

Филолошки преглед
XXXIV 2007 2

YU ISSN 0015-1807
УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД
ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOLOGIE

XXXIV 2007 2

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOGIE

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

Comité de Rédaction:

Srdan Bogosavljević

Pierre Michel
Gerhard Ressel
Paul-Louis Thomas
Erman Artun
Dina Mantcheva
Željko Đurić
Petar Bunjak
Katarina Rasulić
Tanja Popović
Branka Geratović

Rédacteur en chef

Jelena Novaković

Faculté de Philologie
Belgrade
2007.

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

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

Уредништво

др Срдан Богосављевић

др Пјер Мишел
др Герхард Ресел
др Пол-Луј Тома
др Ерман Аргун
др Дина Манчева
др Жељко Ђурић
др Петар Буњак
др Катарина Расулић
др Тања Поповић
Бранка Гератовић

Главни и одговорни уредник
др Јелена Новаковић

Филолошки факултет
Београд
2007.

Издавач
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3

За издавача
др Слободан Грубачић

Секретар Уредништва
др Петар Буњак
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2638-622/134, 2639-550. Факс: 2630-039.

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: 2630-039.

Необјављени рукописи се не враћају.

Издавање овог часописа финансира
Министарство науке 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) 2630-039.

Le Secrétaire du Comité de Rédaction:
Petar Bunjak
11000 Beograd, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2638-622/134, 2639-550. Fax: (381-11) 2630-039.

Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés

САДРЖАЈ – SOMMAIRE

СТУДИЈЕ И РАСПРАВЕ – ETUDES

- Gvozden Eror, *Komparatistička terminologija. Novije „akvizicije“* 9
- Jelena Novaković, *Le surréalisme et la psychanalyse* 31
- Anna Ledwina, *Le roman du XX^e siècle comme une tentative de définir le temps et l'espace de la connaissance humaine* 43
- Далибор Солдатић, *Освајање Хиспанске Америке и колонијална управа као кључ за приступ хиспаноамеричкој књижевности* 55
- Olympia Antoniadou, Efsthatia Oktapoda, *Littérature engagée dans l'espace balkanique. André Kédros, r-évolution identitaire et d-éconstruction idéologique* 71

ИСТРАЖИВАЊА – RECHERCHES

- Jelena Filipović u Jasmina Nikolić, *Baladas y la balada: la oralidad desde unas perspectivas sociolingüísticas y antropológicas* .. 87
- Katarina Melić *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem: le(s) discours s'une vie* 95
- Моника Бала, *Бела Хамваши као кризеолог* 109
- Ивана Мрваљевић, *Часопис Дурмитор – јединствен примјер рецепције италијанске књижевности и културе* 121

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ – COMPTES RENDUS

- Jennifer Hay, *Causes and Consequences of Word Structure*. – New York & London : Routledge, 2003. – 237 pp. (*Станимир Ракућ*) 135
- Полифоничност критичко-теоријских гласова (*Végel-Symposion. Tanulmányok Végel László műveiről*. – Budapest : Kijárat, 2005. (*Марко Чудућ*) 145
- О једном значајном доприносу изучавању рецепције савременог енглеског романа у нас (Biljana Đorić-Francuski: *Odjeci engleskog romana: moderni engleski roman u našoj kritici*. – Beograd: Filološki fakultet, 2006. – 392 str.) (*Новица Петровић*) 149
- Књижевност и неизвесности (Јован Попов, *Читања неизвесности: огледи из компаратистике*. – Нови Сад: Светови, 2006. – 282 стр.) (*Владимир Гвозден*) 152
- Norbert Col éd., *Écritures de soi : Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours, constructions et réalités, ADICORE, Université de Bretagne-Sud, Lorient, 24–26 novembre 2004*. – Paris : l'Harmattan, 2007. – 410 pp. (*Ana Lončar*) 155

Надреализам у свом и нашем времену (<i>Надреализам у свом и нашем времену / Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui.</i> – Београд: Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2007. – 447 стр.) (<i>Милица Винавер-Ковић</i>)	156
Наративне полифоније (Марија Дžunić-Drinjaković, <i>Poliphonies narratives.</i> – Sremski Karlovci – Novi Sad : Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007. – 201 str.) (<i>Јелена Новаковић</i>)	160
Људмила Поповић, <i>Фокусна перспектива украјинске књижевности.</i> – Београд : Филолошки факултет, 2007. – 254 стр. (<i>Петар Буњак</i>)	164
Veran Stanojević, <i>Les noms de nombre en français : Essai de sémantique formelle.</i> – Beograd : Filološki fakultet, 2007. – 250 pp. (<i>Тијана Ашић</i>)	170

IN MEMORIAM

Никола Милошевић (1929–2007). Поводом годишњице смрти (<i>Драгољуб Стојадиновић</i>)	173
Милан В. Димић (1933–2007) (<i>Иво Тартаља</i>)	177
Миливоје Јовановић (1930–2007) (<i>Петар Буњак</i>)	179
Зоран Константиновић (1920–2007) (<i>Gabriella Schubert</i>)	182
Madeleine Stevanov (25. VI 1923 – 25. VI 2007) (<i>Pavle Sekeruš</i>)	187
Срдан Богосављевић (1953–2007) (<i>Слободан Грубачић</i>)	189

Gvozden Eror
Institut za književnost i umetnost – Beograd

KOMPARATIVISTIČKA TERMINOLOGIJA Novije „akvizicije“

Od sedamdesetih godina prošlog veka komparatistika prihvata termine i terminološke skupove koji izvorno potiču sa šireg područja književnoistorijske i književnoteorijske misli: uz Jaussovo ime ide, dakako, preuzimanje termina estetike recepcije, uz imena Kristeve, Barthesa, Rifatterrea, pak, prodor intertertekstualnosti. (Zalaganja, međutim, za usvajanje postavki teorije polisistema I. Even-Zohara u poredbenim studijama nisu imala značajnijeg efekta.) Ovi termini i terminološki skupovi su prihvaćeni, po pravilu, sa izvesnim zakašnjenjem, i njihovo značenje, odnosno upotreba, uglavnom se modifikuje u skladu sa temeljnim orijentacijama poredbenih studija.

Prikazujući godine 1986. priručnike s područja poredbenih studija, istaknuti komparatist Ulrich Weisstein pomenuo je kako su urednici jednog poznatog američkog zbornika tekstova iz domena komparatistike iskazali uverenje da je poststrukturalistička teorija dovela do tako korenite promene u akademskim usmerenjima da se isti predmeti moraju razmotriti iz nove perspektive i novim metodama. Na to sledi Weissteinov ironični komentar kako već pregled sadržaja navedene knjige pokazuje da je, u tom pogledu, reč *o starom vinu u novim bocama!*¹ Deceniju kasnije Weisstein će se još jednom poslužiti istim izrazom, govoreći o tri mogućnosti da *se nalije staro vino u nove onomastičke boce* (u pogledu definisanja komparativističkog područja).² Oba puta je Weisstein tu koristio frekventnu metaforu inspirisanu mestima iz više evanđelja:³ paraboli o nevolji sa *novim* vinom u starim mehovima dodaje se tako, ustaljeno

¹ „[...] old wine (subject matter and modalities) in new bottles (techniques)“. Reč je tu o knjizi *Comparative Literature: Method and Perspectives* (ur. N. P. Stallknecht i H. Frenz), Carbondale, ¹1961, ²1971. – Ulrich Weisstein, „Assesing the Assessors. An Anatomy of Comparative Literature Handbooks“, u: *Sensus Communis. Contemporary Trends in Comparative Literature* (ur. J. Riesz, P. Boerner, B. Scholz), Tübingen, 1986, str. 108. (Na tom mestu autor greškom u naslov pomenute knjige dodaje „new“: „*New Method and Perspectives*“).

