Филолошки преглед
XXXIII 2006 1

YU ISSN 0015-1807
УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOLOGIE

XXXIII 2006 1

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOLOGIE
http://www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm

Faculté de Philologie
Belgrade
2006.

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

Филолошки факултет
Београд
2006.

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

ИСТРАЖИВАЊА – RECHERCHES

ГРАЂА – DOCUMENTS

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ – COMPTES RENDUS

ХРОНИКА – CHRONIQUE

IN MEMORIAM

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 9–28)
UDK 82.091 = 163.41

Gvozden Eror
Institut za književnost i umetnost – Beograd

PITANJE LITERARNOSTI I NASLEĐE KOMPARATISTIČKE MISLI

Od šezdesetih godina prošlog veka (kad su tekstovi ruskih formalista bili prevedeni na više jezika) Jakobsonova kovanica „literarnost“ se (pre svega preko ekvivalenata u francuskom i engleskom) preuzima kao termin, i on ulazi sporadično u upotrebu. Mada u novije doba privlači više pažnje, literarnost je od osamdesetih bila, osobito u SAD, uglavnom osporavana kao pojam karakterističan za jedan „prevaziđen“ pristup književnosti.

René Wellek se u više rasprava bio veoma kritički odredio prema tradicionalnim pozitivističkim oblicima proučavanja književnosti, posebno u komparatistici, ističući upravo pitanje literarnosti. Mada je Wellek osobito kritikovao istraživanja, u okviru poredbenih studija, predstava i predrasuda o zemljama i narodima, u devedesetim godinama se ova istraživanja književne imagologije vraćaju osnažena na francusku (i ne samo francusku) komparatističku scenu U američkoj komparatistici, pak, primat koji bi, po Henryju Remaku, trebalo da ima „estetic integration which makes litarature literary“ bio je osporen upravo „oruđem“ što ga je pružila primena Remakovih zalaganja za obuhvatanje istraživanja interdisciplinarnih aspekata književnosti u polje poredbenih studija.

Podsetimo se: Roman Jakobson u radu „Najnovija ruska poezija“, štampanom na ruskom jeziku u Pragu 1921. godine, nakon što konstatuje da je poezija „jezik u njegovoj estetskoj funkciji“, daje šire razjašnjenje svoga gledišta:

> Tako, predmet nauke o literaturi nije literatura već „literarnost“, tj. ono što dato delo čini literarnim. Međutim, do sada su se istoričari književnosti uglavnom ponašali kao policija koja, imajući zadatak da uhapsi određenu ličnost, za svaki slučaj privede i sve ostale ljude koji su se zatekli u stanu, pa i one koji su slučajno prolazili ulicom. Tako je i istoričarima književnosti sve dobro došlo: život, psihologija, politika, filozofija. Umesto nauke o literaturi stvarao se konglomerat diletantskih disciplina, kao da se zaboravljalo da ti predmeti pripadaju odgovarajućim naukama – istoriji filozofije, istoriji kulture, psihologiji, itd. – i da ove nauke mogu prirodno da koriste i književne spomenike kao nepotpune, drugorazredne dokumente. Ako nauka o književnosti hoće da postane naukom, ona mora priznati književni „postupak“ za svog jedinog „junaka“.[1]

Ovde je dat duži navod iz tog rada, ne samo inicijalno jezgrovito definisanje literarnosti (*литературность*), jer se pokazuje, i na primeru današnje kom-

[1] Roman Jakobson, *Новейшая русская поэзия*, Prag, 1921, str. 11. – Pr. (Lj. Došen) „Najnovija ruska poezija (odlomci)“, u: Roman Jakobson, *Ogledi iz poetike,* Beograd, 1978, str. 57.

paratistike, da se tako reći ciklično manifestuju iste stranputice, ovde predstavljene dobro pogođenim poređenjem sa neselektivnom policijskom akcijom. A Boris Ejhenbaum je nekoliko godina kasnije u „Teoriji 'formalnog metoda'", istaknuo osnovno uverenje formalista da „predmet književne nauke, kao takve, mora biti ispitivanje specifičnih osobenosti književnog materijala *koje ga čine* različitim od svakog drugog, mada bi taj materijal svojim drugim, posebnim crtama davao povod i pravo da se njime koriste kao pomoćnim i druge nauke" – i potom se poziva na citirani odeljak Jakobsonovog rada.[2]

Mada je, na primer, Boris Tomaševski bio objavio u uglednom francuskom slavističkom časopisu 1927. godine informativni tekst o postavkama ruskog formalizma,[3] a „naučnom objektivizmu" ruske formalističke škole posvećuje pažnju Philippe Van Tieghem u svom pregledu novih tendencija u književnoj istoriji iz 1930,[4] u Francuskoj, i na Zapadu uopšte, ruski formalizam sa svojim osobenim pojmovnim „aparatom" ostaje dugo *terra incognita*, što, dakako, važi i za termin „literarnost".

Nema tog termina ni u izdanju poznatog američkog Shipleyevog rečnika iz 1953. godine,[5] doštampavanom bez izmena i u sledećoj deceniji, iako je među saradnicima u izradi tog rečnika bio i René Wellek, a on je, možda prvi, upotrebio odgovarajući engleski ekvivalent „literariness", u svom pristupnom predavanju (o revoltu protiv pozitivizma) na univerzitetu Yale, februara 1946. godine.[6] Svakako, neće nas začuditi da je upravo Wellek, nekadašnji mladi član tzv. strukturalističkog Praškog kruga, u kome je Jakobson imao istaknutu ulogu, reaktuelizovao ovaj termin. Nećemo smatrati neočekivanim ni to da će taj termin u osvrtu na ruski formalizam pomenuti i istaknuti poljski istoričar i teoretičar

---

[2] Boris Ejhenbaum, „Теория формального метода", u: *Литература*, Lenjingrad, 1927. Pr. (M. Bojić) „Teorija 'formalnog metoda'", u: Boris Ejhenbaum, *Književnost*, Beograd, 1972, str. 9–10. (Kurziv G. E.: ispravljeno mesto gde piše pogrešno „koji ga čini".) – Pri kraju ovog rada Ejhenbaum pominje i „pitanje o karakteru odnosa između života i književnosti, pitanje koje mnogi 'rešavaju' sa svom lakomislenošću diletantizma" (str. 48)!

[3] Boris Tomaševski, "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie", *Revue des Études slaves*, 1928, 226–240. – U ovom sintetičnom prikazu dostignuća formalističke škole, napisanom februara 1927. godine, Tomaševski ne pominje pojam literarnosti.

[4] Philippe Van Tieghem, *Tendences Nouvelles en Histoire Littéraire*, Paris, 1930.

[5] *Dictionary of World Literature. Criticism, Forms, Technique* (ur. J. T. Shipley), Totowa, [1]1943. – Wellekovo ime nalazimo i u predgovoru drugom, revidiranom izdanju, [2]1953, među imenima kolega kojima Shipley zahvaljuje na zapažanjima i predlozima.

[6] To predavanje pod naslovom "The Revolt Against Positivism in Recent European Literary Scholarship" objavljeno je u zborniku *Twentieth Century English* (ur. W. S. Knickerbocker), New York, 1946 (reprint 1970), str. 67–89. Wellek ga je uvrstio u svoju knjigu *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963). *Literariness* se tu pominje u pregledu teza ruskog formalizma (1946, str. 82; 1963, str. 276). – Kada Victor Erlich objavljuje svoju inicijalnu temeljnu studiju *Russian Formalism. History – Doctrine* (The Hague,1955), on na više mesta govori o pojmu *литературность*, takođe ga – verovatno sledeći Welleka, koji je i autor predgovora za tu knjigu – prevodeći na engleski kao *литературность* (str. 146, 170–171, 250), a ne kao, recimo, *literarity* (a to je reč koja se takođe koristi kao ekvivalent za *литературность*, ali znatno ređe).

književnosti strukturalističke orijentacije, Henryk Markiewicz, u knjizi koja je koncepcijski pandan Wellekove i Warenove *Teorije književnosti*.[7] No to su izuzeci. Pitanjima prirode pesničkog jezika, samosvojnosti autonomnog karaktera „umetnosti reči“, odnosno književnosti uopšte, bavili su se (nakon formalista i praškog kruga) od tridesetih godina XX veka nadalje Nova kritika, Čikaška škola, zagovornici interpretacije imanentne delu, na osoben način i strukturalisti (osobito poljski strukturalizam), itd., i svi su oni podrazumevali izvesno poimanje samosvojne prirode književnog dela, onoga što ga „čini literarnim“, ali nisu posezali za terminima formalističke škole – a uglavnom ih (unekoliko s izuzetkom strukturalista) nisu ni poznavali. Za komparatiste je, većinom, to pitanje bilo van vidnog polja.

Šezdesetih godina, vrlo zakasnelo, tekstovi ruskih formalista stižu i na Zapad, u nizu reprint izdanja i pretisaka, te u jednom talasu prevoda, posebno od 1965. godine: te godine objavljuje se u Francuskoj antologija njihovih radova, koju je uredio Tzvetan Todorov, izlazi i antologija na engleskom jeziku (druge antologije 1971. i 1973), takođe knjiga Ejhenbaumovih ogleda na nemačkom (a u italijanskim časopisima se tih godina štampaju prevodi niza formalista, da bi, na primer, 1968. izašla antologija njihovih tekstova i posebne knjige Ejhenbauma, Šklovskog, Tinjanova). U tom formalističkom „paketu“ predstavljena je, dakako, i Jakobsonova *литературность*, osobito preko odgovarajućeg citata iz Jakobsona u već navedenom nezaobilaznom tekstu Ejhenbauma „Teorija formalnog metoda“: oblikovan je i prihvaćen francuski terminološki ekvivalent „littérarité“ (prevod T. Todorova),[8] u engleskom (slabije prihvaćen) „literariness“ (već u navedenom Wellekovom tekstu), u italijanskom „letterarieta“, u nemačkom „Literarizität“, u španskom „literalidad“.

„Literarnost“ se, dakle, u tim jezicima preuzima kao termin iz jednog, uzmimo, teorijskog nasleđa, ulazi sporadično u upotrebu ostajući na terminološkoj „periferiji“, da bi od osamdesetih i devedesetih godina bio, osobito u SAD, uglavnom osporavan kao pojam karakterističan za jedan „prevaziđen“ pristup književnosti, a tek u novijim raspravama u okviru komparatistike zadobiće veću frekvenciju upotrebe. Za Renéa Welleka, dakako, literarnost je termin koji pogodno ukazuje – i podseća – na predmetno područje (i uporišnu tačku) književnih studija. Dvadeset godina nakon što je pomenuo pitanje literarnosti na Drugom kongresu Međunarodnog komparatističkog udruženja, on je već u naslovu svog priloga na Devetom kongresu istog udruženja (1979)

[7] Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków, [1]1965, [4]1976. Pr. (S. Subotin) *Nauka o književnosti*, Beograd, 1974, str. 28. – U „Predgovoru jugoslovenskom izdanju“ se navodi da su pojedine rasprave koje sačinjavaju celinu ove knjige nastale u godinama 1958–1964 (ali su, podrazumeva se, kasnije više puta dopunjavane, u novim izdanjima knjige) .

[8] V.: Charles Bouzais, ”Littérarité“, u: *Dictionnaire international des termes littéraires, ”L“,* The Hague – Paris, 1973.

istakao taj pojam,[9] a u nešto proširenoj verziji je isti rad uvrstio i u svoju knjigu *Napad na književnost i drugi eseji*.[10]

Svoje izlaganje Wellek počinje ironičnom konstatacijom o „novim pojmovima“ *fikcionalnost* i *literarnost*[11] (a pri kraju citira[12] ono što smatra da je gledište Tzvetana Todorova o literarnosti – previdevši da na navedenom mestu predmet Todorovljevih razmatranja nije „littérarité“[13] već „littéralité“[14]). U radu Wel-

[9] V.: René Wellek, „Literature, Fiction, and Literariness“, u: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association,* Innsbruck, 1981, I, 19–25. – Pr. ovog referata na kongresu održanom 1979. godine u Innsbrucku: (D. Glišović) „Književnost, fikcija i literarnost“, *Filološki pregled*, 1979, 1–4, 9–17.

[10] René Wellek, *The Attack on Literature and Other Essays*, 1982. – Rad je u tom obliku bio pripremljen za zbornik *Erkennen und Deuten: Essays zur Literatur und Literaturtheorie, Edgar Lohner in Memoriam* (ur. F.W. Lohnes i M. Woodmansee), Berlin, 1983, 33–41.

[11] „U proteklih nekoliko godina razvila se, prilično iznenada, povelika rasprava o prirodi književnosti, njenoj definiciji i omeđivanju, i značenju tako prijatno novih pojmova kao što su ’fikcionalnost’ i ’literarnost’ (’fictionality’ and ’literariness’[)] (ovaj drugi je, čini mi se, tvorevina ruskih formalista).“ *Filološki pregled*, 1979, 1–4, str. 9.

[12] „Odgovor koji mnogo više obećava je gledište da je ’literarnost sposobnost znaka da istakne samog sebe, a ne nešto drugo’, da upotrebimo formulaciju Cvetana Todorova.“. *Isto*, str. 16. „A much more promising answer than deviation is the view that ’literariness’ is ’the capacity of the sign to point to itself and not to something else’, to use the formulation of Tzvetan Todorov which seems to me preferable to the contradictory term ’the autonomous sign’ favored by the Prague Linguistic Circle“. *The Attack on Literature*, str. 30. – Tu treba da je dat prevod rečenice iz priloga Todorova (“Poétique“) u poznatoj publikaciji *Qu’est-ce que le structuralisme?* (ur. O. Ducrot, T. Todorov i dr.), Paris 1968, drugo poglavlje, prvi odeljak, str. 10: „Le sens, ou comme nous dirons dorénavant, la littéralité, c’est la capacité par le signe d’être saisi en lui-même, et non comme renvoi à autre chose“).

[13] Ovaj previd autor nije uočio ni kad je to svoje predavanje uvrstio i u knjigu (i štaviše dopunio rečenicu o Todorovu poređenjem sa terminom Praškog kruga (v. prethodnu napomenu): kako se vidi iz citata u originalu (a daje ga, štaviše, i sam Wellek u odgovarajućoj bibliografskoj napomeni u knjizi, str. 161!), na tom mestu Todorov *ne tumači* „la littéraRité“ već koristi jedan drugi, u grafiji sličan (ali mnogo stariji) termin drugačijeg značenja, „la littéraLité“ (od *littéral* – „doslovan“, pa se zato taj pojam na tom mestu vezuje za „sens“ – smisao, u vezi sa znakom)! – Objavljen je taj rad Todorova potom i kao posebna knjižica *Qu’est-ce que le structuralisme 2. Poétique* 1973. godine, ali s dosta izmena. U verziji iz 1968. godine „littéralité“ iz Wellekovog navoda francuskog originala pominje se na više mesta u naznačenom odeljku, počev od citiranog, a u drugoj verziji su svi ti delovi izostavljeni.– Dakle, formulacija koju Wellek citira i komentariše naprosto se uopšte ne odnosi na termin *literarnost*!

Todorov pominje i „la littéraRité“ (od *littéraire* – „književan“), ali na drugom mestu u radu i drugačije: u prvom poglavlju, u obe verzije (“cette propriété abstraite qui fait la singularité du fait littéraire, *la littérarité“,* 1968, str. 102; 1973, str. 20). Pr. (B. Jelić), „Poetika“, u *Poetika, teorija i istorija pojma* (ur. G. Tešić), Beograd, 2000, str. 14 (Ova nauka /poetika/ je zaokupljena „onim apstraktnim svojstvom koje književnu činjenicu čini osobenom – *literarnošću*“). U završnom odeljku verzije iz 1973. (o poetici kao tranziciji) navodi se i Jakobsonova definicija literarnosti (str. 106; pr. str. 37).

[14] Razlika koju mladi Todorov ovde imenuje kao razliku između *littéralité* i *réference* jednog iskaza zapravo je izvedena po poznatom modelu Fregeovog razdeljivanja značenja („Über Sinn und Bedeutung“, 1892), koji preuzima E. D. Hirsch (*meaning – relevance*, odnosno *meaning – significance*), kao i drugi. Čak je i primer („najbanalniji“, kaže se) koji Todorov daje, i to neposredno nakon mesta što ga Wellek citira, uzet (bez naznake) iz Fregea (zvezda Zornjača /Danica i zvezda Večernjača kao izrazi kojima je ista ”réference“ [planeta Venera], ali im se razlikuje smisao – „littéralité“, koji se vezuje za jutro ili veče).

lek razmatra različita značenja pojma „književnost“, ističući da ideja o posebnim jezičkim obeležjima koja izdvajaju jezik književnosti od ostalih jezičkih upotreba predstavlja znatan napredak, ali „književnost nije samo jezik i nije puko samoogledanje. Ona kroz jezik pobuđuje svoj vlastiti svet“. Po Welleku, „jedini zadovoljavajući način izdvajanja književnosti, u smislu imaginacione književnosti, je da se kaže da je za književnost karakteristična dominacija *estetske* funkcije“. A iskustvo lepoga je „po svojoj prirodi ispunjeno *vrednošću*, predmet vrednovanja i nameće vrednost“, pa nam je „pri stepenovanju književnih dela potrebna jedna teorija vrednosti, aksiologija“, ukratko „criticism“ u starom značenju procenjivanja, razlučivanja (kurziv: G. E.).[15] Pri tom, kako Wellek precizira u dopunjenoj verziji ovog teksta, „’fikcionalnost´ ostaje distinktivna karakteristika celokupne imaginacione književnosti, čak i najlošijeg romana“. Na drugom mestu je ovo shvatanje razrađeno s dosta polemičnog naboja:

> Književnost može da bude izvor za sve vrste dokumentacije, može da služi kao svedočanstvo o gledištima, psihološkim stanjima duše, društvenim uslovima, i tako dalje. Može da bude korišćena kao izvor za istoriju grada, prava ili medicine, ili štampe, budući da je književno delo skup različitih iskaza i vrednosti, koji ne mogu da budu svi estetički. Ali da bi bila svet imaginacione književnosti, književnosti kao fikcije, kao umetnosti, njome mora vladati estetska funkcija.[16]

Na taj način Wellek, zapravo, indirektno mapira i distinktivna obeležja literarnosti, kao što i Jonathan Culler u radu „Literarnost“ iz 1989. razmatra taj pojam polazeći od pitanja „Šta je književnost?“, to jest šta je razlikuje od drugih stvari, drugih diskursa, tekstova, drugih praksi, itd. Culler navodi razna viđenja specifičnih svojstava književnog dela, od stavljanja naglaska na osobenu poetsku funkciju samog jezika, preko isticanja zavisnosti teksta od konvencija i njegovih veza sa drugim tekstovima književne tradicije, do uočavanja odlučujućeg kompozicionog integrisanja elemenata i materijala korišćenih u tekstu (na različitim „nivoima“ integracije), a uz to i koncepciju književnosti kao fikcije. Napomenuto je da ta diskusija o literarnosti osciluje između definisanja svojstava teksta (organizacije teksta) i definisanja konvencija i pretpostavki s kojima pristupamo tekstu što se smatra književnim. No ovde je važno primetiti da Culler ističe kako su definicije literarnosti značajne „ne kao kriterijumi za identifikovanje onoga što pripada književnosti već kao instrumenti teorijske i metodološke orijentacije, koji rasvetljuju fundamentalne vidove književnosti, te koji konačno usmeravaju književne studije“.[17]

U takve vrste radova, dakle radova kojima se želi razjasniti priroda i osobenost književnog, spada i jedan noviji tekst u kojem se pitanju literarnosti pristu-

[15] *Filološki pregled*, *isto*, str. 15–17.

[16] René Wellek, *The Attack on Literature and Other Essays*, str. 29, 26. Pr. G. E., kao i drugde u ovom radu, ako nije posebno naznačen prevodilac.

[17] Jonathan Culler, ”La littérarité“, u: *Théorie littéraire* (ur. M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema, E. Kushner), Paris, 1989, str. 34, 36, 41, 39, 32–33.

pa iz posebnog ugla, na šta ukazuje i njegov naslov: „Književno i etičko: razlika kao definicija“. Autor, Charles Altieri, iznosi najpre pet „aksioma“ o ovome predmetu, a oni proizlaze iz njegovog kulturološko-psihologističkog pristupa na osnovama moralne filozofije, uključiv danas rasprostranjeno pomeranje težišta razmatranja sa teksta na čitaoca. Tako se kaže da ne treba definisati književnost (jer je to pojam koji pokriva bezmalo beskrajan niz pisanja) već sve ono što omogućava tvrdnje da postoji „Književnost“ koja nešto zahteva od nas; takođe, ne možemo na adekvatan način odrediti kvalitete distinktivne kategorije „književnog“ ako ostajemo vezani za čisto estetički rečnik; definisanje literarnosti nije stvar iznalaženja neophodnih i dovoljnih uslova već više stvar identifikovanja onoga što izgleda zajedničko i produktivno u načinu kako taj koncept igra centralnu ulogu u temeljnim (zapadnjačkim) praksama tumačenja teksta i davanja vrednosnih tvrdnji o književnom iskustvu; razboritije je definisati literarnost pomoću negacija (preko zajedničkog nezadovoljstva nekim drugim načinima gradnje književnih tekstova, iskazanog u okvirima pojedinih kulturnih praksi) nego putem pozitivnog određivanja; najzad, po Altieriju, *liričnost* nam može pružiti najbolji konkretan indeks baznih vrednosti povezanih sa literarnošću u mnogim našim praksama čitanja (a ujedno nema ničeg suprotnijeg etičkoj kritici). Sledeći raznovrsne vidove liričnosti možemo razviti *vrednosne skupove* koji su veoma različiti od onih što ih ističe etika, kaže autor, i tako ćemo shvatiti potrebu da istražujemo kako nas ta pretpostavljena literarnost poziva da sudelujemo u emocijama u rasponu od straha, očaja i konfuzije u pogledu identifikacije do najintenzivnijih modela imaginativnog zadovoljenja što ih naša kultura pruža (a prihvatanje te literarnosti omogućiće nam da izbegnemo redukciju na svet u kojem „ispravno“ i „pogrešno“ predstavljaju jedine relavantne sudove o vrednosti koje donosimo).[18]

Svakako, ovo je jedno aristotelovsko poimanje literarnosti shvaćene kao jedinstvo etičkog i estetičkog, što ujedno znači da se i ovde pitanju literarnosti posvećuje dužna pažnja. Međutim, od osamdesetih godina se ispoljava i jedan posve drugačiji odnos prema pojmu literarnosti: bezmalo odbojan i negativan. Literarnost se shvata kao zastareo, prevaziđen pojam, ili kao nekakav mrtvorođen termin (za one koji mu ne poznaju ishodišta). On zapravo deli sudbinu shvatanja autonomnog područja književnih studija, čiji su temelji na više načina podvrgnuti preispitivanjima koja kao da predstavljaju neobično entuzijastične pokušaje da se u tim studijama odseče grana na kojoj se sedi.

Dobar primer negativnog stava prema razmatranju pitanja literarnosti u književnom delu predstavlja rad „Otpor prema teoriji“[19] Paula de Mana, istaknutog

[18] Charles Altieri, “The Literary and the Ethical: Difference as Definition”, u: *The Question of Literatur*e. *The Place of the Literary in Contemporary Theory* (ur. E. Beamont Bissell), Manchester, 2002, str. 19–20, 22, 24, 26, 44.

[19] Paul de Man, “The Resistance to Theory”, *Yale French Studies*, 63, 1982, 3–20. Takođe u: *The Resistance to Theory*, Minneapolis, 1986. – Tekst je uvršćen i u zbornik *Modern Criticism and Theory* (ur. D. Lodge), London – New York, [1]1988, [5]1991.

člana grupe dekonstrukcionista sa univerziteta Yale, provokativni esej čiji se značaj ne može preceniti, i koji je dao ton teorijskim ratovima koji potresahu humanistiku tokom osamdesetih godina prošlog veka, kako ističe jedan autor monografije o de Manu.[20] U tekstu se, po određenom misaonom obrascu, karakterističnom za ovog autora, „dekonstruira" književna teorija argumentacijom koja treba da obrazloži inicijalnu tvrdnju: „Glavna teorijska zanimljivost književne teorije leži u nemogućnosti njenog definisanja", i potvrdi potonje gledište da „otpor prema teoriji jeste otpor prema upotrebi jezika o jeziku".[21] Važnost de Manovih ideja za tokove komparatističke misli leži u tome što se u njegovim radovima raspravlja o „fundamentalnim tekstovima i problemima interdisciplinarnog miksa književnosti, filozofije i lingvistike koji je postao poznat kao Teorija".[22] A ta ne/književna teorija i/li/ Teorija je bila shvatana i kao područje poredbenih studija,[23] osobito u SAD.

Jedan raniji tekst Paula de Mana, „Semiologija i retorika", počinje konstatacijom:

> Sudeći po raznim radovima koji su objavljeni u poslednje vreme, duh vremena nije naklonjen formalističkoj i unutrašnjoj kritici. Ne slušamo više mnogo o relevanciji, ali se zato i dalje veoma mnogo govori o referenciji, o neverbalnoj „spoljašnosti" na koju se jezik odnosi, koja ga uslovljava i na koju on deluje. Naglasak se ne stavlja toliko na fikcijsku prirodu književnosti – to se njeno svojstvo danas možda suviše olako uzima za dokazano – koliko na međusobni odnos fiktivnog i kategorijâ za koje se kaže da pripadaju stvarnosti, kao što su ličnost, čovek, društvo, „umetnik, njegova kultura i ljudska zajednica", kako to kaže jedan kritičar.[24]

Ovde de Man sa izvesne distance konstatuje takvo stanje stvari, a ni u poznijem „Otporu prema teoriji" se ne pokazuje sklon niti „unutrašnjoj" kritici niti „inostranim poslovima, spoljnoj politici književnosti", kako veli ironično. Pa ipak, ideja literarnosti, vezana za „fikcijsku prirodu književnosti" ili nekako drugačije, „unutrašnje" ili „formalistički" shvaćena, podvrgnuta je tu kritici koja je fundamentalno dovodi u pitanje. Ustanovljavanje (savremene) književne teorije de Man povezuje sa uvođenjem lingvističke terminologije u metajezik o književnosti, a potom i usvajanjem semiotičkog pristupa, preko sosirovske lingvistike (i, ujedno, s napuštanjem istorijskih i estetičkih razmatranja, pitanja značenja ili vrednosti!). Taj susret semiotike i književnosti je, smatra on, dao dobre razultate, a prijemčivost književnih tekstova za semiotičku analizu je vidljiva u

[20] Martin McQuillan, *Paul de Man,* London & New York, 2001, str. 49, 132.

[21] "The Resistance to Theory", u: *Modern Criticism and Theory*, str. 355, 364.

[22] *Modern Criticism and Theory*, uvodne napomene D. Lodgea o Paulu de Manu i njegovom delu, str. 354.

[23] V.: Gvozden Eror, „Komparatistika i 'teorija'", *Filološki pregled*, 2005, 2.

[24] Paul de Man, „Semiology and Rhetoric", *Diacritics*, 3:3 (Fall 1973) 27–43. Takođe u: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven & London, 1979. – Pr. (V. Pavić) „Semiologija i retorika", u: *Mehanizmi književne komunikacije* (ur. Z. Konstantinović), Beograd, 1983, str. 71.

tome što te analize razotkrivaju obrasce, modele koji mogu biti jedino opisani pomoću svojih, specifično jezičkih, aspekata. Lingvistika semiologije i lingvistika književnosti čini se da imaju nešto zajedničko, što samo njihova udružena perspektiva može otkriti – a definisanje toga nečega, što se često pripisuje literarnosti, postaje predmet književne teorije.[25]

Međutim, „literariness" de Man vidi prvenstveno kao pojam koji je uneo mnogo konfuzije u savremene polemike, budući da je često pogrešno protumačen. To se odnosi na shvatanja da je literarnost druga reč za estetsku reakciju (ili njen drugi modus), pa se u vezi s literarnošću koriste termini kao što su stil ili stilistika, forma, ili čak „pesništvo". Tako se stvara jaka „iluzija estetskog zavođenja", dočim u književnosti pre treba videti poništavanje nego ispoljavanje estetičkih kategorija! Ako, dakle, literarnost nije estetsko svojstvo, ona nije, takođe, niti primarno mimetičko. Ali predstavljanje literarnosti koje najvećma zavodi na pogrešan put je ono koje je shvata kao čisti verbalizam, kao negiranje principa stvarnosti u ime apsolutne fikcije. Treba, po de Manu, osloboditi govor o književnosti naivnih suprotstavljanja fikcije i stvarnosti, koja su posledica nekritično mimetičke koncepcije umetnosti: nije *a priori* izvesno da je književnost verodostojan izvor informacija o bilo čemu osim o svom sopstvenom jeziku![26]

Odgovor na samopostavljeno inicijalno pitanje – šta je to u vezi s književnom teorijom što izaziva tako jak otpor i napade? – de Man nalazi daleko od literarnosti, zapravo u suprotstavljanju literarnosti. Književna teorija, kako je on shvata, otkriva mehanizme delovanja ukorenjenih ideologija, i tako ih osujećuje, suprotstavlja se snažnoj filozofskoj tradiciji u kojoj istaknut udeo ima estetika, dovodi u pitanje etablirani kanon književnih dela i labavi granice među književnim i ne-književnim diskursom. De Man se zalaže za teoretski projekt retoričke analize, s obzirom na to da je retorika u aktivno negativnom odnosu sa gramatikom i logikom, a čitalac koji postane svestan retoričkih dimenzija teksta lakše će uočiti tekstualne instance koje nisu svodive na gramatiku ili na istorijski određeno značenje. Doduše, de Man priznaje da tehnički korektna retorička čitanja mogu biti dosadna, monotona, predvidiva i neprijatna, ali su ona neoboriva: „ona ujedno jesu teorija i nisu teorija, univerzalna teorija nemogućnosti teorije. […] Ništa ne može nadvladati otpor prema teoriji budući da teorija sama *jeste* taj otpor."[27]

Kako se vidi, ovaj koreniti dekonstrukcionistički obrt u shvatanju teorije, kao i literarnosti, neposredno je suprotstavljen Wellekovim pozicijama iznetim koju godinu ranije u navedenom tekstu. Kaže se NE razmatranju o *vrednostima, značenju, estetičkim aspektima, fikcionalnosti*! Petnaest godina kasnije u priručniku „Književna teorija" Jonathan Culler s entuzijazmom izlaže topografiju

[25] „The Resistance to Theory", u: *Modern Criticism and Theory*, str. 360–361.

[26] *Isto*, str. 361–362.

[27] *Isto*, str. 363, 360–371.

područja (samo inicijalno po nazivu „književne“) Teorije koje bismo mogli nazvati Apsurdistan: de Manova navedena opaska o „literary theory“ koja, uz ostalo, „blurs the bordelines between literary and non-literary discourse“, ovde je popularizatorski simplifikovano razrađena u okviru jednog interpretativnog pristupa koji pruža svojevrsnu potpornu armaturu za ekspanzivne kultur(al)ne studije (koje osvajahu i komparatistiku),[28] premda je odnos Teorije i tih studija složeniji.[29] Nemajući više u svom vidokrugu sopstveni raniji tekst o pitanjima literarnosti, Culler tu govori samo o „otkriću“ literarnosti *neliterarnih* fenomena. Ispostavilo se, kaže, da su svojstva za koja se često mislilo da su književna jednako krucijalna za neknjiževne diskurse i prakse: demonstrirajući kako retoričke figure (na primer, metafora) oblikuju misao i u drugim duskursima, teoretičari pokazuju „snažnu literarnost“ na delu u navodno neknjiževnim tekstovima, što komplikuje distinkciju između književnog i neknjiževnog. To omogućava da danas, legitimno, „i književna i neknjiževna dela mogu biti proučavana zajedno i na slične načine“![30]

Slovenački teoretičar Marko Juvan, u radu posvećenom u celosti pitanju literarnosti, povezuje to pitanje najpre sa krizom književne teorije, odnosno sa pitanjem postojanja ili gašenja književne teorije kao discipline. Konstatacije da je poslednjih trideset godina kategorija „književnosti“ (kao i druge) bila izložena postmodernoj dekonstrukciji i dehijerarhizaciji, da za levo orijentisane akademske duhove, kritički nastrojene prema neosmišljenom elitizmu skrivenom iza pojmova literarnosti, književnost nije više aksiološki privilegovana u odnosu na nauku, religiju, politiku, popularnu kulturu, i nove medije, uključiv tu hipertekst[31], da za teoretičare socio-istorijskih orijentacija, ili onih što su usmereni na čitalački odaziv (*reader-response*), literarnost predstavlja samo jednu od društvenih konvencija ili psihičkih očekivanja što oblikuju pozadinu za razumevanje tekstova, itd., itd., vode ga ka zaključku da literarnost predstavlja fleksibilnu, istorijski, društveno i kulturno diferenciranu konvenciju, izvedenu iz imanentnih karakteristika nekih književnih dela (kanonizovanih, klasičnih, paradigmatičnih), te da sistemski pristup književnosti (S. Schmidt sa „empirijskim studijama književnosti“, i drugi) pruža danas najuverljivije odgovore na komplikovanu prirodu literarnosti.[32] Svakako, u situaciji u kojoj se istraživački fokus u

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

[29] V.: G. Eror, „Komparatistika i 'teorija'“, str. 15.

[30] Jonathan Culler, *Literary Theory*, Oxford – New York, 1997, str. 18–19.

[31] V.: G. Eror, „O pojmu književnog hiperteksta“, *Književna istorija*, 2001, 113–115.

[32] Marko Juvan, „On Literariness: From Post-Structuralism to Systems Theory“, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal,* 2000, 2, na Internet adresi (citirano 17. VIII 2002): http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/juvan2-00.html

Slovenačku verziju ovog teksta autor je uvrstio u svoju knjigu *Vezi besedila*, Ljubljana, 2000. („Vprašanje o literarnosti“, str. 27–46).

akademskim književnim studijama „izmešta sa suštine literarnosti na socijalne kodove, konvencije i predstavljanja“[33] izgledaju vrlo poželjni „uverljivi odgovori“, makar da diversifikacija pristupa književnosti nikad nije bila veća – na području gde ionako u realnom akademskom okruženju ravnopravno „funkcionišu“ i stare i nove „paradigme“, počev od pozitivizma nadalje (premda ovu vrstu „višeglasja“ današnji teoretičari uglavnom ignorišu, zaokupljeni sporovima u svojim redovima).

U potonjem prikazu današnje situacije književne teorije, vrlo preglednom i informativnom, Juvan s dosta sarkazma govori o pluralnosti savremene teorije s mnoštvom metoda,[34] kao i o preobražaju književne teorije u eklektičnu mešavinu lingvistike, poetike, filozofije, sociologije, antropologije, psihoanalize, istorije i drugih nauka, u među- i transdisciplinarni diskurs, imenovan naprosto „teorija“,[35] što ga navodi da sažeto izloži (kako sam kaže, pomalo karikaturalnu) konstataciju kako su se profesori komparatistike, opšte književnosti ili neke od nacionalnih književnosti, navikli da pišu i čitaju članke o Freudu, Heideggeru, Lacanu, daoizmu, performansima, kvantnoj fizici, fraktalima, bušmanskim ritualima, duvanskim korporacijama, videospotovima, seksualnom uznemiravanju na radnim mestima i sličnom, a uz to da još posegnu i za nekim proizvoljnim primerom iz riznice beletristike![36] Pojam „literarnost“ se u takvim konstelacijama postmoderne Teorije počeo vezivati za već navedenu *literarizaciju teorije*, koja će biti delotvorna, po Juvanu, samo dotle dokle budu na području univerzitetske humanistike, publikacija iz struke, izdavaštva, globalne istraživačke pozornice i udruženjâ, vladali histerično grabljenje za novosti i atrakcije, trgovanje „seksi“ konceptima i međunarodni sistem zvezda.[37]

---

[33] Vincent B. Leitch, *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, New York, 1992, str. [IX]. Tu se prethodno nabraja da, uz istoriju jezika i kanonskih književnosti, „književni intelektualci“ u akademskim krugovima ustaljeno proučavaju i predaju takve „diskurse“ kao što su ženska književnost, film, folklor, popularna kultura, mit, književnosti manjina, retorika, teorija kritike, poetika, istorija pozorišta, televizija i postkolonijalne književnosti. Ovo širenje interesa, dodaje se, nesumnjivo svedoči o sve većoj društvenoj važnosti popularne kulture i masovnih medija i o slabljenju statusa kanonske književnosti (*isto).*

[34] Marko Juvan, „Od literarne teorije k teoriji literarnega diskurza: Fragmenti za uvod“, u: *Perspektive slovenistike ob vključevanju v Evropsko zvezo* (ur. M. Jesenšek), Ljubljana, 2003. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 14), str. 82: Ti metodi se „nude korisniku kao na modnoj reviji, da bi izabrao onu metodu koja je najzavodljivija, trenutno najuvaženija ili najtraženija na akademskom tržištu, recimo u vezi s konkursima za ugledna nastavnička mesta, s kreiranjem tematike i stilova međunarodnih kongresa, s uredničkim 'dizajnom' vodećih naučnih revija“. Takođe se tu govori (str. 83) o „teorijskom dadaizmu“ (Derrida/Derridada, itd.).

[35] *Isto*, str. 85. Dodaje se (str. 86) da se ta nova transdisciplinarna Teorija pretvorila ili u samodovoljno, u sebe zatvoreno polje proučavanja, tako da se profesori i studenti moraju više baviti kanonom teorije (spisima Saussura, Jakobsona, Derride, Lacana, H. Cixous, G.C. Spivak, J. Butler, S. Žižeka, i drugih) no kanonom književnosti, ili, pak, u metodološku osnovu za tzv. kultur(al)ne studije, s širokim predmetnim područjem, koje zahvata bezmalo sve (od stilova života do lake književnosti).

[36] *Isto*, str. 86.

[37] *Isto*, str. 88–9.

U tako sagledanoj situaciji ovaj autor vidi izlaz u preoblikovanju književne teorije u teoriju književnog diskursa, to jest ona mora, s jedne strane, da preuzme pojmove i uvide opšte, transdisciplinarne Teorije, odnosno kulturnih studija, i prizna da književni tekstovi sa svojim elementima i strukturama nisu izuzeti iz istorijsko-kulturnog promenljivog realnog sveta, a s druge strane da nastupi kao svedok i tumač ne samo specifičnosti već i nezamenljivih antropološko-egzistencijalnih i društveno-kulturnih uloga književnog diskursa, naročito danas. Istovremeno, teoriji ostaje osobeno predmetno područje, zadatak da razloži kako je organizovan književni diskurs, kako *održava svoju različitost* od drugih područja jezičke interakcije, zašto je potreban, kakav je njegov *smisao*.[38]

Za pojedine autore danas, „moderna književna teorija" (zasnovana na postuliranju literarnosti, odnosno na sistemu relevancije koji legitimiše književnost na osnovu njene pretpostavljene umetničke originalosti) naprosto je prevaziđena, mrtva,[39] pa se može takođe lako i olako govoriti o diskvalifikovanom konceptu literarnosti ruskog formalizma.[40] Ono što se ne uklapa u moderne trendove ujedno je, tako, i diskreditovano u velikoj meri. Kako komentariše René Girard, opasno je imati isuviše respekta prema najnovijim istraživačkim postupcima, verovati da je saznavanje progresivno i kumulativno. Društvene nauke smatraju da je najnoviji model istraživanja nužno superioran u odnosu na ono što je bilo ranije, jednostavno zato što je došao kasnije, ali je ta vera u napredak katastrofalna za prenošenje najviše kulture: uopšte se ne razmatra mogućnost da se može pokazati kako najnovija istraživanja nisu ništa više do efemeran proizvod hira i mode, kulturno smeće koje pedeset godina kasnije niko neće čitati![41] – Uostalom, i pojam literarnosti se ponegde vraća „rekonceptualizovano", da bude, na primer, povezan – više po Šklovskom no po Jakobsonu – sa čitaocem, odnosno načinom čitanja: kanadski istraživači David S. Miall i Don Kuiken iznalaze trokomponentni model literarnosti[42]

[38] *Isto*, str. 90, 93.

[39] V.: Galin Tihanov, "Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Easter Europe? (and Why Is It Now Dead?)", *Common Knowledge*, 2004, l.

[40] V.: Gyorgy Kalman, "Literariness of Theory", *Neohelicon*, 2000, 1, 15–20. Autor smatra da bi se moglo eventualno ispitivati koje sve književne karakteristike ispoljavaju teorijski tekstovi da bi bili shvaćeni kao više ili manje književni, ali da takvo polazište u diskvalifikovanom konceptu literarnosti predstavlja opštepoznato pogrešnu hipotezu, odnosnu pogrešnu polaznu poziciju, budući da je literarnost koncept koji samo zavarava.

[41] René Girard, „Theory and its Terrors", u: *The Limits of Theory* (ur. T. M. Kavanagh), Stanford, California, 1989, str. 234–5. – Ako bi čovek hteo da bude zbilja polemičan, dodaje autor (str. 236), rekao bi da je, štaviše, vera u napredak saznanja zapravo zamenjena verom u napredak neznanja (*ignorance*).

[42] Svaka komponenta literarnosti (stilističke ili narativne varijacije; oneobičavanje /*defamiliarization* u engleskom/, reinterpretativne transformacije) može se javiti odvojeno, ali ključ literarnosti, po ovim autorima, leži u interakciji tih triju komponenti. – David S. Miall & Don Kuiken, "What Is Literariness? Three Components of Literary Reading", *Discourse Processes*, 1999, 121–138; na Internet adresi (citirano 21. XII 2005): http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/Literariness.htm

(koja se pokazuje nesvodiva na druge, psihološke, sheme objašnjenja razumevanja književnosti), i daju sledeće tumačenje: „Literarnost se konstituiše kada stilističke ili narativne varijacije izrazito oneobičavaju uobičajeno shvaćene referente [to jest *realne stvari*, *stanje stvari* – lingv. termin] i pobuđuju reinterpretativne transformacije uobičajenog pojma ili osećanja.“

*

Američki komparatist Haun Saussy, pominjući temeljne radove Curtiusa i Auerbacha (ali, za američke autore karakteristično, ne i ranije francuske komparatiste poimence) konstatuje da je *comparative literature* bila disciplina sa logikom grananja, ali da je tim granama nedostajalo stablo! To bi stablo mogla predstavljati opšta poetika, istorijski izvor svih književnih tradicija, ili fundamentalna tipološka kategorija kao što je *literarnost*. No pokazalo se, prema Saussyju, da ništa takvo nije bilo potrebno: istorijska proučavanja (uticaj i recepcija) mogla su biti izvođena na različitim delovima drveta bez brige o egzistenciji stabla![43] Izvorna francuska komparatistika oslanjala se, zapravo, na ustaljene metode književne istorije, one što se u potonjim ocenama vezuju za pojam *pozitivizma*[44] u književnim studijama, o čemu je svojevremeno pregnantno govorio René Wellek.

U već pomenutom univerzitetskom predavanju o revoltu protiv pozitivizma, iz 1946. godine, Wellek se bio veoma kritički odredio prema tradicionalnim pozitivističkim oblicima proučavanja književnosti, među koje je u prvom redu uvrstio „sitničarsko starinarstvo: 'istraživanje' najsitnijih pojedinosti života i razmirica autorâ, lov na paralele i iščeprkavanje izvorâ – ukratko, nagomilavanje izdvojenih činjenica, u čiju se odbranu obično navodilo nejasno verovanje da će sve te opeke biti jednom ugrađene u golemu piramidu učenosti“.[45] Sve pobrojano je Wellek izričito povezao i sa komparatistikom u izlaganju na Drugom kongresu Međunarodnog komparatističkog udruženja, održanom 1958. godine u Chapel Hillu, na Univerzitetu Severne Karoline, kada je tako reći optužio Baldenspergera, Van Tieghema, Carréa i Guyarda da su poredbene studije „opteretili jednom izanđalom metodologijom, i na nju položili mrtvu ruku činjeništva, naučništva i istorijskog relativizma devetnae-

[43] Haun Saussy, „Comparative Literature?“, PMLA, 2003, 2, str. 338.

[44] U govoru na inauguralnoj sednici IX komparatističkog kongresa, pod naslovom „Sto godina komparatistike: tekovine, perspektive“, belgijski komparatist Roland Mortier je naveo da je *littérature comparée* konstituisana kao univerzitetska kritička disciplina u eposi koju su obeležavala dva velika toka, *istorizam* i *pozitivizam*, pa je bila i sama obuhvaćena kritikama upućenim jednoj metodologiji „čiji glavni predmet, to treba priznati, nije predstavljala 'literarnost'“. *Actes du IXe Congrèes de l'AILC*, I, Innsbruck, 1981, str. 11.

[45] V.: napomenu 6. Pr. (S. Đorđević) „Pobuna protiv pozitivizma u novijem evropskom književnom znalstvu“, u: *Kritički pojmovi*, Beograd, 1966, str. 167.

stog veka“: Van Tieghem i njegovi prethodnici i sledbenici „shvataju proučavanje književnosti, na osnovu pojmova pozitivističkog činjeničništva [*positivistic factualism*] kao proučavanje izvora i uticaja“, i „veruju u uzročno objašnjavanje [*causal explanation*]“, dok se, međutim, treba suočiti sa problemom „literarnosti“, sa središnjim pitanjem estetike, prirode umetnosti i književnosti.[46]

Ali Wellek konstatuje još nešto, kad je reč o pozitivističkom nasleđu metoda proučavanja književnosti u Francuskoj, naime da „Francusku nikad nije obrvala najezda organizovanog činjeničništva; a njeni književni istoričari, ma koliko njihovi ciljevi bili naturalistički, sačuvali su izvanredno estetsko i kritičko osećanje.“ Tu on, uz ostalo, pominje široke ogranke „jedne dobro organizovane škole uporedne književnosti, nadahnute Fernandom Baldenspergerom“, te knjigu *La crise de la conscience européene* Paula Hasarda, koji se „u svom radu koristi shvatanjem evropske svesti nepojmljivim za stare pozitivističke metode“, kao i Paula Van Tieghema, koji je zasnovao koncepciju „opšte književnosti“, „pojma koji pretpostavlja jedinstvo književne tradicije zapadne Evrope“ (nasuprot komparatističkom proučavanju uticaja), ali njegovu istoričarsku „praksu“ ocenjuje kao razočaravajuće konvencionalnu.[47] Drugde zapaža da Baldensperger u svom programskom uvodu za prvi broj časopisa *Revue de littérature comparée* „uviđa ćorsokak u koji zalazi književno znalstvo obuzeto ispitivanjem istorije književnih tema“, mada je njegov lek razočaravajući – „obraćanje pažnje na sitne pisce i iščezle pomodnosti književnog ukusa“, uz istorijski relativizam, a „u zaključku svoga manifesta, Baldensperže naprečac proglašava uporednu književnost pripremom novog humanizma“.[48] Tako Wellek.

Zastupajući gorljivo tezu da u književnim studijama teorija, kritika i istorija moraju da uzajamno sarađuju, da čak i najjednostavniji problem književne istorije zahteva čin suđenja, te da štaviše nema razlike između književne istorije i kritike (jer se prava književna nauka bavi vrednostima i svojstvima, a ne pasiv-

[46] René Wellek, “The Crisis of Comparative Literature” u: *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* (ur. W. P. Friedrich), l, Chapel Hill, 1959, 149–159. Takođe u knjizi *Concept of Criticism,* str. 282–295. Pr. (A. I. Spasić) „Kriza uporedne književnosti“, u: *Kritički pojmovi*, str. 181, 183, 187. Reč „literariness“ je tu „prepevana“ kao „književnosnost“ (isto i u prevodu teksta o pobuni protiv pozitivizma). – *V.* takođe i Wellekov rad „The Name and Nature of Comparative Literature“, u: *Discriminations, Further Concepts of Criticism*, New Haven – London, 1970. Pr. (A. I. Spasić) „Naziv i priroda uporedne književnosti“, I–IV, *Književnost*, 1989, 10 – 1990, 2–3. Tu Wellek takođe kaže (1990, 2–3, str. 545–6): „A na svetlost dana ponovo je [krajem devetnaestog veka] izbio faktualizam, nasleđen iz opšte tradicije empirizma i pozitivizma, i podržan idealom naučne objektivnosti i uzročnog objašnjavanja.“

[47] „Pobuna protiv pozitivizma u novijem evropskom književnom znalstvu“, *Kritički pojmovi*, str. 169–170.

[48] „Kriza uporedne književnosti“, *Kritički pojmovi*, str. 183–4.

nim činjenicama),[49] te, ponovimo, ističući „problem of 'literariness', the central issue of aesthetics, the nature of art and literature",[50] Wellek je u francuskoj komparatistici morao videti prvenstveno njene slabosti. I Henry Remak je u radu iz 1960. godine pre svega tumačio te izvorne komparatističke tokove u Francuskoj kao „pragmatičan pristup", kome je svojstven „genetički metod", i gde se odbacuje shvatanje da se književnost može gledati kao izdvojen estetički spomenik (*isolated aesthetic monument)*,[51] dok u američkoj komparatistici nalazi mnogo više osećaja za smerove i metode što ih osnažuje „Literary Criticism". Remak konstatuje da francuska komparatistika pripada školi „dokumenata" (vernoj pozitivističkom nasleđu), dok većina američkih komparatista – naglašavajući neophodnost da se vratimo tekstu i tumačimo ga potpuno kao umetnički „spomenik" (*artistic „monument")* – još uvek tekst vidi kao kariku u književnoj istoriji, ojačanu poređenjem sa drugim karikama (*links*), odnosno interdisciplinarnim istraživanjima (književnost i /druge/ umetnosti, književnost i istorija, književnost i nauka).[52] U jednom članku objavljenom više od dve decenije kasnije Remak daje definiciju („misije") komparatistike, kojoj samo nominalno nedostaje reč „literarnost": „Misija komparatistike je istraživanje celokupnog konteksta književnosti mimo granica i intelektualnog razvrstavanja, uz očuvanje primata estetičkog integrisanja koje književnost čini književnom (*literary*).[53]

Treba ipak reći da bi bilo isuviše pojednostavljeno klasifikovati akademske utemeljitelje komparatistike, Baldenspergera ili Van Tieghema (pežorativno), među pozitiviste koji u književnosti vide prevashodno „dokumente": u mnoštvu akademskih „rukavaca" pozitivistički ustrojenog mišljenja moramo da zapazimo i one što su, na svoj način, takođe imali u vidnom polju (neimenovanu) „normu" literarnosti. Ne gleda li Baldensperger s nepoverenjem na *folklor* i *Stof-*

---

[49] Tvrdnju izrečenu u polemičkom žaru da "there is no distinction between litarary history and criticism" ("The Crisis of Comparative Literature", *Concepts of Criticism*, str. 291) sam Wellek je „opozvao" u potonjem, „dopunskom" izlaganju na istu temu, "Comparative Literature Today" (President's address at the meeting of the American Comparative Literature Association, 1965), gde, pak, tvrdi da "in all my writings I […] have made elaborate distinctions between theory, history, and criticism" (R. Wellek, *Discriminations*, str. 47; *v.* pr. (A. I. Spasić), „Uporedna književnost danas", *Književna kritika*, 1970, l, str. 43.

[50] "The Crisis of Comparative Literature", *Concepts of Criticism*, str. 293.

[51] *Upor.*: "Works of literature are monuments and not documents". R. Wellek, „The Name and Nature of Comparative Literature", u: *Discriminations,* str. 20.

[52] Henry H. H. Remak, "Comparative Literature at the Crossroads. Diagnosis, Therapy, and Prognosis", *Yearbook of Comparative and General Literature*, IX, 1960 (ponovno izdanje 1965), str. 2, 4, 8,18. – U jednom radu s kraja osamdesetih godina Remak ocenjuje da i dalje postoje te navedene razlike, naime tenzije između "more historical, positivistic, biographic, diachronic, 'French' and a more 'literary', analytic, textoriented 'American' criticism, between literature viewed as a document and as a monument". "The 'National' in Comparative Literature: Pro and Con", *Metodološka misao u preseku. Sadašnji trenutak nauke o književnosti* (ur. B. Milijić), Beograd, 1990, str. 184.

[53] Henry H. H. Remak, "How I Became a Comparatist", *Arcadia,* Sonderhelf für Horst Rüdiger: „Wege zur Komparatistik" (ur. E. Koppen i R. von Tiedemann), 1983, str. 85.

fgeschichte, smatrajući da su to vrste istraživanja koja su više zainteresovane za građu nego za umetnost (*plus curieux de la matière que de l'art*), pa bi, kad je reč o autentičnim književnim delima, Faust ili Don Juan mogli tako biti proučavani „radi ciljeva skoro obrnutih od ciljeva umetničke aktivnosti (*l'activité artistique*)"?[54] Ne podržava li Van Tieghem te zamerke tematologiji, ili rezerve prema uključivanju ispitivanja folklornih tema u komparatistiku (budući da se tu razmatra samo građa i njeni prelazi iz jedne zemlje u drugu), smatrajući ujedno da je legitimno uvoditi u komparatistiku teme (uz tipove i legende), ukoliko su iz njih proizašla dela čija su svojstva u dovoljnoj meri književna (*suffisamment littéraire*)?[55]

Wellek je, međutim, u svojevrsnom „misionarskom duhu"[56] i žaru, koji se osećaju ne samo u inicijalnom predavanju iz 1946. godine o revoltu protiv pozitivizma već opstaju i u njegovim narednim predavanjima i tekstovima iz pedesetih i šezdesetih godina o situaciji u poredbenim studijama, bez okolišenja ukazivao na sva ona zastranjenja što su ugrožavala *comparative literature*, ističući među njima pokušaje (Guyard, Carrée) da se oblast komparatistike iznenada toliko proširi da obuhvati i proučavanje nacionalnih obmana (*illusions*), utvrđenih ideja koje jedna nacija ima o drugoj.[57] Wellek konstatuje da takvo proširenje polja podrazumeva uviđanje jalovosti uobičajenog predmeta komparatistike, po cenu utapanja književnih studija u socijalnu psihologiju i kulturnu istoriju – a tek će se u poslednjoj četvrtini veka pokazati u punoj meri koliko je bio u pravu kad je govorio o toj ceni proširenja područja poredbenih studija!

I u radu o nazivu i prirodi poredbenih studija, objavljenom u knjizi iz 1970. godine, Wellek ponavlja kritiku takvog proširenja polja, osvrćući se potom skeptično i na Remakov, kako kaže, „manje arbitraran i ambiciozniji" pokušaj da na drugačijim osnovama proširi definiciju komparatistike – vezujući je s drugim oblastima znanja: „Čitava se shema nameće kao zamišljena u čisto praktične svrhe za neku američku visoku školu, gde možete biti primorani da temu neke teze opravdate kao 'uporednu književnost' pre nego što neblagonaklone kolege

[54] Fernand Baldensperger, „Littérature comparée. Le mot et la chose", *Revue de littérature comparée*, 1921, 1, str. 12.

[55] Paul Van Tieghem, *La littérature comparée,* Paris, 1931, str. 88-90.

[56] U autobigrafskom zapisu „Prospect and Retrospect" (*Yale Review,* 1979), koji je uvrstio u knjigu *Attack on Literature*, Wellek navodi da je bio pozvan na Yale 1946. godine da predaje slovenske književnosti i komparatistiku, te da je tamo stigao „in something of a missionary spirit", budući da taj univerzitet nije imao ni odgovarajuću katedru, ni program, ni odsek, niti ga je ikad imao, a stari komparatistički odseci na Harvardu i univerzitetu Kolumbija bili su neaktivni (*Attack*…, str. 156).

[57] „Može da bude vrlo korisno znati kako Francuzi shvataju Nemačku ili šta misle o Engleskoj – no da li takvo proučavanje ide u oblast književnog znalstva? […] To je stvar nacionalne psihologije, sociologije i, kao proučavanje književnosti, ništa drugo do oživljavanje stare *Stoffgeschichte* („Kriza…", *Kritički pojmovi*, str. 182). – V.: takođe: R. Wellek, "The Concept of Comparative Literature", *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1953, 2, str. 1–5. U ovom ranom polemičnom tekstu, Wellek konstatuje da „poredbena psihoanaliza nacionalnih mitova, što je zahtevaju gospoda Carré i Guyard, nije deo književnih studija već predmet koji pripada sociologiji ili opštoj istoriji" (str. 4).

ispolje pizmu prema vašem zadiranju u njihove osobene nadležnosti“, i kao definicija ne može da preživi podrobnije razmatranje![58] Sam Wellek ima, zapravo, izbalansirano stanovište da svi treba da učimo od otkrića u susednim disciplinama: psihologiji, filozofiji, istoriji umetnosti, sociologiji, i mnogim drugima, ali da ujedno moramo „očuvati ravnotežu između širenja i koncentracije, nacionalizma i kosmopolitizma, proučavanja književnosti kao umetnosti i proučavanja književnosti u istoriji i društvu“.[59] Remak, pak, zalažući se za „interdisciplinarne poduhvate“, procenjivao je (pogrešno, kako je i sam kasno shvatio) da su fragmentacija i prekomerna specijalizovanost veća opasnost za našu kulturu nego komparatistika koja bi se graničila sa sociologijom ili ekonomijom (da, nije greška: *bordering on sociology or economics*)![60]

Wellekova oštra i autoritativna kritika istraživanja predstava i predrasuda o pojedinim stranim zemljama i narodima uvreženih u jednoj nacionalnoj sredini (zapazivih u većoj ili manjoj meri i u *belles-lettres*), istraživanja koja su se „legitimisala“ kao deo komparatističke discipline, bila je urodila plodom, činilo se. U devedesetim godinama prošlog veka, međutim, u vremenu kad više nije bilo takvih autoriteta kao što je Wellek, ova *imagološka* istraživanja se vraćaju osnažena na francusku (i ne samo francusku) komparatističku scenu, doduše više usmerena na samo područje književnosti. Jedan od najvećih zagovornika imagologije, Daniel-Henry Pageaux, čak će reći da da „među glavnim orijentacijama poredbenih studija (*littérature comparée*), takvima kakve su se konstituisale počev od prvih decenija ovog stoleća, imagologija je postala posebno originalno i plodno područje proučavanja“! Pageaux je istakao da želi da predloži nove procedure analize predstave, slike (*image*: to jest, slike o stranoj kulturi, uglavnom) u književnom tekstu, te da se zalaže za obnovu komparatističkih studija zasnovanih na „neprocenjivom doprinosu humanističkih nauka (istorija, antropologija, lingvistika)“. On bi da književnom tekstu pristupi kao manifestaciji jednog datog kulturnog trenutka, da ponovno uvede *tematiku* u središte poredbenih studija, i usredsredi se na „dijaloge kultura“, u kojima su sagledani „odnosi snaga među kulturnim sistemima“, a (književne, uz ostalo) predstave o (ino)stranom su, smatra, najočitiji izraz, rezultat tog odnosa snaga.[61]

I celo jedno poglavlje Pageauxovog komparatističkog priručnika iz 1994. godine posvećeno je imagologiji, a ona se tu, sasvim moderno, želi videti kao interdisciplinarno promišljanje: ova vrsta studija, čitamo, spaja istraživanja et-

[58] „Naziv i priroda uporedne književnosti“, III, *Književnost*, 1990, 1, str. 127.

[59] „Uporedna književnost danas“, *Književna kritika*, str. 46.

[60] „Comparative Literature at the Crossroads. Diagnosis, Therapy, and Prognosis“, *Yearbook of Comparative and General Literature*, str. 26, 17.

[61] Daniel-Henri Pageaux, ”De l’imagologie à la thèorie en littérature comparée. Eléments de réflection“, u: *Europa provincia mundi*: essays in comparative literature and European studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday (ur. J. Leerssen i K. U. Syndram), Amsterdam – Atlanta, GA, 1992, str. 297–8, 301–2, 305.

nologa, antropologa, sociologa, istoričara mentaliteta i senzibiliteta, koji se bave pitanjima vezanim za kulture „drugih“, za alteritet, identitet, akulturaciju, dekulturaciju, kulturnu alijenaciju, javno mišljenje ili društveno zamišljanje (*imaginaire*). Ta istraživanja „susednih“ disciplina treba da zanimaju komparatistu da bi svoje metode suočio sa drugima, a sliku što je zovemo „književnom“ uporedio sa paralelnim i savremenim svedočanstvima, sa predstavama što ih pruža štampa, paraliteratura, film, umetnosti. Ali da tu težište više nije na samoj književnosti, vidimo iz definisanja „književne slike“ koja bi bila skup ideja o inostranstvu primljenih u procesu *literarizacije* ali takođe i *socijalizacije*: ta slika, odnosno predstava, osvetljava „funkcionisanje jednog društva“ najpre u njegovoj *ideologiji* (rasizam, egzotizam, na primer), a tek potom u njegovom „književnom sistemu“, kao i u njegovom društvenom *imaginaire*. Raspravlja se, dakle, o Drugom, suprotstavljenom ili asimiliranom, pa tako i o nimalo književnim pitanjima *stereotipa* („osobenog i moćnog oblika slike“, iskazanog u tekstu kroz formulacije tipa „taj narod je …“, „taj narod nije…“, itd.).[62]

Imagologija je sagledana u najboljem svetlu i u pregledu aktuelnih tendencija ovog tipa studija što ga je napisao Jean-Marc Moura. Polazeći, u istorijskom osvrtu, od „odlučujućeg impulsa“ što ga je dao Jean-Marie Carré s početka pedesetih godina prošlog veka, i razvitka teorije komparatističke imagologije u Nemačkoj, od sredine šezdesetih godina (počevši s Hugo Dyserinckom), Moura smatra da su, nakon više „generacija radova“ iz imagologije, ove studije uspele da definišu neke principe koji učvršćuju njihovu validnost i osobitost u polju poredbenih studija – pre svega razradom pojma *image,* uklopljenog u *imaginaire social* (čija bi dva pola predstavljale ideologija i utopija). Kad je reč o današnjoj situaciji „književne imagologije“, J.-M. Moura je vidi tesno povezanom sa područjima „Cultural Studies“ i postkolonijalne kritike (kao i mitokritike, studija recepcije i prevođenja, uključujući takođe problematiku tzv. „književnog prostora“ /najpre onog kolonijalnog/), a „istorija književnih iluzija o inostranstvu“, bilo kojim od ovih pet puteva da se usmerava, „više no ikad je aktuelna za komparatiste“![63]

I u jednom radu koji bi mogao predstavljati više distanciran osvrt na ovaj tip kvaziknjiževnih proučavanja, bilans imagoloških studija se vidi kao, moglo bi se reći, globalno pozitivan. Naime, slovenački autor Tone Smolej smatra da je imagologija jedna od najvećma interdisciplinarnih grana poredbenih studija

[62] Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, 1994, str. 59–60, 62. – To su pitanja za koja bi Wellek rekao da pre spadaju u neko proučavanje javnog mnjenja, „korisno, na primer, za direktora programa Glasa Amerike, ili njegove istoposlenike u drugim zemljama“ („Kriza uporedne književnosti“, *Kritički pojmovi*, str. 182).

[63] Jean-Marc Moura, ”L’imagologie littéraire: tendances actuelles“, u: *Perspectives comparatistes* (ur. J. Bessière i D.-H. Pageaux), Paris, 1999, str. 182–4, 187–8, 191. – Ranija verzija ovog teksta objavljena je pod naslovom „L’imagologie comparatiste“, u: *Littérature comparée. Théorie et pratique* (ur. A. Lorant i J. Bessière), Paris, 1999. [Actes du Collogue international, 1993].

(*primerjalne književnosti*), premda istodobno navodi da se, po prethodnom francuskom autoru,[64] imagološke studije smeštaju uz književnu istoriju, političku istoriju i psihologiju. I sam zapaža da imagologija svoju građu rado traži i nalazi u manje značajnim, pa čak i trivijalnim književnim delima, i bavi se isuviše regionalnim problemima (predstavama nekog naroda o svojim susedima). Trebalo bi, sudeći po kratkom zaključnom odeljku ovog teksta, da smatramo kako je prednost imagologije – koja proučava „slike drugoga u datoj književnosti" – u tome što je njena „književna građa" (a čini se da je ta građa „književna" naprosto zato što je izvučena iz književnih tekstova) upotrebljiva takođe u istoriji, sociologiji i socijalnoj psihologiji.[65] – U najmanju ruku, o imagologiji bi se moglo ponoviti ono što je (kako je već citirano) Baldensperger bio rekao o tematologiji, to jest da je „plus curieux de la matière que de l'art".

U američkoj komparatistici, primat koji bi, po Henryju Remaku, trebalo da ima, „esthetic integration which makes literature literary" (i što je, po njemu, više poštovano u američkoj nego u francuskoj „školi") bio je osporen (zapravo i negiran) upravo „oruđem" što ga je pružila primena Remakovih zalaganja (od navedenog rada iz 1960. godine nadalje) za obuhvatanje istraživanja interdisciplinarnih vidova književnosti u polje poredbenih studija. Na jednom naučnom skupu s početka osamdesetih godina prošlog veka, organizovanom na univerzitetu Princeton, Remak je još govorio sa puno entuzijazma o komparatistici shvaćenoj interdisciplinarno kao poređenju književnosti sa drugim sferama ljudskog izražavanja, jer, navodio je, poredbene studije zahtevaju kontekst, a kontekst može biti prostorni ili interdisciplinarni; jer, takođe, ono „comparative" u nazivu „comparative literature" (uočljiva tendencija u okviru discipline je, po Remaku, da se više poredi, utvrđuju sličnosti i razlike, a manje iznalaze uticaji) podstiče interdisciplinarne pristupe književnosti; i jer interdisciplinarne studi-

[64] Tačnije bi bilo reći da J.-M. Moura u navedenom tekstu ("L'imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique", *Revue de littérature comparée*, 1992, 271–287) citira gledište Manfreda Gsteigera (iz: „Pourquoi la Littérature comparée?", *Etudes de Lettres,* 3, Lausanne, 1974) da se imagološke studije smeštaju „na pola puta između književne istorije, političke istorije i psihologije naroda", u čemu Moura vidi *interdisciplinarnost* imagologije (uključiv i prožimanja sa radovima istoričara i sociologa, i uvođenje u polje sociokritike).

[65] Tone Smolej, „Perspektive imagologije", *Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa, Primerjalna književnost*, posebna številka, 2001, str. 253, 256–7, 259. – Dopunski (i zaključni) argument *pro* (koji valjda treba da podseti na inicijalne impulse komparatistike), jeste da imagologija – budući da iznalazi i razmatra stereotipne predstave o drugim narodima zastupljene u književnosti – „upozorava na banalnost i štetnost stereotipa, i time može da doprinese barem boljem poznavanju, ako ne i većem razumevanju među pojedinim narodima". V.: takođe vrlo informativan rad, srodan u pristupu: Vladimir Gvozden, „Polazišta i ciljevi imagološkog proučavanja književnosti", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik,* 2001, 1–2, str. 211–224. Po ovom autoru, „ukratko, cilj savremene imagologije nadahnute poststrukturalizmom jeste da dekonstruiše strategije prikazivanja kako bi ispitala dinamiku moći koja rukovidi načinom na koji posmatramo svet. U polju književnih proučavanja zadatak imagologije bio bi da se uhvati u koštac sa takvim predstavama, na prvom mestu o drugim narodima (o 'njima') u kulturi i književnosti jednog naroda ('našeg')" (str. 222).

je koje obuhvataju književnost mogu doprineti razumevanju celokupne kulture (regiona, zemlje, itd.), a mnogostrukost interdisciplinarnih veza predstavlja izvanredan izazov svetu nauke.[66] Malo šta je od tog entuzijazma bilo ostalo kod ovog istaknutog američkog komparatiste krajem devedesetih godina, međutim![67] Iako i dalje nevoljan da okreće leđa interdisciplinarnoj dimenziji komparatistike dokle god jedan od dva pola poredbenog tumačenja ostaje književnost, *književna* književnost („*literary* literature"), opominjući da kad jedno pregnuće gubi svoj jedinstveni *profil*, ono gubi svoj *identitet,*[68] Remak u tekstu objavljenom 2002. godine konstatuje da se u SAD, kako izgleda, književno jezgro („literary core") komparatistike razvodnilo do tačke u kojoj je postalo sporedno, ako ne i potpuno napušteno.[69]

Tako se pitanje *literarnosti* i(li) *literarnog* nakon Welleka iznova našlo u vidokrugu rasprava o poredbenim studijama, što je posebno podstaknuto jednom od ključnih tvrdnji iznetih u tzv. „Bernheimerovom" Izveštaju o (profesionalnim) standardima američkog Udruženja za komparatistiku (ACLA), naime tvrdnjom da se sada književnosti (treba da) pristupa kao prema „jednoj diskurzivnoj praksi među mnogim drugima, u složenom, promenjivom i često kontradiktornom polju kulturne proizvodnje".[70] Predsednik Međunarodnog udruženja za komparatistiku (AILC/ICLA) u svom „pismu" članovima 2001. godine zato i ukazuje na novu krizu u okvirima komparatističke discipline, vezanu za „*literature"* iz „comparative *literature*", u vremenu kad u prvi plan izbijaju kultur/al/ne studije: izgleda da obznanjivanje akademske pozicije koja smatra jednakim sve kulturne fenomene „pomera književnost i književne studije iz jezgra humanistike ka sve naglašenijoj marginalizaciji".[71]

[66] Henry H. H. Remak, „Concluding Observations", *Yearbook of Comparative and General Literature* [A Conference „Interdisciplinary Aspects of Comparative Literature", Proceedings], 1983, 32, str. 99–100, 103–104.

[67] V.: G. Eror, „Šta se poredi u poredbenim književnim studijama (littérature comparée)? II", str. 73–4, 78.

[68] Henry H. H. Remak, „Once Again: Comparative Literature at the Crossroads", *Neohelicon*, 1999, 2, str. 106.

[69] Henry H. H. Remak, „Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies", *Neohelicon*, 2002, 1, In Memoriam György Mihály Vajda (ur. J. Pál i J. Szili), str. 249.

[70] *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (ur. C. Bernheimer), Baltimore – London, 1995, str. 42.

[71] Koji Kawamoto, „Lettre du président / Letter from the President", *ICLA Bulletin*, 2001, l, str. 8/9, 12/13.

Gvozden Eror

LA QUESTION DE LA LITTÉRARITÉ
ET L'HÉRITAGE DE LA PENSÉE COMPARATISTE
(Résumé)

Depuis les années soixante du siècle dernier – quand les textes des formalistes russes furent traduits en plusieurs langues – „la littérarité" (un calque du néologisme correspondant de Jakobson) fut reprise en tant que terme employé sporadiquement, restant dans la „périphérie" terminologique. Bien qu'elle attire plus d'attention ces temps derniers (J. Culler, C. Altieri, M. Juvan), la littérarité fut contestée, depuis les années quatre-vingt, surtout aux USA, en tant que terme caractéristique d'une approche „dépassée" à la littérature (Paul de Man et d'autres).

La littérature comparée française s'appuyait initialement sur les méthodes traditionelles de l'histoire de la littérature, celles qui se lient, dans les analyses postérieures, à la notion du positivisme, bien qu'il serait trop simpliste de classifier les fondateurs de la discipline, Baldensperger et Van Tieghem, parmi les comparistes qui voient la littérature en tant que „documents". René Wellek a été, dans plusieurs conférences, très critique envers les formes positivistes traditionnelles de l'étude de la littérature, notamment dans la littérature comparée, en soulignant justement la question de la littérarité – et ce fut lui qui a employé le terme équivalent anglais „literariness" déjà lors de son discours inaugural à l'Université de Yale en 1946. Bien que Wellek ait principalement critiqué les études sur les opinions et les préjugés sur des peuples et des pays étrangers, enracinés dans un milieu national, lors des années quatre-vingt-dix ces études da l'imagologie littéraire retournent renforcées à la scène comparatiste française (et non seulement française). Quant à la littérature comparée américaine, le primat que, d'après Henri Remak, aurait dû avoir une „estetic integration which makes literature literary", fut contesté justement à l'aide des „instruments" fournis par les engagements de Remak pour englober les études des aspects interdisciplinaires de la littérature dans le domaine de la littérature comparée.

Ključne reči: komparatistika, literarnost, imagologija, pozitivizam, književna teorija, interdisciplinarnost.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 29–50)
UDK 821.111–24.09 SHAKESPEARE, W. = 163.41

Zorica Bečanović-Nikolić
Filološki fakultet – Beograd

DEKONSTRUKCIJA I ČITANJA ŠEKSPIROVIH ISTORIJSKIH DRAMA

U radu se ispituju teorijske pretpostavke dekonstrukcije kao jednog od interpretativnih modela za čitanje Šekspirovih istorijskih drama. Polazi se od koncepta suprotstavljenosti modernističkih i postmodernističkih pristupa u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku; pažnja se, potom, usmerava na postmodernističku paradigmu, da bi, zatim, bile izložene i ispitane interpretativne strategije svojstevne dekonstrukciji. Na kraju se prikazuju i analiziraju odabrani primeri dekonstrukcionističkih čitanja Ričarda II, Prvog i Drugog dela Henrija IV *i* Henrija V.

Ako se prati smena teorijskih paradigmi, kako u pristupu književnosti, tako u pristupu istoriji i istoriografiji, moguće je, u okvirima recepcije Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku, uočiti različite interpretativne modele koji vode ka divergentnim, a ponekad i ka jasno suprotstavljenim, sasvim oprečnim, čitanjima. Različiti pristupi Šekspirovim istorijskim dramama se, u zavisnosti od njihovih eksplicitno definisanih ili podrazumevanih shvatanja *jezika, književnog teksta, istorije, istorijskog znanja, istoriografskog teksta, politike, sveta, subjektivnosti, uloge autora, uloge čitaoca i prirode interpretacije,* mogu podeliti u dve velike paradigmatične skupine *modernističkih* i *postmodernističkih* interpretacija. Napetost i protivrečnosti koje se primećuju kada se uporede modernistička i postmodernistička tumačenja vode ka zaključku da je moguće govoriti o *sukobu interpretacija* u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku.

Pojam *sukob interpretacija* potiče iz studije francuskog filozofa Pola Rikera /*Paul Ricoeur*/ *De l'interprétation: essai sur Freud* (1965) i označava dubinski zaokret koji je u humanističkim disciplinama nastao u odnosu prema razumevanju smisla posle Ničea, Marksa i Frojda. Naspram hermeneutike 'restauracije smisla', ili 'hermeneutike vere', tumačenje smisla se, nakon ovih mislilaca, ukazuje kao demistifikacija, koja uključuje i neprestanu reviziju sopstvene interpretativne pozicije, to jest kao – 'hermeneutika sumnje'. Drugde smo pokazali da se razlike u teorijskim pretpostavkama između modernističkih i postmodernističkih pristupa Šekspirovim istorijskim dramama u osnovi svode na razlike između ta dva tipa hermeneutike, te da se, shodno tome, može govoriti o rikerovski shvaćenom *sukobu interpretacija* u recepciji Šekspirovih isto-

rijskih drama u dvadesetom veku.[1] Ovde ćemo najpre ukratko odrediti teorijske pretpostavke na kojima počiva postmodernistička paradigma u recepciji Šekspirovog opusa, a potom prikazati i ispitati uticaj dekonstrukcije na čitanja Šekspira u celini, a posebno na tumačenja njegovih istorijskih drama.

I

Postoji nekoliko knjiga iz osamdesetih godina koje su, moglo bi se reći, frontalno obznanile promenu paradigme i prodor novih, postmodernih, poststrukturalističkih teorijskih pogleda u oblast proučavanja engleske renesanse i Šekspirovih dela. Primetno je da se to desilo nakon što su ta teorijska strujanja već uveliko ostavila traga u drugim oblastima književnosti, što je, po nekima,[2] bio odraz konzervativnosti onog dela anglo-američke akademske javnosti koja se bavi Šekspirom. Deridina dekonstrukcija, Bahtinovo shvatanje heteroglosije, polifonije i karnevalizacije, psihoanalitički metodi interpretacije, analize iz feminističke perspektive i problematizovanje kulturno-istorijskog aspekta teksta, teorijski podstaknuto autorima poput Mišela Fukoa i Kliforda Gerca, marksističkim pogledima na istoriju i 'lingvističkim obrtom' u teoriji istorije, našli su svoju primenu u postmodernističkim tumačenjima Šekspira, o kojima se prilično pregledna slika može dobiti u zbornicima *Political Shakespeare, Alternative Shakespeares, Shakespeare and the Question of Theory*, *Shakespeare Reproduced*.[3] Ubrzo potom su dekonstrukcija, feminizam, psihoanaliza, novi istorizam, kao i brojne kombinacije navedenih teorija, postale teorijska osnova za tumačenje Šekspira u okvirima paradigme koju nazivamo *postmodernističkom.*

Šta bismo mogli navesti kao opšte odlike postmodernističke teorije koja je u periodu od osamdesetih godina na ovamo obeležila tumačenja Šekspira? Pojavile su se, naime, fundamentalne promene u načinu na koji se umetnička

[1] Misli se na doktorsku disertaciju *Sukob interpretacija u recepciji Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku*, odbranjenu na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu u junu 2005. godine. Ovaj rad predstavlja deo tog istraživanja recepcije Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku, a posvećen je specifičnoj problematici dekonstrukcije kao teorijske osnove za tumačenje Šekspirovog opusa. Sama doktorska teza se, pak, u teorijskom smislu, nadovezuje na naše proučavanje hermeneutike Pola Rikera, koje je predstavljano u studiji *Hermeneutika i poetika*, Geopoetika, Beograd, 1998.

[2] Videti na primer, Patricia Parker, „Introduction", u: *Shakespeare and the Question of Theory*, eds. Patricia Parker and Geoffrey Hartman, Methuen, New York, 1985, str. vii.

[3] Jonathan Dollimore, Alan Sinfield, eds, *Political Shakespeare*, Ithaca University Press, Ithaca and London, 1988 ([1]1985); John Drakakis, ed, *Alternative Shakespeares*, Methuen, London and New York, 1985; Patricia Parker and Geoffrey Hartman, eds, *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, New York, 1985; Jean E. Howard, Marion F. O'Connor, eds, *Shakespeare Reproduced*, New York and London, Methuen, 1987. Drugi tom *Alternative Shakespeares* izašao je sredinom devedesetih: Terence Hawkes, ed, *Alternative Shakespeares*, Volume 2, Routledge, London and New York, 1996.

dela stvaraju i primaju kao kulturni artefakti. Napušteno je, pre svega, modernističko načelo organskog jedinstva umetničkog dela. Gledano na relaciji strukturalizam – poststrukturalizam, shvatanje strukture kao sinhronog sistema potisnula je poststrukturalistička kritika totalizujućeg momenta u tako shvaćenoj strukturi. Poništena je kvalitativna razlika između književnog umetničkog dela i drugih tekstualnih zapisa, u ime jednog opšteg koncepta jezičkog konstrukta. Pojam književnog umetničkog dela zamenjen je pojmom *teksta*, čije se čitanje odvija u procesu diferencijacije, pre nego objedinjavanja. Pod uticajem dekonstrukcije pojavilo se nepoverenje prema metafizici prisustva, u ime *différance*, odlaganja i izmicanja značenja, što u krajnjoj liniji onemogućava u potpunosti određen i fiksirani smisao. Došlo se do podrivanja stabilnosti binarnih opozicija u kojima je jedna strana bila privilegovana u odnosu na drugu. Problematizovana je priroda saznanja, razumevanja značenja izraženog jezikom, pa shodno tome i svakog diskurzivnog znanja, u prvom redu pozitivistički i empiristički shvaćene istorije kao teksta koji pretenduje na istinitost iskaza i na referencijalni odnos između reči i realnosti. Uporedo sa tom vrstom nepoverenja, u postmodernizmu je, prema čuvenoj Liotarovoj /*Jean-François Lyotard*/ formulaciji, artikulisano i nepoverenje prema 'velikim pričama',[4] prema sveobuhvatnim teleološkim metanaracijama, koje podrazumevaju povezanost i svrhovitost istorijskog procesa – poput hrišćanstva, Hegelove filozofije istorije ili pak marksizma. Pod uticajem psihoanalize u središtu pažnje su se našli pojmovi nesvesnog, fragmentarne i decentrirane subjektivnosti i odgovarajućeg iskustva. Poništena je, potom, hijerarhijska opozicija između umetnosti i popularne kulture, kao što su se u postmodernističkom anti-hijerarhijskom impulsu u fokusu pažnje našle i kulture izvan zapadnoevropskog i američkog kulturnog kruga, kao i kulture marginalnih grupa. Pojavila su se posebno izdiferencirana feministička, postkolonijalna, '*queer*', teorijska stanovišta, kako u okvirima društvene tako i u okvirima književne teorije, kritike i interpretacije književnosti.

