstník* – čiji je bio osnivač. Iako su Patine aktivnosti imale isključivo naučni i kulturni karakter, bile su negativno propraćene od strane nemačkih vlasti, što će za posledicu imati i njegovu tragičnu smrt. U vezi sa hapšenjem i zatvaranjem Jozefa Pate 1942. godine od strane nemačkih vlasti, pojavila se 1968. godine u lužičkosrpskom časopisu „*Rozhlad*“ (18/1968, s. 359–360) zanimljiva informacija. U njoj se navodi da je za Patino oslobođanje intervenisao italijanski slavista – Đorđo Nuriđani, kod bugarskog ministra kulture u pronemačkoj vladi dr Borisa Jovcova. I pored impozantne korespondencije koju je vodio sa Patom, kao njegov bivši student i saradnik, kasnije prevodilac dela češke književnosti na bugarski, Jovcov je odbio bilo kakvo uplitanje u ishod Patinog nesrećnog hapšenja. To je ujedno i jedan od

komentara Jiržija Podaržila u eseju koji se koncentriše na Patine rodne Litomišle. Autor ovog eseja pronalazi zanimljivim Patino nastojanje, da Litomišle predstavi kao epicentar interesovanja za sve što je u vezi sa Slovenima. Odatle potiče i njegova velika pažnja posvećena književnom Litomišlu, gde se Pata interesuje za svakog književnika koji se tu rodio ili je u Litomišlu živio.

Konačno, iz teksta monografije može se zaključiti da Patino poimanje slovenstva ne može biti podvedeno pod ideju panslavizma. Njegovo svesrdno interesovanje za slovensku filologiju i slovenstvo uopšte, Dorovski objašnjava između ostalog, i strahom od germanizacije, grecizacije i rusifikacije. Slovenska filologija za njega predstavlja deo uzajamnog procesa upoznavanja i zbližavanja, a naročito uzajamne saradnje slovenskih naroda. Možda je istinita tvrdnja Zdenjeka Mathauzena, da je slovenstvo Pata doživljavao kao jezičku podvojenost, a slovensku književnost kao nedeljivi, sastavni deo evropskog književnog procesa.

Svojim slavističkim delom, Jozef Pata se trudio da se kultura i književnosti slovenskih naroda međusobno upoznaju i zbliže, a da potom predstavi Slovene ostalom delu Evrope. Sa tim u vezi pisao je o karakteru Slovena, o međuslovenskoj saradnji, o etnološkoj tradiciji, o tome koliko Sloveni brinu za svoj maternji jezik. Svoje poglede na pitanje slovenstva, najopširnije formuliše u referatu na okupljanju Društva prijatelja Lužica (18. 5. 1935). Taj referat izlazi pod nazivom Lužice, Československo a slovanstvo.

Da bi ilustrova saradnju koja je postojala između Pate i drugih slavista, Dorovski navodi pismo V. Merka, kada se Pati obraća sa molbom da mu pošalje recenziju o Dvornikovičevoj knjizi Duša slovenske melanholije, koju je Merko preveo, a koju bi želeo da pošalje autoru.

Monografija se završava intimnim zapisima iz dnevnika ćerke Franca Pate. Ovim stranicama „iz jednog ljudskog sećanja“, Dorovski zaokružuje priповest o velikom čoveku i neobičnom, hvale vrednom naučniku, koji svojom slovenskom dušom, pokušava da na jednom mestu okupi sve ono, što je slovenska filologija u datom momentu mogla da iznedri.

Interesovanje Dorovskog za delo Jozefa Pate nije slučajno. Ako se sa pažnjom uporede tendencije dva velika poznavaoa slovenskog sveta, nije teško zaključiti da se njihova slavistička delatnost koncentriše na pitanje postojanja i sudbine mikroknjiževnosti slovenskih naroda. Ovde su ta pitanja predstavljena kroz naučni rad Jozefa Pate, čije je glavno interesovanje bilo upravljeno na problematiku Lužica. Kod Dorovskog paralelu možemo pronaći kada je u pitanju makedonska književnost, o čemu svedoče njegovi prevodi sa makedonskog jezika na češki, njegovo poznavanje i interesovanje za makedonsko pitanje itd. Iz pet različitih segmenata monografije, sagledava se jasno interesovanje češke publike za južnoslovenske književnosti, koje su angažovanjem jednako Pate i Dorovskog, na najbolji način predstavljene i interpretirane toj publici. Iako je monografijom bila izrečena oštra kritika mnogobrojnih događaja dvadesetog veka, u njemu uzajamna slovenska književna i naučna saradnja, dobija svoje konkretne i konačne oblike.

Ivana Kočevski

PREVOĐENJE KAO SUDBINA

(Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento, a cura di
 Anna Dolfi. – Bulzoni Editore : Roma, 2004. – 862 pp.)

Prevođenje kao citat, traduktologija kao deskriptivna nauka, prevodilaštvo kao put do novca. Zadovoljstvo kao slučajni proizvod prevođenja, uživanje u prevodilačkom poslu kao srećna okolnost. Ovo su diskretni lajtmotivski okviri koji razbarušeno i nepretenciozno pridrđavaju razmahnutu priču o prevođenju, za priliku o kojoj pišem ipak stegnuto u obim od 862 ambiciozne stranice gusto štampanog i lepog, a nadasve bogato uređenog teksta, o prevodilaštvu i pesništvu u Evropi dvadesetog veka (Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento, Bulzoni Editore, Roma, 2004).

Krcati izlog studioznih proizvoda različito usmerene sondaže priredila je italijanista Ana Dolfi sa Univerziteta u Firenci, koja je dala i uvodni tekst pod nazivom „Praktikovana komparatistika. Prevođenje i evropska vokacija treće generacije“, gde, poučena relevantnom književno-kritičarskom hronologijom Orestea Makrija, pod trećom generacijom dvadesetog veka podrazumeva pesnike firentinskog i južnjačkog hermetizma, ključnu i središnju generaciju pesničkog dvadesetog veka u Italiji.

U prvoy od sedam celina ovog višeslojnog i energičnog studijskog poduhvata imamo priliku da se upoznamo sa teorijskim priložima na temu prevođenja. Enca Bjadini, profesor Univerziteta u Firenci koja se bavi književnim teorijama dvadesetog veka u svom radu daje pregled upotreba pojmova i termina „Tumač i prevodilac“. Prilog Eleonore Pincuti „Kohabitacija ili prevlast. 'Framework' jednog razmatranja“ jeste skica za razmišljanje na temu jezičkog kolonijalizma i opasnosti da se mogući svetovi, koje Eko u teoriji tako nadahnuto prostire pred izbore čitalačke pustolovnosti, svedu na jedan, unapred pročitani svet. Ova tema na više stvaralačkih nivoa zanima i brine autore koji je rado nude kao predlog za razmišljanje. Tako i Valerio Magreli na jednom mestu („Za jezički biodiverzitet“) beleži i hvali ambiciozan i pretežak izdavački poduhvat za kojim vapi, a po svoj prilici još dugo će, zbog neumitne neprofitabilnosti, vapiti i naša izdavačka sredina – pokretanje biblioteke pod nazivom Pesci koje su preveli pisci (trojezična izdanja) izdavačke kuće Einaudi.