² „The other options for pouring old wine into new onomastic bottles which have been proposed over the years fall into three basic categories.“ – „From Ecstasy to Agony: The Rise and Fall of Comparative Literature“, *Neohelicon*, 1997, 2. str. 101. – V. i napomenu 44.

³ *Matej* 9, 16–17: „[...] Niti se sipa *novo vino u stare mehove*; inače se mehovi cepaju, vino se prosipa i mehovi propadaju; nego se *novo vino sipa u nove mehove*, pa se oboje sačuva.“ (Pr. E. M. Čarnić). V. takođe: *Marko* 2, 22 i *Luka* 5, 33–39.

tehnološki modernizovano, poređenje sa *starim* vinom u *novim* bocama.⁴ Ova-
kva metafora je izgledala vrlo pogodna za iskazivanje kritičkog stava o smislu
pojedinih terminoloških i srodnih inovacija u komparatistici. Tako je, dakle,
Weisstein skeptično prosuđivao različite promene i „inovacije“ u poredbenim
studijama (aktuelne u doba pisanja ovih njegovih zapažanja o evoluiranju disci-
pline), to jest one do devedesetih godina prošlog veka.

A promena je, značajnih, bilo, počev od prodora tzv. *estetike recepcije*, H. R.
Jaussa u poredbene studije, tačnije prvenstveno samog termina *receptija*. Odlu-
čujuću ulogu, u tom pogledu, imao je IX Kongres Međunarodnog komparatistič-
kog udruženja (AILC/ICLA), organizovan u Innsbrucku 1979. godine. Već sledeće
godine je objavljen i prvi tom Akata sa skupa (ali sa rednim brojem 2), koji je u
celosti bio posvećen pitanjima recepcije, sa temama: „Estetika recepcije i književna
komunikacija“, „Teorija procesa istorijske i društvene recepcije“, „Problem recepci-
je u teoriji teksta, pragmatiki i semiologiji“, „Književni prevod kao problem recepci-
je“, „Problem recepcije s gledišta nacionalne i svetske književnosti“. Sve ove teme
(a u okviru svake od njih bilo je podneto između deset i trideset saopštenja) nave-
dene su bile na engleskom, francuskom i nemačkom jeziku, i u svim jezičkim verzi-
jama je figurirao istovetni termin „reception“ (odnosno „Rezeption“ na nemač-
kom). Ovo, međutim, niukoliko nije bilo samo po sebi razumljivo. Naprotiv, kako je
sam Jauss rekao u svom izlaganju, „nemačka reč ‚Rezeptionsästhetik‘ sugerise na
nesreću jedan fatalni nesporazum: na francuskom i na engleskom nalazimo reč
réception samo u jeziku hotelijerstva!“, ali je i dodao da je ipak ovaj neologizam
prihvaćen u međunarodnoj estetičkoj teoriji.⁵

Naime, Jauss je preuzeo termin „receptija“ kao jedan već ukorenjen termin u
nemačkim književnim studijama, zastupljen u kovanicama *Rezeptionsgeschichte*
i *Rezeptionsforschung*, kojima se, dakle, pridružuje *Rezeptionsästhetik*. Prvi ter-
min bi se uglavnom odnosio na istorijat recepcije pojedinih književnih dela i
delovanje književnih dela na čitaoce i druge autore (takođe *Wirkungsästhetik*),
drugi na empirijska istraživanja o čitanju i čitaocima (takođe *Leserforschung*),
koja zalaze na područja sociologije i psihologije, ali su se svi ovi termini zasnovani
na reči „rezeption“ koristili i dosta sinonimno. Već u originalno nemačko izdanje
svoga komparatističkog priručnika iz 1968. godine U. Weisstein uvršćuje odeljak
„‚Rezeption‘ und ‚Wirkung‘“, gde se, kako se vidi, i u naslovu ističe „Rezeption“
(i pre Jaussa, dakle): termin („literarische Rezeption“) se na tom mestu i bliže
određuje, uz naznaku da proučavanje recepcije vodi u pravcu književne sociologije

⁴ Ova popularna dopunska metafora takođe ima oslonca u jednom evanđelju, ali je u
pitanju apokrifno Tomino evanđelje, gde se navode Hristove reči da se ne sipa *novo* vino
u *stare* mehove da oni ne bi pukli, niti se sipa *stare* vino u *novi* meh da se u njemu ono ne
bi pokvarilo (Thomas, 47).

⁵ Hans Robert Jauss, „Esthétique de la réception et communication littéraire“, u:
Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association
(ur. Z. Konstantinović, W. Anderson, W. Dietze), 2, Innsbruck, 1980, str. 15.

ili psihologije.⁶ Tu, dakle, nije bilo problema s nosećim terminom škole iz Konstanca, što ne znači da je „Rezeption“ brzo prodrila i u nemačke komparatističke preglede i antologije.⁷ U knjizi *Vergleichende Literaturwissenschaft: Theorie und Praxis*, koju je uredio Manfred Schmeling 1981. godine, nalazimo duže poglavlje pod naslovom „Einfluß- und Rezeptionsforschung“, autorke Marije Moog-Grünewald.⁸ Takođe i *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* Petera V. Zime, iz 1992. godine, sadrži posebno trodelno poglavlje posvećeno predmetu „Vergleichende Rezeptionsforschung“⁹, gde se, pak, razmatra i (komparatistička) sociologija recepcije.¹⁰

⁶ Ulrich Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, 1968, str. 103: „[...] *Rezeption* aber ein komplexeres Verhältnis bezeichnet, das auch die Urheber der Werke, die Leser und die Zeitumstände in Rechnung stellt, also zur Literarsociologie oder –psychologie hin tendiert.“ – Na jednom simpozijumu Američkog komparatističkog udruženja iz 1974. godine, René Wellek je, u diskusiji, pomenuo i Jaussovu teoriju (primećujući ironično da Jaussov zagovara *Rezeptionsgeschichte* kao panaceju, čudotvorni lek za književnu istoriju), uz konstataciju da je recepcija „dakako, sociološki problem“, koji je prvi izložio Emile Hennequin u zaboravljenoj knjizi *La Critique scientifique* iz 1988. godine, izdatoj u Parizu (*Yearbook of Comparative and General Literature*, 23, 1974, str. 20). Doista, Hennequin razmatra „naučnu kritiku“ u tri poglavlja, kao „estetičku analizu“, „psihološku analizu“ i „sociološku analizu“, da bi u poglavlju o kritici i istoriji posebno istakao pojam odnosa između dela i njegovog poklonika, odnosno grupe njegovih poklonika, a između ova dva faktora bi bila veza zavisnosti (*lien de dépendance*). Štaviše, navedeno je da treba posmatrati samo delo kao znak (*signe*) onoga kome se ono dopada, imajući u memoriji da je ono, s druge strane, znak svoga autora! Ipak, usmeriti se od knjige ka njenom čitaocu, od simfonije ka njenom slušaocu, to je, za Hennequina, prvenstveno domen psihologije naroda (*La Critique scientifique*, str. 219–220, 222).