U kontekstu teorijski oslabljene i podrivene mogućnosti da se posredstvom teksta dođe do bilo kakvog izvesnog znanja, već se i sami koncepti istorije i istoriografije pojavljuju kao problem. Mogućnost pozitivistički shvaćene istorije postala je predmet radikalne sumnje: kako je moguće saznati nešto o zbivanjima u prošlosti ukoliko se reči ne odnose na stvari, ukoliko se isključuje mogućnost referencije, ukoliko povest uvek zavisi od onoga ko priča, od njegove tačke gledanja i njegove ideološke pozicije, ukoliko se isključuje izvesnost da organizacija diskursa počiva na određenim strukturama i pravilnostima izvan teksta, već se smatra da tekstom upravljaju pripovedni postupci, i ukoliko se isključuje verodostojnost bilo kog oblika sveobuhvatne naracije?

[4] Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, prevela Frida Filipović, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988, str. 34–68.

Pa ipak, činjenica da je pozitivistički shvaćena istorija postala predmet sumnje i nepoverenja nije isključila mišljenje o istoriji i istoriografiji. Pojavile su se nove konceptualizacije istorijskog znanja, a potom i novi – postmoderni – istorizmi. Jedna struja postmodernog istorizma, američki *novi istorizam*, teorijski je izveden iz teorije istorije Mišela Fukoa, dok druga vrsta anglofonog postmodernog istorizma, britanski *kulturni materijalizam* uglavnom počiva na marksističkoj i neomarksističkoj teoriji istorije.[5] Istorizme ćemo, međutim, ovom prilikom, baš kao i bahtinovski pristup, baš kao i feministička i psihoanalitička tumačenja, pominjati samo u meri u kojoj se, u konkretnim interpretacijama, prožimaju sa dekonstrukcijom. U središtu naše pažnje biće problematika dekonstrukcije i njenog uticaja na čitanja Šekspirovih istorijskih drama.

II

Pre svega valja imati u vidu da je dekonstrukcija promenila pristup čitanju – uvela je nove čitalačke strategije, ponudila je drugačije poglede na prirodu i ciljeve kritičkog ispitivanja književnosti i pojavila se kao izvor novih tema u fokusu čitalačke pažnje. Tekstovi Žaka Deride su u anglofonom svetu književne teorije počeli da privlače pažnju posle njegovog nastupa na simpozijumu održanom na univerzitetu Džons Hopkins /*Johns Hopkins*/ 1970. godine, pod naslovom *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy*. Derida je tada saopštio izlaganje koje će kasnije postati poznato kao uticajan tekst „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka".[6] Od drugih učesnika simpozijuma, samo je Euđenio Donato, jedan od priređivača zbornika *Strukturalistička kontroverza*, koji će takođe postati publikacija značajna za razumevanje poststrukturalizma, već tada, na osnovu prvih poglavlja Deridine studije *O gramatologiji* objavljenih u časopisu *Critique* 1965/66 uspeo da predvidi razmere posledica „ekstremnih tvrdnji o književnosti, poput Deridinih".[7] Donato je, naime, istakao dva Deridina problema, koji vode poreklo od Ničeove kritike metafizike, i koji će predstavljati predmet brojnih diskusija deridijanaca i antideridijanaca krajem sedamdesetih. Prvi problem je pitanje decentriranja, ili 'strukturalnosti strukture', čime je Derida ukazao na nepostojanje mesta, izvan diskursa, sa kojeg bi se mogle odrediti, fiksirati, utvrditi meta-

[5] O odnosu teorije istorije i tumačenja Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku videti: Zorica Bečanović-Nikolić, „Stari i novi istorizmi: teorija istorije i tumačenja Šekspirovih istorijskih drama u dvadesetom veku", *TXT*, br 9–10, Beograd, decembar 2005, str. 72–82.

[6] Žak Derida, „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka", u: Euđenio Donato, Ričard Meksi, priređivači, *Strukturalistička kontroverza*, prevela Jasmina Lukić, Prosveta, Beograd, 1988, str. 219–234

[7] Euđenio Donato, „Dva jezika kritike", u: *Strukturalistička kontroverza*, str. 113–122. O simpozijumu, Deridinom tekstu „*La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*" i njegovom značaju za američki poststrukturalizam: Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Methuen, London, 1983. ([1]1980), str. 158–9.

fizičke granice igre označitelja u jeziku: iza svakog označitelja ne nalazi se, shodno tome, nešto što je označeno, već samo drugi označitelj. Drugo pitanje se tiče tumačenja bilo kog niza znakova. Svako tumačenje je samo novi niz znakova, nema transparentnog tumačenja, nema granične linije izmedju književnosti i pisanja o književnosti – kritike (a shodno tome i teorije, filozofije). Kao što ni označitelj koji se nudi tumačenju nikada nije sama stvar koju treba tumačiti nego uvek već interpretacija drugih znakova. „Ne postoji *interpretandum*, koji nije uvek već *interpretans*", tumačenje sobom istovremeno uspostavlja i odnos nasilja i odnos osvetljavanja.[8]

Usledili su tokom sedamdesetih prevodi na engleski Deridinih ključnih tekstova *Glas i fenomen* /*La Voix et le phénomène*/, *O gramatologiji* /*De la grammatologie*/, *Pisanje i razlika* /*L' Écriture et la différence*/, kao i niza uticajnih kraćih tekstova objavljivanih u časopisima *Diacritics*, *Glyph* i *Georgia Review*. Deridinu dekonstrukciju su kao strategiju čitanja i kao podsticaj za sopstvene varijante dekonstrukcionističkih strategija prihvatili brojni američki teoretičari, među kojima se kao posebna grupa izdvajaju dekonstrukcionisti sa univerziteta Jejl /*Yale*/: Pol de Man /*Paul de Man*/, Dž.Hilis Miler /*J. Hillis Miller*/, Džefri Hartman /*Geoffrey Hartman*/, Barbara Džonson /*Barbara Johnson*/, pa, u izvesnom smislu, i Harold Blum /*Harold Bloom*/, koji će kasnije postati njihov bespoštedni kritičar. Oni su, međutim, pre svojih dekonstrukcionističkih faza uglavnom bili usmereni ka književnosti romantizma, nastojeći da preokrenu vrednovanje renesanse iznad romantizma koje je bilo svojstveno *novoj kritici*, i nisu se, sa izuzetkom Harolda Bluma, i ponekog Hartmanovog teksta, bavili Šekspirom. Iz toga proizlazi da se dekonstrukcionistička čitanja Šekspira ne nalaze ni među ključnim tekstovima dekonstrukcije, niti među najvažnijim tekstovima postmoderne recepcije Šekspira.[9] Dekonstrukcionističke strategije su u čitanjima Šekspira najčešće kombinovane sa istorizmom, kulturnim materijalizmom, feminizmom i psihoanalizom, čineći tako jedan 'kontekstualni' poststrukturalizam, za razliku od dekonstrukcije koja bi se mogla smatrati 'tekstualnim' poststrukturalizmom.[10] Čisto dekonstrukcionistička čitanja Šekspira, uprkos pogodnosti njegovih intertekstualnih, decentrirarajućih i autorefleksivnih postupaka, uprkos i pre dekonstrukcije uočenim ambivalentnim i polivalentnim značenjima, ređa su nego što bi se moglo očekivati.

Dekonstrukcija podrazumeva kritiku hijerarhijskog odnosa u binarnim opozicijama tipa *glas/slovo, govor/pismo, označeno/označitelj, istina/fikcija, doslovno/metaforično, duh/telo, prisutno/odsutno, biće/ne-biće, priroda/kul-*

---

[8] *Ibid,* str. 120.

[9] O tome: Hugh Grady, *The Modernist Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford, 2001. ([1]1991), str. 214.

[10] Razliku između 'tekstualnog' i 'kontekstualnog' poststrukturalizma pravi Howard Felperin u *Beyond Deconstruction: The Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford University Press, Oxford, 1987. ([1]1985).

tura, nauka/umetnost, filozofija/književnost, ozbiljno/neozbiljno... koje predstavljaju strukturnu osnovu zapadnog metafizičkog mišljenja. Odnos pojmova u tim parovima je do pojave dekonstrukcije bio vrednosno asimetričan i jedan pojam je uglavnom bivao privilegovan u odnosu na drugi. Tradicionalne binarne opozicije dekonstrukcija osvetljava tako da se drugi pojam ukaže kao uvek već sadržan u prvom, kao uslov ili mogućnost prvog; ona ih de-konstruiše ne da bi ih uništila nego da bi se pokazala konstrukcija na kojoj počivaju. Dekonstrukcija nije destrukcija – konačnost kraja nije ni u prirodi jezika, ni u prirodi dekonstrukcije. Ona nije dovršiva aktivnost, već beskonačna, ne završava se, već se uvek nastavlja u nedogledu 'ambisa', u dinamici '*mise en abyme*', koja se ukazuje kao strukturalna nužnost. Na taj način se, putem analize i dekonstrukcije binarnih opozicija, iz teksta mogu 'izmamiti' protivrečna značenja koja na prvi pogled ne moraju biti očigledna.[11]

Tradicionalni pojam 'organskog jedinstva', tako važan za modernističku kritiku, dekonstrukcija predstavlja kao problematičan. Tekstovi se ukazuju kao heterogene strukture, intertekstualni konstrukti, višeslojne i višeglasne kompozicije u kojima se među slojevima i glasovima razabiru protivrečnosti i tenzije. Derida je (u *Istini u slikarstvu /La verité en peinture/*, ali i drugde, u tekstovima „*La loi du genre*", „*Le Parergon*", „*Signéponge*") posebnu pažnju posvetio problemima margine i okvira, koji, budući ambivalentni, janusovski elementi dela, destabilizuju upravo koncept organskog jedinstva. Metatekstualni, metanarativni, metateatralni, metalingvistički komentari nalaze se, tako reći, na margini dela, predstavljaju njegov okvir, ali istovremeno i jedno fluidno prožimanje sa onim što je kritika, teorija, govor o delu koji dolazi 'spolja', a ne 'iznutra'. To uvlačenje okvira (koji može biti teorijska autorefleksija autora/dela, ali i svaki drugi neposredni kontekst koji se dela tiče, koji je istovremeno i delo i nedelo), u samo delo, Derida je analizirao kao složen odnos u okviru opozicije *unutra/spolja*, kao problem marginalnog i parergonalnog *(*od grčkog *τό πάρεργον* – uzgredna stvar, uzgredno delo, dodatak, ali, etimološki, *παρά* – kod, uz, kraj, do, i *τό ὕργον* – delo). Pažnja usmerena na okvir, kao i na suplement /*supplement*/ — dodatak, ono što istovremeno ispunjava neki nedostatak i dopunjuje (nikad potpunu) celinu, ali predstavlja i višak, dodaje nešto nečemu – može da prida središnji značaj i onome što je marginalno. Problematizovanje dela kao organske celine, koje je odgovaralo stremljenju ka totalnosti interpretativnog procesa, otvorilo je, dakle, brojne mogućnosti novih čitanja.

[11] Govoreći o konsekvencama dekonstrukcionističke teorije u književnoj kritici, Džonatan Kaler /*Jonathan Culler*/ citira Barbaru Džonson /*Barbara Johnson*/ i njenu definiciju dekonstrukcije kao „pažljivog izmamljivanja sukobljenih snaga značenja" iz nekog teksta / „*the careful teasing out of warring forces of signification within the text*"/. Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1989. ([1]1982), str. 213; Ta, kako on kaže, *'happy phrase*' nalazi se u: Barbara Johnson, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980, str. 5.

Ima još strategija koje su proizašle iz Deridinih čitanja filozofskih tekstova, i potom uticale na čitanja književnosti. Među njima je i postupak traganja za tačkama kondenzacije dvostrukog značenja u istom pojmu kao što su, na primer, *pharmakon* (otrov i lek) ili *hymen* (prepreka i prolaz), ali i već pominjani *parergon* (delo i ne-delo) i *suplement* (dopuna i dodatak). Tu je, potom, i traganje za tačkama u kojima se delo razlikuje u odnosu na sebe sâmo, *écart de soi*, gde se nudi mogućnost tumačenja koje podriva prvo i očigledno značenje, ili u kojima se javlja neka vrsta samorefleksije, kojima, najkraće rečeno, delo samo sebe istovremeno i podupire i podriva. Tu je najzad i postupak koji je u najdubljoj vezi upravo sa problematikom sukoba interpretacija u recepciji Šekspirovih dela, a to je način na koji se tenzije unutar teksta i sukobljene mogućnosti značenja odražavaju u vidu sukobljenih interpretacija dela, što je u velikoj meri slučaj sa strukturama teksta i čitanjima svih drama iz druge tetralogije, i *Ričarda II*, i *Prvog* i *Drugog dela Henrija IV* i *Henrija V*. Unutrašnje razlike teksta generišu različita čitanja, a kritičar je tu da ih uoči i na jednoj i na drugoj strani, i da, de-konstruišući tekstove, kako samih dela tako i njihovih interpretacija, re-konstruiše procese nastajanja protivrečnih značenja.

Osim što su omogućili nove strategije čitanja, ključni problemi dekonstrukcije obezbedili su i izvestan broj tema ka kojima su se kritičari okretali u interpretaciji a to su pre svega pisanje samo (skriptura, *écriture*), kao preduslov i govora i pisma, neodređenost referencije, prisustvo i odsustvo referenta (to jest označenog), marginalnost, suplementarnost. Svi postupci i pojmovi (za koje Derida stalno naglašava da *nisu* 'pojmovi', da *nisu* 'koncepti', da *nisu* 'principi', jer bi time postali logocentrični) koji su generisali određene strategije čitanja, pojavljuju se i kao teme koje se u ispitivanim tekstovima traže i komentarišu.

Već u Deridinom tekstu „Struktura, znak i igra", a kasnije sve više, zagovara se jedan tekstualni hedonizam koji će biti svojstven i američkim dekonstrukcionistima.[12] Zadovoljstvo, sloboda, slobodna igra proizlaze iz dinamike tekstualnosti koja nema centra i nema kraja („*il n'y a pas de hors-texte*"), koja postoji u neprestanosti razlika i odlaganja („*différ**a**nce*"), u kojoj *mimesis* nije podražavanje prirode, već „tekstualni manevar što stvara iluziju nelingvističkog objekta koji se podražava, ili, Deridinim rečima, koji se provizorno odlaže".[13] Beskrajna igra razlika u osnovi je figure '*mise en abyme*' koja označava dinamiku beskrajnog niza označitelja, među kojima vlada odnos razlike i odlaganja, u kojem je svaki znak trag neke '*différ**a**nce*'.

[12] O 'novom hedonizmu' dekonstrukcije piše Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, str. 169.

[13] Da bismo izrazili ovaj 'intelektualni manevar', koji predstavlja jednu od osnovnih postavki dekonstrukcije, posegnuli smo za formulacijom Frenka Lentrikije (*After the New Criticism*, str. 171), čijoj već pomenutoj studiji, kao i Kalerovoj *On Deconstruction* i Arta Bremana, *From the New Criticism to Deconstruction*, The Reception of Structuralism and Post-Structuralism, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1988, ovaj pokušaj rekapitulacije dekonstruktivnih strategija dosta duguje.

Dekonstrukcija, kao krajnji (po nekima i do apsurda doveden) tekstualni formalizam, koji, u zavisnosti od toga kako se doživljava, može biti i tekstualni hedonizam, uvlači čitaoca u tekst i stvara utisak ontološkog vakuuma. Ne ništavila, već vakuuma, „Derida nije ontologičar ništavila /*le néant*/," kaže Lentrikija „jer on prosto nije ontologičar".[14] Lentrikija je, međutim, jedan od retkih komentatora Deridine dekonstrukcije koji nastoji da detektuje i njenu istorijsku svest. On, naime, ukazuje na sam početak *Gramatologije*[15] u kojem Derida definiše oslobađanje primarnog označitelja od logosa i koncepta istine, ali gde se sugeriše i mogućnost ne-ontološkog zarobljavanja označitelja od strane kulturnih matrica, što je otprilike u isto vreme, nezavisno od Deride, počinjao da ispituje Mišel Fuko. Dekonstrukcionisti sa Jejla, De Man, Miler i Hartman, tu mogućnost veze dekonstrukcije i svesti o istoričnosti označitelja nisu razvijali, ali je ona došla do izražaja upravo u tekstovima Mišela Fukoa, i, pod njegovim uticajem, u takozvanom 'kontekstualnom' poststrukturalizmu novog istorizma i kulturnog materijalizma.

Teorijski, kritički, estetički, a svakako i estetski potencijal dekonstrukcije je veliki, i stoga se pojavila kao kritička praksa koja je potisnula i podrila mogućnost kako akademskog pozitivizma, tako i akademskog modernizma u bavljenju književnošću. Kada je o anglo-američkoj teoriji i kritici reč, potisnula je, pre svega, kritičku praksu sledbenika *nove kritike*. Ono po čemu je, međutim, načelno slična *novoj kritici* jeste njena apolitičnost. U američkoj verziji dekonstrukcije politike nema čak ni u naznakama. U okviru šire posmatrane postmodernističke paradigme, dekonstrukcija se ukazuje kao usmerenje koje se najvećma zadržalo na analizi estetskih, književnih kvaliteta poetskoga jezika i teksta. Nazivali su je čak i produbljenijom varijantom novokritičkog 'pomnog čitanja' /'*close reading*'/ i primećivali da je, za razliku od drugih poststrukturalističkih pristupa, u izvesnim slučajevima bivala relativno lako asimilovana u okvirima rezidualnih formalističkih čitanja.[16] Još jedna odlika može dekonstrukciju staviti na istu stranu na kojoj se nalazi i *nova kritika*, a to je njeno antipozitivističko usmerenje. Dekonstrukciji je stran svaki scijentizam, svako shvatanje teorije književnosti kao nauke, neuporedivo radikalnije nego u slučaju *nove kritike*, jer joj je strana svaka mogućnost pozitivnog znanja bilo koje vrste.

I sama je, međutim, vrlo brzo postala deo akademskog establišmenta i zapravo jedna nova metoda tretiranja teksta koja se polako pretvarala i u modu i u manir. Proizvela je niz novih čitanja književnih dela, ali se u jednom trenutku

[14] *After the New Criticism*, str. 171.

[15] Poglavlje 1. „Kraj knjige i početak pisma", odeljak „Označitelj i istina", Jacques Derrida, *O gramatologiji*, prevela Ljerka Šifler-Premec, „Veselin Masleša", Sarajevo, 1976, str. 18–27.

[16] Gary Waller, „Decentering the Bard: The Dissemination of the Shakespearean Text", u: G. Douglas Atkins, David M. Bergeron, eds, *Shakespeare and Deconstruction*, Peter Lang, New York, San Francisco, Bern, Frankfurt am Main, Paris, London, 1991. ([1]1988), str. 21; Breman, *From the New Criticism to Deconstruction*, str. 217.

primećivala i izvesna iscrpljenost i poprilično ustaljen horizont očekivanja, uprkos teorijski neiscrpnim mogućnostima dekonstrukcionističkog čitanja. Kaler, recimo, navodi anonimni čitalački utisak, koji posle izvesnog vremena dominacije dekonstrukcije u književnoj kritici nije bio redak: da pod uticajem dekonstrukcije sva dela izgledaju manje više isto.[17] Jedan od priredjivača zbornika *Šekspir i dekonstrukcija* /*Shakespeare and Deconstruction*/ Daglas Etkins / *G. Douglas Atkins*/[18] nije usamljen u svom utisku da je uznemirujuće i protivrečno to što je teorijski koncept koji se odlikuje rigoroznim preispitivanjem, odbacivanjem i podrivanjem svih vidova postojanosti, u jednom trenutku postao akademski etabliran. On, međutim, sasvim dekonstrukcionistički, ukazuje na to da se dekonstrukcija u akademskoj sredini istovremeno pokazala i kao 'otrov' i kao 'lek', kao *pharmakon.*

Ništa, međutim, u anglo-američkoj kulturi u celini, da ne govorimo o književnosti, nikada nije bilo većma etablirano, centrirano, većma učvršćeno kao samo središte akademski proučavanog 'kanona', od stratfordskog Barda sa velikim B. Na početku teksta „*Decentering the Bard: The Dissemination of the Shakespearean Text*", Geri Voler /*Gary Waller*/ opisuje kako je posle jedne od prvih rasprava o 'decentriranju Barda' strepeo da će se Šekspirovi posmrtni ostaci u porti parohijske crkve u Stratfordu pomeriti, i kako je, budući da nikakve 'večere kod komandanta' nije bilo, osetio olakšanje.[19] A nije je bilo jer se iza potonjom tradicijom konstruisanog 'Barda' sa velikim B nalazio nemirni pogled lucidne lude (poput Lirove, poput Festea ili Kremena), pogled u kojem se, kao u igri *différ***a***nce* – razlike, izmicanja i odlaganja smisla – smenjuju humorista i melanholik, pogled sa *margine*, sa one kose crte kojom se obično istovremeno spajaju i odvajaju članovi *binarnih opozicija*, sa koje ih je onda moguće *podrivati* i *dekonstruisati*. Tekstovi prepuni *nevidljivih navodnika*, prepuni *tačaka kondenzacije dvostrukog značenja* u istom pojmu, *izmicanja smisla* u *ambivalenciji* igara rečima, *polifoni* i *policentrični*, sa dosledno ili nedosledno izvedenim takozvanim sporednim i uporednim zapletima, sa izraženom mogućnošću da se zamisli i '*poem unlimited*' (javlja se na samom kraju Polonijevog nabrajanja žanrova kojima su pridošli glumci vični, *Hamlet*, II, ii, 419), dočekali su dekonstrukcioniste kao *uvek već* postojeći *mise en abyme* (Šekspirove) dekonstrukcije.

---

[17] *On Deconstruction*, str. 220. F. Lentrikija pak, budući skloniji istoriji, istoričnosti jezika i književnosti, svesti o socijalnom kontekstu književnog dela i tumačenja književnosti, daje jedan ciničan kometar etablirane dekonstrukcije: „Američka poststrukturalistička književna kritika približava se činu tekstualne privatizacije, kritičaru suđenog pokušaja da se povuče iz socijalnog miljea fragmentacije i otuđenja. U toj perspektivi, kritika postaje nešto poput poslednje mode unutrašnje dekoracije, čija glavna vrednost leži u mogućnosti da podstakne naša zadovoljstva i čije glavno merilo uspeha predstavlja sposobnost da obezbedi potencijalno beskonačan broj načina da se postigne zadovoljstvo." *After the New Criticism*, str. 186.

[18] G. Douglas Atkins, „Introduction", u: *Shakespeare and Deconstruction*, str. 5–6.

[19] *Shakespeare and Deconstruction*, str. 21.

Nisu, stoga, retka dekonstrukcionistička čitanja u kojima se, pored kritičarskih dekonstruktivnih intervencija, ukazuje na Šekspirove postupke u poigravanju jezikom, na ludičke i misaone potencijale njegovog teksta.[20] Džefri Hartman je, na primer, pokazao kako Šekspirove igre rečima razgrađuju hegemoniju bilo kojeg jedinstvenog poretka diskursa, čime se dolazi do svesti o radikalno pokretljivoj prirodi jezičke razmene, i u socijalnom i u semantičkom smislu. Patriša Parker /Patricia Parker/ je, povodom *Otela*, pisala o problemu referencije: Dezdemona je Otela prevarila samo u *fikciji* koju je proizveo Jagov jezik sačinjen od označitelja bez označenih, bez realne reference.[21]

Dekonstrukcionističke strategije čitanja istorijskih drama nalazimo u knjizi Roberta Knapa /*Robert Knapp*/ *The Theater and the Book,* u poglavlju „*Shakespearean Authority*".[22] Ukazujući na mešovitu prirodu Šekspirovih žanrova, a naročito istorijske drame („koja uspeva da ne bude tragedija, a da se pri tom ne pretvori ni u komediju, osim u pojedinim trenucima")[23] i tragikomedije, Knap pokazuje kako već žanrovska ambivalencija omogućava da takva drama istovremeno priziva i podriva uobičajene zaključke, izvesnosti, verovanja i ideološka ubeđenja. On u istorijskim dramama nalazi prizivanje binarnih opozicija koje istovremeno bivaju i dekonstruisane, nalazi problematizaciju moći jezika da uobliči značenje i podražava realnost u jednoj vrsti istovremeno materijalnog i fiktivnog prisustva, koje se, međutim, otkriva kao izmicanje, odlaganje i, u krajnjoj liniji, odsustvo.

Među istorijskim dramama, njegovu pažnju pre svega privlači druga tetralogija: *Ričard II*, *Prvi i Drugi deo Henrija IV* i *Henri V*. Pa ipak, on čak i u ranim dramama prve tetralogije nalazi kritiku heroizma u vidu nerazrešenog međudejstva herojskog viđenja sveta, s jedne strane, i komičnih momenata, s druge: u vidu parodije (Devica Jovana kao parodija herojskog pogleda na svet, *Prvi deo Henrija VI*), burleske (u scenama ustanka Džeka Kejda, *Drugi deo Henrija VI*) i ismevanja svega herojskog od strane Ričarda Glostera u dve poslednje drame (*Treći deo Henrija VI*, *Ričard III*). Što se tiče druge tetralogije, za razliku od pojedinih modernističkih komentatora koji su u njoj videli jasnu opoziciju starog srednjovekovnog poimanja monarhije, kao od Boga proizašle vladavine odabrane porodice, i novog real-političkog shvatanja države u kojoj se vlada na osnovu aktivno osvojene moći, on insistira na tome da opozicija nije baš jasna,

[20] Videti: Howard Felperin, „ 'Tongue-tied our queen?': the deconstruction of presence in *The Winter's Tale*"; Elizabeth Freund, „'Ariachne's broken woof': the rhetoric of citation in *Troilus and Cressida*", u: Patricia Parker and Geoffrey Hartman, eds, *Shakespeare and the Question of Theory*, Routledge, New York and London, 1991. ([1]Methuen, 1985), str. 3–18; 19–36.

[21] Ibid. Geoffrey H. Hartman, „Shakespeare's poetical character in *Twelfth Night*", str. 37–53; Patricia Parker, „Shakespeare and rhetoric:'dilation' and 'delation' in *Othello*", str. 54–74.

[22] Robert S. Knapp, *Shakespeare – The Theater and the Book*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989, str. 182–201.

[23] *Ibid,* str. 183.

da su drame, naprotiv, komponovane tako da u njima nije potisnut ni jedan od polova opozicije.

Problematiku gubitka srednjovekovnih izvesnosti u vezi sa poretkom stvari u svemiru, kao i sa prirodom predstavljanja u jeziku, više nego bilo koja druga drama, pokreće *Ričard II.* Brojni autori su ponavljali opoziciju između tradicionalnih vrednosti i moderne real-politike, između ceremonije i rituala, s jedne strane, i istorije, s druge.[24] Što se jezika tiče, u *Ričardu II* su nalazili „slom jednog ontološkog jezika...u kojem reči imaju božansko, neotuđivo pravo na svoje referente", „pad jezika", „proces jezičkog razlaganja" svojstven nastupajućem sedamnestom veku.[25] Povodom *Ričarda II* vođene su i rasprave o tome da li se u toj drami sukobljavaju srednjovekovna koncepcija kraljevske vladavine i jedna nova, renesansna.[26] No, problem susreta/sukoba medijevalnog i modernog nije jedini antinomičan odnos u ovoj drami. Knap ih nabraja nekoliko: jezik/čin, simbol/funkcija, javna dužnost/privatne veze, kognitivna struktura/preformativna snaga. U ovoj drami nema stabilnih personifikacija: postavljanje „Ričardove rečitosti naspram Henrijevog delanja, može učiniti da ne primetimo jednu krupniju teškoću u drami, a to je da ni Ričard na početku, ni Henri na kraju ne mogu da spoje svoje reči i svoje monarhističke činove".[27] Ričard je daleko od božanski potvrđene i nedvosmislene veze između Boga i njegove političke prakse. Knap duhovito ukazuje na to da je on „*figure of God's majesty*", figura, koja menja značenje, poput retoričkih figura, suviše sklon izmenama i izmicanju i u jeziku i u ponašanju (da li je posredno kriv za ubistvo Glostera? šta čini sa prihodima od poreza? kako shvata viteške ceremonije i njihov smisao?). S druge strane, ni u Bolinbrukovom slučaju nema značenja koje će se ukazati kao stabilno (nastupa kao podanik koji okuplja saveznike među plemstvom da bi ispravio nepravdu koja mu je učinjena, a iz tog poduhvata izlazi kao kralj, što mu nije bio prvobitni naum; njegova titula i položaj su neprestano ugroženi sa raznih strana, legitimnost mu je problematična). Ni Ričard ni Henri ne mogu stvoriti stabilnu realnost posredstvom svoje sposobnosti da menjaju nazive i oblike u državi. 'Kralj' je *znak* koji se može dovesti u vezu sa jednom ili drugom ličnošću, ali u svakom od ova dva slučaja opstaje problem identiteta; ni jedan ni drugi, sa različitih razloga i na različite načine, ne mogu da održe 'dva kraljeva tela' ('*body*

[24] Alvin B. Kernan, „The Henriad: Shakespeare's Major History Plays", u: *Modern Shakespearean Criticism*, Harcourt, Brace and World, New York, 1970; C.L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton University Press, Princeton, 1959.

[25] O tome: J. L. Calderwood, *Metadrama in Shakespeare's* Henriad, University of California Press, Berkeley, 1979.

[26] Richard H. Jones, *Royal Policy of Richard II: Absolutism in the Later Middle Ages*, Oxford University Press, Oxford, 1968. Peter Saccio, *Shakespeare's English Kings: History, Chronicle and Drama*, Oxford University Press, New York, 1977. Graham Holderness, *Shakespeare's History*, New St. Martin's Press, Gill and Macmillan, New York, Dublin, 1985. str. 42–79.

[27] *Shakespeare – The Theater and the Book*, str. 188.

politic' i '*body natural*') u skladu i ravnoteži, ni jedan nije ono što bi se, na osnovu titule, znaka, reklo da jeste. Nema esencijalne veze između označitelja i označenog. Onog trenutka kada više ne bude kralj, Ričard, iako u posedu kraljevskog imena, neće moći da potčini jezik tako da proizvede kontinuirano uverenje drugih da je on 'kralj lično', da njegovo 'prirodno telo' predstavlja neizobličenu sliku veličanstva. Henri pak, iako svojim držanjem i ponašanjem privremeno uspeva da podstakne uverenje da između titule, funkcije, označitelja, i njegove ličnosti kao označenog postoji referentna ravnoteža, ne može da prikrije diskontinuitet koji čine „*indirect crook'd ways*" (*2HIV*, IV, V, 184) kojima je stigao do trona, koje na samrti, u *Drugom delu Henrija IV,* pominje i sam („Bog zna, sine moj,/kakvim sam stazama, stranputicom, krivim/Putevima doš'o do te krune.", *2HIV*, IV, v; *CD*, Knjiga peta, str. 283), a na njih u raznim prilikama aludiraju i drugi (Persi Ognjanin, *1HIV*, I,iii, 155-184, *CD*, Knjiga peta, str. 115; *1HIV*, IV,iii, 105, *CD*, Knjiga peta, str.175; Moubri, *2HIV*, IV,i, 128-9, *CD*, Knjiga peta, str, 263).[28]

Ričard barata rečima, a Henri dela. No, iako svojom elokvencijom uspeva da promeni uobičajenu upotrebu jezika i da, dok god je kralj, svojim rečima obezbeđuje performativnu moć, ni Ričard ne može uvek da 'čini rečima'. Henri je aktivan i dela, i to ne rečima već prateći svoj oportunistički instinkt koji mu pomaže da iskoristi svaku nepredviđenu priliku. No, njegovi činovi se, u kontekstu istorijske strukture čiji su deo, pojavljuju kao delovi događajnog sklopa što prevazilazi svako individualno pozitivno razumevanje. Problem je, dakle, zaključuje Knap, i za čitaoce istorije i za njene činioce, u tome što figure misli u jeziku – končeta i metafore, koji uvek izmiču čistoj ideji i razgrađuju je – donose samo negativno znanje, koje dolazi nakon činjenice.

Knapu se nestabilna ravnoteža nesavršenstava dva kralja – prazne, ili, u najboljem slučaju, negativne metafore, s jedne strane, i uspešni, mada nedokučivi

[28] Citati iz Šekspirovih dela navdeeni su na engleskom jeziku prema kritičkim izdanjjima iz edicije *The Arden Edition of the Works of William Shakespeare.* William Shakespeare, *King Richard II*, edited by Peter Ure, Routledge, London and New York, 1994. ([1]1956.); William Shakespeare, *The First Part of King Henry IV*, edited by, A.R. Humphreys, Routledge, London and New York, 1992. ([1]1960.); William Shakespeare, *The Second Part of King Henry IV*, edited by A.R. Humphreys, Routledge, London and New York, 1994. ([1]1966.); William Shakespeare, *King Henry V*, edited by T.W. Craik, Routledge, London and New York, [1]1995. U prevodu na srpski jezik citati iz Šekspirovih dela navođeni su prema izdanju: Viljem Šekspir, *Celokupna dela*, 1–6, BIGZ, Nardona knjiga, Nolit, Rad, Beograd, 1978. *Ričard II*, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, *Celokupna dela*, Knjiga peta, BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad, Beograd, 1978, str. 5–93; *Henri IV (Prvi deo)*, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, *Celokupna dela*, Knjiga peta, BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad, Beograd, 1978, str. 95–194; *Henri IV (Drugi deo)*, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, *Celokupna dela*, Knjiga peta, BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad, Beograd, 1978, str. 195–302; *Henri V*, preveli Živojin Simić i Trifun Đukić, *Celokupna dela*, Knjiga peta, BIGZ, Narodna knjiga, Nolit, Rad, Beograd, 1978, str. 303–418. Reference su u tekstu date u skraćenom obliku, sa oznakom naslova drame, broja čina, scene i stiha, kada se odnose na navedena kritička izdanja, a sa oznakom naslova drame, broja čina, scene i stranice u odgovarajućem tomu celokupnih dela, kada se odnose na navedeno izdanje Šekspirovih dela na srpskom jeziku.

performativi, s druge – ukazuje kao nemogućnost opredeljenja između tragedije i komedije. Razlikovanje između tragedije i komedije je isto tako suspendovano i na nivou cele tetralogije. *Ričard II* je u kvarto izdanjima (bilo ih je pet, jedno 1597, dva 1598, jedno 1608, i jedno 1615) nosio naslov *Tragedija kralja Ričarda II /The Tragedie of King Richard the second/*, dok u foliju više nije 'tragedija'. *Prvi i Drugi deo Henrija IV* sadrže velike delove punog komičkog registra. U *Henriju V*, međutim, ta suspenzija nije razrešena, već se razvija jedna podjednako ne-sasvim-dokučiva pozorišna slika, uokvirena s jedne strane metateatralnim prologom, koji problematizuje prirodu odnosa pozorišnog znaka i istorijske realnosti koja se predstavlja i, s druge, epilogom koji svojim sažetim metateatralnim i metaistoriografskim komentarom ukazuje na nestabilnost postignuća Henrija V.

Prestolonaslednika Hala u *Prvom i Drugom delu Henrija IV*, a potom i kralja Henrija V, na kraju *Drugog dela* i u *Henriju V*, Knap vidi kao proizvod dvostruke negacije. Postavljen između Henrija Persija Ognjanina, koji je iskreno posvećen idealu časti i njegovom ostvarenju, i Falstafa, za koga je čast – 'reč', i 'vazduh', a život trajna improvizacija, zabava i šala, Hal samo imitira simulakrum očeve prepredenosti. Persi je za njega faktor, i simulakrum, reći će Knap, časti, koju će, ubijajući Persija, i sam steći. No, javnu zaslugu za taj čin prepustiće svom prijatelju za koga je sve simulakrum i laž. Tog svog prijatelja, učitelja raspusnosti, 'mnogopoštovanog poroka' i 'belobradog Satanu', on će, na kraju *Drugog dela Henrija IV* odbaciti. Fluelin, velški oficir u vojsci kralja Henrija V, u *Henriju V,* poredi Henrijevo ponašanje prema Falstafu sa postupkom Asleksandra Velikog prema svom prijatelju Klejtu:

> „Ja govorim, s upotrebom poređenja i paralela. Kao što je Aleksandar, pri piću, ubio svog prijatelja Klejta, tako je Henri od Monmauta, pri zdravoj pameti i sasvim trezven, oterao onog debelog viteza s velikim fatiranim grudnjakom, koji je bio pun šale, podsmeha poruka i trikova..." (*CD*, Knjiga peta, str. 393–4)

> „*As Alexander killed his friend Clytus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgements, turned away the fat knight with the great-belly doublet: he was full of jests, and gipes, and knaveries, and mocks; I have forgot his name*." *(HV*, IV,vii, 43–49)

Mešajući u izgovoru glasove *b* i *p*, što je karakteristično za Velšane, Fluelin Aleksandra Velikog naziva *„Alexander the Pig"*.[29] Semantički potencijal nje-

[29] William Shakespeare, *King Henry V*, edited by T.W. Craik, The Arden Shakespeare, Routledge, London and New York, 1995. IV, vii, 11–18, str. 311.

»Fluellen: *Ay, he was porn at Monmouth, Captain Gower. What call you the town's name where Alexander the Pig was porn?*

Gower: Alexander the Great.

Fluellen: Why, I pray you, is not pig great? The pig, or the great, or the mighty or the huge, or the magnanimous, are all one reckonings, save the phrase is a little variations."

gove greške u izgovoru, u kontekstu poređenja Henrija sa Aleksandrom, prosto bode oči.

Hal negira Persijeve neizvodljive alegorije časti, ali negira i Falstafove dvosmislice neuhvatljivog značenja, no to njega samog još uvek ne čini likom u kojem se reč i čin nalaze u međusobnom skladu. Nije on, po Knapu, ni idealni kralj (ni za Šekspira ni za publiku), ni kralj idealista (koji bi se trudio da oživi sopstvenu alegoriju), ni savršeni Makijaveli (koji bi otelovio političku laž), niti neko ko aktivno ispunjava tuđe interese. Henri V, kaže Knap, nije ni iskonstruisana ideja (to jest, približno, Persi), ni puki glumac (približno, Falstaf). Biti jedno ili drugo značilo bi ponoviti, na višem nivou, ono što je on već poznavao, što je ismevao i negirao u Ognajninu i u Falstafu. Ali ne biti ništa od toga i spojiti suprotnosti znači postati 'harizmatsko nešto', reći će Knap, što se kao takvo ne može saznati, što se javlja u vidu površine koja istovremeno skriva i otkriva, kojoj odgovara unutrašnjost za koju se ispostavlja da je opet jedna ista takva površina koja skriva i otkriva. A to je, nastavlja Knap, otelovljenje moći. Kralj i njegov javni značaj ukazuju se kao – pozorišna slika, kao nešto što možemo iskusiti u vidu alegorije ili u vidu laži, ali u oba slučaja – puka slika. Kralj se, dakle, vidi kao nešto što pripada neobnovljivom stanju pre Pada (Kralj koji je u vezi sa Bogom), ili s druge strane, kao nešto što pripada svetu imitacije: „u oba slučaja, ta slika nas nagoni da osetimo snagu iza i unutar ponavljanja, snagu bezimenog autoriteta koji ponavljanje ne može da kontroliše, koju doživljavamo u istoriji i kao istoriju, i koja nas sprečava da u istoriji nađemo bilo šta drugo do nepoderani veo ili niz neobznanljivih maski."[30] Tu Knap svoju analizu povezuje sa tezom Džonatana Goldberga, jednog od predstavnika *novog istorizma*, po kojoj „moć počiva upravo u ambiguitetu, koji je čini spremnom i na direktno i na indirektno delanje",[31] i sa tekstom „*Either/or: Responding to Henry V*" Normana Repkina /*Norman Rabkin*/, jednog od preteča poststrukturalističkih čitanja Šekspira, u kojem se kaže nešto slično: „Nedokučivost *Henrija V* je nedokučivost istorije."[32]

Knap, dakle, dekonstrukciju binarnih opozicija, izmicanje i odlaganje značenja i nestabilni smisao teksta ne pripisuje samo prirodi jezika niti samo slobodi i teorijskoj inventivnosti čitaoca, već smatra da je ona pre svega svojstvena autorskoj intenciji i organizaciji teksta.

Pomenućemo još jedan tekst o *Ričardu II*: „Semiotics of Kingship in *Richard II*" Heralda U. de Souse /*Geraldo U. De Sousa*/.[33] Podstaknut političkom

[30] *Shakespeare – The Theater and the Book*, str. 196.

[31] Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and their Contemporaries*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1983, str. 12.

[32] Norman Rabkin, "Either/Or: Responding to Henry V", u: *Shakespeare and the Problem of Meaning*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1981, str. 62.

[33] Gerlado U. de Sousa, „Semiotics of Kingship in *Richard II*", u: *Shakespeare and Deconstruction*, str. 173–191.

i ideološkom ambivalencijom po kojoj je drama poznata, jer je, između ostalog, korišćena i da obodri pristalice Eseksove pobune protiv Elizabete 1601, dok je, s druge strane, tumačena i kao drama koja podržava svrgnutoga kralja, autor to 'dvostruko viđenje' nastoji da objasni kroz analizu dva načina interpretacije znaka, koji su u tekstu implicitno prisutni. Jedan odgovara de Sosirovom sistemu znakova, koji počiva na principu razlike i kontrasta, a drugi na principu supstitucije (zamene) ili reprezentacije (predstavljanja). Kralj je *znak*, a svojstva kralja, kraljevski sadržaj u njemu, počev od prednosti prvorođenoga pa sve do 'običajnog prava' u odnosu sa plemstvom, razlikuju ga od svega što je 'ne-kralj'/svakoga ko je 'ne-kralj'. Onoga trenutka kada, u tako shvaćenom semiotičkom sistemu, kralj počne da upražnjava svoju moć arbitrarno, politički i semiotički sistem se urušava. Takav poremećaj proizvodi zabunu i otvara prostor za različita tumačenja. Da li je kralj, neko ko polaže pravo na krunu na osnovu naslednoga prava, još uvek kralj kada isto to nasledno pravo ospori drugome, u ovom slučaju nasledniku svoga strica vojvode od Lankastra, Henriju? Da li još uvek raspolaže svojstvima kralja, koja čine *razliku* na kojoj funkcija kralja počiva kao *znak*? Ovoj semiotičkoj apstrakciji odgovara feudalna ideologija u kojoj je kraljeva moć duboko povezana sa viteškim kodeksom i raspodelom moći između kralja i feudalnih barona.

Drama, zaključuje se na kraju, kao i mnogo puta ranije, kod drugih autora, ne privileguje Bolinbruka u odnosu na Ričarda, niti feudalnog monarha u odnosu na Božjeg zamenika. Iako pred kraj petog čina Ričard biva ubijen, Bolinbruk još uvek pokazuje nesigurnost u vezi sa legitimnošću sopstvene vladavine. On se na prestolu oseća ambivalentno, kao što je Ričard ambivalentno abdicirao „*Ay, no; no, ay*", „Da, ne; ne, da." (*RII*, IV,i. 201, *CD*, Knjiga peta, str. 71). Znaci su, kaže Sousa, kao neka lagana pokretna konstrukcija na vetru, sad se vidi jedna strana, sad druga. Bolinbruk biva imenovan za Ričardovog naslednika, čime obnavlja feudalnu monarhiju. To bi značilo da u njegovom kraljevstvu, za njegove potomke, treba da važi pravo primogeniture, a on ga je sam, sopstvenim uzurpiranjem Ričardovog prestola, poništio.

Primedbe od strane teoretičara koji ne zanemaruju istorijsku i političku dimenziju bavljenja književnošću, poput Lentrikije ili Edvarda Saida, tiču se anistorijske prirode dekonstrukcionističkog čitanja. U strogo dekonstrukcionističkim čitanjima, može se dogoditi da se Šekspirove drame pojave u jednom fantastičnom, apstraktnom vremenu, i u istom takvom prostoru profesionalizovanog, akademskog kritičkog govora o književnosti. No, na osnovu prikazanih primera smo već videli da ta opasnost ne preti kada je o istorijskim dramama reč. Povodom njih se ne može izbeći ni istorijska ni politička dimenzija, čak i kada bi se htelo.

Postoji, razume se, i jedna politički angažovana dekonstrukcija, koju predstavljaju autori poput Gajatri Spivak /*Gayatri Chakravorty Spivak*/ i Majkla Rajana /*Michael Ryan*/, a ona podrazumeva da dekonstruktivne strategija ostva-

ruju svoj smisao samo u ulozi konkretne demistifikacije ideoloških potpora moći, što, onda, vodi izvan apstraktne bezvremenosti, ka čitanju u kojem se može ostvariti jedna dijalektička igra između sadašnjosti i prošlosti. U već pomenutom zborniku *Shakespeare and Deconstruction* tekstovi su locirani negde između ta dva pola, apolitične i politički svesne dekonstrukcije. Autori poput Gerija Volera i Daglasa Atkinsa pokazuju da se dekonstrukcija može kombinovati sa istorizmom, i time zadržati i prošlost teksta i sadašnjost čitanja, kao i da dekonstrukcija može imati političkih implikacija.

Knjiga koja, međutim, na briljantan način spaja dekonstrukciju i marksistički politički stav – sažeta, efektna, lucidna i originalna – jeste *Vilijam Šekspir* oksfordskog marksiste i teoretičara književnosti Terija Igltona /*Terry Eagleton*/.[34] On se ne zadržava na opštem razmatranju nemogućnosti određenja pouzadnog smisla teksta, već se direktno upušta u tumačenja jednog broja Šekspirovih drama. Kao što ne daje nikakve teorijske reference za svoju dekonstrukciju, tako će i svoje levičarsko opredeljenje jednostavno podrazumevati, i neće ga obrazlagati. Dekonstrukcija je kombinovana sa britanskim post-altiserovskim marksizmom, sa očiglednom namerom da se Šekspir čita '*against the grain*', kaže Hju Grejdi.[35] To će reći, 'uz dlaku' dotadašnjoj recepciji; da se, između ostalog, navedimo jedan od najubedljivijih primera, veštice u *Makbetu* predstave kao – *heroine drame*, jer svojom izjavom „Lepo je ružno, ružno je lepo" / „*Fair is foul, and foul is fair*"/ (*Macbeth*, I,i,11, *CD*, Knjiga treća, str. 665) pokazuju relativnost smisla, nepostojanost binarnih opozicija, prožimanje protivrečnosti, pa samim tim i izmicanje, uzmicanje, *deferral*, *différ***a***nce*, konačnog značenja bilo kog iskaza. „Svakom čitaocu bez predrasuda – što bi moralo isključiti samog Šekspira, njegove savremenike i bezmalo sve književne znalce – sigurno je jasno da pozitivna vrednost u *Makbetu* počiva u trima vešticama".[36] Veštice predstavljaju carstvo ne-značenja i poetske igre, koje, sa svojom vrstom istine, lebdi na marginama dela. One izražavaju 'nesvesno' drame, ono što se mora prognati i potisnuti, ali koje se uvek osvetnički vraća. Mnogostruke (tri u jednoj), androgine (bradate žene) i 'mutne sabesednice' /'*imperfect speakers*'/, one uznemiravaju stabilne društvene, polne i jezičke oblike sveta drame. Hamlet je, na primer, predstavljen kao neko ko „neodlučno baza na ivici simboličkog poretka... ko ne može i ne želi da u njemu zauzme određeno mesto". Fluidan koliko i duh njegovog oca, kaže Iglton, brz na rečima koliko i bilo koja Šekspirova luda, Hamlet zagoneta i obmanjuje, izmiče svakoj mogućnosti da bilo ko dođe do konačnog znanja o njemu, menja maske i izmiče klizave označitelje da bi svoje unutrašnje biće zaštitio od dvorske moći i dvorskog znanja. Hamlet je „čisto izmicanje i difuzija, šuplja praznina u kojoj nema ničeg određenog što se može saznati".[37]

[34] Terrry Eagleton, *William Shakespeare*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.

[35] *The Modernist Shakespeare*, str. 221.

[36] *William Shakespeare*, str. 1–2.

[37] *Ibid,* str. 71–72.

Iglton ignoriše prethodna čitanja drama koje analizira, zanemaruje i obrazlaganje teorija i termina kojima barata, pa se ponekad čini da je tekst preopterećen podrazumevanim meta-jezikom dekonstrukcije i poststrukturalizma. Njegovo etičko i političko stanovište je, međutim, ako to nije protivrečno dekonstrukciji kao takvoj, sasvim jasno angažovano, pa se, stoga, stavlja u poziciju kritičara poput Drajdena, Džonsona, Kolridža ili Eliota, koji su u datim vremenima, kroz tekstove o književnosti izražavali svoje poglede na kulturu i politiku.[38]

U samim interpretacijama drama Iglton na primerima pokazuje dekonstruktivna svojstva Šekspirovog teksta: izmicanje značenja, otpor prema hijerarhiji, pretpostavku da je jezik dekonstruktivan po prirodi, da je uvek već na neki način dekonstruisan. Kada je o istorijskim dramama reč, bavi se jednom bazičnom protivrečnošću na kojoj počivaju (ne samo) istorijske drame. Čak i oni koji o Šekspiru znaju vrlo malo, reći će on na samom početku knjige, imaju neku neodređenu svest o tome da se u njegovim dramama pridaje značaj stabilnosti društvenog poretka. Ali isto tako znaju i da su one napisane izuzetno živim jezikom, koji proizvodi 'neukrotivi tok' neuhvatljivih značenja. Problem je, kaže Iglton, što su te dve predstave potencijalno u sukobu. Stabilnost znakova je neodvojivi deo stabilnog društvenog poretka, a Šekspirove igre rečima, slike i zagonetanja u velikoj meri otežavaju, ako ne i onemogućavaju, stabilne zaključke o stabilnom poretku. „Njegova vera u društvenu stabilnost ugrožena je samim jezikom kojim je artikulisana."[39]

Nije, stoga, neobično što se, kada je o istorijskim dramama reč, i on, kao i drugi autori, zadržava na *Ričardu II* i *Prvom i drugom delu Henrija IV*. Zanima ga paradoks do kojeg se dolazi kada se znaci odvoje od materijalnog sveta. Oni mogu da se nađu s one strane materijalnog, u neobuzdanosti kreiranja značenja koje nikakav sadržaj ne obavezuje. S druge strane, mogu i da se vrate u realnost i da je sobom oblikuju. „Šekspir je trajno pod utiskom tog 'ničega' tako oneobičenog jezika, odsustva podloge i supstance, koje mu je svojstveno, i njegove snage da svet prilagođava sebi."[40] 'Kralj' je bezlični simbol društvenog poretka, koji izražava skup značenja koja kralja čine kraljem. 'Kralj', dakle, može da postoji samo u jednom simboličkom sistemu koji ga omogućava. Pa ipak, on može da se postavi i izvan sistema i da na njega deluje spolja. Svojim *rečima* može da remeti, menja i kreira materijalnu realnost društvenog poretka. Kada Bolinbruka progna iz Engleske najpre na deset godina, a onda, zarad svog strica, Hen-

[38] Intersantno je pomenuti da i Hju Grejdi (*The Modernist Shakespeare*, str. 221, ali i na brojnim drugim mestima u knjzi) i Iglton (u prvom poglavlju knjige *The Function of Criticism: From „The Spectator" to Post-Structuralism* ,Verso, London, 1984) kritikuju profesionalizaciju književne kritike i teorije koja vodi u politički kvijetizam. Iglton zaključuje da bi kritka trebalo da se vrati ulozi kritikovanja države i društvenih institucija, premda kroz strogo ispitivanje načina nastajanja simboličkog diskursa.

[39] *William Shakespeare*, str. 1.

[40] *Ibid,* str. 8.

rijevog oca Džona od Gonta smanji trajanje izgnanstva na šest godina, Bolinbruk kometariše:

„Koliko vremena u jednoj reči tek!
Četiri spore zime, četiri proleća
Svršava reč jedna; takav je dah kraljeva“ (*RII*, I,iii, *CD*, Knjiga peta, str. 25)

„*How long a time lies in one little word!*
Four lagging winters and four wanton springs
End in a word: such is the breath of kings.“ (*RII,* I, iii, 213–215)

Jezik se u ovoj drami, nastavlja Iglton, ne ukazuje uvek kao svemoguć. On lebdi na nekoj neodredljivoj granici između ništavnosti i svemoći. Kada Džon od Gonta ubeđuje svog sina Henrija da izdrži izgnanstvo tako što će u izbivanju iz svoje zemlje videti nešto lepo

„Sva mesta koja su pod nebeskim okom
Srećna su luka za mudra čoveka ...
Gledaj u pevačicama ’ticama muzičare,
U travi što gaziš pod carskih dvorana,
U cveću lepe dame, a u svojim
Koracima igru veselu na balu...“ (*RII*, I, iii, *CD*, Knjiga peta, str. 27)

„*All places that the eye of heaven visits*
Are to a wise man ports and happy havens...
...Suppose the singing birds musicians,
The grass whereon thou tread’st the presence strew’d,
The flowers fair ladies, and thy steps no more
Than a delightful measure or a dance...“ (*RII*, I, iii, 275-6, 288–291)

Henri odbacuje očevo olako pribegavanje metaforama:

»O, ko će u ruci vatru držati
Time što misli na ledeni Kavkaz?
Ko oštricu gladi proždrljive tupi
Zamišljanjem praznim gozbe nekakve,
Il’ se go valja decembarskim snegom
Zato što misli na letnju vrućinu?“. (*Ibid.*)

»*O, who can hold a fire in his hand*
By thinking on the the frosty Caucasus?
Or cloy the hungry edge of apetite
By bare imagination of a feast?
Or wallow naked in December snow
By thinking on fantastic summer’s heat?“ (*Ibid.,* 294–299)

Iglton ovim primerom ukazuje na opiranje materijalnog sveta koji tropi i fikcija ne mogu da razlože, na materijalnu granicu pred kojom moć diskursa ostaje nemoćna. Henriju je bliža logika materijalnog sveta, dok i njegov otac i Ričard radije barataju jezikom. Gont se na samrti poigrava značenjem svog imena (*gaunt* znači suv, mršav, mrgodan, slab), a Ričard se ironično pita „Zar se bolnik tako svom imenu ruga?“ (*RII*, II, i, CD, Knjiga peta, str. 32) /»*Can sick men play*

so nicely with their names?“/ (*RII*, II,i, 84). Ironično, stoga što je Ričard grub prema Gontu i ne poštuje ni njegovu bolest ni starost, ali ironično, za nas, i stoga što, kako kaže Iglton, „dolazi od čoveka koji nije u stanju ni sopstveni nos da počeše, a da od toga ne načini simbol.“[41] Ričard se uzda u uticaj označitelja. On može da se odnosi prema političkoj realnosti samo ako nju sam sebi posreduje verbalnim fikcijama. Otuda su ga i smatrali ’pesnikom’ među Šekspirovim kraljevima. On i sopstveno svrgavanje s prestola preživljava samo tako što ga u sebi oblikuje kao tragediju, kaže Iglton, a sa smrću se suočava posredstvom kratke ’metafizičke’ pesme sa temom smrti. Igltonov politički zaključak glasi: „Takvo pretenciozno mitologizovanje je sasvim u skladu sa njegovim bezobzirnim političkim oportunizmom. Kada se simbolizam odvoji od političke realnosti da bi postao sam sebi cilj, on tu realnost ostavlja bez značenjske vrednosti, kao puki sirovi materijal koji treba pragmatično iskoristiti. Nije čudno što je Ričard, kao toliki moderni političari, istovremeno hladnokrvan i sentimentalan.“[42]

Iglton smatra da pitanje koje postavlja drama *Ričard II* glasi: „Koliko je označitelj realan?“, i odgovara: jezik je nešto manje od realnosti, ali je istovremeno i njen najdublji unutrašnji oblik. Postoji jedno preplitanje znakova i stvari, u kojem slika i simbol čine osnovu gramatike koja omogućuje ljudske odnose, ali postoji i jedno dejstvo samostalnog znaka koji realnost oblikuje prema sebi. „Mit i metafora bi trebalo da su u službi društva, a ne njegovi gospodari; oni nisu ni čist suplement, nisu puki zanemarljivi ornamenti, jer istoriju kojoj daju spoljašnji izraz, oni oblikuju i iznutra.“[43]

Iz ove analize proizlazi da je realnosti svojstvena fikcija, da politika počiva na retorici i mitologiji, da je moć histrionska, da u svakoj zajednici ima nečeg od pozorišnog artefakta, što zahteva i odgovarajuće nepoverenje od strane svih članova zajednice. Šekspir na više načina podriva sliku stabilne zajednice. Jedan od likova kojima to čini je svakako i Džon Falstaf. I njegovo telo i njegov govor podrivaju stabilnost poretka. Telo, tako što, u svom samozadovoljstvu, u očuvanju svoje čiste i *žive* materijalnosti, odbija da se pokori političkim imperativima:

> „...Što da žurim onome ko me ne zove? Pa, to nije važno; čast me mamuza da idem napred. Da, ali šta onda ako me čast odmamuzne kad stignem? Šta onda? Može li čast ponovo namestiti odsečenu nogu? Ne. Ili ruku? Ne. Ili da oduzme bol rani? Ne. Čast, dakle, nije vešta u hirurgiji: Ne, šta je čast? Reč. Šta je u toj reči čast? Šta je ta čast? Vazduh. Bogami, lep račun. Ko je ima? Onaj što je umro u sredu. Oseća li je on? Ne. Ona je dakle, neopažljiva? Da, za mrtve. Ali zar ona ne živi i sa živima? Ne. Zašto? Klevetanje ne dopušta to. Zato mi ona nimalo ne treba...“ (*1HIV*, V, i, *CD*, Knjiga peta str. 182)

[41] *Ibid,* str. 10.

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid,* str. 12.

„...*what need I be so forward with him that calls not on me? Well, 'tis no matter, honour pricks me on. Yea, but how if honour prick me off when I come on, how then? Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died a-Wednesday. Doth he feel it? No. Doth he fear it? No. 'Tis insensible, then? Yea, to the dead. But will it not live with the living? No. Why? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it*...“ (*1HIV*, V, ii, 127–140)

Njegov govor, pak, izmiče svakoj istini, uvek je u stanju da se izmigolji, prepun je ambivalentnih označitelja. Setimo se da se Falstaf, u bici kod Šruzberija, za vreme dvoboja između prestolonaslednika Hala i Persija Ognjanina, da bi izbegao mahnito hrabrog Škotlanđanina Daglasa, pretvara da je mrtav. Kada ga Hal nađe, on se sa njim oprašta i izjavljuje da će mu, u ime posmrtnih počasti, u skladu sa tadašnjim običajima, 'izvaditi drob'. Pošto se Hal udalji, Falstaf ustane i kaže:

„Da mi se izvadi drob! Ako mi izvadiš drob danas, dozvoliću ti da me usoliš i pojedeš sutra. Do vraga, bilo je krajnje vreme da se potrudim da budem lažan mrtvac, jer bi mi inače onaj plahoviti besni Škot naplatio sve račune. Lažan? Ja ležim, pa prema tome nisam lažan; umreti je biti lažan. Samo je onaj lažan čovek koji u sebi nema život čoveka. Ali lažno umreti da bi se živelo ne znači biti lažan već biti istinsko i savršeno podobije života. Bolji deo hrabrosti je promišljenost, i tim boljim delom spasao sam sebi život...“ (*1HIV*,V, iv, CD, Knjiga peta, str. 191)

„*Embowelled? If thou embowel me today, I'll give you leave to powder me and eat me too tomorrow. 'Sblood, 'twas time to counterfeit, or that hot termagant Scot had paid me, scot and lot too. Counterfeit? I lie, I am no counterfeit: to die is to be a counterfeit, for he is but the counterfeit of a man: but to counterfeit dying, when a man thereby liveth, is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed. The better part of valour is discretion, in the which better part I have saved my life*.“ (*1HIV*, V, iv, 110–120)

Ambivalentnim označiteljima uokviren je i *Drugi deo Henrija IV*. Prolog izgovara *Rumour*, Glas:

„...Na jeziku mome stalne klevete,
Objavljivane na svima govorima,
Pune ljudske uši lažnim vestima.
Pričam o miru, dok neprijateljstvo,
Skriveno osmehom, zadaje rane svetu...
...Glas je svirala
Gde duvaju sumnje, zavist, pretpostavke,
I tako prosto spravljena, da ono
Mnogoglavo i tupo čudovište
Večito nesložna, nestalna gomila
Može da svira u nju.“ (*2HIV*, Prolog, *CD*, Knjiga peta, str. 201)

/»...*Upon my tongues continual slanders ride,*
The which in every language I pronounce,
Stuffing the ears of men with false reports.

I speak of peace, while covert enmity
Under the smile of safety wounds the world...
....Rumour is a pipe
Blown by surmises, jealousies, conjectures,
And of so easy and so plain a stop
That the blunt monster with uncounted heads,
Can play upon it."/ (*2HIV*, Induction, 6–10, 15–20)

A pri kraju, Henri IV, koji se nadao ostvarenju proročanstva da će umreti u Jerusalimu, umire u – odaji koja se se zove „Jerusalim". Učestalost ambivalentnih označitelja u istorijskim dramama čini Šekspirovo shvatanje istorije višeznačnim.

Kako se izlazi na kraj sa uvek već mešovitom prirodom jezika i materijalnosti a da se ne zapadne u idealizam ili u materijalizam? Iglton, razume se, taj problem ne rešava, a svoju knjigu završava zaključkom da organsko jedinstvo tela i jezika, kao eventualno utopijsko rešenje problema koji su Šekspira opsedali, nije ostvarljivo, jer telo nikada ne može biti u potpunosti prisutno u diskursu: deo prirode znaka je odsustvo referenta, i drame su, zaključuje Iglton, i te kako svesne toga.[44]

Ovde prikazani primeri dekonstrukcionističkih čitanja Šekspirovih istorijskih drama pokazuju da se dekonstrukcija koju uočavaju i upražnjavaju odabrani autori najpre odigrava u jeziku kao takvom i njegovoj specifičnoj prirodi; potom u samom Šekspirovom tekstu; a onda i u primenjenom čitalačkom postupku. Dela se, u odnosu na neka od prethodnih čitanja, ukazuju u novom svetlu. No, budući da se ispostavlja kako su Šekspirovom tekstu dekonstruktivne strategije najvećma svojstvene, iako ih njihov autor, razume se, nije mogao biti svestan, postaje očigledno da se 'decentriranje', toliko karakteristično za dekonstrukciju kao interpretativni model, u većoj meri odnosi na poetičke i ideološke matrice prethodnih čitanja, posebno onih 'kanonizujućih' i 'totalizujućih', u kojima su se istorijske drame nastojale predstaviti kao izraz Šekspirove tjudorske političke pravovernosti,[45] a ne na sama dela, koja su, usled svojstvene im alosemije, često, u sebi, već 'decentrirana'.

[44] *William Shakespeare*, str. 97.

[45] Misli se na tumačenja E.M.V. Tilijarda, Dž. Vilsona Najta, Džona Dovera Vilsona, Lili Kembel, da pomenemo samo najpoznatija. E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Penguin Books, Harmondsworth, 1962 ([1]Chatto and Windus, 1944); G. Wilson Knight, *The Olive and the Sword*, Oxford University Press, 1944; J. Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge University Press, Cambridge, 1964. Lily B. Campbell, *Shakespeare's „Histories", Mirrors of Elizabethan Policy*, Methuen, London, 1977. ([1]1947).

Zorica Bečanović-Nikolić

DECONSTRUCTION AND READINGS
OF SHAKESPEARE'S HISTORY PLAYS
(Summary)

This paper presents an analysis of the interpretative strategies characteristic of deconstruction as one of the postmodernist approaches to Shakespeare's history plays. Being a part of a larger study concerning the conflict of interpretations in the reception of Shakespeare's history plays in the twentieth century, it introduces the opposition between modernist and postmodernist readings of these plays, and focuses upon theoretical presuppositions of the postmodernist interpretations. Combined with other approaches, such as new historicism, cultural materialism, feminism, psychoanalysis, or Bakhtinian approach, deconstruction appears to be one of the main sources of interpretative strategies applied in the readings of Shakespeare's history plays within the postmodernist paradigm. The paper offers both a critical presentation of the theoretical presuppositions of this particular postmodernist type of reading, and a critical analysis of a number of chosen deconstructionist readings of *Richard II*, *First* and *Second Part of Henry IV* and *Henry V*.

Ključne reči: Šekspir, istorijske drame, dekonstrukcija, postmodernistička paradigma, interpretacija.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 51–64)
UDC 821.134.2–31.09 CERVANTES SAAVEDRA, M. DE = 134. 2

Victor Ivanovici
Atenas

ARCADIA
la última locura de don Quijote

Miguel de Cervantes Saavedra no podía ignorar el popular tema arcádico. Tanto más cuanto en su patria, igual que en el resto de Europa, numerosos humanistas – admiradores y émulos de las letras clásicas – «merodeaban» el tema respectivo. Hay, pues, en el Quijote *un mini-«ciclo» arcádico formado de cinco episodios. Los episodios en cuestión están emparentados en cuanto a que, en casi todos, el principal (aunque no el único) portavoz de los valores arcádicos es el propio don Quijote. Así, el sistema axiológico caballeresco, marginalizado en el mundo exterior, es también expulsado violentemente del espacio interior, donde el héroe le había brindado asilo. Por consiguiente, el recurso al «complejo bucólico» es para don Quijote un último intento por salvar los principios en que cree, disfrazándolos de modo que puedan gozar de cierta aceptación.*

En su monumental estudio sobre la pervivencia de la cultura clásica a lo largo del Medioevo y a lo ancho de la literatura europea, Ernst Robert Curtius dedica todo un capítulo a los distintos avatares del motivo de **Arcadia**. El erudito alemán manifiesta entre otras que, al lado de la epopeya, la poesía bucólica y pastoril (con la que el tópico respectivo se identifica) ejerció un influjo de los más poderosos y duraderos [Curtius 1947/70, 216–237].

Tal vitalidad se debe más que nada al proteísmo de la temática arcádica. Valga como ejemplo la propia «sede» de la utopía pastoril, asentada en la Arcadia griega por un romano. Se trata de Virgilio quien, de hecho, nunca había puesto pies en ella, y por eso mismo pudo imaginarla[1] como un país de un exotismo mítico donde su Títiro reposa eternamente *sub tegmine fagi*[2].

Las raíces más remotas del tema llegan sin embargo hasta Homero, quien menciona que, no muy lejos de la tierra de los Cíclopes, se encuentra una isla «vacía de gente, que sólo cría cabras» [Od. IX, 118][3], en donde «hasta la orilla llegan los húmedos pastizales; allí los viñedos brotarían sin cesar, y año tras año ricas mieses cubririrían sus fértiles campos de fácil labranza» [Od. IX, 132–135][4].

[1] …en una famosa égloga suya, cuyos ecos llegan hasta Gide.

[2] En cuanto a la bucólica helénica (anterior a Virgilio), esta otra estaba localizada en Sicilia, pues su autor «canónico» fue el siracusano Teócrito. Otro «escenario» pastoril, aunque menos frecuentemente, lo ofrece la isla de Cos, donde transcurre uno de los idilios del mismo Teócrito.

[3] *en d'aiges apeiresiai gegáasin*. (Salvo otra indicación, la versión castellana de las citas es mía).

[4] *en men gar leimones halós polioío par'ochthas/ hydreloí malakoí. mala k'áphthitoi ámpeloi eien./ en d'árosis leíe. mala ken bathy leíon aieí/ eis horas amoen, epeí mala hyp'oudas*.

Por consiguiente, para la temática bucólico-pastoril cualquier «forma externa» es adecuada, ya que cualquier «decorado» – con tal que cumpla ciertos requisitos – está capacitado para acogerla en su seno. Asimismo, la «forma interna» puede variar infinitamente, pues (como puntualiza Curtius) el tema respectivo no está estrictamente asociado a un género literario determinado, ni siquiera al discurso poético.

Semejante versatilidad proteica obedece sin embargo a un determinismo más profundo. Los constituyentes temáticos elementales del así llamado «complejo bucólico»: el *locus amoenus*, la arboleda, el frescor, el desembarazado erotismo… – decorado que, desde luego, alude a la «Edad de Oro» – configuran (siempre según Curtius) el tópico del «paisaje ideal». A su vez, éste – a la par de otros temas recurrentes y remanentes – remite a ciertos arquetipos enraizados en los arcanos del inconciente colectivo. Entre ellos destaca el de la **reconciliación de los opuestos** en el seno acogedor de la Naturaleza, tal y como, con poética lucidez y en un lenguaje esencial, lo formula Goethe en un pasaje «arcádico» de su ***Fausto***: «Pues, en donde la naturaleza reina en círculo puro, todos los mundos abrazan uno a otro» [II, 3].[5]

* * *

Miguel de Cervantes Saavedra, cuya obra – según resalta Américo Castro en su ***Pensamiento de Cervantes*** (1925) – constituye una verdadera enciclopedia de las ideas y las formas artísticas de su época, no podía ignorar el popular tema arcádico. Tanto más cuanto en su patria, igual que en el resto de Europa, numerosos humanistas – admiradores y émulos de las letras clásicas – «merodeaban» el tema respectivo.[6]

Al resolver medir sus fuerzas con el mismo, Cervantes compone, pues, la novela pastoril ***Galatea***, impresa en 1585, en su ciudad natal Alcalá de Henares, por el librero Blas de Robles. Fue para el autor un ensayo entrañable pero no del todo logrado. Prueba de ello el que jamás llegara a cumplirse la promesa de dar una continuación al libro (pese a que, luego de formularla en las páginas finales de la ***Galatea***, Cervantes la haya renovado al cabo de veinte años en la primera parte de ***Don Quijote*** [1605] [7], después de

[5] *Denn wo Naturim reinen Kreise waltet/ Ergreiffen alle Welten sich*.

[6] Entre ellos, vale la pena citar a los italianos Jacopo Sannazaro (autor de ***Arcadia***), Torquato Tasso (con ***Aminta***) y Guarini (con el ***Pastor fido***), así como al portugués Jorge Montemayor (con su ***Diana***), casi todos contemporáneos de Cervantes.

[7] *Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete* [DQ I, 6].

otros diez en la segunda parte de la misma novela [1615] [8], y en algunas otras ocasiones [9]).

Así y todo, el experimento pastoril marca un hito en la búsqueda cervantina de «nuevas fronteras narrativas» [Avalle-Arce 1987], pues incluye un importante elemento novedoso. Dentro del universo bucólico – que un tratadista contemporáneo tildaba de «mundo de amores sin violencia» – irrumpe precisamente la violencia y la muerte. Así, la frívola Arcadia manierista adquiere una **dimensión trágica** y sus moradores, que desenfadada y convencionalmente deambulaban por bosques y prados, vienen sometidos a un proceso de «humanización» por la «mortalización» [*ibid.*]

Es de suponer que el autor no tardó en intuir que tal innovación rebasaba los límites de la poesía pastoril en dirección a una especie literaria temáticamente miscelánea, que es la novela. Se abre así el camino para que la Arcadia cervantina, abandonando la ***Galatea***, se traslade hacia ***Don Quijote***.

* * *

Hay, pues, en el ***Quijote*** un mini-«ciclo» arcádico formado de cinco episodios:

- el encuentro del héroe con unos cabreros y, a continuación, la historia de la hermosa Marcela y el infeliz Grisóstomo [DQ I, 11–14];
- la historia de la bella Leandra y el pastor Eugenio, seguida por la «pendencia» que éste tuvo con don Quijote [DQ I, 51–52];[10]
- las bodas de Camacho y el triángulo amoroso Camacho-Quiteria-Basilio [DQ II, 19–20];
- la «Arcadia fingida o contrahecha» [DQ II, 58]; y por último:
- la resolución de don Quijote de meterse él mismo a pastor, su actuación en ese sentido y, a guisa de epílogo, la muerte del héroe [DQ II, 67–68 y 73–74].

Más allá de las semejanzas y diferencias puntuales que hay entre ellos (y que, desde luego, señalaré en adelante), los episodios en cuestión están emparentados en cuanto a que, en casi todos, el principal (aunque no el único) porta-

[8] *Olvídaseme decir que esperes* […] *la segunda parte de* ***Galatea*** [DQ II, «Prólogo al lector»].

[9] En la dedicatoria de ***Comedias y entremeses*** (1615) y en la de ***Los trabajos de Persiles y Segismunda*** (novela acabada en 1616 y publicada póstumamente en 1617).

[10] Este episodio – por cierto harto significativo, como he comprobado al «revisitarlo» – se me estaba olvidando. Agradezco al sagaz cervantista y entrañable amigo don Josep Maria Casasayas el habérmelo señalado.

voz de los valores arcádicos es el propio don Quijote, pese a que, aparentemente, el «sistema de las virtudes caballerescas» [Curtius 1947/70, 597–618] que profesa el héroe contrasta radicalmente con el «mundo de amores sin violencia» de la poesía pastoril. La paradoja desaparece apenas se le mira bajo otro ángulo:

[i] En el «paisaje ideal» de Arcadia, elementos no sólo opuestos sino hasta de los más heterogéneos tienden de manera natural a reconciliarse en el seno de la naturaleza (lo cual, de hecho, explica la versatilidad del «complejo bucólico»). Más allá de ello, existen afinidades electivas reales entre la caballería y lo pastoril. Por ejemplo, las dos áreas temáticas y axiológicas son compatibles con el código del «amor cortés» [*fin'amors, amour courtois*]. Es más: entre las formas poéticas inventadas y cultivadas por los trobadores provenzales se cuenta la así llamada *pastourelle* [Curtius 1947/70, 221–222] (que en España se convirtió en «serranilla»), donde un caballero requiere amorosamente, según todas las reglas de la cortesía, a una pastora. Sobre estas bases, la atracción mútua – ejercida ya sea desde el polo caballeresco o desde el pastoril – juega a favor de la forma miscelánea y la vocación integradora de la novela, por lo que Cervantes no deja de valorizarla en aras de edificar ese nuevo género.

[ii] No pocas veces el tema arcádico – o uno u otro de sus motivos – funciona como «difraz» de un contenido ideológico de tipo caballeresco. La razón del subterfugio consiste, quizas, en el hecho de que, a finales del Renacimiento, había una mayor **tolerancia** hacia lo pastoril que hacia el caballeresco. Y no porque el primero fuese menos irreal que el segundo. Al contrario: escchemos por ejemplo lo que opina sobre el particular la sobrina de don Quijote, con motivo del «donoso y grande escrutinio» efectuado por el cura y el barbero «en la librería de nuestro ingenioso hidalgo»:

¡ Ay señor! […] Bien los puede vuestra merced mandar quemar como los demás [eso es los pastoriles junto a los libros de caballerías] porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo éstos se le antojase de hacerse pastor y andar por los bosques y prados cantando y tañendo y, lo que sería peor, hacerse poeta que, según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza [DQ I, 6].

A pesar de intuir ciertas verdades, de nada sirve tal súplica, pues, a la hora de la evaluación ideológica, no la práctica ni la realidad son probantes (tal como, en su simpleza, había dado en pensar la sobrina del héroe). Es que la mentalidad renacentista aplica al respecto dos medidas diferentes: rechaza instintivamente, por su «bárbara» procedencia medieval, los ideologemas que componen el sistema de las virtudes caballerescas, y acepta la utopía arcádica, honrando así sus raíces grecorromanas. Por otro lado, aun mirando las cosas bajo un prisma

práctico, el modelo arcádico es evidentemente **lúdico**, lo cual hace más tolerable su irrealidad. Una vez más, Cervantes demuestra su capacidad de utilizar tal dinámica semántica en provecho de su proceso de creación, eso es para trazarle «nuevas fronteras» a la narrativa. La reconciliación de los opuestos y el «disfraz» llevan, pues, a la síntesis del factor pastoril con el caballeresco. Sin embargo, ***Don Quijote*** no es una novela de caballerías cualquiera, sino más bien – y en múltiples sentidos – la (auto)crítica de la novela de caballerías.[11] Disfrazando la manía heroica de su personaje de tierno juego bucólico, el autor moviliza lo lúdico al servicio de la **parodia**.

* * *

Vistos desde la perspectiva de su funcionalidad narrativa, los cinco episodios «arcádicos» del ***Quijote*** ostentan una serie de simetrías contrapúnticas, como si se tratase de variaciones sobre el mismo *leitmotiv* bucólico que, a su vez, se funde en el sistema polifónico más amplio de la novela.

Tal contrapunto se origina principalmente en la **ironía paródica** que, dentro de este mini-«ciclo» arcádico, valoriza para sus propios fines el componente lúdico implícito en el «complejo bucólico». El mismo efecto tiene igualmente una segunda causa, que refleja la articulación entre las dos partes de la novela cervantina. *Dans la seconde partie* […], escribe Michel Foucault, *Don Quichotte rencontre des personnages qui ont lu la première* […] *et qui le reconnaissent, lui, l'homme réel, pour le héros du livre* [Foucault 1966, 62]. Esta articulación, que se pliega sobre la oposición estructural entre la parodia, eso es la crítica de la ficción por sus propios medios, y la metaparodia, a saber la autocrítica de la misma obra cervantina – operada en su segunda parte – no puede sino afectar los distintos detalles y aspectos particulares de la novela, incluído, desde luego. el «ciclo» arcádico.

DQ I, 11–14

El primero de los episodios antemencionados es también el más «canónico», en el sentido de que en él no hay el menor distanciamiento respecto de los tópicos tradicionales de la literatura pastoril.