Drugi segment tekstova, nazvan „Double jeu“, obuhvata ukupno osam radova – tri studije posvećene su italijansko-francuskim književno-prevodilačkim odnosima; jedna se bavi uzajamnim poetskim antologijama u Španiji i Italiji; dve prate italijansku i englesku poeziju i njihove puteve međusobnog osvetljavanja; jedna je posvećena nemačkoj poeziji i, najzad, jedna prikazuje italijansku poeziju čitanu i prevođenu na srpskohrvatski jezik (Željko Đurić, „La poesia italiana contemporanea in serbocroato. Fenomeni principali e alcune linee di sviluppo“ – „Italijanska poezija na srpskohrvatskom jeziku. Osnovni fenomeni i pojedine razvojne linije“, 357–363). Profesor Đurić, beogradski italijanista, jedan je od malobrojnih stranih učesnika u ovom projektu.

Tekst Željka Đurića na italijanskom jeziku za naš pogled i prvu znatiželju je najuočljiviji i najznačajniji. Ova kompetentna, podrobna i sigurna studija istovremeno je i slika srpskohrvatskih interesovanja i mena od kraja Prvog svetskog rata pa sve do kraja veka, precizna istoriografska beleška data kroz oneobičavajući filter italijanističkih interesovanja u bivšoj Jugoslaviji, o upravljenosti na italijansku kulturu koja je jedno vreme bila usaglašena i prožimajuća za Zagreb, za Sarajevo, za Beograd, a onda je počela da liči na priču o pravama koje se susreću tamo negde u beskonačnosti.

Autor razložnim i detaljnim pripovedanjem prati razvoj i bujanje zanimanja za italijansku poeziju na srpskohrvatskom kulturnom prostoru, razvijajući niti prevodilačkih i antologijskih poduhvata uporedo sa književno-teorijskim notiranjima.

Italijansku publiku Đurić prvo upoznaje sa interesovanjima i naslanjanjem Todora Manojlovića na krug firentinskih futurista, u prvom redu Ardenga Sofičija i Đovanija Papinija. Todor Manojlović prevodi i Ungaretijeve prve pesme i svojim književno-kritičkim radom idejno anticipira evropske ideje o modernoj lirici, beleži Đurić.

Potom nas (ih?) autor zabavljenom pažnjom obaveštava o poetsko-prevodilačkom zanimanju Gvida Tartalje za poeziju Kardarelija, Koracinija, Govonija... Paleta imena italijanskih književnika koju uspeva da pokrije interesovanje jugoslovenskih italijanista govori o intenzivnom praćenju i autentičnoj književnoj upućenosti i posvećenosti (čita se i prevodi Kvažimodo, Luci, Bertolući. Montale, Saba, Aleramo...).

Ono što je možda najmanje istraženo ili najmanje zapaženo, a što autor pruža na uvid italijanističkoj radoznalosti, jeste živa i plodna veza italijanske neoavangardne poezije i beogradskih umetnika, naročito signalističkog pokreta i njegovog idejnog tvorca Miroljuba Todorovića. Žurimo da zabeležimo, kao što je i autor s neskrivenim zadovoljstvom istakao, da su u prvom redu kreativne razmene tih godina bili beogradski italijanista Serđo Turkoni kao aktivan učesnik u kruženju ideja i teorijskim uopštavanjima, ali i Milana Piletić u ulozi koja joj je uvek besprekorno pristajala, ulozi prevodioca stihova.

Značaj antologije italijanskog novog pesništva Mladena Machieda takođe je uvek važno napomenuti, a Đurić s razlogom ističe ovaj trenutak u živom italijanističkom radu zagrebačke škole. U doba kada se ova antologija pojavila predstavljala je pionirski poduhvat u razumevanju i probiranju nove italijanske poezije van granica Italije, svedočila je o živom i upućenom interesovanju za italijansku neoavangardnu i eksperimentalnu poeziju, a obuhvatila je kompetentan i razložan pregled najznačajnijih imena tadašnje pesničke scene sigurnim kritičarskim izborom i senzibilitetom koji ne popušta pred shematičnošću programa tada vrlo precizno profilisanih pesničkih škola.

Autor studije ne zaboravlja da posvedoči ni o prevodima Jugane Stojanović, Komnenića i u novije vreme ponajviše Dejana Ilića i Milane Piletić.

Posebnu draž i svežinu ovom zborniku daju razgovori sa italijanskim pesnicima koji su jedan deo svog kreativnog rada posvetili prevodilačkom poslu (među njima su vrhunska imena nove italijanske poezije – Valerio Magreli, Đovani Raboni, Edoardo Sanguineti). Ovi razgovori su autentično svedočanstvo iz prevodilačkih radionica velikih italijanskih pesničkih imena čija je duhovna metodologija vrlo naklonjena procesima demistifikacije kojima i inače odišu njihovi poetski tekstovi, a u ovoj prilici i njihova razmišljanja o prevodilaštvu i njegovoj teoriji.

Bogata i vredna dokumentacija, tekstovi o prevođenju (raretetni ili do sada neobjavljeni), rukopisi, iskustva, svedočanstva, sajtovi, časopisi, bibliografije i kongresi na temu prevođenja upotpunjuju i bogate upotrebnu vrednost ovog zbira tekstova.

I, da ponovimo, kao što gotovo u horu ponavljaju tokom redova ovog zbornika njegovi tvorci i prevodilački junaci – ne prevodi se zbog slave (od prevoda pamtimmo samo greške), već novca, ili u srećnim okolnostima iz strasti, iz znatiželje. Niko tako kao prevodilac nema priliku da prouči mozak pisca, a ako je mozak kvalitetan, vreme provedeno u njegovoj analizi dobro je utrošeno...

Dušica Todorović

АНТОЛОГИЈА КАШУПСКЕ ПОЕЗИЈЕ

*Dzëczë gãšë, antologiô kaszëbsczi pòezji (do 1990 r.).
Przërchtowalë Róman Drzéżdżón, Grégòr Jarosz Schramke. –
Gdiniô : Region, 2004. – 240 стр.*

На веома скромном тржишту књиге на кашупском језику, најновија антологија представља драгуљ на који се чекало више деценија. Последња антологија тог типа и таквог обима (према наводима самих аутора) је изашла пре више од 30 година (*Modra struna, antologia poezji kaszubskiej. Red. W. Kiedrowski, T. Bolduan, J. Drzéżdżón, T. Puźdrowski. – Gdańsk : Morskie, 1973*), даље, треба поменути много мању антологију Ј. Сампа – *Antologia rodnej mowy* из 1985, антологију савремене поезије у избору песника Л. Ропела – *Wybór współczesnej poezji kaszubskiej* из 1967, антологију прозе и поезије Ј. и Ј. Тредера, углавном намењену учесницима такмичења у лепом говору – *Domôcë słowo zwëczné* из 1994. и сличну из 1990. у избору Т. Липског – *Remusowi króm, wypisy z literatury kaszubskiej dla nauczycieli języka polskiego*. Круг затварају две тематски начињене антологије, она посвећена религијској поезији, Ј. Валкуша – *Święti dzél dëszë* из 1981. и Е. и Е. Пречкуевшчих – *Mësła dzecka* из 2001, посвећена децјој поезији.