⁷ Hugo Dyserinck 1977. godine objavljuje *Komparatistik. Eine Einführung*, i u njemu nema poglavlja o pitanjima recepcije, a ni u trećem izdanju iz 1991. ništa nije na tu temu dodato. (H. Dyserinck je, naime, preferirao „komparatističke Imagologie“.) Ali, recimo, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* Gaerharda R. Kaisera iz 1980. godine sadrži poglavlje: „Rezeptionsprozesse“.

⁸ U početnom odeljku svoga teksta M. Moog-Grünewald skreće pažnju na terminološke nejednačenosti u (nemačkim) poredbenim studijama na tom području: „Terminološki poučniji nisu ni noviji radovi koji se, oko 1960. godine, bave ‚daljim delovanjem‘ određenih autora, dela itd.: ono što je ranije ponajčešće rečju ‚uticaj‘ [*Einfluß*] bilo pojmovno pokriveno, čini se da se zamenjuje, bar na prvi pogled, terminima *delovanje*, *recepcija*, *publika* [*Wirkung*, *Rezeption*, *Publikum*] i dr.; heterogenost toga što se ispituje pod ovim pojmom [u izvorniku: *Wirkung*, *Rezeption*, *Leserschaft*] nije mala.“ (Prevod /M. D. Stefanović/ „Istraživanje uticaja i recepcije“, *Polja*, 1987, 335, str. 40) U trećem odeljku su imenovane tri kategorije primanja književnog dela: „die passive Rezeption“, „die reproduzierende Rezeption“, „die produktive Rezeption“ (str. 49 i 58 u knjizi M. Schmelinga).

⁹ Prvi odeljak ovog poglavlja nosi naslov „Kritik der Rezeptionsästhetik“, i u njemu se obznanjuje „ideološki karakter estetike recepcije“, i pominje odgovarajući „ideološki manevar“ usmeren protiv strukturalizma, a zaradi teleologije estetike recepcije, ali i ističe povezanost Jaussovih i Iserovih teza sa shvatanjima Jana Mukašovskog. Drugi odeljak je pod naslovom „Rezeptionssoziologie komparatistisch“; Peter Zima, naime, preferira sociologiju književnosti. V.: G. Eror, „Poredbene studije i sociologija književnosti“, *Nasleđe*, 2007, 8, str. 183–184. – I francuski komparatist D. H. Pageaux (koji, opet, preferira imagološke studije) želeo je radije da vidi *sociologiju recepcije* na mestu estetike recepcije škole iz Konstanca (v.: G. Eror, *isto*, str. 179–180).

¹⁰ Ovdje bi trebalo podsetiti da je Jaussova teorija u njenim prvobitnim artikulacijama bila podložna kritikama zbog njenog potencijalnog sociologizma (u paradigmi promene horizon-

U engleskom rečniku književnih studija, komparatistike napose, termin „reception“ je, zapravo, već bio dosta „etabliran“. U američkoj verziji Weissteinove knjige, objavljene 1973, pomenuti odeljak ima prevedeni naslov „Reception and Survival“, iako je u nju Jaus „udenut“ samo kao dopuna u jednu napomenu uz ovaj odeljak, gde se pominje *Rezeptionsästhetik*, uz upućivanje na Jaussovju knjigu *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt, 1970).¹¹ U knjizi holandskog komparatiste J. B. Corstiusa sa univerziteta Utrecht, napisanoj na engleskom jeziku i objavljenoj u SAD 1968. godine, pominje se „favorable reception by the public and the critics“ istorijskih romana Waltera Scotta, a u završnom odeljku knjige, o pojmu uticaja, ukazuje se na nužnu terminološku diferencijaciju: studenti bi trebalo da shvate da je potrebno uočiti razliku između: „reception, success, renown, and influence“.¹² Dosta ovlašno napisan kratak priručnik o komparatistici engleskog autora H. Gifforda iz 1969. godine završava se konstatacijom da bi proučavanje američke književnosti, koja je dominantna na području engleskog jezika, moglo, čini se, da posluži kao priprema za „reception of world literature“.¹³ A u komparatističkom „Uvodu“ S. S. Prawera iz 1973. u tekstu se pominje i vrlo kratko predstavlja Jaussova „aesthetic of reception“ kao „critical method“.¹⁴ U ranijem, često citiranom, radu Anne Balakian o pitanjima uticaja i književne sudbine, kaže se da je Van Tieghem

ta), što je i on sam konstatovao u uvodnom odeljku trećeg dela konačne verzije studije *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1982), gde pominje i kritiku Sretena Petrovića iznetu u radu uvršćenom u zbornik *Teorijska istraživanja* [Teorija recepcije] (ur. Z. Konstantinović), iz 1980. godine. Naime, u tekstu pod naslovom „L'esthétique de réception' est-elle possible“ S. Petrović veoma kritički razmatra Jaussove postavke da bi zaključio da se mnoge ideje H. R. Jausa mogu prihvatiti, ali pod uslovom da njegova koncepcija nosi naslov „sociologija“, to jest „psihologija recepcije“. A ako ta „estetika recepcije“ ne kani da bude jedna *sociologija recepcije* (u kom slučaju je reč „estetika“ u naslovu suvišna), ona mora biti ozbiljno dopunjena, i to možda u pravcima koje bi Jaus teško prihvatio (str. 72, 66).

¹¹ Naslov ove Jaussove knjige (¹1970, ¹¹1997) često se pri navođenju proširuje, odnosno identifikuje sa naslovom najpoznatijeg teksta u njoj, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturswissenschaft*, pa i u pouzdanim izdanjima kao što su, recimo, Bitijev *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* ili *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (ur. I. R. Makaryk).

¹² Jan Brandt Corstius, *Introduction to the Comparative Study of Literature*, New York, 1968, str. 168, 189.

¹³ Henry Gifford, *Comparative Literature*, London, 1969, str. 91.

¹⁴ S. S. Praver, *Comparative Literary Studies: an Introduction*, London, 1973, str. 159. Tu Praver upućuje na Jaussovo pristupno predavanje štampano pod naslovom *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* 1967. godine. – U poglavlju o uticaju, analogiji i tradiciji Praver opširno razmatra (str. 53–54) Jaussov rad o aspektima književne evolucije kod Heinea i Hugoa i Stendhala, uvršćen u knjigu *Literaturgeschichte als Provokation* iz 1970. godine (nalazeći da je pristup Jausa i njegovih sledbenika blizak pristupu pojedinih marksističkih istoričara, posebno Žirmunskog!), dok na drugom mestu u istom poglavlju pominje vrstu proučavanja „uticaja“ koja se tesno vezuje za „'fortune' or 'reception' studies“ (str. 67).