Encuentra don Quijote en su camino a unos cabreros. Ellos le brindan una acogida conforme a lo que el héroe pretende ser: un caballero andante, y le convidan a compartir su frugal cena. En agradecimiento, el ingenioso hidalgo

[11] Ortega y Gasset ha hecho hincapié en lo esencial que resulta desde el punto de vista estético no perder de vista el hecho de que la novela cervantina es una crítica de las ficciones caballerescas [Ortega 1970, I, 10].

les agasaja con un discurso evocador de las virtudes de la «Edad de Oro», no sin poner énfasis en que, en la actualidad, los últimos acólitos y defensores de aquella feliz etapa del género humano pertenecen, como él mismo, a la orden de la andante caballería. Uno de los cabreros trae la noticia de la muerte de Grisóstomo, «pastor estudiante» y víctima – según se murmura – de sus infelices amores por «aquella endiablada moza de Marcela»[12]. Deciden los comensales acudir al sepelio del joven. En el funeral también aparece la moza cuya belleza y recato habían llevado a la perdición al desventurado Grisóstomo.[13] Los amigos del difunto la colman de reproches amargos y violentos; en réplica, Marcela proclama su inocencia y defiende su derecho a una virginal emancipación, desdeñosa de los vínculos amorosos. En este punto don Quijote, asumiendo su papel y deber de amparador de doncellas, que le incumbe por la condición de caballero andante, toma decididamente partido por la joven, lo cual modera el rencor de los comapañeros de la víctima. Finalmente, al seguir a la hermosa Marcela para ofrecerle su protección, el héroe es molido a palos por unos «desalmados yangüeses» (caballerizos).

El tema caballeresco aparece aquí fundido por completo con el pastoril, en tanto que la tolerancia del contexto hace inútil todo «disfraz»: por ello, don Quijote puede rendir homenaje, a la vez, a los valores bucólicos y a los heroicos. El peso de lo lúdico es todavía reducido, es decir su presencia está motivada: nos enteramos, por ejemplo, de que el malogrado estudiante ejercía de pastor por aquellos parajes para poder estar cerca de su inclemente amada. Pero el desenlace del juego es mortal, y ello le otorga una gravedad trágica, conforme (como ya he venido manifestando) con la Arcadia cervantina. Limitado es también el peso de la parodia (pues todavía estamos en la primera parte de la obra): apenas si la sospechamos en la perplejidad con que aquellos rústicos cabreros escuchan el rimbombante discurso quijotesco. Por fin, como en otros episodios muy conocidos del ***Quijote*** (como el de los molinos de viento, o de los rebaños) la que se encarga de castigar la irrealidad es la realidad misma. Sin embargo, quienes aplican el castigo, los «desalmados yangüeses», en su calidad de criadores de caballos, pertenecen – y en ello consiste la ironía de la situación – al mismo «mundo de amores sin violencia» del idilio pastoril.

DQ I, 51–52

Esta reincidencia del quijotismo en el espacio arcádico resulta harto difícil de resumir en pocas frases, no tanto por lo complejo sino por lo intricado del argumento:

[12] Aquí, pues, al modelo pastoril clásico se añade sin embargo el modelo cervantino de la Arcadia trágica, eso es humanizada por «mortalización».

[13] Obsérvese aquí una reminiscencia del tema medieval de *la belle dame sans merci*.

De camino hacia el pueblo, don Quijote y sus acompañantes se topan con un pastor corriendo en pos de una cabra extraviada [DQ I, 50]. Agasajado amistosamente por los viajeros, el cabrero, en señal de agradecimiento, les cuenta su historia. Había, pues, en su aldea natal, una moza muy apuesta y en edad de merecer, llamada Leandra. Acosado por los numerosos pretendientes a la mano de su hija, el padre destaca entre todos al propio narrador, Eugenio, y a Anselmo (también pastor pero de ovejas), ofreciendo la elección final entre los dos a la propia muchacha. Como a menudo sucede ante tales alternativas, ella escoge a un tercero: Vicente de Roca, ex soldado de vuelta de las guerras de Italia. Ducho en tretas mundanas y retórica cortesana, éste logra embelesar a la tan ingenua como frívola Leandra y convencerla fugarse con él. Pero, apenas alejados del lugar, el galán despoja a Leandra de todas sus pertenencias (no así, por fortuna, de "la joya que si una vez se pierde, no deja esperanza de que jamás se cobre") y la deja abadonada en una cueva de "un áspero monte", donde la encuentran las cuadrillas enviadas en persecución de los fugitivos. Para castigar la ligereza de su hija, y en espera a que la opinión pública se olvide de su desliz, el padre la encierra en un monasterio. Agobiados por la tristeza, Eugenio y Anselmo resulven retirarse junto con sus rebaños a un valle aislado, y allí "dar vado" a sus pasiones "cantando juntos alabanzas o vituperios de la hermosa Leandra". Con el tiempo, también se les unen otros novios despechados de la moza, "usando el mismo ejercicio", hasta quedar convertidos aquellos parajes "en la pastoral Arcadia". Aquí interviene don Quijote, quien ofrece a Eugenio su ayuda para sacar a Leandra del convento. Lo hace, empero, en su lenguaje característico, lo cual despierta al joven cabrero dudas sobre la entereza mental del Caballero. Al expresarlas en voz alta, don Quijote se ofende y le contesta con epítetos contundentes, resultando de todo ello un repelón sumamente cómico.

En efecto, aquí la intencionalidad narrativa parece habérsele ido un tanto de la mano a Cervantes. Diríase que, ya consciente de la necesidad de integrar el material arcádico en la nueva estructura novelesca, el autor, sin embargo, no tiene aún claro el cómo hacerlo, y por eso emprende varios intentos experimentales, cambiando cada vez el «ángulo de ataque». Así, la línea argumental Leandra-Vicente es de índole claramente **picaresca.**[14] Esta vía, aunque sí desemboca en la novela, no es la más idónea para que, precisamente por ella, el «complejo bucólico» acceda a tal ámbito. Por eso, Cervantes mantiene el argu-

[14] …suscitando, en este sentido, varios ecos y asociaciones de ideas, dentro del horizonte de expectativa de un lector familiarizado con el género respectivo. Por ejemplo, el despojo y abandono de la novia nos remite a la ***Afrenta de Corpes***, un episodio del ***Cantar del Mío Çid*** interpretable como «picaresco» *avant la lettre*; la respetabilidad y prosperidad fingidas con miras a conseguir ventajas matrimoniales, prefiguran ***El casamiento engañoso*** del propio Cervantes; sobre todo, la elegancia que con medios tan parcos y escasos aparenta el *miles gloriosus* es un evidente calco lazarillesco (compárese, en ***Lazarillo de Tormes***, con el episodio del escudero).

mento arcádico estrictamente **aislado** del picaresco: **espacial** y **temporalmente** (los pretendientes despechados constituyen su «Arcadia» *post festum* y la asientan en un valle alejado del teatro de los acontecimientos); y sobre todo **retóricamente aislado**: como un espacio de hermética artificialidad, donde lo vivencial y hasta la realidad misma sólo existen para dar pie a una problemática de escritura.[15]

Se percibe asimismo la preocupación por inducir cierta dureza al mundo bucólico, pero como las escenas de violencia se dan fuera del argumento arcádico propiamente dicho – antes (rapto de Leandra) o después del mismo (trifulca de Eugenio y don Quijote) – ello significa que aquí no llega a cuajar la fórmula renovada de poesía pastoril que Cervantes había acuñado en la ***Galatea***.

En el mismo orden de ideas, el mito pastoril y el caballeresco, que en el episodio anterior parecían haberse fundido, en éste vienen separados y hasta enfrentados entre sí. Mi conjetura es que dicho enfrentamiento acaece a raíz de un cierto «conflicto de intereses» ocasionado por la competencia entre dos mitos literarios.[16] De no ser así, ¿cómo más explicar la agresividad de Eugenio hacia don Quijote? Porque un «árcada» de fantasía no es quien pueda censurar al que fantasea con ser un caballero andante…[17]

Finalmente, hay que notar que el episodio en cuestión, situado al final de la primera parte, aparece en un contexto que ya prefigura la segunda. Específicamente, se trata de un grupo de capítulos [DQ I, 26 en adelante], donde el cura y el barbero ponen exitosamente en marcha un plan encaminado a hacer regresar al héroe a su aldea. Con tal fin, conocedores del «tema» de su locura, fingen creer en sus fantasías (para no contrariarle). Semejante actitud anticipa aquélla de ciertos personajes quienes, como ya he dicho, reconocen a don Qu-

[15] P. ej.: «No hay hueco de peoña, ni margen de arroyo, ni sombra de árbol que no esté ocupada de algún pastor que sus desventuras a los aires cuente […] Entre estos disparatados, el que muestra que menos y más juicio tiene es mi competidor Anselmo, el cual, teniendo tantas otras cosas de que quejarse solo se queja de su ausencia […] Yo sigo otro camino más fácil, y a mi parecer más acertado, que es decir mal de la ligereza de las mujeres […] y ésta fue la ocasió, señores, de las palabras y razones que dije a esta cabra cuando aquí llegué, que por ser hembra la tengo en poco, aunque es la mejor de todo mi apero» [DQ I, 51].

[16] En los términos de Harold Bloom, la situación podría interpretarse igualmente como «ansiedad de influencia» y/o como conflicto entre dos retóricas en vías de obsolescencia, por sobrevivir dentro del Canon.

[17] Obsérvese que tal «patología literaria» afecta a casi todos los personajes de este episodio. También Leandra, para aducir otro ejemplo, se deja seducir por las «novelerías» de Vicente, anticipando en ello, diríase, a Emma Bovary de Flaubert. (En momentos diferentes, dos filósofos del siglo 20, el francés Jules de Gaultier y el español José Ortega y Gasset, han resaltado lo que el «bovarismo» le debe el «quijotismo»).

ijote, en la vida real, como héroe de la ficción que ya habían leído. Aquí, pese a que dicha ficción todavía no existe (pues estamos en la primera parte), se dan sin embargo dos tales reconocimientos. El que corre a cargo de Eugenio identifica el modelo libresco imitado por el hombre de carne y hueso. La clara separación entre la instancia real y la ficticia hace posible el distanciamiento crítico:

Eso me semeja – respondió el cabrero – **a lo que se lee en los libros de caballeros andantes**, que hacían todo eso que de este hombre vuestra merced dice; puesto que para mi tengo, o que vuestra merced se burla, o que este gentil hombre **debe de tener vacíos los aposentos de la cabeza** [DQ I, 52] (subrayados míos).

El segundo, formulado – aparentemente sin distanciamiento alguno[18] – por el barbero, identifica al individuo real con el personaje que él mismo encarna:

¿Quién ha de ser – respondió el barbero – sino **el famoso don Qijote de La Mancha**, desfacedor de agravios, enderezador de tuertos, el amparo de las doncellas, el asombro de los gigantes y el vencedor de las batallas? [*ibid.*] (subrayado mío).

En correlación complementaria, estos dos reconocimientos ponen, pues, *en abyme* los factores estructurales que anteriormente he llamado **parodia** y **metaparodia**.

DQ II, 19–20

El tercer episodio, conocido bajo la denominación de «las bodas de Camacho» es, hasta cierto punto el duplicado, el complemento y el revés irónico del primero.

Otra vez un joven pastor, Basilio, está enamorado de una hermosísima moza, llamada aquí Quiteria. Su amor es, incluso, correspondido, pero los padres de la joven ponen trabas a la felicidad de los novios, pues deciden casar a su hija con Camacho, el ricachón del lugar. En la ceremonia, o mejor dicho en sus preliminares[19], aparece el amante abandonado quien, tras clamar a grandes voces su desgracia ante los futuros esposos y sus invitados (entre los cuales don

[18] En realidad, sí hay tal, y es perceptible en la mofa disimulada que incluyen las palabras del barbero; el sagaz cabrero no deja de advertirlo: «[…] para mi tengo […] que vuestra merced **se burla** […]» (subrayado mío).

[19] …donde el elemento arcádico está presente en hipóstasis lúdico-espectacular, bajo la forma del «festival folklórico» que precede la boda propiamente dicha.

Quijote y Sancho), hunde un cuchillo en su corazón. *In articulo mortis*, Basilio pide que se le case con su amada, lo cual se lleva efectivamente a cabo a instancias de todos, con el consentimiento del marido oficial. Pero no bien acaba el sacerdote de oficiar el sacramento nupcial, el moribundo resucita. Acto seguido se revela que el suicidio no ha sido sino una treta planeada por los dos amantes contrariados. Después de unos momentos de confusión, la fiesta de matrimonio se prosigue, pero… con novio distinto.

Lo que más llama la atención en este episodio es la actitud inusualmente pasiva de don Quijote.[20] Ausencia significativa, cuyo sentido irónico resalta por contraste con otras circunstancias donde, cada vez que el héroe quería cambiar el curso de los acontecimientos, los resultados eran desastrosos, tanto para él como para sus protegidos.[21] Afortunadamente, ahora don Quijote permanece inactivo, y así todo el mundo sale ileso de esta aventura. Por otro lado, al faltar aquí lo que habitualmente formaba objeto de parodia, esta vez los dardos paródicos apuntan directamente a Arcadia. Por consiguiente, la escena respectiva viene a ser una representación abreviada – *mise en abyme* – del modo general de funcionamiento de la novela. Tal como, en la primera parte, la parodia a las historias de caballerías implicaba la repetición (en contextos diferentes) de ciertos procedimientos y situaciones de las mismas, e igual como la parodia a la parodia se llevaba a cabo, en la segunda parte, mediante la reduplicación autorreflexiva de la estructura novelesca, aquí el modelo arcádico cervantino – como revisión crítica de la Arcadia tradicional – se convierte él mismo en blanco de la subversión paródica. Lo novedoso de dicho modelo, eso es la «mortalización» de la trama pastoril, se trueca irónicamente aquí en un *happy end* restaurador de la vieja y desgastada convención inicial.

DQ II, 58

Si el episodio anterior se situaba en simetría (irónica) respecto del primero (hasta el punto de poder inferir una «unidad» constituída entre ambos), también al primero parece remedar el que voy a comentar a continuación, pero en cuanto al asunto y a las situaciones narrativas.

También aquí el Caballero de la Triste Figura encuentra en un bosque una pequeña comunidad arcádica. También aquí goza de una acogida buena (casi festiva) por parte de los miembros de dicha comunidad: jóvenes de ambos sexos, pertenecientes a la alta sociedad, quienes se habían retirado por su propia vo-

[20] …salvedad hecha de su intervención verbal a favor de los enamorados, que en realidad tiene lugar al final del episodio cuando el desenlace ya se había producido.

[21] …hecho que da a pensar hasta qué punto el Renacimiento había marginalizado los ideales caballerescos, no sólo de la esfera de la realidad sino hasta del reino de lo deseable.

luntad a aquellos lugares para vivir a la manera «pastoril». También aquí don Quijote entiende agradecer a sus anfitriones la hospitalidad que le brindaran. Sale, pues, al camino real para defender y sustentar, armas en la mano, durante «dos días naturales», que «[…] a todas las hermosuras y cortesías del mundo exceden las que se encierran en las ninfas habitadoras destos prados y bosques, dejando a un lado a la señora de mi alma Dulcinea del Toboso. Por eso, el que fuere de parecer contrario, acuda; que aquí le espero». Y una vez más la aventura acaba en desastre para el héroe, quien se ve pisoteado por una manada de toros salvajes.

Por otro lado, el mismo episodio es muy típico para la segunda parte de la novela, de manera que la proteica Arcadia conoce aquí un nuevo avatar. La primera vez, el «complejo bucólico» había sido procesado críticamente a través del modelo cervantino; en la segunda fase, la autoparodia había canalizado ese mismo modelo hacia un desenlace convencional; toca ahora a la convención restaurada someterse a (auto)crítica, por intermedio del factor lúdico presente aquí en su forma más inequívoca posible. Para empezar, los anfitriones de don Quijote literalmente juegan a los pastores y pastoras, en una «Arcadia fingida o contrahecha». En segundo lugar, los falsos «arcadas» reconocen y acogen al héroe no tanto en calidad de caballero andante (como lo habían hecho los cabreros en el primer episodio), sino más bien como encarnación de la ficción en que le había convertido la primer parte del libro; así, le obligan a **jugar el papel de sí mismo**, vale decir a auto-parodiarse. Por último, en la escena final objeto de parodia viene a ser la síntesis lúdica de la caballería y lo pastoril: al disponerse don Quijote a defender el prestigio de Arcadia, es nuevamente agredido y hollado por el mundo bucólico.

DQ II, 67–68; 73–74

Estamos llegando así a la quinta y última secuencia «arcádica» que incluye la obra maestra cervantina.

En un episodio anterior [DQ II, 64–65], en las playas de Barcelona, el héroe había sido derrotado por el de la Blanca Luna (quien no era más que su paisano, el bachiller Sansón Carrasco, disfrazado para la ocasión). El vencedor le obligó entonces a jurar que volvería a su aldea y se mantendría durante un año completamente alejado de cualquier proeza caballeresca. Por el camino, don Quijote concibe la idea de hacerse pastor y seguir celebrando su amor por Dulcinea, al bucólico modo. No bien tomada la resolución, es nuevamente derribado y pisoteado, por una manada de cerdos. Al llegar finalmente a casa, participa sus planes al cura y al bachiller Carrasco, queriendo ganarse su colaboración. Pero antes de poder pasar a los hechos, cae enfermo. En vano se esfuerza Sancho por

sacarle de su languidez recordándole el proyecto pastoril: en su lecho mortal, don Quijote reniega de sus locuras y vuelve a ser Alonso Quijano.

Dado que ocupa los últimos capítulos del ***Quijote***, el episodio respectivo condensa, resume y repasa, a guisa de final musical, todos los temas parciales desarrollados por la sinfonía novelesca. No contento con ser sólo un portavoz de los valores pastoriles, el héroe intenta colarse en persona dentro del mundo arcádico. Actuando así, él reitera el acto inicial de la obra, cuando había resuelto pasar de la mera lectura a la vivencia directa de las aventuras extraordinarias narradas en los libros de caballerías. Como lo había previsto su sobrina, una nueva novela, una nueva manía – esta vez de carácter bucólico – está por iniciarse en donde acaba la aventura caballeresca. Pero, en vez de ello, lo único acontece es la muerte del personaje. Por consiguiente, Arcadia viene efectivamente a ser **la última locura de don Quijote**.

Para interpretarlo debidamente, hay que advertir que la conversión del héroe al arcadismo adviene cuando la parodia y la metaparodia ya han alcanzado su punto culminante. Ese punto semeja al de la «peripecia» aristotélica, que significa un trastorno radical de la situación. Imitador del Caballero de las novelas, don Quijote es humillado por un «caballero» quien imita la novela de la imitación. Así, el sistema axiológico caballeresco, marginalizado en el mundo exterior, es también expulsado violentemente del espacio interior, donde el héroe le había brindado asilo. Por consiguiente, el recurso al «complejo bucólico» es para don Quijote un último intento por salvar los principios en que cree, disfrazándolos de modo que puedan gozar de cierta aceptación.[22]

No obstante ello, tampoco Arcadia escapa a la acción corrosiva de la parodia y la metaparodia. Baste pensar en el significativo detalle de que, en cuatro de los cinco episodios arcádicos, don Quijote es agredido, hollado y humillado por representantes del mundo bucólico-pastoril: ciertos «desalmados yangüeses» con sus caballos [DQ I, 15], el cabrero Eugenio [DQ I, 52]; una manada de toros salvajes [DQ II, 58] y, para colmo, esta última y «cerdosa» aventura [DQ II, 68]. La «moraleja» del caso es que, al ignorársele, lo inmanente se venga inmanentemente. Pero, más allá de cualesquiera simetrías, nótese (en tres de los cinco casos) la «escala» del castigo expresada a través de los animales que lo admini-

[22] En verdad, los acérrimos anti-quijotistas que son el cura y el bachiller no sólo no ponen traba alguna al proyecto pastoril, sino hasta lo adoptan entusiásticamente: «Y más – dijo Sansón Carrasco – que, como ya todo el mundo sabe, yo soy celebérrimo poeta y a cada paso compondré versos pastoriles o cortesanos, o como más me viniere a cuento, para que nos entretengamos por esos andurriales donde habemos de andar; y lo que más es menester, señores míos, es que cada uno escoja el nombre de la pastora que piensa celebrar en sus versos» etc. [DQ II, 73].

stran. Su progresión degradante: **caballos → toros → cerdos** nos da la medida de la degradación de Arcadia.

Así es cómo lo único que le queda a nuestro caballero es renunciar a toda ilusión idealista y volver arrepentido a la mediocridad del sentido común. Muerte de Arcadia: muerte del héroe. El modelo cervantino: «humanización por la mortalización», hace por última vez su aparición, para revelarnos su significado último: el ensanche y la renovación del género son a la vez el canto de cisne de la poesía bucólica.

* * *

El paralelismo y la solidaridad entre el destino de la andante caballería y el de Arcadia nos hacen sospechar que ésta debe haber fallecido tiempo ha, puesto que sólo en las fantasías de un loco sus valores han podido conservar cierta coherencia, y sólo en calidad de parodia o de juego ha logrado aún ocupar un pequeño lugar en la realidad-real. Cuando la historia se repite, apuntaba un filósofo, lo hace a guisa de burla. En los albores de la era burguesa, la muerte de la estética idealista parece un hecho consumado. Con el ***Quijote***, Cervantes llega a pronunciar su necrología cómica.

Sin embargo, tal inmolación no ha sido del todo superflua. Esta muerte se parece a la del grano evangélico, ya que la Arcadia difunta revive en la nueva y fértil cosecha del género novelesco.

Referencias:

Miguel de Cervantes Saavedra, ***El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*** [DQ] (el número romano significa primera o segunda parte de la novela; el guarismo indica el capítulo del que se extrae la cita, o al que se hace referencia).

Juan Bautista Avalle-Arce, ***Cervantes: nuevas fronteras narrativas***, ciclo de conferencias pronunciado en el marco del «Curso Superior de Filología Española», Universidad de Málaga, julio-agosto de 1987 [Avalle-Arce 1987].

Ernst Robert Curtius, ***Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*** (1947), trad. rumana por Adolf Armbruster, introducción por Alexandru Duțu, Bucarest, ed. Univers, 1970 [Curtius 1947/70].

Michel Foucault, ***Les mots et les choses***, París, ed. Gallimard, col. NRF, 1966 [Foucault 1966].

J.W. Goethe, ***Faust*** (el número romano indica la división del poema dramático, y el guarismo señala el acto).

Виктор Ивановици

АРКАДИЈА, ПОСЛЕДЊА ЛУДОСТ ДОН КИХОТЕА
(Резиме)

Мигел де Сервантес Сааведра чије целокупно дело представља праву енциклопедију идеја и уметничких форми његовог доба није могао заобићи популарну тему Аркадије. Његов роман Дон Кихоте садржи аркадијски „мини-циклус“ од пет епизода. Као главни заступник аркадијских вредности појављује се сам Дон Кихоте упркос чињеници да је свет витешких идеала који проповеда у изразитој супротности са светом „љубави без насиља“. Буколички елементи веома често служе да се прикрије идејни садржај витешког типа. Разлог за такав приступ лежи у чињеници да је на крају ренесансе било више толеранције за пасторалну него за витешку књижевност. Пошто се налази у завршним поглављима романа буколичке епизоде кондензују, резимирају и понављају све оне парцијалне теме које су се јављале дуж романа. Сам Дон Кихоте на крају покушава да се увуче у свет Аркадије. На тај начин покушава још једном да из света књиге пређе у живот. Тамо где се окончала витешка пустоловина требало би да започне једна нова, овог пута буколичког карактера. Међутим, једино што се дешава јесте смрт главног јунака. Тако се Аркадија претвара у последњу лудост Дон Кихотеа.

Кључне речи: Сервантес, дон Кихоте, Аркадија, витешки роман, буколика.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 65–88)
UDK [821.163.41–141.09:398”17”]:[821.131.1–141.09:398”04/14”]=163.41

Željko Đurić
Filološki fakultet – Beograd

KOMPARATIVNE VARIJACIJE O SRPSKOJ GRAĐANSKOJ POEZIJI XVIII VEKA

U radu je pokušano da se u odnos i eventualno u zajednički kontekst dovedu s jedne strane grupa religioznih pesama koje pripadaju korpusu srpske građanske poezije XVIII veka i italijanska srednjevekovna religiozna književnost. Spomenutu grupu srpskih pesama tumačimo, u ovoj prilici, kako svojevrsni „književni fosil“ kojem pokušavamo odrediti i uspostaviti književnoistorijsku važnost.

Nell’anno 1260, mentre l’Italia tutta era da molte scelleraggini inquinata, una commozione subita e nuova occupò dapprima i Perugini, indi i Romani, di poi quasi tutte le popolazioni italiane, cui per modo sopravenne il timor di Dio, che, nobili ed ignobili, vecchi e giovani, e perfino fanciulli di cinq’anni, per le piazze della città, nudi e sol coperti le parte vergognose, posto ogni ritegno, processionalmente incedevano, tenendo ciascuno in mano un flagello di cuojo, con gemiti e pianti acremente frustandosi sulle spalle fino ad effusione di sangue. Dato libero sfogo alle lagreme, come se cogli occhi stessi del corpo vedessero la passione del Salvatore, imploravano piangendo la misericordia di Dio e l’ajuto della sua Genitrice, supplicando che, come ad altri innumerevoli peccatori, così a loro, penitenti, perdonate fossero le peccata. E non solo nel giorno, ma nella notte ancora, con ceri accesi, durante un freddo asprissimo, a centinaja, a migliaja, a decine di migliaija andavano attorno per le chiese della città, e si prostravano umilmente davanti agli altari, preceduti da sacerdoti con croci e stendardi. Altrettanto facevasi nelle ville e ne’castelli, sicchè delle voci de’ gridanti a Dio sembravano risuonare egualmente i campi e i monti. Tacquero allora i musici strumenti e le amorose cantilene; il solo lugubre canto de’penitenti d’ogni parte si udiva, tanto nelle città, quanto nel contado: alla cui flebile modulazione i cuori più duri e gli occhi de’più ostinati non potevano trattenersi dalle lacrime.[1]

[1] Alessandro D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, Ermano Loesher, Firenze Roma, 1891, 106-107; (Godine 1260, kaže jedan pisac iz tog vremena, dok je čitava Italija bila preplavljena razbojništvima, nekakav iznenadni i novi zanos zahvatio je bio najpre Peruđince, zatim Rimljane, a onda i sve ostale stanovnike Italije koji postadoše toliko bogobojažljivi da su plemići i neplemići, stari i mladi, čak

Tako je u jednoj staroj hronici opisan taj neobični talas nove, zanesene religioznosti koji je, u formi, danas bi se reklo, prave pravcate masovne psihoze[2], zahvatila bila velike delove Italije. To se dešavalo u drugoj polovini XIII veka, u zahuktaloj dinamičnosti italijanskih Komuna. U opštem osećaju da život treba i može da bude bogatiji, intenzivniji i ispunjeniji, i religija je dobijala drugačiji smisao: tragom iskustava i reči neobičnih ljudi, kakvi su bili Franjo Asiški ili Đoakino del Fjore, koji su svoj doživljaj Boga oblikovali iznutra i neposredno, često mimo i protiv stavova Crkve, među masama vernika dolazi postepeno do širenja i afirmisanja nove vrste religioznosti: nežnije, ljudskije, neposrednije, zanesenije. U tom novom doživljaju religije i Boga veliku ulogu igraju upravo osećajnost i mašta: traži se u religiji, u svetim tekstovima ono što je najuzbudljivije, najdramatičnije pa se onda pomoću psiholoških mehanizama identifikacije, dakle ljudskim sredstvima, duboko doživljava onostranost i tajna religije.

Mašta i osećajnost su dominantna oruđa i u razvijanju te nove vrste duhovnosti uopšte, i u umetničkoj produkciji onog vremena, osobito u književnosti i slikarstvu. Jedan od osnovnih ciljeva tih umetnosti bio je taj da se omogući što prisnije i što uverljivije uživljavanje vernika u dramatične prizore iz života Isusa Hrista. Svakako da su tekstovi iz *Novog Zaveta* polazna tačka u umetničkim elaboracijama ali ne svi i ne svi njihovi delovi podjednako. Birane su, naime, upravo one epizode koje sadrže najveći dramski i psiholoki potencijal, one koje su najbrže i najefikasnije mogle stići do duša vernika, dotaći je, potresti njihovu ljudsku prirodu i izazvati religiozni zanos.[3]

Zanimljivo je da su neki tekstovi iz onog vremena, koji su ostavili ogromnog traga na književnost i umetnost, funkcionisali kao svojevrsna zbirka uputstava o tome kako da se iskoristi mašta, kao da se „ožive“ pojedini jedva naznačeni prizori iz jevanđelja ili drugih svetih tekstova. Jedan od najčuvenijih te vrste, *Meditazioni sulla vita di Gesù*, čiji je autor franjevački monah Đovani di San Điminjano, pokazuje, kao da daje uputstva, kako treba doživljavati, obogaćivati i maštom dograditi biblijski materijal. Ovako, na primer, govori o pripremama za razapinjanje Isusa:

---

i deca od pet godina, po trgovima gradova, nagi i pokrivajući samo stidne delove, ne pokazujući nikakvu uzdržavanje, išli u procesijama i svi u rukama držali kožne bičeve i bičevali se snažno, uz jauke i plač, sve dok im krv ne bi potekla. Pošto bi se iskreno prepustili plaču, kao da sopstvenim očima vide stradanje Spasitelja, molili su plačući da im Bog podari milost, a njegova Roditeljka pomoć, preklinjući da i njima, pokajnicima, kao i bezbrojnim drugim grešnicima, budu grehovi oprošteni. I to ne samo danju, nego i noću, uz upaljene sveće, na oštroj hladnoći, na stotine, na hiljade, na desetine hiljada njih išli su naokolo po gradskim crkvama, ponizno su padali ničice pred oltarima, dok su ih sveštenici predvodili noseći krstove i znamenja. Jednako je bilo i po selima i po zamkovima, tako da se činilo da od tih glasova upućenih Bogu odjekuju brda i polja. Umukli su tada bili muzički instrumenti i ljubavne pesme; čuo se samo, na sve strane, taj tužni napev pokajnika, i u gradovima i u selima; njihove milozvučne žalopojke omekšavale su i najtvrđa srca, a ni oči onih najokorelijih nisu se mogle uzdržati od suza.)

[2] Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Bari 2003, 205.

[3] Carlo Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, u *Storia d'Italia*, *I*, Einaudi, Torino 1972, 616.

> Guarda dunque con gli occhi de la mente come alquanti ficcano la croce in terra, altri apparecchiano la scala, altri li chiavelli, altri el martello ed altre cose che sono bisogno; l'altro ordina e comanda: – Va, fa tu questo e tu aiuta colà – ; e altri lo spogliano.[4]

Poziva dakle čitaoca da se uživi i da radom sopstvene mašte, kao u kakvom dramaturškom postupku, oživi prizor sa što više realističkih detalja. Takvo insistiranje na materijalnosti osnova je za potonje emotivno uživljavanje:

> Scorrono l'onde del suo santissimo sangue per quelle fessure grandi delle mani e dei piedi, ed è sì tutto quanto costretto, che non si può muovere se no il capo. Quelli tre chiovi sostengono tutto il peso di quel corpo; e sostiene crudelissimi dolori, ed è sì afflitto che non si poderia dire né pensare.[5]

Osim Hrista i njegovog stradanja, što je jedna od najprisutnijih tema u umetnosti i književnosti onog vremena, tu je i njegova majka, Marija. Patnja majke zbog stradanja sina ima prvorazrednu ljudsku, psihološku snagu. I na tome se veoma insistira. Hrist je već na krstu i umire, a naš autor komentariše:

> Oh quale era l'anima della madre, allora quando lo suo Figliolo vedea con tanta pena venir meno, e gridare, e piangere e morire! Credo che per la moltitudine dell'angosce, o ella era assorta e quasi insensibile, o ella era tramortita; e ora qui molto maggiormente che quando ella lo scontrò che portava la croce.[6]

Upravo te dve situacije preuzete iz Jevanđelja, hvatanje i razapinjanje Hrista i figura i ponašanje njegove majke, nalaze se u središtu bogate religiozne književnosti koja je u Italiji cvetala u XIII i XIV veku. Potresnost i dramatičnost tih prizora uslovljavaju i odgovarajuću žanrovsku opredeljenost: lirska poezija i pozorišna obrada, ili, konkretnije, rečeno italijsnkim terminima, *lauda lirica* i *lauda drammatica*: „il solo lugubre canto de'penitenti" iz našeg početnog citata, to je pesma koja se širi ondašnjom Italijom i koja ima istovremeno i religijsku, i emotivnu, mističku i psihoterapeutsku vrednost.

---

[4] *Prosatori minori del Trecento, I (scrittori di religione)*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1954., 1009; (Gledaj dakle očima uma kako neki zabijaju krst u zemlju, drugi pripremaju merdevine, treći čavle, neki opet čekić i ostalo što treba; jedan naređuje i kaže – Ti idi uradi ono, a ti pomozi ovde -; drugi mu skidaju odeću.)

[5] *Isto*, 1011; (Teku potoci njegove presvete krvi kroz one duboke razderotine na rukama i na nogama, on je potpuno stegnut tako može samo glavu da pomera. Ona tri čavla pridržavaju čitavu težinu tela, tako da izdržava najteže bolove, a toliko je ucveljen da s eto ne može ni reći ni zamisliti.)

[6] *Isto*, 1013; (Ah, kako li je bilo u duši njegove majke, kada je videla kako njen Sin uz tolike muke malaksava i viče i plače, i umire! Mislim da je zbog toliko velike patnje ona ili bila sasvim obamrla, ili otupela i zanesvesla; a pogotovo onda kada ga je videla kako nosi krst.

Književnih tekstova takve vrste ima mnogo i to u različitim delovima Italije. Sačuvano je više zbirki takvih pesama (takozvani *Laudari*), a među njima prednjači ona nastala u Peruđi, gradu u kojem je, kao što smo videli, sve to i počelo. Pesme su velikom većinom anonimne i bave se pretežno spomenutim temama, različitog su umetničkog kvaliteta. Vrhunac pak te vrste poezije predstavljaju lirske i dramske laude jednog pesnika koji ostao zapamćen po imenu: to je Jakopone da Todi, jedna od najkrupnijih figura italijanskog srednjevekovnog pesništva. Njegovi stihovi svakako predstavljaju sastavni deo religiozne poezije onog vremena, u kojoj često fuknkcionišu kao model, ali takođe obiluju samosvojnim tonovima, origninalnim temama i stilskim rešenjima. Tekst koji ga je proslavio i čiji je odjek naduže trajao u italijanskog književnosti te vrste jeste *Il pianto della Madonna* (ili *Donna de'Paradiso*). Pesma je napisana u obliku balate sačinjene od italijanskih sedmeraca, sa ponekim osmercem (faktički su to stihovi od osam odnosno ponekad devet slogova); njena izrazita snaga leži naravno i u dirljivoj temi (razapinjanje Isusa na krst i majčino oplakivanje sina), ali i u veštom dramatizovanju opisanih zbivanja: sve je dato kroz dramatični dijalog u kojem učestvuju glasovi najpre jednog vernika-glasnika (po svoj prilici je to sv. Jovan), zatim Marije, Hristove majke, okupljenog naroda i samog Hrista. U osnovi teksta nalazi se ono što o spomenutim događajima govore Jevanđelja ali spomenuta dramaturška obrada i neka imaginativna obogaćenja stvaraju sasvim drugačiji i mnogo intenzivniji emotivni naboj. Marija je pozvana da dođe i vidi kako su joj sina uhvatili i stavljaju ga na muke:

„Donna de Paradiso
lo tuo figliolo è preso
Iesù Cristo beato.
Accurre donna, e vide
che la gente l'allide,
credo che lo s'occide,
tanto l'ho flagellato".[7]

Kroz pitanja i odgovore, kroz povremene uzvike gomile, smenjuju se dramatični prizori Hristovog hvatanja kao posledice Judine izdaje, njegovo odvođenje Pilatu, razapinjanje na krst i smrt. U drugoj polovini pesme dominira figura Marije, njen dirljivi razgovor sa sinom i potonje oplakivanje:

Hrist joj, u jednom trenutku, sa krsta govori:

„Mamma ove si' venuta?
Mortal me dai feruta,
ca 'l tuo planger me stuta
che 'l veio sì afferrato".[8]

Marija mu odgovara:

„Figlio, che m'aio anvito,

Figlio, pate e marito!
Figlio, chi t'ha ferito?
Figlio, chi t'ha spogliato?"[9]

A Hrist će:

„Mamma perché ti lagni?
voglio che tu remagni,
che serve ei miei compagni,
ch'al mondo aio acquistato".[10]

Marija ne želi život bez sina:

„Figlio, questo non dire:
voglio teco morire
non me voglio partire
fin che mo m'esce 'l fiato.
C'una aiamo sepoltura,
figlio de mamma scura:
trovarse en afrantura
mate e figlio affocato!"[11]

Potom slede poslednje Hristove reči nakon kojih Marija, do kraja pesme, nastavlja svoje oplakivanje. Hrist joj kaže:

„Mamma col core aflitto,
entro la man te metto
de Ioanne, mio eletto:

---

[7] Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*, u *Antologia della poesia italiana (Duecento)*, priredili Èezare Segre i Karlo Osola, Einaudi, Torino 1970, 291; („Rajska Gospo,/ tvog su sina uhvatili/ Isusa hrista blaženog./ Pohitaj ženo, da vidiš kako ga tuku:/ mislim da će ga ubiti,/ toliko ga već bičuju".)

[8] *Isto*, 297; („Mama, gde si to došla?/ Smrtnu mi zadaješ ranu,/ jer me tvoj plač ubija,/ toliko je bolan".)

[9] *Isto,* 297–298; („Sine, moram biti tu/ sine, oče i mužu!/ Sine, ko te je povredio?/ Sine, Ko te je razodenuo?".)

[10] *Isto*, 298; („Mama, zašto jadikuješ?/ Hoću da ti ostaneš/ i da služiš moje drugove/ koje sam u životu stekao".)

[11] *Isto*, 298; („Sine, ne govori tako:/ hoću da sa tobom umrem;/ ne idem odavde/ dok u meni ima duše.// Da nas zajedno pokopaju/ sine neutešne majke:/ da majka i sin zajedno/ utonu u nesreću!"). Jedan od vrhunaca ove vrste poezije nalazi se svakako u pesmi *Pianto de la Verzene Maria* koja je pripisana fratru Enselminu iz Montebelune, pogotovo u onim dirljivim prizorima kada Marija razgovara za krstom na kojem je razapet Hrist: ona krst prekoreva i proklinje: „Otkuda tebi", kaže mu, „tolika okrutnost da mog sina držiš na sebi prikovanog", „zašto te vatra nije spalila", „zašto ti crvi nisu koren izglodali", „zašto te nisu, dok si još mlada stabljika bio, isekli za potpalu" itd. Kaže mu, zatim: „Questo è lo mio fiol/ e non è to;/ però te priego che arquanto te plieghi/ sì ch'io posa tocar el corpo so" (To je moj sin, a ne tvoj/ i zato te molim da se malo poviješ/ da bih mogla da njegovo telo dodirnem"; *poeti minori del Trecento*, 1100–1101.

sia tuo figlio appellato.
Ioanni, èsto mia mate:
tollela en caritate,
aggine pietate,
ca 'l cor sì ha furato".[12]

Na početku drugog toma obimne antologije *Srpska građanska poezija (XVIII i s početka XIX stoleća)* koju je sastavio i opremio Borivoje Marnković[13] nalazi se blok religiozne poezije. Većina pesama je napisana crkvenoslovenskim jezikom, stihovima raličite dužine i u strofama različitih struktura. Postoji, međutim, nekoliko pesama koje su na srpskom jeziku: upadljive su zbog svoje lake čitljivosti i razumljivosti, zbog jednostavnog i dinamičnog ritma: ispevane su u osmercima koji se najčešće rimuju dva po dva. Ono što je još veoma zanimljivo jeste da se njihov sadržaj sasvim nalazi u okvirima onog što smo opisali govoreći, prethodno, o italijanskim srednjevekovnim religijskim pesmama, nastalim u XIII i XIV veku. Evo, za početak, jednog primera. U pesmi koja je bez naslova, a pod brojem 390, nailazimo, između ostalog, na prizor sličan onom koji smo naveli kod Jakoponea: Marija, majka božja, i njen sin, Isus, koji je na krstu, razgovaraju. Majka kaže:

Tu pristupa božja majka,
Ona sinu tajno zbori,
Te se njemu slavno moli:
„o davori, Isus' sine,
Možeš li se odgvozditi,
I sa mnome govoriti.[14]

A Isus joj odgovara:

Još govori Isus sine:
„Id' odatle, majko moja,
Ne pokazuj dela tvoga,
Ne pokazuj lica tvoga,
Opaziće te Pilatija,
Te će tebe uhvatiti
Gore će te ogrubiti,
Gore tebe nego mene.[15]

[12] *Isto*, 299; („Majko ucveljenog srca,/ predajem te u ruke Jovana, mog izabranika:/ nek se sinom tvojim zove.// Jovane, ovo je moja majka:/ brini se o njoj,/ i budi milostiv,/ jer joj je crce probodeno".)

[13] *Srpska građanska poezije (XVIII i s početka XIX veka) I–II,* priredio Borivoje Marinković, Prosveta, Beograd 1966.

[14] *Srpska građanska poezija II,* 119.

[15] *Isto*, 119.

Potom joj preporučuje Jovana Krstitelja koji je, kao i kod Jakoponea, zamena majci za mrtvog sina:

Oj, Boga ti, majko moja,
Pazi majko Jovu moga,
Jovu moga Krstitelja,
Mešte mene darova ti.[16]

Vidimo da i ovde preovladava ovozemaljska, ljudska emotivnost, sa nežnim i brižnim obraćanjem u nevolji.

U pesmi pod brojem 391 nailazimo na još nekoliko prizora u kojima se varira dramaturška okosnica koju smo opisali u *Il pianto della Madonna* (dramatična komunikacija u trouglu Isus-Jovan-Marija). Ova pesma, međutim, za razliku od pređašnje, deluje necelovito, fragmentarno, slike su samo naznačene i brzo se smenjuju. Hrist sa krsta zove Jovana da ide kod njegove majke i obavesti je o tome šta mu se dešava:

Hr(is)tos s kr(s)ta vopijaše

Jo(v)ana dozivaše:
„Jo(v)ane, bogoslove,
Ti o(t)idi k našoj majci,
Te joj kaži (h)ude glase,
O(d) Isusa, s(i)na svoga,
Židi su ga ufatili,
.....[17]

Jovan onda poziva Mariju da dođe, sa sestrama i Marijom Magdalenom, da vide Isusa

Veće hodi, Gospe naša,
S svojim sestram' devicami,
I M(a)riji Magdalini,
Ne bi li ti otvorili
Judova vrata (....).
Kako i dosad u volji
I u nevolji".[18]

Na njene jauke Hrist odgovara rečima:

„Ti o(t)idi, majko moja,
Teže su mi suze tvoje
Neg' na krstu muke moje".[19]

[16] *Isto*, 119.
[17] *isto*, 120-121.
[18] *Isto*, 121.
[19] *Isto*, 120.

Isti taj prizor nalazimo u još jednom tekstu koji gravitira oko građanske poezije. Naime, u antologiji *Srpska građanska lirika XVIII veka* koju su 1926. godine objavili Tihomir Ostojić i Vladimir Ćorović, u odeljku sa komentarima nailazimo na jednu veoma zanimljivu „opštu napomenu". U njoj je, između ostalog, spominju „pesme iz Hercegovine, iste vrste (kao ove o kojima smo počeli da govorimo – Ž. Đ.), koje je objavljivao sveštenik Stevan Šiniković u „Luči" 1900, 603-4"[20]. Među tim pesmama, odnosno „srpskim narodnim molitvama", kako ih naziva sam Šiniković, možemo pročitati i ovo:

> Kad to viđe slavna Gospa, ona crnoj zemlji pade i Pilatu ulazila, pa gledaše desno i lijevo gđe ć' ugledat' Rista Prečistoga. Na krstu ga ugledala, oj, mu mati govorila: Oj ti Riste, muko moja, oj, ti Riste, jadi moji! Al' joj Ristos govoraše: ne veli joj mati moja, već joj veli Božja bila. Gora mi je muka tvoja, već već na krstu kuća moja; gori su mi jadi tvoji, već na krstu stanci moji.[21]

Molitva je ispisana u navedenom obliku, u prozi, ali je lako uočljivo da je tekst u stvari stihovan, opet pretežno u osmercu, vidljiva su skraćenja reči da bi se dobio potreban broj slogova. Zanimljiva je i činjenica da ih njihov sakupljač naziva molitvama iako, videli smo, predstavljaju građu sasvim srodnu pesmama o kojima govorimo. Narativno jezgro ovih tekstova uokvireno je ritualnim rečima i izrazima koji mu daju izgled nekakve molitve: na kraju svake je *amin*, negde je i preporuka kako da se koriste („ko bi ovu molitvu ponovio tri puta na dan, tri puta na noć" itd). Očito je došlo do promene namene teksta, od pesme koja je verovatno kolektivno pevana do individualne molitve. Zadržana je, pak, emotivna i imaginativna supstanca uočljiva i u pesmama.

Spomenućemo još dva zanimljiva prizora koja se nalaze u tim molitvama. Već smo u gore navedenim stihovima videli kako Marija u društvu svojih sestara i Marije Magdalene ide kod Pilata da traži Hrista. U jednoj od molitava obrađen je taj prizor, zanimljivo, sa izvesnim kolorističkim naznakama. Hrist, opet, šalje Jovana da obavesti njegovu majku o zbivanjima, „da joj kaže čudne glase":

> Kad on nađe slavnu Gospu, ona češlja zlatne vlase, da ti kažem čudne glase od Ristosa Prečistoga. Kad je čula slavna Gospa, kad je čula čudne glase, a pometnu zlatne vlase, ona pade crnoj zemlji; Koliko je zemlji teška, pod njom se je zemlja tresla i na nju se drűge kupe. Ne veli im drűge moje, već im veli: Božje bile. Kad ste bile u voljnici, budite mi u nevolji: bjelo ruho vi svucite, crno ruho obucite, bjelo lice nagrdite, ruse kose ras-

[20] *Srpska građanska lirika XVIII veka (iz starih pesmarica)*, za štampu priredili Tihomir Ostojić i Vladimir Ćorović, štampano u Srpskoj manastirskoj štampariji, Sremski Karlovci, 1926, 175.

[21] „Luča", književni list društva „Gorski vijenac", Cetinje, 1900, VI, sv. XI-XII, 543.

pletite, da iđemo drugim putem, drugim poutem, ka Pilatu da gledamo Rista prečasnoga.[22]

Razgovori Marije sa sestrama i sa Marijom Magdalenom veoma su često obrađivanni u italijanskim religioznim laudama. U jednoj od njih (*Lauda del Venerdì Santo*, iz Asizija) čitamo ovakav dijalog:

Maria ad sorores:

O sorelle della scura,
or mi daite un manto nero,
a quella che giammai non cura
de bel drappo, né del velo,
puoie ch'io so' sì abbandonata
e del mio figlio vedovata.

Sorores ad Mariam

Oggi dì de vedovanza,
pien di pena e de dolore,
morta è la nostra speranza,
Cristo nostro salvatore.
ciascun faccia nuovo pianto,
e a Maria daite esto manto.

Doloroso manto è questo
che t'avemo apparecchiato;
vedova reman de Cristo
che t'avea cotanto amato,
cor che non piange è molto fiero,
veder Maria vestita a nero.[23]

Drugi prizor predstavlja, veoma sažeto, razgovor Marije i Isusa; Isus nije na krstu, majka ga u ime grešnika koji su se njoj obratili moli za oprost:

Prava vjero i istino, blago onom ko te pravo tvori, daleko će pakla stati, blizu raja vrata znati, gdje no Gospa sjedijaše, svoga sina sve moljaše: prosti Sine svim grješnicim rad Marije bjela mljeka. A Isus joj odgovori: ho-

[22] *Isto*, 543.

[23] *Poeti minori del Trecento*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1952, 1033; (*Marija sestrama*:„O sestre moje/ dajte meni ucveljenoj/ crni ogrtač,/ meni koja nikad ne haje/ za lepim ogrtačem ili velom/ jer sam ja toliko usamljena/ jer sina više moga nema. *Sestre Mariji*: Danas je dan napuštanja/ pun bola i patnje,/umrla je naša nada,/ Hrist naš spasitelj./ Neka svi oplakuju / a mariji dajte ovo ruho.// Ovo je bolno ruho/ što smo ti ga pšripremile;/ ostala si bez Hrista / koji te je toliko voleo./ Srce koje ne plače okrutno je/ dok gleda Mariju odevenu u crno.)

ćeš mati brzo znati kako ću im prosto dati: pustiću im oganj vatru, nit' će moći umrijeti, ni u vatri izgorjeti ...[24]

Ovaj prizor je jedan od ključnih u religioznoj imaginaciji srednjeg veka u Italiji. On nas vodi u suštinu kulta Marije, majke božje, koji je, naime, u srednjevekovnoj Italiji bio toliko raširen (i zadržao se, na izvestan način, do dana današnjeg) i koji je ostavio duboke tragove i u književnosti i umetnostima. Reč je o religioznosti koja se vezuje za figuru majke i majčinstva kao oličenja humanosti, razumevanja i, na kraju krajeva, popustljivosti. Figura Hrista je vrlo često strašna, stroga, neumoljiva; otuda su molbe grešnika upućene Mariji da ih ona prosledi sinu koji, nadaju se grešnici, neće moći da odoli majčinom nagovaranju. Ali, vidimo i iz ovog odlomka, Hrist katkad odoleva i zadržava svoju strogu i surovu neumoljivost. U italijanskim laudama taj motiv je takođe veoma često obrađivan. Evo upečatljivog primera iz jedne razvijene, bogato dijalogizovane laude (iz Perođe):

Dannati a Mater Domini

A te Vergen n'apellamo,
Madre piene di pietade;
Con gram pianto te pregamo:
Cum èl tanta crudeltade?
Se non securre ai condannate,
Serim, Maria, pur desperate.[25]

Marija se potom obraća sinu, pozivajući se, kao i u našoj molitvi, na majčino mleko:

Mater ad Filium

Per quil lacte ch'io ti diei,
Or me resguarda figlo, un poco:
Entende l'umel priece miei,
Perdona quillo per cui io avvoco;
Nulla gratia a me negaste
Da puoie che (tu) da me encarnaste.[26]

Hrist je, međutim, kao i u našoj molitvi, neumojliv, osvetoljubiv i grub, čak i prema majci, odbija je i ućutkuje:

---

[24] „Luča", *Nav. tekst*, 603.

[25] Alessandro D'Ancona, *Nav. delo*, 145; (*Grešnici Majci Božjoj*: Tebe, Device, zazivamo/ Majko milosti puna;/ molimo te u suzama:/ otkud tolika okrutnost?/ Ako ne pomogne nama grešnicima,/ bićemo, Marija, izgubljeni.)

[26] *Isto*, 148; (*Majka Sinu*: Tako ti mleka kojim te hranih,/ Sad me poslušaj malo, Sine:/ Uslišaj moje ponizne molitve,/ Oprosti onima koje ja zastupam;/ Nikad mi nisi mislost uskratio/ Od kad sam te na svet donela.)

Xps ad Mater
Madre mia, non me pregare,
Chè non puoi esser(e) exaudita.
L'ofese molte e 'l despreçare
C'on de me fatto e 'lla lor vita
Cridan(o) ch'io vendetta faccia:
Però tacere ormaie te piaccia.[27]

Potom se majka obraća grešnicima i kaže im da je sve uzalud („Non posso più per voie avocare"[28]), a onda im se obraća i Hrist:

Tempo è da facte e non da menaccie:
L'arbergo vostro serà el fuoco;
E quisto sia vostro reposo,
Ch'amaste el mondo doloroso.
.....
Volglo che sia fuoco eternale
Per più vostra pena e male.[29]

Na kraju su predati Luciferu koji se raduje što su mu dopali šaka („Tanto tempo v'ò aspect(at)e/ per poderve tormentare"[30]).

* * *

U onoj istoj „opštoj napomeni" koju smo već citirali nalazimo podatak o „jednoj maloj rukopisnoj knjižici" iz prve polovine XIX veka u kojoj se nalazi odlomak pesme o „mukama Hristovim". Dušan Vuksan, koji je tu pesmu objavio u „Lovćenskom odjeku", na sledeći način tu knjižicu opisuje i komentariše:

> Hartija je starinska, pamučna, a pismo tako nevješto, da se može slobodno reći, da ga je pisala detinja ruka.
>
> Otkud ova pjesma u Metohiji?
>
> Ovakve pjesme nijesu se nikad pjevale u pravoslavnoj crkvi, ali su dobro poznate u zapadnom dijelu našega naroda, gdje se i danas – u Primorju dalmatinskom i na ostrvima – pjevaju. Sve ove pjesme ispjevane su u osmercu kao i ova naša..... Jezik u pjesmi gotovo je posrbljen.[31]

---

[27] *Isto*, 149; (*Isus Majci*: Majko moja, nemoj me moliti,/ Jer te ne mogu poslušati./ Velike uvrede i prezir prema meni/ Pokazali su u svom životu/ I nek znaju da ću se osvetiti;/ Zato te molim da sad ućutiš.)

[28] „Ne mogu više da vas zastupam", 149.

[29] *Isto,* 150; (*Isus*: Vreme je da se čini, a ne više samo preti:/ Vi ćete boraviti u ognju/ I to će biti vaše uživanje/ Koje ste toliko voleli u grešnom svetu.// .... Hoću da pakleni oganj/ Bude većma još vama na patnju i zlo.)

[30] *Isto,* 153; „Toliko sam vremana čekao/ Da bih mogao da vas mučim".

[31] Dušan Vuksan, *Jedna stara crkvena pjesma*, „Lovćenski odjek", 1925, br. 4–5, 254–257.

Jasno je bilo i drugim sakupljačima i istraživačima srpske građanske poezije XVIII veka da su ovakve pesme porekom iz Hrvatske. O tome govori, na primer, Borivoje Marinković kada se poziva na istraživanja Franje Francova:

> Za izvesne pesme ovog izdanja utvrdio je starije zapise u kajkavskim pesmaricama, dok je u drugim iznalazio indicije koje svojim postankom idu u apsolutnu hrvatsku produkciju.... Za prvu pesmu (*Pesn vo veliki post* – "Židi hrista ufatiše" – Ž-Đ.) Franjo Francev je konstatovao da predstavlja odraz hrvatskih pesama o Isusovim mukama, od kojih u obzir za poređenje dolazi pre svega kajkavska pesme *Sveta Gospa lasi češe* i njena varijanta pod naslovom *Plač Marijin*, obe zabeležene u pesmarici Stjepana Ščerbačića iz 1687. godine.[32]

Ova i druge slične napomene deluju sasvim uverljivo; takva vrsta poezije, i u svom lirskom i u dramskom obličju bila je veoma raširena u Hrvatskoj koja je još od XI veka pod sve većim uticajem Rimske crkve.[33]

Dušan Vuksan potom prenosi tekst pesme za koju kaže da je imala 222 stiha, a da ih je on prepisao ukupno 206: „otpao je prvi list i tako je propalo 16 stihova, stih 144 je nepotpun, a od 17. kojim počinje drugi list rukopisa sačuvala se potonja riječ"[34]. „Otpao", „propalo", „sačuvala se potonja reč" – citiramo u potpunosti ovaj kratki ali precizni izveštaj Dušana Vuksana jer sadrži uverljivu sliku propadanja, nestajanja, brisanja – sudbinskih procesa kada je reč o pesmaricama građanske poezije. Efemernost i neizvesnost značaja, bio je toga svestan i Mladen Leskovac kada je o građanskoj poeziji pisao 1945. godine, neraskidivi su deo tog fenomena srpske književnosti[35].

Unutar korpusa srodnih pesama, koje smo ovde manje više spomenuli koristeći se antologijama Marinkovića i Ostojića i Ćorovića, ova je pesma najcelovitija i sadrži najbogatiji narativni materijal. Prateći tekst Jevanđelja, usredsređena je na neke veoma poznate epizode. Čitaćemo, naporedo, i jednu italijansku dramsku laudu iz prve polovine XIV veka (*Laus XXXXIIII die Iovis sancti,* o izdaji Hrista). Evo jasnih i slikovitih stihova o Judinoj izdaji:

---

[32] *Srpska građanska poezija, I*, 86.

[33] Videti, između ostalog: Francesco Saverio Perillo, *le sacre rappresentazioni croate*, Quaderni degli Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università degli studi di Bari, Bari 1975, 8–9.

[34] D. Vuksan, *Nav. tekst*, 254.

[35] Mladen Leskovac, *Srpsko građansko pesništvo XVIII veka*, Matica srpska, Novi Sad 1946: „Mogao bi se neko možda zapitati: A da nisu izlišne sve ove ovako složene i cepidlačke metode? Vredi li građanskom pesništvu poklanjati toliko trudne i učene pažnje? Da li je, konačno, to građansko pesništvo tako važno pitanje i našem književnom životu", 63.

.....
Da Čifutom Hrista proda
Judu sovjest tako muči
a djavol ga tako uči,
da Čifutom on poteče
i ljubazno njima reče:
„Što hoćete meni dati
ja ću vam ga sada dati?“
Čifuti se izrekoše:
„Do trideset srebrnika“.
Uzrok Juda pokazao:
„Koga budem celivao
I ovako zapevao:
– Raduj se sada, ravi! –
Toga držte za predaju“.[36]

U italijanskom tekstu čitamo sledeće:

Giuda:

Que me volete dare sed io
Ve tradirò el maestro mio?

Giudere:

Trenta denar te promettemo
S'en le nostre mani el mette;
Giuda, un priego te facemo
Che de ciò tosto t'apreste.

Giuda:

Or me brigate de pagare
E puoi lassate Giuda a fare.
.....
E voi' che la tua gente faccia:
Puoie che noie serimo all'orto,
Coluie cuie bascerò la faccia

[36] D. Vuksan, *Nav. tekst*, 255. Ponegde će, možda, biti zanimljivo staviti i izvorni biblijski tekst. Navodićemo po Vukovom *Novom Zavjetu*. Za ovu epizodu navodimo iz Mateje, 26,14. „Tada jedan od dvanaestorice, po imenu Juda Iskariotski, otide ka poglavarima svešteničkijem, 15. I reče: šta ćete mi dati da vam ga izdam? A oni mu obrekoše trideset srebrnika. 16 I od tada tražaše zgodu da ga izda“.

A prender luie ciascun si' acorto;
Esso è quil che voi cercate,
Per altra via nol troveriate.[37]

Jedan deo srpske pesme posvećen je razgovoru Isusa i Oca, o smrti koja predstoji kao najvećem iskušenju; ističu se ljudske dimenzije te situacije, Isusov strah od smrti, pokušaj, čak, da to izbegne:

No Isus sve znadijaše,
Te svog oca on moljaše,
i sav krvlju on znojaše,
te svog oca pak moljaše,
da kst na njem ne nanese,
da smrt na njem ne podnese,
„Ako l' kako može biti
Smrtnu čašu ne ispiti,
Ako l' veće bit' ne može,
Nek je volja tvoja, Bože!"
Na molitvu kad bijaše
Angel Hrista ukrepljaše:
Da ja budem dotekao,
Angeli bih ja rekao:
„O angele ti nebesni,
Isusova slugo desni,
Ti li svoju krepost krepiš?
(Angel onda sav zatrepti
Kad Isusa on razmotri,
Da se Isus smrti boji,
Kao čelovek krvlju znoji.[38] (kurziv Ž. Đ.)

Uočljiva je tendencija da se tekst grana i razbija na dijaloške sekvence. U italijanskom tekstu ta ista situacija je razložena na nekoliko Hristovih replika:

[37] *Il teatro italiano, I (dalle origini al Quattrocento)*, Einaudi, Torino 1975; (*Juda*: Šta ćete mi dati/ da ja svog učitrelja izdam? *Judejci*: Trideset dinara ti obećavamo/ ako ga u naše ruke predaš;/ Judo, molimo te/ da to što brže obaviš. *Juda*: Samo vi meni platite/ a ja ću svoje obaviti./ ..... / A hoću da tvoji ljudi ovako urade:/ kad mi budemo u vrtu,/ onog kog poljubim u lice/ svi treba da hvataju;/ to je taj kog vi tražite,/ a drugačije ga nećete uhvatiti.)

[38] D. Vuksan, *Nav. tekst*, 255; Luka, 22, „42. Govoreći: Oče! kad bi hteo da proneseš ovu čašu mimo mene! ali ne moja volja nego tvoja da bude. 43. A anđeo mu se javi s neba, i krijepi ga. 44. I budući u borenju, moljaše se bolje; znoj pak njegov bijaše kao kaplje krvi koje kapahu na zemlju".

Christus:

Clarifica, Padre, el tuo figlio,
Ché ad obedire so desposto;
la morte mi da gran rebiglio
ché la deggio provar sì tosto.[39]

Christo *a monte*:

Si può esser, Padre mio,
ch'io a quisto calice non beia!
Caramente priegote io
che quista morte mo non sia!
Lo spiritu è pronto ad obedire,
ma la carne el vuol fogire.
.....

Angelus:

Figliol de Dio, prende conforto
puoie ch'en croce deie morire!
El mondo avea de quisto uporto:
conviente al Pate to obedire:
io so' l'Agnol da sua parte
a sí dur passo confortare.

Cristo *a desciepoie*:

Dure novelle v'arieco:
ch'el mio sudor, per la paura,
è convertito en sangue vero
per l'agonia del pensiero.[40] (kurziv Ž. Đ.)

[39] *Il teatro italiano, I, Laus XXXXIIII,* 71; (Prosvetli, Oče, svog sina,/ Koji je spreman da te posluša;/ pomisao na smrt veoma me uznemirava/ i što je moram tako brzo iskusiti.)

[40] *Isto*, 74-75; (*Hrist na* brdu: Da li je moguće, Oče, da taj pehar ne ispijem!/Molim te iskreno / da se ta smrt ne desi!/ Duh je spreman da posluša/ ali telo hoće da od toga umakne. *Anđeo*: Sine Božji, pomiri se s tim/ da na krstu moraš umreti!/ Ljudima to treba:/ valja i da svog oce poslušaš:/ on mene Anđela šalje/ da te pri tom teškom koraku tešim. *Hrist učenicima*: Zar ne možete da bdijete sa mnom/ i da sde molite bar jedan čas?/ Donosim vam loše vesti:/ moj se znoj, od straha, pretvara u pravu krv/ usled agonije misli.)

U jednom delu srpske pesme dominira figura sv. Petra: na primer u epizodi sa neumerenom agresivnočću kada Petar nasrće nožem na ljude koji su došli po Hrista, kad odseca uvo jednom robu. Epizoda je živopisno i dinamično razvijena, nadilazi u tom pogledu biblijsku osnovu:

Sveti Petar tu navali,
kao kad se lav raspali,
te udari tako jako,
te padoše naopako;
da i(h) Isus ne zaštiti
svi hoćahu krv proliti.
jednom Petar uho desno
urezao ime (!) njemu,
malh (!) je bilo[41] i za malo
glavu htijaše .....
al' mu Isus tako reče:
„Šta to činiš, čeloveče?
vrati noža u nožnicu."
Pa povrati uho robu
judejskom slugi hrabrom.
Gospod reče Svetom Petru:
„Petre, rabe, slugo moja,
to prilika nije tvoja;
što mi ne daš piti čašu
za veliku ljubav našu?
Nagim mačem ko udara,
sam od mača on umire".[42]

U našoj italijanskoj laudi čitamo ovaja odlomak o toj epizodi:

Petro *emozia la orecchia e dice*:
Maestro, io non te lasserone
menare a quista gente prava!
Io Pietro el disse e anco el dico:
a morte e carcer verrò teco.

[41] *Novi Zavjet,* Jovan, 18, 10: „A sluzi bješe ime Malho".

[42] D. Vuksan, *Nav. tekst*, 256; Jovan, 18, 10. A Simon Petar imaše nož, pa ga izvadi i udari slugu poglavara svešteničkoga, i odsiječe mu desno uho.... 11. Onda reče Isus Petru: zadjeni nož u nožnice. Čašu koju mi dade otac zar da ne pijem? Mat. 26, 51 I gle, jedan od onijeh što bijahu sa Isusom mašivši se rukom izvadi nož svoj te udari slugu poglavara svešteničkoga, i odsiječe mu uho. 52. Tada reče mu Isus: Vrati nož svoj na mjesto njegovo, jer svi koji se maše za nož od noža će izginuti.

Cristo *a Petro*:
Pietro, armete el tuo coltello
nel suo luoco deputato!
En vertade chi fier con ello
serà da esso consumato;
pense tu che non possa io
oramaie pregare el Pate mio?[43]

Fugura svetog Petra bila je zanimljiva još u nekim epizodama: onoj sa Hristovim „pospanim učenicima" i onoj sa trostrukim odricanjem Hrista. U prvoj od ove dve, u srpskoj pesmi, nailazimo, čak, na humorističku nijansu:

E, da, angele, ti bijaše
kad se Petar sad hvaljaše,
da će život izgubiti,
a Isusa ne izdati,
al' sad vidiš kako spava
ne zna de mu stoji glava".
Apostoli svi pospali,
baš ka' da su svi poklani;
tri puta i(h) Isus budi,
al ne može da razbudi,[44]

U laudi je taj detalj takođe realistički predstavljen. Hrist je malo podviknuo na Petra (Simona), traži od njega da ustane, zamera i ostalim učenicima što spavaju:

Cristo *a' disciepolie*:
Semon, dorme? lieva sune!
Non puo' meco ora vegiare?
Alquanto staite ad orazione;
già vedrete me pigliare,
Or ve dormite e riposate;
desfin ch'io vo ad orare al Pate.[45]

O Petrovim odricanjima čitamo ove stihove:

---

[43] *Il teatro italiano, I, Laus XXXXIIII*, 77; (*Petar odseca uho i kaže*: Učitelju, neću dopustiti/ da te ovi zli ljudi odvedu!/ Ja Petar rekao sam i kažem:/ i u smrt i u zatvor s tobom idem. *Hrist Petru*: Petre, vrati svoj nož/ tamo gde je bio!/ Uistinu, ko njime rani/ od njega će stradati;/ zar misliš ti da ja ne mogu/ sad da se svom Ocu molim?)

[44] D. Vuksan, *Nav. tekst*, 255; u italijanskim srednjevekovnim svetim predstavama, koje se od dramskih lauda razlikuju, eventualno, po razvijenijim tetarskim osobinama, nisu retka realističko-komična rešenja pojedinih likova i situacija.

[45] *Il teatro italiano, I, Laus XXXXIIII*, 74; (*Hrist učenicima*: Simone, spavaš li? Ustaj!/ Zar ne možeš sada da sa mnom bdiješ?/ Molite se malo;/ a onda ćete videti kako me hvataju./ Spavajte i odmarajte; / za to vreme ja idem da se molim Ocu.)

Kad Isusa osudiše
onda Petra poznadoše.
Tad kod ognja svi bijahu,
jer im zima svim bijaše;
tu sluškinje navališe
i besedom potvoriše
i svi jemu izrekoše:
„Drug si i ti Isus-Hrista!“
Petar poče govoriti
i Hrista se odricati,
da za njega ništa ne zna.
Kad se triput odrekao
onda pijetao vozglasao,
Petru sovjest prosvetio,
kad mu Hristos govorio.
„Triput ćeš me ostaviti
pred Čifutom odricati“.
Petar nače tad plakati
i gorko se on kajati.
Na dvor hitro pohitao
tamo mjesto skrišno našao,
plakat' žalit' i uzdisat'
mnoge suze prolivati
i s nima se umivati.[46]

U našoj laudi o Hristu ovako se o tome govori:

L'ancilla:
Tu cun Jesù galileo
giù nell'orto stave iersera?

Pietro:
Donna, maie nol conove eo
né con luie certo non era.

[46] D. Vuksan, *Nav. tekst*, 256; Mateja, 26, 34. „Reče mu Isus: Zaista tiu kažem, noćas dok pijetao ne zapjeva tri puta ćeš me se odreći. 69. A Petar sjeđaše na polju na dvoru, i pristupi k njemu jedna sluškinja govoreći: I ti si bio s Isusom Galilejcem. 70. A on se odreče pred svima govoreći: Ne znam šta govoriš. 71. A kad izađe k vratima ugleda ga druga, i reče onima što bijahu ondje: I ovaj je bio s Isusom Nazarećaninom. 72. I opet odreče s kletvom: Ne znam tog čovjeka. 73. A malo po tom pristupiše oni što stajahu i rekoše Petru: Va istinu i ti si od njih, jer te govor tvoj izdaje. 74. Tada se poče kleti i preklinjati da ne zna tog čovjeka. I odmah zapjeva pijetao. 75. I opomenu se Petar riječi Isusove što mu je rekao: Dok pijetao ne zapjeva tri puta ćeš me se odreći. I izašavši na polje plaka gorko.

l'altra ancilla:
La loquela tua ti manifesta
ch'ier con luie feceste fresta.

E tu se' di quilla gente
nol puo' negare a niun patto.

Pietro:
Io te giuro apertamernte
ch'io non conove mai suo fatto,
né non saccio chi se sia
né nol vidde en vita mia.

El gallo cantò, Pietro:
Io me ricordo, oimè dolente,
di quil che disse el mio Maestro,
che luie negara apertamente,
e de ciò sempre sarò tristo
e piangeronne en vita mia!
Prender vo l'equa e girmen via.[47]

U ovoj pesmi koju je prepisao Dušan Vuksan ima još detalja, mesta i ličnosti preuzetih iz jevanđelja: vrt Getsemani (u pesmi: „vrtograd"), hvatanje Isusa, scene sa Kajafom. Kad se dodaju i druge epizode iz ostalih pesama (detaljan opis Hristovog mučenja, u pesmi („Pomozi nam, mili Bože") sa zakucavanjem na krst uz insistiranje na opisu telesne patnje, stavljanje trnovog venca, obredno pranje nogu, pojenje Isusa na krstu sirćetom i još poneka onda bi se moglo zaključiti da su takve pesme služile ljudima onog vremena kao nekakva „narodna biblija" koja je mogla biti pevana, koja je delovala blagotvorno na njihovu maštu i osećajnost. Moguće je da je i Vuk Karadžić kad je prevodio *Novi Zavjet* imao svest o postojanju takvih religijskih potreba kod ljudi: da imaju sveti tekst koji im je razumljiv i blizak.

Pesme o kojima govorimo zanimljive su još po nečemu. Činjenica da su prenošene ili usmeno, od čoveka do čoveka, ili zapisivane „na sluh", ili prepisivane sa lista na list, iz sveščice u sveščicu, svedoči o posebnom načinu njihove difuzije, uz često nepredviđene omaške, nejasnoće, nečitkosti, kontaminacije, ubacivanja delova drugih pesama itd.

[47] *Il teatro italiano, I, Laus XXXXIIII*, 81–82; (*Sluškinja*: Jesi li ti sa Isusom galilejcem/ sinoć u vrtu bio?// *Petar*: Ženo, nikad ga nisam upoznao/ i nisam s njim nikako bio.// *Druga sluškinja*: Po govoru ti se poznaje/ da si sa njim sinoć slavio.// Ti si od njihovih/ i nikako to ne možeš poricati.// *Petar*: Ja ti se iskreno zaklinjem/ da ga nikad nisam čuo za njega / niti znam ko je/ niti sam ga ikad u životu video.// *Petao je zapevao, Petar*: Sećam se, avaj meni,/ onog što mi je Učitelj rekao,/ da ću ga se pred svima odreći, i da ću uvek zbog toga tugovati/ i plakati čitavog života!/ Uzeću konja i odlazim.)

Tako, u pesmi („Pomozi nam, mili Bože“) čitamo i stihove u kojima Hrist, sa krsta, svojoj majci potresno govori o sopstvenoj fizičkoj smrti:

Tamne će mi dvore dati,
Tamne dvore zatvorene,
Što niotkud vrata nema,
nema vrata ni pendžera.
Tamo nema društva, nema,
Grozni crvi meso jesti,
A pauci oči piti,
To će moje društvo biti,
Davor smrti, gorka ti si![48]

Ovaj poslednji stih priziva jednu pesmu, koja takođe pripada starim pesmaricama, a za koju komentatori kažu da je veoma stara, da potiče iz XVI veka: To je *Pesan smrti* čija se svaka strofa završava bolnim uzvikom: „Ole smerti, gorka ti si!“. Ta pesma je, u stvari, razgovor između pokojnika i njegovih najbližih: pokojnik je taj koji govori, a pitanja i rekacije živih proizilaze iz njegovih reči:

Prostite mi, moji znanci,
Moji stari svi srodnici
Ole smerti, gorka ti si.

Na dervenu konju hoždu,
Više vama ne prohoždu.
Ole smerti, gorka ti si!

Da li je „derveni konj“ mrtvački sanduk? Bilo kako bilo, u pesmi se nastavlja u sličnom, posmrtnom tonu; nailazimo na još neke stihove koji odjekuju u (*Pomozi nam, mili Bože*):

Tavne dvore vi zastvor’te
A ja idem majci zemlji,
Červi će mi društvo biti,
Ole smerti, gorka ti si.[49]

U srednjevekovnoj religioznoj poeziji Italije, kao sastavni deo religijskog osećanja koje smo ukratko predstavili, negovana je i lauda o kontemplaciji smrti; uz insistiranje, kao i u našoj pesmi, na susret tela i zemlje, na materijalno propadanje, razgradnju tela. Prizori raspadanja telesnog imali su funkciju osnove za prelazak na transcedentno, duhovno, božansko, ali su, možda i mimo volje autora, uvek bili umetnički uspešniji i dirljiviji stihovi bolnog opraštanja od ži-

[48] *Srpska građanska poezija II,* 119.
[49] *Isto*, 126.

vota nego oni koju su nagoveštavali blaženi život posle smrti. Evo, kao primer, nekoliko stihova iz jedne laude iz Gubja:

O fratello, or ce pon cura,
solo arrimarai tuttavia
nella profonda fossa scura;
lasseratte ogni compagnia,
solo i vermi remarranno,
che la tua carne mangiaranno.[50]

U jednoj drugoj, iz Peruđe, čitamo upravo razgovor živih i mrtvih; u jednom nizu dirljivih pitanja i odgovora vidimo smrt na delu, bolno opraštanje čoveka od svog tela, od delova svog tela koji se pod zemljom deformišu i razgrađuju. Prijatelji, najpre, pitaju pokojnika:

Dua se' fratello, che non ce responde
ai tuoi compagne, ch'avei sì gioconde?
Di tanta doglia el cor ne sconfonde,
perché la morte ne t'ha derobato.[51]

Pokojnik im odgovara:

Or sete voi qui, car miei frateglie
che remaniste così fresche e beglie,
quando io foie envolte en quiste panceglie
en 'na fossa foi sotterato?[52]

Prijatelji, koji su „svežeg izgleda i lepi" pitaju potom pokojnika šta se s njim desilo, sa njegovim telom, licem, nosom, obrazima, zubima, kosom:

Dua se son fatte qui' capeie canute?
Sonte, fratello, si vaccio cadute?[53]

On im odgovara:

Voi me metteste, frategli, en la fossa
mostraro ei verme tutta la loro possa,
mangiaro la carne mia enfin aglie ossa;
però mi vedete così sconsumato.[54]

---

[50] *Poeti minori del Trecento*, 1023; (O brate, zamisli se,/ ostaćeš sasvim sam/ u dubokom tamnom grobu;/ nećeš imati drugog društva/ samo će ti crvi ostati/ da tvoje telo jedu.)

[51] *Isto*, 1024; (Gde si, brate, zašto ne odgovaraš/ drugovima tvojim koji su ti tako dragi bili?/ U srcu nam je veliki bol,/ zaato što nam te je smrt odnela.)

[52] *Isto*; (Jeste li vi bili ovde, dragi moji prijatelji/ koji ste ostali tako sveži i lepi,/ kad sam ja bio umotan u ovu tkaninu/ i u zemlju pokopan.)

[53] *Isto*; (Gde su nestale tvoje sede kose?/ Tako su ti brzo, brate, otpale.)

[54] *Isto*, 1025; (Vi ste me, braćo, stavili u raku;/ tu su crvi pokazali svu svoju snagu,/ pojeli su moje telo sve do kostiju;/ zato me vidite tako nagriženog.)

* * *

Mnogi vekovi razdvajaju stihove koje smo stavili jedne pored drugih i nismo imali nameru, naravno, da govorimo niti o uticajima niti o bilo kakvim opipljivim vezama. Pokušali smo da u atmosferi i oblicima italijanske religiozne poezije srednjeg veka otkrijemo onu početnu, izvornu energiju koja je uslovila trajanje, kroz vekove, jednog književnog fenomena u mnogim književnostima, ovde smo videli, u hrvatskoj i srpskoj; a sve to kako bismo rekli nešto o samom trajanju i nestajanju u svetu književnosti, o živoj književnosti, koja najpre tu prvobitnu vitalnu toplotu isijava, da bismo zatim, kad ona krene da gasne, dobili neku vrstu „učaurene književnosti" u kojoj jedva da ima životnog sjaja; a na kraju, kad prođe još vremena, ostane nešto što bismo mogli nazvati „književnim fosilom", znakom prošlog koji se sam ne da oživeti ali koji nam pomaže da oživimo prošlost, ono u njoj što je vredno pamćenja.

Pod brojem 388, u zbirci Borivoja Marinkovića, nalazi se jedan neobičan zapis pod naslovom *Ste.....atije pesan*.[55] Kako dopuniti ovaj nemušti naslov da bi postao razumljiv? Kako nadomestiti taj svojevrsni „ujed zaborava"? A videćemo da nije jedini.

Sam priređivač stavlja znakove pitanja u stihovima koji izmiču razumevanju: „Čudno bi bov (?) da stvori", „I o dibi (?) ja rekao".

U nekim pak delovima, ova se pesma čini kao odlomak, ili kao dopuna, ili kao izgubljeni deo, pesme koju je zapisao Dušan Vuksan; neki stihovi su doživeli crkvenoslovensku tranformaciju: tako stihovi „te svog oca on moljaše/ da krst na njem ne nanese,/ da smrt na njem ne podnese" postaju, u pesmi 388, „da krest mimoneset,/ da smert ne poneset". Još je zanimljiviji ovaj odlomak koji, u Vuksanovom zapisu, glasi ovako:

O Juda, sine gnjeva,
Isusova slugo leva,
čemu će* se radovati *(trebalo bi ćeš – prim. Vuksan)
kad ćeš vječno jadovati?
Smrt si tebe ti kupio,
kad si život svoj prodao;
da zlo ti si trgovao
i s Čifutom vragovao.
Je l' ko čuo kad od veka
za prodaju pravednika
za trideset srebrnika,
da ne može ništa kupit',
veće uže od konoplje

[55] *Srpska građanska poezija II,* 115–116.

i to da bi duže bilo
već dva lakta veće nije. (kurziv Ž.Đ)

U pesmi 388 (*Ste.....atije pesan*) zapisano je ovako:

O, Judo, sine gneva,
Isusova slugo leva,
Čemu će se radovati,
Ti ćeš večno radovati.
Smert si sebe ti kupio,
Kad si život svoj prodao.
Za zlato si trgovao,
I čifut(sk)i vragovao.
Je li čudo ko o(d) veka
Za trideset srebrnika,
Da ne može kupit' bolje,
Veće uže da bilo bolje. (kurziv Ž.Đ.)