Джижун и Шрамке чине значајан искорак: и методолошки и садржајно. Пре свега, намењују, као и многи до сада, свој избор младима и наставницима, јер је позната ствар да је до дела на кашупском језику изузетно тешко доћи, најзначајнија су распршена по бројним антологијама, песничке књижице су излазиле у веома малом броју примерака, а, због природе издања (често су то ауторске брошурице, издаване на шапирографу), узалудан је посао тражити их у библиотекама (изузетак можда представља Музеј кашупско-приморске писане речи и музике у Вејхерову), јер таква библиофилска издања поседује само мали број познавалаца теме, у својим приватним библиотекама. Ипак, дају нешто сасвим ново. Све писце представљају у богатим биографијама (са углавном потпуном библиографијом, а сем у три случаја, све биографије поседују ауторизацију аутора или његове породице), уз фотографију и репродукцију корица најзначајније публикације или збирке песама. И, пре свега, за разлику од досадашњих издања, биографије су дате на кашупском језику (28 аутора). Антологија, по први пут, у целини представља кашупско-језичку публикацију. У том смислу, књига представља мали лексикон најзначајнијих песника (у већини су они и прозни и драмски писци, дакле, писаца уопште), где на једном месту налазимо све.

Историја „издавања“ и „бележења“ дела кашупских аутора је веома компликована. С обзиром на то да Кашуби до XX века нису поседовали устаљени правопис (ни до данас неки правописни проблеми нису разрешени), да су по природи двојезични (бар што се тиче интелектуалаца-стваралаца), да штампарије често нису биле у могућности да реализују најразличитије верзије правописа, које су бројни писци покушавали да створе (само данашњи кашупски правопис има 14 знакова за самогласнике), наслови дела кашупских песника се могу поделити на три велике групе: наслови писани савременим правописом (углавном 90. година), наслови писани на пољском и наслови писани најразличитијим правописима који су примењивани кроз

125 година историје кашупске поезије. Аутори антологије и у том случају чине велики напор да читаоцима и истраживачима олакшају посао у евентуалном сналажењу у шуми правописних норми, које су, за невољу, стварали бројни кашупски писци – и наводе публикације у оригиналном облику, уз све данас непостојеће знакове.

Аутори антологије *Дивље гуске, антологија кашупске поезије* у предговору објашњавају зашто је као горња граница стварања одређена 1990. година. Сматрају да је 1989. у Пољској и на Кашубима све подлегло променама, па и поезија. Такође им се чини да до тога није дошло одмах, већ за психолошку границу одређују 1990. годину, која представља и почетак нове деценије, последње у XX веку. О таквим разлозима се може расправљати, али, уколико је до било какве горње границе морало доћи, она није лоше изабрана. Евидентан је бум издаваштва на Кашубима у деведесетим годинама. Многи писци, који до тада нису ништа издавали, добијају своје штампане првенце. Аутори антологије се у доброј мери држе границе коју су саму себи поставили, изузев у два случаја, код песника – А. Лабуде и Х. Хивелта, за које сматрају да су пре свега песници ранијег периода, иако су, на жалост, прве песничке збирке добили тек деведесетих година.

Велике проблеме ауторима антологије представља прилично нејасна ситуација коју данас имамо у кашупском књижевном језику (на фонетском нивоу). Наиме, није до краја дефинисан однос кашупских дијалеката према норми, тачније ствараоци стварају углавном на својим дијалектима (пре свега фонетским), који их има, бар оних већих – шест. То је изискивало устаљивање каквог-таквог средишњег пута у представљању песама, јер је ова антологија прва која излази писана по савременом кашупском правопису. У оригиналном облику су сачувани облици тзв. *белачења* (дијалекатска групација са североисточног кашупског приморја – *Bëlôcë*, Белаџи), које карактеришу прелазак *ł* у *l*, за разлику од осталих кашупских дијалеката. Друге дијалекатске облике, искључиво фонетске природе, аутори антологије чувају једино у случајевима када они утичу на риму и ритам песме. На тај начин ова антологија даје својеврстан допринос у нормирању кашупског модерног језика.

Најновија *Антологија кашупске поезије*, доноси и још један прилог карактеристичан за неравномерни развој кашупске поезије, кашупске књижевности, а и кашупске културе уопште. Пред крај књиге наилазимо на избор биобиблиографија песника који су стварали у периоду који антологија обухвата, али чија дела нису издавана у том периоду у песничким збиркама, већ повремено у часописима и групним антологијама, па тако и нису уврштена у ово издање (?). У томе видимо највећу грешку у концепирању *Дивљих гусака*. Истина, у овом случају се не ради о неком од најзначајнијих кашупских песника (аутори антологије чине изузетак у случају Хивелта и Лабуде), али сматрамо да не би смео да предност у прављењу квалитетне антологије има слепи случај неиздавања збирке песама, над самим квалитетом, који су и тако умели да цене бројни уредници кашупских часописа и састављачи неких других песничких колекција.

На самом крају књиге, дат је и кашупско-кашупски речник мање познатих речи.

Једна наизглед ситна, али, по нама, важна чињеница, такође, карактерише антологију *Дивље гуске* у избору Джиџуна и Шрамкеа. Наиме, веома је тешко данас доћи до правог облика кашупских презимена на кашупском језику. Чак су се и кашупске књиге, у већини случајева, издавале тако што је име и презиме аутора наведено на пољском (како то стоји, углавном, у документима – личним картама, изво-

дима из матичних књига, пасошима – самих аутора), па особа са стране није могла никако да сазна како она заиста звуче на језику њихових власника. Састављачи антологије и ту чине изузетак, наводећи сва презимена аутора у кашупском облику (док код имена то није увек случај), а испод њега дају и онај полски.