proučavanje reputacije nazvao „doxologie“, dok to neki zovu „reception“. ¹⁵ A H. H. Remak je još 1954. godine objavio u časopisu PMLA studiju „German Reception of French Realism“. Za Johna Boeninga je, čak, komparatistika – još otkako je organizovana akademska disciplina – povezana sa proučavanjem književne *receptije* i *uticaja*. ¹⁶ I Jonathan Culler u jednom tekstu iz 1979. godine govori o dva glavna pojma tradicionalne komparatistike, koje bi činili „receptija i uticaj“, pominjući potom i snažnu Jaussovu argumentaciju za zasnivanje jedne estetike receptije: to je, precizira Culler, „teorijska reorijentacija koja proizvodi *novi pojam receptije*, drugačije smešten u ustrojstvo kritike“ (kurziv: G. E.) ¹⁷

Treba takođe imati u vidu da je Jaussova estetika receptije manje-više koincidirala sa utemeljenjem raznovrsnih američkih verzija teorija i studija usredsređenih na ulogu čitaoca, koje se podvode pod zajednički naziv *reader-response criticism* (uključujući S. Fisha i njegove postavke o „interpretativnim zajednicama“), a s kojima se mogla osobito povezati varijanta receptijske teorije koju je zastupao Wolfgang Iser. U poznatom rečniku književnih termina M. H. Abramsa (1988) Jaussova „Reception-Theory“ se, štaviše, određuje kao „istorijska primena oblika teorije čitaočevog odgovora“!

Drugačije je bilo u francuskom komparatističkom (i uopšte književnoistorijskom) rečniku, i u tom pogledu je Jaussova opaska bila tačna. Nema te reči kod Van Tieghema, M. F. Guyarda ili S. Jeunea, itd. Van Tieghem, doduše, govori o zemlji ili piscu u ulozi primaoca („le pays ou l'écrivain récepteur“ naspram autora koji je „l'écrivain émetteur“) ¹⁸ Ali se do Jaussovih impulsa u književnim studi-

¹⁵ Anna Balakian, „Influence and Literary Fortune. The Equivocal Junction of Two Methods“, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 1962, 11, str. 25. – U istom tekstu se takođe navodi kako „literary reception“ mora da pređe više granica da bi postala uticaj (str. 26), a za takozvani uticaj Freuda se kaže da je to više „reception“ i „mutation“ nego pravi uticaj (str. 28). Pr. (G. Krkljuš) „Uticaj i književni uspeh: dvoznačni spoj dva metoda“, *Polja*, 1987, br. 335, str. 31–33.

¹⁶ Ovaj autor se žali kako je zlosrećno i samoograničavajuće načinjena distinkcija između proučavanja *receptije* i proučavanja *uticaja*, na kojoj se čak insistiralo, pominjući nemačke termine kao *Publikumsforschung*, *Rezeptionsforschung*, *Wirkungsgeschichte*, pa i Jaussove „rane radove“ (ali bez citiranja), te navodeći u jednoj napomeni da se termin *Wirkung* možda nikad neće osloboditi svojih emanacionih, afektivnih konotacija. John Boening tu pominje, međutim, i gledište Heinricha von Stadena da je „receptija“ termin koji je manje restriktivan nego što je to „uticaj“. („Some Recent Theories of Reception and Influence: their Implications for the Study of International Literary Relations“, *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 2, Stuttgart, 1980, 543, 545-546, 548. Pr. (G. Krkljuš)) „O nekim novijim teorijama receptije i uticaja i njihovim implikacijama u proučavanju međunarodnih književnih odnosa“, *Polja*, 1987, br. 335, str. 37–39.

¹⁷ Jonathan Culler, „Comparative Literature and Literary Theory“, *Michigan Germanic Studies*, 1979, 2, str. 173, 175. – Culler, međutim, smatra da što više receptija dobija na značaju i što više ona uključuje horizonte očekivanja, utoliko će manje receptija biti područje komparatistike!

¹⁸ Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris, 1931, str. 117–118. – Sledeće godine Ivo Hergešić objavljuje sažet priručnik *Poredbena književnost [Komparativna književnost]*, i u poglavlju o metodologiji takođe izdvaja dve glavne grupe: „Emissionna grupa: književna građa: književni oblici i stilovi; ideje. Posrednici. Receptiona grupa: književni uspjesi ili utjecaji, vrela.“

jama ne govori o recepciji.¹⁹ Osamdesetih godina se situacija potpuno promenila, pri čemu je svakako značajnu ulogu igralo i zalaganje poznatog francuskog komparatiste Yves Chevrela, iskazano u više njegovih radova, da se „réception“ uvrsti u rečnik discipline *littérature comparée*.

Najpre je u jednom zborniku o stanju discipline u Francuskoj, štampanom 1983. godine u izdanju Francuskog društva za opšte i poredbeno proučavanje književnosti, Chevrel objavio tekst „Od uticaja do kritičke recepcije“, u kojem se osvrnuo i na terminološke probleme. Konstatuje tu da reči *recepcija* nema u dotadašnjem francuskom komparatističkom rečniku, ali da je stvar prethodila reči, jer se francuski komparatizam bavio i pitanjima recepcije, no koristeći se drugim terminima, kako se vidi i kod Van Tieghema, u „grozdu“ termina oko *uticaja* u središtu. Tu se ispoljava ono što je karakteristično za celinu francuskog komparatizma, dodaje Chevrel: „sumarna i katkad neodređena terminologija, vrlo brojna temeljita proučavanja pojedinih slučajeva, vrlo malo teorije“. Uopšte, kad je reč o pitanjima metoda, francuske poredbene studije su unekoliko zapustile teorijske i metodološke pristupe. Ako se, pak, zapitamo da li postoji specifično komparatistički pristup problemima recepcije, onda treba reći da recepcija u komparatističkoj perspektivi ide ukorak sa *istorijskom perspektivom*, raznovrsnom i višestrukom. U tom pogledu, smatra Chevrel, jedna komparatistička *istorija*, štaviše *estetika* recepcije, čini se, treba da se odvoji od metoda H. R. Jausa i W. Isera, obeleženih uticajem Husserlove fenomenologije: isticanje „implicitnog“ ili „implikovanog“ čitaoca ne može da bude prvenstveni smer komparatističkih studija, koje se oslanjaju na realne čitaoce! Zaključak je ipak da se proučavanja recepcije uklapaju u tokove komparatističkih radova, prihvatajući s lakoćom celokupno nasleđe francuske komparatističke škole, i ponovo svedočeci o međunarodnoj i interdisciplinarnoj vokaciji poredbenih studija.²⁰

Godine 1986. objavljen je jedan zbornik radova uglavnom francuskih autora, posvećen u celini pitanjima metodologije proučavanja recepcije u komparatistici. Prilog Yvesa Chevrela (koji je i urednik ovog tematskog zbornika) odnosi se na područja komparatističkih proučavanja recepcije, i takođe se najpre usredsređuje na neka zapažanja o terminologiji. Istaknuta je potreba da se precizira termin „réception“, pozajmljen iz nemačkog, odnosno da se naglasi njegova aktivistična priroda, smisao koji upućuje na aktivnost usvajanja („une activité d’*appropriation*“). Tu je još više profilirana ambicija da se, u upotrebi termina na francuskom,

¹⁹ Godine 1959. je objavljena u Parizu, u izdanju „Editions universitaire“, knjiga Arhura Nisina *La littérature et le lecteur*, koju pominje i Jauss. U drugom poglavlju te knjige se autor upravo usredsređuje na temu „L’œuvre et le lecteur“, no u njemu nema termina „réception“. – Ima tu, međutim, pomenimo, podele koja može biti aluzija na Wellekovu podelu pristupa delu kao „extrinsic“ i „intrinsic“. U vezi s pitanjem kriterijuma određivanja egzemplarnih čitanja pojedinog dela, Nisin, naime, pominje tenziju između „l’approche externe“ i „l’ap-préhension immédiate“, a njoj će ovde slediti nova napetost koja će suprostaviti psihologa i estetičara (str. 519).