Upoređujući odlomke, lako je pratiti gubljenje smislenosti i razumljivosti teksta: *čemu će(š) se radovati/ kad ćeš vječno jadovati* pretvare se u nerazumljivo *Čemu će se radovati,/Ti ćeš večno radovati*; stihovi *da zlo ti si trgovao/ i s Čifutom vragovao* deformisani su ali uz pokušaj spašavanja smisla: *Za zlato si trgovao,/ I čifut(sk)i vragovao*; potom razumljivost ponovo i nepovratno nestaje: stihovi *Je l' ko čuo kad od veka/ za prodaju pravednika/ za trideset srebrnika* pretvaraju se u *Je li čudo ko o(d) veka*/ *Za trideset srebrnika*. Vidimo, u ovom malom ali reprezentativnom primeru, kako Vreme „svojim ledenim krilima"[56], izaziva eroziju pisanog traga i njegovog smisla, kako pravi pukotine koje je teško ili nemoguće rekonstruisati.

Kao da onaj ko ju je zapisao nije ni imao pred sobom njen tekstualni oblik, koji se može prepisati, nego da ju je zapisivao „na sluh", izdaleka, slušajući, osluškujući, možda, kako je horski pevaju: trudeći se da u talasanju tog pevanja uhvati i prepozna reči, smisao, ritam.

I kao da mu, pritom, nije bilo najvažnije, da uhvati sadržaj i smisao; nego, možda, ritam, melodiju, ili pojedine reči koje su, poput kakvih zasebnih znakova, same po sebi sugerisale traženu, religijsku funkciju pesme.

Prisetićemo se, tim povodom, a umesto zaključka, filma Emira Kusturice *Sećaš li se Doli Bel* i one muzičke scene u kojoj jedan glumac peva u ono vreme čuvenu italijansku pesmu *24 mila baci*. To je bilo vreme prodora „zapadnjačke" muzike, vreme festivalskih groznica, vreme „skidanja" pesama na sluh, preko noći, bez uvida u originalne note i tekstove. Nikome nije bilo preterano važno

[56] Kako kaže Ugo Foskolo u svojoj čuvenoj pesmi *O grobovima*.

da li će italijanski (ili neki drugi strani) jezik biti korektno reprodukovan. Važni su bili muzika, ritam, nastup, zanos, uživanje u zajedničkom doživljaju.

Čini nam se da je i tu, kao i u slučaju pesme 388, vidljiv jedan veoma trajni, ako ne i iskonski, fenomen i mehanizam nastajanja i nestajanja oblika narodne kulture.

Željko Đurić

VARIAZIONI DI LETTERATURA COMPARATA SU ALCUNI TESTI
DELLA POESIA RELIGIOSA SERBA DEL SECOLO XVIII
(Riassunto)

Il lavoro rappresenta un tentativo di stabilire il rapporto e il contesto comune di un gruppo di testi poetici religiosi che appartengono alla poesia serba del secolo XVIII da una parte, e la letteratura religiosa del medioevo italiano, dall'altra. Nell'atmosfera e nelle forme della letteratura religiosa italiana di quel periodo (comprese alcune opere di Jacopone da Todi, alcuni testi dei laudari del Trecento ecc) abbiamo tentato di ricostruire quella forza originaria che aveva condizionato lo sviluppo e la diffusione, lungo i secoli, di quel fenomeno in molte letterature fuori dell'Italia, anche in quella croata e in quella serba, come abbiamo cercato di mostrare. Il gruppo delle poesie religiose serbe abbiamo considerato come un particolare „fossile letterario" il cui valore culturale e storico-letterario abbiamo qui tentato di delineare.

Ključne reči: srpska građanska poezija XVIII veka, italijanska srednjovekovna religiozna poezija.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 89–104)
UDK 821.163.42–82.09”17” BLAGOJEVIĆ, A. T. = 163.41

Persida Lazarević Di Giacomo
Università „Gabriele d’Annunzio” – Pescara

FUNKCIONALNE POZADINSKE PRETPOSTAVKE POEZIJE I PROZE ADAMA TADIJE BLAGOJEVIĆA

Ovaj rad se bavi funkcionalnim pretpostavkama istorijsko-društvenog konteksta u kome su nastala četiri dela slavonskog pesnika Adama Tadije Blagojevića (1745/6–1797 ca): ep u stihovima Pjesnik-putnik (1771), i prevodi-prerade Khinki (1771), Izkušani nauk (1774) i Predika od jedinstva u krstjanstvu (s.a.). U odnosu sa čitalačkom publikom XVIII veka, Blagojević je nastojao da sprovede koncepcije jozefinističkih ekonomskih i društvenih reformi, i da komunicira pre svega sa svojim sunarodnicima, Slavoncima, a onda i sa drugim narodima u okviru austrijske monarhije i Otomanskog carstva: Srbima, Nemcima, Mađarima i Turcima.

U dosad jedinoj, pa stoga i najiscrpnijoj studiji o slavonskom književniku Adamu Tadiji Blagojeviću, hrvatski istoričar književnosti Tomo Matić napominje da je svojim delima Blagojević, koji je čitav svoj vek proveo u Beču i bio zagriženi jozefinista, nastojao sebi da „prokrči put” među pravoslavnim stanovništvom[1]. Nadovezujući se na ovu tvrdnju, naša je namera da obrazložimo pretpostavku da je Blagojević, u duhu jozefinizma i takoreći sistematskog prodiranja fiziokratskih ideja, težio da svoja dela stavi u funkciju ekonomskih, društvenih i kulturnih reformi austrijskog dvora, te je stihovima i prozom prodirao u Balkan, šireći prosvetiteljske koncepcije Marije Terezije i Josipa II pre svega među svojim sunarodnicima Slavoncima, ali i dalje, u okviru austrijske monarhije, te među Srbe i među Mađare, pevajući istovremeno i o Turcima, kao i o Nemcima koji su onomad boravili u Slavoniji. I ne samo to: tačno je da su Blagojevićevi literarni redovi uvek u funkciji veličanja austrijskog monarha, ali isto tako ima u njima mesta i za književne polemike kojima brani svoje kolege, ili pak izdvaja svoje prijatelje, književnike i prevodioce drugih narodnosti. Takođe ćemo naglasiti da je Blagojević te svoje zamisli sprovodio kako u stihu tako i u prozi: Blagojevićevi tekstovi ulaze u odnos sa strukturom ondašnje čitalačke svesti, koja na taj način postaje primarnim kontekstom modelovanja njegove poetike. I upravo insistirajući na analizi konteksta o kome je reč, dobija se pravi uvid u značenje Blagojevićevih spisa. Ostavićemo za kraj rada, pak, ocenu o

[1] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević* (Prilog za historiju hrvatske književnosti osamnaestoga vijeka), Zagreb, Tisak Nadbiskupske Tiskare, 1929 (Rad JAZU, 237. knjiga), str. 170 (42).

tome koliko je Blagojević zaista i uspeo u svojoj nameri, i kakva je vrednost njegovih stihova kao i dela u prozi.

Malo je podataka o životu Adama Tadije Blagojevića, a pre svega o njegovoj mladosti[2]. Zna se tek toliko da je bio zaposlen kao činovnik, najpre kao akcesista kod Ilirske i Sanitetske dvorske deputacije, a kasnije je bio kancelista kod Ugarske dvorske deputacije.

Za Blagojevića se ističe da se zainteresovao za ideje jozefinizma, pre svega za privredne i društvene reforme koje su u austrijskoj monarhiji sprovodili Marija Terezija i Josip II, a u okviru takvih ekonomskih prilika zanimao se posebno za kmetsko pitanje. Tomo Matić tvrdi da je to u njegovom slučaju „posve prirodno", s obzirom da je Blagojević „rođen i odrastao usred spahiluka slavonskih"[3]. Ceo svoj život je zatim proveo u Beču, te je bio u mogućnosti da se kreće u krugovima bečkih liberalnih intelektualaca koji su, posle merkantilističkih orijentacija predjozefinskog doba, bili prihvatili fiziokratske zamisli apsolutnog prosvetiteljstva. Te fiziokratske ideje, koje su u bečke intelektualne krugove prodrle putem francuskih fiziokrata na čelu sa Keznejom[4], isticale su zanimanje za zemlju, tj. za ratarstvo i poljoprivredu uopšte, a osnovna zarada je viđena u obrađivanju zemlje od strane nadničara; nije onda slučajno da je i Blagojević prihvatio fiziokratske zamisli i da se oduševljavao ovakvim koncepcijama.

No, to nije jedina karakteristika jozefinističkog doba: ostala bitna svojstva vladavine prosvećenog apsolutizma Josipa II, osim neprijateljstva prema crkvenim redovima, jesu centralizacija i germanizacija svih naroda u okviru austrijske monarhije. Upravo u ovom smislu idu neke od zamerki Blagojevićevoj poetskoj tendencioznosti: „Poznavajući težnje Josipove centralizacije, koja je jednim mahom išla za germanizacijom i uništenjem pojedinih narodnosti, koje bi bile žrtva državnoj ujedinjenosti, pa ogorčenje hrvatskih i ugarskih županskih skupština, mi se čudimo što se pjesnik toliko zagrijao za ovu njemačku 'ujedinjenost' […]"[5], pita se književni kritičar i istoričar Branko Drechsler (Vodnik). Smatramo, međutim, da se Adam Tadija Blagojević, upravo u granicama sopstvenog tumačenja jozefinizma – sa svim svojim slabostima i očevidnom pristrasnošću – trudio da dopre, kao dvorski pesnik, stihovima i prozom, do poje-

[2] Blagojević je rođen u Petrijevcima kraj Valpova 1745. ili 1746. godine. O mladosti nema podataka, pretpostavlja se da se školovao u Beču, iako u arhivu Bečkog univerziteta nema zabeleški o njemu od 1763–1771. godine. Ponešto o tom periodu Blagojevićevog života pominje Pavel Josef Šafarik u *Geschichte der südslawischen Literatur*, II, Prag, Verlag von Friedrich Tempsky, 1865, str. 76. Pretpostavlja se da je umro u Beču, posle 1797. godine. V.: T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 130–131 (2–3); *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb, Školska knjiga, 2000, str. 78–79.

[3] T. Matić, *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji,* Zagreb, 1945, str. 81.

[4] François Quesnay (1694–1774), dvorski lekar, bavio se ekonomskim pitanjima, osnovao je prvu školu modernih ekonomista. Godine 1742. objavio je *Tableau économique* koja odražava fiziokratske ideje.

[5] B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, Vinkovci, „Privlačica", 1994, str. 46.

dinih naroda, a sve to u okviru funkcionalnosti kontekstualne istorijske perspektive, tj. u svrhu veličanja austrijske monarhije.

Od Blagojevića, za dokaz ove pretpostavke, ostaju nam svega četiri spisa. Prvi i jedini originalni Blagojevićev tekst jeste spev *Pjesnik-putnik, nikoji događaji pervo i posli puta Josipa II., cesara rimsko-nimačkoga u Slavoniju*[6], koji je Blagojević objavio u Beču 1771. godine kod Kurcbeka. Povod za ovaj spev jeste putovanje 1768. godine Josipa II po Slavoniji, tačnije od Zemuna preko Vinkovaca i Broda na Savi do Stare i Nove Gradiške, a zatim preko Požege do Osijeka[7]. To je trebalo da bude Blagojevićeva prigodna pesma, ali se pažljivijim čitanjem ovih redova uočava da Blagojevićevi stihovi podrazumevaju mnogo više od toga. Spev sadrži predgovor u kome autor izlaže da će u stihovima sve opisati „buduch da kod naroda nashega, stàri obicsaj bishe, dogadjaje pivajuch kàzivati, â ne zdrugim nacsinom pripovidati: jer slavóncu kada hochesh da istinu nâxesh, privezati pervo njega morash daga neuplashish, al'-kàd pevásh, njega zglàsom varash prem akomu priovidiku kaxesh." Pre svega pesnik ističe da je Josip II „naj boli MONARKA". U tom smislu je uobličena i *Pjesma* koja dolazi posle prvog dela speva, u kojoj se upravo veliča figura Josipa II, i gde se navodi da „Slavònac njgaje ljûbio" (str. 12). Iako Mihovil Kombol tvrdi da je Adam Tadija Blagojević „pristao uz misli Josipa II posve i bez ikakve, pa i nacionalne ograde"[8], zaključujemo da je možda upravo to motiv zahvaljujući kome je uspeo da bez predrasuda peva o mnogim ključnim pitanjima, obraćajući se neposredno raznim narodima. Tako u prvoj pesmi, *Cesara Josipa II. veselo Slavonci docsekashe*, hvaleći i dalje austrijskog vladara, Blagojević navodi:

Cesàrova svaje briga bila,
illjricskój, naj boljioj derxavi,
Da nikoja, nebi posalila,
xelioje, upravitelj ovi.
Jer pohodech xèli urediti,
rashiriti tergovine dalko,
Skûle, i Zanate csîni podignuti;
ucsiniti mudre, hotech tako,
Nisu samo tá ù zemlj nashoj,
veche ioshte podrugima mesti; (str. 7)

Jer, kako tvrdi pesnik: „Mislim daje volja Cesarova, da slavónci ù napridak bolje," (str. 10).

Prikazujući sliku Slavonije, u trećem delu speva nazvanom *Kàkose tuxi Slavónac nà svoga Zemljáka*, Blagojević smatra da problem uslova teškog ži-

[6] Slavonskim pravopisom: *Pjesnik-putnik, Nikoi Dogagjaî pervo, i posli puta Josipa II. Cesàra Rimskó – Nimacskogà ù Slavoniu*, Shtampano ù Bècsu po Josipu Kurcpeku Cesarsko Kràljevskomu Illiricskomu Shtamparu, Godishte 1771.

[7] Josip II je boravio u Osijeku 1768, 1770, 1774. i 1783. godine.

[8] M. Kombol, Povijest hrvatske književnosti do Preporoda, Zagreb, Matica hrvatska, 1961, str. 372.

vota kmetova i nadničara ne leži u dolasku tuđina na Balkan, odnosno u konkretnom slučaju Nemaca i Turaka, već u samim spahijama koji su eksploatisali slavonskog seljaka. U ono se doba smatralo, spolja gledajući, da je namet koji se za vreme turske vladavine ubirao do muškaraca nemuslimana bio beskrupolozan (a taj je stereotip u dobroj meri i danas prisutan), no Blagojević nastoji da opiše kakvo je pravo stanje, po njegovom mišljenju, pa će požuriti da istakne da Slavonci, u stvari, žive u dobrosusednim odnosima sa Turcima, i da je turski harač u suštini blaži od ondašnjih austrijskih nameta:

Dragi bràte, i dragi xemljacse,
Voliosam k'turkom uskocsiti,
Nego dàme panduri povlacse:
Jer kad tùrkom ja aracsa dàdem,
Nitjim kopat, niti orat idem;
Za nikakvu teshkochu neznadem,
Veche trudan divàniti sednem;
Jersu turci serca milostiva,
Znadu oni shtoje njima dràgo;
Obicsaja verlo dobrostiva,
Pak nemúcse podloxnike mlogo. (str. 31)

U okviru ovakvog pristupa prema Turcima, a u poređenju sa opštim ondašnjim odnosom prema otomanskoj sili, spontano se postavlja pitanje da li se u slučaju Adama Tadije Blagojevića radi o primeru „netipičnog govora o Turcima"[9] kojim se Turci oslobađaju funkcije protivnika, dotad prisutne u hrvatskoj književnosti XVIII veka (ali i u drugim južnoslovenskim literarnim sredinama). Krešimir Georgijević smatra da na osnovu činjenice da Blagojević peva da su i Turci bolji od bezdušne gospode feudalaca, ovo Blagojevićevo poetiziranje predstavlja, u suštini, „prvi javni protest u duhu jozefinističkih ideja protiv feudalnog tlačenja"[10], čime bi se hrvatski pesnik XVIII veka, sasvim shodno duhu jozefinizma, svrstavao „u red onih koji su počeli borbu protiv redovnika, u prvom redu protiv franjevaca."[11]

No, Blagojević se ne zaustavlja samo na poetskom doživljavanju Turaka, već isto tako hvali i brani Nemce u Slavoniji:

Nimacskoje lipo nakanenje,
Da Slavônca podignuti poide,
Fali Boga i unucse moje,
Kada njma ova volja doide:
ùgloedavshi nimac Slavóniu,
ù kojoj rodi vino, i pshenica,
Pakon uze na njiu svoju brigu,
Da nebude ta pusta Zemlica; (str. 31)

[9] D. Dukić, *Turci u hrvatskoj književnosti 18. stoljeća*, Prvi hrvatski slavistički kongres, Zbornik radova, Zagreb, 1997, str. 141.

[10] K. Georgijević, *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, Zagreb, Matica hrvatska, 1969, str. 253.

[11] *Isto*.

Tvrdnja da „Naučiti" Nemci ne muče Slavonce nesumnjivo je dosta neobična, i moglo bi se reći čak odvažna za ono vreme, s obzirom da je slavonski pesnik o kome je reč znao da se prosti puk protivio najezdi Nemaca u Slavoniji. Branko Drechsler smatra da je ovakvo Blagojevićevo paradoksalno viđenje čista posledica njegovih jozefinističkih verovanja u prosvetiteljska ubeđenja: „Pjesnik je čovjek, koji se oduševio za ideje prosvjećivanja, te gleda samo na tendenciju prosvjetnu, a ne polaže nikakove važnosti na to, tko je u naš narod unosi i kave će posljedice ostale nastati. On je u ime prosvjete najoduševljeniji pionir jozefinizma, pa nije ni opazio, da je došao u sukob s najprečim interesima svoga naroda."[12]

Ovakav neobičan Blagojević stav je možda posledica sagledavanja celokupnog stanja u Slavoniji, ekonomskog i duhovnog, pa Blagojević uviđa, kao i Matija Antun Reljković, da kad su Slavonci u nevolji, oni „nemoliju Boga, vech ù pomoch cernog dozivaju" (33); svojim iskazom slavonski pesnik donosi zanimljiv podatak iz mitologije Slovena, a u vezi sa Crnobogom, iz panteona slovenske mitologije, koga pominje još Helmold u XII veku u svojoj *Slovenskoj hronici*. Možda nije preterano kad nam se čini da se ova Blagojevićeva napomena može uvrstiti u poetske izvore, iz XVIII veka, o divljenju napomenutom praslovenskom božanstvu[13].

Takođe imajući u vidu Reljkovića, treba istaći da je veći deo speva *Pjesnik-putnik* u suštini satira na reakcionare, i da istovremeno sadrži odbranu Matije Antuna Reljkovića i njegovog speva *Satir iliti divji čovik* (1762; 1779). Ujedno nam na ovaj način Blagojevićev spev otvara i „[…] zanimljivi vidik na borbu između novih i starih ideja, novih i starih ljudi u Slavoniji."[14] Zbog svojih prosvetiteljskih pogleda i primedbi na reakcionarnost crkvenih redova i nazadnosti narodnih običaja, Reljkovićev je *Satir* naišao na kritike, izazivajući pravu književnu polemiku, u prvom redu napade izvesnog Momusa – iza ovog se pseudonima najverovatnije krije verski pisac i polemičar Đuro Rapić (1714–1777), koji je autor katihizisa *Satir iliti divji čovik u nauku karstjanskom ubavistit, uputit, naučit i pokarstit* (1766)[15]. U branioce se *Satira* ubraja dakle i Adam Tadija Blagojević, koji se ovako Reljkoviću obraća:

> Relkovichu moj dobri vojnicse,
> Po' svi zemlja glasoviti pishcse;
> Pozdravljate pjiesnik pûtnicse (str. 41).

Blagojević koristi priliku da pomene i popa glagoljaša Vida Došena[16], koji je takođe Reljkovića polemički branio u delu *Jeka planine koja na pisme Satyra i*

---

[12] B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, nav. delo, str. 47.

[13] *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*, red. S. M. Tolstoj, Lj. Radenković, Beograd, Zepter Book World, 2001.

[14] B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, nav. delo, str. 47.

[15] B. Drechsler, *Protivnici „Satira"* u: *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, nav. delo, str. 49.

[16] Epski pesnik Vid Došen (1720–1778) je ušao u književnost upravo uključivanjem u polemiku oko Reljkovića, a autor je i speva *Aždaja sedmoglava* (Zagreb, 1768). Došen je pisao na slavonskom narodnom štokavskom-ikavskom narečju.

Tamburaša slavonskog odjekuje i odgovara (Zagreb, 1767). Za njega Blagojević kaže da je „Glasoviti Pjesnik illyriscki, i branitelj", a u sledećim stihovima dodaje:

Oshtrotije pero labudovo,
Velikoje ime dossenovo:
Bistro oko sivoga sokola,
mudra glava krilatoga orla.
Kùda labud krila rashirûje,
Tàm po zráku ljûto pocvikúje;
Kùda óko sokolovo glédi,
Tamse dràgo kamenjice vidi,
Kùd god mûdrost krilagtoga orlâ,
Tâmje svagdi dossenova fála,
Bógbi dao tàkva ûvik bila,
Nit kòd ljûdi ona poginula: (str. 48–49).

Privlače pažnju dakle ovi Blagojevićevi poetski redovi jer se uklapaju u okvir višejezičnosti koju su konstantno sprovodili hrvatski književnici XVIII veka, s obzirom da „međusobno su trajno komunicirali na svim razinama i u svim slojevima"[17]. Pri svemu tome treba imati na umu upravo sledeću činjenicu: „Poseban oblik povezanosti jest komunikacija među autorima. U tome nije presudno kojim se medijem autori služe."[18] Adam Tadija Blagojević, kao Ignjat Đurđević, i sunarodnik mu Matija Petar Katančić, komunicira dakle s autorima različitih medija, a on sâm ovom prilikom u tu svrhu bira stihove.

Imajući u vidu ovakvo Blagojevićevo poetsko doživljavanje svog doba, nije izlišno naglasiti da je, s formalne strane gledišta, *Pjesnik-putnik* definisan kao povesni ep napisan u nerimovanim desetercima[19]. Dunja Fališevac precizira i ističe da je to, u stvari, „narativno djelo u deseteračkim stihovima"[20]. Hrvatska naučnica dodaje pri tom da je ovaj spev „samo […] na prvi pogled ili vanjskim oblikom prigodnica; glavninom sadržaja, po tonu i aksilogiji koja se u djelu eksponira to je oštra prosvjetiteljska satira (protiv franjevaca, kmetstva itd., a u ime socijalne reforme društva, u ime suradnje crkve i države itd.) u duhu jozefinizma."[21] Slavonski pesnik teži dakle ka „stilskoj razini govornog pesništva" kad je u pitanju povesnost kao sinteza vremenske stvarnosti i istorijskih likova. Dodajmo još i komentar Stanislava Marijanovića koji smatra da „u njegovom [Blagojevićevom] verbalizmu 'tragovi barokne retorike' i 'baroknog ornatusa' u susretu s Gundulićevim djelom su mogući, i susreću se, kao preuzeta stilska formulacija ili njezina kliširana naslonjenica […]."[22]

[17] R. Bogišić, *Polilingvizam u hrvatskoj književnosti 18. stoljeća* u: *Dani Hvarskog kazališta*, XXII, Split, Književni krug, 1996, str. 17.

[18] *Isto*.

[19] Z. Kravar, *Deseterac 4+6 u hrvatskom pjesništvu 18. stoljeća*, u: *Dani Hvarskog kazališta*, XXII, nav. delo, str. 137.

[20] D. Fališevac, *Kaliopin vrt*, Split, Književni krug, 1997, str. 247.

[21] *Isto*.

[22] S. Marijanović, *Gundulić i barokni pjesnici Slavonije* u: *Ključevi raja. Hrvatski književni barok i slavonska književnost 18. stoljeća*, Zagreb, Meandar, 1995, str. 87.

Što se tiče kakvoće Blagojevićevih stihova, svi se proučavaoci ovog slavonskog autora u principu slažu da je Blagojević u suštini bio loš pesnik. Mihovil Kombol će dosta oštro prigovoriti Blagojevićevom načinu stihovanja: „Nažalost je Blagojević napisao svoju knjižicu u desetercima […], ali tako lošim i hrapavim, da su kraj njih i Reljkovićevi deseterci utjeha uhu"[23], a Krešimir Georgijević će slično zaključiti da Blagojević „u svom djelu *Pjesnik-putnik* nije dao mnogo poezije, ono i nije po tome karakteristično, nego po novim idejama, po apologiji Relkovića i *Satira*, po osudi konzervativnih fratara."[24] *Pjesnik-putnik* je Blagojevićevo prvo i poslednje originalno delo. „Što je poslije njega radio i izdavao, bili su tek prievodi tuđih djela, no izbor njihov osvjetljuje puteve, kojima je Blagojević želio povesti narod."[25] Branko Drechsler sarkastično zaključuje: „Na kraju veli pjesnik, koji poslije nije ništa pisao, da će u buduće više pisati i izdavati i «po imenu zvati krive», a ovakva otvorena borba […] naizmjerno bi nas zanimala, pa ma i u hromim i nepjesničkim njegovim stihovima, ali Blagoević nije više o tomu pisao."[26]

No, Adam Tadija Blagojević jeste i dalje pisao, ali ne u stihovima, već u prozi, i radi se, kao što je rečeno, zaista o prevodima, iako bismo mi precizirali i istakli da je reč, u stvari, o pravim *preradama* inostranih dela uz pomoć kojih je Blagojević i dalje krčio put svojim zamislima i sprovodio svoje raznovrsne namere – radi se o spisima koji u svojoj pozadini uobličavaju povesnu specifikaciju institucijskog okvira kroz koji se razumevaju funkcionalne intencije Blagojevićevog jozefinizma. U ovom smislu svaki je Blagojevićev prevod u suštini neka vrsta svrsishodne podloge koja služi za stvaranje novih asocijacija i konotacija, čime na taj način obnavlja značenja i funkcije od događaja do događaja. Takvo je delo *Khinki nikoi Kokhinkhinezianski Dogadjaî drugima Zemljam hasnoviti* koje je izdato u Beču 1771. godine[27]. Ovim se spisom Blagojević uključuje u seriju objavljivanja tzv. „pučkih knjižica o gospodarstvu" – tj. prevoda-prerada stranih dela o privredi, objavljenih prvenstveno na nemačkom, ali i na francuskom i mađarskom jeziku. Istorijske okolnosti su diktirale uslove, pa je Dvorsko ratno veće naredilo u junu 1770. godine krajiškoj upravi, da se prevede na hrvatski knjiga češkog zemaljskog knjigovođe, Venceslava Joana Paula. U ono doba su se često prevodile knjižice koje su podržavale privredne reforme Bečkog dvora, tako je i Blagojević pristupio prevođenju prosvetiteljskog tendencioznog romana, *Chinki, histoire cochinchinoise, qui peut servir à d'autres pays* (London, 1768), čiji je autor

[23] M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, nav. delo, str. 373.

[24] K. Georgijević, *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, nav. delo, str. 254.

[25] T. Matić, *Prosvjetni književni rad u Slavoniji*, nav. delo, str. 81.

[26] B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, nav. delo, str. 50.

[27] Kod Josipa Kurcpeka, Cesarsko-Kraljevskoga Dvora, Illiricskog' i Istocsnog' Shtampara.

bio Gabrijel Fransoa Kojer[28]. U ovoj se pripovesti, kroz nesretnu sudbinu Kinkija, čoveka s Dalekog Istoka, i njegove mnogobrojne porodice, iznose i fiziokratske ideje, kao i Kojerove zamisli o društvenoj nejednakosti, zagovara se, što je sasvim razumljivo, prosvećeni apsolutizam, i kritikuje se feudalno i cehovno društveno uređenje.

Tada čuvena Kojerova pripovest je bila zatim prevedena i na nemački, i štampana je 1770. godine takođe u Beču kod Kurcbeka. Ne navodi se ime prevodioca, ali Tomo Matić pretpostavlja da se radi o nekom iz kruga oko profesora Jozefa fon Zonenfelsa (Joseph von Sonnenfels), a sasvim je moguće da je to upravo Franc Ziber (Franz Siber)[30] koji je bio zanesen opštim liberalnim idejama. Sâm Adam Tadija Blagojević na naslovnoj strani navodi da je on ovo delo preveo na ilirski „Iz Francuzkoga Oppata Coyer, i Nimacskoga prevoda".

Posebnu pažnju, međutim, treba posvetiti sasvim originalnom proznom fragmentu Predgovora, koga je Blagojević napisao u Beču 20. decembra 1771. godine i posvetio, kako sam kaže, „Plemenito Rodjenomu Gospodinu Gospodinu Antunu od Zechenter priatelju momu poljubeljnomu", tj. mađarskom prevodiocu Korneja, Rasina i Voltera, a činovniku u Beču. Radi se o nekoj vrsti posvete-predgovora, tj. o značajnom paratekstu koji je upravo kao takav dragocen i govori nam o nastanku i karakteru ovog dela. Jer, kako tvrdi u ovom smislu Rafo Bogišić: „Posvete i predgovori hrvatskih pisaca 18. stoljeća sadržavaju slojeve dvojake naravi: […] i u pogledu svoje historiografske funkcije nose jaku ulogu: onu koja je književnom postupku i književnoj komunikaciji imanentna i onu koja je suglasna s vremenom u kojemu se tekst što mu ona prethodi javlja."[31] I ne samo to: „[…] nije rijedak slučaj da odnosni uvodni napis, iako relativno kratak oblik iskaza nosi u sebi ne samo biografski podatak iz života i književnog stvaranja odnosnog autora, nego i podatke o književnim, kulturnim i idejnim motivima i poticajima te književnim, stilskim i jezičkim pitanjima s kojima se taj autor susretao."[32] Sva se ova stanovišta odražavaju i prisutna su i u Blagojevićevom predgovoru *Kinkiju*, a Rafo Bogišić će u ovom smeru još i zaključiti:

> Plošno-metodološki, komunicirajući s onima kojima su knjige „upućivali", a zatim i s čitaocima općenito, autori se svojom uvodnom riječi koriste da bi govorili o raznim pitanjima, pojavama i problemima svoga vremena, književnosti u kojoj djeluju, o

[28] Gabriel François Coyer (1707–1782), profesor humanističkih nauka i folozofije, pristalica fiziokratskih ideja, pisac i poligraf. Zbog cenzure nije mogao da štampa svoje delo u Francuskoj, već ga je objavio u Londonu. Svoje je spise sakupio i objavio pod zajedničkim naslovom *Bagatelles morales* (London, 1754). Kao ekonomista njegovo glavno delo je *La noblesse commerçante* (London, 1756).

[29] Naslov na nemačkom glasi: *Chinki eine Chochinchinesische Geschichte, die andern Ländern nützen kann*.

[30] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 151.

[31] R. Bogišić, *Posvete i predgovori u hrvatskih pisaca 18. stoljeća* u: *Dani hvarskog kazališta*, Split, Književni krug, 1995, str. 6.

[32] *Isto*, str. 11.

kulturi kojoj pripadaju te o svojim osobnim manje-više intimnim pitanjima i stanjima. U tom pogledu uvodni napisi o kojima je riječ nedjeljivi su i sastavni elementi književnog djela kojemu prethode i koje najavljuju.[33]

Same istorijske okolnosti potvrđuju funkcionalnost uvodnih reči Adama Tadije Blagojevića koji, u saglasnosti sa takvim pristupom književnosti, objašnjava zašto je ovaj prevod posvetio „Antunu od Zechenter":

Znam dachese nesamo cîla Slavonia, nego josh svi naokollo Naordi, koi ova shtili budu, csuditi da iznad tolike nesamo domache Dûhovne, nego i svécke Gospode poznate imauchi, nikomu, nego tebi Kakonoti jednomu innostrancu Dello ovo darova […]
Onaj! Onaj prijatelj pravi vridanseje nazvati, koi nesamo ova csini, nesamo srechnog' i csestitog', nego shto vech, dan i noch binese, domovinu priatelja svoga kaono svoju, ù miru sacsuvatu, nje jezik, slavu, i diku rashiriti xeli, i trudi.
Xelioje, Xelio ovi moj naj draxji prijatelj, kadaje svoju moguchnost nad ovom knjixicom iskazao; za ljubav moju i Domovine moje ucise on jezika slavonskoga, nemislech na trûd kogaje imao ù náucsenju drugiu, kakonoti Francuskoga, Talijanskoga, Anglianskoga, i Macxarskoga; […].

Kaže zatim Blagojević da mnogi nastoje i napreduju u učenju „našeg" jezika, i trude se da tim jezikom pišu knjige, te ovom prilikom pominje Ignjata Jablancija (Ignjat Jablanczy), mađarskog prevodioca koji je sastavio opšte uputstvo o obrađivanju polja po nemačkoj knjizi Johana Viganda (Johann Wiegand)[34]. Blagojević svrsishodno hvali ovaj pokušaj Mađara Jablancija[35] da prevede odnosno „preuredi" nemački izvor, i da ga prenese na hrvatski jezik:

I zaisto mlogi napriduju nesamo nash jezik náucsiti, vech josh sh'njime knjige pisati, pak i iz drugi na njeg' prevoditi, kakonati IGNACIA JABLANCY roda macxarskoga (Josh od Varmegje Poxeshke mlogo vridni na glasu) obecha SVAGDANJU KNJIXICU za ùbavishtenje seljanske mladexi ù texástvu poljskomu, s'nimicskim jezikom od glasovitoga texácske skupshtine ù Bècsu naredite, cshanjka Gospodina VIEGAND popisanu, na nash jezik prevesti. Csudo za jednog' rodjenoga slovina, dakamoli za jednog innostranca, â najmre macxara koga jezik s'nashim nikakvog' mujeshanja neimade.

[33] *Isto*, str. 27.

[34] *Prirucsna knjiga za slavonsku seljansku mladex ucsitti u dobro naredjenom poljskomu radjenju*/ koji naj parvi biashe popisao Ivan Wiegand, jedan izmed Cesarskog-Kraljevskog-Austrianskoga drushtva od Texacstva illi tako recsenoga Gospodarstva sada pak Ponaj Milostivseishjoi Zapovedi Njihovoga Cesarskoga Kraljevskoga Aposhtolskoga Velicjanstva iz nimacskog jezika u slavonski priobratio Ignatia Iablanczy svietle varmecxie Poxescke negdashnji notar; u Becsu: kod Josipa Kurtzbecka, cesarsko-kraljevskoga dvora, illiricskog i istocsnog shtampara, 1772.

[35] Ignjata Jablancija pominje i Joso Krmpotić (između 1750. i 1755. – posle 1797) na početku svoje poduže rasprave *Vindicatio Orthographiae Illyrico-Slavonicae* (završena 1785), gde ističe napredak Slavonije u raznim disciplinama, a posebno obrađuje značenje književnosti i tzv. ilirskog/slavonskog pravopisa. Zanimljivo je da među Slavoncima koji su se isticali u unapređenju pravopisa Krmpotić ističe Antuna Mandića, Matiju Antuna Relkovića, Antuna Kanižlića, Vida Došena, Adama Tadije Blagojevića, ali i Ignjata Jablancija.

Blagojević nam, na ovom istom mestu, pruža korisne informacije i o Savi Lazareviću, tumaču za srpski i rumunski jezik pri ilirskoj dvorskoj deputaciji[36], čija je namera bila da izda knjigu o vojničkim dužnostima, a koji je 1774. godine objavio u Beču kod Kurcbeka nemačko-slovensku gramatiku, *Начало ученія хотящимъ учится книгъ писмены нѣмецкими.* Ovu je gramatiku Lazarević sastavio za široke narodne slojeve, a posvećena je Međumurcu iz Štrigove, Josifu Keresturiju[37], zastupniku dvora u javnim poslovima (*agens aulicus*), o čijem je trošku knjiga i izdata. Blagojević povodom Save Lazarevića ovako kaže:

> *Obechanam pako drugi, jedan takogjer od priatelja i domorodacah mojih, knjixicu iz nimacskoga, imenovanu (DUXNOSTI VOJNICSKE) koja ako na svetlo izajde vrednaje dase od svakoga shtije,buduch daje od csovika mlogo godin megju knjigam zabavljena, prevedena; pako vech od trinaest godina vridni TOLMACS jezika nashega ù Dvoru CESARSKOMU, SABBA LAZAREVICH; koga ja niti faliti, josh manje ù prevodu sûditi vridansam: akoli naj náucsneji bio, kada doba 26. godine malo pretegnuti moxe.*

Ovoga je Savu Lazarevića predložio reformator školskog i prosvetnog života, Gerhart Van Sviten (Van Swietten), predsednik Vrhovne cenzurne komisije, za cenzora srpskih i rumunskih knjiga. Ilirska Dvorska deputacija je 16. marta 1770. Lazarevića i postavila na to mesto, te je on bio prvi korektor pravoslavnih knjiga, srpskih i rumunskih, pri Kurcbekovoj štampariji, ali je na toj dužnosti ostao do maja 1773. godine. Došao je bio u sukob sa Kurcbekom i tražio je od Deputacije da ga oslobodi dužnosti korektora. Nakon njega je na to mesto bio postavljen Adam Čarnojević koga je bio predložio superrevizor Kolar[38].

Kad pominje svoje prijatelje Blagojević koristi priliku i da se požali što starija hrvatska generacija književnih delatnika neće da se povede za primerima Jablancija i Lazarevića, te za kratko vreme „nash jezik biobi temeljito uredit, i s'liepima knjigama napunit." U skladu, dakle, sa tendencijom pisaca s ikavskog područja Hrvatske u XVIII veku, koji smatraju svojom obavezom da pismenom delu naroda ponude priručnike i rečnike, tako i Blagojević uviđa mnoge ondašnje lingvističke probleme, koji su neprestano iskrsavali u procesu izgradnje standardnog jezika. U okviru dotičnog pitanja bili su česti problemi terminolgije i frazeologije, pa Blagojević navodi, na primer, da trgovinom nije lako upravljati „*niti rashiriti moxe brez dobro ureditoga jezika*". A upravo sa takvim „uredi-

[36] D. Medaković, *Srbi u Beču*, Novi Sad, Prometej, 1998, str. 107.

[37] I Josipa Keresturija (József Keresztury, 1739-1794) pominje takođe Joso Krmpotić u svom spevu u nerimovanim desetercima, *Joso Malenica postavši vlastelin banatski od dva sela Gaja rečena lita 1783. na 19. m. majia* (Beč, 1783), s tom razlikom što ga Krmpotić slavi kao hrvatskoga pesnika. Keresturi je autor sledećih dela na latinskom: *Josephus II in Campus Elysiis Sominum Eleutheri Pannonii* (1790); *Leopoldus II in Campo Rákos*. V.: T. Matić, *Josip Keresturi i njegovi pogledi na političke prilike poslije smrti Josipa II*, Zagreb, Rad JAZU, 270, 1941. Up.: S. Kostić, *Udžbenici nemačkog jezika kod Srba u XVIII veku*, Godišnjak Filološkog fakulteta u Novom Sadu, XV/2, 1972.

[38] N. Gavrilović, *Istorija ćirilskih štamparija u Habzburškoj monarhiji u XVIII veku*, Novi Sad, Institut za izučavanje istorije Vojvodine, 1974, str. 159, 185.

tim jezikom" (sintagma koja se inače često pojavljuje kod slavonskih pisaca XVIII veka), mnoge zemlje su se, po Blagojeviću, „raširile" i postale bogatije i srećnije. To sve opažamo u Francuskoj, u Engleskoj i u Nemačkoj; u Rusiji, međutim, tj. „*veæke josh i ù Moskovskoj zemlji, koja od Nas svoj sadashnji jezik primilaje; aligaje pobunila da riecs jedna proti drugoj stoji, i tako brez dobrog' pazenja samom' Moskovù da kamoli jednomu innostrancu tèxak razumeti.*" Blagojević smatra dakle da su Ilirci, pre svega Slavonci, tj. Hrvati svoj jezik zapustili, pa stoga trgovinu ne mogu širiti a kamoli učiniti svoju domovinu učenom. Zato on poručuje svojim sunarodnicima: „*Ucsinimo Zemljaci poljubljeni, shto xelim ja s'mojim priateljom, jezik naj pęrvo uredno govoriti, s'koimchemose náucsiti dobro tęrgovati, vojevati, i mir ůxivati* […]." Ono što potom sledi jeste upravo Blagojevićev prevod *Kinkija*, koji je sam po sebi, mora se priznati, vrlo loš. Tomo Matić je ovaj Blagojevićev napor detaljno uporedio sa francuskim originalom i nemačkim prevodom[39]:

> Pa kako je primio narod Blagojevićeva *Kinkija*? Ne znam, ima li gdjegod u kojega savremenika takva dosada nepoznata vijest o tome, no sudeći po samoj knjizi, mislim da *Kinki* – uza sve prilike, koje bi inače same po sebi bile utrle put prodiranju njegovih ideja – nije postao popularan. U prvom redu, široki slojevi narodni nijesu mogli knjige u punom opsegu niti razumjeti: ako i jest *Kinkijeva* propaganda zaodjevena u ruho pripovijesti, ipak nije ni u franceskom originalu ni u njemačkom prijevodu pripovijedanje ni ljupko ni lako, a usto ne smijemo smetnuti s uma, da je niski kulturni niveau ne samo slavonskoga težaka nego i najvećega dijela građanstva tadašnje Slavonije već sam po sebi otešćavao shvaćanje propagandističke pripovijesti sa izrazito socijalno-ekonomskom tendencijom. No najveća smetnja bio je Blagojevićev stil i jezik: i obrazovanija čeljad u Slavoniji osamnaestoga vijeka morala je zapinjati čitajući *Kinkija* u Blagojevićevu prijevodu. Iskreno priznajem, da sam i sam po koji put, eda shvatim, što je htio reći Blagojević, morao poseći – za franceskim ili njemačkim tekstom *Kinkija*. Blagojevićev pokušaj propagande savremenih socijalno-ekonomskih ideja je zanimljiv, ali nije uspio: njegova knjiga nije mogla zaći u narod i predobiti ga za sebe.[40]

Tomo Matić će na drugom mestu potvrditi ove svoje stavove ocenjujući negativno Blagojevića i kao pesnika ali i kao proznog pisca, i naglasiće ponovo da je „[…] najveća smetnja bio […] stil i jezik hrvatskoga *Kinkija*: Blagojević je slab, vrlo slab pisac, pero mu je i u prozi i u stihu hrapavo, a svojih misli ne umije izricati ni liepo ni jasno. Njegov pokušaj propagande suvremenih socijalnih ideja sam po sebi je zanimljiv, ali nije uspio."[41] Sličan je stav i Mihovila Kombola kad je reč o Blagojevićevom prevodu *Kinkija*: „Roman je, makar i preveden, bio nňvina u hrvatskoj književnosti, gdje ga iza Zaranićeva pokušaja uopće nije bilo, samo što je Blagojević nažalost ni u prozi nije bio bolji nego u stihovima, probijajući se s mukom kroz misli izvornika i boreći se neprestano s izrazom."[42]

[39] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 158–163 (30–35).

[40] *Isto*, str. 157 (29).

[41] T. Matić, *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji*, nav. delo, str. 83.

[42] M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, nav. delo, str. 373.

U Blagojevićevoj adaptaciji *Kinkija*, međutim, čine nam se zanimljivim, u istoj meri koliko i uvodni napisi, predgovori i posvete, takođe i skup kritički nastrojenih posebnih napomena koje je Blagojević priložio uz svoj tekst-prevod, a koje dokumentuju i objašnjavaju autorov izbor pojednih termina. Ove beleške sadrže i ne mali broj književno-istorijskih specifikacija koje pobliže određuju Blagojevićevo vreme, ambijent, istorijsko-geografske koordinate, te kao takve stvaraju, uobličavaju, u stvari, neku vrstu konteksta svojom perspektivom svrsishodnosti. Verovatno da je ove napomene trebalo da Blagojevićevom prevodu pridodaju odlike stručnog teksta, ali danas služe pre svega da nam približe podneblje u kome je slavonski pisac stvarao, pa nam se stoga čine značajnim u svojoj funkcionalnoj specifikaciji. Tako, na primer, mnoge nam fus note govore o upotrebi brojnih turcizama u Blagojevićevom prevodu: „hambari illiti Xitnice î podrumi" (str. 3), „haracsàh" (str. 8); „bashtinluk" (str. 15); „privoji […] vertao, illiti Bostan" (str. 16); „Têrpezi […] Jeshchi Stòl" (str. 19); „Têrgi [-] Ossicsanom *Piac*, Poxexanom *Csarshija* à po mesti *Vasharishche*" (str. 24); „namjesnika [-] Horvatom Detich, Slavoncem Kalfa" (str. 28); „jednoga Crevljara [-] Csizmár" (str. 31); „jednoga Klobùcsara" (str. 33); „*drûg* [-] Kalfa" (str. 34); „jednoga Ocetará [-] Jedni zovu Sirchetár" (str. 35); „iz shtacuna [-] Duchan, à po mjesti Bolta" (str. 35). Na isti način nam se čine interesantnim i ona popratna objašnjenja u kojima Blagojević tumači određene termine – i dalje u tekstu prevoda – drugim terminima ostalih južnoslovenskih govora. Tako, na primer, za reč „vęrch" Blagojević daje sledeće objašnjenje: „Slavon. Bukara, Korshov, Merica izmed' koi imena straxnjemije znato od kud svoje ime imade, dva pêrva niti shtijem poknjiga, niti s'pamechom dokucsiti mogu: Pemi zovu Xbanak: Horv. Pehár. Dalm. Vêrch zashto zrok neznam. Naj bolje Moskovi, i nikoi sêrbli po slavonî posudu imeniji." (str. 37) Privlači pažnju i termin „drobni-têrgovac", na primer, koji Blagojević podrobnije obrazlaže: „Takovisu po Slavonî Cincari illiti kalajxije Lat. Graeci" (str. 63).

Drugo svoje prozno delo, *Izkušani nauk kako se ovce kroz dobro upravljenje k najboljemu stanju dovesti i u takvom uzderžati mogu*, Blagojević je dao u štampu u Požunu 1774. godine[43]. To je prevod s nemačkog „na Illiricski Ièzík" knjižice o ovčarstvu koju je objavio Venceslav Jan Paul, a koju je 1771. godine prvo preveo Matija Antun Reljković pod nazivom *Razloženje sverhu plodenja i pripaše ovaca s jednim nadmometkom od sijanja i timarenja duhana*[44]. Kad je Paulova knjiga izašla ponovo u novom izdanju 1774. godine, Reljković je i to delo preveo „na zapovid visokih stareshinah u slavonski jezik", pod nazivom *Prava i pomnjivo ispisana ovcsarnica illiti uvixbani nauk kakose ovce po dobrom godenju u najpodpuniu verstu okrenuti i u njoj uxderxati*

[43] Shtampom kod Francisca Augustina Paczka.

[44] Prevod je izašao bez imena prevodioca, a tu se nalazi i Wiegandov uput o sađenju duvana.

moguh[45], objavivši ga u Osijeku 1776. godine[46]. Između ova dva Reljkovićeva prevoda, dakle vremenski gledajući, smešta se Blagojevićev, za koji se obično tvrdi da je lošiji od Reljkovićevog, iako ni taj nije bez mana. Ovu je knjigu Blagojević napisao ikavskom štokavštinom, sa puno ekavskih i ijekavskih oblika (tipično za Podravinu). Vladimir Ćorović tvrdi da, u poređenju sa Reljkovićevim prevodom, Blagojevićev je prevod urađen „ropski prema njemačkom. Prevodilac nema osjećanja za svoj jezik […]"[47], zatim da „njegov tekst prosto je ponekad nemoguće razumjeti radi prevelike ovisnosti od izvornika"[48], i da „B[lagojević] ne zna dalje ni narodnog jezika kao što treba, naročito za poslove ove vrste, i pravi griješke svakog reda."[49] Za našu temu je zanimljivo i to da ovaj njegov tekst sadrži i brojne slavenosrpske književne elemenate. Zna se i da je *Izkušani nauk* štampan i ćirilicom, što je očigledan odraz bečke uprave da prodre u narod pravoslavne vere, mada ne treba zanemariti ni samu Blagojevićevu inicijativu, ondosno valja imati na umu ono što je Tomo Matić primetio u vezi sa Blagojevićevim filološkim „operacijama" slavenosrpskog jezika:

> Blagojević nije samo mijenjao riječi prema izgovoru glasova, što je tada bio u običaju kod Srba u književnom jeziku, nego je odande uzimao i riječi, kojih narodni govor uopće ne pozna, pače nije se žacao upotrebljivati i oblike slavenosrpske, te bi gdjegdje i po cio niz riječi iz *Izkušanoga nauka* sasvim dobro pristao u knjigu kojega savremenog slavenosrpskog pisca.[50]

A što se tiče samog vrednovanja ovog Blagojevićevog dela, takođe će Tomo Matić zaključiti:

> Što smo rekli o *Kinkiju*, vrijedi i za *Izkušani nauk*: u Blagojevića je bilo ozbiljne volje, da knjigom prosvjećuje narod, i u svojim mlađim godinama nije žalio truda u tome postlu, no nije znao pisati tako, da narod zavoli njegovu knjigu, pa zato njegov prosvjetni rad nije donio plodova, kojima bi bio urodio, da je Blagojević umio pogoditi, kao valja govoriti narodu.[51]

---

[45] Ovo je izdanje štampano sa naznakom prevodiočevog imena. Uporedo sa ovim Reljkovićevim i Blagojevićevim prevodima, Paulova je knjižica prevedena (bez oznake prevodioca) i dva puta na kajkavski: *Razgovor i novuk od držanja i hranenja ovacz*; *Od obdelavanja duhana*, Vu Zagrebu, stampano pri Antonu Jandera, 1774; *Od zkrbi i pazke okol ovec, kak se namjre vu dober ztališ poztaviti i vu tom čuvati mogu*, Varaždin, 1775 (v.: P. J. Šafarik, *Geschichte der südslawische Literatur*, II, nav. delo, str. 345).

[46] Po Ivanu Martinu Divalt.

[47] V. Ćorović, *Reljkovićeva Ovčarnica*, „Nastavni Vjesnik", XXIX, 1921, str. 24.

[48] *Isto*.

[49] *Isto*, str. 25. Ćorović ne štedi kritike kad ovako piše o Blagojeviću (str. 26): „Njegovo znanje jezika vrlo je pomućeno i zbog njegove male pameti i potpune oskudice inteligentnijeg shvatanja posla."

[50] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 169–170 (41–42).

[51] *Isto*, str. 171 (43).

Ovom se stavu pridružuje i Krešimir Georgijević koji, u vezi sa činjenicom da se u *Izkušanom nauku* susreću mnoge slavenosrpske književne reči, iz tadašnjeg književnog jezika, zaključuje: „Unio ih je [Blagojević] vjerojatno da bi svojoj knjizi olakšao put do srpskih čitalaca, pa je zato knjiga štampana i ćirilicom, ali po svojoj prilici ta mu se nada izjalovila."[52] Književna istoriografija ne poseduje, na žalost, podatke o tome da li je ova Blagojevićeva knjiga zaista našla put među srpskim čitaocima u ono vreme, ali sumnjamo da je imala uspeha i među samim Blagojevićevim sunarodnicima, s obzirom da je Dvorsko veće dve godine posle izlaska Blagojevićevog prevoda dalo ponovo zaduženje Reljkoviću da prevede na ilirski, tj. hrvatski jezik prethodno navedenu nemačku knjižicu o ovčarstvu.

Blagojevićev pokušaj komuniciranja sa svojim sunarodnicima ne zaustavlja se, međutim, samo na ovim primerima. Kao i u slučaju *Kinkija*, i ovom prilikom napomene koje je Blagojević unosio govore o njegovim prosvetiteljskim namerama, a kao takve bi se kosile sa tvrdnjom o kojoj je već bilo reči, tj. da se Blagojević, budući da je bio pristaša jozefinizma, nije obazirao na posebne narode u austrijskoj monarhiji. Ističemo, ovom prilikom, kako se obično naglašava da je sin Matije Antuna Reljkovića, Josip Stjepan Relković (154–1801) svojim delom *Kućnik, što svakog miseca priko godine u polju, u berdu, u bašči, oko marve i živadi, oko kuće i u kući činiti ikao zdravje razložno uzderžati ima* (Osijek, 1796), napisanim u desetercima i priređenim za slavonskog seljaka da mu bude savetnik za celu godinu u svim poslovima gospodarstva, pripomogao da se prihvate u Hrvatskoj narodna odnosno slovenska, hrvatska imena meseci[53]. Perspektiva koju smo odabrali za proučavanje dela slavonskog pesnika, dozvoljava nam da ustanovimo da ovoj nameri prethodi funkcionalnost Blagojevićeve knjižice *Izkušani nauk*, i to dobre dve decenije ranije, pošto je u beleškama za slovenske, donosno hrvatske nazive za mesece u tekstu, Blagojević u fus notama dodavao prevode na latinskom.

Nešto je bolji prevod od *Kinkija*, kako smatra Mihovil Kombol, ali i od *Izkušanog nauka*, tekst pod naslovom *Predika od jedinstva u krstjanstvu*, štampan u Beču (s.a.). To je prevod koji je Blagojević, „jamačno na poticaj državnih vlasti"[54], načinio na osnovu propovedi Antuna Ružičke koju je izgovorio 4. maja 1773. godine pred caricom Marijom Terezijom u dvorskoj kapeli u Beču. I ovim će prevodom Blagojević „nedvojbeno deklarirati svoje pristajanje uz liberalne ideje bečke jozefinske sredine."[55] I zaista je Antun Ružička bio sveštenik liberalne struje, jedan od onih koji su se okupljali oko Josipa II, te je sasvim mogu-

[52] K. Georgijević, *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, nav. delo, p. 255.

[53] M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, nav. delo, str. 373.

[54] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 163 (35).

[55] D. Fališevac, *Kaliopin vrt*, nav. delo, str. 252.

će da je to Blagojevića moglo zainteresovati, kako primećuje Tomo Matić[56]. Ne treba, međutim, zanemariti i činjenicu da slavonski književnik o kome je reč, i ovim prevodom potvrđuje svoje funkcionalne namere, čime se uključuje u polemiku između Istočne i Zapadne crkve, pre svega po pitanjima primata pape, kao i po pitanju *filioque*, i drugim verskim opozicijama. Ovim prevodom Blagojević u suštini učestvuje u polemičkoj književnosti kod Hrvata u 18. veku, koja je započeta Bačićevom *Istinom katoličanskom* 1732. godine, a postigla je svoj književni vrhunac *Kamenom pravim smutnje velike* (1780) Antuna Kanižlića. *Predika* se pojavljuje u slavonskoj književnosti kao „izraz terezijanske politike prema pravoslavcima"[57], kako ističe Davor Dukić. Blagojević je svoj prevod štampao i ćirilicom s očiglednom namerom da se knjiga rasturi, dakle, i kod pravoslavnog stanovništva[58], a zanimljivo je i ono što Tomo Matić tvrdi u vezi sa Blagojevićevim naporom da prevede ovo delo koje je u originalu jako lepo napisano, i poseduje bogati retorički aparat:

> U prijevodu je Blagojevićevu propovijed izgubila mnogo svoje snage i ljepote: njegovo pero uopće nije bilo doraslo živom i poletnom stilu Ruschitzkinu, te se snažno i efektno izražavanje njemačkoga propovjednika u hrvatskom prijevodu razvodnilo i izblijedjelo, a katkada se u Blagojevića nalazi i tako pogrješnoga shvaćanja njemačkoga originala, kakvoga ne bismo očekivali u čovjeka, koji je živio u njemačkome ambijentu. No uza sve te nedostatke *Predika* je još uvijek po jeziku i lakoći izražavanja najbolji rad Blagojevićev, bolja je i od originalnoga mu *Pjesnika putnika* i od prijevoda *Kinkija* i *Izkušanoga nauka*. Izuzevši sitne različice bez osobitoga značenja, jezik je isti i u tekstu, što je štampan latinicom, i u ćirilskome tekstu. Ma da je imao na umu, da mu se knjiga širi i među Srbima, nije Blagojević – izuzevši gdjegdje po koju riječ, n. pr. katoličeski, spasujušta crkva – u *Predici* činio koncesija nenarodnom jeziku tadašnje srpske književnosti.[59]

Nameće se potreba da se umesto zaključka navede ocena Mihovila Kombola koji je pažljivo zapazio: „Blagojević je radikalniji Reljković u smanjenom formatu. Kao pisac slab i bez dovoljne književne kulture, ostao je bez vidljiva utjecaja u hrvatskoj književnosti […]."[60] Ovakva se negativna kritika poetskih aspekata Blagojevićevih dela u stihu i u prozi zasniva pre svega i najverovatnije na osnovu činjenice da ovaj slavonski pisac ništa svoje nije izneo, i da je njegovo poetsko izražavanje, svesno ili ne, podleglo funkcionalnim pozadinskim pretpostavkama svoga vremena: Blagojević je jednostavno, kao pisac jozefinizma, bez ikakvih staleških prepona prenosio ideje fiziokratizma i liberalističkih struja oko Josipa II. Ponovimo pri tome da su njegovi stihovi „hromi" i slabo poet-

[56] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 164 (36).

[57] D. Dukić, *Poetike hrvatske epike 18. stoljeća*, Split, Književni krug, 2002, str. 116.

[58] Up.: T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 164 (36); M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, nav. delo, str. 373.

[59] T. Matić, *Adam Tadija Blagojević*, nav. delo, str. 166–167 (38–39).

[60] M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, nav. delo, str. 373.

ski, da mu je proza u prevodima-preradama rogobatna, a da mu je uopšte celi izraz, i u stihu i u prozi, jezički nekorektan.

Pa ipak, uza sve to, upravo kao programskom piscu u duhu jozefinističkih ideja, mora se Blagojeviću priznati istorijska uloga nastojanja da svojim stihovima i prevodima prodre među Južne Slovene. Poezijom i prozom je Blagojević, uprkos centralizacije i germanizacije od strane austrijskih vlasti, nastojao da komunicira kako sa svojim sunarodnicima Slavoncima, tako i sa Srbima, sa Mađarima, pa i sa Nemcima prisutnim na Balkanu, emitujući svoju književnu reč čak do Otomanskog carstva. Iako ne naročito darovit književnik, Blagojević je sve svoje poetske sposobnosti stavio u službu prosvetiteljske funkcije, nastojeći da uputi narode na Balkanu, pre svega u razne privredne delatnosti, ali i da premosti brojne kulturne, istorijske i verske prepreke među samim tim narodima. Pa i pored činjenice da su Blagojevićeve namere naišle na slabi pozitivni prijem, mora se ipak priznati da je kao *pesnik-putnik* nastojao da proputuje i dotakne sve delove Balkanskog poluostrva, što bi zahtevalo ponovno vrednovanje i preispitivanje njegovog dela, i u poeziji i u prozi, od strane proučavalaca književnosti.

Persida Lazarević Di Giacomo

I PRESUPPOSTI FUNZIONALI DELLA POESIA
E DELLA PROSA DI ADAM TADIJA BLAGOJEVIĆ
(Riassunto)

Questo lavoro si occupa dei presupposti funzionali del contesto storico nel quale sono state scritte le seguenti quattro opere del poeta, originario della Slavonia, Adam Tadija Blagojević (1745/6–1797 ca): *Pjesnik-putnik* (1771), *Khinki* (1771), *Izkušani nauk* (1774) e *Predika od jedinstva u krstjanstvu* (s.a.). Nel rapporto col pubblico del XVIII secolo, Blagojević cerca di mettere in atto le idee delle riforme economiche e sociali di Giuseppe II, rivolgendosi in primo luogo ai propri connazionali slavoni, ma poi anche agli altri popoli della monarchia asburgica e dell'Impero ottomano: ai serbi, ai tedeschi, agli ungheresi, ai turchi.

Ključne reči: ep u stihovima, pjesnik-putnik, prevodi-prerade.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 105–116)
UDC: 821.133.1 – 1.0 ”18” GAUTIER, T. = 133.1
821.133.1.02 L’ART POUR L’ART = 133.1
821.133.1.02 LE PARNASSE = 133.1

Ljiljana Glumac-Tomović
Faculté de philologie – Belgrade

L’ART POUR L’ART ET LE PARNASSE
La doctrine de Théophile Gautier et ses tenants

La tendance esthétique de l’art pour l’art s’est opposée, vers la moitié du XIXe siècle, aux idées d’utilitarisme dans la poésie française, propagées par le positivisme à son apogée et par le romantisme influencé par le saint-simonisme. Théophile Gautier, révolté par les excès d’épanchements émotionnels et par la dimension messianique de la poésie romantique dès les années 1830, avait fondé, par sa conception du caractère désintéressé de l’art, issue de la doctrine d’E. Kant, une poétique d’après laquelle le culte de la forme était l’essence même de la poésie, tandis que le poète devait s’effacer devant ses sujets, recherchant l’impersonnalité. Les Parnassiens, tenants de la doctrine de l’art pour l’art et adeptes des idées poétiques de Th. Gautier et de Théodore de Banville, sous l’influence du climat intellectuel qui exigeait des connaissances approfondies, acquises grâce aux progrès des sciences, avaient choisi des sujets touchant l’histoire, la mythologie, la religion, la philosophie ou la philologie, afin de documenter leur poésie, de la rendre capable d’un son véridique lors de la description objective et extérieure des mondes éloignés, dans leur recherche du dépaysement spatial et temporel. C’est cette poésie des civilisations anciennes et des contrées exotiques, qu’ont ciselée les partisans du culte du travail de la poésie, et parmi eux les plus importants, Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia.

La position esthétique de Théophile Gautier

Ce tournant que la poésie française a pris vers la moitié du XIXe siècle, cette nouvelle tendance esthétique, nommée l’art pour l’art, est l’œuvre de Théophile Gautier, personnalité flamboyante de la poésie française. Il semble être au carrefour de tous les principaux mouvements de la poésie; combattant pour le triomphe du romantisme lors de la première représentation d’*Hernani*, créateur de la poétique de l’art pour l’art, maître vénéré du mouvement Le Parnasse, inspirateur des plus grands parmi les poètes français. Son influence est visible aussi bien par la dédicace des *Fleurs du mal*, dans laquelle Charles Baudelaire le nomme ”poète impeccable, parfait magicien ès lettres françaises”, que par le tribut de 93 artistes lors de la mort de ce poète visiblement très considéré en son temps.

La situation poétique de Gautier est évidemment importante pour les mouvements évolutifs de la poésie française de cette moitié du siècle. Sa volonté de désengagement par rapport aux évènements de son temps a été exprimée expli-

citement à plusieurs reprises, notamment dans la célèbre préface de *Mademoiselle de Maupin*, son manifeste, mais aussi dans sa préface d'*Albertus* (1832), où il dit que l'auteur "n'a aucune couleur politique; il n'est ni rouge, ni blanc, ni même tricolore", et où, se révoltant contre les "saint-simonistes et autres", il se demande: "A quoi cela sert-il? Cela sert à être beau. En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle".[1] Il restera fermement sur les mêmes positions en tant que directeur de la revue *l'Artiste*, où, en 1856, il proclamera: "L'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but"[2] et en écrivant le sonnet *Préface* du recueil des *Emaux et camées*: "Sans prendre garde à l'ouragan / Qui fouettait mes vitres fermées / Moi, j'ai fait *Emaux et camées*".

C'est contre l'engagement politique et social des romantiques dès les années 1830, qui s'étaient trouvés liés aux saint-simoniens et aux fouriéristes par la propagation des valeurs sociales, mais également contre le courant intimiste des romantiques restés fidèles aux exaltations du Moi que Gautier avait créé cette doctrine poétique, l'art pour l'art, hostile aussi bien aux idées de messianisme qu'aux épanchements lyriques des derniers romatiques, qui propageaient encore l'idée de l'isolement du poète dans sa "tour d'ivoire". Les critiques et les révoltes de Théophile Gautier sont surtout suscitées par les principaux courants de pensée de son temps, par le changement du climat intellectuel. Ses attaques contre le romantisme démontrent d'une façon exemplaire ses prises de position poétiques, puisqu'il n'a jamais renié son admiration envers les œuvres du romantisme, mais il s'est distancé des changements de vues romantiques qu'il a jugés déplorables.

L'utilitarisme de la littérature, qui s'est d'abord manifesté au Siècle des Lumières, a incité les écrivains du XIXe siècle à considérer que la littérature pouvait avoir une influence sur la société. Au moment où Gautier formulait sa théorie, Honoré de Balzac avait déjà terminé une importante partie de son travail gigantesque sur *La Comédie humaine*, dans l'effort de démontrer que la réunion de toutes les caractéristiques possibles d'une époque, qu'il nommait "l'immobilier social", pouvait, en créant une mosaïque de la société contemporaine, aider la compréhension des idées et des mouvements sociaux. La révolution industrielle avait apporté d'importants changements dans tous les domaines de la société, et, suivant ces profondes métamorphoses, l'esprit scientifique s'était développé et avait changé la notion des choses, imprégnant tous les domaines de l'esprit. Le positivisme se trouvait à son apogée vers le milieu du siècle, était répandu dans tous les secteurs scientifiques (sociologie, philosophie, médecine, philologie, histoire etc), aussi bien que dans la critique littéraire.

C'est contre ces implications sociales et cet utilitarisme omniprésent que s'est révolté Gautier. L'œuvre d'E. Kant lui a fourni la base philosophique de sa

[1] V.-L. Saulnier, *La littérature française du siècle romantique*, PUF, p. 68.

[2] *op. cit.*, p. 68.

conception selon laquelle l'art est désintéressé, n'a ni ne peut avoir d'autre finalité qu'en lui-même et que la forme esthétique est fondamentalement autonome et suffisante à elle-même. Le poète américain E. A. Poe, connu surtout grâce à Baudelaire, a apporté sa contribution à cette théorie par sa conception que le didactisme de l'art est une hérésie.

Bien que la doctrine de l'art pour l'art soit l'œuvre de Théophile Gautier, ce n'est pas lui qui l'a nommée. Cette expression a été employée pour la première fois par l'un des préromantiques les plus connus, Benjamin Constant, dans son *Journal* de 1804, pour être reprise par Victor Hugo (en 1829 et 1864), a finalement été popularisée par le philosophe Victor Cousin de telle sorte qu'elle est entrée dans l'usage.

Théophile Gautier a exprimé sa poétique d'abord dans la *Préface* de son roman *Mademoiselle de Maupin* (préface datée de mai 1834, mais d'après certains historiens de la littérature cette préface a été écrite pendant les mois d'été et d'automne de cette même année, et l'indication du mois de mai serait alors d'ordre symbolique; le livre, par ailleurs, a été publié en 1836), et ensuite dans son poème *L'Art*, paru dans la revue *L'Artiste* en 1857, puis ajouté en forme de conclusion esthétique à son œuvre la plus importante, le recueil *Emaux et camées*, publié pour la première fois en 1852. La préface et le poème expriment une théorie esthétique complète, d'autant plus que la forme littéraire sert en même temps de manifeste et d'illustration des idées de ce manifeste. Mais, cette poétique, explicite quant au principes fondamentaux, reste un peu floue quant aux exigences poétiques mineures.

C'est la négation de toutes les dimensions didactiques et utilitaires de l'art que propose Gautier: "Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin"[3]. L'art, donc, doit rester indépendant de la morale et de la politique. Cette question de liberté de la création littéraire se trouve au centre même de la poétique de Gautier, étant donné qu'il considère qu'il est essentiel que l'art dans toutes ses formes reste autonome par rapport à tous les autres domaines de l'esprit. Par conséquent, le seul culte auquel un artiste peut se vouer est le culte de la beauté. La beauté n'est pas nécessaire, elle n'a pas de fonction: "Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie"[4]. Pourtant, le poète considère qu'il est "de ceux pour qui le superflu est le nécessaire"[5] .

Il s'attaque à ceux qui croient observer l'influence de l'art sur les mœurs: "Je ne sais qui a dit je ne sais où que la littérature et les arts influaient sur les mœurs. Qui que ce soit, c'est indubitablement un grand sot. – C'est comme si l'on disait: Les petits pois font pousser le printemps. […] Les siècles se suc-

[3] Théophile Gautier: *Préface* du roman *Mademoiselle de Maupin*, Gallimard, Collection Folio classique, p. 54 .

[4] *op. cit*., p. 53.

[5] *op. cit*., p. 54.

cèdent, et chacun porte son fruit qui n'est pas celui du siècle précédent; les livres sont les fruits des mœurs".[6] L'art ne peut, donc, former les idées d'une société, en premier lieu parce que les œuvres artistiques ne précèdent pas les événements dans une société.

Afin que l'art puisse conserver sa pureté, il est vital de ne pas succomber à la tentation d'exprimer ses émotions, mais de tenter de les transposer en impressions et sensations, de traduire le sentiment par une sensation visuelle ou musicale. Pour parvenir à cette capacité de transposition du sentiment en sensation ou de la sensation visuelle en impression musicale, il est nécessaire de rechercher, à travers un travail continu de la forme, de nouvelles techniques. Dans certains des poèmes de Théophile Gautier, les "correspondances" baudelairiennes entre les cinq sens ne sont pas seulement suggérées, mais Gautier démontre déjà une sûreté et une précision admirables en jouant sur le registre des sensations. Son grand pouvoir suggestif montre qu'il ne s'agit pas d'un poète exclusivement voué à la poésie descriptive, de même que sa retenue laisse quelquefois ressentir des émotions sincères.

Puisque le culte de la beauté est prédominant, le seul but de l'artiste doit être la réalisation de la forme parfaite, fruit d'un labeur continu, du culte du travail. Les meilleurs exemples, d'après Gautier, et ce grâce à la pureté des lignes, en sont donnés par les arts plastiques, et l'artiste doit donc resserrer les liens avec la peinture et surtout la sculpture. Puisque la part la plus importante de l'effort de l'artiste consiste dans la réalisation de la forme parfaite, la maîtrise des techniques s'est révélée de première importance. Par là, Gautier a laissé son empreinte sur la poésie des décennies à venir.

L'œuvre doit être bâtie sur un effort constant et minutieux, le travail du vers traité comme le cisèlement des marbres les plus durs, parce que le succombement à la facilité engendre l'absence spirituelle de l'artiste, ce qui se traduit par le manque de profondeur des résultats esthétiques. Gautier démontre ses talents d'orfèvre en écrivant de petits poèmes, au mètre court, souvent des quatrains d'octosyllabes, au rythme difficile et à la sonorité profonde. L'emploi des règles, et, en général, la discipline créatrice, en majeure partie proscrits par le romantisme, reprennent de la vigueur vers la moitié du XIXe siècle, et Gautier salue les contraintes qui sauvent l'œuvre d'art du vulgaire et de l'inachevé. Théophile Gautier, peintre aussi bien que poète, exige symboliquement de l'art de sacrifier les aquarelles au profit des couleurs fortes, sorties du four de l'émailleur, puisque les peintures à l'huile supportent de laborieux et multiples efforts sous des contraintes multiples et qu'elles se montrent plus résistantes à l'usure du temps. Puisque, à travers l'histoire, les œuvres d'art se sont affirmées plus durables que les villes, les empires et les dieux, Gautier démontre (aussi bien dans sa *Préface* du roman *Mademoiselle de Maupin* que dans son poème

[6] *op. cit.*, p. 49.

L'Art) la primauté de l'art, par sa pérénité même, sur toutes les constructions et institutions de l'humanité.

Ses sujets, très souvent, sont des descriptions de paysages; Gautier part du spectacle observé pour donner à son poème une valeur picturale au plus haut degré, tendant plus à peindre l'impression qu'à donner l'idée. Il traite chacun de ses poèmes en orfèvre, comme un morceau de joaillerie. Il décrit les lignes, les courbes et les reliefs de son objet, il le place en perspective et l'éclaire, il traduit (avant ou avec Baudelaire) les couleurs en images.

Mais, la virtuosité technique, qui a bien masqué son sentiment, a rendu sa poésie assez froide et impersonnelle. C'est en insistant sur l'objectivité de la description de l'objet poétique observé que Gautier a, plus ou moins sciemment, étouffé presque toute l'émotion qui aurait pu émaner du poème. S'il laisse paraître certains de ses sentiments, il semble que c'est par hasard; pourtant, dans certains de ses poèmes, sa confidence apparaît et charme par son lyrisme et sa sincérité. Seules ses convictions religieuses sont plus centrées sur le sens, exprimées explicitement, souvent par symboles.

Ce travail, pourtant, a asservi la littérature à la sculpture et à la peinture, parce que la poésie n'avait d'autres ressources que de s'exprimer par les moyens d'un autre art. La transplantation de la forme précise, claire et définie des arts plastiques dans le sol de la poésie a résulté par une certaine sécheresse de sentiments et une indifférence voulue. Bien que Gautier ait déployé toute la gamme de ses procédés et qu'il ait prouvé son haut degré de virtuosité, ses poèmes, formellement riches et parfaits, restent comme des exercices hautement artistiques mais qui inspirent pour une bonne part de l'indifférence.

Son influence sur les poètes du Parnasse est indubitable, puisque, lors de la parution du premier volume du *Parnasse contemporain*, *recueil de vers nouveaux* en 1866, une place considérable a été octroyée à Gautier: en tête du volume, cinq poèmes, dont une traduction d'Horace, pour qui Gautier a toujours montré une prédilection marquée.

Dans le sillage de Théophile Gautier: Théodore de Banville

L'autre grand représentant de l'art pour l'art, Théodore de Banville, dont le talent précoce a été rapidement remarqué par Baudelaire (surtout la force de son expression lyrique dans le recueil *Les Cariatides*), a été un poète, conteur et dramaturge fertile. Tout en recherchant l'expression de la beauté pure et la perfection de la forme en poésie, il a réussi à teinter sa poésie d'humour et de sublime. Dans son recueil *Les stalactites* (1846) Théodore de Banville a suivi les traces son grand maître Théophile Gautier. Cette proximité d'idées se manifeste, par exemple, jusque dans le choix des mots, dans le poème "Sculpteur, cherche …" du recueil *Les Stalactites* de Théodore de Banville, qui rappelle le poème "L'Art" de Théophile de Gautier: "Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase, / un marbre sans défaut pour en faire un beau vase". Sa virtuo-

sité technique s'est surtout révélée dans son recueil *Odes funambulesques* (1857), dans lequel figure son célèbre poème sur la destinée de l'artiste "Le saut du tremplin". Son *Petit traité de poésie française* (paru assez tardivement, en 1872) a été salué par les poètes parnassiens qui ont, de tout temps, reconnu en lui l'un de leurs maîtres. Il a, d'ailleurs, joué un rôle important parmi les Parnassiens, par sa poétique, par ses critiques, par ses ballades humoristiques, qui ont été de promptes réponses contre plusieurs charges parodiques, par son activité multiforme en général. Ses vues sur la poésie en tant que chant ont trouvé leur place dans l'introduction à son *Petit traité de poésie française*: "Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du chant. […] L'art des vers, dans tous les pays et dans tous les temps, repose sur une seule règle: la Variété dans l'Unité. […] Il nous faut l'Unité, c'est-à-dire le retour des mêmes combinaisons, parce que, sans elle, le vers ne serait pas un Etre, et ne saurait alors nous intéresser; il nous faut la Variété, parce que, sans elle, le vers nous berce et nous endort."[7]

L'art pour l'art est plus une doctrine et une tendance esthétique qu'un mouvement, bien que son influence ait été considérable et durable, et beaucoup de poètes ont reconnu leur dette envers la doctrine de Gautier. L'art pour l'art a marqué un tournant important dans le cours de la poésie française et son influence a été durable, comme l'attestent de nombreux témoignages.

Les poètes du Parnasse, tenants de la doctrine de l'art pour l'art

Le Parnasse n'est pas une école littéraire à la structure organisée à base de manifestes, programmes, polémiques et critique littéraire, mais un groupe ou groupement de poètes qui constituent un mouvement, exerçant une action collective. Le Parnasse a eu de grands précurseurs ayant une poétique théorisante et, au coeur du groupe, d'importants poètes qui ont eu de semblables inspirations, mais aucune doctrine poétique, qui aurait servi de base théorique à l'édification d'une école, n'a été exprimée explicitement.

Le Parnasse est un mouvement né, comme cela est habituel, par réaction contre les courants ou mouvements antérieurs, vers les années 1860, qui a eu ses années fertiles de 1860 à 1876, et qui a disparu en tant que mouvement bientôt après, laissant la place, en premier lieu, aux précurseurs des symbolistes. C'est un mouvement littéraire très organisé, parce que l'influence de ses prédécesseurs était précisement établie, parce que sa date de naissance était connue, parce que le groupe avait une histoire et une activité représentative, parce qu'il débattait fréquemment les questions poétiques dans ses nombreux salons, parce que le groupe avait ses revues grâce auxquelles ses idées étaient régulièrement analysées, parce que le travail continu d'un nombre important de

[7] Philippe Andrès, *Le Parnasse*, Ellipses, Réseau, p. 77.

membres du groupe a permi la cristallisation des idées poétiques dominantes, parce que ses idées esthétiques étaient suffisamment précisées bien qu'elles n'aient pas été formulées en manifestes ou programmes et parce que la date officielle de cessation du travail en groupe était fixée. C'est un mouvement attesté et institutionnalisé au plus haut point. Le Parnasse avait aussi ses polémiques et sa critique littéraire, mais il n'avait pas la structure ferme et l'organisation rigoureuse d'une école, ni de base théorisante. Pour définir ses orientations poétiques, donc, il est plus fructueux de partir des œuvres, et non pas des préfaces et études critiques. D'ailleurs, Catulle Mendès, l'instigateur du Parnasse, précise qu'il ne s'agissait pas d'une école, mais d'un "groupe": "Le Parnasse! Mais nous n'avions pas seulement écrit une préface! Feuilletez la *Revue fantaisiste*, et tâchez d'y trouver une ligne de critique de l'un de nous! […] Le groupement parnassien ne s'est fait sur aucune théorie, sur aucune esthétique particulière; jamais l'un de nous n'a entendu imposer à un autre son optique d'art".[8] Mendès pensait que toute la poésie parnassienne a été écrite dans son ensemble sur deux axes, dont l'un est l'opposition à l'insouciance de la forme des romantiques et l'autre leur culte de la forme: "Nous n'avions rien en commun, sinon la jeunesse et l'espoir, la haine du débraillé poétique et la chimère de la beauté parfaite. Et cette beauté, chacun de nous l'a conçue selon son idéal personnel".[9] Il est indubitable que les différences de tempérament poétique étaient très accentuées dès le début du travail du groupe et que les tendances esthétiques étaient devenues avec le temps assez divergentes.

L'influence prédominante de Théophile Gautier, le grand précurseur, fixe la date du développement des idées poétiques vers les années 1830-40; le regroupement autour de Leconte de Lisle, le chef de file du Parnasse a lieu dans les années 1860-66; l'activité organisée du groupe couvre les années 1866-76. L'esthétique du Parnasse s'est cristallisée dans le travail du groupe dans des revues (*Revue fantaisiste, Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique, L'Art*), mais surtout par la publication des trois volumes du recueil *Le Parnasse contemporain*, *recueil de vers nouveaux,* qui n'avait pas la forme d'un périodique, mais plutôt d'une anthologie, et qui a paru en 1866, 1871 et en 1876. Dans les volumes de cette anthologie les poèmes d'une centaine de poètes ont été publiés, dont certains parmi les plus importants poètes des dernières décennies du XIXe siècle.

Après cette période fertile, il y aura encore une activité diffuse jusqu'à la fin du siècle, avec plusieurs dates importantes, dont la date de publication du *Petit traité de la poésie française* de Théodore de Banville en 1872 et la date de la parution du recueil *Les Trophées* de José-Maria de Heredia en 1893.

---

[8] *op. cit*., p. 23.

[9] Marie-Eve Thérenty: *Les mouvements littéraires du XIXe et du XXe siècle*, Hatier, p. 75.