Због могућих читалаца кашупске поезије у Србији, а и због ретких прилика у којима наш читалац има могућност да се сусретне са кашупским именима и кашупским ствараоцима уопште, наводимо имена свих кашупских песника који своје место налазе у антологији *Дивље гуске*, са изговором: Хјероњим Дердовшчи (*Hieronim Derdowsczi*), Александер Мајкуевшчи (*Aleksander Majkòwsczi*), Францишк Сандзеци (*Frączyśk Sądzecczi*), Леуен Хејке (*Leòn Heyke*), Јан Корновшчи (*Jan Kòrnòwsczi*), Штефан Апуелинари Бјешк (*Sztefan Apòlinari Bieszk*), Стањислав Уекоњ (*Stanisław Òkoń*), Александер Лабуда (*Aleksander Labùda*), Јузеф Ценова (*Józef Cenòwa*), Јан Трепчик (*Jan Trzepczik*), Леуен Ропел (*Leòn Roppel*), Јан Румпшчи (*Jan Ròmpsczi*), Антоњи Пеплињшчи (*Antoni Peplińsczi*), Штефан Фикус (*Sztefan Fikùs*), Зигмунт Наршчи (*Zygmunt Narsczi*), Јан Пипка (*Jan Piépka*), Стањислов Пестка (*Stanisław Pestka*), Алојзи Ноцел (*Alojzi Nòdzel*), Хенрик Хивелт (*Henrik Hèwelt*), Јан Джижцун (*Jan Drézdzón*), Марјан Селин (*Marian Selin*), Збигњив Талевшчи (*Zbigniew Talewsczi*), Жежи Лиск (*Jerzi Łisk*), Кристина Муза (*Kristina Mùza*), Жежи Стахуршчи (*Jerzi Stachùrsczi*), Јан Валкуш (*Jan Walkusz*), Стањислов Јанке (*Stanisław Janke*) и Јаромира Лабуда (*Jaromira Labùdda*).

Душан-Владислав Пажђерски

ИСТОРИЈА ЈУЖНОАФРИЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

(на језику африканс, од настанка до XIX века)

Jerzy Koch, Historia literatury południowoafrykańskiej – literatura afrikaans (XVII–XIX wiek). – Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Dialog“, 2004. – 451 s.

У Пољској је последњих година веома активна издавачка кућа „Dialog“ која се специјализовала за разноврсне публикације о азијским и афричким културама. Међу многим популарним приручницима, антологијама и преводима из књижевности и културе егзотичних и далеких земаља, нашла се и ова *Историја јужноафричке књижевности* Жежија Коха, познатог пољског нидерландисте, професора холандске и африканс књижевности на универзитетима у Вроцлаву и Познању. Од 80-их година прошлог века Жежи Кох објављује бројне студије и чланке из области нидерландистике, касније је у Белгији одбранио докторат о рецепцији низоземске колонијалне књижевности, превео са холандског неколико занимљивих аутора (између осталог, Мултатулијев роман *Макс Хавелар*, о чијој рецепцији у Пољској је објавио и посебну монографију), а ова *Историја јужноафричке књижевности* у међувремену је награђена од стране пољског Министарства образовања и науке.

Јужноафричка књижевност је релативно млада књижевност, настала на специфичном језичком и културном укрштању два континента и више култура у колонијалном периоду, где су се смењивали утицаји неколико колонијалних сила. На корицама књиге пише да је ово чак прва таква монографија која је настала изван Јужноафричке Републике. Уводно поглавље, насловљено простим али провокативним реторичким питањем „Историја африканс књижевности?“ – на неких педесетак страна даје стварне одговоре на питања шта је то африканс језик и ко су Бури, дати су основни статистички подаци о односу и броју корисника тог и данас званично равноправног енглеског језика, како аутор види књижевну историју тог подручја, у каквом су односу холандски језик (односно низоземска култура) и књижевност писана на крајњем југу Африке, какав је однос те африканс књижевности према културама у окружењу и какве су основе оваквог књижевноисторијског, односно геополитичког приступа. Подробно је објашњен историјски контекст и ток еманципације африканс језика у оквиру разноврсних утицаја и многих историјских превирања. Питање колико историчар књижевности треба да се ограничи на предмет и какав је његов однос према проблему контекстуализације књижевних дела која су у прошлости – не само јужне Африке, како наглашава аутор – често осим естетске функције имала и национално-идеолошку, васпитну и уопште еманципацијску улогу. Јежи Кох разрешава тако што комплетним материјалом управо доказује да је у култури све важно и повезано и да се књижевност не може одвајати од других културних и историјских појава. Као што се из представљеног може наслутити, специфичност овог историографског приступа књижевности састоји се у широком представљању културне атмосфере једног доба, где је осим традиционалног описа најзначајнијих књижевних дела укључено и све оно што је на граници уско литерарних текстова и што је на било који начин везано за настанак књижевних појава (интимни жанрови, позориште, публицистика).

С обзиром на кратко време од настанка ове књижевности, тешко је поверовати да су у историографији многи датуми спорни и да се многе етапе у развоју африканс језика и књижевности могу узети као значајни почeci, пошто се стандардизација и еманципација самог језика постепено и споро одвијала – од првих штампаних текстова тек почетком XIX века, преко свесног настојања да се језик доведе до нивоа ортографског система и призна као званичан, што је с успехом окончано тек почетком XX века. За годину настанка ове књижевности Јежи Кох ипак узима далеку 1652. годину – када је Удружена источноиндијска компанија (VOC = *Vereenigde Oost-Indische Compagnie*) плански почела да насељава белог човека на простору где су догле живели само Хотентоти, Бушмани и друга афричка племена. Из предисторије африканс књижевности аутор не искључује књижевност која је на том подручју најпре писана на холандском и најчешће остала непубликована. Како сам аутор у уводу наглашава, такав приступ се директно коси са историографском концепцијом која је доминантна међу холандским стручњацима, пошто се све до почетка XX века у самој јужној Африци више штампало књига на холандском него на африканс језику. Ту је укључен и критички осврт на једну монографију о *јужноафричким књижевностима* која је пре десетак година објављена на енглеском (M. Chapman, *South African Literatures*, Longman: London – New York, 1996), чији аутор због своје англоцентричности занемарује изворе који нису доступни на енглеском и тиме поједностављује и једнострано приказује парадоксе колонијалног света.

Поглавља која следе сведоче о бурним превирањима колонијалних земаља и раним утицајима ондашњих европских сила. Први део посвећен је почецима писмености на терену јужне Африке, са издвајањем два периода: холандског (1652–1795) – који укључује дневнике, путописе, мемоаре и усмену традицију, и енглеског периода (прва половина XIX века) – када се, између осталог, почињу развијати позориште и новинарство на језику африканс. Други део *Историје јужноафричке књижевности* бави се еманципацијом африканс књижевности и бројним тзв. језичким покретима друге половине XIX века. Ово поглавље је употпуњено илустрацијама и транскрипцијама текстова који су у једном периоду чак записивани арапским писмом, а чести су двојезични цитати краћих стихова, са паралелно датим филолошким и римованим преводима самог аутора. Представљена су бројна имена значајна за почетке африканс књижевности, а из другог поглавља сазнајемо да је тек крајем XIX века написан први роман на језику африканс и да је исти аутор (Stephanus Jacobus du Toit) први преводилац неких делова Библије.

Књига је обогаћена квалитетним и занимљивим илустрацијама: савремене и историјске мапе, репродукције графика, портрета, карикатура и рукописа, фотографије најзначајнијих личности и објеката. Нарочито је драгоцен хронолошки преглед најважнијих датума из историје јужне Африке (од најстаријих времена до почетка XX века), а списак изабране секундарне литературе и регистри на крају књиге (осим индекса имена, ту је и индекс географских и етнографских појмова) стоје као доказ да се ради о озбиљној научној публикацији.