²⁰ Yves Chevrel, „De l’influence à la réception critique“, u: *La recherche en littérature générale et comparée en France: Aspects et problèmes*, Paris, 1983, str. 91–92, 100–101, 107.

razdvoji područje komparatističke „istorije recepcije“ od „estetike recepcije“ škole iz Konstanca, bez obzira na to što je recepcija ušla u internacionalnu terminologiju književnih studija putem radova pripadnika te „škole“. Dakle, težište je u toj istoriji recepcije „na primaocima [récepteurs] – a ne više na uslovima ili mogućnostima recepcije, kao što je to slučaj u perspektivi estetike recepcije“. (Što će reći, manje-više, treba se vratiti Van Tieghemu, terminološki.) I Chevrel se stoga posebno bavi terminologijom koja se odnosi na čitaoca, navodeći da, po jednom izvoru, *Rezeptionsgeschichte* obuhvata više od 38 prideva uz termin „Leser“, a ima dosta termina i u drugim jezicima, pa bi, po Chevrelu, bilo korisno da se napravi jedna tabela u kojoj bi se naznačile ekvivalencije i nužne distinkcije među izrazima kao što su: *intended reader*, *intendierter Leser*, *Adressat*, *narrateur*, *lecteur moyen*, *arhilecteur*, itd.²¹ Tu se još uvodi i sintagma *réception comparée*, i odnosila bi se na proučavanje kako su dva receptora reagovala na „isti“ predmet (na primeru Gogoljevog dela, to bi bili homogeni receptor, ruska kultura, i heterogeni receptor, recimo francusko čitanje ruskog dela).²²

Za francuski pregled domena komparatistike objavljen 1989. godine Chevrel je (kao kourednik) ponovo napisao jedno duže poglavlje o proučavanju recepcije, sa čak pet odeljaka, gde je uglavnom varirao i razrađivao stavove iznete u prethodna dva rada. Iznova se naglašava da se proučavanja recepcije opredeljuju da „stave naglasak na aktivnost onoga koji prima, više nego na potencijalnu aktivnost primljenog predmeta“.²³ Tu su onda značajne konsekvence u upotrebi metoda, te „jedna nova terminologija, zasnovana dëlom na pojmovima dobro usidrenim u francusku istoriografsku tradiciju, kao i u nemačku hermeneutičku tradiciju, počinje da se uspostavlja“. I ovde je, u odeljku „Pitanja metoda“ izdvojeno mesto dobio *çitalac*, ali sada takođe i *horizont iščekivanja* („horizon d’attente“), uz *seriju/serije*, *književni sistem*, *sinhroniju/dijahroniju*. U zaključku se studije recepcije povezuju sa pitanjima interdisciplinarnosti, s argumentacijom da te studije ne žele da zatvore literarno („le littéraire“) „isključivo u literarnost – treba li reći u geto literarnosti“!²⁴

²¹ Yves Chevrel, „Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches“, u: *Méthodologie des études de réception: perspectives comparatistes* (ur. Y. Chevrel), *Œuvres et Critiques*, 1986, 2, Tübingen – Paris, 1986, str. 147–148, 159. – Kad je u pitanju francuska terminologija u vezi sa čitaocem, Chevrel predlaže da ona obuhvati u jednoj kategoriji *lecteur fictif* ili *lecteur fictionnel* (podvrste: *lecteur caractérisé* i *narrateur*), u drugoj *lecteur intentionnel* (koji bi odgovarao pojmovima kao što su *lecteur impliqué*, *implicite*, *envisagé*, *projeté*, *virtuel*, *idéal*), a u trećoj *lecteur réel* ili *lecteur empirique*, *historique*.

²² Isto, str. 155.

²³ I u priručniku *La littérature comparée* Yvesa Chevrela, objavljenom u Parizu iste 1989. godine, jedan odeljak (u poglavlju III) nosi naslov „De l’influence à la réception“, sa kratkim pododjeljcima „Histoire de la réception, esthétique de la réception“, „Réception/influence“, „Perspectives des études de réception“ (str. 49–54).

²⁴ Yves Chevrel, „Les études de réception“, u: *Précis de littérature comparée* (ur. P. Brunel i Y. Chevrel), Paris, 1989, str. 180, 212. – Osim toga, studije recepcije, po Chevrelu, upućuju na druge orijentacije karakteristične za komparatističke studije, pre svega na *imagologiju* i proučavanja *mitova* (str. 212–213). – V.: i G. Eror, „Pojam uticaja u književnim studijama“, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, Beograd, 2002, str. 125–126.

U pomenutom zborniku radova o metodologiji studija recepcije u komparativističkoj perspektivi i drugi autori su se bavili pitanjima terminologije. D. Mortier je, recimo, sistematizovao zadatke, odnosno ciljeve studija recepcije u komparatistici, sa originalnim terminološkim rešenjima,²⁵ dok je u jednom vrlo lapidarnom prilogu J. Mounier izložio ono što je smatrao da predstavlja francusku terminologiju studija recepcije s osloncem na – Van Tieghema,²⁶ a B. Gicquel se bavi svešću primaoca, izdvajajući termine koji su neodvojivi od pojma svesti (primaoca književnosti), i koji bi ukazivali na subjektivnost primaoca.²⁷ U zbornik su uključena i izlaganja, odnosno diskusija za okruglim stolom o komparatistima i školi iz Konstanc, iz decembra 1984. Uz razjašnjavanja izvora iz kojih je Jaus preuzimao noseće termine estetike recepcije, odnosno tekstova i autora koji određuju njegovo filozofsko nasleđe, ima tu i dosta zlovoljnih zapažanja, recimo o „profesorskim kriterijumima“, odnosno o ekskluzivnom shvatanju odnosa primaoca prema novom delu (jedino intelektualnog i sazajnog), itd.²⁸

U jednom tekstu u kojem razmatra termine „uticaj“, „recepcija“ i „nadmetanje (rivalitet)“, američki komparatist Earl Miner je pomenuo Dionyza Đurišina, smatrajući da je rad ovog slovačkog autora bio nepravedno zanemaren (možda i zbog „drvenog“ prevoda na engleski), iako ga je, kako smatra, potvrdila i, ne znajući to, proširila teorija recepcije, bilo da je zovemo *Rezeptionsästhetik* ili afektivna stilistika, ili je nekako drugačije imenujemo. (Miner još kaže da terminom „recepcija“ možemo označiti, zajedno sa Đurišinom, ono što se obično smatra uticajem: „koriš-

²⁵ Daniel Mortier, „Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception en littérature comparée“, u: *Méthodologie des études de réception: perspectives comparatistes*, str. 140–141: I Approche de la création / du créateur; I-A La réception-crédit; I-B La réception-insertion; I-C La réception-manifestation; II Approche de la consommation; II-A La réception-visée; II-B La réception-miroir.