Les dates laissent voir les interférences: le dernier recueil du grand prédécesseur Théophile Gautier, *Emaux et camées*, a été publié en 1952, l'année même de la parution du premier recueil, *Poèmes antiques*, du futur chef de file du Parnasse, Leconte de Lisle. La place de Théodore de Banville est caractéristique et tout à fait à part, d'un côté par son dévouement fervent à la tendance esthétique de l'art pour l'art, dont il a été l'un des représentants et dont il a organisé la propagation des idées, et de l'autre, par sa présence active parmi les poètes du Parnasse. Leconte de Lisle, l'aîné des Parnassiens, avait publié ses deux premiers recueils (*Les poèmes barbares* en 1862) avant que les orientations esthétiques précises du groupe ne s'affirment, mais il a toujours été considéré par les jeunes membres du groupe comme leur chef de file.

Les précurseurs sont nombreux. Le choix du nom du mouvement indique que les Parnassiens se plaçaient sous le signe de la culture grecque et de la tradition appolinienne. Les recherches de Théodore de Banville font remonter les origines des idées parnassiennes jusqu'au Moyen-Age, dans les idées de leurs ancêtres les Grands rhétoriqueurs ou bien au XVIe siècle, dans la poésie de la Pléiade. Parmi les grands précurseurs, deux noms géants, ceux de Victor Hugo et de Charles Baudelaire. Victor Hugo a influé doublement sur les conceptions parnassiennes par son recueil *Les Orientales*, écrit, il est vrai, dans sa jeunesse, d'abord par sa déclaration dans la préface de son recueil, où il a affirmé qu'il avait voulu offrir "un livre inutile de pure poésie jeté au milieu des préoccupations graves du public", ensuite par l'emploi de la couleur locale et par le thème de l'exotisme. Charles Baudelaire, dans le poème "La Beauté" du recueil *Les fleurs du mal*, écrit: "Je hais le mouvement qui déplace les lignes / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris", soulignant la beauté plastique immuable "comme un rêve de pierre". Ce sont surtout sa conviction que la poésie n'avait pas d'autre but que de susciter l'émotion et son engagement pour l'emploi des contraintes formelles qui ont fortement influencé les Parnassiens. Théodore de Banville comptera aussi parmi les précurseurs du Parnasse, en premier lieu par ses recueils poétiques à l'inspiration esthétique de l'art pour l'art, ensuite par son *Petit traité de la poésie française,* ses recherches versificatoires, par la place qu'il a donnée à la rime mais aussi par ses idées exprimées dans son poème "Le saut du tremplin". Mais, le plus grand parmi les précurseurs, par la nouveauté de ses idées, par la force de ses convictions, par l'influence directe qu'il a eue, c'est Théophile Gautier, leur grand maître.

Les œuvres des poètes parnassiens ne se présentent pas comme une création uniforme et figée par de nombreuses règles respectées, parce que ce groupe s'est déclaré avant tout pour une absolue liberté esthétique. Certains traits leur sont pourtant communs, parce que ce sont des poètes qui se sont révoltés contre un monde voué au culte de "la pièce de cent sous", qui ont été blessés par la disparition de la beauté et de la liberté devant la bêtise et l'indifférence humaines, qui ont perdu confiance dans l'action, qui ont été atteints par un pessimisme

profond, qui ont subi une grave perte d'illusions et qui ont fini par succomber à un esprit négateur de toutes les valeurs sociales.

Pourtant, bien qu'ils aient trouvé dans leur poésie un rempart contre les valeurs bourgeoises qu'ils détestaient, ils ne se sont pas enfermés dans leurs tours d'ivoires parce qu'ils avaient découvert la nouveauté que leur époque leur offrait: les connaissances. Ils ont senti que le savoir devait avoir une place privilégiée dans leur poésie et c'est ce qui les a rapprochés du positivisme régnant. C'est la grande différence qui les éloigne des purs poètes de l'art pour l'art, parce que la culture scientifique employée pour enrichir la poésie signifie, du point de vue de l'esthétique de l'art pour l'art, l'intrusion de l'élément impur, de ce qui n'est pas l'essence de la poésie. Tandis que les représentants de l'art pour l'art ne voulaient pas d'action sociale, les Parnassiens se sont rapprochés des mouvances de leur époque pour profiter de la documentation scientifique récente que le positivisme leur offrait.

Charles Leconte de Lisle dans les préfaces de ses *Poèmes antiques*, *Poèmes et poésies* (1855) aussi bien que dans ses études critiques réunies sous le titre *Les poètes contemporains* n'a cessé de proclamer que la beauté est opposée à l'utilité et au goût des masses. Dans son étude sur Lamartine, il a écrit qu'un "vrai poète n'est jamais l'écho systématique ou involontare de l'esprit public", s'opposant à la vision de la fonction du poète de Victor Hugo, qui avait proclamé que le poète était "l'écho sonore" de son peuple, et se ralliant à la conception de l'art pur de Théophile Gautier. En fait, une telle poésie, raffinée, basée sur des connaissances avancées, axée sur des réflexions portant sur les problèmes esthétiques et métaphysiques, recherchant le dépaysement, exige un public cultivé, une élite, capable de comprendre la pensée du poète, ses préoccupations esthétiques ou métaphysiques. Les oeuvres parnassiennes, par leurs hautes ambitions poétiques, philosophiques et morales, ont ouvert la voie à l'hermétisme du symbolisme.

La poésie que les Parnassiens voulaient écrire exigeait des efforts laborieux et l'apprentissage d'une haute technique afin d'atteindre la virtuosité métrique. Le souci formel était primordial. Ils avaient le culte de la beauté pure, la religion de la plastique et de la forme, considérant que la difficulté formelle contribue à créer la beauté. Ils demandaient, après Gautier, Baudelaire et Banville, les contraintes d'une versification rigoureuse, les considérant fécondes, ce qui a opéré le retour à une précision classique, les a rapprochés des formes classiques et les a orientés vers le renouveau des formes anciennes (surtout des poèmes à forme fixe du Moyen-Age et de Ronsard). Ils ont développé la prédilection de Théophile Gautier pour les petites formes. L'ambition de Gautier était de traiter de petits sujets sous formes restreintes. Certains thèmes se reproduisaient assez fréquemment: la peinture des marbres et des bronzes, le pittoresque de l'Ailleurs, la transposition picturale des objets et des paysages, le goût de la couleur locale, le jeu des couleurs, le thème de l'exil (où, souvent, le

cygne représentait allégoriquement la solitude), l'image des pays du soleil (La Grèce, l'Orient, l'Inde).

Ils ont trouvé leur inspiration dans l'exotisme des pays lointains ou des temps révolus, dans la mythologie, les légendes et dans l'histoire ancienne. Leur poésie descriptive était basée sur l'objectivité de la représentation, sur l'harmonie des couleurs et la perfection de la facture. Ils prenaient leurs distances vis-à-vis de tout engagement politique et social et professaient l'indifférence à l'utilité sociale ou morale, à l'instar de leur maitre Théophile Gautier qui a combattu la poésie engagée, en partisan du but désintéressé de l'art.

Les Parnassiens ont écrit une poésie impersonnelle et objective, mais se sont défendus d'être impassibles. Ils ont refusé l'effusion, la confidence, l'épanchement et l'éloquence, trouvant dans la discrétion une relative impersonnalité et un goût d'intimité. Leur chef de file, Leconte de Lisle, professait un degoût pour l'épanchement des romantiques, trouvant leurs effusions impudiques. Dans le célèbre poème "Les Montreurs" du recueil *Poèmes barbares*, il a montré à quel point il méprisait l'étalage des sentiments des poètes romantiques, surtout dans les derniers vers de ce sonnet: "Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal, / Je ne livrerai pas ma vie à tes huées, / Je ne danserai pas sur ton tréteau banal / Avec tes histrions et tes prostituées", où, grâce aux anaphores, la force de l'effet produit rappelle certaines émotions éveillées justement par la poésie romantique.

La conviction des Parnassiens était qu'en faisant abstraction du moi, le poète pouvait atteindre l'universel et c'est pourquoi ils s'effaçaient devant leur sujet. Ils croyaient pouvoir susciter les émotions les plus profondes et atteindre de hautes idees morales ou philosophiques à travers une poésie impersonnelle, dont la sérénité devait rappeler celle de la Grèce antique, en tant que modèle d'harmonie, de pureté et de perfection.

Les Parnassiens ont subi l'influence du positivisme, du renouveau de la science et du goût de l'antiquité qui ont caractérisé les idées du milieu du XIXe siècle. Dans leur dévouement quasi religieux à l'art, ils ont senti que l'apport de l'érudition, étroitement mêlée à leur maîtrise technique, rendrait leur poésie plus proche de leur idéal. Leconte de Lisle a écrit qu'il était de leur devoir de "réconcilier l'Art et la Science". Ils ont pu se documenter sur leurs sujets, grâce à l'intérêt général pour les sciences de cette moitié du siècle qui a résulté par des connaissances approfondies. Cette recherche intellectuelle leur a permis de garder la couleur locale de leur poésie, mais, à la différence des romantiques, leur localisation était authentique, basée sur des documents scientifiques. Ils puisaient leurs sujets dans l'histoire et dans l'archéologie, dans la philologie et la philosophie. Leur soif de connaissances était variée: ils s'intéressaient aux textes fondateurs sacrés de l'Inde, de la Chine et de la Grèce, aux découvertes archéologiques, à la religion et à la mythologie. Le but des poètes parnassiens était de ressusciter poétiquement les civilisations disparues. Leur poésie,

pourtant, ne traite pas des sujets scientifiques, mais se sert des savoirs acquis pour s'imprégner de certains aspects culturels de véracité authentifiée.

Leconte de Lisle s'était orienté vers la spiritualité de l'Inde, centrant son pittoresque sur des idées philosophiques peu connues jusque là. En traduisant les poètes grecs, il a reconnu la valeur de l'harmonie héllénique, dont il a voulu rendre le reflet dans sa poésie. Leconte de Lisle a été également attiré par l'aventure de l'illusion et des mystères et il a recherché le dépaysement spatial et temporel. Désillusionné par les événements de son temps, il s'est tourné vers l'observation des croyances, des religions et des légendes de nombreux peuples, racontant une histoire poétique des rêves, des espoirs et des idéaux de l'humanité, qui se sont avérés n'être que des illusions. Ses descriptions des paysages et des animaux sont remarquables par leur intensité d'énergie et de couleur.

Sur ses traces, José-Maria de Heredia a essayé de capter le dépaysement, géographique et historique, dans ses sonnets à la facture parfaite. Ses évocations poétiques des pays exotiques ont une force peu commune, augmentée par son potentiel magique. La nostalgie de son île natale et la fierté de ses ancêtres lui dictent des vers émouvants par leur retenue.

Sully-Prudhomme, désenchanté comme tous les Parnassiens, s'était fixé comme but d'écrire une poésie purement scientifique et philosophique, dont l'ambition est visible par les titres donnés à ses grands poèmes (*La Justice* ou *Le Bonheur*).

La poésie des Parnassiens est marquée par un lyrisme très retenu, résultat de leur obsession de la pudeur des sentiments exprimés; cette poésie, éloignée de tout pathétique, recherchant la virilité, atteint dans certains poèmes une retenue stoïcienne froide, sous laquelle point la nostalgie ou le désir refoulé.

Cette poésie portait des risques de transformation en une poésie formaliste, toute entière sous l'emprise de l'effort de la technique, ce qui a mené, à la longue, certains des Parnassiens vers des stéréotypes et des clichés. L'ambition d'atteindre des valeurs philosophiques et de s'adresser à un public cultivé, capable de comprendre toutes les nuances d'idées de l'auteur, tous ses savoirs et toutes ses allusions, a orienté les Parnassiens vers un public élitiste. Cet élitisme influera plus tard sur la poésie symboliste. Ce qui a le plus appauvri la poésie du Parnasse, c'est sa volonté de se rendre impersonnelle, car ce refoulement continuel et systématique d'émotions l'a empêchée de susciter des sentiments profonds, d'enthousiasmer ou de toucher.

Љиљана Глумац-Томовић

ЛАРПУРЛАРТИЗАМ И ПАРНАС
(Резиме)

Естетичка концепција уметности ради уметности (l'art pour l'art) настала је из противљења према спрези уметности и политичког деловања, не само према ангажованом романтизму, који је претрпео утицај сенсимонистичких схватања, па отуда развио идеју о друштвеној корисности уметности, а посебно о месијанистичкој димензији поезије, већ пре свега против основних духовних тенденција које су завладале Француском средином XIX века, свугде присутним сцијентистичким приступом, позитивистички заснованим научним дисциплинама (укључујући и књижевну критику) и духа времена оличеног у богаћењу и конформизму. Теофил Готје, значајна песничка фигура на раскршћу свих великих путева француске поезије свога времена, своју песничку теорију, засновану на Кантовом учењу о безинтересном допадању, формулисао је као теорију о аутономији поезије, закључивши да је ружно све што је корисно. Други значајни аспект његове поетике јесте трагање за савршенством песничке форме, која, да би досегла идеал, мора да тражи узор у ликовним уметностима, пре свега у чистоти линија вајарства. Стога, Готје ради на малим формама, на стиховима кратког метра, које бруси и резбари као неки комад накита, док не постигне савршену адаптираност форме идеји, богату звучност, игре чулних утисака. Сматрајући да се песник не сме помаљати иза свог дела, он је проповедао објективну, егзактну, спољну дескрипцију. Теодор де Банвил је својим дуготрајним радом на песничким формама формулисао поетику естетичких стега коју је заступао Готје.

Парнасовци, а међу њима пре свега Ш. Леконт де Лил и Ж-М. де Хередија, неоспорно су следили захтеве естетичке тенденције уметности ради уметности, али њихово време дало је и други печат њиховим остварењима, те је Леконт де Лил прокламовао да је дошло време када треба помирити Уметност и Науку. Развој наука омогућио је песницима, жељним да дочарају егзотичне пределе или мртве цивилизације са њиховим веровањима и културама, да своје песничке приказе научно утемеље, користећи се сазнањима које је омогућио развој историје, археологије, филозофије, филологије и бројних других дисциплина. Уздржаност Парнасоваца дала је каткад мужевна, стоичка дела, али често је претерано гушила емотивност и одвела поезију својим ослањањем на ерудицију ка елитистичкој оријентацији и херметизму.

Кључне речи: Ларпурлартизам (l'art pour l'art), Парнасовски покрет, аутономија поезије, култ форме, уздржаност, ерудиција.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 117–132)
UDC 821.133.1 – 31.09 Colette S.-G. = 133.1

Anna Ledwina
Université d'Opole

L'ECRITURE DE S.-G. COLETTE EN TANT QUE CREATION ARTISTIQUE A LA RECHERCHE D'UNE EXPERIENCE DE L'IMMEDIATETE

Ce travail se propose de saisir l'écriture de Sidonie-Gabrielle Colette dans sa richesse et dans ses aspects poétiques. Malgré la relative dispersion des champs d'exercices de son écriture, et à travers le scintillement stylistique, Colette n'a écrit toute sa vie qu'un seul livre, elle s'est donné pour sujet de dire inlassablement les avatars et les aventures d'une sensibilité singulière.

On a du mal à situer Colette dans un des grands courants littéraires de notre époque, de définir ses ascendants indiscutables ou une quelconque filiation. Son oeuvre considérable paraît un phénomène isolé, en marge des grands bouleversements esthétiques par son indifférence aux débats idéologiques où ne se réflète guère le tragique particulier du XXe siècle ni la crise du langage. Epanouie entre les deux guerres, elle reflète un monde clos et préservé que n'atteint pas l'inquiétude de ces temps troubles. L' est attention de la romancière attireé les humains par, leurs complications amoureuses, les animaux et aussi les plantes. Elle prouve son talent dans les genres les plus divers (roman, nouvelle, récit, souvenirs, chronique, reportage, mémoires, correspondance).

Le statut complexe de Colette lui confère une image un peu brouillée: concerne-t-elle un public lettré ou un public populaire, son oeuvre est-elle tissée de stéréotypes ou novatrice, intéresse-t-elle l'ensemble des lecteurs ou plutôt le lectorat féminin? Même si l'écriture était son gagne-pain, elle s'est placée au premier plan de sa génération, à travers des expériences très diverses. Le poids de la nécessité matérielle ne doit pas être seul pris en compte: l'auteur exerçait son métier avec une grande lucidité et grâce à son oeuvre nous pouvons entrer dans l'atelier d'écriture, au coeur de l'activité d'élaboration du texte [1]. C'est l'un des paradoxes frappants dans sa pratique de romancière [2]. Elle, en tant qu'artisan consciencieux des lettres, permet de

[1] F. Dugast-Portes, *Colette. Les pouvoirs de l'écriture*, Rennes, 1999, p. 103.

[2] D. Deltel, *Paradoxes du récit* [in :] *Colette, nouvelles approches critiques,* Paris, 1986, p. 152.

montrer le poids des contraintes financières, corporatives, médiatiques, dans la situation particulière d'un écrivain femme, ainsi que de faire ressortir la nécessité de la création artistique en montrant ce qui dans l'oeuvre demeure la marque de l'individu créateur.

Pour comprendre les nécessités auxquelles elle était confrontée, il convient de rappeler les conditions dans lesquelles elle a débuté. En s'appuyant sur *Mes Apprentissages* (1936), divers ouvrages autobiographiques ainsi que sur sa correspondance, on constate que rien ne la prédisposait à écrire. Cependant elle était vite familiarisée avec la littérature: par les lectures disponibles dans sa bibliothèque familiale, par la formation classique à l'école et par l'esprit indépendant de sa mère. Elle bénéficiait aussi dans son village natal, Saint--Sauveur-en-Puisaye, d'un statut particulier qui lui permettait de connaître les milieux privilégiés. Ensuite, grâce au mariage avec Henry Gauthier-Villars, journaliste et critique musical, elle est entrée dans les sphères littéraires parisiennes, elle s'est trouvée mêlée au monde de la presse, celui de la bohême et de l'aristocratie. Colette se trouvait ainsi en contact avec l'ensemble du monde artistique, même si elle ne s'intéressait pas beaucoup aux avant-gardes et ses goûts picturaux restaient traditionnels.

On sait quels étaient ses débuts littéraires, à savoir dans quelles circonstances elle a commencé à écrire. Son cycle des *Claudine* (*Claudine à l'école*, 1900; *Claudine à Paris*, 1901; *Claudine en ménage*, 1902; *Claudine s'en va*, 1903) était loué par la critique, mais aussi suscitait des opinions négatives à cause du comportement de l'héroïne principale, notamment les perversités diverses de l'adolescence et l'homosexualité. La série avait paru sous le nom de Willy, mais lentement Colette a imposé son nom à ces quatre romans qui ont connu un grand succès de librairie.

Après le divorce, la jeune femme écrivain gagnait sa vie dans le monde du spectacle, effectuait des tournées théâtrales, adaptait ses romans pour la scène, était critique théâtral et reporter qui s'intéressait au cinéma, collaborait à plusieurs journaux. Tout le temps l'auteur participait à de multiples conférences et publiait ses oeuvres. Membre de nombreux jurys littéraires, reçue à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, à l'Académie Goncourt, elle était célébrée par ses pairs: Apollinaire, Proust, Mauriac, Gide, Aragon, Sartre, Simone de Beauvoir. Des aspects commerciaux de sa carrière ne doivent pas laisser à penser qu'elle appartenait à la littérature industrielle. Colette elle-même considérait son travail comme un besoin, comme un métier difficile mais original qu'elle exerçait chaque jour pour conserver son indépendance:

> Née d'une famille sans fortune, je n'avais appris aucun métier. [...] Le jour où la nécessité me mit une plume en main et qu'en échange des pages que j'avais écrites on me donna un peu d'argent, je compris qu'il me faudrait chaque jour, lentement,

> docilement, écrire, patiemment concilier le son et le nombre, me lever tôt par préférence, me coucher tard par devoir [3].

Interrogée en pleine gloire, elle a dit à un journaliste: "Non seulement je n'aime pas écrire, mais j'aime surtout ne pas écrire[4]". Cette phrase reflète une vérité que la correspondance de la romancière confirme aussi. Rien de moins spontané que le travail pour Colette qui revenait constamment sur le mal que lui coûtait la rédaction de la page. Dans *Mes Apprentissages*, l'auteur évoque "le courage, la grave constance qu'il faut pour s'asseoir sans écoeurement au bord du champ immaculé, du papier vif encore d'arabesques, le blanc irresponsable, cru, aveugle, affamé et ingrat ...[5]".

Est-ce un hasard alors si dans son oeuvre Colette s'est représentée en train d'écrire? De *La Vagabonde* en 1910 au *Fanal bleu* en 1949, elle n'a cessé de montrer le travail de l'écrivain. Ce retour réflexif sur l'acte même d'écrire trouve son expression la plus accomplie dans *La Naissance du jour* (1928) qui constitue le récit de sa propre élaboration. Colette s'y montre souvent devant sa table, devant son papier préféré, plume à la main. Le roman cherche avant tout à faire voir l'écrivain en pleine maîtrise de ses pouvoirs. Il convient de noter que l'auteur continuait à écrire jusqu'à l'extrême de sa vie et qu'elle a toujours comparé la création artistique à quelque vieux métier, à un artisanat exercé solitairement. La romancière se donnait comme principe esthétique l'exigence, celle-ci se fondant sur l'insatisfaction et l'avidité de la jeunesse. Ce terme renvoyait à l'ascèse impliquée par le métier de l'écrivain-artisan: "Qu'enseignerais-je sinon le doute de soi, à ceux qui, dès le jeune âge secrètement infatués, s'aiment au lieu de se flageller?[6]" Colette a décrit les conditions concrètes de son écriture: ses préférences pour certaines heures du jour ou de la nuit, le choix du papier bleu, le besoin de chaleur. Ces détails prouvent l'importance du travail auquel elle s'astreignait, avec régularité et une extrême "sévérité", comme elle disait.

Il semble intéressant de souligner le fait que Colette n'a pas théorisé sa conception de l'art d'écrire, se méfiant des idées générales. Dans *La Naissance du jour* nous trouvons l'histoire de la composition du livre, des réflexions sur ses propres oeuvres qui explicitent les règles du métier. Des interviews et des lettres présentent la tâche de l'écrivain, à savoir l'élaboration consciente qui consistait pour Colette à montrer et à faire parler les personnages plutôt qu'à raconter, à faire "voir" et "entendre".

---

[3] S.-G. Colette, "La Chaufferette", [in:] *Journal à rebours*, *Oeuvres complètes*, éd. du Centenaire, Paris, 1973–1976, t. IX, p. 314.

[4] Id., *Oeuvres*, Gallimard, sous la dir. de C. Pichois, Paris 1984–1991, p. 1822.

[5] *Ibid.*, p. 1036.

[6] S.-G. Colette, *Le Fanal bleu*, Paris, 1993, p. 95.

On trouve aussi des réflexions éthiques sur le métier de l'écrivain dans *Le Fanal bleu* où l'auteur parle des châtaignes ou des cornuelles dont le contact ou la saveur permettent de déclencher la réminiscence, fondement du travail d'écriture. Dans l'optique de Colette la création littéraire est une nécessité qui se fait besoin quasi ontologique. En insistant sur le métier de l'écrivain, sur les règles du "faire", sur la genèse de l'écriture, elle réduit le rôle de l'inspiration et de la création spontanée. En pleine lucidité elle refuse ainsi la façon romantique de voir l'écriture, s'interdisant la veine fantastique, même si les nouvelles "Fièvre" et "L'Enfant malade" (dans *Journal à rebours*, 1941) montrent un talent évident dans ce registre. Dans *L'Etoile Vesper* (1946) l'auteur conseillait de n'écrire qu'une fois passé le choc inspirateur, une fois pris le recul nécessaire. Consciente que la représentation n'est pas recherche de la ressemblance, elle a observé:

> Devant sa tâche, d'autant plus ingrate qu'elle lui est mieux et depuis plus longtemps connue, l'écrivain envie le peintre. Mais celui-ci, s'il serre de trop près la nature, s'il ne l'arrache pas à l'art inférieur de "faire ressemblant", se désole de manquer à sa mission poétique, qui est de conquérir le spectateur à une vérité arbitraire [7].

Ces phrases sont significatives, mais au total on ne saurait trouver chez Colette, qui répugnait à s'avouer technicienne et n'aimait pas s'exprimer de son oeuvre, un traité de l'art d'écrire. Il vaut mieux, semble-t-il, procéder autrement et c'est pourquoi nous proposons d'examiner quelques textes. Le lecteur peut déceler dans les oeuvres de Colette les traits typiques pour celle-ci. Le point de référence constitue l'observation stylistique qui facilite l'étude de la genèse de l'oeuvre. Pour expliquer le succès de *Gigi* (1944) l'auteur a avoué d' "avoir touché le nerf [8]". Cette formulation familière caractérise l'art de susciter chez le lecteur des émotions. Quels sont ces procédés ou instruments grâce auxquels elle réussit à "toucher le nerf"? L'originalité de Colette est visible dans l'association des mots, les enchaînements inattendus, le rythme. Les antépositions, les enchâssements, les subordinations sont homologues du mouvement même d'une pensée qui intègre la complexité. La syntaxe se traduit en ensembles syllabiques dénombrables. La romancière a avoué qu'elle recherchait le "nombre" autant que le son et qu'elle se rendait bien compte de l'utlisation des sonorités. Et peut-être est-ce là l'essentiel, ce qui permet de comprendre le sens de certaines formules de l'auteur qui expliquait à la fin de sa vie: "Un esprit fatigué continue au fond de moi sa recherche de gourmet, veut un mot meilleur, et meilleur que meilleur [9]".

---

[7] Id, *Mélanges, Oeuvres complètes*, t. XIV, p. 12.

[8] *Le Figaro*, 19 février 1954.

[9] S.-G. Colette, *Romans, Récits, Souvenirs*, Laffont, Paris, 1989, t. III, p. 684.

Il y a dans ses textes homophonies, allitérations et assonances, rimes en fin de syntagmes. Voici un fragment jouant sur le signifiant et le signifié:

> Elle souffle de grands "vvvou" autour de moi, avec une profusion de v; elle semble avoir emprunté tous les v détendus par les mots largement aérés comme vent, vortex, vol... [10]

L'exploitation des possibilités de la langue visait à retrouver l'impression laissée par un instant, une vision fugitive, cernant le lecteur de correspondances et de synesthésies. Cette démarche fait penser à l'un de ses pairs, notamment à Marcel Proust dont Colette se sentait littérairement proche. Dans les oeuvres tardives de la romancière il y a des réflexions se rapportant à l'acte de la création, on dans les quelles trouve la référence aux étapes du travail alchimique de l'écrivain. Cependant la romancière ne procède pas à l'analyse approfondie du processus intellectuel, n'en dégage pas les lois. Privilégiant, comme l'auteur du *Temps retrouvé*, la mémoire sensorielle pour connaître le monde, elle va bien au-delà de lui dans la façon dont elle l'utilise, non pour construire une cathédrale à partir du chaos, mais pour explorer une réalité inépuisable. La logique colettienne, c'est celle de la sensation et non celle du raisonnement. Elle exploite les ressources de la remémoration, de la transmutation par une subjectivité en s'inscrivant dans la lignée des auteurs modernes de son époque qui renoncent aux savoirs amples et aux vastes fresques. Ainsi la romancière convoque le monde dans le rectangle de sa fenêtre, reconstitue une sorte d*'axus mundi*. Faisant recours à la réminiscence et aux associations mentales qui triomphent du temps, Colette insiste sur la recherche des mots, la partie la plus professionnelle du travail:

> Une nuit entière me voit à la poursuite d'une bribe, d'un nom, d'un mot, qui ne servent même pas mon travail. Un sport, un défi. D'autres malheureux, les écrivains, chassent-ils de même sorte? L'objet poursuivi me mène rudement, il est aussi habile qu'un gibier traqué dix fois. Il m'arrive, pour qu'il se laisse rejoindre, de le chanter, lui, ses brumeuses homonymies, son rythme entrevu vaguement [11].

Insomniaque, la romancière cherche le mot évocateur. En donnant l'impression de se situer au coeur de la sensation, Colette utilise des vocables choisis pour leur valeur poétique et pour leur hermétisme. Un mot inconnu dote de qualités précieuses le monde végétal: "anatiphe", "phollade", "pentstémon", "angsoka", "hysope", les notations florales se multiplient aussi. Il serait agréable mais superflu de citer les autres exemples de cette sorte. Notons que pour l'auteur cette démarche la rapproche de l'enfance et lui permet d'entrer physiquement en contact avec le monde. La recherche du mot rare témoigne du désir inchangé de participer au secret de la création, de la nature: savoir le nom savant des fleurs n'est pas seulement le privilège du poète mais

[10] Id., "Fièvre", [in:] *Journal à rebours*, p. 271.

[11] Id., *L'Etoile Vesper, Oeuvres complètes*, t. X, p. 328.

surtout celui de l'initié à la force de la vie qui fait se rejoindre ses différentes incarnations. Aussi la romacière pratique-t-elle le mélange des règnes et la synesthésie abonde dans son oeuvre:

> Sido a donc pu, elle, se pencher impunément sur la fleur humaine. Impunément, sauf la "tristesse"; appelait-elle tristesse ce délire mélancolique, cet ennoblissement qui nous soulève à la vue de l'arabesque jamais pareille à elle-même, jamais répétée – feux couplés des yeux, calices jumeaux, renversés, des narines, abîme marin de la bouche et sa palpitation de piège au repos -, la cire perdue des visages?[12]

L'on présente Colette comme tournée vers le passé et comme l'auteur pour lequel l'écriture est exercice patient de la mémoire. Elle est sans doute un écrivain fasciné par ce que la phénoménologie nommerait le "présent vif", autrement dit l'expérience d'une apparition disparaissante, du temps où la sensation se vit dans "l'actuel" paradoxal d'un "voir sans voir". La célèbre conclusion de *La Naissance du jour* constitue le programme essentiel de l'écriture colettienne, celui d'essayer inlassablement de guetter et de saisir, sur le vif, l'instant privilégié et instable de la modification, du passage, de la transition. L'auteur semble restreindre son objet à l'inventaire de ce qui surgit, ou au souvenir de ce qui a paru à un moment unique:

> les larmes de délice d'un adolescent, - le premier choc du feu sombre, ŕ l'aurore, sur une cime de fer bleu et de neige violette, - le desserrement floral d'une main plissée de nouveau-né, – l'écho d'une note unique et longue, envolée d'un gosier d'oiseau, basse d'abord, puis si haute que je la confondais, dans le moment oů elle se rompit, avec le glissement d'une étoile filante [13].

Il convient d'articuler que les modulations de l'écriture colettienne, très élaborée et éloignée de la prétention magique, laissent considérer son oeuvre comme étant hors toute finalité délibérément assumée. Toutefois sa manière de "toucher le nerf", pour reprendre son expression, conduit à un certain effet incantatoire. La critique saluait son "instinct", le sens de l'«obscurité humaine", le "mystère" de la nature et de la vie en général, en voyant dans cette écriture sensorielle une manifestation de l'émergence du corps dans le texte, caractéristique de l'écriture du XXe siècle [14].

L'oeuvre de Colette se bâtit sur le difficile pari de concilier la recherche de l'harmonie et l'exigence permanente d'éprouver des sensations nouvelles, l'une de ses contradictions internes. Trop vite identifiée à la figure de Claudine ou à la romancière des bêtes l'écrivain semble avoir cherché la parfaite adéquation du mot et de la chose. Etre au sens plein du terme équivalait pour

---

[12] Id., *La Naissance du jour*, Paris, 1973, p. 59.

[13] *Ibid*., p. 46.

[14] Cf. N. Houssa, *Le Souci de l'expression chez Colette*, Bruxelles 1958 ; V. Anglard, *Colette : des repères pour situer l'auteur et ses écrits*, Paris 1996 ; N. Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, Paris 1997.

elle à demeurer capable d'éprouver sensations et plaisirs, à se mettre en phase avec la vibration continue émise par tout le vivant. L'impuissance à ressentir l'émotion engendre une perte de l'identité. Parvenir à la coïncidence absolue avec soi-même, avec les gens et les choses exclut toute forme de méditation: aussi Colette cherche-t-elle à capter les forces de la nature et à restituer la dynamique du vivant sans se soucier des catégories formelles et des distinctions abusives par l'intellect.

Le cycle des *Claudine* ouvre l'oeuvre sur une représentation de l'enfance antérieure à l'introspection, à la quête de soi réalisée, dans *La Naissance du jour*, au travers du miroir maternel. Le dernier recueil de textes, *Le Fanal bleu*, ramène l'obsession de l'enfance qu'évoque Colette attentive à suivre l'évolution de jeunes êtres. Au coeur de son oeuvre, la fille engendre la figure charismatique de Sido alors que l'auteur se concentre sur le langage, réalisant l'ambition de son père, se soumettant au carcan de la parole. L'écriture colettienne vise à donner une forme au contact charnel avec l'univers et à restituer la conscience muette que l'enfant peut posséder de la réalité. Orientée par les deux pôles de l'enfant et de la mère, l'oeuvre se construit en référence au mythe fondateur du phoenix, d'une perpétuelle rennaissance, d'un désir renouvelé. L'écivain ne cesse de renaître à elle-même et de faire naître la sensation grâce à la trascription directe, immédiate, de la perception sensible. Dans cet immense travail de rennaissance de soi, se lèvent incessamment des thèmes obsédants: l'amour et la jalousie, les relations entre l'homme et la femme, le mariage et la liberté, la solitude, la solidarité féminine, le refus du temps, de la perte de l'enfance et de la mort, la nature, le pays natal, l'adolescence, le vieillissement, la souffrance.

Le vrai "sujet" de cette oeuvre, dissimulé derrière la variété générique des textes et leur apparente diversité thématique, c'est le rapport de Colette à l'univers. De cette façon elle témoigne de la "qualité personnelle de la sensation" dont Proust faisait la pierre de touche du vrai écrivain. Certes, tout lecteur attentif ne peut qu'être frappé des jugements ou des maximes qui traversent parfois les textes de Colette, qui témoignent d'un savoir sur l'amour, la sensualité, et sur la vie observée d'un regard plus intelligent qu' " intellectuel". Mais la "vérité" essentielle qui se lit dans l'oeuvre de l'écrivain, c'est avant tout celle qui naît d'un constant effort: celui d'ajuster son dire à l'énigme de la sensation. Dans la période de l'éclosion littéraire qu'est la *Belle Epoque*, Colette est l'une des premières à prendre la plume pour écrire sa sensualité de femme qui, selon Raymond Queneau, "se contentait de bien dire, d'exprimer les principes d'une sagesse authentiquement féminine", ne voulant ni convaincre ni conseiller [15].

[15] R. Queneau, «Sagesse authentiquement féminine...», *Le Figaro littéraire*, 24 janvier 1953, p. 7.

Une des lectures de l'oeuvre de Colette pourrait consister à la feuilleter comme un grand dictionnaire de l'univers, abondant d' " entrées" innombrables, pour qui voudrait savoir ce que c'est qu'un "chat", le "vent", du "vin", un "nuage", l' "odeur" d'un lys, une "rose", une "peau", une "source", la "paume" d'une main, la "nuit". Autant d'occasions pour le lecteur de vérifier que Colette a su égaler son art d'écrire à la variété toujours renouvelée du monde, exprimer son amour étonné pour tout ce qui vit. A l'acuité sensorielle de l'observation se superpose ainsi la justesse sensuelle du langage qui ne dissocie pas l'éthique, le devoir, ou l'exigence, de la jouissance, et qui reconnaît leur part à l'ascèse prudente du travail comme à l'inattendu de la trouvaille.[16]

Il serait vain de reprendre toutes les analyses qui ont souligné chez Colette le souci de l'observation, en soulignant le fait que de là jaillissait la perfection miraculeuse de l'expression. L'injonction "Regarde..." jalonne toute son oeuvre d'ailleurs. L'important, c'est la forme décrétale de l'observation dont surgit la puissance de l'évocation.

Colette excelle surtout dans la trascription de l'univers sensible. Elle s'y adonne avec une gourmandise[17], une application extraordinaires, un plaisir à écrire, avoué jusque dans la matérialité du geste. Elle a parfaitement réussi à rendre ce que les cinq sens apportent à l'homme d'impérieux et de complexe. Les odeurs surtout sont par elle savamment distinguées avec des rapprochements imprévisibles:

> A trois heures et demie, tout dormait dans un bleu originel, humide et confus, et quand je descendais le chemin de sable, le brouillard retenu par son poids baignait d'abord mes jambes, puis mon petit torse bien fait, atteignait mes lèvres, mes oreilles et mes narines plus sensibles que tout le reste de mon corps... [...] C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle acccouru, le premier oiseau, le soleil encore ovale, déformé par son éclosion... [18].

Le lecteur découvre dans cette oeuvre une collection incomparable de sensations. La Bourgogne, la Bretagne, la Côte d'Azur, le Palais-Royal, les saisons, les heures y sont toujours présentes. C'est la collection d'idées et de sentiments d'une richesse miraculeuse. Le génie de Colette n'est pas dans l'analyse, il est dans le regard que jusqu'à son dernier jour elle a porté sur le monde:

> J'ai connu, depuis, des étés dont la couleur, si je ferme les yeux, est celle de la terre ocreuse, fendillée entre les tiges du blé et sous la géante ombrelle du panais

[16] J. Dupont, *Colette*, Paris 1995, p. 133–135; M. Gouaux-Coutrix, "Des sens aux sens", *Cahiers Colette*, n° 3/4, 1981, p. 45–55 et F. Dugast-Portes, "Cette forme décrétale de l'observation", *Europe,* novembre-décembre 1981, p. 29–40.

[17] C. Nast-Verguet, "Trois aspects de la gourmandise chez Colette", *Europe* 1981, p. 107–115; M.-C. Bancquart & P. Cahné, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, 1992, p. 109.

[18] S.-G. Colette, *Sido*, Paris 1930, p. 14–15.

> sauvage, celle de la mer grise ou bleue. Mais aucun été, sauf ceux de mon enfance, ne commémore le géranium écarlate et la hampe enflammée des digitales. Aucun hiver n'est plus d'un blanc pur à la base d'un ciel bourré de nues ardoisées, qui présageaient une tempête de flocons plus épais, puis un dégel illuminé de mille gouttes d'eau et de bourgeons lancéolés... La calme et verticale chute de neige devenait oblique, un faible renflement de mer lointaine se levait sur ma tête encapuchonnée, tandis que j'arpentais le jardin, happant la neige volante... [19].

L'art de l'écrivain n'accompagne pas seulement sa vie, mais la pénètre et l'ordonne, lui fournit cette espèce de conscience physique qui convient mieux à sa nature qu'une conscience psychologique ou morale dont elle se gardait.

Peut-être paraît-il banal de dire de l'auteur des *Claudine* que son oeuvre est sensuelle. Mais le recensement des notations descriptives concernant le toucher, l'ouïe, le goût, n'explique ni les raisons de ce choix exclusif, ni la séduction particulière qu'exerce aujourd'hui la prose qu'on ne sait pas où situer au XXe siècle. Il semble qu'à partir de *Sido* (1929), puis avec *La Naissance du jour* et *Le Pur et l'Impur* (1932), c'est-à-dire à la période de la maturité de son oeuvre, elle couvre un champ d'investigations de plus en plus explicite, en même temps qu'elle élabore les fondements d'une esthétique qui n'appartient qu'à elle. Et par là, le regard a livré des observations sur lesquelles on aimerait voir aujourd'hui se pencher des spécialistes: un zoologiste sur ce qu'elle dit des animaux; elle qui aime:

> [...] tous ceux qui volent, rampent, grincent, le hérisson des vignes, les lézards innombrables qui mordent les couleuvres, le crapaud nocturne [...], le crabe sous l'algue, le trigle bleu à ailes de martinet qui s'envole de la vague... [20];

aussi un botaniste sur ce qu'elle dit des fleurs:

> O géraniums, o digitales... Celles-ci fusant des boistaillis, ceux-là en rampe allumés au long de la terrasse, c'est de votre reflet que ma joue d'enfant reçut un don vermeil.(...) Elle [Sido] lui [à l'Est] confiait des bulbes de muguet, quelques bégonias, et des crocus mauves, veilleuses des froids crépuscules [21];

mais surtout un psychologue sur ce qu'elle dévoile de profond aux êtres humains. Et ce choix, ce privilège accordé à la connaissance des sens explique la manière d'écrire de Colette. Dans son cas il s'agit de connaître, de maîtriser "l'inexorable": tout entière adonnée à en pénétrer les richesses et les périls, il est normal que l'oeuvre, en retour, s'adresse à lui, l'apprivoise, l'humanise.

L'écrivain donne à voir, à sentir, à entendre. Il y a dans son art, si influencé par la peinture, mais aussi par la musique, une tentative de dompter ces " forces obscures", de les donner à voir sans danger. "La volonté de séduire" qu'elle

[19] *Ibid*., p. 11–12.

[20] S.-G. Colette, *La Naissance du jour,* p. 56–57.

[21] Id., *Sido,* p. 12–13.

reconnaît ouvertement comme la sienne dans *La Naissance du jour*, caractérise son éthique et son esthétique, ainsi que sa philosophie, à condition qu'on sache entendre ce qu'elle exprime ainsi: à savoir la supériorité accordée à l'être humain de pouvoir, en utilisant la nature à ses propres fins, domestiquer le monde et le trasformer, tout en conservant avec les êtres vivants qui l'habitent les rapports de connivence, d'amour et de respect. Les sens de Colette, les sens aiguisés vibrent au moindre appel; le charme d'un paysage, la délicatesse d'une fleur, la grâce d'un animal éveillent son attention passionnée. Au monde des humains, Colette préfère décidément le monde des bêtes et des plantes, auquel la lie une sorte de complicité. Profondément attachée à la terre, elle voudrait en savourer toutes les joies. L'écrivain se présente, d'abord, au lecteur comme la souveraine d'un royaume sensible dans lequel personne n'est venu et ne semble pouvoir venir contester son autorité.

En général, il est admis que Colette est avant tout écrivain de la nature et de la campagne qui avait toujours "(...) le besoin véhément de toucher, vivantes, des toisons ou des feuilles, des plumes tièdes, l'émouvante humidité des fleurs... [22]". Thierry Maulnier appelle Colette "la reine des choses prochaines [23]" et d'après Francis Jammes elle passe pour "une femme vivante, une femme qui a osé être naturelle [24]". Pourtant est-il besoin de dire que la romancière n'est pas orientée uniquement vers la campagne, vouée à elle. La campagne de l'auteur est une campagne pour les citadines, dont le recueillement aide à la clairvoyance et aux choix dans les situations sentimentales embrouillées. C'est le grand recours contre l'amour, la citadelle d'une féminité. Il semble que ses héroïnes si loin qu'elles s'aventurent dans Paris, d'hommes et de femmes, dans l'univers irréel et cruel, gardent l'attachement au pays natal. Et celui-ci est sans doute le pays où elles sont nées, par lequel l'auteur reste prisonnière de son enfance, ce pays qui est son bien, son asile inviolable dont elle ne donne la clé à nul autre:

> J'appartiens à un pays que j'ai quitté. Tu ne peux empêcher qu'à cette heure s'y épanouisse au soleil toute une chevelure embaumée de forêts. Rien ne peut empêcher qu'à cette heure l'herbe profonde y noie le pied des arbres, d'un vert délicieux et apaisant dont mon âme a soif... Viens, toi qui l'ignores, viens que je te dise tout bas: le parfum des bois de mon pays égale la fraise et la rose ! Tu jurerais (...) qu'un fruit mûrit on ne sait où (...) un fruit insaisissable qu'on aspire en ouvrant les narines. Tu jurerais, quand l'automne pénètre et meurtrit les feuillages tombés, qu'une pomme trop mûre vient de choir, et tu la cherches et tu la flaires, ici, là-bas, tout près... [25].

L'oeuvre de Colette enregistre de très près la succession des métamorphoses biologiques et nous donne le sentiment qu'il reste accordé au rythme de la nature, entre sa naissance et sa mort, la suite saisonnière d'éclosions et de déclins

[22] S.-G. Colette, *La Maison de Claudine*, Paris, 1960, p. 51.

[23] T. Maulnier, *Introduction à Colette*, Paris, 1954, cit. d'après J. Dupont, *op. cit*., p. 177.

[24] F. Jammes, Préface [dans:] *Dialogues de bêtes*, Paris, 1964, p. 13.

[25] S.-G. Colette, *Les Vrilles de la vigne*, Paris, 1995, p. 40.

toujours recommencés et différents. L'écrivain regarde, écoute et trace les mots savoureux qui font voir, entendre, sentir la mesure de sa joie et son émerveillement. Elle observe mais elle peint aussi. Les images de la nature offrent un ensemble de détails saisis par une sensibilité exceptionnelle.

La romancière sait choisir ses mots, ses outils, les créer, les amener peu à peu jusqu'à l'ultime dépouillement de l'efficacité. Sa prose souple est marquée par le lyrisme, la fantaisie et la vigueur concrète. Les mots sont riches en tons, en couleurs et chargés de nouveauté. La phrase, souvent sombre et ferme, s'anime de la présence de tout ce qui vit. Colette sait bien conduire le récit sans bavure, sans rigidité. Cette étrange attirance qu'elle éprouve pour le monde animal et végétal, lui permet, à vrai dire, d'être naturelle:

> Hors une corne de terre, hors un bosquet de lauriers-cerises dominés par un junko-biloba – je donnais ses feuilles, en forme de raie, à mes camarades d'école, qui les séchaient entre les pages de l'atlas – tout le chaud jardin se nourrissait d'une lumière jaune, à tremblements rouges et violets, mais je ne pourrais dire que ce rouge, ce violet dépendaient, dépendant encore d'un sentimental bonheur ou d'un éblouissement optique. Etés révérbérés par le gravier jaune et chaud, étés traversant le jonc tressé de mes grands chapeaux, étés presque sans nuits... Car j'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. J'obtenais qu'elle m'éveillât à trois heures et demie, et je m'en allais, un panier vide à chaque bras, vers des terres maraîchères qui se réfugiaient dans le pli étroit de la rivière, vers les fraises, les cassis et les groseilles barbues [26].

Le vocabulaire qu'use l'auteur est exact, jamais obscur. Le lecteur se trouve éclairé par cette netteté qui réfléchit pour lui tout un monde inconnu, mais ne le laisse jamais devant une énigme. Les textes de Colette jouent plutôt sur la microscopie, la forme brève lui convenant le plus, mais ils donnent l'impression que rien ne peut y être ajouté et rien ne peut en être retranché. A travers ces oeuvres l'auteur se laisse bercer par le rythme d'un souvenir. Chacun de son ouvrage augmente le plaisir du lecteur, lui rend plus sensible son univers et sa tendresse pour tout ce qui vit, de plus, l'invite à découvrir seul la pensée de l'écrivain, sa sincérité et son inépuisable richesse.

L'étude de soi, l'attention à la saveur du monde, la mélancolie du vieillissement, le goût de l'instant, les secrets de la vie, se mêlent en une composition thématique subtile que sert à merveille le raffinement poétique du style caractéristique de Colette. Art savant, il ne constitue en rien un miracle dont on ne pourrait rendre compte. Selon Jean-Marie Gustave Le Clézio:

> aucun écrivain n'a apporté une telle attention à traduire le frémissement, le fourmillement, le pullulement de la vie sous toutes ses formes. Le désir et le plaisir ne sont pas pour elle des justifications, mais l'expression de la puissance de la vie, de sa continuelle et lente explosion. Il y a chez Colette une admiration éperdue pour

[26] Id., *Sido,* p. 13.

> tout ce qui vit, tout ce qui vient de la terre, un culte pour tout ce qui est animal, la passion pour tout ce qui bouge, se débat, aime et souffre. Ses attaches paysannes, elle, en tant qu'unique écrivain matériel, les a réinventées au long de ses livres... [27].

T. Maulnier définissant le style colettien a constaté que sa force résulte de la tension à travers l'opposition purement sensuelle et l'équilibre des contraires. Le critique trouve que le langage de l'auteur assume tous les contrastes de l'art – les vertiges de la tentation charnelle et la vigilance de l'esprit, les grands orages passionnels et les jouissances que donnent à des sens attentifs l'univers sensible, un amoralisme istinctif, animal, et les règles d'une sagesse appuyée sur les plus fortes et plus anciennes traditions, une poétique naturaliste et une morale assez exigeante de la lucidité et de la liberté [28].

L'écriture de Colette manifeste de façon très remarquable l'oscillation de la personnalité de l'auteur vers des pôles opposés et symétriques. Une structure de phrase sèche, aux lignes précises et dures, principalement utilisée dans les romans et les nouvelles, alterne avec le ton plus lyrique, la forme plus ample, l'ardeur des souvenirs, des confidences, de la contemplation. Quelquefois, le contraste apparaît dans un même livre: le dialogue cède soudain place au monologue, l'observation à la méditation. Mais même alors, l'attention au détail reste vigilante, le mot garde son adhérence à la chose, l'oeil n'abandonne rien de sa perspicacité, la puissance du vocabulaire résulte de son exactitude, de la richesse des emprunts qu'il fait au langage technique. De là le lyrisme de Colette où l'esprit de l'écrivain embrasse la réalité du monde sensible. Cet accord, cette harmonie d'un appareil sensoriel et verbal, est ce qui donne à son style son originalité, ce qui lui assure dans la littérature une situation si particulière. Grâce à "l'infaillibilité" de son style Colette a été considérée par la critique comme l'auteur classique [29], une parfaite servante de la langue, un artiste du verbe, ayant tous les dons [30].

Ce qui caractérise le style de Colette, ce sont la richesse du vocabulaire, la précision des verbes, l'inattendu ou la pertinence des épithètes. Le réel ne nous est pas seulement rendu, mais il apparaît sublimé par un art qui tend sans cesse vers la poésie. Ce trait ne fait jamais que refléter, chez la fille de Sido, une manière native qu'elle a d'être naturelle.

---

[27] J.-M. Clézio, "Ce que dit cette voix...", *Le Monde*, 25 janvier 1973, cit. d'après J. Dupont, *op. cit*., p. 188–189.

[28] T. Maulnier, *Introduction...,* p. 182–183.

[29] R. Lalou, *Le nouveau roman français depuis 1900*, Paris, 1957, p. 18-20; id., "Chère et grande Colette...", *Hommes et mondes*, sept. 1954, Paris, n° 98, p. 161–166 et *Histoire de la littérature française contemporaine, de 1870 à nos jours,* Paris 1953*,* p. 402–405; P.-O. Walzer, *Le XX*e *siècle I~1896–1920*, *Littérature française*, t. 15, Paris 1975, chap. VI, p. 324–331; P. de Boisdeffre, *Histoire da la littérature de langue française des années 30 aux années 80*, Paris 1985, p. 350–352; G. Duhamel, "Le souvenir de Colette", *Mercure de France*, sept.-déc. 1954, Paris, p. 289–291.

[30] J.-P. Richard, "Pages Paysages", *Microlectures II*, Paris 1984, p. 176–180.

Tous les critiques se sont accordés sur "le génie du style" de Colette[31], style naturel, aisé et coulant, pouvant aller jusqu'à la facilité, la négligence et parfois la préciosité. Il convient d' abandonner ces jugements et considérer les faits: à en juger par ses manuscrits, Colette travaillait et retravaillait beaucoup ses textes, ses phrases. La recherche d'une cadence, d'un adjectif lui coûtait parfois beaucoup d'efforts. Notons que ses progrès ont été d'ailleurs des plus rapides. La série des *Claudine* indiquait déjà une forte personnalité d'écrivain, des dons de grâce et d'ironie, une parfaite justesse dans le trait; mais l'ensemble n'en donnait pas moins avec excès dans le genre mis à la mode par les feuilletonistes de 1900: une littérature légère, piquante, très éloignée de toute métaphysique, dévouée presque entière à célébrer les quotidiennes délices. Echappée au style de Willy, Colette a progressé à grands pas vers une écriture moins artificielle, plus classique, faite de mesure et de souci, de trouvaille.

Son style s'oriente vers une appréhension exacte de la réalité par l'intermédiaire de sensations pour décrire le monde et rechercher son passé. Tout commence, chez l'enfant, par un mot mystérieux, comme "presbytère". Les jeux linguistiques de l'enfance se continuent, chez l'adulte, par le goût du mot juste, scientifique, pour nommer et recréer les choses – fleurs, animaux, minéraux. Puis vient le moment de la qualification, qui actualise les mots et les attache à la réalité fugitive du moment. Les adjectifs sont accumulés près des substantifs, ils les encadrent et les enrichissent, donnant l'impression d'une quête de la réalité qui a été, pour l'auteur, sa principale préoccupation:

> Autrefois, le rossignol ne chantait pas la nuit. Il avait un gentil filet de voix et s'en servait avec adresse du matin au soir, le printemps venu. Il se lavait avec les camarades, dans l'aube grise et bleue, et leur éveil effarouché secouait les hannetons endormis à l'envers des feuilles de lilas. [...] Toute seule, éveillée dans la nuit, je regarde à présent monter devant moi l'astre voluptueux et morose... pour me défendre de retomber dans l'heureux sommeil, dans le printemps menteur où fleurit la vigne crochue, j'écoute le son de ma voix[32].

Ce sont les leçons de la mère dans *Sido*, puis surtout à travers les lettres réécrites par Colette figurant dans *La Naissance du jour* qui fournissent la base de l'investigation. La mère, déesse liée dans le souvenir de Colette au monde vivant, participe d'une harmonie cosmique à l'union avec la nature. Au jardin de Saint-Sauveur, une loi commune régit les règnes animaux, végétaux et humains; naître, croître, se développer nécessite un savoir élaboré. Au jardin

[31] P. Reboux, *Colette ou le génie du style,* Paris, 1925; Y. Gandon, *Le Démon du style*, Paris, 1938; J. Cocteau, *Colette*, Paris, 1955; P. d' Hollander, *Colette, ses apprentissages*, Paris, 1979; M. Biolley – Godino, *L'homme-objet chez Colette*, Paris, 1972; E. Harris, *L'Approfondissement de la sensualité dans l'oeuvre romanesque de Colette*, Paris, 1973; Y. Resch, *Corps féminin, corps textuel,* Paris, 1973; M. Raaphorst – Rousseau, *Colette, sa vie et son art*, Paris, 1964; M. Le Hardouin, *Colette,* Paris, 1956, chap. VII.

[32] S.-G. Colette, *Les Vrilles...,* p. 25.

bourguignon, Gabrielle–Sidonie apprend à regarder, à sentir, à entendre, à lire et à faire de la musique. En même temps que cette leçon de jardinage, due à Sido, s'en développe une autre, plus ambigüe: celle des plaisirs des sens. Le jardin de Saint-Sauveur où s'accomplit cette éducation est un lieu où chaque sens reçoit sa richesse accrue par l'éducatrice qui attire l'attention, développe l'observation, donne tout son prix à chacun des trésors récoltés: du goût de la châtaigne sous la cendre, à la clarté de l'aube donnée en récompense à la petite Colette.

Le style de Colette évoque beaucoup plus la poésie que le roman. C'est pour cette raison que l'auteur de *L'Etoile Vesper* est, à sa manière, comme le constate Daniel Jourlait, le dernier poète symboliste du XIXe siècle et un des premiers grands prosateurs du XXe siècle [33]. F. Jammes dans la préface des *Douze dialogues de bêtes* souligne qu'elle est "vrai poète" au sens étymologique, créant un univers à l'aide de "trésors qu'on décharge lentement sur la feuille vierge, dans le petit cirque de lumière qui s'abrite sous la lampe [34]". Selon Guy Ducrey, le titre de poète convient très bien à Colette parce qu'elle est inventeur d'une relation inouïe au langage [35]. Le meilleur de l'écrivain – son goût de l'indépendance, de la netteté de la poétesse passionnée des réalités rustiques – est sans doute dans ses oeuvres confidentielles: *La Maison de Claudine* (1922)*, Sido*. Jusqu'à la fin Colette, immobilisée par la maladie, a continué à dérouler ses souvenirs et ses rêveries, dans une langue aisée et pure, qui fait d'elle un des plus remarquables stylistes de l'époque. Elle a élaboré une langue à la fois riche et précise, somptueuse et naturelle, vivante et artistique, qui s'impose par la justesse de son trait. Son style est propre à elle, il reflète son âme, toujours pleine d'émotions. Quand elle parle, on a l'impression qu'on est juste à côté, qu'on est le témoin des événements:

> Dans le Jardin-du-Haut, deux sapins jumeaux, un noyer dont l'ombre intolérante tuait les fleurs, des roses, des gazons négligés, une tonnelle disloquée... Une forte grille de clôture, au fond, [...] eût dû défendre les deux jardins; mais je n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire...
>
> Je n'aiderai personne à contempler ce qui s'attache de splendeur, dans mon souvenir, aux cordons rouges d'une vigne [...] Ces lilas massifs dont la fleur compacte, bleue dans l'ombre pourpre au soleil, pourrissait tôt, étouffée par sa propre exubérance, ces lilas morts depuis longtemps ne remonteront pas grâce à moi vers la lumière, ni le terrifiant clair de lune, [...][36].

Dans son style, l'écrivain enferme l'éternité: présent et passé s'enlacent et se fondent dans l'imaginaire du beau et de la vérité intérieure; ainsi son univers

[33] D. Jourlait, *"La Maison de Claudine" de Colette*, Paris, 1972, p. 27–28.

[34] S.-G. Colette, *La Vagabonde* [in :] *Romans, Récits, Souvenirs*, t. 1, p. 926.

[35] G. Ducrey, *l'ABCdaire de Colette*, Paris, 2000, p. 84.

[36] S.–G. Colette, *La Maison...,* p. 5–7.

renvoie à l'absolu. Jouir du monde, construire un bonheur, retrouver l'originel, revenir à Sido, se dépasser par l'écriture: voilà Colette telle que sans doute son pays lui a appris à être et à demeurer. Pour qui l'essentiel est la certitude d'appartenir au monde que rien ne peut détruire, qui n'a perdu ni ses formes, ni ses couleurs, ni ses parfums. Le passé précieux et vivant est son ancrage et refuge. Ainsi, naturellement, l'auteur de *La Chatte* retrouve son être authentique, se libère à travers son art, se masquant derrière des mots pour mieux se cacher et se protéger. Par ce moyen elle retrouve et recrée le seul univers qui la rendait forte et invicible: l'enfance. L'auteur écrit pour exprimer la vie, le plaisir d'exister, c'est-à-dire de découvrir, d'aimer, de s'étonner.

De sa vie, Colette a fait une oeuvre et de l'art d'écrire un chant continu de libération et d'approfondissement de soi. Au fil de ses livres, "en possédant par les yeux les merveilles de la terre[37]", elle imposait sa sensualité. Femme qui savait la force d'un courage et d'une sensualité féminine, elle nous a fait croire que "la terre appartient à celui qui s'arrête un instant, contemple et s'en va[38]".

D'instinct, et dès l'enfance, elle avait voulu s'alléger des tourments et des risques inhérents à la vie humaine que les écrivains représentatifs du siècle s'enorgueillissaient d'assumer. Inspirée par sa vie, dédiée à l'observation, dédaigneuse de l'idée générale, l'écriture de Colette est remarquable par la précision de ses descriptions et par la sensualité du regard. Styliste hors pair, elle excelle à rendre la vérité succulente d'un monde auquel elle prête une attention et rend justice par le langage[39]. De cette façon elle apporte sa contribution au renouvellement du genre, en dépassant le réalisme traditionnel par une écriture poétique du récit. Ayant des attaches provinciales et manifestant une prédilection pour le cadre naturel, la romancière exprime l'extase ressentie devant les richesses de l'univers. Répété au cours de sa vie le mot "Ecrire!" devient équivalent de l'injonction magique de Sido: "Regarde", car écrire implique pour Colette la transcription fervente du monde de la sensation, recréation de sa lointaine jeunesse, du temps et du pays à jamais perdus.

---

[37] Id., *La Vagabonde,* p. 932.

[38] *Ibid*., p. 929.

[39] *Dictionnaire universel des littératures A-F,* sous la dir. de B. Didier, Paris, 1994, p. 771; *Histoire littéraire de la France, t. VI: de 1913 à nos jours,* sous la dir. de P. Abraham et R. Desne, Paris 1982, p. 537; *Histoire de la littérature française. XXe siècle 1900-1950*, sous la dir. de G. Décote, Paris 1991, p. 187; Ch. P. Makward & M. Cottenet-Hage, *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française. De Marie de France à Marie N. Diaye,* Paris, 1996, p. 153; J. Robichez, *Précis de littérature française du XXe siècle*, Paris, 1985, p. 241.

Ана Ледвина

КОЛЕТИНО ПИСМО КАО УМЕТНИЧКО СТВАРАЊЕ У ТРАГАЊУ ЗА НЕПОСРЕДНИМ ИСКУСТВОМ

(Резиме)

Сматра се да је Сидони-Габријел Колет, француска књижевница коју као да ништа није усмеравало ка списатељској каријери, изванредни стилиста и да уме да дочара сочну истину једног света коме у сваком тренутку поклања пажњу и одаје признање својим особеним језиком. Као романописац, она користи на посебан начин унутрашњи монолог да би изразила усхићење пред светом. Њено писмо, пуно метафора, често се уздиже до поетског нивоа. У исто време „дужност“ и „искушење“, оно наводи романсијерку да „описује, слика“ богатства света. За њу ништа није неописиво и сваки предмет посматрања показује своју различитост, своју специфичност. Упркос разноврсности области које обухвата њено писмо, Колета је целога живота писала само једну књигу, неуморно изражавајући пустоловине свог особеног сензибилитета. Својим поетским писмом она превазилази традиционални реализам, дајући свој допринос обнављању приповедног жанра.

Кључне речи: поезија, визија света, склад, стил, метафора, симбол, свакодневна стварност, носталгија, екстаза, детињство, чистота.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 133–147)
UDK: 821.161.1 – 32 . 09 Ремизов, А : 398.3/.4 = 161.1

Майя Йончич
Белград

О ЛЕТНИХ ПРАЗДНИКАХ В *ПОСОЛОНИ* А. РЕМИЗОВА: ИВАН-КУПАЛА И ЖАТВЕННЫЕ ОБРЯДЫ

Данная работа рассматривает летние обряды на примере рассказов „Купальские огни“ и „Борода“ А.Ремизова, с тем что первый из приведенных рассказов относится к празднику Ивана-Купалы, тогда как рассказ „Борода“ посвящается жатвенному обряду.

I
Иван-Купала

Праздник летнего солнцеворота занимает одно из центральных мест в календарной обрядности европейских народов. День летнего поворота солнца во всей Европе отмечался почти одинаково: в ночь накануне 24 июня / 7 июля зажигали костры, через которые перепрыгивали, а также пели и плясали вокруг них; в эту ночь повсеместно собирали разные травы и цветы; по утру (в день самого праздника) купались или обливались водой; плели венки, на которых гадали. Перечисленные общеевропейские элементы этого празднества свидетельствуют о его весьма древней основе.

В славянском мире день летнего солнцеворота почитался крупнейшим годовым праздником (на сосуде-календаре 4-го века „из земли полян“ этот день выделен особо и отмечен двумя крестами). У современных славянских народов элементы этого древнего праздника сохранились неравномерно. Среди восточных славян самая архаическая форма праздника удержалась у белорусов. Украинцы тоже сохранили основные элементы этого когда-то сложного обрядового комплекса, но и у них в течение 19-го века многие моменты купальских обрядов исчезали или видоизменялись и праздник Купалы в первую очередь стал веселым молодежным гуляньем. У русских купальская обрядность почти полностью исчезла (за исключением некоторых поверий и обычаев), а малочисленные уцелевшие ее элементы перенесены на другие праздники, прежде всего на Семик/Троицу и на Петров день.

После принятия христианства к празднику летнего солнцеворота было приурочено Рождество Иоанна Крестителя и в народной традиции 24 июня/ 7 июля стало называться днем Ивана-Купалы (рус. Иван-Купала, Иван-Купальник, укр. Купайло, Іван Купало, бел. Ян Купальны). Рассматривая эти-

мологию слова „Купала“ Афанасьев ссылался на указание Ф. И. Буслаева, по которому „(...) корень куп совмещает в себе те же понятия, что и корни яр и буй. Во-первых (...) куп имеет значение белого, яркого, а также буйного в смысле роскошно растущего. (...) Во-вторых, „ярый“ и „буйный“ заключают в себе понятия кипучего, неукротимого, бешеного, раздраженного; соответственно этому, в санскрите kup- не только блистать, но и яриться, гневаться, слав. кыпети, кыпати, кипятиться – горячиться, сердиться. (...) В-третьих, как со словами ярый, ярость нераздельно понятие желания, похоти, так при нашем кыпети находим лат. Cupio. Допустив эти лингвистические соображения, надо будет признать, что имена Купало и Яр-ило обозначали одно и то же плодотворящее божество лета (...)“[1] Такие выводы Афанасьев подкрепляет „безстудным“ характером купальских игрищ и цитатами из древних памятников, в том числе из Густинской летописи, где Купала назван богом земного плодородия: „Купало, яко же мню, бяше бог обилия, якоже у еллин Церес, ему же безумные за обилие благодарие приношаху в то время, егда имяше настати жатва.“. Не смотря на такие свидетельства древних письменных памятников, которые являются лишь одним из источников восстановления славянского языческого пантеона, современная фольклористика пришла к выводу, что Купалу нельзя ставить в один ряд с Перуном, Волосом, Дажбогом и т.п., чей божественный характер уже не подлежит сомнению. „(...) встает вопрос, объясняется ли подобная ситуация тем, что данный персонаж у славян претерпел деградацию, связанную с „детеизацией“, или же, наоборот, он не успел приобрести ранг божества и, следовательно, фиксирует только „предбожественный“ уровень (таковы Ладо, Купало, Ярило и т.п.)“.[2]

Слияние имени Иоанна Крестителя с именем языческого персонажа обусловило не только совпадение христианского праздника с языческим, но и сам язык. „(...) самое слово купало должно было возбуждать мысль о крестителе: купать – погружать в воду, омывать тело, делать его чистым,белым, купель – сосуд, употребляемый для крещения, илл. kupalo, чеш. kupadlo – мовница, санскр. kupa – источник, колодец.“[3] Подобное объяснение считается актуальным и в современной фольклористической литературе. „Церковь приурочила к этому дню празднование рождения Иоанна-крестителя; по-народному этот праздник именуется днем Ивана Купалы. „Купало“, по-видимому, означает „креститель, так как при крещении в древние времена тело погружали в реку“.[4]

Центральный момент купальской обрядности – зажигание костров в ночь 23-го на 24-ое июня/6-го на 7-ое июля. В древности костры зажигались

[1] Афанасьев А.Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 3. Москва, 1995, С. 348.

[2] *Славянские древности,* Т. 1. Москва, 1995, С. 207.

[3] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 3. С. 349.

[4] Пропп В. Я., *Русские аграрные праздники,* Ленинград, 1963, С. 62.

„древесным“ или „живым“ огнем, полученным трением. Купальские костры зажигались в честь солнца и были его земными эмблемами. В середину костра иногда втыкали шест с зажженным колесом наверху, которое является одним из солярных знаков. Кроме солярной символики купальским огням приписывали очищающую (апотропеическую) функцию. Все участники обряда перепрыгивали через костер, чтобы очиститься перед началом жатвы и набраться силы и здоровья. В отличие от других славянских (и европейских) народов, по словам В. К. Соколовой „(...) у русских не было коллективного обрядового действа, не сохранился у них и основной элемент купальского ритуала – костры; огни с характерными солярными атрибутами повсеместно были приурочены к Масленице. У И. Н. Снегирьева и А. В. Терещенко приведены сведения о кострах, зажигавшихся под Купалу в некоторых местах, но они немногочисленны и иногда основаны на старинных источниках или относятся к областям, пограничным с Белорусией и Украиной. (...) Более поздние сведения о зажигании костров на Купалу есть из Смоленской и Псковской губерний.“[5] Соколова все-таки утверждает, что „(...) у русских, как и у всех славянских народов, был раньше развитой купальский обряд, следы основных его элементов сохранялись еще в 19 в. (некоторые дожили почти до наших дней), но это были уже разрозненные и полузабытые частицы некогда единного действа.“[6]

Хотя зажжение обрядовых костров у русских встречалось очень редко, свой рассказ, посвященный купальской ночи Ремизов назвал „Купальские огни“. Несомненно, эти огни представляют собой своеобразные символы всего купальского празднества. Кроме того, стихии огня Ремизов придавал высшее метафизическое значение.[7]

Пережитки купальской обрядности у русских сохранились в обычае собирать травы в ночь накануне праздника, а на заре Иванова дня купаться или обливаться водой (местами умываться ивановской росой). Особенно стойко держались поверья, связанные со странностями купальской ночи. „Теплыми звездами опрокинулась над землей чарая купальская ночь“. Таинственность и чудесность купальской ночи в основном состоит в следующем: „(...) в эту ночь источники и реки мгновенно превращаются в чистое серебро и золото, папоротник расцветает огненным цветом, подземные сокровища выходят наружу и загораются пламенем, деревья движутся и ведут между собой шумную беседу, ведьмы и нечистые духи собираются на Лысой горе и предаются там неистовому гульбищу“.[8]

---

[5] Соколова Д. К., *Весенне-летние календарные праздники русских, белорусов и украинцев,* Москва, 1979. С. 242.

[6] *Там же,* С. 246.

[7] Подробнее об этом в нашей работе „Славянский народный календарь и структура ’Посолони’ А. Ремизова“ (рукопись) .

[8] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 3. С. 351–352.

Согласно повсеместно распространненому поверью, в полночь накануне Ивана Купалы огненным цветом расцветает папоротник, который наряду с кострами можно считать эмблемой этого праздника. „О папоротнике рассказывают, что цветовая почка его разрывается с треском и распускается золотым цветком или красным, кровавым пламенем, и притом столь ярким, что глаза не в состоянии выносить чудного блеска; (...)“.[9] Именно таким огненным светом цвет папоротника освещает происшествия купальской ночи в рассказе Ремизова: „Распустившийся в полночь купальский цветок горел и сиял, точно звездочка.“ Сходное уподобление купальского цветка звезде находим у Афанасьева: „(...) почка его ни минуты не остается в покойном состоянии, – пишет он – а беспрерывно движется взад и вперед и прыгает, как живая птичка; самый распустившийся цветок быстро носится над землею, словно яркая звезда, и упадает на то место, где зарыт клад.“[10]

По народному представлению цвет папоротника наделен многими волшебными свойствами, но добыть его едва ли возможно. Нечистая сила, охраняющая цветущий папоротник, всячески препятствует человеку достать этот чудесный цветок, который держится лишь несколько мгновений. Но тот, кому удастся сорвать цвет папоротника, сам наделяется сверхъестественными способностями: ему становятся видны подземные клады, понимает „язык“ животных и птиц, прикасаясь волшебным цветком к железу, может отомкнуть любой замок...

В цвете папоротника Афанасьев видел древний символ молнии о чем, по его мнению, свидетельствует и одно из его названий – перунов цвет. „На Руси ему дается название светицвет; народная же сказка упоминает о жарцвете, который когда цветет – то ночь бывает яснее дня и море (дождевая туча) колыхается.“[11] В отличие от Афанасьева Пропп отрицает древность поверий, связанных с папоротником и рассматривает их в духе своей „аграрной“ теории. „При наблюдательности ко всему, что его окружает, крестьянин мог заметить, что есть одно растение, которое „не пускает цвету“. Это папоротник. Но вместе с тем есть уже какие-то представления о закономерности в природе. Растение не может не цвести, так как крестьянин знает, что через цвет идет размножение. Следовательно, и папоротник цветет, и цветет именно тогда, когда цветет все – в Иванову ночь.“ По его мнению, представления о волшебности цвета папоротника „(...) не принадлежат к тем исконным и древним основам, когда возникали аграрные праздники. Они представляют собой наносный, сравнительно поздний элемент, но упорно держались в крестьянском быту.“[12]

---

[9] *Там же,* Т. 2. С. 193

[10] *Там же,* Т. 2. С. 197.

[11] *Там же,* Т. 2. С. 192.

[12] Пропп В. Я., *Русские аграрные праздники,* С. 64.

Ремизов обрабатывает известное русское поверье, по которому раз в год, в ночь накануне Ивана Купалы, зарытые клады поднимаются на поверхность земли и тогда их можно увидеть или, при определенных условиях, забрать. „У развилистого вяза растворялась земля, выходили из-под земли на свет посмотреть зарытые клады. И зарочные три головы молодецких, и сто голов воробьиных, и кобылья сивая холка подмаргивали зеленым глазом, – плакались“. Клады редко бывают „чистые“ – незаклятые и доступные любому человеку, нашедшему их. Большинство кладов „нечистые“ – заклятые (зарытые „со словом“, „с зароком“) их владельцами и охраняемые нечистой силой, чаще всего чертом, заложными покойниками или особыми „кладовыми“ демонами. Хозяин клада, зарывая его в землю „кладет зарок“, т. е. произносит заклятие, в котором определяет условия, при которых можно забрать клад. Человек, желающий достать такой „нечистый“ клад должен соблюдать определенные магические способы. Важнее всего знать зарок и выполнить высказанные в нем требования. Зароки бывают разные, но „нечистые“ клады часто закляты на определенное число голов (человеческих или животных) на пр. На 3 40 или даже 100.[13]

Ремизов, родившийся накануне 24-го июня/7-го июля, восхищался волшебством купальской ночи, особенно ее связью с „нездешним“ миром. „Оттого, должно быть, что я родился в Купальскую ночь, когда в полночь цветет папоротник и вся нечисть лесная и водяная собирается в купальский хоровод и бывает особенно буйна и громка, я почувствовал в себе глаз на этих лесных и водяных духов, (...)“, – обяснял писатель одну из причин создания *Посолони*, а о самом сборнике заявлял, что это „(...) в сущности рассказы о знакомых и приятелях моих из мира невидимого – „чертячьего““.[14] В этом отношении „Купальские огни“ можно считать одним из наиболее типичных посоленных рассказов. В народной традиции бытует уверенность, что в купальскую ночь вся нечисть ненадолго покидает свой потусторонний мир и на земле буйствует и предается разгулу. В „Купальских огнях“ выступает целый ряд персонажей, принадлежащих народной демонологии. Возглавляет их черт как характерный представитель хтонического мира. На его зов вся подвластная ему нечисть собирается на купальское гульбище. „Бросил черт свои кулички, скучно: небо заколочено досками, не звонит колокольчик – поманулось рогатому погулять по Купальской ночи. Без него и ночь не в ночь. Забрал черт своих чертяток, глянул на четыре стороны, да как чекнется обземь, посыпались искры из глаз. И потянулись на чертов зов с речного дна косматые русалки; приковылял дед Водяной, старый хрен кряхтел да

[13] Подробнее о кладах см. в: *Славянские древности,* Т. 2. Москва, 1999. С. 500–502.

[14] Алексей Ремизов о себе// Россия. 1923, no 6. С. 25; цит. по: Ремизов А.М. *Звенигород окликанный,* Коментарии, Москва, 1993, С. 344.

осочьим корневищем помахивал, – чтоб ему пусто! (...) Зачесал черт затылок от удовольствия.“[15]

„Из тенистых могил и темных погребов встало навье. Плавали по полю воздушные корабли. Кудеяр-разбойник стоял на корме, помахивал красным платочком. Катили с погостов погребальные сани. Сами ведра шли на речку по воду. В чаще расставлялись столы, убирались скатертями. И гремел в болотных огнях навий пир мертвецов.“ Навье – демонические существа, принадлежащие потустороннему миру, мертвецы. Древнерусское слово навь, навье Афанасьев возводит к „санскр. nac – умирать от которого произошли лат. Neu – смерть, (...) готск. Naus (множ. Naveis) navis – мертвый, navistr – могила.(...) в древнечешском языке unawiti значило: загубить, умертвить (...) a naw, nawa – смерть, могила, жилище усопших (...) В старинных русских памятниках, как и в современных областных говорах навье – мертвец (...)“.[16] Идея изобразить полет душ усопших, т. е. их плавание на воздушных кораблях у Ремизова возникла, может быть, под влиянием хорошо известных ему наблюдений Афанасьева: „Воздушный океан, по которому плавают корабли = облака и тучи, отделяет мир живых людей (землю) от от царства умерших, блаженных предков (от светлого небесного свода). Души усопших, издревле представляемые легкими стихийными существами, (...) должны были переправляться в страну вечного покоя через шумные волны этого океана, и переплывали их на облачных ладьях и кораблях. Потому фантазия первобытного народа уподобила корабь-облако плавающему в воздушных пространствах гробу. Малорусское нава (санск.nau, naus, navas, перс. naw, nawah(...) лат. navis (...) польск. nawa – лодка, корабль; корень nu-ire) означает вместе и водоходное судно и гроб; в древн. чешском языке nawa и naw – смерть и ладья; в старинных русских летописях и других рукописях навье – мертвец, навь – ад (...)“.[17]

Как уже указано, сбор растений в ночь под праздник (или на заре Иванова дня) является одним из наиболее характерных и устойчивых элементов купальской обрядности, что подтверждают и народные названия этого праздника: Иван-Травник, Иван Цветной (рус., бел.), Іван Цветошин, Іван Лопушник (укр.).[18] По замечанию В. Я. Проппа, под Купалу и в самый день праздника от земли, достигшей полного развития своих сил „(...) стараются взять все, что она может дать“.[19] Согласно общеславянскому поверью, в купальскую ночь все растения приобретают особую целебную и чародей-

[15] О русалках, водянике, лешем, домовом, Бабе-Яге, упоминавшихся в этом и в других рассказах „Посолони», см. в нашей работые посвященной персонажам „низшей» демонологии (рукопись).

[16] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славянна природу,* Т. 3. С. 119.

[17] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 1. С. 292.

[18] См. в: *Славянские древности,* Т. 2. С. 364.

[19] Пропп В. Я., *Русские аграрные праздники,* С. 62.

ную силу. Верили, что купальскую зелень из-за ее сверхъестественных свойств в первую очередь собирали ведьмы и колдуны для ворожбы. „„Лихие“ мужики и бабы в глухую полночь снимают с себя рубахи и до утренней зари роют коренья и ищут в заветных местах кладов“.[20] В „Купальских огнях“ Ремизов в сказочной форме обыгрывает поверье о лечебной силе растений, собранных под Купалу. Целебные травы здесь собирает не ведьма, а зайчиха. Буйствующие нечистики „(...) Защекотали до смерти под елкой Аришку, втопили в болото Рагулю – пошатаешься! Ненароком задавили зайчонка. Пошла заюшка собирать подорожник: авось поможет!“

День Ивана Купалы и его канун в народной традиции считаются временем активизации ведьм, совершающих тогда ряд вредоносных действий (напр. Отбирание молока у коров, собирание купальской росы, кража лошадей для полета на шабаш...). Вредное влияние ведьм на человека и все окружающее Ремизов обобщает сообщением о их „худых думах“ и „темных речах“. „И бродили среди ночи нагие бабы – глаз белый, серый, желтый, зобатый, – худые думы, темные речи“.[21]

Кроме устойчивых купальских мотивов и персонажей в рассказ „Купальские огни“ Ремизовым включены мотивы и персонажи, в народной традиции существующие независимо друг от друга и несвязанные с праздником Купалы.