Историја јужноафричке књижевности Жежија Коха, не само за пољског читаоца тематски нова и темељна монографија, него и веома занимљиво написана књига, једноставног и садржајног стила, пуна је занимљивих информација и драгоцене за упознавање једне просторно далеке али европском читаоцу суштински блиске културе. Намењена је пре свега филолозима, али је због своје атрактивности и прегледности занимљива и ширем читалачком кругу. Осим тога, ова књига доказује и да монографија једног стручњака изван националне историографије увек представља помак у датој области, са већом могућношћу да се канони књижевне и културне историје преиспитају из новог и непристрасног угла.

Бранислава Стојановић

**Željko Đurić, Dušica Todorović Lacava: Segnalibro. –
Beograd : Plato, 2005. – 340 str.**

Svaki metod ili pristup u nastavi književnosti mora danas krenuti od pitanja: što je književnost? Rječnici najčešće nude istovjetan odgovor: da su to priče, pjesme i komadi od vrijednosti, a ne tekstovi za prostu zabavu. I mnogi autori, kritičari i lingvisti su bili podjednako zapitani nad prirodom književnosti, te bi jedno malo opširnije tumačenje bilo da su književni tekstovi „proizvodi“ koji odražavaju različite aspekte društva i kulturološki dokumenti koji nude dublje razumijevanje naroda i zemalja. Drugi lingvisti, međutim, tvrde da ne postoji takav inherentno tekstualni literarni kvalitet koji je samo literarni

kvalitet, nego je to više stvar interpretacije samoga čitatelja. Postoji mnogo dobrih razloga za izučavanje književnosti na času, pa evo nekoliko njih. Književnost je autentičan materijal nemođificiranog jezika, na kojem se stiču brojne jezičke vještine i uvid u kulturološki kontekst. Kroz semantičku slojevitost, književnost podstiče dijaloške vještine iznalaženja istine i razmjene osjećanja. Književnost obrazuje cjelovitu ličnost. Istraživanjem vrijednosti u samom tekstu, nastavnici ohrabruju učenike na obrazovanje ličnih stavova o istim pojmovima.

Iako je nastava književnosti bazirana na autentičnom materijalu i širokoj slobodi interpretacije značenja, moderna uputstva i priručnici za vođenje časova iz književnosti su neophodno i korisno sredstvo koje uveliko pomaže da se izbjegnu zamke tradicionalnog preskriptivnog i mehanicističkog pristupa. Nedavno je i „Plato“ iz Beograda objavila priručnik iz italijanske književnosti „Il segnalibro“. Ova knjiga, ukratko, je zbirka odabranih tekstova italijanskih pisaca, kao i tekstova samih priređivača. Autori priručnika, Željko Đurić i Dušica Todorović Lacava, ističu da je polazna ideja projekta bila da se ponude tekstovi na kojima bi studenti dobro upoznali italijansku književnost, uz komplementaran osvrt na italijansku civilizaciju kojim bi stekli znanja i iz drugih bliskih oblasti kao istorije umjetnosti i društvenih pojava prikazanih hronološki kroz periode obuhvaćene priručnikom. „Imajući na umu novu opredijeljenost u nastavi italijanskog jezika za strance, da se časovi obogaćuju elementima civilizacije zarad dubljeg upoznavanja sveukupne kulturološke stvarnosti, pokušali smo ponuditi dopunu tradicionalnoj nastavi, prihvatajući novu tendenciju i polazeći od same književnosti kroz književni tekst.“

Dinamički kriterij slobodnog izbora, kako autori kažu, kojim su se vodili u priređivanju ove knjige, nastavniku i učenicima omogućava kretanje kroz predloženi materijal, i odabiranje autora i tekstova shodno ličnim afinitetima.

Priručnik je podijeljen na tri oblasti kojima prethodi sintetičan prikaz razvoja istorije italijanske književnosti.

Prvi dio se sastoji od deset nastavnih jedinica posvećenih nekim od najistaknutijih italijanskih autora 19. i 20. vijeka. Pažljivim odabirom tekstova, ova knjiga sažeto i pregledno pruža uvid u autorske poetike, govoreći i o dominantnim trenucima u razvoju evropske misli, od romantičarskih prometejskih zalaganja za svijest o potrebi zajedničkog djelovanja i suprotstavljanja sudbini do pirandelijanskog pesimizma i krajnjeg subjektivizma italijanskih hermetičara i etičkih traženja u dobu velikih kriza vrijednosti. Na primjer, Leopardi, veliki inspirator i „duša“ italijanskog romantizma, u ovoj knjizi je zastupljen sa nekim od njegovih najzanimljivijih i najviše citiranih pjesničkih komada kao „Infinito“ i „La sera del dì di festa“, a Pirandello fragmentima iz njegovih najpoznatijih i najljepših proznih djela koja donose pravu mjeru njegove „humorističke“ vizije svijeta (Il fu Mattia Pascal, priče iz zbirke Novelle per un anno), i odlomkom iz revolucionarne drame Sei personaggi in cerca di autore.

Naslov i koncepcija prvog dijela ovog priručnika, „Čitanje kanona“ („Lettura del canone“), nedvosmisleno upućuju na preispitivanje tradicionalnog poimanja nastave književnosti i mijenjanje didaktičkih obrazaca konvencionalnih silabarija kako bi se adekvatno odgovorilo na savremene potrebe i interesovanja, i upućuje na traženja novih i dinamičnijih načina u nastavnoj obradi poezije, proze i drame. Autori insistiraju na poštovanju dijaloškog principa na svim nivoima, koji bi poslužio kao baza za obrazovanje kritičkog, štovišeg, polemičkog duha studenata, i nadasve „otvorenog“ stava, i jasne volje da se

književni tekst približi bez ikakvih predrasuda, koristeći, kao polazno sredstvo, lični čita-teljski senzibilitet i kulturološki odabir.

Drugi dio priručnika se sastoji od pažljivo probranih tekstova najvećih italijanskih pjesnika i prozaista prijelomnog dvadesetog stoljeća, od Alda Palazzeschija, Umberta Sabe, preko P. P. Pasolinija, C. E. Gadde, Dina Buzzatija, Itala Calvina do Leonarda Sciascie, Prima Levija, Umberta Eca. Ekskluzivni lirski ambijenti, intimna proživljava-nja, zapitanost nad ljudskom konfliktnom prirodom, neiskazane ljudske patnje, etička osuda i vizija, humor, majstorstvo forme, tradicionalizam, modernizam, jednostavnost i čitljivost, istančanost i kolokvijalnost, superiorne i sudržane naracije, dokumentarnost, istorija, bajka, hronika, jesu neke od odrednica zastupljenih tekstova u drugom dijelu ovog priručnika i antologije.