²⁶ Jacques Mounier, „La terminologie française des études de réception“, u: *isto*, str. 144. Navodi se najpre serija termina koja određuju aktivnost pošiljaoca (*émetteur*): uz *action* – to su grupisani metaforični termini *rayonnement*, *retentissement*, *résonnance*, *répercussion*; *ondes*, *diffusion*, *courants*, *impact*, i naravno polisemični *influence*, koji ide od *imitation* do potpune *assimilation*. Zatim su dati termini koji određuju *réactions* primaoca (*récepteur*): *accueil*, *succès* (*insuccès*, *résistance*, *rejet*), a vrlo često *fortune/infortune*, dok su termini koji preciziraju ili sugerišu interakcije vrlo raznovrsni, od *contats* do *affinités* (ili *parenté*), preko *image(s)* ili *reflet(s)*. Autor smatra da ove metafore u funkciji termina mogu navesti na konstataciju o porazu naučne preciznosti, ali odmah potom postavlja i pitanje da li je više zadovoljavajući Jaussov vokabular, „konglomerat termina pozajmljenih iz filologije, sociologije i više različitih filozofskih jezika“!

²⁷ Bernard Gicquel, „La conscience du récepteur“, u: *isto*, str. 222. Ti termini bi bili: *connaissance*, *perception*, *attention*, *présence* (duha u predmetu), *perspective*, *participation*, itd. Tim putem bi se izbegli termini koji izazivaju nesporazume, kao *attente* ili *rencontre*, oni sa isuviše vidnom modernističkom konotacijom, kao *offre* i *demande*, ili oni koji odgovaraju na jednu sumarnu istorijsku shemu, kao što su *sollicitation* i *réponse*.

²⁸ *Méthodologie des études de réception*, str. 232 (B. Gicquel). Isti autor će reći i da mu izgleda kako konstantna Jaussova praksa ilustruje poslovicu „Tresla se brda, rodio se miš“, te da, bez igre reči, ono što Jaussova estetika recepcije predlaže nije drugo doli poetika razočaranja (str. 234)!

ćenje u datoj književnoj praksi onoga što je kulturno ili hronološki strano“ – s obrazloženjem da prelaz od tačke A do tačke B više određuje primalac nego pretpostavljeni davalac.)²⁹ Doista, ni Jauss uglavnom ne pominje Đurišina, mada je slovački autor onda kada i Jauss, pa i ranije od njega, a svakako nezavisno od njega, u svojim grafičkim prikazima interliterarnih povezivanja značajno mesto davao faktoru recepcije.³⁰ Biće da Jauss Đurišinove radove najpre naprosto nije poznao,³¹ no kasnije je ipak, pomenuo Đurišinu shemu formi recepcije (u izlaganju na kongresu komparatista u Innsbrucku). Međutim, ni u svojoj završnoj sintezi, knjizi *Estetsko iskustvo i književna hermeneutika* iz 1998. godine, nigde ne upućuje na Đurišina, niti njegove prevedene radove navodi u priloženom Bibliografskom dodatku te knjige (gde su, pak, uvršćeni Mukařovský i Vodička).

H. R. Jauss je, zapravo, imao veoma rezervisan odnos prema disciplini *littérature comparée* i njenim predstavnicima,³² pa je to moglo da se manifestuje i u ovom slučaju, premda je i sam Đurišin bio veoma kritički nastrojen prema tradicionalnim oblicima poredbenih istraživanja književnosti. Kako je svojevremeno napisao Zoran Konstantinović, Jauss „svako pominjanje komparatistike po svemu sudeći oseća kao provokaciju estetike recepcije“,³³ već i zato što je Jauss smatrao da se uporedna nauka o književnosti „još uvek uveliko pokorava naivnom,

²⁹ Earl Miner, „Possible Canons of Literary Transmittal and Appropriation“, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 37, 1988, str. 109, 111. – O terminima iz naslova Miler u uvodnom pasusu teksta veli da prvi neizbežno sugerise delovanje pošiljaoca, a drugi delovanje onoga ko usvaja/prisvaja, te da bi se oni mogli zameniti drugim terminima, što bi imalo sasvim različite implikacije, uz napomenu „Nema nevinih termina“ (str. 109). Termin „rivalry“ Miner koristi i navodi kao temeljni pojam Harolda Blooma u njegovim poznatim radovima o pitanjima uticaja, sagledanim na originalan način.

³⁰ V.: G. Eror, „Komparatistička terminologija. Izvorni pojmovni skupovi“, *Filološki pregled*, 2007, 1, str. 25. U predgovoru knjizi *Sources and Systematics of Comparative Literature* (objavljenoj 1974), napisanom decembra 1970. godine Đurišin precizira da to delo proizlazi konkretno, uz ostalo, iz njegovih monografskih studija *Problémy literárnej komparatistiky*, iz 1967, *Z dejin a teórie literárnej komparatistiky*, iz 1970, i *Vergleichende Literaturforschung*, iz 1972. – Pomenimo ovde i knjigu iz sedamdesetih godina *Tvorba a recepcia: Estetická komunikácia a metakomunikácia* (Bratislava, 1978), čiji su slovački autori, František Miko i Anton Popovič, pripadnici tzv. škole iz Njitre. U prilogu rečniku termina u ovoj knjizi obrađena je i *recepcija*, određena najpre kao „fáza prijmu v literárnej komunikácii“ (str. 363).

³¹ To je zaključio autor ovog teksta iz jednog razgovora sa Jaussom novembra 1976. godine.

³² V.: Hans Robert Jauss, „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“, u: *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation* (ur. V. Žmegač), Frankfurt/M., 1972, str. 279–280; *Estetika recepcije. Izbor studija* (pr. D. Gojković), Beograd, 1978, str. 274–275 i 277–280. V. više u: G. Eror, *Književne studije i domen komparatistike*, Beograd, 2007, str. 155–156.

³³ Zoran Konstantinović, „Komparatistika kao izazov estetici recepcije“, *Književna reč*, 1980, br. 152, str. 6. Na istom mestu: „Nešto je svakako zanimljivo kada Jaus pristupa nekoj temi koja bi u svom naslovu mogla biti nalik na komparatistički rad. On u tom slučaju smatra za potrebno da se najpre obračuna sa komparatistikom.“

hermeneutički neprosvećenom objektivizmu“.³⁴ Ipak je prihvatio da učestvuje na pomenutom komparatističkom kongresu u Innsbrucku, ali je u svom saopštenju na plenarnoj sednici, o estetici recepcije i književnoj komunikaciji, jedan odeljak posvetio komparatistici, odnosno izlaganju svog shvatanja (potrebne) obnove discipline. Kako je ona ostala isuviše dugo podložna „pozitivističkoj metodologiji, istoriji ideja i formalizmu [!]“, što joj je otežavalo da ponovo postavi problem književne komunikacije, komparatisti je sad trebalo, po Jaussu, da shvate da svako poređenje u književnoj istoriji ima potrebu za jednim „tertium comparationis“, odnosno teorijskom normom: takve norme proizlaze iz predrasumevanja, iz često skrivenog ili podsvesnog interesa interpretatora koji on mora razotkriti pomoću svoje hermeneutičke refleksije, i uključiti, svesno, u akt poređenja, ako želi da njegova analiza ne bude vođena predrasudom.³⁵