„Выползала из-под дуба-сорокавца, из-под ярого руна сама змея Скоропея. Переваливаясь, поползла на своих гусиных лапах, лютые все двенадцать голов-пухотные, рвотные, блевотные, тошнотные, волдырные и рябая и ясная катились месяцем. Скликнула-вызвала Скоропея своих змей-змееныше́й. И они, домовые, полевые, луговые, лозовые, подтынные, подрубежные приползли из своих нор.“ В примечаниях к рассказу о Скоропее Ремизов пишет: „Скоропея-скорпий, идол. Скоропит. Scorpio.“ Мотив змеи-скоропеи, лежащей под дубом или под руном часто появляется в заговорах от змеинного ужаления. „На море на Окиане, на острове на Буяне, стоит дуб, под тем дубом ракитовый куст, под тем кустом лежит бел камень, на том камне лежит рунцо, под тем рунцом лежит змея-скорпея...“, „На море на Окиане, на реке на Ордане стоит ракита, под тою ракитою лежит борона, под тою бороною лежит баранье черное руно, под тем бараньим черным руном лежат три змеи: первая змея Марея, а другая Наталея, а третья змея медяница скоропея...“, „На море на Окиане, на острове на Буяне стоит липовый куст, у липовом кусте лежит черная руна, под черной руной лежит змея скоропея, укрывшись от частых звезд, от ясного месяца, от светлого солнца...“[22]

---

[20] Цитата Максимова из книги Нечистая, неведомая и крестная сила приведена по книге: Пропп В.Я., *Русские аграрные праздники,* С. 63.

[21] Ср. с указанием Максимова что „лихие» бабы в купальскую ночь снимают с себя одежду.

[22] Великорусские заклинания. Сборник Л. Н. Майкова. Санкт-Петербург 1994.С. 68.

Образ змеи-Скоропеи в ремизовском рассказе посредственно можно связать с змеей-медяницей и змеиным царем. Этих змей в первую очередь сближает время их появления- праздник Ивана Купалы. В вышеприведенном заговоре змея скоропея названа и медяницей. Кроме того, по словам Афанасьева „...Существует поверье, что змея-медяница (или медянка – от слова медь) целый год бывает слепа и только на Иванов день получает зрение, и тогда, бросаясь на человека или животное, пробивает свою жертву насквозь – точно стрелою...“[23] Хотя у Скоропеи нет основных атрибутов змеиного царя (золотых и серебряных головных украшений), эту змею можно считать ремизовским переосмыслением змеиного царя. Подобно змеиному царю Скоропея собирает вокруг себя всех змей и змеенышей. „У змей есть змеиный царь или царица – сообщается в „Славянских древностях“ – (...) Это змея с отличительным знаком на голове: короной, драгоценным камнем, перстнем, серьгами, звездой, рогами, петушиным гребнем; ее отличает белый цвет (...), усы (...), золотая голова (...), две головы (...), кошачья голова, петушиные ноги, кукареканье и пение (...)“.[24] „Особенно значим для змей момент летнего солнцестояния. К Иванову дню (24. июня) народные поверья приурочивают собрания всех змей во главе с их царем (...)“.[25] Мотив появления змеи Скоропеи в Иванову ночь и включение Ремизовым этого персонажа в рассказ „Купальские огни“ вызвано, может быть, и поверьем, что змеи часто являются хранительницами кладов.

„По реке тихой поплыней плывут двенадцать грешных дев, белый камень алатырь, что цвет,томно светится в их тонких перстах“.

Мифический камень алатырь (латырь) в народной традиции слывет „отцом всех камней“. В стихе о Голубиной книге читаем:

„Белый латырь-камень всем камням отец.
Почему же он всем камням отец?
С-под камешка, с-под белого латыря
Протекали реки, реки быстрые
По всей земле, по всей вселенную (ой)
Всему миру на исцеление,
Всему миру на пропитание.“ [26]

Алатырь-камень – один из первоэлементов мира, наряду с землей, водой, огнем и воздухом. В народной космологии считается опорой (стержнем, осью) мира и уподобляется мировому дереву. Алатырю приписываются сакральные и лечебные свойства, чем объясняется его широкое использование в апотропеической, продуцирующей и лечебной магии. Так как этот

[23] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 2 С. 268.

[24] *Славянские древности,* Т. 2. С. 335.

[25] *Там же,* С. 337.

[26] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 2. С. 76.

камень символ прочности и неподвержности изменениям, в заговорах именно алатырем скрепляются слова заклинателя, например: „Кто камень-алатырь изгложет, тот мой заговор превозможет“. По данным заговоров алатырь-камень лежит на океане-море или на острове Буяне. На нем находятся: мировое дерево, огненный столб, золотая церковь, золотой престол, золотое гнездо и т. п. На нем помещаются или из-под него выходят волшебные помощники, обеспечивающие успех заговора, из-под него по всему миру текут целебные реки. Этимологию мифонима „алатырь“ толковали по-разному. Афанасьев считал, „(...) Слово „алтырь“ по самой загадочности своей должно быть весьма древнего происхождения, и должно думать, что оно не прежде будет разгадано, как по возведении к санскритскому корню“.[27] Другие алатырь отождествляли с янтарем. Постоянный эпитет „бел-горюч“, придаваемый алатырю, указывает на то, что вероятнее всего „алатырь“- калк с иранского ал-атар- белый, горячий.[28] С точки зрения современной фольклористики алатырь-камень не примыкает к купальским символам. Однако можно предположить, что идея о упоминании алатырь-камня в рассказе, посвященном моменту летнего солноворота у Ремизова возникла под влиянием афанасьевской трактовки алатыря как одного из солнечных символов. „Принимая в соображение (...) общеарийское представление солнца драгоценным, огненным камнем, мы убеждаемся, что алатырь-камень есть собственно метафора ясного, весеннего солнца“.[29]

„И восхикала лебедью алая Вытарашка, раскинула крылья зарей, – не угнать ее в черную печь, – знобит неугасимая горячую кровь, ретивое сердце, истомленное купальским огнем.“ Образ Вытарашки Ремизов в примечаниях объясняет так: „Вытарашка – олицетворение любовной страсти, лишающей человека рассудка: ее ничем не возьмешь и в черную печь не угонишь, как выражается один заговор на присуху. (...)“. Д. К. Зеленин в книге „Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию“, на которую Ремизов ссылается в примечаниях об упомянутом заговоре пишет: „В заговоре на присуху (...) „...В этой избе тоска тосуща, сухота сухотуща, власть угасима и власть неугасима, и власть вытарашка, скачет от пола до потолка“; эту последнюю заговор посылает в „в черную печень, в горячую кровь, в ретивое сердце“. – „Очевидно, в образе власти-вытарашки олицетворяется сила любовно страсти, лишающей человека рассудка“.[30]

---

[27] *Там же,* С. 77.

[28] Об алатыре см. в: Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу.* Т. 2. С. 74–78.; *Словенска митологија.* Редактори: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд, 2001. С. 3.

[29] Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 2. С. 74-75.

[30] Зеленин Д. К. *Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию,* С. 38.

В „Купальских огнях“ мотивы и персонажи, не входящие в цикл купальской обрядности слились во единное целое с традиционно купальскими, создавая пеструю и по-ремизовски волшебную мозаику купальской ночи.

II

Жатвенные обряды

После Ивана-Купалы начиналось время жатвы, зависящее от климатических условий и из-за этого не имеющее устойчивого календарного приурочения. Эта календарная неустойчивость жатвы привела к тому, что разные исследователи жатвенные обряды включают то в летний, то в осенний календарный цикл. Так напр. В „Сказаниях русского народа“ И. П. Сахарова (раздел „Народный дневник“) жатвенные обряды приурочены к июлю, в сборнике „Обрядовая поэзия“ жатвенные обряды и песни помещены в раздел „Конец лета“, а Пропп рассматривает их в рамках осенней аграрной обрядности. Отсутствие точной календарной приуроченности позволяет жатвенные обряды считать обрядами переходного летне-осеннего периода. Народный календарь начало уборки урожая приурочивает к тем или другим праздникам. „(...) у русских начинали уборку злаков со дня Прокопия-жатвенника (8/21. июля) или с Ильина дня (ср.: „Илья лето кончает, жито зажинает“); по укр. Поговорке, „Святый Петро жито зажинае“.“ [31]

Начало жатвы (зажинки), а особенно ее конец (дожинки) отмечались торжественно и сопровождались различными обрядовыми действиями. В начале жатвы из нескольких колосьев делали первый (зажиночный) сноп, украшали его венками из цветов или колосьев и торжественно вносили в дом. Зажиночный сноп ставили на почетное место, в передний угол, где он оставался до молотьбы. Молотьба начиналась отдельным обмолачиванием первого снопа, а его зерна смешивались с житом или семенами для будущего посева.

Дожинки, как итог жатвы и конец тяжелой работы, производившейся в прошлом вручную, отмечались с особым торжеством. Последний дожиночный сноп, называемый еще именинником, жницы обвязывали лентами (чаще всего красными), украшали его цветами или венками, иногда даже наряжали в женский наряд (особенно в Белорусии, где такой сноп называли „бабой“) и под песни приносили его хозяину поля. На дворе хозяин угощал жниц, а последний сноп торжественно вносили в дом и,как и первый, клали в передний угол. На этом почетном месте именинник оставался до Покрова, когда им кормили скот или его зерна хранились до следующего посева. Видно, что обрядовые действия с первым и последним снопом почти тождественны. В народной традиции дожиночный сноп все-таки считается обладающим большей плодотворящей и растительной силой, чем зажиночный.

[31] *Славянские древности,* Т. 2. С. 192.

Дожиная поле, жницы всегда оставляли несколько колосьев несжатыми и этот пучок называли „бородой“. Попытаемся раскрыть суть этого обрядового действия, начиная с этимологии самого слова „борода“. „От санскр. vrdh-расти происходят лат. barba (вместо bardha), нем. bart и славян. брада; следоват., уже самый язык, назвавший бороду – растущею, наводил фантазию на это метафорическое уподобление“.[32] Такой этимологии соответствует народная символика бороды. „Борода – в народной традиции воплощение жизненной силы, роста, плодородия. Как и волосы, имеет своим главным признаком множественность, обилие. Обладает продуцирующей функцией“.[33]

В фольклористической литературе 19-го и 20-го века находим более или менее подробные, но в основном сходные описания обряда „борода“. У Сахарова читаем: „В Костромской губернии при начале жнитвы оставляют на поляне клок несжатого хлеба, что называется у них „волотка на бородку“. Волоткою называется не верх снопа, а колос, волокно. В Малороссии старухи перед жатвою завивают бороду Волосу. До этой „бороды“ во всю жнитву не касается рука жниц“.[34] Объяснив этимологию слова „борода“, Афанасьев сообщал: „Доселе уцелел обычай связывать, во время жатвы, пук несрезанных колосьев и оставлять его на ниве в честь древнего бога плодородия; это называется: завивать Волосу бороду“. [35] Заметно, что и Сахаров и Афанасьев упоминали о завивании бороды Волосу. Этого бога (Волоса/Велеса) славяне-язычники почитали не только как „скотьего бога“, но и как подателя плодородия и защитника всяческого хозяйственного блага. В более новой фольклористической литературе зафиксировано посвящение этого обряда и другим языческим персонажам, христианским святителям или даже самому хозяину поля, на котором „завивали бороду“. Пропп указывает на повсеместное именование обряда „бородой“ и предполагает существование „какой-то очень древней связи“ между индоевропейским корнем этого слова, означающим растительность и одноименного обряда, но подчеркивает, что с точки зрения современного человека „Название это не совсем ясно, и сами крестьяне его уже не понимают, называя этот пучок то бородой Ильи, которого боялись как громовника, или Христа, или бородой козла, или даже бородой того хозяина, на которого работали. Многообразие этих форм говорит о потере первоначального смысла слова „борода““.[36] Представители этнолингвистической школы считают, что „Обряд изготовления Б. осмысляется как жертва Богу (ю.-слав., с.-запад русского ареала), святому – покровителю урожая, Христу (преимущественно рус., также

[32] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 1. С. 72-73.

[33] *Славянские Древности,* Т. 1. Москва 1995. С. 229.

[34] Сахаров И. П., *Сказания русского народа,* Москва 1990. С. 295.

[35] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 1. С. 73.

[36] Пропп В. Я., *Русские аграрные праздники,* С. 65.

словен.), Спасу (укр.), Велесу – Волосу (четыре разрозненных рус. свидетельства), „деду“ (в.-словац.), полевому (рус.), полуднице (луж.), полевым животным (мышам, зайцам) и птицам (особенно в бел., серб., ю.-рус. зонах)(...)“. [37]

„Бороду“ изготовляли и украшали по-разному. „Борода“ – ритуальный предмет, символизирующий окончание жатвы (наряду с последним снопом и венком жатвенным). Известен преимущественно у вост. И юж. Славян. Представляет собой пучок последних несжатых колосьев, оставленных в поле (пригнутых к земле, скрученных жгутом, заплетенных косой, связанных ниткой, украшенных цветами и т.п.); реже горсть колосьев, срезанных и связанных в виде букета“. За этим объяснением следует подробное описание 7 различных типов жатвенных „бород“ у славян.[38] Обрядовые действия, производимые с „бородой“ Пропп сводит к двум основным формам: завивание и заламывание, т. е. сгибание колосьев в виде венка или их пригибание к земле (подобно завиванию и заламыванию берез). Жница, прикасающаяся к „бороде“ это никогда не делает голой рукой. „(...) большуха завивает несжатые волотки, но не голой рукой, а с прихваткой завивает (или с полой), т. е. спускает рукав рубахи и, прихватив его, завивает волотки по солнышку (...)“.[39] К „бороде“ прикасались лишь пјосредственно, по мнению Проппа, для того, „(...) чтобы сила ее не ушла через прикосновение; ее нужно сохранить в самых колосьях“.[40]

Обряд „борода“ Ремизов обработал в одноименном рассказе, помещенном в летнем разделе *Посолони*. „Шумный колос стелет по ниве сухое время. На проходе страда. Подоспели дожинки. Дожинают и вяжут последний сноп. Уж кличут на Бороду. И потянулся народ – белый мак – по селу на жнивье. А Борода стоит, развевается, золотая, разукладная, много янтаря в ней, много усика долгого, тонкого, острого, как серп. Завивать, завивать бородушку! (...) Несут девки межевые васильки, подвивают васильками Бороду, расцвечивают ее васильками – крестовой слезой. И кругом, как ковер, васильки. (...) И идут хороводом вокруг Бороды, ведут долгие песни, перевиваются долгие песни пригудкой, и опять на широкий разливной лад хороводы. „В рассказе отсутствуют этнографические подробности и детальное описание „завивания бороды“. Ремизовские примечания служат не только пояснениями к рассказу, но и его своеобразным дополнением. Ремизов тоже указывает на целый ряд языческих и христианских персонажей, которым посвящалась „борода“. „Завивание „бороды“ Велесу (Волосу), Спасу, Илье, Николе или Козлу – древний жатвенный языческий обряд, совер-

[37] *Славянские древности,* Т. 1. С. 233.

[38] *Там же,* С. 231.

[39] *Пропп В. Я. Русские аграрные праздники.* С. 65.

[40] *Там же,* С. 65–66.

шавшийся в последний день жатвы, называемый дожинками, зажинками, обжинками".

С какой целью совершался обряд „завивания бороды" и почему ее делали именно из последней горсти колосьев, остававшихся на поле? Рассмотрим возможные объяснения. „Если предположить, что в „бороде" будто бы сохранена плодородящая сила зерна, то исконный смысл обряда становится ясным." – пишет Пропп в духе своей аграрной теории – „Завивание в венок эту силу сохраняет, а пригибание к земле (...) имеет цель возвращения земле тех сил, которые из земли ушли в зерно. (...) Таким образом, в отличие от троичных обрядов, где силу земли из леса несли в поле, здесь мы имеем попытку сохранить эту силу на жнивье. (...) Таким образом, завитый пучок, называемый бородой, оставался несжатым в поле и должен был обеспечить земле ее силу на будущий год, сохранить, вернуть ее земле. Последний сноп, вносимый в избу, должен был способствовать процветанию всего дома и хозяйства. (...) Все это показывает, что сила, ушедшая из земли в колосья, передавалась через них обратно земле, а также всему хозяйству крестьянина".[41] Почему именно последний (отчасти первый) сноп и последний пук незжатых колосьев в народной традиции считались обладающими особой силой? На этот вопрос пытались ответить уже фольклористы 19-го века. „Земные урожаи зависят от деятельности стихийных духов. – считал Афанасьев – (...) Вообще все растительное царство представлялось древнему человеку воплощением стихийных духов, которые, соединяя свое бытие с деревьями, кустарниками и травами (...) через то самое получали характер лесных, полевых или житных гениев. По немецким, славянским и литовским преданиям, житные духи в летнюю половину года обитают на нивах. Когда хлеб поспеет и поселяне начинают жать или косить его, полевик бежит от взмахов серпа и косы и прячется в тех колосьях, которые еще остаются на корню; вместе с последними срезанными колосьями он попадается в руки жнеца и в последнем дожиночном снопу приносится на гумно или в дом земледельца. Вот почему дожиночный сноп наряжают куклой и ставят его на почетном месте, под образами".[42]

Поясняя исконный смысл обряда „борода", Ремизов ссылается на А. А. Потебню: „Связь зажинок с Козлом – А. А. Потебня (...) объясняет тем, что по распространенному верованию почти всех европейских народов „душа нивы есть козло – или козообразное существо (как фавн, Сильван), преследуемое жнецами и скрывающееся в последний несжатый пук колосьев или в последний сноп"." Козел является одним из персонажей, которому „завивали бороду" и потому, что в народных представлениях и обрядах коза/козел выступает как символ плодородия. В рамках календарной обрядно-

[41] *Там же,* С. 66–67.

[42] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 3. С. 378.

сти эта плодородящая символика козы/козла особенно четко выражена в жатвенных обрядах. „В жатвенной обрядности коза, козел – это венок из жита, свитый по окончании жатвы, или горсть колосьев, оставленная на корню при дожинках“.[43] „Во многих слав. традициях сохранились представления о том, что в несжатых колосьях скрываются обитающие в злаках полевые духи (...). В обрядовой терминологии, магических приговорах, в мотивах жнивных песен (преимущественно зап и вост. славян) сам процесс Ж. осмыслялся как преследование неких мифологических персонажей: „перепелки“, „совы“, „козы“, „зайки“, коня“, „бабы“, „пожиналки“ и др.“. [44]

Чтобы расскрыть мыслительную основу поверий,приписывающих последнему снопу и „бороде“ из последних колосьев особую силу, Пропп ссылается на девятнадцативековую теорию В. Маннгардта. Согласно этой теории, по представлениям многих европейских народов, в ржаном поле невидимо обитает „мать ржи“, которая во время жатвы спасается, убегая в последний сноп или последний незжатый пучок колосьев. Подчеркивая отсутствие данных, непосредственно указывающих, что подобные представления когда-то были и у русских, Пропп все-таки считает, что теория Маннгардта полностью раскрывает смысл обрядовых действий с последним снопом и „бородой“.“ Если эта теория верна – пишет Пропп в итоге своего рассмотрения жатвенных обрядов – основной формой обряда следует признать обряды, связанные с незжатыми колосьями и с последним снопом. Праздник первого снопа, выраженный довольно бледно, должен быть признан как вторичное образование, перенесенное от конца жатвы к ее началу“.[45]

В рассказе „Борода“ Ремизов изображает и обычай катания по жнивью, относящийся также к концу жатвы. По всей вероятности, литературным источником для описания этого обычая Ремизову послужила книга Афанасьева „Поэтические воззрения славян на природу“. В подтверждение такого предположения сравним отрывок ремизовского рассказа с соответствующим описанием обычая у Афанасьева.

„– Нивка, отдай мою силу! – причитает-приговаривает жнея, красивая молодка Василиса в длинной белой рубахе с серпом на плече. И катается молодка по жнивью, просит и молит свою ниву“. Обычай катания по жнивью у Афанасьева описан следующим образом: „В разных сторонах Руси жницы, окончив работу, катаются по ниве, приговаривая: „нивка-нивка! Отдай мою силку, что я тебя жала, силку роняла“.“ По мнению Афанасьева, эта просьба, обращенная к земле, обусловлена тем, что „(...) для простого, неразвитого народа, воспитанного на старинных эпических преданиях, земля вовсе не была бездушною; он наделял ее чувствами и волей“.[46]

---

[43] *Славянские древности,* Т. 2. С. 523.

[44] *Там же,* Т. 2. С. 195-196.

[45] Пропп В. Я., *Русские аграрные праздники,* С. 67.

[46] Афанасьев А. Н., *Поэтические воззрения славян на природу,* Т. 1. С. 74.

Полный текст приговора жниц, приведенный Афанасьевым, читаем и в ремизовских примечаниях к рассказу „Борода“.

Жатвенными обрядами заканчивается богатый и разнообразный весенне-летний цикл календарных обрядов.

Маја Јончић

О ЛЕТЊИМ ПРАЗНИЦИМА У ЗБИРЦИ *ПО СУНЧЕВОМ ХОДУ* А. РЕМИЗОВА: ИВАЊДАН И ЖЕТЕЛАЧКИ ОБРЕДИ

(Резиме)

Циклична четвороделна структура Ремизовљеве збирке *По сунчевом ходу* симболизује кружно „кретање“ сунца од пролећа до зиме и обратно што потврђују и називи делова збирке по годишњим добима. У летњем периоду народног календара посебно место заузима Ивањдан као један од највећих годишњих празника и моменат летњег солстиција и период жетве.

Веровања, обреде и обичаје везане за летњи период народног календара Ремизов обрађује у две приче из одељка *Лето красно*. Прича *Ивањданске ватре* прави је одраз Ремизовљеве опчињености магијом ивањданске ноћи у којој „пирује нечиста сила“. Пред читаоцем се смењује низ „нечистих“ митолошких бића: кућни, шумски и водени духови, русалке, Баба-Јага, Змија-Шкорпија и др. Иако у народној традицији неки од поменутих ликова нису везани за Ивањдан, у Ремизовљевој причи они чине складни бајковити мозаик. У текст приче Ремизов укључује низ типичних ивањданских мотива – ивањданске ватре, сакупљање лековитих трава, цветање папрати у поноћ и појављивање подземног блага али их детаљније не обрађује.

У причи *Брада* Ремизов обрађује обичаје везане за свечани завршетак жетве – украшавање последњег снопа, „везивање браде Велесу“ тј. везивање и украшавање неколико класова који остају непожњевени и ритуално котрљање жетелица по њиви.

Кључне речи: руска књижевност, Алексеј Ремизов, *По сунчевом ходу* (*Посолонь*), фолклор, народни календар, летњи празници, Ивањдан, жетелачки обреди.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 149–160)
UDC: 811.16'367.625'366.58 = 134.2

Dragana Bajić
Universidad Autónoma de Madrid

ALGUNAS CONSECUENCIAS GRAMATICALES DEL ASPECTO VERBAL ABIERTO EN LAS LENGUAS ESLAVAS[1]

En el presente trabajo abordaremos la parte de la semántica verbal que se refiere al aspecto para demostrar que algunas consecuencias de su expresión gramatical en las lenguas eslavas se reflejan en la ausencia de la determinación abierta de los argumentos verbales (exceptuando la particularidad del búlgaro y del macedonio) por un lado y de la concordancia de tiempos por otro.

0. Introducción

Sobre el aspecto verbal existe una amplísima bibliografía que demuestra el interés suscitado por el tema tanto entre los eslavistas eslavos como entre los no eslavos. Lo que se ha escrito con frecuencia se caracteriza por la imprecisión terminológica – un término denota diferentes contenidos, o para el mismo contenido hay varios términos – por la ausencia de una clara distinción metodológica de niveles lingüísticos y, a veces, por la falta de explicación de un hecho del que sólo se observa que se produce.

En primer lugar, es necesario tratar por separado los componentes léxico y gramatical por muy difícil que esto pueda resultar. Dado que una lengua natural es un sistema dinámico que representa un contínuum de diferentes fases, los límites entre lo léxico y lo gramatical cambian, lo que ya advirtió R. Adrados[2]. Sin embargo, esto de ninguna manera excluye la posibilidad de un estudio sincrónico, sino que lo matiza y enriquece su metodología.

El aspecto está relacionado con el tiempo. El tiempo no es una categoría propiamente lingüística, sino cognitiva o, en términos de Jackendoff[3], es una categoría ontológica mayor y como tal se proyecta en la lengua. El punto en el que coinciden todos los estudiosos es que el aspecto es una categoría concep-

[1] Este trabajo ha sido presentado en las III Jornadas Andaluzas de Eslavística celebradas en Granada del 22 al 24 de septiembre de 2004.

[2] Adrados, F. R. (1950): "Observaciones sobre el aspecto verbal", Estudios clásicos I, pp. 11-25 y Adrados, F. R. (1963): *Evolución y estructura del verbo indoeuropeo,* Madrid, CSIC, Instituto "Antonio Nebrija".

[3] Jackendoff, R. (1990): *Semantic Structures*, MIT Press, Cambridge Mass.

tual. En consecuencia, su reflejo lingüístico revela el modo de entender el tiempo.

La gramática de una lengua particular ofrece dispositivos formales cuyas combinaciones se utilizan para expresar los contenidos semánticos. Lo que se presta a comparaciones, como también llamó la atención R. Adrados (1950), son los significados y no las formas. En este sentido la distinción establecida entre los así llamados aspecto léxico y aspecto gramatical, no siempre ha sido aplicada en la práctica.

Por último, además de los módulos semántico y gramatical, cabe diferenciar uno tercero, el funcional, que engloba los usos prototípicos, modales y discursivos del aspecto.

Aquí nos ocuparemos de la gramática del aspecto eslavo teniendo en cuenta su significado y dejando al margen sus funciones.

1. Aspectualidad

La aspectualidad es el término utilizado por Verkuyl[4] con el que designa "propiedades aspectuales de las oraciones". Es de naturaleza composicional, ya que en su construcción participan elementos temporales y atemporales.

Veamos los primeros. Dentro de este marco la estructura temporal no es homogénea, sino que se aíslan tres niveles: el del **aspecto**, el de la **Aktionsart** y el de la **referencia temporal**. Verkuyl[5] considera que la distinción entre los primeros dos es teóricamente irrelevante, opinión que no compartimos, al menos en cuanto a las lenguas eslavas. Desde el punto de vista formal, en la bibliografía occidental el primer nivel se suele denominar aspecto gramatical y el segundo aspecto léxico; el tercero se conoce generalmente como tiempo verbal.

De nuevo remitimos a R. Adrados[6] isistiendo en que a causa de la gramaticalización los límites entre lo gramatical y lo léxico pueden difuminarse, como también lo observaron otros autores (por ejemplo, Sasse[7]). Con el procedimiento de la derivación morfológica, que es gramatical, el verbo eslavo produce y marca abiertamente nuevas unidades verbales que son lexemas.

Dickey[8] define el aspecto eslavo en términos de definitud temporal cuantitativa relacionada con el concepto de totalidad. En esta línea el aspecto imperfectivo es temporalmente indefinido y significa la no totalidad y el perfectivo es definido y significa la totalidad. Por lo tanto el aspecto tiene sólo dos valores.

---

[4] Verkuyl, H. J. (1993): *A Theory of Aspectuality. The Interaction between Temporal and Atemporal Structure*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 3.

[5] Ibidem, p. 11

[6] Adrados, F. R. (1950): "Observaciones sobre el aspecto verbal", *Estudios clásicos* I, pp. 11–25.

[7] Sasse, H. J. (1991): "Aspect and Aktionsar"t, en Vetters and Vandeweghe (eds.), pp. 31–45.

[8] Dickey, Stephen M. (2000): *Parameters of Slavic Aspect: a cognitive approach,* Leland Stanford Junior University: CSLI Publications.

La *Aktionsart* es la modalidad[9] de la acción verbal y es de carácter cualitativo, porque determina las fases, es decir, cómo se realiza un evento: comienza y continúa, comienza y termina en un mismo punto, dura antes de terminar, o sólo dura.

Finalmente, la referencia temporal sitúa el evento en el pasado, presente o futuro y también como anterior, simultáneo o posterior respecto a otro evento o al momento de habla. Con *evento* nos referimos a la suma de las informaciones proporcionadas por el verbo y sus argumentos, con lo que evitamos el borroso e incómodo término *acción verbal*.

Los valores de la *Aktionsart* son múltiples e igual que el tiempo referencial, en las lenguas eslavas están dominados y condicionados por uno de los dos rasgos aspectuales. Por ejemplo, el aspecto perfectivo es incompatible con la modalidad durativa y con la referencia de presente.

No todas las lenguas expresan abiertamente los tres niveles. La relevancia de cada uno de ellos es de índole cognitiva y no lingüística. Los estudios tipológicos demuestran que la formalización del tiempo a través de la categoría del verbo es opcional, así que las lenguas naturales han sido divididas en "temporales", como por ejemplo las indoeuropeas, y en "atemporales"[10], como las hamítico-semíticas o el chino.

Esta macrodivisión en realidad representa extremos de un contínuum de varias microdivisiones aplicables dentro de las familias y subfamilias lingüísticas. Así en la indoeuropea se observa una proporción inversa en la expresión del aspecto y del tiempo verbal. En las lenguas romances (y no sólo en ellas), el nivel léxico contiene sólo la información sobre la *Aktionsart*, mientras que los valores aspectuales se legitiman a través de las formas flexionadas del verbo junto con otros elementos sintácticos. La *Aktionsart* condiciona parcialmente el tiempo referencial, porque una colisión entre ellos puede anularse con ayuda de complementos:

(1) a. ? El tren sale.
b. El tren sale a las seis.

(2) a. *Juan está creyendo en Dios.
b. Juan está creyendo en Dios ahora.

La extrańeza ante la oración (1a) se produce porque el predicado *sale* es puntual y no es compatible con un presente de significado genérico; por esto mejora en (1b) con el complemento indicador de puntualidad.

[9] Existen varias traducciones-adaptaciones como *carácter aspectual* (Lyons, 1978, que rechaza 'Aktionsart' por las limitaciones del término 'acción'), *clases aspectuales* (Dowty, 1979), *modalidad de acción* (Rojo, 1990), *modo de acción* (Bosque, 1990b), *significados aspectuales* (Grubor, 1953 que también utiliza el término *técnica*), o *perfil verbal* ('glagolski lik', Belić, 1955–1956)

[10] Los términos ingleses son "tensed" y "non-tensed" o "tenseless":

En (2a) el predicado de un verbo de estado no es compatible con el presente progresivo, pero mejora con un actualizador en (2b), aunque el significado de la frase nos lleva al nivel discursivo con una implicatura obligatoria, análisis que aquí no interesa. Todo esto significa que la mayoría de los lexemas verbales puede utilizarse en cualquier tiempo referencial porque éste es dominante.

Uno de los resultados de esta circunstancia es un mayor número de tiempos y perífrasis verbales en las lenguas romances, mientras que en las lenguas eslavas su número se ha ido reduciendo porque el dominio del aspecto, expresado de forma abierta, ha ido anulando su referencialidad. Finalmente, dentro del contínuum eslavo, en un extremo se sitúan las lenguas del oeste y del este con sólo tres tiempos principales, presente, pasado y futuro, y en el otro está el búlgaro con cuatro tiempos pasados y ambos valores aspectuales. En medio está el serbocroata que, a pesar de que cuenta con cuatro tiempos de pasado, en la lengua estándar utiliza solo uno y ha eliminado el imperfecto (posible sólo de verbos imperfectivos) y pluscuamperfecto (posible solo de verbos perfectivos), mientras que mantiene el uso de un aoristo perfectivo muy limitado y marcado.

Otro resultado atañe al momento de habla. En las lenguas en las que domina el aspecto, estando éste desprovisto de cualquier fuerza referencial, le resta toda relevancia al momento de habla[11]. Al contrario, en aquellas en las que domina el tiempo referencial, el momento de habla es de importancia crucial en la determinación de relaciones en el eje temporal.

En la construcción de la aspectualidad hemos mencionado en segundo lugar los elementos no verbales o atemporales. Su participación en la información aspectual conduce al campo de las interferencias entre el verbo y sus argumentos.

En los siguientes apartados nos ocuparemos de estos dos fenómenos: 1) la relación entre la concordancia temporal y el papel del momento de habla en las lenguas eslavas y 2) la determinación de los argumentos verbales nominales. No nos detendremos en complementos de tipo adverbial.

2. Concordancia temporal

La no referencialidad temporal del aspecto tiene una consecuencia directa en la concordancia temporal. Siendo la propiedad fundamental del sistema verbal eslavo, el aspecto –como se ha dicho– ejerció una neutralización de los rasgos referenciales de los tiempos verbales que se iban convirtiendo en meros denotadores de la ubicación en el eje temporal, desligados unos de otros y del momento de habla. Su progresiva disfuncionalidad provocó la desaparición de la mayoría de ellos, quedándose el de semántica más neutral.

Por las mismas razones las lenguas eslavas carecen de concordancia de tiempos. Las categorías afectadas por el cambio del estilo directo al indirecto

[11] Este hecho lo han destacado Jakobson (1971), Maslov (1988) y Dickey (2000) entre otros.

son la entonación y los constituyentes pronominales y adverbiales. Hablando del ruso, Comrie[12] apunta que se mantiene el centro deíctico del estilo directo (del locutor original) y que hay una asimetría entre el desplazamiento de los deícticos verbales y no verbales[13]. Esta afirmación exige explicación.

Si los tiempos verbales eslavos están desprovistos de una referencia temporal, entonces su significado es genérico. La concordancia entre ellos es redundante y a través de los pronombres, demostrativos, posesivos y adverbios temporales recae plenamente en el nivel léxico. Para un locutor eslavo estos elementos son el auténtico "centro deíctico", así que no es que en el estilo indirecto se mantenga el "centro deíctico" del directo, sino que este centro no está en las formas verbales, ya que ellas no son deícticas.

Lo demostraremos en los siguientes ejemplos de serbio:

(3)a. Rekli su: "Naši prijatelji su otišli juče."
Part. pf. Aux posesivo sujeto Aux Part.pf. compl.
dicho han: nuestros amigos han marchado ayer
Dijeron: "Nuestros amigos se marcharon ayer".

b. Rekli su da su njihovi prijatelji otišli prethodnog dana.
Part. pf. Aux Conj. Aux posesivo sujeto Part.pf. compl.
dicho han que han sus amigos marchado anterior día
Dijeron que sus amigos se habían marchado el día anterior.

En el estilo directo, en la oración enunciativa del (3a) figura el tiempo pasado no marcado que hoy en día asume casi todos los valores y usos del resto de los tiempos pasados. Dado su significado genérico, se mantiene inalterado en el estilo indirecto que afecta sólo al posesivo y al complemento adverbial. Si sustituimos este pasado por el aoristo que es un tiempo referencial porque denota una acción que se acaba justo antes del momento de habla y si intentamos trasladarlo al estilo indirecto sin ningún apoyo adverbial, obtendremos un resultado agramatical:

(4)a. Rekli su: "Naši prijatelji odoše."
Part. Aux posesivo sujeto aoristo
dicho han: nuestros amigos han marchado
Dijeron: "Nuestos amigos se han marchado."

b. *Rekli su da njihovi prijatelji odoše.
Part. Aux Conj. posesivo sujeto aoristo
dicho han que sus amigos han marchado
Dijeron que sus amigos se habían marchado.

[12] Comrie, B. (1985): *Tense*, Cambridge University Press.

[13] El término de la deixis guarda una relación estrecha con el de la referencia. Fillmore (1975:38) la define como "identificación de los participantes en el acto comunicativo y su situación en el espacio y en el tiempo durante la realización del acto comunicativo".

Sin embargo, añadiendo el apropiado adverbio temporal, la situación mejora:

c. Rekli su da njihovi prijatelji upravo odoše.
Part. AUX Conj. posesivo sujeto compl. adv. aoristo
dicho han que sus amigos acabaron de marchar
Dijeron que sus amigos se acababan de marchar.

Esto demuestra que incluso un tiempo muy marcado como el aoristo pierde su fuerza compitiendo con el poder semántico de un adverbio y confirma la explicación de por qué está desapareciendo del serbio actual.

3. Determinación nominal

Hemos mencionado que los argumentos verbales, que son atemporales, participan en la estructura aspectual. De la misma manera que la aspectualidad es composicional, podemos hablar de la composicionalidad de la determinación nominal[14]. Aun siendo un fenómeno ampliamente estudiado, igual que el aspecto, no abundan trabajos que relacionen el condicionamiento recíproco de predicados y sus argumentos nominales[15].

Salta a la vista que en el ámbito indoeuropeo hay una simetría entre el grado de referencialidad del sistema verbal y el grado de la determinación nominal. Las lenguas que más explícitamente definen el tiempo, también lo hacen con la categoría nominal. Así las romances, con su desarrollado sistema referencial de tiempos verbales, disponen de una fuerte determinación nominal cuyo máximo exponente es el artículo. Las eslavas, con una débil referencia temporal, disponen de una determinación nominal subyacente al sistema de casos, entre otros dispositivos. En ambos grupos, difieren por un lado el rumano con un número reducido de casos y con artículo, y por otro el búlgaro y el macedonio que no tienen casos y sí el artículo. La semántica del caso, al igual que la del componente temporal del verbo, consta de varios segmentos de los que uno tiene que ver con la determinación. Los morfemas flexivos del caso no son determinantes explícitos, sino portadores del rasgo [+/- determinado] que se legitima en el entorno sintáctico.

Ilustraremos esta legitimación del rasgo Det en el argumento de predicado teniendo en cuenta que en la pareja aspectual el imperfectivo es el no marcado y el perfectivo el marcado. Tomaremos en consideración tanto los nombres contables, como no contables.

[14] Sobre la naturaleza morfológica y sintáctica de la definitud escribió K. Börjars (1997) basándose en el análisis de las lenguas balcánicas y escandinavas.

[15] Mencionamos el de Kabakčiev (1984) para el búlgaro, el de Tabakowska (1993) para el polaco y, fuera del marco indoeuropeo, el de Ikegami (1993) para el japonés.

(5)a. Pio je pivo.
Part.impf. Aux Acus. Sg. [–det]
bebido ha cerveza
Bebía / estaba bebiendo cerveza.

b. Popio je pivo .
Part. pf. Aux Acus. Sg. [+det.]
bebido ha cerveza
(Se) Bebió / ha bebido una/la/esta cerveza.

En (5a) el predicado es el verbo imperfectivo que concede al complemento directo, un nombre no contable, la interpretación indeterminada: se trata de cerveza y no de otro tipo de bebida. En (5b) el verbo es perfectivo y su complemento es determinado porque se interpreta como 'bebió la cerveza que le fue servida, o la que había pedido, o la que tenía delante', lo que en español se refleja en el uso del artículo o demostrativo. Como se ve, la relación entre el predicado y su argumento se desarrolla en el sentido contrario del que ocurre en español: no es el argumento el que legitima el valor aspectual del predicado, sino es el predicado el que legitima el valor determinante del argumento.

Además, los verbos de objeto opcional, como *piti* del ejemplo anterior, o *čitati* del siguiente, siempre son imperfectivos. Sus parejas perfectivas son de objeto obligatorio; si éste se omite, el resultado es agramatical:

(6)a. Pio je.
Estaba bebiendo.

b. *Popio je. vs. Popio je pivo.
*Se bebió. Se bebió una/la/esta cerveza.

(7)a. Čitao je.
Estaba leyendo.

b. *Pročitao je. vs. Pročitao je knjigu.
*Terminó de leer. Terminó de leer el libro

Con los nombres contables, tanto en singular como en plural, también se produce el mismo efecto. En (8a) el objeto directo es indeterminado y el significado es que se leía un libro o libros y no por ejemplo periódicos, mientras que en (8b) se da por hecho que el objeto es conocido por ambos interlocutores:

(8)a. Čitao je knjigu / knjige
Part. pf. Aux Acus. Sg. [–det] Acus. Pl. [–det]
leído ha libro / libros
Leía (un) libro/s.

b. Pročitao je knjigu / knjige
Part. pf. Aux Acus. Sg.[+det] / Acusat.Pl. [+det.]

leído ha el libro / los libros
Leyó / ha leído el libro / los libros (que le habían dejado).

El diferente grado de marcado de la categoría funcional Det en el ámbito de la adquisición de segundas lenguas representa una gran dificultad. Esto es precisamente lo que predice la Hipótesis del Marcado Diferencial de Eckman[16]. El elemento más marcado en una lengua que en otra siempre representa un problema para el hablante no nativo. Si el aprendizaje se inicia después del así llamado período crítico, se puede afirmar con total certeza que, por muy alto nivel de conocimiento que se consiga, nunca será cien por cien equiparable al nivel nativo.[17] El hablante de una lengua romance no supera las dificultades con el "aspecto eslavo" y con el complejo comportamiento de los casos, mientras que el hablante eslavo siempre tropieza con los múltiples tiempos dentro del sistema verbal y con el artículo dentro del sistema nominal.

4. Conclusiones

El tema de la aspectualidad es un campo extensísimo del que aquí hemos extraído lo que nos ha parecido como más llamativo en contacto entre una lengua romance y otra eslava y nos hemos limitado a esbozar dos problemas fundamentales que emergen en la comparación.

Un análisis detallado y más profundo de la información aspectual abierta y encubierta combinada con la referencialidad y la deíxis temporal por un lado y con la determinación nominal por otro podría contribuir considerablemente al desarrollo de la metodología de la enseñanza tanto del español como de las lenguas eslavas como segundas lenguas. Dado que las categorías funcionales son esencialmente de carácter conceptual, la práctica en la enseñanza de adultos demuestra que debería prestarse especial atención al "cambio de código" en función de diferentes maneras de ver el mundo, de pensar diferente.

BIBLIOGRAFÍA

Adrados, F. R. (1950): "Observaciones sobre el aspecto verbal", Estudios clásicos I, pp. 11-25.

Adrados, F. R. (1963): *Evolución y estructura del verbo indoeuropeo,* Madrid, CSIC, Instituto "Antonio Nebrija".

Bache, C. (1982): "Aspect and Aktionsart: Towards a Semantic – Distinction", *Linguistics*, 18/1, pp. 57–72.

[16] Eckman, F. (1977): "El análisis contrastivo y la teoría de lo marcado", en Muñoz Liceras (1992), pp. 207–224.

[17] V.: también Kabakčiev (1984).

Bache, C. et al. (eds.) (1994): *Tense, Aspect and Action. Empirical and Theoretical Contributions to Language Typology*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter.

Belić, A. (1935), "Postanak praslovenske glagolske sisteme, Glas Srpske kraljevske akademije, CLXIV, drugi razred, 84, pp. 3–40.

Belić, A. (1955-56): "O glagolima sa dva vida", *Južnoslovenski Filolog*, XXI, pp. 1–11.

Belić, A. (1955-56): "Đuro Grubor, Aspektna značenja", *Južnoslovenski filolog*, XXI/ 1-4, pp. 291–303.

Bertinetto, P. M. et al. (eds.) (1995Ş): *Temporal Reference, Aspect and Actionality. Vol. 1: Semantic and Syntactic Perspectives,* Torino, Rosenberg&Sélier.

Bertinetto, P. M. et al. (eds.) (1995b): *Temporal Reference, Aspect and Actionality, Vol. 2: Typological Perspectives*, Torino, Rosenberg &Séller.

Binnick, R. I. (1991): *Time and the Verb. A Guide to Tense and Aspect,* New York/Oxford, Oxford University Press.

Börjars, K. (1997): "One (more) reason why we need morphology", en Dressler, W.U. et al. (ed.) (1997), pp. 111–129.

Bosque, I. (ed.) (1990b): *Tiempo y aspecto en español*, Madrid, Cátedra.

Bybee, J. L. (1985): *Morphology. A Study of the Relation between Meaning and Form*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Chung, S. and A. Timberlake (1985): "Tense, Aspect and Mood", in Shopen, pp. 202–258.

Cohen, D (1989): *L'aspect verbal,* Presses Universitaires de France.

Comrie, B. (1976): *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge University Press.

Comrie, B. (1985): *Tense*, Cambridge UniversityPress.

Dickey, Stephen M. (2000): *Parameters of Slavic Aspect: a cognitive approach,* Leland Stanford Junior University, CSLI Publications.

Dowty, David R. (1979): *Word Meaning and Montague Grammar. The semantic of verbs and Times in GS and in Montague's PTQ*, Dodrecht Reidel.

Dressler, W. U., M. Prinzhorn and J. R. Rennison (eds.) (1997): *Advances in Morphology,* Berlin – New York, Mouton de Gruyter.

Durst-Andersen, P. (1994): "Russian Aspect as different statement models", in Bache et al. (eds.), pp. 81-112.

Eckman, F. (1977): "El análisis contrastivo y la teoría de lo marcado", en Muñoz Liceras (1992), pp. 207–224.

Fillmore, Charles J. (1975): *Santa Cruz Lectures on Deixis 1971*, Reproduced by the Indiana University Linguistic Club, Bloomington.

Galton, A. (1984): *The Logic of Aspect. An Axiomatic Approach*, Oxford, Clarendon Press.

Geiger, R. A. and B. Rudzka-Ostyn (eds.) (1993): *Conceptualizations and Mental Processing in Language,* Berlin / New York, Mouton de Gruyter.

Grickat, I. (1957-58): "O nekim vidskim osobenostima srpskohrvatskog glagola", *Južnoslovenski filolog*, XXII/1-4, pp. 65-128.

Grubor, Đ. (1953): *Aspektna značenja*, I – II, Rad 293: 5–234 i Rad 295: 81–277, JAZU, Zagreb.

Guzmán Tirado, R. y M. Herrador del Pino (2000): *Investigaciones de gramática funcional: la aspectualidad en ruso y español,* Granada, Universidad de Granada.

Hoekstra, T. (1992): *Aspect and Theta Theory,* en Roca, Iggy M. (ed.) (1992), pp. 145–174.

Hopper, P. J. (ed.)(1982): *Tense – Aspect: between Semantics and Pragmatics*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Ikegami, Y. (1993): "What does it mean for a language to have no singular-plural distinction? Noun-verb homology and its typological implication", in Geiger and Rudzka- Ostyn, pp. 801–814.

Ivić, M. (1983): "Načini na koje slovenski glagol ovremenjuje ponavljanu radnju" en *Lingvistički ogledi,* Beograd, Prosveta, pp. 37–56.

Jackendoff, R. (1983): *Semantics and Cognition*, Cambridge Mass./London England, MIT Press.

Jackendoff, Ray (1990): *Semantic Structures*, Cambridge Mass, MIT Press.

Jakobson, Roman (1971): "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb, Selected Writings", vol. II: *Word and Language*, Hague/Paris, Mouton, pp. 130–147.

Kabakčiev, K. (1984): "The article and the aorist/imperfect distinction in Bulgarian: an análisis based on cross-language "aspect" parallelisms", *Linguistics* 22, pp. 643-672.

Kipka, P. F. (1990): *Slavic Aspect and its Implications*, Doctoral Thesis, MIT Working Papers in Linguistics, Cambridge, Mass..

Lyons, J. (1978): *Semantics*, vol. II, Cambridge, Cambridge University Press.

Markič, Jasmina (1991): *Hacia un estudio aspectual contrastivo entre el esloveno y el español*, Verba Hispanica, 1, 105–110.

Markič, J. (2000), "La aspectualidad y la temporalidad en la enseñanza del español a estudiantes eslovenos. Importancia de un enfoque contrastivo", en *Actas del XI Congreso Nacional de ASELE*, Universidad de Zaragoza, pp. 505–512.

Maslov, J. S. (1988): "Resultative, Perfect, and Aspect", in Nedjalkov (ed.), pp. 63–85.

Miguel Aparicio, E. de (1992): *El aspecto en la sintaxis del español: Perfectividad e impersonalidad*, Madrid, Ediciones de la UAM.

Miguel Aparicio, E. de (1999): “El aspecto léxico”, en RAE: GDLE, vol. 2, pp. 2977–3060.

Miguel Aparicio, E. de y M. Fernández Lagunilla (2000): “El operador aspectual *se*”, *RSEL*, 30, pp. 13-43.

Muñoz Liceras, J. (ed.) (1992): *La adquisición de las lenguas extranjeras*, Madrid, Visor.

Nedjalkov, V. (ed.) (1988): *Typology of Resultative Constructions*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.

Paducheva, E. V. (1995): “Taxonomic Categories and Semantic of Aspectual Opposition”, in Bertinetto et al. (eds.), Vol 1, pp. 71–89.

Падучева, Е. В (1996): *Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива,* Москва, Школа «Языки русской культуры»,.

Roca, Iggy M. (ed.) (1992): *Thematic Structure. Its Role in Grammar*, Berlin / New York, Foris Publications.

Rohrer, Ch. (ed.) (1980): *Time, Tense and Quantifiers.* Proceedings of the Stuttgart Conference on the Logic of Tense and Quantification, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

Rojo, G. (1990): “Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español”, en Bosque (1990b), pp. 17-43.

Rudzka-Ostyn, B. (1988): *Topics in Cognitive Linguistics*, Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

Sanfilippo, A. (1991): *Thematic and Aspectual Information in Verb Semantics*, en Vetters and Vandeweghe (eds.), pp. 87-114.

Sasse, H. J. (1991): *Aspect and Aktionsart*, en Vetters and Vandeweghe (eds.), pp. 31–45.

Shopen, T. (ed.)(1985): *Language Typology and Syntactic Description,* Vol. 3, Cambridge, Cambridge University Press.

Smith, Carlota S. (1991): *The Parameter of Aspect*, Dodrecht, Kluwer.

Tabakowska, Elzbieta (1993): *Articles in Translation: an exercise in cognitive linguistics,* en Geiger and Rudzka-Ostyn (1993), pp. 785–800.

Tenny, C. (1994): *Aspectual Roles and the Syntax-Semantics Interface*, Dodrecht, Kluwer Academic Publishers.

Varela Ortega, S. y L. Haouet (1996): *Spanish Verbal Prefixation: a Lexical Syntactic Account*, 7th International Morphology Meeting, Vienna.

Verkuyl, H. J. (1993): *A Theory of Aspectuality. The Interaction between Temporal and Atemporal Structure*, Cambridge, Cambridge University Press.

Vetters, C. and W. Vandeweghe (eds.) (1991): *Perspectives on Aspect and Aktionsart*, Belgian Journal of Linguistics, 6, Université de Bruxelles.

Драгана Бајић

НЕКЕ ГРАМАТИЧКЕ ПОСЛЕДИЦЕ ОТВОРЕНОГ ИСКАЗИВАЊА ГЛАГОЛСКОГ ВИДА У СЛОВЕНСКИМ ЈЕЗИЦИМА
(Резиме)

Постоји огромна библиографија о глаголском виду уопште (укључујући и најразличитије типолошке студије) и у словенским језицима посебно, али то не значи да су на сва питања везана за њега дати и задовољавајући одговори. Стручњацима са словенских говорних подручја неретко недостаје перспектива страног језика, а оним несловенским право разумевање значења. Тако је тема понекад недовољно обрађена, а понекад је приступ унео више забуне него разјашњења. Главни разлог је мешање семантичких, граматичких и прагматичких критеријума. У терминолошком смислу, 'аспект' се најчешће користи и за глаголски вид и за *Aktionsart*, што му одузима неопходну прецизност.

У овоме раду се врло сажето бавимо видом као једним делом укупног глаголског значења како бисмо указали на две најупадљивије последице његовог отвореног, граматичког исказивања у словенским језицима. То су 1) одсуство слагања времена и 2) условљеност одређености директног објекта при непостојању категорије члана (са изузетком бугарског и македонског).

Наше основне поставке су следеће: 1) у оквиру денотације временских односа, у словенским језицима је вид доминантна семантичка категорија код глагола која условљава и модалитет (*Aktionsart)* и глаголско време, што је потпуно обрнуто од романских језика (и не само њих) код којих доминира глаголско време, модалитет је садржан у лексичкој информацији, а видска вредност је латентна и остварује се синтаксичким средствима; 2) видско значење као доминантно и нереференцијално у словенским језицима врши неутрализацију референцијалности времена, чиме се објашњава њихово свођење на три основна у већини језика; 3) једна од последица тога је да се у преласку из директног у индиректни говор, будући да је глаголско језгро лишено деиктичке функције, померања огледају само у интонацији и у заменичким, придевским и прилошким допунама; 4) друга последица је постојање симетрије између глаголске и именске детерминације, тј. слаба глаголска референцијалност је у директној вези са одсуством категорије члана чије се значење у словенским језицима постиже кроз синтаксу и лексичком селекцијом (као видско у романским).

Кључне речи: глаголски вид, слагање времена, именска детерминација.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 161–166)
UDC: 821.163.41 – 3.09 KIŠ, D. = 133.1

Marjana Đukić
(Institut za strane jezike, Podgorica)

DANILO KIŠ ET LES NOUVELLES FORMES LITTÉRAIRES

Les théories formelles, celle des formalistes russes et des narratologues français, qui mettent en valeur les procédés narratifs, révèlent le caractère universel et trans-individuels de certaines formes. Grâce aux résultats de leurs recherches, les notions de la critique traditionnelle comme "imitation" ou "influences" sont remises en question. Il y a une opinion vague assez répandue concernant l'œuvre de Danilo Kiš à la lumière du nouveau roman français et de Borges, ce qu'on va mettre en évidence grâce justement aux formes qui ont en effet provoqué cette thèse hypothétique.

L'œuvre de Danilo Kiš a subi (et subit) les conséquences de son goût pour les formes. Grâce aux procédés trouvés dans son œuvre, les critiques paresseux ont souvent lié Kiš à certains courants littéraires ou à certains auteurs qui ont prétendument exercé une influence sur lui. Parmi ces études, il y en a plusieurs qui ont relevé, par la comparaison, les effets et les significations les uns et les autres, sans mettre l'accent sur les influences et l'imitation.

Le plus souvent dans les critiques, l'œuvre de Kiš succède au nouveau roman et à Borges, mais il y en a qui le rapprochent des écrivains de l'Europe centrale – Hermann Broch, Bruno Schulz et Kafka, puis de Proust, des écrivains hongrois, de Nabokov, de Perec. Kiš, pour sa part, a souvent nommé comme interlocuteurs privilégiés Rabelais, Borges, Joyce, Babel, Koestler, Andrić, Krleža.

Bien que les formes littéraires présentent un héritage commun pour chaque écrivain, il y a des procédés canonisés par certains auteurs ou certains mouvements littéraires à qui ils s'associent. Par conséquent, ces formes sont comprises comme la propriété de quelqu'un que les autres imitent. Les formalistes russes ont plutôt annulé ce préjugé critique et Genette a indiqué que toutes les formes post-modernes sont à vrai dire pré-modernes, qu'elles existaient dans la littérature du XVIIème ou XVIIIème siècle mais qu'elles étaient méconnues et en dehors des normes de l'époque. A partir de cette position critique on va éclairer les rapports entre Kiš et le Nouveau Roman et Borges.

Kiš et le nouveau roman

Il semble adéquat de prendre comme point de départ pour ce rapport l'opinion de Kiš lui-même qui, en parlant sur ce sujet, a su reconnaître le Nouveau Roman plus en théorie qu'en pratique.

> Je suis d'avis cependant que de nombreux écrivains contemporains, y compris moi-même, ont tiré de leurs recherches un enseignement positif ; je pense avant tout au rejet du type littéraire et de la psychologie comme moteurs essentiels du mécanisme romanesque classique.[1]

La rupture radicale du nouveau roman avec le roman traditionnel a offert de nombreuses possibilités aux écrivains dont les credos poétiques étaient semblables et qui sentaient bien que le roman traditionnel avait épuisé la faculté d'attirer la perception du lecteur. Citons Chklovski: "La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique."

Les procédés et les formes si souvent liés au Nouveau Roman, phénomène littéraire né en France après la Deuxième Guerre mondiale, existent en effet depuis longtemps, mais le nouveau roman les a canonisés, à l'instar des formalistes russes. On se rappelle ici comment les formalistes ont abordé ce problème au sein de l'étude sur l'évolution littéraire, avec cet extrait de Chklovski:

> La branche vaincue n'est pas anéantie, elle ne cesse pas d'exister. Elle quitte seulement le faîte, elle est reléguée sur une voie d'attente, mais elle peut resurgir à nouveau comme un prétendant éternel au trône. Les choses se compliquent en réalité, du fait que la nouvelle hégémonie n'est pas un simple rétablissement de l'ancienne forme, mais que d'autres écoles cadettes et des traits hérités de son prédécesseur viennent l'enrichir, mais ils ne tiennent qu'un rôle auxiliaire.[2]

Les formes, telles que la description minutieuse, la fragmentation de l'histoire, la dislocation de l'intrigue, le personnage privé de sa psychologie, sont toutes l'héritage d'une longue tradition romanesque, mais d'une ligne un peu marginale, ou d'une fonction différente, jusqu'au nouveau roman. C'est alors sous cette lumière qu'il faut comprendre les phénomènes littéraires connus dans l'ancienne théorie sous le nom de l'*influence*, et qui dans la théorie moderne, sont liés aux études des relations *intertextuelles*.

On ne peut pas nier que Kiš a lu les nouveaux romanciers, mais il s'agit aussi d'une révolte analogue contre la littérature engagée de l'époque, incarnée en France par la personne de Sartre, et en Yougoslavie par la littérature dite socialiste. Il s'agissait donc, tout d'abord, d'un épuisement des anciennes formes qu'il fallait remplacer.

---

[1] *Le résidu amer de l'expérience*, p. 131.

[2] *Théorie de la littérature,* p. 69.

Quant aux relations plus directes entre Kiš et le nouveau roman, Joel Roussiez offre une lecture de *Jardin, cendre* à travers de *L'Ere du soupçon* de Nathalie Sarraute, qui essaie de répondre à la question de l'influence ou de la ressemblance par la recherche de l'emploi de techniques semblables[3]. Si l'on parle de ces rapports, c'est évidemment *Sablier* qui sert le mieux aux analyses intertextuelles et qu'on peut lire comme un contre-livre relatif au nouveau roman. Ce préfixe "contre" signifie alors le ton polémique et même critique. Toute une partie du roman "Tableaux de voyage" comme on l'a montré dans les analyses consacrées à ce roman, est en fait écrite selon les recettes de l'Ecole du Regard, où l'observateur remplace le narrateur, une voix qui nous informe d'une manière détaillée de tout ce que ce regard voit. A vrai dire, c'est ce regard qui mène l'histoire. Il y a aussi des descriptions, de la surabondance verbale, une absence de temporalité, ce qui est souligné par le présent, et ce qui exige un nouveau type de lecture, plus concentré, plus averti et critique. D'un autre côté, c'est le personnage de E. S. qui est la marque formelle la plus évidente. Tout d'abord, son nom réduit à ses initiales (X., l'inconnu, dans *L'Année dernière à Marienband*, la femme de *La Jalousie* est simplement A., dans *la Bataille de Pharsale* deux personnages ont le nom O., mais aussi chez Kafka, la plus célèbre initiale de K. ou chez Joyce H. C. E.); E. S. est aussi perdu dans ses propres labyrinthes; le lecteur a l'occasion, à travers les "Carnets d'un fou" d'entendre son bavardage; de plus, on a de multiples traitements du personnage (quatre points de vue différents) et finalement, le roman est construit comme un réseau de signes où le texte devient dégagé de tout référent visible et direct. Donc, *Sablier* représente un tournant sur le chemin artistique de Kiš, mais en l'occurrence il faut souligner son besoin de polémiquer contre le Nouveau Roman.

> La voie que s'est frayée à cette époque le nouveau roman français […] m'apparaissait déjà à l'époque comme une impasse et un non-sens, elle tuait mon propre désir de me lancer dans l'aventure romanesque; […] Entre-temps, le nouveau roman français a fini, ou est en train de finir, au musée de l'Histoire de la littérature, le roman est sorti de sa crise et a connu son apogée…[4]

Kiš a souligné dans plusieurs textes le mérite des efforts théoriques des nouveaux romanciers, mais il était en même temps conscient qu'il s'agissait de phénomènes littéraires datant d'époques beaucoup plus anciennes. Il est d'accord avec les idées des formalistes russes exposées au début de ce chapitre, mais aussi avec celles de cette recherche abordant les procédés comme des éléments universels pour arriver à démontrer la spécificité de chaque œuvre ou auteur. Par un hommage en pastiche, Kiš a détecté les éléments du nouveau roman qui restent applicables et vitaux dans le genre romanesque. Pourtant, il a persisté qu'en pratique, ce mouvement français était une impasse.

---

[3] Joel Roussiez, "Jardin, cendre: approche détournée", Sud, 66, 1986.

[4] *Résidu amer de l'expérience,* p. 45.

Les avantages des procédés de Kiš, par rapport à ceux du nouveau roman, peuvent être réduits à quelques points. Tout d'abord, Kiš a réussi à maintenir l'intrigue, il a conservé l'histoire tout en dénudant le procédé. Alors que la présence de l'histoire est évidente, la signifiance ainsi que la forme est en jeu et, ce qui est la plus grande qualité de l'œuvre de Kiš, c'est qu'on doit suivre parallèlement le niveau du procédé et le niveau du sens. De plus, il a atteint un plus grand degré de lisibilité bien qu'il exige, lui aussi, un lecteur averti. Alexandre Prstojević a analysé dans le texte "Entre histoire et Histoire" trois auteurs – Robbe-Grillet, Claude Simon et Kiš (*Dans le labyrinthe, La Route de Flandre* et *Sablier)* du point de vue de la lecture. Il conclut que ces trois romans ont des traits poétiques semblables – l'instabilité des repères spatio-temporels, l'instabilité de la voix narrative, la déconstruction de l'histoire – mais au niveau de la construction entreprise par le lecteur, Prstojević trouve trois principes: 1. Charger un ego imaginaire de l'établissement de la logique du monde effrité (Simon), 2. Charger le lecteur de cet établissement (Kiš) et 3. Oter toute possibilité de l'établissement d'une logique quelconque du monde représenté (Robbe-Grillet).[5]

En parlant de *l'Encyclopédie des morts*, Guy Scarpetta, pour sa part, a fait un parallélisme explicitement au profit du recueil de Kiš:

> Chez le chef de file du nouveau roman [Robbe-Grillet], le vacillement des certitudes, la subversion des paramètres classiques de la lecture, finissent souvent par fonctionner comme une fin en soi ; tandis que chez Kiš, une telle perturbation des régimes stables de crédibilité finit par nous renseigner, indirectement, "au second degré", sur le monde lui-même: car c'est bien lui, le monde, et non seulement les discours ou les récits censés le refléter, qui est fondamentalement truqué, falsifié.[6]

Cette idée de Scarpetta révèle le mieux ce qui est le plus important chez Kiš, cette unité de la forme et de la signification. La forme n'est jamais innocente et le procédé jamais gratuit. Loin d'être un ornement rhétorique ou l'élément d'un essai poétique, dans l'œuvre de Kiš, il n'y a pas d'autisme artistique ; chaque procédé a sa fonction dans l'ensemble et sa signification est plus ou moins évidente, ce qu'on va voir maintenant.[7]

Kiš et Borges

Tant que les rapports poétiques avec le Nouveau Roman sont élaborés dans le cadre d'études strictement littéraires, la soi-disant influence de Borges sur Kiš a fait partie, parmi les autres sujets d'accusation, des attaques publiques après la publication d'*Un tombeau pour Boris Davidovitch.* A vrai dire, ce roman est en

---

[5] Alexandre Prstojević, "Entre histoire et Histoire", Atelier du roman, 13, hiver 1997–1998.

[6] *Temps de l'histoire,* "Le livre des incertitudes", p. 52.

[7] Borislav Mihajlovic-Mihiz, ami de Kiš annule ainsi les accusations à propos de la prétendue imitation du nouveau roman français: "Même lorsqu'il a parfois payé le tribut à une mode, surtout théoriquement, Kiš a toujours su dans son texte, grâce à sa saine intelligence et à la simplicité magistrale de sa phrase, dépasser et surpasser ces modes." "La noblesse de la souffrance", Sud, 66, 1986.

effet un contre-livre par rapport à Borges, une polémique intentionnelle avec le grand maître.

> J'ai polémiqué plutôt avec le titre de son livre *Histoire universelle de l'infamie*, dont les thèmes, par rapport à l'Histoire, ne sont ni universels ni une infamie. Ce ne sont que des aventures dérisoires de pirates et de bandits, magistralement racontées, bien sûr. L'histoire universelle de l'infamie, ce sont les camps, avec des millions de disparus en arrière-plan.[8]

Seul Kiš n'a jamais renié les mérites révolutionnaires du célèbre Argentin et ses techniques narratives dont il a accepté et utilisé les nombreux procédés. La nouvelle borgésienne, déductive, documentaire, métaphysique ou fantastique, fondée sur un texte antérieur, terminé par un pseudo-résumé ou résumé fictif (selon *Palimpsestes* de Genette) est sans doute reconnaissable dans le recueil de Kiš, mais également dans *l'Encyclopédie des morts*, mais lui, il leur a donné un autre sens. Non seulement *Tombeau* est l'image d'un des plus cruels systèmes politiques, mais aussi, comme l'analyse l'a montré, ce livre dévoile le mécanisme même de la falsification de l'histoire. Sur le plan théorique, on peut dire que les relations intertextuelles se trouvent le plus évidemment dans le changement du régime. Au lieu du régime ludique, Kiš a choisi de transposer le texte en régime sérieux tout en préservant les techniques de son hypotexte. Il a réalisé par cette transformation sérieuse l'une des plus importantes opérations, on est d'accord avec Genette, la transvalorisation.[9]

Les techniques acceptées en général comme borgésiennes ont existé en effet avant lui. Kiš les trouve chez Marcel Schwob, chez Poe, chez Babel, mais avec Borges elles deviennent le canon, un type de prose, un travail littéraire dit postmoderne. Avec les formes, qu'on ne peut oser qualifier de "nouvelles" après toutes les leçons des formalistes russes, Borges a introduit la polémique intertextuelle, et même l'idée du contre-livre est la sienne.

> Un livre qui ne contient pas son contre-livre est considéré comme incomplet.[10]

Il ne s'agit donc ni de parodie ni de pastiche, bien qu'il soit possible de trouver des parodies inverses ou des parodies strictes ainsi que des pastiches héroïcomiques parmi les nouvelles du recueil *Encyclopédie des morts;* ce contre-livre appartient au type des transformations les plus sérieuses, critique en théorie aussi bien qu'en pratique. Kiš a probablement appris de son maître les techniques narratives et aussi l'art de polémiquer.

Des études récentes laissent de côté les prétendues imitations, et, s'il y a des comparaisons, elles sont justifiées par le problème théorique posé par le critique.

---

[8] *Résidu amer de l'expérience,* pp. 202–203.

[9] G. Genette, *Palimpsestes,* p. 471.

[10] Cité d'après Kiš, *La Leçon d'anatomie,* p. 56.

On mentionnera ici une étude brillante de Jean-Pierre Morel ”Le cercle des assassins disparus”. Il analyse le narrateur – chercheur ou détective qui mène une enquête intellectuelle dans les livres ou à propos de livres. Le corpus comporte trois auteurs: Borges, ”Thème du traître et du héros ”, Nabokov, *Feu pâle* et Kiš, ”Le livre des rois et des sots”[11]. Cette sorte d’analyse évite le discours un peu inutile sur les influences et les comparaisons, qui sont souvent hypothétiques et peu argumentatives, au profit d’une analyse approfondie sur le sujet précis.

Dans la masse de possibles hypotextes, on a mis à part deux poétiques, celle du Nouveau Roman français et celle de Borges, bien qu' il soit possible d’étudier les rapports de Kiš avec certains autres auteurs (par exemple il serait intéressant de le faire avec George Perec). Pourtant, l’objectif de cette recherche est bien différent; il s’agit de trouver une méthode adéquate pour chaque œuvre particulière, et la méthode est fondée sur les procédés narratifs conçus comme éléments universels. On s’interroge sur la spécificité de l’œuvre ou à quel point ces formes universelles créent une unité, une œuvre authentique. Seul Kiš a été hanté par cette question: comment créer par l’œuvre le coefficient différentiel par rapport aux œuvres canonisées? On espère que l’analyse tentée dans cette recherche a réussi à extraire la spécificité de l’œuvre de Kiš en montrant *Sablier* comme un roman tout particulier par rapport au Nouveau Roman ou *Tombeau pour Boris Davidovitch* par rapport à Borges, en se limitant à ces deux hypotextes *lato sensu*.

Марјана Ђукић

ДАНИЛО КИШ И НОВЕ КЊИЖЕВНЕ ФОРМЕ
(Резиме)

Учење руских формалиста о књижевној еволуцији и Женетово о интертекстуалним односима, изложено пре свега у студији *Palimpsestes*, у многоме поништавају традиционалне критичке појмове „утицаја“ и „имитације“. Романи Данила Киша из Породичног циркуса критика је често доводила у везу са француским Новим романом, а касније збирке прича, *Гробницу за Бориса Давидовича* и *Енциклопедију мртвих*, за Борхеса. Захваљујући формалистичком наслеђу и њиховим анализама, открива се универзални карактер форми или, у овом случају, наративних поступака, који се канонизују преко дела појединих праваца или аутора.

Кључне речи: универзалност форми, утицаји, полемика, трансформација.

[11] Jean-Pierre Morel, ”Le cercle des assassins disparus”, *Temps de l’histoire,* pp. 19–39.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 167–176)
УДК: 821.161.1 – 24.09 Мережковский, Д: 792.2.091(497.11) ”1928”

Бобан Ћурић
Филолошки факултет – Београд

ДРАМА *ЦАРЕВИЋ АЛЕКСЕЈ* МЕРЕШКОВСКОГ НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА (НА МАТЕРИЈАЛУ БЕОГРАДСКЕ ПЕРИОДИКЕ)

Рад се бави драмом Дмитрија Мерешковског Царевић Алексеј*, њеном премијерном извођењу у Народном позоришту у Београду 1928. године у инсценизацији Јурија Ракитина, као и одјецима ове премијере у српској штампи.*

Идеја извођења *Царевића Алексеја* на сцени београдског Народног позоришта везана је за учешће Мерешковског на Конгресу руских књижевника и новинара у емиграцији, одржаном крајем септембра 1928. године. Коментаришући понуђене услове за долазак на Конгрес, Мерешковски је у писму Јурију Ракитину, редитељу Народног позоришта, крајем октобра 1927. изнео предлог да се у Београду постави једно његово драмско дело: „[...] Веома Вас молим да пренесете моју искрену захвалност и Савезу руских књижевника и новинара, који представља г. Ксјуњин. На моју велику жалост, међутим, на могу да допутујем под условима које ми предлаже Савез. Мислим да би се та ствар могла уредити само у случају да ја добијем позив заједно са З. Н. Гипијус – ја без ње никуда не путујем – од Српске Владе под сасвим другачијим условима, и ако би истовремено поставили мог *Павла I* или *Царевића Алексеја*.“[1]

Договор око учешћа Мерешковског на Конгресу брзо је постигнут. Реализација идеје о извођењу његове драме одвијала се спорије. Крајем августа 1928. године лист *Правда* пише како се преговори око откупљивања права за извођење *Царевића Алексеја* још увек воде.[2] Зато управа Народног позоришта комад Мерешковског и није уврстила у пројекат драмских премијера за сезону 1928/29. Драма је на репертоар унета накнадно, када је сезона већ почела. Иако изворно замишљен као пропратна манифестација Конгреса, *Царевић Алексеј* премијерно је изведен готово месец дана после

[1] Писмо Мерешковског Ракитину од 21. октобра 1927. Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, архив Јурија Ракитина. – В. прилог на крају рада.

[2] Аноним: *Долазак г. г. Мерешковског, Куприна и Буњина у Београду;* Правда, 25. август 1928, стр. 3.

његовог завршетка, када су сви учесници, па и сам аутор, напустили Београд. То, међутим, није умањило значај догађаја. Како је штампа стално истицала, београдска премијера требало је да буде прво извођење ове драме ван Русије.[3]

Избор Јурија Ракитина за режисера није био случајан. После постављања на сцени петроградског Александринског театра (у сарадњи с Мејерхољдом) драме Мерешковског *Романтичари* 1916. године, његова режија Царевића Алексеја представљала је нову етапу у стваралачкој сарадњи двојице уметника.

Ракитин је био један од чланова делегације која је свечано дочекала Мерешковског на београдској железничкој станици 25. септембра 1928. Према писању новинара, поновни сусрет двојице старих познаника био је веома дирљив.[4] Мерешковски је овом приликом од редитеља сазнао да су у Народном позоришту отпочеле пробе његовог комада, који се у штампи појављивао како под називом *Царевић Алексије*, тако и под називом *Петар и Алексије*.

Кратак историјат настанка своје драме изнео је Мерешковски у разговору с Евгенијем Захаровом, сарадником београдске *Правде*, на једном од бројних књижевних сусрета што су пратили рад Конгреса. Разговору је присуствовао и Јуриј Ракитин, који је излагање руског писца допунио својим успоменама на петроградски позоришни живот до емиграције. Мерешковски је, између осталог, Захарову рекао и ово: „Радећи под околностима које су ме непрестано ометале, ипак сам 1919. године завршио *Петра и Алексија* и однео сам га код Максима Горког. Он је прочитао комад, који му се допао. Преко њега продам комад једном позоришном предузећу, наравно уз веома мали хонорар. [...] Ускоро смо напустили Русију и тако ја нисам имао прилике да гледам *Петра и Алексија* на бини. Он се, међутим, давао. Ево, Јуриј Лавовић казаће вам кад је први пут приказан овај комад.“ Да ли услед штампарске грешке или пак своје заборавности, тек Ракитин овом приликом прави грешку. Као годину када је на сцени Великог драмског позоришта премијерно изведен *Царевић Алексеј* он уместо 1920. године наводи 1922. годину. Морамо приметити да си у Ракитин и Мерешковски пропустили да помену московску премијеру драме, у театру Корша 1919. године, дакле у време док се Мерешковски још налазио у Русији.

---

[3] Беградско извођење драме као „прво изван Русије“ можемо прихватити само условно. Наиме, у Берлину је у мају 1922. гостовало Руско драмско позориште из Риге и том приликом берлинској публици приказало и драму Мерешковског *Царевић Алексеј* (с декорацијама и костимима по оригиналним нацртима А. Бенуа). С обзиром да је то, ипак, руско позориште, београдску премијеру заиста можемо сматрати првом представом овог дела ван Рисије коју нису изводиле руске позоришне трупе.

[4] Аноним: *Долазак г. Димитрија Мерешковског и г-ђе Зинајиде Хипиус;* Правда, 26. септембар 1928, стр. 2.

„Овај комад“, наставио је даље Мерешковски, „није прерада мог романа, који обрађује исту тему. Роман о цару Петру и царевићу Алексију искоришћен је само са спољне, техничке стране, такорећи, за ово драмско дело. У роману је Алексије изнад Петра. Улога Петрова у њему је негативна. Тако је захтевао унутрашњи смисао мог романа, његова везаност за уметничку целину. Ја сам кроз странице романа остварио тај захтев, али је комаду постављена друга и другачија теза. Тамо се Петар уздиже и с његове душе скида кривица.“ Уследило је одмах питање Захарова: ко је онда у праву – „отац, који жтрвује сина, у вери да служи вишем циљу, у вери да је ова жртва неизбежна“, или син? „На ово је питање веома тешко одговорити“, узвратио је Мерешковски. „Однос између Петра и Алексија јесте трагедија. Он је трагично обојен, а трагедија не зна за личну Правду. То је испод ње. Њен је домен – виша Правда. Стога ни Петар ни Алексије нису у праву, а нико од њих није ни крив. У праву је Удес, фатум, који изнад њих лебди. Они су у трагедији. Трагичност удеса наслућује се кроз комад већ унапред и жртва мора да буде учињена. Жртва је већ осуђена од удеса и постаје неизбежна јер се удес не да избећи. Ја не дајем за право ни једном од њих, ни Петру, ни Алексију. Као писац, претрпео бих неуспех – мислим чисто уметнички – када бих једном или другом дао за право.“ Одговарајући на питање како се заправо зове његова драма, *Петар и Алексеј* или *Царевић Алексеј*, Мерешковски је био прецизан: „Комад се зове *Петар и Алексије*. Овај назив одговара његовој садржини и смислу. Под њим он и треба да се даје.“[5] Драма је ипак изведена под називом *Царевић Алексије*.

Сам Мерешковски, у пратњи своје супруге, песникиње Зинаиде Гипијус, и редитеља Јурија Ракитина, присуствовао је 9. октобра једној од проба у Народном позоришту. Како пише *Политика*, у разговору с глумцима још једном је подвукао како његово дело није драма, већ трагедија. Иако је био веома задовољан оним што је видео на проби, посебно глумцем Рашом Плаовићем (у улози Алексеја), Мерешковски је сматрао да време преостало до премијере није довољно, да је потребно више проба, те да ће, ако то буде потребно, сам замолити управу позоришта да редитељу Ракитину дају више времена.[6]

Премијера је, без обзира на све, одржана у заказаном термину, 24. октобра. Мерешковски ни овога пута није присуствовао извођењу свога комада. Напуштајући Београд 12. октобра, изразио је жаљење што неће моћи да одгледа представу: „Ви ћете имати прилике да гледате мог *Петра и Алексија*, а ја – нећу. Пре десет година написао [сам] овај комад, а никако да га гледам...“ Они који су га испраћали (А. Белић, Ф. Тарановски, Ј. Ракитин)

[5] Е. Захаров, *Г. Мерешковски о својим делима;* Правда, 7. октобар 1928, стр. 6.

[6] Аноним: *Г. Мерешковски на проби у Народном Позоришту;* Политика, 10. октобар 1928, стр. 3.

на то су узвратили: „Дођите поново у Београд, па ћете гледати *Петра и Алексија*“. Мерешковски није одреаговао на позив; још једном је поновио: „Ја сам те срећа да стално будем спречен да гледам своје комаде.“[7]

Мада је најављиван као важан културни догађај, *Царевић Алексеј* није постигао неки већи успех код публике.[8] Представа је после премијерног извођења поновљена још два пута, 30. октобра и 2. децембра исте године. Критика је пак у својим написима много већу пажњу придавала полемици с религиозно-филозофским ставовима Мерешковског, изнетим у драми, него оцени њихове сценске поставке. Београдски позоришни критичари углавном су истицали слабости и недостатке представе.

Износећи своје утиске с премијере, *Правдин* позоришни критичар Душан Крунић драми Мерешковског одриче жанр трагедије, што и покушава детаљно да образложи. Основна Крунићева примедба је како драма није довољно трагички мотивисана; њој недостаје трагичка неминовност, јер Алексеј није у довољној мери активан лик да би је произвео. Та неминовност, неизбежност катастрофе, требало би да постоји у сукобу Петра и Алексеја, у конфликту старе и нове Русије. Конфликт, по Крунићевом мишљењу, није довољно наглашен, из њега не проистиче радња у драми. Трагедије нема и зато што је Алексеј романсијерски развучен, а не трагички концентрисан у борби за своје гледиште. Крунић је похвалио режијску поставку драме, истичући како је Ракитин „успео да нам пружи атмосферу тупог православља, нарочито у првој слици“. Високо је оценио Рашу Плаовића у улози Алексеја, док је Душану Раденковићу пребацио да „његов Петар није смео бити толико нервозан и са потезом свађалице“. Од глумаца поменуо је још и Анку Врбанић као Марфу, која је публици дала „један изврсан тренутак праве трагичарске сугестије“, затим Жанку Стокић, Теодору-Тоду Арсеновић, Ану Паранос, Драгољуба Гошића и Димитрија Гинића.[9]

Иако се драми не могу одрећи „занимљивост сижеа, историјска подлога, ефектност појединих сцена“, општи утисак представе, по речима *Политикиног* позоришног критичара Милана Дединца, био је незадовољавајући. *Царевић Алексије* може публику да заинтересује само као историјска драма, али својом „пророчком религиозношћу и дуалистичким схематизмом“ она одбија. У режијском погледу, сматра Дединац, Мерешковском се може прићи на два начина. Један је – потенцирати симболизам и тенденцију, нагласити антитезу добра и зла, црно и бело. Други је – „спровести до

[7] Аноним: *Одлазак г. Мерешковског и г-ђе Хипијус;* Правда, 14. октобар 1928, стр. 8.