Treći dio priručnika čine neke od najboljih stranica savremene esejistike, od Lucia-na Anceschija preko Calvina, Ungarettija, do Rema Ceseranija i Edoarda Sanguinetija. Studenti se na autentičnom materijalu upoznaju sa zahtjevnom metodologijom tekstual-nog i interkulturalnog dijalozizma i višeslojnom komunikacijom značenja. Na kraju kra-jeva, sa zadivljujućom snagom ljudske razboritosti i kreativnosti i snagom duha oštroum-ne i učene polemike o kojoj govore autori ove značajne knjige.

Sačinjena prema provjerenoj recepturi slavnog italijanskog izdavača Palumbo iz Mi-lana koji je objavio višestomnu ediciju vrhunskog vodiča kroz italijansku književnost, La scrittura e l'interpretazione, ali sa znatno skromnijim ambicijama u pogledu obima ponuđe-nog materijala, ova knjiga je nadasve hrabar projekt srpskog izdavača i anticipacija nekih novih poteza u afirmaciji italijanske kulture i jezika na prostorima gdje se taj jezik izučava kao maternji. U koncipiranju knjige, autori su se vodili humanističkim nazorima i didak-tičkim modelima koji insistiraju na svijesti o potrebama za aktivnim učešćem studenata-učenika i odgovarajućem jezičkom-tekstualnom-kulturološkom inputu.

Ivana Mrvaljević

Јован Ђукановић, *Комуникативна граматика немачког језика*. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005. – 180 стр.

Списак уџбеничке литературе за изучавање немачког језика као страног у српској средини недавно је обогачен по много чему својеврсним граматичким приручником универзитетског професора др Јована Ђукановића под насловом „Комуника-тивна граматика немачког језика“. Према речима аутора у предговору „ова граматика намењена је пре свега ученицима, наставницима и студентима немачког језика, али и свим оним знаљцима и полазницима курса (без обзира на узраст и институ-цију где уче немачки језик), који имају основно знање граматике“.

На специфичност ове педагошке граматике указује сам аутор у свом предгово-ру, где се истиче друкчији приступ граматичкој грађи од приступа у досадашњим граматикама намењеним усвајању немачког језика као страног код нас. Разлика је у

томе што се овде полази од универзалних комуникативних категорија ка адекватним језичким средствима из репертоара немачког језика помоћу којих се оне исказују. То значи да овај приручник на првом месту има за циљ да укаже на граматичке структуре које се употребљавају у одређеним ситуацијама за реализацију ваљане комуникације на немачком језику, као и на располагајућа граматичка средства за исказивање одређених комуникативних категорија. Како све то подразумева познавање творбе тих граматичких структура, то је било неопходно да се у првом делу књиге да сажети опис морфосинтаксичког система немачког језика, да би се потом, у другом делу, представиле комуникативне категорије и одговарајућа граматичка средства за њихово исказивање. Овим је остварено повезивање граматичког система немачког језика и његове употребе у језичкој пракси, тј. комуникацији. При описивању морфосинтаксичког система немачког језика тежиште је било на диферентним појавама у односу на матерњи језик ученика – српски језик, па тако овај приручник има и запажене карактеристике контрастивне граматике.

Из предговора на почетку и списка литературе на крају књиге може се закључити да је она настајала и настала у релативно дужем истраживачком трагању, промишљању и проверавању. Основна концепција настала је током ауторовог студијског боравка на Институту за немачки језик у Манхајму, потом је аутор ту концепцију 2003. године изложио у свом чланку *Концепт једне комуникативне граматике немачког језика*,¹ да би се после две године појавила и сама граматика, у чијем се Уводу сажето излажу њена лингвистичка и лингводидактичка полазишта.

Увод чине два раздела под насловима: 1) Немачки као страни језик и граматика; 2) Граматички модел.

У првом разделу аутор излаже своје поимање педагошке граматике немачког језика као страног, наглашавајући при том неке од најбитнијих њених карактеристика. Опис правила у таквој граматичкој мора бити експлицитнији него што је случај у граматичкој за носиоце немачког језика. Затим, она треба да је резултатска, а не проблемска, мора поштовати норме стандардног језика и при одређивању шта је „лако“, а шта „тешко“ у немачкој граматичкој мора се имати у виду природа матерњег језика ученика. Како је комуникација двострана, тј. састоји се од продукције и рецепције, то комуникативна граматика мора да оспособљава како за стварање исказа, тако и за разумевање, тј. она увек има карактеристике (и садржаје) не само „активне“, већ и „пасивне“ граматике. Количина граматичке грађе (садржаја) потребних за активно и пасивно комуницирање није једнака. Знатно је већа за пасивно комуницирање, што се објашњава чињеницом да при продукцији исказа и текста говорник сам одређује и бира језичка средства која ће употребити, а при рецепцији на обим и избор средстава нема утицаја.

Заслужује пажњу дефинисање циља комуникативне граматике које аутор саопштава на крају овог раздела: „Циљ комуникативне граматике јесте да, на једној страни, опише језичке елементе и њихове променљиве форме, као и правила за комбиновање тих елемената у веће граматичке структуре, а на другој страни да прикаже сва она граматичка средства у немачком језику која се могу или морају употребити у једном низу комуникативних категорија. Она, дакле, треба да пружи опис и употребу, форму и функцију, изглед и улогу граматичких структура, а корисника да

¹ 50 година Института за стране језике. – Београд, 2003, стр. 81–94.

оспособи не само да правилно обликује него и да адекватно употреби језичку грађу. У том поступку увек ће се посебна пажња поклањати оним местима у немачком језичком систему и његовој прагматици која се разликују од истих појава у српском језику. Тиме би пут до стицања комуникативне компетенције у страном језику био скраћен.“ (стр.10)

У другом разделу Увода аутор разматра питање граматичког модела истичући на самом почетку своје убеђење да је за педагошку граматiku најцелисходнији „еклектички приступ по коме се за описе појединих сегмената језичког система користе различити модели“, при том је битно да теорија остане неупадљива. У том духу аутор обавештава да је у свом приручнику при обради класа речи применио начела традиционалне граматике, док је опис и анализа група речи и реченица учињен по моделу граматике зависности и теорије валентности. Затим следи нешто подробније образлагање ових модела, што у великој мери представља и теоријску основу ове граматике.

Полазећи од поменутих ставова аутор је изложио свој лингводидактички опис граматичке грађе немачког језика у шест поглавља од којих се првих пет условно могу третирали као „пасивна“ граматика, а шесто као „активна“ граматика.

Први део приручника заузима 89 страна и чине га поглавља: Класе речи, Флексија, Творба речи, Валентност, Комбинаторика речи. Из самих наслова поглавља јасно је да се у њима даје опис морфосинтаксичког система немачког језика – најпре морфологија и творба речи, потом синтакса.

У поглављу „Класе речи“ дат је опис следећих девет врста речи: глагол, именица, детерминатив, придев, заменица, предлог, прилог, везник: конјунктори и субјунктори, партикула.