Mada je Zoran Konstantinović – pozivajući se na poznatog nemačkog komparatistu H. Rüdigerera, koji je isticao ulogu refleksije u poredbenim studijama – nalazio da „komparatistika, znači, veoma dobro zna za hermeneutiku, jer ova proizilazi iz refleksije i Jauss stalno govori o hermeneutičkoj refleksiji [...], a, uostalom, „kako estetika recepcije tako i komparatistika razvijaju se unutar tokova sveopštih duhovnih stremljenja“,³⁶ ipak hermeneutička misao ulazi značajnije u poredbene studije preko prihvatanja postavki Jaussove estetike recepcije, i odgovarajuće aktuelizacije Gadamerovih ideja na području književnih studija³⁷ – što ne znači da Jaussova recepcionistička teorija u potpunosti usvaja Gadamerova prosuđivanja i terminološka rešenja.³⁸

³⁴ H. R. Jauss, „Goethes und Valéry's 'Faust'. Versuch, ein komparatistisches Problem mit der Hermeneutik von Frage und Antwort zu lösen“. Pr. (D. Gojković) „Geteov i Valerijev *Faust*. Pokušaj da se jedan komparatistički problem reši hermeneutikom pitanja i odgovora“, u: Hans Robert Jaus, *Estetika recepcije*, str. 278.

³⁵ H. R. Jauss, „Esthétique de la réception et communication littéraire“, str. 19.

³⁶ Z. Konstantinović, *isto*, str. 6. – Nešto drugačije Konstantinović sagledava ovo pitanje u finalnoj verziji jednog svog teksta o hermeneutičkoj refleksiji u komparatistici (u više verzija; v.: G. Eror, *Književne studije i domen komparatistike*, str. 151), gde konstatuje: „Komparatistika ne samo što se ne može svesti isključivo na poređenje, već se ni njen metod ne iscrpljuje u poređenju. U tih *proteklih trideset godina* ona je uporedo sa razvojem metodološke misli u nauci o književnosti uključivala u svoj pristup kako teoriju komunikacije tako i hermeneutsko dokučivanje [...]“ (kurziv G. E.). – „Intertekst i alteritet. O savremenoj paradigmi u uporednoj književnosti“, *Izraz*, 1989, 1–2. Takođe i u: *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića* (ur. Z. Žiletić, S. Grubačić, S. Bogosavljević), Novi Sad, 2000, str. 183–184.

³⁷ V.: G. Eror, „Komparatistika i hermeneutika“, *Umjetnost riječi*, 1978, 1–2, str. 19–33; „O komparatistici i hermeneutici – još jednom“, *Književne studije i domen komparatistike*, str. 145–168.

³⁸ U inicijalnom radu „Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti“ Jauss piše da preuzima kritiku istorijskog objektivizma H. G. Gadamera, i navodi kako Gadamer smatra da je istorijski vidokrug već obuhvaćen vidokrugom naše savremenosti, te da razumevanje uvek predstavlja proces stapanja tih vidokruga, koji tobože egzistiraju za sebe (*Estetika recepcije*, str. 70). Međutim, u konačnom obliku knjige *Estetsko iskustvo i literarna hermeneutika*, Jauss izlaže kritici Gadamerovu zamisao o „stapanju vidokruga“ */Horizont-*

Već na budimpeštanskom kongresu Međunarodnog komparatističkog udruženja, održanom 1976. godine, Manfred Gsteiger je imao (u okviru treće kongresne teme, „Komparatistika i teorija književnosti“) saopštenje o komparatistici i estetiци recepcije, sa zanimljivim uvodnim delom u kojem on *littérature comparée*, čiji su počeci temeljno obeleženi „pozitivizmom“, povezuje sa, kako kaže, najvažnijim tokom druge četvrtine XX veka, formalističkim (poznatim pod nazivima *new criticism*, *Werkimmananz* ili *Stilkritik*) – koji su, doduše, priznaje se, komparatisti prihvatili s teškoćama, i po cenu riskantnog kompromisa, odnosno sinteze „francuske“ i „američke“ škole – a potom sa književnom sociologijom, koja je doživela spektakularni razvoj u trećoj četvrtini veka (tu se pominje Escarpit i kongres komparatista u Bordeauxu 1970). Prema Gsteigeru, posle „formalističkog šoka“ i susreta sa književnom sociologijom, komparatistika se našla ponovo u prelomnoj situaciji, u susretu sa novim metodom estetike recepcije. Ova, pak, metoda stavlja na raspolaganje komparatistima izvestan broj pojmova koji im daju mogućnost da prevaziđu tradicionalno shvatanje odnosa uticaja i uspeha. Po ovom autoru, u pitanju je treći preokret poredbene discipline, na pola puta između prethodna dva, koji bi trebalo da omogući da se u jednom potpunom pristupu pomire *intrinsic* i *extrinsic approach*.³⁹

To bi, dakle, bila metoda koja bi, kako proizlazi iz Gsteigerovog priloga, mogla obeležiti poslednju četvrtinu XX veka, ali već uvodni tekst zbirke saopštenja o studijama recepcije sa Pariskog kongresa komparatista (1985) pokazuje da je ona dobila dosta konkurencije. Kako je ta sveska štampana tek 1993. godine, njen urednik i autor uvodnog teksta, Rien T. Segers, mogao je s veće distance sagledati razvojne tendencije u književnim studijama: termin „reception studies“ obuhvatio bi one pravce književnih studija koji su se fokusirali na odnose između teksta i čitaoca od 1970. godine približno – *Rezeptionsästhetik* Jausa, *Wirkungsästhetik* Isera, američki *Reader-Response Criticism* (ili *Audience-oriented Criticism*), ali bi tu mogle biti u vidnom polju i takozvane *empirijske studije književnosti* (kakve nalazimo u Nemačkoj, Holandiji i Švedskoj). Već kad su ova saopštenja bila data, 1985 godine, konstatuje Segers, sve ove grane studija recepcije su postale potpuno jasne i razdvojene, i tu osmu deceniju veka je odlikovao većma realističan stav prema dostignućima studija recepcije, i izabrane su praktičnije polazne pozicije za istraživanja. Ovde autor navodi i *teoriju*

verschmelzung/ (u „Uvodu“ trećeg dela knjige), i to zbog pasivnog shvatanja razumevanja koje se u njoj iskazuje: protivrečnost između razdvajanja i stapanja, između aktivnog i pasivnog određivanja razumevanja u Gadamerovoj *Istini i metodi* nije moguće prevideti, prema Jausu.