[8] Нпр. Критика Милана Дединца: „Међутим, и поред свих ових импозантности, ми верујемо да ћемо изрећи објективан суд публике ако кажемо да смо отишли са представе незадовољни, уметнички незадовољни.“ Д. (Милан Дединац), *„Царевић Алексије“ први пут на позорници; Политика*, 26. октобар 1928, стр. 8.

[9] Д. Крунић, *Антихрист на позорници. – Поводом премијере Царевић Алексије од Мерешковског; Правда*, 26. октобар 1928, стр. 5.

краја реалистички дух, и на тај начин изгладити несумњиве претераности, ретуширати их“. Режисер београдске представе, Јуриј Ракитин, заслужио је све похвале, изабравши други приступ. Његов рад с Плаовићем и Раденковићем, носиоцима главних улога, дао је добре резултате, али за остале глумце у ансамблу, по речима Дединца, „тешко би било ма шта повољно рећи“. Плаовић је у Алексеју постигао једну од најбољих својих улога, Раденковићу се и поред „одличне визуелне игре“ може замерити што се „каткад сувише одавао површинском тумачењу“.[10]

Два могућа прилаза драми – узвишену патетичност или реалистички тон – истиче и позоришни критичар листа *Време*: „Приказ оваквог дела представља за наш театар изванредно сложен сценски проблем. Како управо да се прикаже Мерешковскова трагедија? Са узвишеном патетичношћу, као на котурнама? За то немамо згодних глумаца. У једном реалистичком тону? За такву концепцију нашим глумцима недостаје довољно смисао за психолошки нијансиране изражаје.“ И поред „одличног“ режисера Ракитина и великог труда који је уложен у представу, глумци су прилично лутали између ова два приступа: „Местимице се неукусно декламовало, местимице се опет говорило у натуралистичком тону, а увек са неком претераном напетошћу, са драстичним и нелогичним подвлачењем сваке фразе.“ Студија „овако тешког дела“, сматра критичар *Времена*, захтевала је више времена него што су га глумци имали, као и много више пажње у анализи текста и начину говора. „Кривицу“ за слабу глумачку игру у одређеној мери сноси и сам аутор, јер „извесна необична мешавина мистичности, реалности и симболизма чини да дело не даје јединствен, одређен, дубок утисак“. И овај критичар слично Крунићу запажа недостатке који драму удаљују од жанра трагедије: неумитни ход судбине који води трагичном крају није јасно изражен, недостатак динамике и недовољно истанчана психологија личности, немотивисаност одређених сцена, посебно у финалу драме, искиданост фабуле и непотребна понављања „патетичних пророштва о пропасти руског царства“. Мерешковски, закључује овај критичар, велики је романсијер који се „није умео довољно спретно снаћи на сцени“, јер она тражи „стегнуту, кондензовану и префињену анализу душевног живота код личности“.[11]

Време се на драму осврнуло и подужим текстом Душана Николајевића који је, као и много пута раније, изнео своје негативне ставове и оцене књижевног стваралаштва и религиозно-филозофских идеја Мерешковског. Мерешковски као драмски писац није успео; дело које је требало да буде „рационализовање болесне мистике Достојевског и као неко порусавање Шек-

[10] Д (Милан Дединац): *„Царевић Алексије“ први пут на позорници; Политика*, 26. октобар 1928, стр. 8.

[11] М.: *Царевић Алексије; Време*, 26. октобар 1928, стр. 4.

спира“ претворило се у „мутно, хаотично, разривено и до немогућности перверзно [...] позориште живих наказа, мртвих и мемљивих икона и избледелих симбола и тражених ефеката“. Позориште Мерешковског за Николајевића јесте само крст пободен у руску земљу, пред којим клече блуд и злочин.[12] Николајевић није пропустио прилику да руској емиграцији у целини замери што се одвојила од „мајке Русије“. Највише се, наравно, од Русије удаљио „најзамашнији таленат“ руске емиграције – Мерешковски: његова драма као и његов култ Наполеона за Николајевића представљају последње трзаје једне Русије на умору, једне прошлости и једног суморног избеглиштва.

У позоришном прегледу *Српског књижевног гласника* књижевник и критичар Ранко Младеновић поводом премијере Царевића Алексеја дао је своје виђење Мерешковског као драмског писца (не залазећи при том у оцену режијске поставке). Младеновић сматра да је тешко наћи мост између религиозно-филозофских идеја Мерешковског и закона позорнице: драма нема неопходну сценску динамику, драмску конструкцију, дубока анализа душевних контраста није захваћена заплетом на сцени, ауторова „интелектуална акробатика“ није предвиђена за позоришне законе. Идеје Мерешковског имају студијски и есејистички карактер, ону дубину која се на сцену може пренети само тирадом, а већ то је за драмског писца неуспех.[13]

До почетка Другог светског рата драму Мерешковског београдска публика имала је прилике да гледа још једном, овога пута на руском језику. Позоришна трупа Јулије Ракитине, супруге редитеља Јурија Ракитина, започела је њоме 2. октобра 1933. године на Коларцу своју нову, трећу позоришну сезону. Драма је изведена под насловом *Петар и Алексеј* и, по оцени *Правдиних* критичара, ни овога пута није постигла неки већи успех код публике. У свом приказу представе Кирил Тарановски се у потпуности сложио са ставовима Душана Николајевића да је Мерешковски у драми „магловит, хаотичан“, да је посебно „изопачена“ ауторова „психологија синоубиства“ те да су „бесмислени“ сви покушаји Мерешковског да „усклади државотворство Петра Великог и ратничке походе Наполеонове – са хришћанском религијом!“ Не износећи ни један свој додатни суд, Тарановски закључује како је, без обзира на велики труд глумаца, представа „мучно деловала“.[14]

---

[12] Душан С. Николајевић: Последњи трзаји једне Русије на умору; Време, 27. октобар 1928, стр. 6.

[13] Д-р Ранко Младеновић: *Мерешковски на нашој позорници; Српски књижевни гласник*, књ. 25, септембар-децембар 1928, стр. 373-377.

[14] К(ирил) Т(арановски): *Мерешковски на руској позорници; Правда*, 8. октобар 1933, стр. 12; такође и Љ.: *Д. Мерешковски: Петар и Алексије. Отварање треће сезоне руских претстава; Правда*, 3. октобар 1933, стр. 4.

Бобан Чурич

ПЬЕСА *ЦАРЕВИЧ АЛЕКСЕЙ* МЕРЕЖКОВСКОГО НА СЦЕНЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА
(НА МАТЕРИАЛЕ БЕЛГРАДСКОЙ ПЕРИОДИКИ)
(Резюме)

Тема настоящей работы – постановка Юрием Ракитиным пьесы Мережковского *Царевич Алексей* в белградском Национальном театре 1928 года и отзывы сербской прессы на премьеру и литературно-философские взгляды ее автора.

Кључне речи: руска књижевност, руска емиграција, Дмиртиј Мерешковски, Јуриј Ракитин, српско позориште, Народно позориште у Београду

ПРИЛОГ

Писмо Дмитрија Мерешковског Јурију Ракитину од 21. октобра 1927.
(Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, архив Јурија Ракитина)

Текст:

21/X ’27 Villa Tranqille Le Cannet (A.M.)

Глубокоуважаемый Юрий Львович,

сердечно благодарю Вас за любезное приглашение и добрую память. Очень прошу Вас, передайте мою искреннюю благодарность и Союзу р[усских] п[исателей] и ж[урналистов], в лице г. Ксюнина. Но к моему великому сожалению, я не смогу приехать на таких условиях, которые предлагает мне Союз. Думаю, что это дело могло бы устроиться только в том случае, если бы я получил приглашение вместе с З.Н. Гиппиус – я без нее никуда не езжу – от Сербского Правительства на совсем других условиях, и если бы Вы одновременно поставили моего „Павла I“ или „Царевича Алексея“. Но на [нрзб] такое оффициальное приглашение я мало надеюсь, а если бы оно даже могло состояться на приемлемых для меня условиях, то раньше будущего лета и при самых благоприятных условиях этого приглашения, о котором сейчас и говорить не стоит при его невероятности, я бы не мог приехать.

Простите великодушно за этот откровенный ответ, но Ваше дружеское обращение ко мне побуждает и меня к такой дружеской откровенности. Надеюсь, Вы сумеете это объяснить и Союзу так, что они меня поймут и не

посетуют. Ни возраст мой, ни состояние моего здоровья не таковы, чтобы мне ездить за 1500 верст на предложении довольно неопределенном. Д[нрзб] Во II кл., без спального купэ, [нрзб] временам не так-то легко, и что за радость!

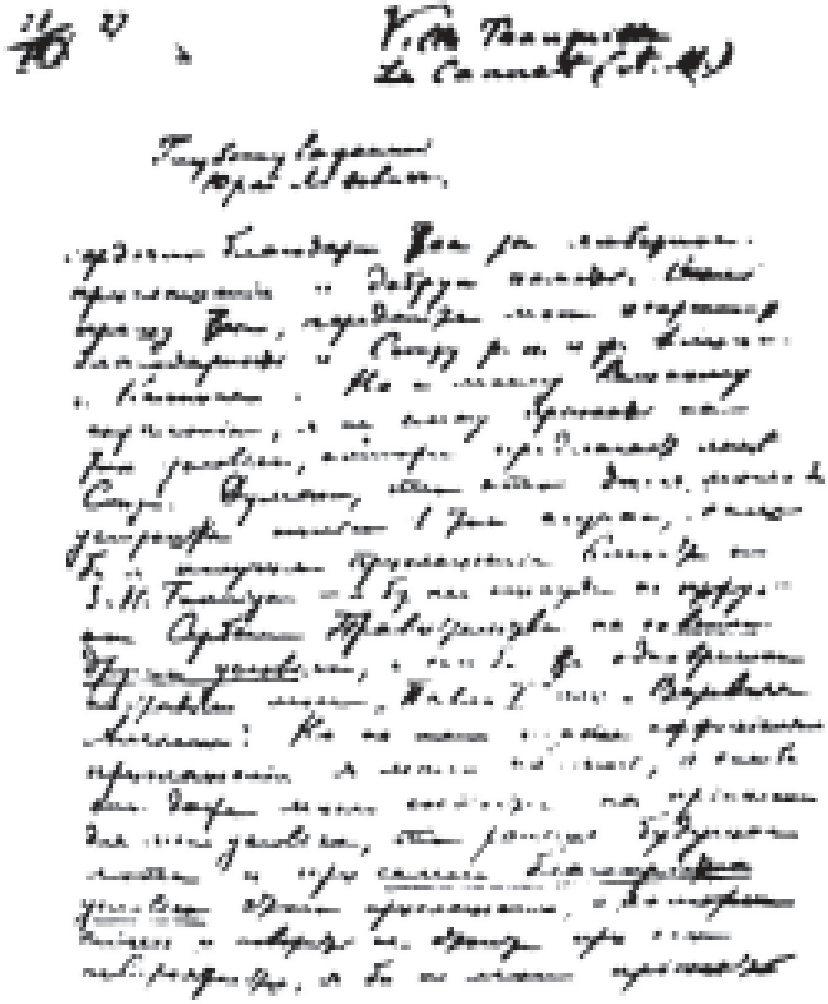
Еще раз от всей души благодарю Вас и желаю Вам всего светлого.

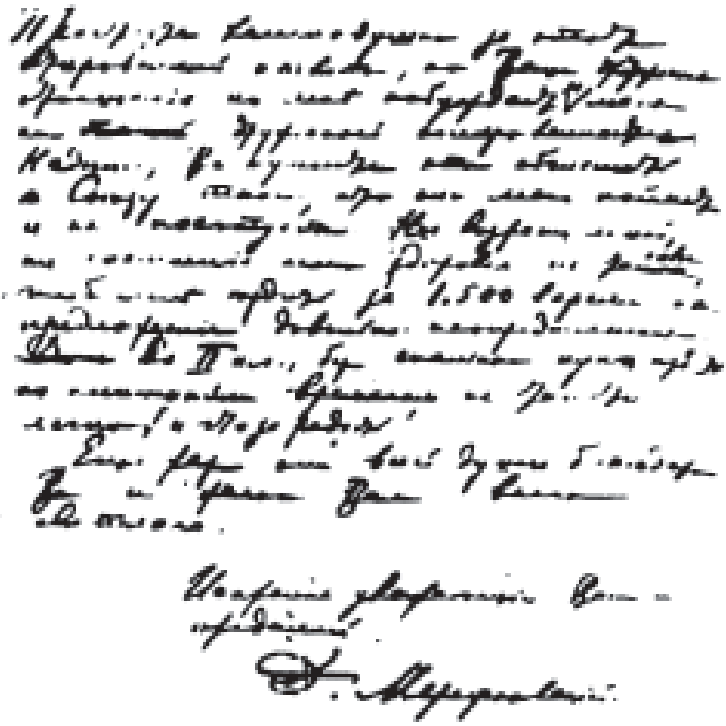
Искренне уважающий Вас и преданный

Д. Мережковский[15]

[15] 21/X '27 Villa Tranqille Le Cannet (A. M.) Многопоштовани Јуриј Лавовичу,/ Од срца Вам захваљујем на позиву и лепом сећању. Веома Вас молим да пренесете моју искрену захвалност и Савезу руских књижевника и новинара, који представља г. Ксјуњин. На моју велику жалост, међутим, на могу да допутујем под условима које ми предлаже Савез. Мислим да би се та ствар могла уредити само у случају да ја добијем позив заједно са З. Н. Гипијус – ја без ње никуда не путујем – од Српске Владе под сасвим другачијим условима, и ако би истовремено поставили мог *Павла I* или *Царевића Алексеја*. Не надам се, међутим, таквом званичном позиву, а чак и да он стигне, и уз најповољније услове, о којима сада не вреди разговарати, јер не верујем да је остариво – пре наредног лета ипак не бих могао да дођем. Опростите ми великодушно на овако искреном одговору, јер Ваше пријатељско опхођење према мени наводи ме на пријатељску искреност. Надам се да ћете ово моћи да објасните Савезу тако да ме схвате и не жалосте се. Моје здравствено стање и године не дозвољавају ми путовање од 1500 врста под прилично неодређеним условима. У другој класи, без спаваћих кола [нечитко – Б.Ћ.] није баш лако и не причињава ми задовољство!/ Још једном Вам од срца захваљујем и желим Вам све најлепше./ С поштовањем Ваш одани/ Д. Мерешковски.

Факсимил:





BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 177–182)
УДК: 821.161.1–2.09 Андреев, Л. Н.: 792.2.091(497.11) ”1924” = 161.1

Бояна Сабо
Филологический факультет – Белград

ПЬЕСА „НЕ УБИЙ“ АНДРЕЕВА В ПОСТАНОВКЕ РАКИТИНА

В данной статье речь идёт о постановке пьесы „Не убий“ Л. Андреева на сцене Национального театра в Белграде и об откликах по этому поводу в сербских ежедневных газетах.

На сцене Национального театра в Белграде, что касается пьес и их постановок с сезона 1918/19 ставились в основном пьесы не русских, а других иностранных авторов, а также сербских. Во всех этих постановках принимали участие русские эмигранты, которые являлись то режиссёрами, то композиторами, то оформляли декор.

Юрий Ракитин стал участвовать в жизни Национального театра с сезона 1920/21 с комедии Мольера „Обманы Скапена“ после чего последовали Метерлинк, Гоголь, Ибзен и другие.

Первый спектакль по русскому автору был поставлен 18. VI тоже в сезоне 1920/21, его режиссёром тоже был Ракитин. Речь идёт о „Ревизоре“ Н. В. Гоголя. Одноактная пьеса по тексту А. П. Чехова, „Свадьба“, была поставлена уже 23. V, но в следующем (1921/22) сезоне. После этого в этом же сезоне последовал Л. Н. Толстой и его пьеса „Плоды просвещения“, а 27. X следующего сезона – „Живой труп“. Затем шли И. И. Мясницкий со своей комедией „Дядин дом“, Н. Н. Евреинов и его пьеса „Самое главное“, поставленная Юрием Ракитиным 21. VI 1923 г. , М. П. Арцыбашев – несколько месяцев спустя, А. Т. Аверченко, Андреев и его пьеса „Не убий“, о которой пойдёт речь в нашем тексте, А. П. Чехов и его пьеса „Иванов“, С. С. Юшкевич, „Дядя Ваня“ А. П. Чехова. „Дядя Ваня“ был поставлен 8. IV 1925 г. После чего русские авторы остаются в стороне на следующих три года, когда Юрий Ракитин ставит пьесу Л. Н. Толстого „Власть тьмы“. В этом же году на сцене Национального театра в Белграде была сыграна трагедия „Царевич Алексей“ по тексту Дмитрия Мережковского. Затем снова последовал Л. Н. Толстой, но уже с пьесой „Живой труп“, В. П. Катаев с „Квадратурой круга“. Русские авторы после указанных пьес отсутствовали со сены Национального театра практически четыре года. Их возвращение в театр в Белграде ознаменовал М. А. Булгаков и его пьеса „Зойкина кварти-

ра“, поставленная в 1934 году. Это возвращение продолжили и В. В. Шкваркин с комедией „Чужой ребёнок“, и драма Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“ в девяти картинах, и комедия В. П. Катаева „Дорога цветов“. В сезоне 1936/37 было поставлено сравнительно много русских пьес XIX – XX вв.: и „Женитьба“ Н. В. Гоголя, и пьеса „На дне“ М. Горького, и снова „Ревизор“ Гоголя. Эта же традиция была продолжена и в следующем сезоне, когда были поставлены „Три сестры“ А. П. Чехова, „Васса Железнова“ М. Горького, „Свадьба Кречинского“ А. В. Сухово-Кобылина. Затем были сыграны пьеса А. Н. Островского „Бесприданница“ и „Лес“, комедия В. В. Шкваркина „Весенний смотр“, а также и пьеса Б. М. Шушкевича „Сверчок на печи“ и. т. д. Все приведённые пьесы были поставлены на сцену при содействии русских эмигрантов, при этом не следут забывать о постановках в белградском Национальном театре и русских пьес, в реализации которых не принимали участие эмигранты или их потомки из России: „Ревность“ М. П. Арцыбашева, „Мысль“ Л. Н. Андреева, французскую драматизацию романа Л. Н. Толстого „Анна Каренина“, сербскую – романа „Идиот“ Ф. М. Достоевского и „Мольера“ М. А. Булгакова.

А теперь более подробно рассмотрим постановку одной из пьес Л. Н. Андреева. Пьеса Л. Андреева „Не убий“ была поставлена Ракитиным на сцене белградского Национального театра 9-го октября 1924 года. Главные роли в спектакле исполняли: Ристич (Калабухов Пётр Кузьмич), Ж. Стокич (Василиса Петровна), Плаович (Яков), Н. Гошич (Иван Алексеевич Зайчиков), Раденкович (Феофан), Ракитин (Князь де Бурбоньяк де Лантенак) и другие.[1]

Предварительных объявлений по поводу этого спектакля в белградских газетах не было. О премьере пьесы Л. Андреева писали в газетах только в рубрике театрального репертуара на неделю.

Но уже на следующий день после премьеры появляются первые статьи о происшедшем событии. О постановке пьесы „Не убий“ писало несколько белградских газет и журналов: „Политика“, „Время“, „Правда“… В основном все эти газеты согласны с тем, что данная пьеса Л. Андреева является „совершенно промахнувшейся театральной пьесой“.[2] Вот что пишет Станислав Винавер в ежедневной газете „Время“ по поводу премьеры „Не убий“: „Пьеса начинается с достоевского мотива убийства лишнего старого существа. Этот старик делает придурковатые жесты Павла Первого из

[1] В остальных ролях выступили следующие белградские актеры: Гнятич (Маргарита), Хаджич (Фанни Карловна), Л. Дугалич (Леля), Бобич (Нюша), Ковачевич (Дарья Степановна), Стоянович (Первая дама), Бошнякович (Вторая дама), Сотирович (Генерал Дзет), Филипович (Помещик Эн), Антонович (Советник Игрек), Антониевич (Гость), Айваз (Первый шафер), Петрович (Второй шафер), Урбанова (Мери), Н. Паранос (Горничная), Богатынчевич (Официант), М. Милутинович, Антониевич и Бошкович (Гости на свадьбе).

[2] Светислав Петровић, *Српски књижевни гласник*, № 4, 1924, стр. 318–319.

Истории пьесы Мережковского. Затем перед нами предстают крестьяне Толстого, потом сцена со дна в духе Максима Горького с обильным мудрствованием, и затем комичная свадьба Антона Чехова, и потом опять Достоевский, затем опять Толстой из „Власти тьмы“, а затем опять Чехов и так бесконечно. Эти личности не живут ни своей жизнью, ни жизнью писателя, их жизнь соответствует моменту, они попадают из одного в другое состояние, в духе того или иного великого русского писателя. Тем не менее много ремесла, знаний, технических анекдотов, нервного угнетения, которое может быть очаровательным для людей, любящих чтобы их мучили долго и неистерпимо“.[3]

Похожее мнение о премьере пьесы встречается и в остальных газетах. Журналист ежедневника „Правда“ Д. Крунич делает лишь дополнительные штрихи к мнению С. Винавера: „Один вечер проведённый в превосходной скуке! Леонид Андреев легко, тяжело и тупо мучает душу и нервы. И не убеждает, не эмоционализирует ни одним словом, ни одним действием и до конца остаётся равнодушным ко всему, что происходит на сцене. Это пьеса без чётко определённой поэмы, без какакой бы то ни было последовательности…Во всём заметно напряжение мозга, а не великий, тёплый и внушающий творческий взмах“.[4] Журналист „Политики“ говорит, что по крайней мере „вам покажется, что в конце наступит какое-то глубокое решение. Но приходит полиция. И какое только сплетение обыкновенных мислей и мислей-вожатых, которые однако никуда не приводят“.[5] Он сравнивает отношение автора к своей пьесе с переводчиком романа, которому „когда уже надоело переводить всё новые и новые приключения своих героев, он их всех запер вместе в одну башню, затем он по несчастному случаю поджёг эту башню, так чтобы и друзья и враги, и любовники, и интриганты в ней нашли смерть“.[6] По словам того же журналиста после четвёртого действия „публика, которая сначала весьма довольная думала, что это как раз этих пять картин и являются всей пьесой“ начала спасаться, несмотря на то, что капельдинеры уведомляли, что это ещё не конец представления“[7]. „Началось настоящее переселение сербов. Те, которые выдержали и остались до конца пятого действия аплодировали долго и бескорыстно нашим отличным актёрам и большой, громоздкой, непонятной России“[8] – вот что написал о премьере пьесы Л. Андреева С. Винавер в газете „Правда“.

Режиссёром и актёрами все остались довольны и считают, что все они заслуживают самую искреннюю похвалу. В ежедневнике „Время“ особен-

[3] Станислав Винавер, *Време*, № 1009, 10. X 1924, стр. 5.

[4] Д. Крунић, *Правда*, № 279, 11. X 1924, стр. 3.

[5] Ж. В. , *Политика*, № 5913, 1924, стр. 5.

[6] *Там же.*

[7] *Там же.*

[8] Д. Крунић, *Правда*, № 279, 11. X 1924, стр. 3.

но подчёркивается, что Ракитин „обратил внимание на каждое важное слово и жест, он сумел согласовать целостности, найти соответствующие движения и направления, складывая и расчленяя личности, их слова и их душу в каком угодно виде“.[9] Винавер, журналист этой же газеты, продолжает, говоря уже об актёрах: „И почти все подряд актёры играли хорошо, они все вложили свою волю, труд и понимание. У господин Ристича, нашего будующего Кулабухова, были моменты невнимания, когда его игра не соответствовала роли, которую он исполнял, но которую тем не менее усовершенствовал монументально. Господин Плаович – недостаточно широк, ограничен. Барышне Бобич, впрочем, очень успешно удалось исполнить роль сумасшедшей крестьянки, которая удивляется, боится и восхищается, и это её исполнение является настоящим шедевром на нашей сцене; господин Н. Гошич как директор театра играл блистательно и красноречиво; господин Раденкович угадал настоящий тон распоясанного богомольца ещё с времён пушкинского Варлаама из Бориса; господин Ракитин в роли князья является драгоценным каждым своим движением…“.[10] Про госпожу Стокич, исполяющую роль Василисы Петровны, в „Правде“ говорится, что ей, исполняя эту трудную роль, „удалось великолепно показать сложное пульсирование своей личности. Но, роль, которую она исполняет, не производит никакого впечатления“ – по словам Д. Крунича – „так что жаль такого добросовестного труда. Госпожа Гнятич – экспрессивна“.[11] В газете „Политика“ написано, что даже самые незначительные и самые маленькие роли были разработаны до мельчайших тонкостей, особенно это заметно в ролях Сотировича, который играл Генерала Дзета, и Филиповича, исполявшего Помещика Эн. В этом же ежедневнике говорится, что и декор господина Жедринского был прекрасным.

Петрович в конце своей статьи по поводу премьеры пьесы „Не убий“, опубликованной в Сербском литературном вестнике, пишет, что „после всех скверных попыток наступило крайнее время для того,чтобы режиссёры прекратили сами выбирать пьесы, которые будут идти на сцене театра, так как они часто при этом выборе руководятся элементами, не связанными с литературой“.[12]

Ракитин говорит в своей статье, которая была опубликована в журнале „Мысль“, что не он один решал какую пьесу Л. Андреева будут ставить на сцене белградского Национального театра, а что в принятии этого решения учавствовало управление театра. В том же месте режиссёр „Не убий“ поясняет, почему их выбор пал именно на эту пьесу: „Наш театр хотел ознако-

[9] С. Винавер, *Време*, № 1009, 10. X 1924, стр. 5.

[10] *Там же.*

[11] Д. Крунић, *Правда*, № 279, 11. X 1924, стр. 3.

[12] С. Петровић, *Српски књижевни гласник*, № 4, 1924, стр. 318–319.

мить публику с одним из последних русских пессимистов. С чем можно только поздравить. Управление при этом выбрало одну из последних пьес Андреева, „Не убий“. Мотивы этого выбора очевидны…Если бы выбор был сделан в пользу одной из первых пьес Андреева (“Жизнь человека“, „Анатэма“), то это прозвучало бы как голос, вопиющего в пустыне. И форма и содержание этих литературных произведений – устаревшие… Второй этап в его творчестве: „Дни нашей жизни“ и „Gaudeamus“ не могут выдержать никакой художественной критики“.[13] Пьеса, которая была поставлена на сцене белградского Национального театра принадлежит к третьему периоду жизни Андреева. Ракитин в указанной статье дальше объясняет, почему из этого третьего периода творчества Леонида Андреева была выбрана для постановки именно „Не убий“: „Всё в пьесе, начиная с момента убийства (1-е действие) и до признания в убийстве (последнее действие), представляет собой огромное возрастание драматических комедий. Действующие лица пьесы чётко обрисованы и проявлены. Они являются живыми русскими людьми без аффектов… Главное действующее лицо, любимец Андреева, Яшка является воплощением национальной России. Разве не звучат современными его монологи… Вечно страдая ради других, но не веря при этом в свои страдания, мучаясь постоянно сомнениями в поисках правды, он стремится к Богу, боясь его, вместе с тем высмеивет душу; Яшка, слуга, и Феофан, странник – это две России. Первая из них мучается, страдает и хочет ещё сильнее почувствовать угрызения совести и мучение…. вторая Россия является земной, беспомощной. Без текста Священного Писания она хочет что-то сказать, но не может, она не в состоянии, так как у неё отняли закон и основы; она только поёт, плачет и молится. Разве Маргарита, страдальческая русская душа, не является символом нашей измученной жертвой русской девушки? А разве Калабухов, мучающий и себя и других, кривляющийся, отвратительный, это не третья Россия, которая теперь уже умерла. Я больше не буду говорить о том, какими мне представляются символы Андреева. Их здесь не поняли. Хаотический талант Андреева здесь не смогли оценить“.[14] Но тем не менее Ракитин считает, что заслуга белградского Национального театра очень велика, так как именно этот театр ознакомил публику с писателем, который был „владельцем мысли русского общества“.[15]

Поскольку публика её не смогла вполне оценить, то после премьеры пьеса Л. Андреева „Не убий“ была поставлена на сцене Национального тетра в Белграде ещё два раза: 14-го и 17-го октября 1924 года, после чего её сняли с репертуара.

---

[13] J. Ракитин, *Мисао*, № 4, 1925.

[14] *Там же.*

[15] *Там же.*

В следующем году (но в этом же театральном сезлне), а точнее 27-го февраля 1925 г., была поставлена, но не Юрием Ракитиным, а сербским режиссёром Живоиновичем, ещё одна пьеса Л. Н. Андреева „Мысль“, о которой тоже писали и в газете „Время“, и в газете „Правда“, и в газете „Политика“, и в других газетах. Отзывы об этой пьесе Л. Андреева в прессе, а также и о самом спектакле были очень похожи на отзывы о пьесе „Не убий“. После этих двух пьес больше не было попыток поставить Л. Н. Андреева на сцене белградского Национального театра, по крайней мере до сезона 1940/41, хотя с другой стороны существуют данные, что отдельные спектакли, авторами текста которых являются русские авторы, были сопровождены и лекциями или конференциями об их творчестве, среди которых одна из них была посвящена и Л. Н. Андрееву, так что является очень странным что при всём этом не могли белградские зрители понять его текстов и до конца их оценить.

Бојана Сабо

ДРАМА *НЕ УБИЈ* АНДРЕЈЕВА У РЕЖИЈИ РАКИТИНА
(Резиме)

У низу текстова руских писаца и драматурга који су одиграли значајну улогу у животу Народног позоришта у Београду налази се и драма Л. Н. Андрејева *Не убиј,* као и њен режисер – руски емигрант Јуриј Ракитин. Овај рад је посвећен како самом извођењу, тако и одјецима које је у штампи изазвала ова драма одиграна 9. октобра 1924. Нажалост, наши гледаоци нису били у стању да у потпуности схвате и адекватно оцене ни саму драму, ни редитељски подухват руског емигранта. Ово потврђују критике у дневној штампи које су довеле до тога да се ова Андрејевљева драма на сцени Народног позоришта у Београду више никада не репризира. У наредној сезони изведена је још једна драма Л. Андерејева, *Мисао*, која је доживела исту судбину.

Кључне речи: српско позориште, Народно позориште у Београду, руска драма, Леонид Андрејев, позоришна режија, Јуриј Ракитин, позоришна критика, дневне новине.

BIBLID: 0015-1807, 33 (2006), 1 (pp. 183–189)
UDK: [316.77:004.738.5]:81'221

Biljana Radić-Bojanić
Novi Sad

(KREATIVNA) UPOTREBA TASTATURE U ELEKTRONSKIM ĆASKAONICAMA[1]

Rad se bavi raznim načinima na koje se tastatura koristi u elektronskim ćaskaonicama. Analiza je sprovedena na korpusu na engleskom i srpskom jeziku, a rezultati analize predstavljeni su kroz četiri faze. Prva se faza bavi načinima kršenja pravopisnih pravila u elektronskom ćaskanju i pokazuje u kojoj meri se to dešava u kom jeziku. U drugoj fazi analizira se niz novih konvencija nastalih u elektronskim ćaskaonicama, koje svoje poreklo delom duguju tehnici stripa. Treća se faza usredsređuje na emotograme, definisane kao kombinaciju različitih znakova interpunkcije i slova, koji predstavljaju pojednostavljen izraz ljudskog lica na kome se vide emocije. U četvrtoj fazi daje se osvrt na umetnost nastalu na tastaturi, tj. male i velike slike koje, kao mozaici, nastaju od prostih elemenata, ovde slova, brojki i znakova interpunkcije.

Komunikacija na internetu u mnogim se aspektima razlikuje od tradicionalne komunikacije sa kojom se poredi. Pošto se često kaže da je jezik koji se koristi na internetu hibrid govorenog i pisanog jezika, potrebno je ustanoviti po kojim se karakteristikama razlikuje od njih, a koje su im karakteristike slične. Crystal (2001) kroz niz argumenata pokazuje da, uprkos govornoj prirodi nekih aspekata komunikacije na internetu, jezik interneta ima više karakteristika pisanog jezika. Stoga je zanimljivo posmatrati kako se i u kom pravcu razvija jedna od najprepoznatljivijih osobina pisane komunikacije – pravopis.

Najznačajnije promene na polju pravopisa primećuju se u ćaskaonicama (eng. chatroom), ne samo na engleskom jeziku, koji dominira internetom, nego i na srpskom. Promene jednog dela pravopisnih pravila naročito su zanimljive i uočljive, a u pitanju su pisanje malog i velikog početnog slova i kreativno korišćenje znakova interpunkcije. Ovaj rad je pokušaj da se sistematski predstave razlike između tradicionalne upotrebe pravopisa u pisanom jeziku i novih konvencija u jeziku ćaskaonica, kako na engleskom, tako i na srpskom jeziku. Osim promena u pravopisnim konvencijama, upotreba tastature u ćaskaonicama donosi i neke kreativne tvorevine, nove načine prenošenja stvarnosti, nove oblike umetnosti, nove univerzume forme. Do svih ovih inovacija dolazi zbog jedne od

[1] Članak je zasnovan na predavanju održanom u Univerzitetskoj biblioteci, u organizaciji Centra za proučavanje informacionih tehnologija (CePIT), Beogradska otvorena škola, Beograd 14.7.2003.

najizraženijih karakteristika jezika ćaskaonica – igre (detaljno obrađeno u Danet 2001). Igra se odvija na mnogim nivoima: igra se jezikom, konvencijama, sopstvenim identitetom, tastaturom, a sve u jednom opuštenom ambijentu, gde je proces mnogo bitniji od rezultata, pogotovo zato što je proces ono što se vidi, a rezultat retko kad ostane zabeležen.

Jedan od glavnih razloga zbog kojih dolazi do ovakvog korišćenja jezika jeste činjenica da u svakodnevnoj komunikaciji licem u lice, sa kojom se zbog svoje izuzetno interaktivne prirode ćaskanje na internetu često poredi, velik udeo imaju elementi neverbalne komunikacije. Neka istraživanja (npr., Veinrajt 2001) pokazuju da neverbalna komunikacija čini 60% celokupne komunikacije licem u lice, dok ostalih 40% čine prozodijski elementi (intonacija, koliko glasno i brzo se govori) i sam verbalni sadržaj (reči i rečenice). U ćaskaonicama na internetu komunikaciona situacija veoma se razlikuje od svakodnevne komunikacije licem u lice, jer sagovornici ne mogu ni da vide ni da čuju jedni druge. Samim tim lišeni su onih 60–70 % vanjezičkog sadržaja koji čini sastavni deo poruka (pogledi, izrazi lica, pokreti ruku, položaj tela, intonacija, brzina govorenja). Učesnici u ćaskaonicama osećaju nepostojanje gestikulacije i prozodije kao velik nedostatak, te se trude da na svaki moguć i raspoloživ način nadoknade ono što je neizostavan deo u komunikaciji licem u lice. Do toga najčešće dolazi kroz proces igre, gde učesnici koriste strategije kojima nadoknađuju nedostatak neverbalne komunikacije i prozodije, i, s druge strane, ulaze u domen nečega što je svojstveno samo elektronskoj komunikaciji, a sve to pomoću tastature.

Nakon analize četiri teksta na engleskom i četiri na srpskom jeziku sa ukupno oko 3000 iskaza, mogu se razlučiti četiri faze upotrebe tastature, gde se u prvoj fazi polazi od poređenja upotrebe pravopisa u jeziku interneta sa upotrebom pravopisa u tradicionalnim vidovima komunikacije, dok se u četvrtoj fazi dolazi se do svojevrsne umetnosti na internetu. Bitno je i napomenuti da ove faze ne isključuju jedna drugu, nego se, naprotiv, nadopunjuju i istovremeno odvijaju u dijalozima u ćaskaonicama.

Kršenje postojećih pravila

Po pravopisnim pravilima oba analizirana jezika, veliko slovo koristi se za obeležavanje početka rečenice, kao i za pisanje ličnih i geografskih imena. Ova pravila se ređe primenjuju, pa se tako početno rečenično slovo koristi u 19% slučajeva u korpusu na engleskom i 7% slučajeva u korpusu na srpskom jeziku (*<Smile78> I'm sorry Luv Ya*;[2] *<alf> Antona Cehova. sve precice svuda vode preko Grbavice*). Ostali učesnici, tj. 81% u engleskom i 93% u srpskom jeziku, uopšte ne upotrebljavaju početno veliko slovo u te svrhe, te se može konstatovati da većina iskaza ne počinje velikim slovom (*<Cicer> i hate leavin out letters*; *<poblessavita> doci ce Pjano, imacu i ja voice*).

[2] Svi primeri navedeni u radu daju se u originalnom obliku, sa greškama u kucanju i u primeni pravopisnih pravila.

Velikim početnim slovom u oba jezika pišu se vlastita imena, u koja između ostalog spadaju svi vidovi ljudskih imena i nadimaka, etička i žiteljska imena, geografska i lokalna topografska imena, posebna imena nebeskih tela i imena praznika (Pešikan et al. 1997: 18–40, Ebest et al. 2003: 211–218). Pored toga, u engleskom se jeziku početno veliko slovo koristi za pisanje naziva jezika, naziva po verskoj, rasnoj i antropološkoj pripadnosti, dana u nedelji i meseci u godini (Ebest et al. 2003: 211-218). Analiza korpusa je pokazala da se u 36% slučajeva na engleskom i 11,8% slučajeva na srpskom jeziku pravila poštuju (*<Damned_Mali> I don't mind Pope in our group*; *<poblessavita> Mirko, aj se kladimo da nemas pojma koja je to gurpa*), ali se ipak u mnogo većoj meri pravila krše (64% imena u engleskom i 88,2% u srpskom) i kategorija vlastitih imena piše se malim početnim slovom (*<Guest99361> haws ya aphrodite32*; *<MrSof> maksima gorkog i ceo stari grad uopste, zatim vase stajica kao i dunavska… a tu je i stari deo petrovaradina (gradic… ispod tvrdjave)*).

Interpunkcija se takođe uglavnom ne upotrebljava u skladu sa pravopisnim pravilima: u srpskom korpusu tačka se ne nalazi na kraju nijednog iskaza (0%), dok u engleskom samo 5% iskaza završava tačkom (*<Maz_the_spaz> sure, she can join*; *<Pune_gace_peskA> takve volim*). Pravila za upotrebu zareza primenjuju se veoma retko i nasumično, i jedina situacija gde postoji neka doslednost je odvajanje vokativa od ostatka rečenice. Doduše, i to pravilo se primenjuje samo u petini slučajeva u oba jezika, ali neka doslednost ipak može da se uoči (*<Maz_the_spaz> Bye, fuschia*; *<poblessavita> mirko, e vish*). S druge strane, upitnici i uzvičnici se više koriste, i to prvenstveno zbog ekspresivne moći koju dodeljuju iskazima (*<Maz_the_spaz> What's with the numbers??????????*; *<ilija> na pinku je baja!!!!!!!!!!!!!!*).

Stvaranje novih konvencija

Nove konvencije diskursa elektronskih ćaskaonica uključuju različite načine postizanja sledećih efekata: naglašavanje dela iskaza ili celog iskaza, prenošenje vikanja u pisanu formu i druge načine imitiranja intonacije. Tako se velika slova koriste na nov način, sa ciljem da označe afektivan stav ćaskača (eng. chatter), pre svega njihove emocije. Ako učesnik napiše deo poruke velikim slovima, na taj način želi da naglasi deo iskaza (*<smotana> Ma jok.. NAJLEPSA ulica u Novom Sadu je Cara Dusana*), a ako napiše celu poruku velikim slovima, time označava vikanje i to se smatra nepristojnim (*<NOORAIN> HI GUEST*). Ipak, češći način naglašavanja iskaza je ponavljanje slova (*<Mya-Kia> hellooooooooooooo*; *<NatK> Eto sad se bacih u depresiju ... buuuuuuuuuu!!!*), naročito zato što mnogi učesnici smatraju prekomernu upotrebu velikih slova nepristojnom, što može da dovede do izbacivanja iz ćaskaonice. Iskazi se naglašavaju i ponavljanjem interpunkcijskih znakova, što ponekad označava i ekvivalent glasnijeg govora (*<[LoReNzO]> Hello!!!!!!*; *<Panonski_Ratnik> Fat Mo jesi iz kamenice??????*).

Upitnicima ćaskači nadoknađuju izostanak intonacije koja u govoru ponekad obeležava pitanje, naročito kad se radi o iskazu sa redom reči izjavne rečenice (*<kissmark> bangis ... u from d phil?*; *<DADO-COKOLADO> naj mila : ti bas samo citas?*). Uzvičnicima se obeležava iskaz koji bi se u govorenoj komunikaciji glasnije izgovorio ili koji za cilj ima privlačenje pažnje ostalih ćaskača (*<Nakiko> i know malaysia!*; *<JA_SAM_F_35> dobar dan svima!!!*). Kao što se vidi na primerima, često se otkuca i nekoliko znakova uzastopno radi što većeg naglašavanja. Naposletku, tri ili više tačaka koriste se da bi označile mesto gde bi u govoru došla pauza ili da obeleže nedorečen iskaz (*<Pope_on_a_Rope> Something that Rick, Meowsy, and I were doing last night in this chat...*; *<Telep> Steta sto ta ulica nije na telepu ..... ali ipak je najlepsi deo nje blizu Telepa .... na Limanu 4*).

Svi ovi primeri umnogome liči na tehnike iskazivanja sadržaja u stripovima, gde ne postoji zvuk, te se slovima, brojkama i znakovima interpunkcije jedino može ilustrovati glasniji govor, zvukovi koje govornici proizvode pored reči koje izgovore, pokreti, udarci i ostali neverbalni sadržaji.

Kreativan pristup tastaturi

Potpuno nov način upotrebe znakova interpunkcije, a ponekad i slova i brojki, su emotogrami[3] (eng. emoticon), simboli sačinjeni od znakova interpunkcije, slova i brojki, kojima pošiljalac poruke želi da izrazi svoje emocije i stav ili prema primaocu poruke, ili prema temi, ili prema samom sebi (Radić 2000: 103). Oni predstavljaju deo neverbalne komunikacije u ćaskanju na internetu, i, slobodno se može reći, vrhunac kreativnosti u upotrebi tastature u interaktivnom okruženju. U nedostatku komunikacije licem u lice učesnici nadomeštaju nepostojanje vizuelnog kontakta koristeći znakove sa tastature da bi na ekranu primaoca prikazali simbole slične izrazima lica, koji se mnogo jasnije vide ako se glava nagne na levu stranu. Radić-Bojanić (2005) dolazi do zaključka da emotogrami prenose samo najosnovnije emocije, kao što su sreća ili tuga, koje se očituju na licu osobe koja tu emociju doživljava. Osim toga, analiza korpusa je pokazala da emotogrami nisu jedini, a čak ne ni najčešći, način izražavanja emocija ili neverbalnog ponašanja ćaskača. Veliku ulogu u tome igraju i sama jezička sredstva, kao što je česta skraćenica LOL (*laughing out loud*) u engleskom ili verbalizacija smeha (*hahahahaha* ili *hehehehe*) u srpskom jeziku. Tako analiza pokazuje da je učestalost upotrebe emotograma i u engleskim i u srpskim tekstovima veoma slična, ali i jednako mala, tj. na svakih 1000 reči upotrebi se oko 20 emotograma, dok je učestalost skraćenica i verbalizovanog smeha skoro duplo veća, tj. na svakih 1000 reči upotrebi se od 35 jedinica u srpskom do preko 40 u engleskom.

[3] Za prevod ovog termina zahvaljujem prof. dr Tvrtku Prćiću.

Emotogrami se mogu podeliti u nekoliko grupa, u zavisnosti od njihovog značenja i upotrebe. Najčešći je *:)* ili *:-)*, tj. nasmejano lice ili smeškić (eng. smiley). Moguće su varijacije sa većim brojem desnih zagrada, što označava veći osmeh i jače pozitivno raspoloženje. Još jedan veoma čest emotogram je *;)* ili *;-)*, tj. lice koje namiguje, kod koga je takođe moguća varijacija sa većim brojem desnih zagrada. Emotogram koji odražava negativno raspoloženje, tugu ili čak ljutnju je *:(* ili *:-(*, tj. tužno lice ili mrgudić (eng. frowney), gde povećanje broja levih zagrada označava porast negativnog raspoloženja. Poslednji najčešći emotogram je *:**, što znači poljubac, a ima i varijacije sa većim brojem zvezdica, što obeležava više poslatih poljubaca.

Važno je napomenuti da ovo nije konačan i iscrpan repertoar emotograma i da, osim ovih najčešće korišćenih, postoje mnoge kreativne, maštovite i neobične kombinacije interpunkcijskih znakova, slova i brojki čije je značenje veoma usko i specifično, te se stoga ne mogu često koristiti u ćaskaonicama. Pored toga se stiče utisak da je postojanje ovih emotograma samo sebi svrha, pošto nemaju praktički nikakvu upotrebnu vrednost, niti zabeleženo pojavljivanje u elektronskim ćaskaonicama. Jedina njihova svrha je pokazivanje maštovitosti i dosetljivosti autora, koji ih onda stave na neku veb-stranicu. Neki primeri takvih emotograma su sledeći: *d:-p* (adolescent), *(:-)* (ćelava osoba), *~:-o* (beba koja plače), *@:-)* (Arapin), *0:-)* (anđeo, svetac), *\:-)* (čovek sa beretkom), *:-{#}* (osoba sa protezom), *!-(* (osoba sa modricom na oku), **:o)* (klovn), *:-)8* (osoba sa leptir-mašnom).

Pored učestale upotrebe emotograma u komunikaciji na internetu, pronalaze se i primeri individualne kreativnosti nekih učesnika, koji pomoću znakova sa tastature uspevaju da prikažu mnogo više od izraza lica ili načina govora. U primerima koji slede vidi se pokušaj jednog učesnika da kombinacijom malih i velikih slova i interpunkcijskih znakova predstavi virtuelni ples zadnjicom (*<Mya-Kia> ..ooOO(||sHaKe tHaT bOoTy||)OOoo..*), virtuelno skakanje po ćaskaonici (*<Mya-Kia> driving round the chat on my jog .....:::::oooooooooop .....:::::oooooooooop*; *<Mya-Kia> WROOOOOOOOOOOOOOOOOM*) i virtuelno udaranje glavom o tastaturu (*<Mya-Kia> ooooooohhhhh... bonking my head on the keyboard... hwehhwolwe wefhywefowfe wfcwoweleo*). Ovde se vidi neverovatan spoj predstavljanja zvuka, pokreta i reči. Pored ovoga, postoji još mnogo sličnih primera kreativnosti do kojih dolazi kad učesnici pokušavaju da, u ograničenom mediju, predstave svoje virtuelno ponašanje. Tako u analiziranim tekstovima ima i situacija kada učesnici jedni drugima nude virtuelnu šoljicu kafe (*<vr5> (_)D oce ko kafu?*) ili cvetić (* *Mer|in DCC's Michelle1 a ===<==@ so maybe she'll calm down*).

Umetnost

Poslednja faza kreativne upotrebe tastature ogleda se u umetničkim formama koje se mogu pronaći i u ćaskaonicama, ali i u mnogim drugim jezičkim i vanjezičkim situacijama na internetu (detaljno obrađeno u Danet 2001). U po-

smatranju fenomena umetničkih dela koja nastaju izražavanjem na tastaturi, mora se primetiti da tu, u osnovi, nema ničeg novog. Radi se, kao i u mnogim ranije nastalim umetničkim delima, o sastavljanju celine od delova – o mozaiku (Danet 2001: 197). U ćaskaonicama mogu se pronaći najjednostavniji primeri (~= sveća, *}:-<* mačka, *3:-)* krava, *8)* žaba, *8-)* gorila), dok na internetu postoje mnogi sajtovi posvećeni umetnosti sa tastature. Jedan primer je veoma jednostavan crtež bicikliste (reprodukovan dole), a mnogo komplikovaniji crteži mogu se naći u Danet (2001), kao i na sajtovima na koje se upućuju čitaoci te knjige.

```
___O
__\ <__
( * ) / ( * )
```

U zaključku, nameće se činjenica da u jeziku interneta slovo, brojka i interpunkcijski znak veoma dobijaju na snazi i značaju, jer oni više nisu samo elementi za izgradnju reči ili rečenica, nego postaju spona sa vanjezičkim sadržajem. Te reči, brojke i interpunkcijski znakovi sami za sebe ne nose snagu, ali kad se slože u mozaik komunikacije na internetu, dobijaju mnogo veću težinu nego što su ikad imali u vanelektronskom svetu.

LITERATURA

David Crystal, *Language and the Internet*, CUP, Cambridge, 2001.

Brenda Danet, *Cyberpl@y*, Berg, Oxford, New York, 2001.

Sally Barr Ebest et al., *Writing from A to Z*, 4th edition, McGraw Hill, Boston, 2003.

Mitar Pešikan et al., *Pravopis srpskoga jezika*, školsko izdanje, Matica srpska, Novi Sad, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1997.

Biljana Radić, „Osobine diskursa na internetu u engleskom i srpskom jeziku“, u *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Novi Sad, knj. XXVIII, 2000, str. 99–114.

Biljana Radić-Bojanić, „How are emotions expressed in Internet Relay Chat?“, Poster na *9. međunarodnoj pragmatičkoj konferenciji* (9th International Pragmatics Conference), Riva del Garda, 10 – 15. 7. 2005.

Gordon Veinrajt, *Govor tela*. Alnari & Puna kuća, Beograd, 2001.

Biljana Radić-Bojanić

THE CREATIVE USE OF KEYBOARD IN ELECTRONIC CHATROOMS
(Summary)

The paper deals with the various ways the keyboard is used in electronic chatting. The analysis is conducted on both English and Serbian corpora, with the total of 3000 utterances, and the results are presented in four different phases. The first phase is concerned with breaking the traditional rules of orthography. It is followed by the second phase, where the creation of new, comic–like rules is analyzed. The focus of the third phase are emoticons, combinations of various punctuation marks, letters and numbers which together depict a simplified human face, always displaying emotions. The fourth phase deals with keyboard art, a developed, complicated and elaborate extension of emoticons, i.e. actual small pictures, again created only with punctuation marks, letters and numbers.

Ključne reči: elektronske ćaskaonice, ortografija, emotogram.

Корнелия Ичин
Филологический факультет – Белград

НЕИЗВЕСТНЫЙ РАССКАЗ „ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ“ ЕВГЕНИЯ АНИЧКОВА

Евгений Васильевич Аничков (1866, Боровичи, Новгородская губерния – 1937, Белград) известен исследователям русской словесности, в первую очередь, как автор основополагающих работ о народном творчестве *Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян* (1903-1905), *Язычество и древняя Русь* (1914) и *Христианство и Древняя Русь* (1924). Его имя хорошо известно театроведам и литературоведам, ибо он автор ряда критических статей, посвященных в первую очередь русским символистам, а также ряда статей для Энциклопедии Брокгауза и Ефрона; к тому же, он автор широкоизвестных книг: *Очерк истории театра в Западной Европе и в России* (1911), *Новая русская поэзия* (1923), *Западные литературы и славянство* (1926). Под редакцией Евгения Аничкова в 1937 году вышел в Белграде *Белградский пушкинский сборник*.

О том, что Аничков был не только литературоведом, но и писателем, мало кому известно. За исключением единственно опубликованного в 1931 году в Париже его литературного сочинения – романа *Язычница* – все остальные литературные сочинения Аничкова хранятся в архивах. В блестящей статье о Евгении Аничкове для первого тома словаря *Русские писатели 1800 – 1917. Биографический словарь* (1989) Р. Тименчик упоминает пьесу *Белокурая Сусанна* 1916 года, которая хранится в ИРЛИ. Однако она представляет собой лишь часть трилогии, хранящейся в Национальной библиотеке в Белграде. Об этом Тименчик не мог знать, ибо о существовании архива Сергея Смирнова (архитектора, искусствоведа, археолога, приближенного княгини Елены Петровны Романовой, прошедшего вместе с царской семьей Голгофу Екатеринбурга и Тобольска и очутившегося в Белграде в 1919 году), в котором сохранились литературные сочинения Аничкова, автор этих строк узнал из газетной публикации сотрудников библиотеки в конце 1990-х годов. Только тогда была сделана опись хранящегося долгие годы в Национальной библиотеке архива Смирнова (ф. 699).

Театральную трилогию Аничкова в архиве составляют: *Белокурая Сусанна* (1916, Слуцкий уезд Минской губернии, написана в армии), *Мариша актерка или Графы Тайницы* (1918, Париж-Тунис) и наброски ненаписан-

ной последней части *Александр Красных* (1924, Белград). Особняком стоит арлекинада Аничкова под названием *Возмездия страшный час или Потрясающая и кровавая трагедия про Коломбину, жену Пьеро и ее преступную любовь к Арлекину* (1921 и 1923, Белград).

В архиве хранятся также: рассказы Аничкова *Сообщник*, *Деловой день*, *Фиф*, *Верден*, *Славянский мир* (все без указания даты); статьи 1937 года *Русское дворянство и социализм* и *Красивое, как экономическая проблема*; переписка с Ильей Голенищевым-Кутузовым.

Преподносим вниманию читателей текст рассказа „Деловой день" Аничкова, который удалось нам расшифровать. Рассказ „Деловой день" писался Аничковым в 20-е годы, после его переезда в Белград. Написан он чернилами на трех с небольшим длинных свитках мелким почерком, по правилам старого правописания. Рассказ этот автор подписал псевдонимом Арак.

По мере возможностей в скором будущем собираемся опубликовать и другие его сочинения[1], хранящиеся в архиве Сергея Смирнова.

Е. В. Аничков

ДЕЛОВОЙ ДЕНЬ

Все утро в попыхах.

Туда-сюда, но никого не застанешь. К пяти часам забежать к Петру Ивановичу. Кто-то, что-то, кому-то продал, так надо было получить комиссионные.

Сидим, обсуждаем. Петр Иванович уверяет, будто сделка не состоялась, а какая сделка – ни слова.

* * *

Влетает Оголтелов.

– Слышали? Японцы заняли Ревель[2]!

– Как, когда? Каким образом японцы?

[1] См. нашу публикацию арлекинады Аничкова *Возмездия страшный час* в „Toronto Slavic Quarterly", № 14, 2005 (номер, посвященный 60-летию Р. Тименчика).

[2] Ревель – старое название эстонской столицы Таллинн. Ревель основан в 1219 г. датским королем Вальдемаром II на месте разрушенной эстонской крепости. Принадлежал Ливонскому ордену, шведам, а в 1710 г. взят и присоединен к России Петром I. С 1918 г. Ревель стал главным городом независимой Эстонии.

– Вполне понятно! Я давно предвидел. Две недели тому назад они были в Тифлисе[3], в прошлый вторник в Казани…

– Господи! В Казани?.. В газетах не было.

– Вот также наивный человек: по газетам судить о мировых событиях. По нынешним временам без собственной радиостанции, милостивый государь, не обойдешься. Да-а. Так-то. Ну до скорого…

– Куда Вы? Посидите.

– Некогда. Надо в Рим.

– А кто там?

– Да тут одна дама привезла шапку Мономаха[4], так меня пригласили экспертом. Ах, да, кстати. Получили повестку?

– Нет.

– Какая досада. Ну я на словах: завтра ровно в [5] s Place Pigalle, т. е. не на самой, а в улочке налево, потом поверните направо, тут кафе.

– Что такое?

– Надо же нам добиться представительства на Всероссийском съезде[5]. И имейте в виду, Патагонская республика с нами. Она нас поддержит. Недельки через две там переворот, и мы решли вернуться к формам просвещенного абсолютизма. Только очень может быть, что мы признаем советскую республику.

И ушел.

* * *

Гляжу на Петра Ивановича… Он ничего, покуривает.

– Петр Иванович!

– Что?

– А Оголтелов-то того… А?

---

[3] Тифлис – старое название грузинской столицы Тбилиси (от груз. тбили – теплый; название связано с горячими серными источниками). Основан в пятом веке после Христа; много раз подвергался разгрому и разрушению со строны гуннов, арабов, хазар, монголов, турок. В 1801 г. заняли его русские, чему последовало присоединение Грузии к России. Во время гражданской войны, до февраля 1921 г., когда Грузия сделалась Грузинской ССР, Тифлис был независимым центром меньшевистского грузинского правительства.

[4] Шапка Мономаха – один из символов самодержавия в России (XIV в.). Легенда о том, что византийский император Константин Мономах отправил ее своему внуку Владимиру Мономаху возникла в конце XV – начале XVI вв. в связи с образованием единого Российского государства и стала одним из обоснований церковно-политической теории „Москва – Третий Рим“.

[5] Имеется в виду состоявшийся 30 декабря 1922 г. Первый съезд Советов СССР, в работе которого приняли участие делегации РСФСР, Украина, Белоруссия и ЗСФСР. Делегаты утвердили Декларацию об образовании Союза ССР и Союзный договор; высшим органом власти в стране был объявлен Всесоюзный Съезд Советов.

– Да, насчет просвещенного абсолютизма, это он перехватил… Годика через два может быть…

– Нет. А о японцах-то в Ревеле…

Тогда, бог знает, что произошло. Петр Иванович вскочил с места, глаза побагровели, зверь зверем… И кулаком себя бьет в грудь.

– Миллиарды, миллиарды!!!

– Какие миллиарды?

– Миллиарды бросают, когда мы тратим на информацию какие-то гроши. Дайте мне ихние миллиарды, и я вам японцев не в Ревель, а черт его знает куда в двадцать четыре часа высажу. Акахаты[6] у меня вашу пресловутую Англию в два счета завоюют…

– Однако…

Впрочем не стал спорить. Еще рассердится и комиссионных не даст.

Вышел на улицу и отдохнул.

* * *

На Елисейских полях, вижу, нарядный молодой человек соскочил с автомобиля и бросается мне в объятья.

– Миша, голубчик! Жив? Ты от Деникина[7] или с северо-западного?

Миша Мартовский – мой племянник. Такой шустрый был карапуз до войны, только что в приготовительный класс поступил. Потом я слышал, что он был добровольцем.

– Я, дядя, в русском войске не служу. Слава Богу, что больше месяца как разучился по-русски говорить. Довольно нас обрушали.

– Да что же это, ты украинец, что-ли?

– Я военный представитель можайской демократической республики.

Час от часу?.. Однако и когда обрушали можайский уезд уж не стал спрашивать… Только все-таки вырвалось:

– Да Никола-то Можайский[8] ведь русский…

Смеется.

---

[6] „Акахата“ („Красное знамя“) – газета, центральный орган коммунистической партии Японии (выходила с 1945); в переносном смысле с 1920-х гг. название японских коммунистов („красные“).

[7] А. Деникин (1872–1947) – военный деятель, один из лидеров белого движения. С 1918 г. – главнокомандующий Добровольческой армией, с 1919 г. – „Вооруженными силами Юга России“. В 1919 занял ряд городов, однако оставшиеся 200 верст до Москвы преодолеть не смог. Внутренние противоречия между ним и казачьей верхушкой, а также борьба за власть между ним и А. Колчаком привели к неусогласованным военным действиям и потерям. С 1920 г. в эмиграции.

[8] Один из самых популярных образов св. Николая (особо почитаемого в России), спасителя бедствующих и погибающих и защитника странствующих.

– Чего ты?

– Мне как раз поручено освежить новыми данными политические чаяния Николы Можайского для Лиги Наций.[9]

– Да ты кончил?.. хотел спросить: гимназию, но опять усумнился.

– С тех пор как мы не виделись, милый дядя, я окончил двухнедельный ускоренный курс приготовления к учено-трудовому профессорскому званию и состою ординарным профессором третьего Химковского Университета[10].

– Но ведь ты говоришь, что ты военный…

– Так что же? Я прошел ускоренную академию гениальных полководцев, так что нет ничего удивительного. Но не в этом дело. У тебя, дядя, есть связи: надо выхлопотать разрешение на ввоз во Францию циппелинов.

– Зачем?

– А вот видишь… Впрочем долго рассказывать… Словом циппелины нужны для снабжения каменным углем Донецкого басейна.

– А деньги есть?

– Разумеется.

– Я подумаю.

* * *

Насчет Николы Можайского, это он безусловно врет. Никогда не поверю, чтобы он был не русский, а насчет прочего… Если есть деньги… Колеблюсь…

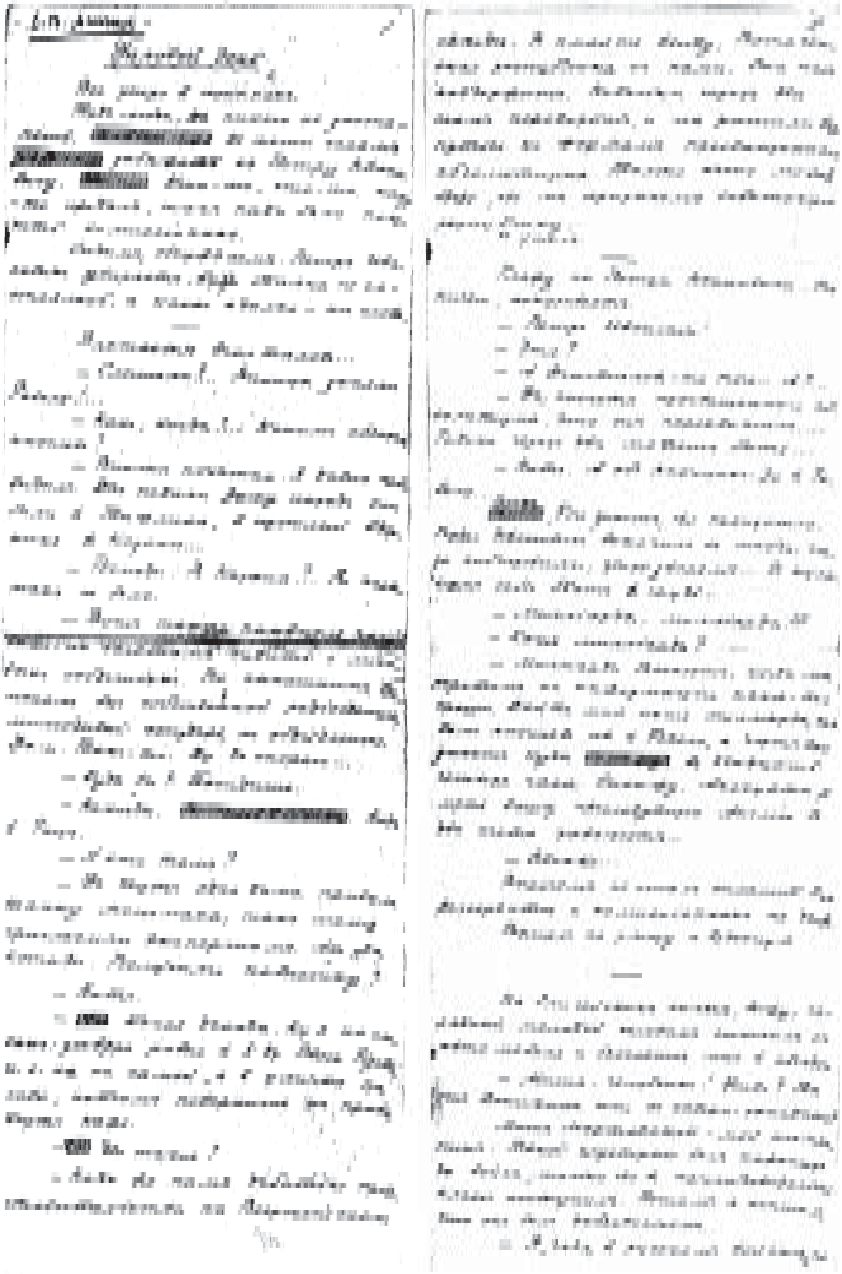
Но вдруг вспомнил, что чуть не опоздал на заседание бюро по полоборота – наливной фракции партий коммунистов – монархистов. А ведь там как раз Петр Иванович делает доклад о бифуркации платформ политических партий в связи с саботажем текущих исторических событий.

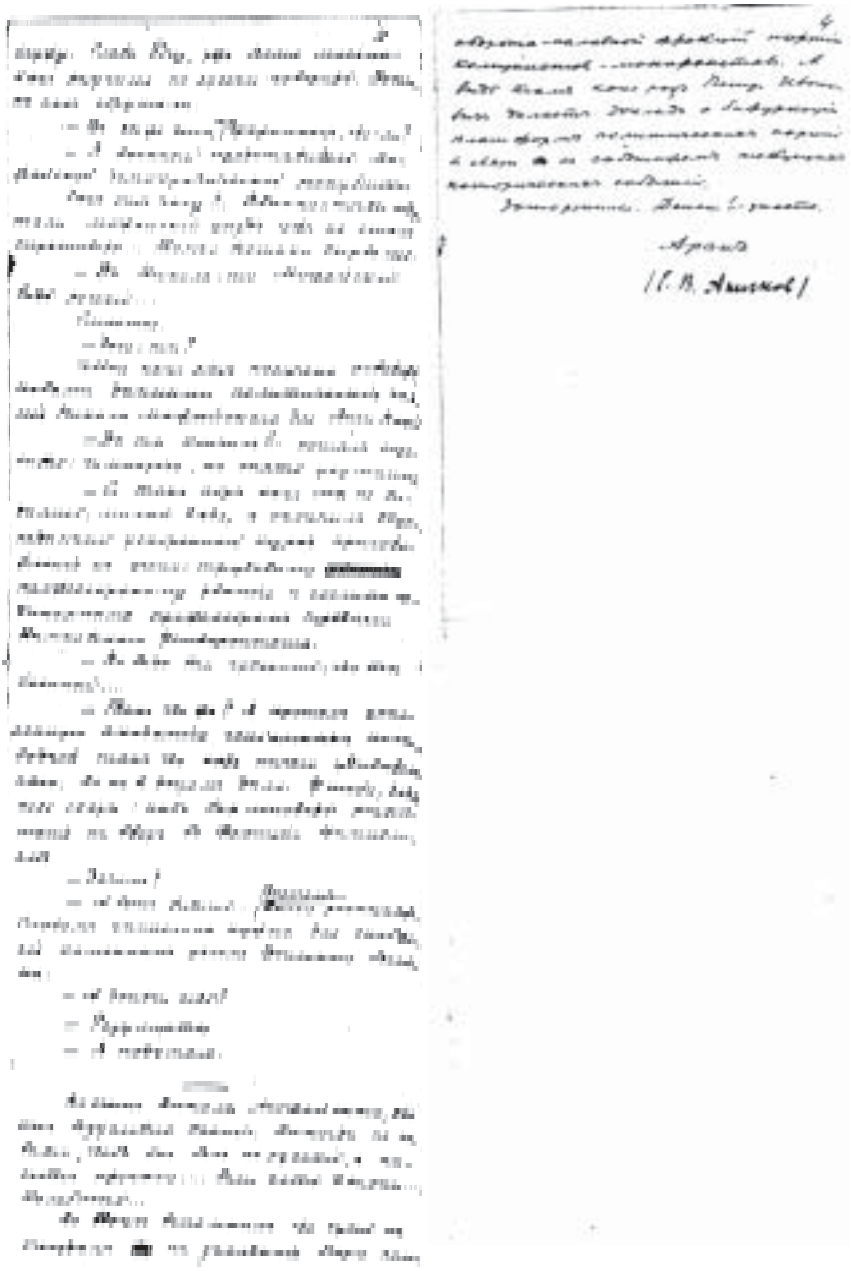
Заторопился. Денек! – знаете.

Арак
(Е. В. Аничков)

[9] Составной частью Версальской мирной системы было создание в 1919 г. Лиги Наций в качестве гаранта мира и безопасности. Однако противоречивость Версальской мирной системы и слабости Лиги Наций послужили одной из причин Второй мировой войны, которую предвосхитили уход Японии и Германии в 1933 г. и Италии в 1937 г. из Лиги Наций.

[10] Химки – рабочая окраина Москвы; нет университета. Аничков пародирует повсюду проводящиеся ускоренные партийные курсы в процессе формирования „новых“ людей, которые обеспечивают продвигание по общественной лестнице, в том числе и университетской.





TWO EDITIONS OF *ENGLISH WORDS* (Francis Katamba, *English Words*. – London and New York: Routledge, 1995. – 282 p. [ISBN 0–415–10468–8]; 2nd edition: London and New York : Routledge, 2005. – 322 p. [ISBN 0–415–29893–8])

The two editions of the book *English Words* by Francis Katamba, Lecturer in Linguistics at Lancaster University, covers a wide range of topics dealing with words: morphology, spelling, meaning, etymology, pronunciation and psycholinguistics. Its 11 chapters are an amalgam of linguistic disciplines and related subjects, an attempt to explain different aspects of words, primarily English ones.

The author does not give an in-depth view of any of the topics because this book was not intended for a proficient reader. It could be helpful to a linguistics beginner, as an introduction to the study of words. Also, students who do not wish to specialize in linguistics, but are curious as to the nature of language and words, can find this book an interesting and light read which presents the subjects in an enjoyable way. The author meant this book to be "a synthesis of what linguists and students of neighboring disciplines such as psychology have found out about words".

The structure of chapters is similar in both editions: the last part is the summary, where all the major issues of the chapter are mentioned and, together with the relevant terms, they make up a clear resume. After each chapter there are exercises intended for comprehension check, which involve using different kinds of dictionaries, re-reading the chapters, considering the problems in more detail, or doing some further reading. Unfortunately, there is no reading list after individual chapters, only a general reference list at the end of the book. However, within individual chapters many authors are cited, paraphrased and mentioned, which can also be helpful if the reader is interested in deepening their knowledge of a particular area.

At the beginning of both editions there is a list of abbreviations and a key to symbols used, particularly symbols for phonemes. At the end of the book there is a reference list, a glossary of linguistic terms used in the book and name and subject indexes, along with the page which the name or term is used on. Whereas the first edition is not divided into larger units, the second one is, having altogether four parts: The Nature and Internal Structure of Words, Words in a Wider Context, A Changing, Expanding Lexicon and Modelling the Mental Lexicon. The very chapters within these parts are almost the same for both editions, with some minor changes.

The first four chapters, which belong to Part 1 of the second edition, are practically the same like in the first edition. Chapter 1 (*Introduction*) gives the insight into the main problems the book is dealing with. It presents language as a complex phenomenon most people take for granted. It also contrasts what people subconsciously know about words with what is explicitly stated in linguistic disciplines (word formation, the interpretation of newly coined words, the role of context, etc). This chapter also introduces some of the terms used and explained later on the book, such as "mental lexicon" and "arbitrariness of a linguistic sign". The author hints at types of knowledge speakers have and use, but are mostly unaware of. Finally, the chapter ends with an overview of the rest of the book. Chapter 2 (*What is*

a word?) attempts to answer the question from the title by defining different senses of the term "word": (1) physical form realized in speech ("phonological word" regulated by phonotactic rules and stress) or in writing ("orthographic word"); (2) words as vocabulary items ("lexemes") which may coincide with word forms. Here, the author goes on to discuss homonymy and polysemy, as cases when there is no one-to-one relationship between a word form and a lexeme; (3) "grammatical words" serve grammatical and syntactic purposes, and are defined in terms of their "positional mobility" and "stability".

Chapter 3 (*Close encounters of a morphemic kind*) introduces word formation and its basic terms. The author defines morphemes ("the smallest unit that has meaning or serves a grammatical function in a language"), morphs ("any physical form that represents a morpheme"), allomorphs ("morphs which realize the same morpheme") and complementary distribution (allomorphs "do not occur in identical contexts and therefore cannot be used to distinguish meanings"). The difference between form and function is emphasized, e.g. prefix UN- has two meanings: 'do again' and 'reverse the action'). The author distinguishes between free and bound morphemes, and then goes on to discuss sound symbolism of phonaesthemes and onomatopoeia, in which the relationship between sounds and meaning is not arbitrary. In the first edition he rounds up the chapter with discussing language types ("isolating", "agglutinating", "synthetic" and "polysynthetic"), basing the classification on how morphemes are combined in utterances. It is concluded that there are no clear types, and all features are present to a greater or lesser extent. However, this part of the chapter has been left out in the second edition.

In chapter 4 (*Building words*) the author discusses roots (defined as belonging to lexical categories) which can be free or bound, and affixes which are bound and can be placed before (prefixes) or after roots (suffixes). After introducing two main types of word-building, inflection and derivation, the author illustrates the difference between them in terms of "obligatoriness" (inflection) and "optionality" (derivation). Inflection is motivated by grammatical rules when word forms are used in syntactic units. Derivation is motivated by the need for new lexemes, and can assume one of three forms (affixation, compounding or conversion). While considering affixation, the author lists suffixes for different kinds of derivation and then switches to inflectional suffixes, attempting to illustrate the order in which affixes are added. After briefly discussing conversion, the author turns to compounding and its extreme productivity. The terms "head", "endocentric" compounds and "compositionality" are introduced, followed by an extensive talk of deverbal compounds and ways of generating them. Finally, a minor word formation mechanism is mentioned: "reduplication" and its two main types, "rhyme motivated compounds" and "ablaut motivated compounds', are illustrated and exemplified. In the second edition there are three additional sections, which, in the first edition, were a separate chapter. This deals with the native speaker's ability to create and understand new complex words. It also shows that a dictionary can only be a partial list of the lexical items of a language, because the lexical stock is always in flow. Idioms are described as sentence-like items which are not compositional, therefore, their meaning must be explicitly stated in the dictionary. An account of "clitics" (divided into class 1 and class 2) is also included here. The author fails to define, however, the difference between affixes and clitics, apart from stating that cliticisation happens post-lexically.

Chapter 5 (*Masquerading allomorphs*), which is found only in the first edition of the book, tackles inflectional allomorphs, introducing the terms of "phonological", "lexi-

cal" and "grammatical conditioning". Phonological conditioning is widely discussed and explained in terms of phonological interaction. Grammatical (triggered by grammatical factors, such as irregular past tense forms of verbs) and lexical (triggered by the presence of a particular lexeme, such as the noun 'ox') conditioning is merely mentioned. Suppletion (defined as "morphological alternation where forms representing the root morpheme bear no phonological resemblance to each other") is also briefly discussed at the end of the chapter.

The second part of the 2005 edition, entitled Words in a Wider Context, starts with the chapter entitled *A lexicon with layers,* which is found in both editions. Here, the author elaborates the types of information found in a lexicon entry: morphological, syntactic and phonological. The association of phonology and morphology gives rise to the distinction between "neutral" (no phonological change) and "non-neutral" (causing phonological change) affixes. To explain how the two groups of affixes interact, the author presents a lexicon model with two hierarchical strata. At stratum 1 non-neutral affixes are attached, at stratum 2 neutral affixes. In connection with this, the author introduces the phenomenon of "blocking" (an affix attached at stratum 1 blocks the usage of an affix with the similar meaning at stratum 2). At this point productivity is discussed and seen as a scale with two ends: contemporarily productive morphemes on the one side and moribund affixes on the other. Finally, an account of "post-lexical rules" (rules that apply automatically) is given.

This part of the second edition also has a chapter not found in the first one, *Word meaning*. Here the issues of different meanings of word meaning are discussed, touching on the difference between the conceptual meaning and connotations. After discussing the principles of componential analysis, the author turns to semantic relations, i.e. hyponymy, synonymy, antonymy, homophony, homonymy and polysemy. This is followed by an overview of the features of semantic fields, where some interesting illustrations of color terms in various cultures are given. Touching on the cognitive linguistics approach, Katamba discusses semantic prototypes, which are illustrated by the famous example of bird categorization. The chapter ends with an appeal that "a fuller treatment of meaning must also treat sentence meaning and pragmatics".

The third part of the 2005 edition, A Changing, Expanding Lexicon, consists of three chapters, all found in the 1995 edition. The expansion of vocabulary by borrowing lexical items from other languages is exemplified in chapter 7, formerly chapter 10, entitled *A lexical mosaic: sources of English vocabulary*. The author distinguishes between "direct" and "indirect borrowing", basing this dichotomy on the degree of nativisation of a lexeme. He also mentions two kinds of borrowing: "loan words" ("a word belonging to one language which is imported or adopted by another") and "loan shifts" ("the borrowing is done by translating the meaning of the vocabulary item"), and gives reasons for lexical borrowing. The effects of borrowing to the language system can be: (1) changes in the phonological system of a language; (2) grammatical, resulting in many allomorphs of the plural phoneme, for example; (3) semantic, which are the most important because they affect the structure of the lexicon, in such a way that the meanings of imported and/or native words shift. In the rest of the chapter the major sources of the enrichment of English vocabulary, such as French, Scandinavian, Italian and German, are observed. The author mentions the influence of non-European languages, and finishes the chapter by remarking that core vocabulary items of the Indo-European language family were not affected by lexical borrowing.

Chapter 8 (*Words galore*) discusses the expansion of vocabulary through other language internal mechanisms besides word-formation: clichés, catch-phrases, homonymy, polysemy, semantic widening and narrowing, amelioration and pejoration, lexical borrowing, lexical revivals, metaphors, clipping, acronyms, abbreviations, copycats, back-formation, blends and euphemisms. Slang and jargon also seen as sources of new lexemes in the mainstream vocabulary. An interesting addition to the 1995 version of this chapter is a section on internet slang and jargon, which reflects the innovation in language caused by the advent of the internet.

Chapter 9 (*Should English be spelt as she is spoke?*) first gives an introduction to different writing systems. Then the author attempts to show that the English writing system is reasonably regular by giving an account of the history of spelling and pronunciation changes in English. Spelling is also seen as reflecting morphology and aiding in lexical relationships. Finally, the author considers the spelling reform, its advantages and disadvantages, and the complementariness of written and spoken language.

The last part of the book, dealing with the mental lexicon, has two chapters in the second edition instead of one. Chapter 10 (*Speech recognition*) deals mainly with psycholinguistics and attempts to answer questions such as: how words are stored and activated in the mind, how language is actually created, what the mental lexicon is. After elaborating the types of lexical information (phonological, grammatical, meaning), the author tackles the problem of how information is structured in the mind, mainly how complex words are stored. He offers two theories: the theory of "morphological parsing" which assumes that lexemes are stored in morphemes, and "full listing hypothesis" which states that lexemes are stored fully assembled. The author gives reasons in favor of morphological parsing, supporting them with examples.

In Chapter 11, entitled *Speech production* another question arises: what happens when speech is comprehended and what helps in comprehension. By discussing speech errors, the author attempts to give insight into the production process, finally concluding that the access to words in the mental lexicon happens in two stages. Speakers first look up the semantic lexicon, then the phonological lexicon. After defining aphasia as a partially impaired language faculty, and seeing it as "another window on language in the mind", he goes on to discuss its two types, Brocca's aphasia (inability to produce fluent speech) and Wernicke's aphasia (great difficulty in understanding speech). Finally, an account of the "spreading activation model", which offers an integrated view of lexical storage and retrieval presents it as a non-linear model.