Предмет поглавља „Флексија“ су конјугација и деклинација, тј. глаголски облици и промена именица, детерминатива, заменица и придева, као и компарација.

У оквиру поглавља „Творба речи“ описује се слагање речи (именичке, глаголске и придевске сложенице), извођење речи (деријација именица, глагола, придева и прилога), претварање речи и скраћивање речи (скраћене речи и скраћенице).

Валентности глагола, именица и придева посвећено је посебно (истина кратко) поглавље под насловом „Валентност“.

Најобимније поглавље у првом делу приручника носи наслов „Комбинаторика речи“ и бави се синтаксом немачког језика, најпре следећим синтаксичким јединицама и садржајима: фразама (синтагмама); полупредикативним конструкцијама; простом реченицом, реченичним деловима и реченичним моделима; проширеном реченицом и реченичним додацима; положајем реченичних делова; реченичним пољем; положајем негације *nicht*; раздвајањем (дислокација и дисјункција). Затим следи синтакса комплексне (сложене) реченице и синтакса текста. У оквиру комплексних реченица описане су независносложене и зависносложене реченице (координација и субординација), затим допунске, темпоралне, локалне, каузалне, кондиционалне, концесивне, консекутивне, финалне, модалне, адверзативне, компаративне, рестриктивне, егзистиматорне и атрибутске клаузе. У синтаксичком опису текста најпре се разматра улога конектора у његовом конституисању, а потом врста текстова по основном циљу (информације, мотивације, аргументације, инструкције, дијалози). Поглавље се завршава разматрањем комуникативне функције реченице (исказ, говорни чинови саопштавања и тврдњи, говорни чинови захтева, говорни чинови пита-

ња) и тако се на један природан начин прелази из првог у други део приручника, из „пасивне“ у „активну“ граматiku, изложено у последњем – шестом поглављу.

Други део заузима 55 страна и само једно поглавље под насловом „Комуникативне категорије“. У уводном тексту овог поглавља аутор истиче да ће у њему бити обрађена прагматичка страна, тј употреба немачког језика у комуникацији, а то значи да ће бити показано како и којим граматичким средствима говорник остварује одређену комуникативну намеру, какву комуникативну поруку могу да носе одређене граматичке структуре, у којим ситуацијама треба користити поједине језичке облике, како поједине синтаксичке конструкције постају комуникативни искази и сл. Затим наглашава следеће: „Овај прагматички део садржи 16 комуникативних категорија општег карактера и за њих наводи оне граматичке елементе и синтаксичке структуре који најадекватније могу да реализују ту комуникативну интенцију“ (стр. 103)

Даље се у овом поглављу разматрају следеће комуникативне категорије: временски односи и аспектуалност; број и количина (квантификација); просторни односи (положај и правац); поређење и степеновање; одређеност, припадање и квалификација; узрок и последица; модалитет; пасивна перспектива и деперсонализација исказа; субјективни став говорника према исказу; саопштење; захтев; питања и одговори; дијалог; ословљавање; негација; репродукција текста.

Значајан простор на крају приручника (15 страна) дат је дидактичким садржајима, тј. вежбањима која се састоје од текстова и задатака заснованих на њима. Није од мањег дидактичког значаја ни „Регистар појмова“ који затим следи.

На крају овог приказа треба нешто рећи и о графичкој опремљености књиге.

Штампана је прегледним црним слогом са плаво истакнутим насловима, међунасловима, поднасловима, и читавог низа парадигми и примера.

Може се очекивати да ће ова књига у најскорије време привући заслужену пажњу предавача немачког језика на свим нивоима и у свим облицима наставе, те да ће се она брзо наћи у рукама ученика и студената. На тај начин би се остварило и ауторово очекивање, саопштено у Уводу, о скраћивању пута до стицања комуникативне компетенције наших ученика у немачком језику.

Ивана Станковић

ОДЛАЗАК ВЕЛИКОГ АПОЛИНАРИСТЕ
МИШЕЛ ДЕКОДЕН
(1919–2004)

Француска наука о књижевности и француска култура уопште изгубиле су једног од својих најистакнутијих представника. Марта 2004. у Паризу је умро професор Мишел Декоден (Michel Décaudin), књижевни историчар и критичар и велики аниматор и организатор у домену књижевних истраживања.

Мишел Декоден је рођен 1919. у Рубеу, на северу Француске, у скромној средини. Школовао се у Паризу, у чувеном лицеју Анри IV, и у Тулузи. Наставнички рад је почео као професор гимназије, да би затим прешао на Универзитет (Лил, Тулуза, Париз), пролазећи кроз сва академска звања. Каријеру је завршио као професор на Новој Сорбони, пошто је претходно предавао на Универзитету Париз – Нантер.

Од самих почетака проф. Декоден се нашао у врху француских и европских књижевних истраживача. Године 1958. на Сорбони је одбранио докторску дисертацију под насловом *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française*, објављену први пут две године касније, а затим и 1981. Задржавши суштинску вредност, ова студија је и данас незаобилазна у сваком проучавању француске поезије на прелазу из XIX у XX век. Уз ову „главну“ тезу за такозвани „државни докторат“, Мишел Декоден је према тадашњим прописима урадио такође значајну „допунску“ тезу *Le Dossier d'„Alcools“* (објављена 1960), која сведочи о пуној Декоденовој преданости Аполинеру. Њему је он посветио гро своје критичарске и књижевно-историографске делатности и постао синоним за аполинаристичке студије у свету. То га, међутим, није спречавало да се бави и низом других француских песника XIX и XX века. Предмет његовог интересовања били су: Rimbaud, Verlaine, Fr. Jammes, P.-J. Toulet, A. Salmon, M. Jacob, P. Reverdy, а нарочито Cocteau.

Поред стотина већих и мањих чланака и такође безброј ситних прилога, Мишел Декоден је објавио неколико књига о великом песнику (биографије, „Албум Аполинер“, студија о *Алкоголима*, као и такође знаменита студија *Apollinaire en somme*, у заједници са Claude Debom и Jean-om Burgos-om и др.). За два издања целокупних дела Гијома Аполинера дугује се Мишелу Декодону (Друго је критичко, код „Плејаде“). Смрт му није дозволила да објави обновљену Аполинерову биографију. Заслуга проф. Декодена јесте поновно, коректно, издавање Аполинерових дела, као и издавање раније неиздатих текстова.

Компетентан за тај посао као ретко ко, Мишел Декоден је аутор двеју антологија француске поезије XIX и XX века. И ово није све.

Мишел Декоден, који је историју модерне француске књижевности, нарочито поезије, обогатио задивљујуће бројним текстовима, који су плод изузетног истраживачког дара комбинованог са огромном радном енергијом, није био у првом реду теоретичар поезије, него, како је неко рекао, „оцењивач“ („évaluateur“), проницљиви и виспрени тумач. Без Декоденовог огромног доприноса, Аполинерово дело не би ни из близа било онолико познато колико је данас случај. Разуме се да су ова тумачења, објашњења, исправке, као и бројна солидна издања дела, у великој мери допринели Аполинеровом гласу и популарности, не само у француској него и ван ње. И Декоденова вишедеценијска и бројна учествовања у међународним симпозијумима деловала су у том смислу. А он сâм често је био њихов организатор, као што је организовао „семинар Аполинер“ у Паризу и основао 1958. чувене аполинеровске сусрете у Ставлоу, у Белгији, који се одржавају сваке две године, окупљајући проучаваоце Аполинера из целог света.