The book *English Words* concisely views topics dealing with words, such as morphology, meaning, spelling, etymology and psycholinguistics. The author's humorous tone and many examples from literature enable linguistically uninformed readers to understand the issues in the book. The author has well exemplified most of the theories, probably having in mind his target audience. The second edition is somewhat modified, with more emphasis on psycholinguistics and there is updated coverage of expansion and evolution of the English lexicon, taking into account the impact of mobile phones and internet technologies. To reiterate, this is a helpful textbook to a linguistics beginner, but any detailed information of the issues mentioned here will have to be sought elsewhere.

Biljana Radić-Bojanić

NEUROBIOLOŠKI PRISTUP USVAJANJU JEZIKA
Daniel S. Janik, *Unlock the Genius within. Neurobiological trauma, teaching and transformative learning*. – Maryland, Toronto, Oxford : Lanham, 2005. –

Usvajanje drugog jezika tiče se učenja, a učenje je posredovano mozgom. Zato u ovim izučavanjima neurobiologija ima centralno mesto kao i lingvistika. Biološko-lingvističko nasleđe XIX i XX veka potiče od lekara Gola, Broke, Vernikea, kao i od obrazovno-lingvističkih doprinosa fon Humboltovih, Šlajhera, Leneberga (*Biološke osnove jezika,* 1967) koji pripadaju tzv. nemačkoj školi biomedicinskih lingvista. Poznavanje strukture i funkcije mozga je od direktnog značaja za lingvistiku, nastavu i učenje. Istraživači treba da ugrade izvestan stepen neuronaučne realnosti u svoje predstave o procesu usvajanja jezika. Kako se sada dovoljno zna o mozgu, mi možemo da konceptualizujemo kako ljudi usvajaju druge jezike. Na tom polju postoji stalna potraga za „pravim načinom“ nastave jezika i ona obuhvata tradicionalnu psihološku pretpostavku o homogenosti učenja. Međutim, kako ne postoji homogenost u ljudskim mozgovima, tako se ne može govoriti ni o pravom načinu učenja.

Polazeći od ovih osnovnih teza, nastala je knjiga koja predstavlja dobrodošao dodatak aktuelnim istraživanjima na polju usvajanja drugog jezika upravo zbog pažnje koju posvećuje pitanjima efikasnog učenja. Posle prve knjige *Neurobiological Theory and Method of Language Acquisition* (2004), koja predstavlja objavljenu doktorsku disertaciju, dr Danijel Janik u svojoj novoj studiji osvetljava najzanimljivije i najznačajnije savremene doprinose neurobiološkom učenju i primeni njenog ogranka, transformacionog učenja.

Dr Janik je lekar, specijalista javnog zdravstva i preventivne medicine. Posle dugogodišnjeg bavljenja medicinom, pregledajući i lečeći bolesnike od traume, zainteresovao se za lingvistiku i postao stručnjak u oblasti neurobiološke teorije i metodike usvajanja jezika. Kao direktor Koledža za interkulturalnu komunikaciju, Honolulu, Havaji, SAD, počeo je da primenjuje široko akademsko, medicinsko, psihološko i lingvističko obrazovanje kroz svoju novu teoriju i metod učenja jezika kod međunarodnih studenata koji uče engleski za akademske potrebe i spremaju se za polaganje testa iz engleskog jezika kao stranog (tzv. TOEFL test).

Pisana na 209 strana, knjiga je sveobuhvatna, razumljiva i pruža izvanredan prikaz obrazovnih pitanja. Sadrži predgovor, uvod, deset poglavlja i dodatne izvore s korisnim kompjuterskim adresama.

U Uvodu, autor ubedljivo obrazlaže da pitanje „Kako učimo?“ (pre nego „Kako predajemo?“) leži u suštini problema savremenog školstva. Neurobiologija, nasuprot intuiciji, pobija naš celokupni, savremeni način obrazovanja. Ipak, autor stavlja pod kritičku prizmu različite teorije nastave, vraćajući se tako daleko u prošlost kao što je period stare Grčke i raspravlja o davno zaboravljenom sokratovskom nasuprot platonističkom stilu učenja.

U prvom poglavlju, *Ipak još jedna teorija* učenja, dr Janik ističe da je većina današnjih modernih lingvističkih i obrazovnih teorija retoričkog i ideacionog tipa, bez zalaženja u suštinu i sam proces učenja. One se svode na „učionicu“ ne uzimajući u obzir „realnost“. Autora, pak, posebno zanima učenje povezano s traumom i pita se da li proce-

si traume i oporavka od traume mogu da pruže uvide u ono što bi učinilo neke obrazovne pristupe ili metodologije uspešnijim od drugih. On postavlja sebi ciljeve da kroz jednu novu, neurobiološku teoriju učenja, razvije osnovne principe efikasnog, netraumatskog učenja koje će se uspešno primeniti u najširem opsegu nastavnih situacija.

Drugo poglavlje, *Sve počinje s traumatskim učenjem*, bavi se 2000 godina starim pitanjem šta je to „efikasno" učenje. Autor koristi svoje ogromno kliničko iskustvo u radu s bolesnicima od traume i navodi nekoliko slučajeva iz prakse koji pokazuju da ljudi uče efikasno iz traumatskih iskustava. On analizira i traumatične situacije, ponašanje ljudi u tim situacijama, njihovu podsvest i sećanja i potencijal koji svi ovi činioci imaju u smislu učenja. Traumatsko učenje se sastoji iz dve odvojene komponente, faze ili koraka: neurosenzorna i asocijativna/interpretativna. Dok prva može da se javi i opstane samostalno, zajedničko pojavljivanje obe je uobičajenije i efikasnije.

U trećem poglavlju, *Odluči se,* dr Janik detaljnije analizira traumatsko učenje i samim tim postepeno dolazi do saznanja šta je efikasno učenje. Ono se, po njemu, sastoji iz barem tri komponente: neurosenzorni fragmenti podataka, upamćivanje tih podataka kroz osećajno, emotivno i opažajno i pripisivanje „značenja" ili tumačenje čitavog iskustva. Prva dva segmenta su ključna za memorisanje i učenje. Autor dodaje još četiri faktora koji mogu veoma uticati na stepen i kvalitet izuzetnog učenja: kako je uveden predmet učenja, kako onaj koji uči doživljava ceo događaj, dostupna sredstva za učenje da bi se protumačio događaj i šta taj događaj znači za učenikov doživljaj samog sebe, društva, sveta i duha.

Četvrto poglavlje, *Više učenje*, bavi se kognitivnim učenjem koje je važna komponenta za autora, jer obuhvata formiranje bliske, često fizičke veze s drugom osobom ili osobama tokom prvih i kasnijih faza učenja. Autor ovu osobu naziva *mentorom* (a ne profesorom). Pojam mentora je u suprotnosti s pojmom profesora. Mentorstvo direktno podržava nezavisno, kritičko učenje, čitanje, pisanje i razmišljanje. Učenici uče kroz posmatranje mentora u samom procesu učenja i postaju individualno obogaćeni i ojačani. Kognitivno učenje može da stvori potrebu za lingvističkim izražavanjem i da pokrene jezičko usvajanje i ponovno usvajanje. Na još višem nivou nalazi se metakognitivno učenje koje predstavlja vrhunski domet individuacije učenja. Na kraju poglavlja, dr Janik analizira pojam inteligencije i razlike u učenju između polova koje potiču iz razlika između strukture muškog i ženskog mozga.

Peto poglavlje, *Šta nam telo govori*, bavi se fizičkim aspektima koji čine sam neurosenzorni sistem učenja. Dr Janik analizira strukturu ljudskog mozga i ističe značaj područja frontalne i senzorne asocijacije koja su ključna za viši nivo razmišljanja. On se osvrće na istorijske faze u istraživanjima mozga i ističe ulogu Broke i Leneberga koji su istraživali poremećaje vezane za učenje, prvenstveno afaziju. Autor detaljno opisuje kako se mozak razvija, njegov osnovni fizički izgled i kako se taj izgled uklapa u ono što se klinički zapaža o traumatskom učenju. Međutim glavni izazov leži u tome kako sve to kolektivno primeniti na stadijume, faze ili nivoe učenja koji se stvarno događaju tokom efikasnog učenja i to od dečijeg do odraslog uzrasta.

Šesto poglavlje *Šta mašine kažu o nama* razmatra tehnologiju za vizualizaciju mozga koja omogućava da posmatramo kako mozak radi. Iako je prva ovakva istraživanja započeo nemački lekar-psihijatar Berger 1924. godine beležeći generalizovanu bioelektričnu aktivnost, vizualizacija mozga u današnjem smislu te reči počela je tridesetih godina prošlog veka sa tzv. nuklearnom magnetnom rezonancom (NMR). Godine 1967. došlo

je do spoja rentgenskih zraka s kompjuterom i nastala je kompjuterizovana aksijalna tomografija (CAT). Pravi pomak nastao je sedamdesetih godina kada je napravljena pozitron emisiona tomografija (PET) i kada je urađen prvi magnetoencefalogram (MEG) koji je mogao da prati promene u magnetnom polju izazvane aktivnošću mozga. Ipak, oko 1985. godine došlo je do najvećeg napretka u ovim izučavanjima zahvaljujući transkranijalnoj magnetskoj stimulaciji (TMS) koja je omogućila istraživanje refleksnih bihevioralnih, senzornih, kinestetičkih i kognitivnih moždanih putanja i tako otvorila put novim terapijskim pristupima traumatskom učenju. Dr Janik dalje analizira prenatalno i neonatalno doba kao specifične traumatske doživljaje i potencijale koje oni imaju za učenje. Neurobiologija i neurobiološko učenje potiru naš celokupni savremeni obrazovni sistem. Maksima „Sedi, budi miran, slušaj i ponavljaj za mnom“ jednostavno više ne važi. Efikasno učenje nije nešto što treba da se učini – on je neprestano u toku sa ili bez neurobiološkog znanja i mudrosti.

U sedmom poglavlju, *Neurobiološki način*, dr Janik ističe da paralelno s tradicionalnim teorijama učenja, postojao je drugi put, zasnovan na radoznalosti, otkriću i mentorstvu, koji se razvijao kroz iste osnovne stadijume, faze ili nivoe kao traumatsko učenje ali je bilo dobrovoljno i netraumatsko. I ono je činilo alternativni svet učenja, zasnovan na istim, univerzalnim procesima neurobiološkog učenja koji su isto tako efikasni kao i traumatsko učenje! Pravim početkom neurobiološkog učenja autor smatra knjigu *The Symbolic Species* biologa-antropološkog lingviste Terensa Dikona koja se pojavila 1997. godine i u čijoj osnovi leži simboličko učenje. Dr Janik se vraća na temu nižih i viših faza učenja. U nastavku on analizira testove inteligencije u kojima nedostaju neurobiološke postavke i kategorije koje bi učinile te testove kvalitetnijim. Razum i logika su sredstva koja oba pola koriste da bi učili, iako ih mogu koristiti na sasvim različite načine. I tako se dolazi do neurobiološke istine koja je deo „višeg“ učenja, tj. metakognicije. Kao lekar i kliničar u osnovi, autor analizira i spavanje kao proces u kome postoje tzv. lucidni snovi. On završava poglavlje pitanjem da li su metakognitivni procesi zaista koraci, faze ili nivoi učenja ili su, u stvari, stečena, formalna sredstva učenja, „podjednaka“ po značaju s višom matematikom i jezicima.

U osmom poglavlju, *Neurobiološko učenje*, autor sada okreće ugao posmatranja na ono što mozak *nije.* On izvlači zaključak da je prirodno, efikasno učenje duboko i kompleksno isprepletano s traumatskim učenjem, i po sadržaju i po formi, ali da se može svojevoljno usmeriti da se razvija duž alternativne putanje koju čini radoznalost, koja se koristi mnogim neurobiološkim procesima koji su zajednički traumatskom učenju. On nastavlja s detaljnim opisom šta je to neurobiološko učenje. Svakako to preusmerenje od traumatskog ka netraumatskom učenju je najvažniji momenat jer tada dolazi do tzv. transformacionog učenja. U nastavku on navodi sedam prirodnih zakona transformacionog učenja: 1. Učenje koje je efikasno i stabilno može, jeste i treba da bude potpomognuto da bi se odigralo; 2. Efikasno učenje opstaje, samo sebe određuje i obogaćuje, i ima duboke fizičke i moralne posledice; 3. Efikasno učenje se može primeniti u skoro svakoj sredini; 4. Efikasno učenje počinje s perifernim uvođenjem predmeta učenja, i ojačano je senzornim, emotivnim, i kinestetičkim asocijacijama, koje za rezultat imaju bogate, simboličke interpretacije onoga što se uči; 5. Audio-vizuelni i vizuelno-prostorno-ritmički simboli su obično prva sredstva učenja. Samospoznaja i metakognicija su kvantitativno merljivi nivoi učenja koji su dostupni učenicima u adolescenciji i posle nje; 6. Uspešni nastavnici ne podučavaju. Učenici treba da budu slobodni da identifikuju i samostalno odaberu moguć-

nosti za učenje koje su im potrebne. Mentori treba da se koncentrišu na pokazivanje transformacionog učenja u sopstvenim životima, a istovremeno da prepoznaju, priznaju, i rade u okviru ograničenja koja postavljaju učenici-pojedinci, i ciklus ritmičkog učenja; 7. Neurobiološki metod leži u čitavoj nastavnoj metodologiji. Muškarci i žene razvijaju različite pristupe učenju. Razum, pravila, značenje, smisao i istinu definiše učenik. Kada se jako „oseća", ono što je naučeno izgleda stvarno i istinito, ali njegova realnost i vrednost istinitosti je uvek otvorena za ponovno tumačenje.

Deveto poglavlje, *Sjajna teorija ... Kako funkcioniše?*, opisuje kako je dr Janik počeo da primenjuje svoju novu teoriju učenja. Posebnu poteškoću predstavljala je obuka nastavnika, tj. pretvaranje „nastavnika" u „mentora" i pravljenje nastavnog plana i programa u skladu s postavkama nove teorije. Iz primene ove teorije, autor je došao do još jedne forme transformacionog učenja koju je nazvao „diskviziciono učenje", a ono se odnosi na traženje značenja kroz usmereno ko-istraživanje, analizu, i diskusiju neurosenzornih fenomena, što se često naziva hermeneutičkim ili interpretativnim istraživanjem. Klinički rad s preživelima od traume autoru je pomogao da sagleda da uloga rituala u učenju još uvek nije u potpunosti shvaćena i uvažena. Na kraju ovog poglavlja, dr Janik navodi da je oformio Internet-bazirano Društvo za neurobiološko učenje koje je pobudilo veliko interesovanje.

U poslednjem, desetom, poglavlju, *Lična pozivnica*, autor zaključuje koliko je važno sagledavanje i uvid u neurobiološke aspekte učenja, jer ta saznanja navode nastavnike da preispitaju neke od najfundamentalnijih shvatanja o predavanju i učenju. On poziva nastavnike da dalje istražuju, primenjuju i testiraju neurobiološko, transformaciono i diskviziciono učenje, jer će zahvaljujući tome doći do novih uvida i saznanja o njihovim daljim primenama.

Po širokom opsegu tema u ovoj knjizi, od pitanja teorije učenja, traumatskog učenja, nivoa traumatskog učenja, višeg učenja, fizičkih i mentalnih aspekata učenja, neurobiološkog načina, neurobiološkog učenja, transformativnog učenja do budućih pravaca, može se zaključiti da je autor dao značajan doprinos novom sagledavanju prirode procesa učenja.

Iako je knjiga namenjena prvenstveno onima koji predaju na univerzitetu i nastavnicima engleskog kao drugog jezika za odrasle u severnoameričkom okruženju, nastavnici na drugim područjima mogu pronaći podjednako korisne i zanimljive informacije i povod za razmišljanje. Autorova neurobiološka teorija i metod kako ljudi usvajaju jezik i znanje ide daleko van pojedinačnog određenog kursa i učenja engleskog jezika kao drugog ili čak prvog jezika – on ide tako daleko da nam otkriva kako bilo što uspešno savladavamo!

Ova knjiga je izvanredan izvor i za mlađe i iskusnije nastavnike koji žele da naprave taj ogromni korak u pravcu ključnog razumevanja i primene modela efikasnog učenja. Tu je mnogo pitanja za čitaoce o kojima treba raspravljati i razmišljati, a knjige koje proizvode takve reakcije su uvek dragocen doprinos lingvističkoj nauci i struci.

Sofija Mićić

СТОЛЕТИЕ ДАНИИЛА ХАРМСА. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. Ред. А. Кобринский. – Санкт-Петербург, 2005. – 256 с.

Стогодишњицу Данила Хармса 2005. године, поред многобројних Хармс-фестивала, обележиле су и две велике међународне научне конференције – једна у Петербургу у јуну, а друга у Београду у децембру.

Наизглед невелик зборник о стваралаштву Данила Хармса представља, заправо, резултат конференције одржане у Петербургу, на којој су своје радове изложили данас најугледнији и најусрднији истраживачи поетике обериута. Тако су се у зборнику нашли радови двадесет четири истраживача руске авангардне уметности не само из Русије, него и ван ње (Швајцарске, Француске, Италије, Израела, Немачке, Хрватске, САД-а, Финске и Србије).

Михаил Мејлах, коме дугујемо упознавање са стваралаштвом Хармса и прва истраживања поетике обериута, у свом раду *Око Хармса* говори о судбини Хармса и осталих чланова групе ОБЕРИУ, као и о судбини стваралаштва обериута почев од 50-их година XX века. Он подсећа како је Хармс све до перестројке био познат искључиво као дечји песник. Међутим, аутор рада пише о томе како је 50-их година сам сазнао за Хармса, упознао се са његовим стваралаштвом и добио могућност да га објављује. Богат мемоарском фактографијом овај текст нас упознаје с тајнама заоставштине Хармса (где су се чувала нека дела овог уметника, о људима из Хармсовог окружења), откривајући да су и нека дела Веденског сачувана са Хармсовим хартијама. Мејлаха, као једног од првих и најистрајнијих истраживача поетике обериута, занима све што има ма какве везе са члановима групе. Тако, он памти разне анегдоте из живота Хармса, а занимљиво је да је чак успео да 1997. упозна Марину Дурново, другу супругу песника, која је тад живела у Венецуели.

Неизоставан је и рад Александра Кобринског, аутора књиге о поетици обериута, који носи назив „Сахрана у Хармсовим делима“. Када читамо Хармсова дела немогуће је не приметити доминантну тему смрти и сахране. Стога аутор овог рада разматра функцију смрти у Хармсовом стваралаштву, истичући њену необичну природу у тексту обериута. По мишљењу аутора, смрт код Хармса може да буде само тренутна, с једне стране, док се с друге стране срећу и читави низови смртних случајева. Тежиште рада Кобринског представља сахрана јунака, тачније њено изостајање. Сахрана је код Хармса или апсолутно изостављена, или, што је још чудније, сахрањује се само један део тела. Овде Кобрински налази сличност са староегипатском митологијом, утемељујући ово опажање у Хармсовом интересовању за културу Старог Египта. За смрт је везана и тема гробља која је, опет, код Хармса присутна на необичан начин. Наиме, Хармсове јунаке не сахрањују на гробљу јер из разних разлога то није могуће, а улогу гробља преузима улица. Поред свега наведеног, јунаке (мртваце) не стављају у ковчег. Ово Кобрински објашњава као брисање јасниих граница између живота и смрти, тј. ако јунака не сахранимо, он је ближе овом свету, односно он увек може да се врати у овај свет.

Египатском темом код Хармса се бави и чувени семиотичар Вјачеслав Вс. Иванов, доводећи је у везу са Хлебњиковљевим интересовањима за египатску митологију, у раду „Египат амарнског периода код Хармса и Хлебњикова: „Шапа“ и „Ка“. Вјачеслав Иванов поткрепљује тезу о утицају футуристичке поетике, тачније Хлебњикова, на обериуте, између оатслог и заједничким интересовањем за културу Старог Египта. Као пример илустрације занимања за Стари Египат послужила су два дела ових песника: *Шапа* Хармса и *Ка* Хлебњикова.

Реферат Корнелије Ичин „Логичко-филозофски трактат о Хармсу“ посвећен је филозофској страни стваралаштва Хармса, тачније, Хармсовим филозофским трактатима. Корнелија Ичин је у свом раду истакла везу између Хармсове филозофије и логичких силогизама Аристотела, филозофије језика Витгенштајна и филозофије Друскина. Основна особина која повезује Хармсову поетику са филозофијом поменутих филозофа је посматрање језика као света. Овакво становиште је заузимао Витгенштајн, по коме свака филозофија има свој почетак у језику и у том смислу је и филозофија „слика света“. Поред тога, велику пажњу Хармс је у својим трактатима посветио и проблему постојања, која је присутна од самих почетака филозофије. Када говоримо о Хармсовој филозофији, немогуће је не приметити појам микрокосмоса, у коме се субјекат изједначава са светом, док се свет не изједначава са субјектом. Уз то један од битних појмова Хармсове филозофије чини и појам преграде, који је у основи његовог поимања суштине постојања, чија је садржана у тројству „ово, преграда и оно“. Ове котегорије разматра у свом раду К. Ичин, покушавајући да протумачи хронотоп у Хармсовом тексту.

Чланак Николаја Богомолова, аутора незаобилазних књига о руским песницима (Кузмину, акмеистима) и руској књижевности XX века, „Са маргина Хармсових бележница“ нуди могућност за тумачење неких бележница и њиховог међусобног односа, које на први поглед делују неповезано. Бележнице нам откривају истину о томе какви су односи владали међу обериутима. У бележницама често срећемо име Кузмина, па сазнајемо о односу Хармса према Кузмину. Аутор нуди, заправо, „биографско“ ишчитавање Хармсовог текста, утемељено на бележницама.

Жан-Филип Жакар, аутор прве у свету монографије о Хармсу (1991), у свом раду који носи наслов „Казна без злочина“ пореди Хармсову повест *Старица* са романом Достојевског *Злочин и казна*, чиме, у суштини, понавља већ спроведено истраживање М. Јовановића из 1981. године о Хармсовом пародирању Достојевског у *Старици*.

Истрајни истраживач руске авангарде, аутор изузетне књиге о Заболоцком (1998) Игор Лошчилов пише рад „Из бележака на тему „Данил Хармс и Николај Заболоцки“ (О песми Д. И. Хармса *Генијалац-испекарац*). Чланови обериута су, поред особене поетике, имали и многе сличности, па тако аутор овог реферата спомиње две песме Хармса (1927) и Заболоцког (1929) истог наслова. Песма се зове *Искушење*, а њен извор је *Зангези* Хлебњикова. Ова песма је аутору реферата послужила као илустрација сличности поетике Хармса и Заболоцког. Други део реферата чини анализа песме *Генијалац- испекарац*, која може да помогне у схватању природе поетског текста Заболоцког и неких специфичности његове књижевне стратегије.

Јулија Валијева, аутор великог броја студија и дисертације посвећених Веденском и обериутима, написала је интересантан рад под насловом „Данил Хармс: праг-

матичка питања“. Ауторка рада тумачи прагматичку страну текстова како Хармса, тако и Веденског. Хармса и Веденског карактеришу текстови који су на први поглед крцати апсурдом и бесмислом. Са језичке стране ови текстови су несумњиво интересантни јер поседују одређене прагматичке и метајезичке функције. Текстови Веденског су грађени на принципу дијалога. Учесници имају способност особеног поимања света, супротстављеног саговорниковом. Један је визионар у екстази, а други је рационалиста. Оружје којим се служи јесте језик. Језик јунака антагонисте се разликује како на синтаксичком, тако и на лексичком нивоу. Код Веденског су ритам и интонација толико важни да су они одређивали тему, не обрнуто. Оно што карактерише текстове Веденског је да интонационо – ритмичка страна текста не одговара садржинској, већ је то једно од средстава језичке игре. Из Хармсових текстова сазнајемо да се песник интересовао за средњовековну латинску културу (сам псеудоним писца се среће у варијанти латинског писма). Ауторка реферата наводи три фактора неодређености прагматичког модуса Хармсових текстова: 1. намерно откривање композиционе схеме дела; 2. коришћење приповедачких шаблона; 3. примена „регистрације догађаја“ без изражене позиције аутора.

Међу референтима се нашао и највећи зналац поезије Ане Ахматове, јерусалимски професор Роман Тименчик са радом „О (поли)генези поетике Хармса“, у коме скреће пажњу на споредне изворе поетике не само Хармса, него и обериута уопште. Поред многих стваралаца руске авангардне књижевности и уметности уопште који су имали утицаја на Хармса, Тименчик посебно истиче две песме Ане Ахматове, које много подсећају на поетику Хармса. Те две песме су *Боје и предмети* и *Двадесет и први. Ноћ. Понедељак*. У вези са првом песмом постоји једна особина Ахматове која је утицала на обериуте, а то је да су њени стихови амбивалентни. С једне стране, могу се сврстати у дечју поезију, а са друге стране, услед двосмислености добијају сасвим други, еротски смисао. Читав поетски корпус Ахматове може да се чита двојако: као дечји и као метафизички. И друга песма Ахматове представља рушење традиционалног песничког монолога. Поезија Ахматове је, такође поезија о поезији, о стварању поетског текста. Ово су два битна својства поезије Ахматове која су заједничка са Хармсовим стваралаштвом.

Јуси Хејнонен, аутор монографије о Хармсовој *Старици*, подробније се бавио везом између *Случајева* и повести *Старица*. Поред ове везе, аутор налази везу и између *Случајева* и Чеховљеве приповетке *Догађај*. Хејнонен примећује две неспојиве особине које паралелно функционишу у Хармсовом стваралаштву. Те две особине су – фрагментарност с једне и синтеза с друге стране. Управо су *Случајеви* погодни као пример ове двојакости Хармсовог стваралаштва. *Случајеви* су се прво појављивали одвојено, а 1939. године ихе је Хармс објединио у зборник. Мало после обједињења *Случајева* написана је и *Старица*, у којој срећемо исте одлике – фрагментарност и синтезу. Даље аутор реферата набраја низ елемената који потврђују ову сличност између поменутих дела, као на пример, значење речи „случај“ и цикличну композицију оба дела. Аутор уводи и појам анти-догађаја као битног елемента оба дела, а статус смрти који је генерално интересовао Хармса повезује и ова два дела. Аутор у овом раду пореди Хармса и са Чеховом, помињући његову причу *Посваћао се са женом*.

Јелена Рог пише интересантан рад о Хармсу у ком се овај авангардни уметник посматра кроз призму смеха, што је немогуће заобићи када је он у питању. Рад носи

назив „Проза Данила Хармса у светлу биокултурне теорије смеха“. Јелена Рог се ослања на хипотезу Козинцева о биокултурном пореклу и функцији смеха и хумора, где је укратко и објаснила дату хипотезу као врста псеудоагресивног понашања који има смисао неозбиљног напада. Са тог аспекта је овде и посматрано стваралаштво Хармса. Ауторка рада подсећа да су обериутима били својствени елементи циркуса, лакрдије, свега што излази из оквира норме. Карактерисао их је изокренути свет, свет антикултуре. Хармс је једноставно укинуо логику и тиме створио „механизам смеха“. Хармс манипулише разним, на први поглед нимало смешним, чак понекад страшним елементима и сервира их тако да читаоца тера на смех. Ауторка реферата пише и о природи Хармсовог стваралаштва које је на граници између смешног и озбиљног, и о супротстављености односа читалаца према писцу: када се неко први пут сретне са Хармсовим стваралаштвом или више не може да се одвоји од њега, или не жели више да га види.

Јевгенија Остроухова је написала рад „О именима јунака Д. Хармса“ у коме је обратила пажњу на оно што се да приметити и при површном читању, а то је обиље јунака, а самим тим и обиље имена у текстовима. Необична одлика Хармсових дела је да код њега некад имамо и више имена него јунака, односно да неки јунаци имају више имена. Разматрајући овај проблем, Остроухова закључује да име код Хармса не карактерише јунака у делу, већ учествује у стварању опште слике о делу.

Розана Џакуинта је написала реферат под називом „О маргиналности“. Скроман предлог просторног погледа на поетику Данила Хармса“. Овај рад је посвећен Хармсу и судбини не само његовог стваралаштва, већ и свих који су припадали том стваралачком кругу. Ауторка реферата указује на судбину овог књижевног круга за живота стваралаца, истичући чињеницу да не само да су били забрањивани, већ и да су били апсолутно непознати читалачкој публици и да се њихово стваралаштво свело на писање за узак круг људи, углавном припадника истог круга који су међусобно размењивали дела. Чак и касније, све до 80- их, ови аутори су били слабо познати и углавном само једним сегментом свога стваралаштва, као Хармс, кога су знали као дечјег песника и, евентуално, као аутора „Случајева“.

Матвеј Јанкелевич се у свом тексту „Данил Хармс и Марсел Дишан. Мерење ствари и проналасци у авангарди. Уводне примедбе поводом истраживања“ бави интермедијалним истраживањем авангардног текста. Јанкелевич у свом раду жели показати сличност између двојице авангардних уметника који су припадали различитим културама, различитим врстама уметности и који нису знали један за другог. Аутор рад почиње од тзв. *readymades* Дишана који су изазвали велико интересовање код истраживача, и нашао сличност између реадумадес и поетике обериута, јер су, по речима аутора, скоро апсолутно лишени њихове практичне природе. Код Дишана лишавање утилитарности предмета подсећа на обериутско манипулисање речима (намерно погрешно написане речи или несврсисходна употреба предмета у Хармсовском позоришту). Оно што овај дадаиста жели да уради са својим readymades је бар привремена победа над смислом, што није страно ни обериутима при њиховој нетрадиционалној употреби речи (ствари). Поред ових, постоје ту, наравно, и други елементи који повезују ова два уметника, а које је аутор у свом раду поменуо. Сем тога, и сам Јанкелевич истиче низ елемената сличности који могу бити предмет истраживања убудуће.

Интермедијалним истраживањима је посвећен и текст историчара уметности Антоине Заинчиковске „Написати књигу по првом осећају...“, посвећен уметници Вери Јермолајевој, илустратору Хармсових књига за децу.

У Зборник су, поред описаних, ушли и радови других учесника конференције. Међу њима су: „Хармсаде и Трансформација“ (Die Verwandlung) Ф. Кафке Анице Влашић-Анић, затим „О извору сижеа песме Д. И. Хармса ’Један другом ноћу пишемо писма...’“ Феликса Кувшинова, „Неколико речи о нееуклидовској геометрији и филозофији чинара“ Ђулијете Грепи Лукарели, „Особености грађе стиха Данила Хармса“ Јурија Орлицког, „REAL Хармса: покушај анализе“ Андреја Росомахина, „Хијероглифска симболизација у поетици Д. Хармса и А. Веденског“ Андреја Римара, „Мало о бројевима код Д. Хармса“ Бојане Сабо, „О књизи стихова И. П. Јувачова“ Јевгеније Строганове, „Збуњено ја у поетици Данила Хармса“ Бориса Шифрина.

Овај зборник упознаје нас са стваралаштвом Хармса, али и обериута уопште. С обзиром на то да су обериути и данас недовољно истражени, зборник пружа могућност, како упознавања са овим, свакако оригиналним гледиштима, тако и даљег истраживања поетике ове аутентичне групе уметника.

Марија Мрђа

NOVI PREVODI IZ ORIJENTALNIH KNJIŽEVNOSTI

Tumač želja / Selva Bakr; priredio, s arapskog preveo i pogovor napisao Srpko Leštarić. – Beograd: Prosveta, 2003. – 163 str.; 21 cm

Najsrećniji čovek na svetu: priče / Abdusetar Nasir; priredio i s arapskog preveo Srpko Leštarić. Beograd: Geopoetika, 2004. – 323 str. /21 cm. – (edicija Svet proze)

Turska priča / izbor, prevod i pogovor Ksenija Golubović-Brejk. – Beograd: Nolit, 2004. – 242 str; 21 cm. – (Biblioteka Svet priča)

1.

Nekolicina naših arabista, a pre svih Srpko Leštarić, već duže vreme sistematski nas uvode u prozne tokove savremene arapske književnosti i njene sudanske, iračke, egipatske, sirijske… rukavce.[1]

[1] O nekima od njih, kao što su: T. Salih, *Sezona seobe na sever*, N. Mahfuz, *Hiljadu i jedna noć*, Z. Tamir, *Smejaćemo se*, *Atentat*, *Zašto je zaćutala reka*, *Savremena arapske priča*, već smo pisali; cf. „Panorama arapske književnosti“ / u: *Filološki pregled* (Beograd). – XXIX, 1 (2002), str. 121–128.

Selva Bakr (1949), svestrano obrazovana (magistrirala je na ekonomiji, a završila je i studije teatrologije) i svestrano angažovana (književnik i pozorišni i filmski kritičar) egipatska spisateljica, predstavljena nam je izborom priča naslovljenim *Tumač želja*, prema naslovu jedne od priča koje su se našle među koricama ove knjige.

Od 1985. godine S. Bakr se potpuno posvetila književnom stvaralaštvu, prvenstveno pisanju kratke priče, ali i romana. Teme, potom, živopisno i slikovito, katkada dokumentarističko pripovedanje obogaćeno detaljima, humorom, alegorijama i ironijom, jednostavan i čist jezik njenih dela privukli su pažnju književne kritike u Egiptu, s jedne, i brojne čitaoce širom arapskog sveta s druge strane. Preko prevoda na više jezika S. Bakr našla je svoju publiku i van granica arapskog govornog područja.

U svojim delim Selva Bakr je, pre svega, budni posmatrač i strogi kritičar društvenih i političkih zbivanja svog vremena. Na stranicama svojih priča i romana ona otvara mnoge društvene i sociološke probleme egipatskog/arapskog sveta. Sa puno simpatija i saosećanja ona slika sudbine malih, običnih ljudi i njihovu tešku borbu za preživljavanje i parče hleba, dok o ispraznom i jalovom životu i licemerju bogataša i viših klasa govori suvo, hladno, ironično, kritički nemilosrdno. Njene oštre kritičke i satirične žaoke uperene protiv izraženih klasnih suprotnosti, krutog egipatskog birokratskog sistema, a često i samih ideoloških temelja arapsko-islamskog društva, donosile su joj samo neprilike i sukobe s konzervativno nastrojenim delovima društva, osobito s pojedinim medijima.

„Glavni motiv u pričama i romanima Selve Bakr jeste patnja malog čoveka iz kairskih predgrađa, ljudi čiji je život slamka na vetrometini surovih odnosa koje s jedne strane nameću tradicija arapsko-islamskog društva, a s druge socijalno licemerje viših klasa i nezainteresovane vlasti. U gotovo svakom retku njenih priča nalazi se po jedan gorki osvrt na bedu u nepojmljivo velikom gradu Kairu: sobičci u suterenima i potkrovljima sivih zgrada gde stanuju napuštene žene s decom i starice što po ceo dan dirinče kao služavke u bogatim kućama; izbe bez vode i struje i grobnice s kostima tuđih pokojnika, gde sa asurama i izanđalim tablama sunđera prostrtim po podu, leti i zimi spavaju, tiskajući se zajedno s roditeljima, mnogobrojna deca migranata sa sela; sive kancelarije državnih ustanova sa zidovima s kojih se ljušti boja, pod depresivnim neonskim svetlima, s nepojmljivo muzgavim gelenderima i delovima oko kvaka na vratima i prozorskih ručki, s liftovima koji ne rade i s limenim pisaćim stolovima pretovarenim hrpama prašnjavih 'predmeta' koji se ne rešavaju; drndavi gradski autobusi u koje se ne može ući od gužve, prljave ulice s gomilama robe najnižeg kvaliteta; prosjaci, prostitutke, milioni mršave dece izložene robovskom radu, nasilju, boleštinama, incestu i beznađu".[2]

Posebna, gotovo stalna tema, u delima Selve Bakr jeste položaj žene u arapskim zemljama,. Pri tome dominiraju njena lična borba s okoštalom i strogom tradicijom, kao i borba za prava i emancipaciju egipatskih/arapskih žena. U tom smislu posebno izdvajamo priče: *Vojnim licima odgovara noć* (str. 44–53), *Dan žena* (str. 71–77) i *Svako spava kako mu je udobnije* (str. 61–70).

Iako se S. Bakr uglavnom koncentrše na probleme egipatskog/arapskog društva i, u najvećoj meri, obraća lokalnoj arapskoj publici, njena književna dela dobro komuniciraju i sa čitaocima u drugim sredinama, delom i zbog toga što su neki problemi kojima se ona bavi univerzalan i opšteljudski.

[2] Pogovor: „Selva Bakr – Uteha i protest" / u: S. Bakr, *Tumač želja*…, str. 153–154.

Uostalom, zar se dijalog lopova u priči *Ptičica je odletela* (str. 5–11) ne bi mogao voditi na bilo kom mestu na kugli zemaljskoj, u bilo koje vreme i na bilo kom jeziku.

– Šljam! pu! 'Bem ti zemlju s takvim putnicima!

– Bre, onoliki autobus, pun naroda, a u njemu jedva šezdeset osam funti! Gadna stvar! Bogme je njih, izgleda meni, neko već opelješio, pre nas.

– Ali to mora da su bili malo veći lopovi… Veliki – što igraju samo na veliko! Ha-ha-ha! (str. 11)

Izdvajamo i priču *Kako seljanka mesti testo* (str. 30–43), nastaloj pod uticajem pripovetke *Tigrovi desetog dana*, Zekerije Tamira[3], u kojoj egipatska spisateljica, preko određenih alegorija i metafora, ukazuje na opšte principe funkcionisanja vlasti i države.

Iza osamnaest priča uvršćenih u ovu knjigu, S. Leštarić je dao lep književni portret književnice naslovljen *Selva Bakr – Uteha i protest* (153–159), izdvojivši zanimljive i informativne detalje u njenom spisateljskom radu i pripovedačkom postupku.

2.

Irački književnik Abdusetar Nasir (Bagdad, 1947; sada živi u Jordanu) tokom svoje tridesetpetogodišnje spisateljske karijere stvorio je, i sa žanrovskog i sa tematskog aspekta, kao i sa stanovišta pripovedačkog postupka, veoma zanimljiv, raznovrsan i obiman književni opus, koji uključuje preko trideset zbirki kratkih priča, osam romana, nekoliko kratkih dečijih romana, scenske komade (dve zbirke), tri knjige kritičkih tekstova posvećenih iračkoj kratkoj priči, mnoštvo eseja i članaka na različite teme, a ispevao je i veliki broj pesama (cf. *Bibliografija objavljenih knjiga Abdusetara Nasira*, str. 321–322).

Iz navedenog bibliografskog podatka može se zaključiti da je Nasirov osnovni literarni izraz – kratka priča. Za naše čitaoce prevodilac, Srpko Leštarić, načinio je vrlo reprezentativan i lep izbor iz Nasirovog pripovedačkog stvaralaštva, iako, kako sam ističe, sasvim ličan i bez ikakvih pretenzija. Uz to, traba istaći i činjenicu da je ovo verovatno prvi prevod Nasirovih dela na bilo koji strani jezik.

Izabrane priče Leštarić je podelio u više tematskih blokova: *Obične priče* (str. 9–24), *Erotsko-psihološke priče* (str. 25–75), *Satirične priče* (str. 77–95), *Političke alegorije* (str. 97–129), *Priče atmosfere* (str. 131–196), *Bagdadski čudaci* (str. 197–252) i *Minijature* (str. 253–276).

Zajednički imenitelj svih priča u ovoj knjizi jeste savremeno iračko/arapsko društvo osvetljeno iz više uglova i višestrano razotktiveno. Abdusetar Nasir, osvedočeni rodoljub i razočarani građanin, radikalan je i žestok kritičar teškog i tragičnog vremena, pomame zla, totalitarizma, gušenja slobode pojedinca, različitih društvenih anomalija, svojih savremenika... Islamska ideologija i panarabizam, takođe nisu zaobiđeni.

Društveni odnosi oslikani su kroz mnoštvo likova, predstavnika različitih društvenih grupa, koji se kreću i deluju u različitim socijalnim miljeima. Gotovo na svakoj stranici knjige srećemo krajnju bedu i haos u kome živi većina Iračana. Osobito su potencirani užasi vlasti i strah i represija koje svuda naokolo seje autoritarni, diktatorski režim.

[3] U: Z. Tamir, *Atentat* – Beograd, 2000, str. 145–149.

Predstavnike vlasti, pre svega Sadamove, kao i različite političke krugove Nasir oslikava najmračnijim bojama.

„U mešavini alegoričnih i realističkih sižea, atmosfera iz Nasirovih vizija varira od prozračne, oko lepršavih likova željnih radosti, do tamne i pune pretećeg ritma, što najavljuje nastupe razobručenog zla, i dalje do guste kao testo i naturalistički tmaste, u kojoj se davi obeznađeni mali čovek, gde šizofrene ubice kasape svoje žrve, a sadizam gospodara rata stravom ispunjava srca celih naroda. Nasirova je ironija jetka i gorka kao čemer, a satira ispunjena grozom. Humor blesne tu i tamo, utkan u pokoji lik ili dijalog, ređe lak i igričav, češće očajan i bolan“ (pogovor: *Neobuzdani ljubavnik kratke priče*, str. 277).

Za razliku od drugih arapskih pisaca, A. Nasir u svojim delima dosta pažnje posvećuje položaju arapske/iračke žene kojoj daje mogućnost da otvoreno progovori, ali i odlučuje o sopstvenoj sudbini. Ženski likovi u njegovim pričama i minijaturama, kao što su *Sekretarica* (str. 11–17), *Ljubav* (str. 258) i *Taština* (str. 259) zaslužuju svako poštovanje.

Zanimljiv je i ciklus od tri erotsko-psihološke priče: *Ključ* (str. 2734), *Ne večera se kad prođe ponoć* (str. 35–53) i *Poslednji film Čarlija Čaplina* (str. 54–75). U njima Nasir, prkoseći puritanizmu, strogim svetonazorima i običajima i arapsko-islamskoj tradiciji, otkriva najintimniji svet svojih junaka i dozvoljava im da se potpuno predaju svojim strastima.

Poseban svet umetnika, pisaca, slikara i drugih u bagdadskoj čaršiji, budući doživljen iznutra, osobito upečatljivo i slikovito predstavljen je u cuklusu *Bagdadski čudaci* (str. 197–252).

Kroz sve priče, iza površinskog sloja, vidljivi su i suštinski problemi iračke/arapske kulture i književnosti. Abdusetar Nasir je jasno i bez dlake na jeziku, u svojim književnim, ali i kritičko-teorijskim delima, postavio pitanje slobode stvaralaštva, slobode izražavanja i javne reči, cenzure, položaja i prava umetnika, književnika posebno, pitanje javnog morala… Ne mareći mnogo za posledice, a one su po njega često bile vrlo pogubne (zatvor, progonstvo), uvek je uzdizao slobodu, ljudsko dostojanstvo i individualnost i pozivao na pobunu i otpor vlasti. Svoje shvatanje misije i uloge pisca jasno je izrazio kroz usta nekih svojih junaka.

„Pisanje – to ti znači da, prvo i prvo, budeš slobodan!“ (*Najsrećniji ćovek na svetu* – str. 224).

„Taj pesnik još uvek, i dan-danji, ne pripada nikom živom, osim samom sebi“ (*Kazim el Hadžadž*, str. 242).

I pored toga što su milje i atmosfera Nasirovih priča, kao i kod Selve Bakr, vezani za arapskosvet i islamski civilizacijski krug, sveprisutni su u njima i opšteljudski problemi. U sledećim, vrlo ilustrativnim redovima i sami možemo lako prepoznati sebe, sopstvenu zemlju, sopstvene prilike, sopstvenog Velikog Kočijaša, sopstveno beznađe…

„Dođe mi želja (bog mi je svedok!) da izađem na krov kuće i zaklikćem punim grlom, iz dubine svoje drevne uskraćenosti, da nema boga do Jedinoga, a da političari nisu ništa drugo do đonovi božijih cipala“ (*Poslednji film Čarlija Čaplina*, str. 66).

„No, odnedavna su uspeli da nam nametnu naše sopstvene zablude, pa sad one stražare i čuvaju nas umesto hapsana, logora i kuća za mučenje na tradicionalni način. Vre-

menom je cela zemlja počela da njače, tiho, i da tiho kriči, i da tiho oplakuje samu seba i svoju sudbinu. Više ništa nismo ni čuli ni videli – samo se iza svakog od nas video po jedan rep, kako se vrti. […].

Bežao sam od rata koji se nije slagao s mojom dobrotom, od logora za koje u mom umu nije bilo mesta, bežao da pobegnem od kuće koja ne zna da mi pruži utočište, iz zemlje koja tera od sebe sve svoje sinove čak i u snovima. Vičem punim grlom i sećam se šta je govorio moj prijetelj Zekerija Tamir, smejući se: 'Doći će potop, i spašće se samo hulja i gad i nikogović'.

I zbilja, dođe nam potop, i neosta nikoga osim dželata i onoga Kočijaša što je zaljubljen u svoje greške. Siti smo ništavnosti ništaka i podlosti podlaca, uistinu Zekerija, smejaćemo se, jednom, uz večeru. Ali sad ja bežim, sav u groznici, uplakan, slep od ranjivosti i straha, dok dželat trči zamnom. Verujem da su ga u toj trci prestizale stotine magaraca koji su njakali zamnom po naredbi Velikog Kočijaša" (*Moj magarac i ja*, str. 127 i 128–129).

„Na tom mestu nema svetla.

Na tom mestu nema nade.

Nema mesta svetlu, niti ima mesta nadi, ali je on, uprkos tome, uspevao da živi i osmehuje se, s nadom koja je osvetljavala mesto.

Život se, govorio je sebi, ne može završiti ovako. Onda je dugo posmatrao jednog marava koji beše otškrinuo vrata njegove ćelije prema suncu.

Bio je tada manji od marava" (*Tamo gde nema svetla*, str. 269).

„Ja ne želim da mu Bog oprosti, on nas stalno pretiče i radi nam stvari koje mi priželjkujemo da uradimo njemu jednoga dana. Srećni kralj nas poseduje, sve nas, i može, kao što vidiš, da nam čini što god on hoće" (*Grabljivac*, str. 194).

Prevodilac obe ove zbirke priča je neumorni beogradski arabista Srpko Leštarić, koji svojim pouzdanim i dopadljivim prevodima s arapskog originala, našu čitalačku publiku permanentno upoznaje s arapskom književnošću. Leštarić je u obe knjige pronašao dobra prevodna rešenja i ekvivalente (npr. upotreba uličnog slenga: šljemaju, šljokao sam, fljasnuću, dekintirani i slično – na pravom mestu – *Bagdadski čudaci*) i uglavnom uspeo da dâ adekvatan diskurs za savremenu arapsku pripovedačku prozu, koji mestimično narušavaju poneki arhaizam, nova kovanica ili neknjiževna reč (npr.: usrljao, pregreši, brčak, sništila, šestorim, ponačinio, ujedanput, ujedared, gradio se, omaglica itd.). Brojne duže i kraće fusnote uz prevod, svakako, pomažu čitaocu da bolje upozna i shvati arapski svet. Poduži, veoma informativan i osobito nadahnuto pisan pogovor, naslovljen *Neobuzdani ljubavnik kratke priče* (str. 277–319), daje izuzetan literarni portret Abdusetara Nasira, a svojevrstan je vodič i kroz savremenu arapsku književnost.

3.

Bibliografija prevodne književnosti sa orijentalnih jezika poslednjih godina polako se popunjava novim i kvalitetnim jedinicama, osobito kad je reč o turskoj književnosti, koja je za nas bezmalo dve decenije bila svojevrsta tajna. Posle poduže pauze dobili smo odjednom nekoliko pravih bisera turske proze, koji su umnogom doprineli brisanju te

praznine jer se radi o velikim piscima, aktuelnim temama, modernim narativnim postupcima….

„Put koji je prošla turska književnost od Tanzimata do nacionalne književnosti vrlo je krivudav, kao što je uostalom krivudav i put kojim je koračalo tursko društvo, pa i Turska u celini. Međutim, ono što je naročito naglašeno jeste: uticaj Zapada. A na Zapadu, naročito u Francuskoj, javljala se škola za školom, pokret za pokretom, Svi su se oni, razumljivo sa zakašnjenjem, odrazili u turskoj književnosti“.[4]

I to prvenstveno u pripoveci, odnosno kratkoj priči, koja je brzo i vidno napredovala, kako u pogledu forme, tako i sadržine, tema i pripovedačkih tehnika.

„Modrena turska pripovetka koja je u periodu svog sazrevanja prošla, kad je reč o obimu, kroz faze duge, kratke i mini priče, a kad je reč o tehnici, kroz forme klasične radnje (Mopasanov stil), pripovetke situacije (Čehovljev stil) i pripovetke trenutka, postoji nešto više od sto godina. Ona je jedna od vrsta koje najviše odražavaju promene u turskom društvu. Ona slikovito opisuje sve društvene slojeve od običnog čoveka do odabranih pojedinaca, od najsiromašnijih četvrti i sitnih seljaka do najluksuznijih vila, gradskih bulevara, političkih i uticajnih krugova. Ona uspeva da na opštem i individualnom palnu izdvoji i opiše društvene pojave, pa čak i pruži ideološke putokaze svojim vernim čitaocima. Za jedno stoleće, koliko postoji, turska pripovetka je uspele da izađe iz uskih okvira, otvori se prama društvu, prouči Anadoliju, rat za oslobođenje i posledice novog režima“.[5]

Proces modernizacije turske književnosti započet krajem 19. veka, predstavljao je, zapravo, traženje sopstvenog osobenog lika kroz spoj kompleksnog domaćeg orijentalnog nasleđa i svetskih literarnih tokova. O rezultatima tog procesa svedoči i čitava plejada turskih pisaca koji su u Evropi i svetu stekli svoju stalnu publiku.

Tursko pripovedačko stvaralaštvo našoj sredini predstavila je Ksenija Golubović-Brejk, asistent za turski jezik na Katedri za orijentalistiku Filološkog fakulteta u Beogradu. Njen izbor obuhvata devetnaest autora i isto toliko pitkih i dopadljivih, vrednosno ujednačenih, a tematski šarolikih pripovedaka – sedamnaest kraćih priča i dve duže novele. Iako K. Golubović-Brejk u uvodu naslovljenom *Savremena turska pripovetka* (str. 5–9) ističe da njen izbor „ne pretendije da ima karakter antologije“, te da je prvenstveno rezultat „ličnog afiniteta“ (str. 9) pisci različitih generacija, pravaca i stilova i njihove pripovetke uvršćeni u ovu knjigu po svemu su reprezentativni i na najbolji način odražavaju tradicionalno i moderno, kao i razvojne tendencije turske pripovedačke proze, od perioda „nacionalne književnosti“ (Omer Sejfetin – *Buve*, str. 11–18; Jakup Kadri Karaosmanoglu – *Čovek od četrnaest godina*, str. 19–23), i „republikanskog perioda“ (Sait Faik Abasjanik – *Psst! Psst!*, str. 25–28) do najnovijeg vremena, odnosno do druge polovine 20. veka, od realizma, preko romantizma, do postmodernizma, nadrealizma….

A to novo vreme i novi svet skloniji su kraćim formama i nameću nove savremene prozne modele, nove moderne pripovedačke tehnike i postupke, nove pripovedačke matrice, nove poetike, nove sadržaje i motive, novi psihološki i faktografski horizont.

U takve nove pripovedne obrsce smeštena je izrazita individualnost i osobeni senzibilitet autora čije su se pripovetke našle u ovoj knjizi, kao i veoma složen i šarolik tematski plan. Na njenim stranicama ređaju se pojedinačeni identiteti i sudbine, tuge i radosti

[4] Marija Đukanović, „Predgovor“ / u: Halide Edip Adivar, *Rabija*. – Sarajevo, 1959, str. 6.

[5] K. Golubović-Brejk, „Savremena turska pripovetka“, u *Turska priča*..., str. 9.

običnih malih ljudi, majstora, ribara, mornara, ulučnih prodavaca,…, slike turskih gradova, kasaba i sela, kolektivni obrasci života turskog/islamskog društva sa svim njegovim civilizacijskim i kulturološkim osobenostima i realijama… Nijansirano, sa dosta živih boja i valera, oslikani su društveni odnosi, predstavljene vrednosti jedne orijentalne sredine sa strogim pogledima na život, razorna moć socijalnih klišea u njoj, njene krize i nepravde… Jedna za drugom nižu se upečatljive i dopadljive priče pune interesantnih detalja o svakodnevici, priče o životnim problemima i nedaćama ljudi koji pripadaju različitim društvenim slojevima i sredinama, pripovetke o sukobima pojedinca i društva … Kod nekolicine pisaca dominiraju problemi turskog sela, osobito zaostalost i tegobni život anadolskih seljaka (npr. Bekir Jildiz – *Bedrana*, str. 77–85).

Žensko pismo je, takođe, prilično zastupljeno u ovom izboru. K. Golubović- Brejk uvrstila je u Tursku priču više spisateljica, različitih umetničkih, društvenih i intelektualnih stremljenja i opredeljenja, koje nastoje da što realnije sagledaju mogućnosti vlastitog angažmana u društvu i literaturi. One u svoja dela sve više unose socijalne teme i u jednostavnim i toplim pričama otvoreno govore o različitim savremenim problemima, prvenstveno položaju žene u turskom društvu i njenoj borbi s tradicijom, patrijarhalnim vaspitanjem i društvenim preprekama koje usporavaju emancipaciju turske žene. Pomenućemo ih sve, jer to kvalitetom svojih priča zaista zaslužuju: Nazihe Merič – Nada – hleb siromaha (str. 71–76), Firuzan Selčuk – Besplatni integritet (str. 107–114), Pinar Kur – Violina letnjih noći (str. 121–176), Nazli Eraj – Gospodin Hristo (str. 177–181), Ajše Kulin – Kameni zid je moja ljubav (str. 183–206) i Buket Uzunar – Nepodnošljiva podsvesna opsesija jednog muškarca (str. 207–228).

K. Golubović je svoj zadatak, priređivački i prevodilački, obavila na najbolji mogući način, ostvarivši dobar izbor i pouzdan i nadahnut prevod. Dobrim jezičkim i stilskim rešenjima i odlično pogođenim registrima i urbane i ruralne proze postigla je adekvatno prenošenje poruke teksta, uverljivost ispripovedanog i estetsku ekvivalenciju. Ona je napisala i kraći predgovor (str. 5–9), a na kraju knjige dala je i osnovne biobibliografske podatke o piscima (str. 229–235).

Anđelka Mitrović

NAUČNI SKUP O INTERKULTURALNOSTI U NASTAVI/UČENJU FRANCUSKOG KAO STRANOG I DRUGOG JEZIKA
(20–22. januara 2005, Luven-la-Nev, Belgija)

U belgijskom gradu Luven-la-Nev (Louvain-la-Neuve), a u organizaciji Katoličkog univerziteta Luven (Université catholique de Louvain) održan je od 20. do 22. januara 2005. godine naučni skup pod nazivom *Kakva je metodika interkulturalnog u novim kontekstima nastave/učenja francuskog kao stranog i drugog jezika?* (*Quelle didactique de l'interculturel dans les nouveaux contextes d'enseignement/apprentissage du FLE/S ?*)

Rad se odvijao u plenumu i po radionicama, a četiri osnovne teme o kojima je bilo reči su:

– različiti konteksti u kojima se govori o interkulturalnom pristupu (osnovna škola, nastava francuskog kao drugog jezika ili kao jezika struke itd.);

– didaktičko-metodička sredstva koja se koriste i razvijaju (na primer, posebna upotreba interneta, književnosti itd.);

– razvijanje praktičnih interkulturalnih kompetencija učenika i nastavnika na samom času;

– priprema i upotreba konkretnih nastavnih sredstava (kao što su udžbenici) i analiza postojećih predstava učenika i nastavnika u oblasti interkulturalnosti.

Rezultate svojih istraživanja ili iskustava iz prakse iznelo je preko 110 profesora francuskog jezika i učitelja iz 20 zemalja Evrope, Amerike, Afrike i Azije. Interesovanja učesnika iz Francuske, Belgije i Kanade bila su usmerena uglavnom ka nastavi francuskog jezika kao drugog brojnim doseljenicima (posebno deci) i stručnjacima koji dolaze u ove zemlje radi profesionalnog usavršavanja. Izlaganja ostalih učesnika bila su posvećena prevashodno nastavi francuskog jezika kao stranog u brojnim zemljama na više kontinenata u kojima se nastava francuskog (kao i drugih stranih jezika) vrši u vrlo različitim uslovima, posebno imajući u vidu mogućnost za ostvarivanje interkulturalnih kontakata.

Naučni odbor zadužen za izbor izlaganja na ovom skupu sastojao se od 21 profesora univerziteta ili istraživača iz Belgije, Francuske, Kanade i Rumunije. Svi ovi naučnici i stručnjaci već duže vreme bave se problematikom interkulturalnosti u okviru nastave francuskog jezika, na teorijskom planu i u praksi.

I ovde je upoznavanje sa stranom kulturom istaknuto ne samo kao cilj za sebe, već i kao sredstvo da se razumeju drugi, a interkulturalnost kao način da se spoznaju odlike sopstvene kulture, uporede i odrede uzimajući u obzir upravo odlike te druge, strane kulture. Odavno već teoretičari razlikuju takozvanu učenu ili negovanu kulturu (culture cultivée) od svakodnevne, takozvane antropološke kulture (culture anthropologique). Ova prva bila je i ranije često predmet

interesovanja u okviru nastave francuskog kao stranog jezika, ali je u modernom svetu stalnih i velikih migracija do punog izražaja došla upravo ova druga – kultura svakodnevnog života ljudi, koja se, kada je reč o francuskom jeziku i kulturi, odlikuje pre svega jasnim i izraženim osećanjem pripadnosti jednoj široj, evropskoj kulturi. Samim tim se i polje interesovanja i istraživanja interkulturalnosti sve više proširuje, usložnjava i razvija u različitim pravcima.

Čula su se i mišljenja nekih istaknutih i dugogodišnjih teoretičara interkulturalnosti, kao što je Martina Abdala-Precej (Martine Abdallah-Pretceille), da je pojam interkulturalnosti već donekle prevaziđen u teoretskom smislu i da bi u modernim kontekstima možda trebalo govoriti o nekim novim koji, po njoj, bolje odražavaju nove odlike i potrebe (kao što su, između ostalih, plurikulturalnost i ko-kulturalnost). Neki drugi teoretičari pak, kao Žan-Mark Defe (Jean-Marc Defays) smatraju da su ovakve teoretske rasprave o aktuelnosti i adekvatnosti pojma interkulturalnosti bespotrebne jer čak i ako je taj pojam kao teorijski koncept prevaziđen (što svakako nije mišljenje većine učesnika ovog skupa), izvesno je da zapravo pojam interkulturalnosti još nije uspeo da zaživi u praksi i zaista se približi i nastavnicima i učenicima francuskog jezika. Ovo se posebno odnosi na probleme sa kojima se nastavnici i učenici francuskog jezika sreću u različitim sredinama čije se aktuelne ekonomske, političke i ideološke odlike bitno razlikuju, te tako na različite načine uslovljavaju odnos nastavnika i učenika prema francuskoj i kulturama frankofonih zemalja, ali takođe, što je ne manje važno, uslovljavaju i njihov odnos prema sopstvenoj kulturi i ne uvek objektivno vrednovanje sopstvene kulture u odnosu na stranu. Osim toga, bez obzira na to da li se francuski jezik i kultura predaju/uče u samoj Francuskoj ili nekoj drugoj frankofonoj zemlji, ili pak u nefrankofonim zemljama, jedno od važnih pitanja koje na ovom skupu nije bilo razmatrano je pitanje evaluacije interkulturalne kompetencije.

Izvesno je da je poželjno imati interkulturalnog, ako je moguće čak i multikulturalnog sagovornika (o ovome je i ranije govorio Majkl Bajram – Michael Byram), ali se danas sve više ukazuje i na potrebu da svi oni koji uče, a pogotovo oni koji studiraju neki strani jezik, steknu određena znanja o sopstvenoj kulturi, kao i sposobnost da tu svoju kulturu predstave i približe stranim govornicima. O ovoj potrebi govorio je Žan Bino (Jean Binon) nazivajući je intrakulturalnošću i smatrajući je jednim od preduslova da se uspostave ravnopravni i obostrano obogaćujući kontakti između pripadnika različitih kultura. U ovom smislu inspirativno i korisno bilo je izlaganje Danijele Žefroa Konstacki (Danièle Geffroy Konstacky) iz Češke republike koje se odnosilo na praktične interkulturalne aktivnosti koje u toku svojih studija francuskog jezika imaju studenti Univerziteta Hradec Kralove, kao i svedočenja Beatrise Žire i Izabele Make (Béatrice Giret, Isabelle Maquet) o tome kako su studenti iz nekoliko evropskih zemalja – novih članica Evropske unije – na francuskom jeziku predstavili neke odlike svojih kultura.

Po mišljenju mnogih učesnika ovog naučnog skupa, pojam interkulturalnosti podrazumeva obostranu razmenu informacija i iskustava i ne sme se nikako razumeti ili razvijati samo kao predstavljanje i širenje francuske kulture u različitim sredinama.

Čula su se i mišljenja da je o problemu interkulturalnosti u okviru nastave/učenja francuskog kao stranog jezika počelo više da se govori kada se primetilo da francuski jezik sve više gubi svoje pozicije u obrazovnim sistemima različitih zemalja, te da je to jedan od razloga što se motivacija za učenje francuskog jezika želi povećati upoznavanjem francuske kulture i kultura drugih frankofonih zemalja. Uočeno je međutim takođe da se izuzetno retko govori o specifičnostima kultura drugih frankofonih zemalja osim Francuske, a kao razlozi za takvu pojavu navedeni su kako nezainteresovanost samih tih zemalja, tako i izvesna želja i aktivnost Francuske da se posebno istakne na tom planu.

Ova primedba u potpunosti odgovara onome o čemu smo i mi govorili u svom izlaganju pod naslovom *Francuska civilizacija u udžbenicima francuskog jezika u Srbiji,* a koje se odnosilo na prisustvo elemenata francuske civilizacije u udžbenicima francuskog jezika kod nas. Posebno smo želeli da ukažemo na potrebu osavremenjivanja naših udžbenika stranih jezika, ali i sveobuhvatnijeg i šireg upoznavanja naših budućih nastavnika stranih jezika sa kulturom zemlje/zemalja čiji jezik studiraju i njihovog pripremanja u oblasti metodike nastave stranih kultura.

Kada je reč o metodici nastave interkulturalnosti u okviru nastave francuskog jezika, ukazano je na potrebu da se:

– ukaže na neke odlike koje bi mogle biti predmet interkulturalnih aktivnosti (a do kojih se može doći, na primer, preko književnosti, medija ili interneta);

– predaje strana kultura i osposobljavaju nastavnici stranih jezika da sami učestvuju u osmišljavanju, organizovanju i realizaciji interkulturalnih aktivnosti (kao što su, na primer, pozorišne predstave, prevođenje, izrada udžbenika, razni projekti – neki od njih i sa učenicima i nastavnicima iz frankofonih zemalja);

– interkulturalnost sprovodi u praksi, pre svega kroz samostalno promišljanje, što veću interdisciplinarnost, kako na času tako i u odnosu nastavnik/učenik, kao i u rešavanju konkretnih realnih konflikata do kojih može doći (na primer, u zonama susreta i preplitanja više kultura).

Pregled onoga što je rečeno na ovom naučnom skupu neminovno je nepotpun i donekle subjektivan budući da nismo mogli istovremeno prisustvovati radu čak šest radionica ili simpozijuma, već smo izbor izvršili shodno svojim interesovanjima i potrebama. Nadamo se da je i ovakav prikaz ipak mogao da pruži osnovne informacije o onome o čemu je na skupu govoreno, a onima koji su zainteresovani za ova pitanja predlažemo da se bliže informišu na sajtu univerziteta u Luven-la-Nevu: http://zeus.fltr.ucl.ac.be

U zaključku bismo želeli da ukažemo na očiglednu potrebu da se organizuju susreti nastavnika francuskog jezika kao stranog iz različitih zemalja. Na tim

skupovima trebalo bi razgovarati o specifičnoj problematici: kako se upoznavati sa francuskom i kulturama drugih frankofonih zemalja u okviru nastave francuskog jezika kao stranog van same Francuske. Imajući u vidu karakteristike različitih maternjih kultura takvih nastavnika i učenika, često veoma teške uslove u kojima se takva nastava/učenje odvijaju, nepovoljnu ekonomsku situaciju i nemogućnost da nastavnici i učenici češće i duže borave u zemljama francuskog govornog područja, kao i moguće političke probleme koji utiču na odnos između nekih zemalja, mislimo da bi zaista bilo potrebno kod nas organizovati poseban naučni skup na kojem bi se govorilo o problematici nastave interkulturalnosti u okviru nastave francuskog kao stranog jezika u nefrankofonim zemljama.

Ana Vujović

ЉИЉАНА ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ
(1935–2006)

Дана 3. марта 2006. године српска хиспанистика изгубила је свог оснивача и једну од најистакнутијих личности, професора доктора Љиљану Павловић Самуровић.

Др Љиљана Павловић-Самуровић рођена је 23. јула 1935. године у Београду где се и школовала. На Филозофском факултету Универзитета у Београду – Група за француски језик и књижевност – дипломирала је фебруара 1959. године са одличним успехом. На Хиспанском институту на Сорбони стекла је 24. јуна 1959. „сертификат“ из шпанске књижевности, а на Филолошком факултету у Београду на Одсеку за романистику завршила је постдипломске студије. Године 1964. провела је као стипендиста мексичке владе шест месеци на усавршавању и прикупљану грађе за докторску дисертацију у Мексику у Центру за књижевна истраживања Аутономног националног универзитета. Децембра 1965. године на Сорбони је положила докторандски испит из савремене хиспаноамеричке књижевности и технике научног рада, а докторску дисертацију, рађену под руководством чувеног француског хиспанисте Шарла Обрена (Charles Aubrun), одбранила је са одличним успехом 25. јуна 1966. Тиме је постала први држављанин ондашње Југославије са докторатом из области хиспанистике. Дисертација под насловом *Les lettres hispano-américaines au „Mercure de France“(1897–1915)* објављена је у Београду 1969, а затим у Паризу 1971. године.

Професионално ангажовање др Љиљане Павловић-Самуровић на пољу хиспанистике, шпанског језика и књижевности почело је на Филолошком факултету школске 1962/1963. године, када она учествује у организовању и извођењу наставе шпанског језика као изборног предмета. У звање асистента бирана је 1962, 1965 и 1968. године. За доцента бирана је 1970. и 1975. године. За ванредног професора за шпански језик и књижевност изабрана је 1979, а у звање редовног професора – 1985. године.

Целокупан развој Катедре за иберијске студије Филолошког факултета везан је за личност др Љиљане Павловић-Самуровић. Група за шпански језик и књижевност основана је при Одсеку за романистику 1971. године и то је датум који се бележи као почетак професионалног развоја хиспанистике у нашој средини. Први дипломирани професори шпанског језика и књижевности стекли су то звање на Филолошком факултету 1975. године, а први докторат из области хиспанистике одбрањен је на Филолошком фа-

култету 1984. године. Највећи део заслуга за то припада професору Љиљани Павловић-Самуровић.

Више од 600 дипломираних професора шпанског језика и књижевности 4 магистра књижевности и 5 магистара језика, три доктора књижевних наука и 1 доктора језика с поносом могу истаћи да су били њени ученици.

Својим учешћем на бројним научним скуповима у земљи и у иностранству професор Љиљана Павловић-Самуровић допринела је афирмацији наше хиспанистике али и продубљивању сазнања о културним везама хиспанског света са нашом средином. Ово је посебно значајно у ситуацији када су многи били склони да, наведени привидима из политике, закључе да су те везе безначајне. Посебно су, у том смислу, значајни њени радови у оквиру пројеката Центра за научно-истраживачки рад Филолошког факултета и Међународног славистичког центра. Била је члан Међународног удружења сервантиста и члан Међународног удружења Златни век.

Генерацијама хиспаниста који долазе оставила је значајна дела. Монографија *Шпанска књижевност I* је књига која није само користан уџбеник за студенте хиспанистике већ извор корисних информација за свакога ко се занима за шпанску књижевност средњег века и ренесансе. Писана је озбиљно и савесно, с познавањем књижевних дела и обилне секундарне литературе, историјске и теоријске. Оно што је увек одликовало професора Љиљану Павловић-Самуровић овде посебно долази до изражаја. Судови су давани опрезно и аргументовано, на основу критички посматраних мишљења других аутора и на основу сопствених запажања. Као и увек када је она у питању веома је заступљен и компаративни елемент.

Лексикон хиспаноамеричке књижевности њено је капитално дело. После до данас непревазиђене *Антологије хиспаноамеричке поезије: Светлости Кордиљера* која је не само по избору, већ и по пратећој студији, по први пут у нашој средини представила исцрпно и утемељено хиспаноамеричке песнике, правце и тенденције у хиспаноамеричкој поезији, *Лексикон* је успешно остварен амбициозан подухват представљања хиспаноамеричке књижевности из свих углова посматрања. Објашњава појмове, епохе, правце, представља националне књижевности и исцрпно уводи сваког писца обиљем података о животу и делу и изабраном критичком библиографијом.

Књига о Сервантесу представљала је један од кључних прилога српске хиспанистике обележавању 400. годишњице од појаве Дон Кихота. Књига је резултат дугих година посвећености проучавању и настави Сервантесовог дела, конкретније њеног посебног курса о Сервантесу на трећој години студија хиспанистике и учешћа у научном пројекту из упоредног проучавања српске књижевности са темом „Сервантес у српској књижевности од 1991. до 1995. године“. Посебно занимљиво у тој књизи је поглавље о Сервантесовој поетици јер је то значајан, похвале достојан покушај да се на систематичан начин представе Сервантесови теоријски ставови који се

касније постављају као основа за анализу Сервантесовог дела и за употпуњавање слике о шпанској књижевности с краја XVI и почетка XVII века, на раскршћу када теоријска ренесанса мисао препушта простор успону барока као новог уметничког духа и књижевног стила. Ово је поглавље од посебног значаја ако се има у виду значај шпанског барока за европски барок уопште. У другом делу књиге под насловом „Сервантес међу Србима“ професор Љиљана Павловић-Самуровић даје значај допринос сервантистици уопште. Представља и анализира преводе Дон Кихота на српски језик од 1895. до 1996. године. *Књига о Сервантесу* резултат је вишегодишњег рада исрцпних истраживања утемељивача српске сервантистике Љиљане Павловић Самуровић. Дубоко познавање Сервантесовог дела и студија које се односе на дело великог шпанског писца уочавају се на свакој страници ове књиге. У питању је дело које ће дуго бити референтна основа за свако изучавање Сервантеса у овој средини. А страни хиспанисти су добили драгоцене податке у вези присуства Сервантеса и његовог дела у Србији.

Не мање значајан био је, уз њен научни и стручни рад, њен педагошки и организаторски рад. Професор Љиљана Павловић-Самуровић увек је била пример својом вредноћом, тачношћу, прецизношћу и савесношћу. Увек спремна на сарадњу, наметала је строге критеријуме, својим ученицима, давала драгоцене савете и упутства, умела да буде строга, али је изнад свега увек била професионалац. За оне који смо имали ту привилегију да је упознамо лично и интелектуално, њена смрт представља велики губитак за београдску хиспанистику. Полазећи од премисе да се развој једне науке заснива на постављању одговарајућих концептуалних проблема и пажљивом прикупљању података и њиховом вредновању, можемо тврдити да је Љиљана Павловић-Самуровић поставила темеље данашње хиспанистике у Србији.

Њеним одласком хиспанистика је претрпела несумњив губитак, али за њом не остаје празнина. Професор Љиљана Павловић-Самуровић оставила је неколико генерација хиспаниста, једну консолидовану катедру која представља залог за будућност. И на томе свему јој хвала.

Далибор Солдатић

ДУШАН ПУХАЛО
(1919–2006)

У априлу ове године преминуо је др Душан Пухало, дугогодишњи професор енглеске књижевности на Одсеку за англистику и декан Филолошког факултета од 1975. до 1977. године.

Душан Пухало је постао асистент за енглеску књижевност на Филолошком факултету 1953. године, у време када је већ имао извесног искуства у књижевно-критичком раду јер је неколико година пре тога радио у издавачком предузећу „Ново поколење". У време његовог постављења, Катедра за енглески језик и књижевност је пролазила кроз једно критично раздобље, када јој је заиста био драгоцен долазак једног тако преданог, способног и вредног сарадника као што је био Пухало. После великог поремећаја у нормалном обнављању наставног кадра изазваног II светским ратом и после смрти др Владете Поповића, оснивача Катедре и јединог професора на њој, држање редовне наставе из енглеске књижевности било је веома отежано. Сва вежбања и предавања из књижевности морала је преузети доцент Мери Стенсфилд Поповић, и то стање је потрајало све до 1956. године, када су почели пристизати први послератни доктори енглеске књижевности.

Душан Пухало је и пре доласка на Факултет објавио низ есеја, предговора и чланака о нашим и страним писцима. и тај његов рад је после његовог доласка на Катедру добио само јасније усмерење и снажнији подстицај. И поред великих обавеза у погледу наставе, он је одмах почео да припрема своју докторску тезу, коју је одбранио 1958. године и тиме испунио услове за избор у наставничко звање. До избора за доцента Пухало је држао часове илустрација и вежбања из књижевности, а после унапређења у наставничко звање преузео је вођење општег курса из енглеске књижвности. На том подручју његов допринос раду Катедре показао се још драгоценијим. Курсеви из историје енглеске књижевности могли су се распоредити по годинама, садржајно продубити и боље ускладити с потребама студената. Његова предавања одликовала су се темељном припремом, одличним познавањем свих епоха енглеског књижевног стваралаштва и врло доследном применом књижевно-историјског метода који је одабрао.

Упркос томе што је извођење вежбања и држање предавања на четворогодишњем (касније трогодишњем) општем курсу, који је обухватио преглед развоја књижевности на тлу Велике Британије од почетака до средине XX века, захтевало много времена и енергије не само за припрему часова

него и за консултације с веома великим бројем студената, Душан Пухало се од доласка на Катедру интензивно бавио научно-истраживачким и књижевно-историјским радом. У својој докторској дисертацији „Милтон и његови трагови у југословенским књижевностима“ он је испитао рецепцију дела Џона Милтона код нас. На основу тако широких и темељних истраживања да су каснији истраживачи могли његове налазе допунити само малобројним новим подацима. Већ у тој студији он је показао карактеристике које ће остати трајна обележја његовог књижевно-историјског рада – одличну обавештеност, јасно и систематично излагање, функционални стил без сувишних украса и настојање да се књижевне појаве протумаче објективно.

Иако Пухалова студија о рецепцији Милтона представља врло важан прилог нашој англистици и, нарочито, познавању енглеско-јужнословенских књижевних веза, њу је по ширем значају и утицају бацило у засенак следеће Пухалово веће дело, *Историја енглеске књижевности.* Први том те књиге, који обухвата раздобље од почетака писмености у Енглеској до 1700. године, изашао је 1963. године и до 1989. доживео је осам издања. Други том, у коме је обрађен XVIII век и романтизам, објављен је 1966. године, а последњи том, с приказом књижевности од 1832. до средине XX века, појавио се 1976. године. Био је то подухват без преседана у нашој науци – подробан приказ једне богате стране литературе у десет векова њеног органског раста из пера само једног аутора. Ако се има то у виду, Пухалова *Историја енглеске књижевности* задивљује не само својом обухватношћу него и темељношћу. О свим књижевним појавама које разматра Пухало доноси ауторитативан суд, заснован на познавању изворног текста и на доброј обавештености о приликама у којима је дело настало и утицајима који су били значајни за његову појаву.

Жеља Душана Пухала била је да својим радом допринесе формирању једне врсте југословенске варијанте марксистичких приступа књижевној историји. Та његова жеља је налазила израза у свим облицима његове универзитетске делатности – у наставном раду, у научним истраживањима и, нарочито, у тумачењу књижевно-историјских појава. У настојању да постигне тај циљ, он се ослањао на совјетску школу, нарочито на *Историју енглеске књижевности* коју је група руских аутора стручњака приредила за Академију наука СССР и која је била преведена код нас 1950. године, али је ригидну идеолошку матрицу те колективне историје примењивао с више флексибилности. Та оријентација давала је његовим тумачењима енглеске књижевности изразиту методолошку доследност и усмереност и пружала му је чврсте оријентире при доношењу критичких судова. Али тежња за утемељењем тог метода остала је неостварена и он у том смислу није стекао значајније следбенике. Осим тога, његова *Историја енглеске књижевности* је, као и многа дела снажно обележена временом у које су настала, сразмерно рано стекла арому архаичности. То, међутим, не умањује њену

упечатљивост као индивидуалног остварења, солидну вредност њене фактографске основе и значај који је својевремено имала за наше студенте енглеског језика и књижевности.

У односима са студентима и колегама Душан Пухало је увек био приступачан, али сразмерно уздржан. Отуда је чак и онима који су дуго година били његови сарадници тешко да говоре о његовим личним карактеристикама и приватним осећањима. Само у неким тренуцима, у опуштеној атмосфери неке заједничке прославе или приватног скупа, привремено би се указала једна друга личност – непосредно дружељубива, духовита и расположена за шалу. Изван тих ретких прилика колеге су га знале мање по личним особинама, које су остајале запретене под његовом уздржаношћу, а више по принципима којих се држао. У заступању онога што је сматрао исправним био је изузетно чврст, непоколебљив и доследан. Када би на основу мерила које је он сматрао ваљаним стекао мишљење о неком питању из области наставе, стручног рада, катедарске или факултетске политике, он би га на свој ненаметљив начин упорно бранио, одбијајући било какав компромис, чак и у случајевима када је знао да ће том својом принципијелношћу имуном на субјективне обзире и утицаје са стране изазвати отпор, па и непријатељство неких својих колега.

Када се 1978. године повукао у пензију, Пухало се могао са задовољством осврнути на године које је провео на Филолошком факултету. Као члан и, једно време, шеф Катедре за англистику и као декан, он је знатно допринео ефикаснијој организацији наставе и уопште успешној делатности своје установе. Код својих колега остао је запамћен по ретком споју скромности и ерудиције, по личном интегритету, уздржаној колегијалности и одсуству сваке тежње да – у оно време када је на Београдском универзитету владао ноторни критеријум „морално-политичке подобности" – знатан политички ауторитет који је уживао у потреби било у своју корист било против својих неистомишљеника. Као наставник, он је остао у сећању својих студената по систематичним и садржајним предавањима, по приступачности и по спремности да им пружи помоћ кад год је затраже, а уџбеник који је за њих написао био је најважнији извор из којег су десетине генерација наших будућих англиста црпле знање о енглеској књижевности и усвајале критичке судове. У том смислу може се рећи да ће др Душан Пухало остати забележен у аналима српске англистике као личност која је својим књижевно-историјским и наставничким радом дала печат једној важној фази њеног развоја.

Веселин Костић

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80

ФИЛОЛОШКИ преглед = Revue de philologie : часопис за страну филологију / главни и одговорни урдник = 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 францускком језику. Објављује чланке страних аутора у оригиналу
(на немачком, француском и енглеском језику)
ISSN 0015-1807 = Филолошки преглед COBISS.SR-ID 28393991