У вези са великим националним и не мањим интернационалним реномеом Мишела Декодена, стоје и бројна видљива, формална признања. Добитник је „Велике награде за критику“, Doctor honoris causa Универзитета у Гану, председник синдиката књижевних критичара, члан више жирија за књижевне и књижевно-критичке награде. Године 1986. проучаваоци Аполинера и поштоваоци Мишела Декодена издали су, на преко 400 страна, зборник радова о Аполинеру, коме је професор Декоден посветио цео свој плодни живот.

Најзад, оно што није непосредно везано за научно-истраживачки и есејистички рад, а што може да послужи као леп пример, то је чињеница да је Мишел Декоден умео да окупи аполинаристе целог света, да их подстиче у проучавању великог песника, да топлином свога приступа и жаром истраживачког полета створи такорећи једну породицу истраживача везану истим циљевима и настојањима. Он је као ретко ко умео да ствара, подстиче и развија она лепа научна пријатељства са осећањем солидарности, у чему је учествовао и гостољубиви дом Мишела Декодена и његове животне сапутнице.

Михаило Павловић

МИХАИЛ ЛЕОНОВИЧ ГАСПАРОВ
(13. IV 1935 – 7. XI 2005)

Михаил Леонович Гаспаров – огромное явление в русской и мировой науке и культуре. В нем соединились ученый, переводчик, писатель и поэт. Для трудов академика М. Л. Гаспарова в библиотеках выделяют отдельную „гаспаровскую“ полку. На ней размещаются переводы античных и западноевропейских авторов, во многих случаях с комментариями и вступительными статьями (25 публикаций, большая часть которых – отдельные книги, это Эзоп, Пиндар и Аристотель, Овидий, Гораций и Цицерон, Ариосто, Петрарка, Мильтон, Дж. Донн, Э. Паунд и К. Кавафис – всех не перечислить), монография 1971 г. „Античная литературная басня (Федр и Бабрий)“; фундаментальные исследования по стиховедению: „Современный русский стих: метрика и ритмика“ (1974), „Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика“ (1984), „Очерк истории европейского стиха“ (1989), „Русский стих 1890–1925 гг. с комментариями“ (1993), „Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти“ (1999); „Избранные труды“ в трех томах (1997), „Занимательная Греция: рассказы о древнегреческой культуре“ (1995), „Записи и выписки“ (2000) – не считая публикаций в журналах, сборниках и коллективных монографиях.

Харизма, дарованная этому необыкновенному человеку, освящала всю его жизнь, его научную и общественную деятельность. Его труды по стиховедению полны таблиц и подсчетов – а гуманитарии не могут от них оторваться. Он избегал теоретических построений – и создал поистине уникальную, точную и всеохватную историю русского поэтического дискурса. Себя как автора он низводил до „призрачного стекла“, сквозь которое максимально хорошо виден предмет – и поместил совершенно исповедальную прозу в „Записи и выписки“. Кабинетный ученый, М. Л. Гаспаров читал лекции в переполненных аудиториях, давал интервью и участвовал в конференциях и дискуссиях на темы „интеллигенции и революции“, „филологии как нравственности“, „пути к независимости и прав личности“, а „Занимательную Грецию“ задумывал как книжку для детей. Михаил Леонович был неотразимо притягателен – с его высокой, чуть согбенной фигурой, мягкой улыбкой, с его глубочайшим вниманием к собеседнику. Его демократичность была беспрецедентной – он вступал в переписку со всеми, кто к нему обращался, не отказывал ни в отзыве, ни в статье, ни в консультации, ни в совете – и при этом говорил и писал только правду, вне каких-либо привходящих обстоятельств. М. Л. Гаспарову было чуждо уче-

ние М. М. Бахтина, равно как постструктурализм и деструктивизм („нарциссическая филология“), но он их так замечательно растолковал, что только обогатил.

Научный и моральный авторитет М. Л. Гаспарова был исключительно высок и соединялся с любовью и восхищением – но себя самого М. Л. Гаспаров судил даже не по гамбургскому, а сверхгамбургскому счету. Он называл себя не интеллигентом, а „человеком умственного труда“ или „интеллигентом во втором поколении“; он отказывал себе во вкусе, не допуская каких-либо погрешностей против вкуса в своей исполненной простоты и лаконичности великолепной прозе; не находил у себя чувства юмора, заполняя „Записи и выписки“ совершенно блистательными, тонкими и изысканными примерами этого чувства; и не видел в себе доброты – это он, кто был так щедр, что, работая большую часть суток, никогда не заканчивал разговор сам и отвечал на любые вопросы – научные и человеческие. На защите одного из дипломов состоялся письменный диалог по поводу строки О. Мандельштама „Одиссей возвратился, пространством и временем полный“, и Михаил Леонович написал: „Одиссей, ...пространством и временем полный“, по-видимому, значит: он отчерпнул часть абсолютного, общего пространства и времени и сделал эту часть своей, присвоил. Считать ли, что здесь больше ощущается начальное, неприсвоенное или конечное, присвоенное состояние. Мне (очень субъективно) сильнее кажется здесь первое, но, конечно, возможно и второе. И так, наверно, всюду?“ В этой глубине интерпретации, в открытости другому мнению – весь Михаил Леонович. Мандельштамовскую цитату можно переадресовать и сказать, что сам Михаил Леонович сделал полным абсолютное общее пространство и время, насытив его смыслом и значительностью, придав нашему существованию особое измерение оттого что мы стали его современниками.

„Я существую только по попущению общества и могу быть уничтожен в любой момент за то, что я не совершенно такой, какой ему нужен“ (М. Л. Гаспаров). Велика боль от утраты Михаила Леоновича, и трудно удержаться, чтобы не вскричать: да какого же вам нужно, люди?

Ольга Григорьевна Ревзина

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80

ФИЛОЛОШКИ преглед = *Revue de philologie* : часопис за страну филологију / главни и одговорни уредник = *rédacteur en chef* Jelena Novaković. – Год. 1, број 1 (1963)–књ. 23, бр. 1/4 (1985) ; год. 24, бр. 1/2 (1997)–. – Београд (Студентски трг 3) : Филолошки факултет, 1963–1985; 1997– (Београд : Чигоја штампа). – 24 cm

Доступно и на:

<http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm>. – Полугодишње. – Часопис има паралелну насловну страну на француском језику. Објављује чланке страних аутора у оригиналу (на немачком, француском и енглеском језику)

ISSN 0015-1807 = Филолошки преглед COBISS.SR-ID 28393991