³⁹ Manfred Gsteiger, „Littérature comparée et esthétique de la réception“, u: *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 2, 1980, str. 527–529, 531. – Gsteiger još smatra i da naslov štampane verzije poznatog Jaussovog predavanja implicira i provokaciju komparatistike, s obzirom na to da estetika recepcije uzdrma pojedine ustaljene pozicije komparatizma, na primer, uobičajenu podelu na proučavanje odnosa, tematske studije, studije o žanrovima, itd. (str. 531).

polisistema koju je razvio Itamar Even-Zohar, u kombinaciji sa novim predlozima za pisanje književne istorije (Clément Moisan). Takođe tih godina u okviru studija recepcije postaje vidljiva opozicija između hermeneutičke i empirijske tradicije, i to suprotstavljanje nije bilo razrešeno ni u devedesetim: po autoru, tada, obe tradicije su žive, s nešto međuodnosa i dosta osporavanja.⁴⁰

Ni ne pominju se ovde relacije komparatistike prema studijama recepcije, premda je reč o radu sa komparatističkog kongresa. Ipak se može reći da je, od pomenutih pravaca književnih studija, Jaussova estetika recepcije ostavila najviše traga u poredbenim studijama. Terminološki gledano, osnovni pojam recepcije je (p)ostao jedini pravi takmac pojma uticaja u komparatistici. To pokazuju i teme saopštenja za kongrese Međunarodnog komparatističkog udruženja, koje su svojevrsan indikator terminoloških kretanja, transformacija i inovacija.⁴¹ Noseći termini estetike recepcije, kao što su vidokrug očekivanja (*Erwartungshorizont*) ili promena horizonta (*Horizontwandel*), nemaju ni približno takvu frekvenciju u radovima poredbene orijentacije, a problematici hermeneutike se tu može vrlo različito pristupati.⁴² „Čitalac“ je,

⁴⁰ Rien T. Segers, „Changing Faces of Reception Studies. Some General Observation in Retrospect“, u: *Proceeding of the XI Congress of the ICLA* (ur. R. T. Segers), 8, *Etudes de réception /Reception studies*, Bern, 1993, str. 11–12, 14. – Već u jednom radu iz sledeće, 1994. godine Segers iznosi uverenje da je estetika recepcije prestala da postoji kao poseban pokret (dok je empirijski pristup još uvek živ pokret): „njen kraj je došao prirodno, budući da je najveći deo njenih značajnih ideja uključen u savremenu glavnu struju [meanstream] književnih studija“! Segers, naime, preferira empirijski pristup. – „Dynamics and Progress in Literary Studies? Some Notes on a Neglected Topic in Literary Scholarship with Special Reference to Reception Research“, u: *Celebrating Comparativism* (ur. K. Kürtösy i J. Pál). Papers offered for G. M. Vajda i I. Fried, Szeged, 1994, str. 197.

⁴¹ Tako, recimo – kad je u pitanju recepcija – na VI kongresu (1970) samo se u naslovu jednog saopštenja pojavljuje recepcija, i to u radu na francuskom jeziku, ali je autor iz Mađarske. Na VII kongresu (1973) dva saopštenja navode u naslovu recepciju, i oba su na engleskom jeziku (autori su iz SAD i Egipta). Na VIII kongresu (1976) osim pomenutih radova J. Boeniga i M. Gsteigera o estetici recepcije, naći će se jedan eksperimentalni pokušaj primene teorija estetike recepcije već navedenog autora Rienna T. Segersa. Samo se još u jednom naslovu govori o recepciji, rad je na francuskom, ali je autor iz Berlina – a treba imati u vidu da terminologija koju nalazimo u radovima koji su, zapravo, prevodi s nekog drugog jezika, nije uvek terminologija šire zastupljena u jeziku na kojem se rad prezentuje. No na sledećem, već pominjanom IX kongresu (1979), na kojem je uzeo učešća i Jaus, broj radova s recepcijom u naslovu, prirodno, nije mali – preko dvadeset ih je! Kongresnih tema koje se odnose na problematiku recepcije je bilo tom prilikom čak pet, kako je već rečeno. Pa i u tako usmerenim temama, jedan rad je imao naslov „The Fortunes of Rowe in France“, a drugi, opet, „The Influence of the Nô Theatre on the Modern European Theatre“, dok je treći pribegao tradicionalno „neutralnom“ vezniku „Tolstoj and Stendhal. The Problem of Impressionism“. Međutim, već na sledećem, X kongresu (1982) nije bilo nijednog rada s recepcijom u naslovu!

⁴² V. na primer: Miloš Zelenka, „Hermeneutika jako východisko z krize komparatistiki?“, u: *Nadzieje i zagrożenia. Slawistyka i komparatystyka u progę nowego tysiąclecia* (ur. J. Zarko), Katowice, 2002, str. 137–143. – Tu se Jaus ni ne pominje, ali se hermeneutika shvata kao disciplina uzajamnosti (reciprocity), i ističu se njene razrade na XIV kongresu komparatista u Edmontonu (1994), uz pominjanje „nove hermeneutike“, odnosno „komparatističke hermeneutike“.

dakako, pojam bez kojeg se više ne može ni u komparatistici, uz sporadično preuzimanje Iserovog termina što ga koristi i Jaus – *impliziter Leser*, no u tom semantičkom polju je bila velika konkurencija, kako navodi i sam Jaus,⁴³ a o čemu dosta piše, videli smo, francuski komparatist Chevrel.

Nameće se i pitanje kako treba videti i shvatiti recepciju samog pojma recepcije u komparatističkoj disciplini. Podsetićemo se ovde Weissteinovog korišćenja biblijske parabole, jer on nije nimalo bezrazložno upotrebio metaforu o starom vinu u novim bocama, raspravljajući o nekim transformacijama u komparatistici. Ili drugim rečima, biće da je komparatistika više sebi prilagodila teoriju recepcije no što je ta teorija korenitije izmenila komparatistička istraživanja.⁴⁴ Naime, termin „*réception*“ je, moglo bi se reći, često zaposedao mesto što su ga ranije držali „*fortune*“ ili „*succès*“, pa i „*influence*“, bez dubljih promena perspektive, pa se, štaviše, on gdegde iskazuje u nekoj vrsti nereflektirane koegzistencije sa svima njima!⁴⁵

Navedeno je već je da je Rien T. Segers u saopštenju na Pariskom kongresu komparatista pomenuo i *teoriju polisistema*, teoriju koju je Itamar Even-Zohar razvijao sa saradnicima u Tel Avivu od kraja šezdesetih godina prošlog veka. Na XVI kongresu Francuskog društva za komparatistiku i opštu književnost José Lambert je imao saopštenje koje je već u naslovu vrlo jasno iskazivalo da ono predstavlja „pledoaje za jedan program komparatističkih proučavanja“ na osnovi povezivanja komparatistike i teorije polisistema. Pominjući i Đurišina („koji je nažalost veoma malo poznat u zapadnim zemljama“), Lambert navodi kako je dosta normalno da je evolucija celine književnih studija uticala takođe na komparatistiku, pominjući tu „složene odnose“ između poredbenih studija i estetike recepcije, da bi, ukazujući na jednu granu formalizma i strukturalizma iz dvadesetih godina (poimence Tinjanova), istakao potonje oblikovanje teorije polisistema.

⁴³ V.: H. R. Jaus, *Estetika recepcije*, str. 370.

⁴⁴ Koristeći istu dopunjenu parabolu iz evanđelja, M. Moog-Grünewald, međutim, iskazuje mnogo više entuzijazma u pogledu inovativnosti pojma recepcije u komparatistici: naime, ova autorka zaključuje: „U svakom slučaju, u ovim terminološkim promenama ne radi se o čistoj ‚kozmetici pojma‘ [*Begriffskosmetik*], ne sipa se jednostavno staro vino u novi levak [alten Wein in neue Schläuche]“. M. Moog-Grünewald, *nav. tekst*, str. 49 (prevod, str. 40).

⁴⁵ Ako pogledamo, na primer, prvi tom Akata (štampanih 1989) XI kongresa Međunarodnog udruženja komparatista (održanog 1985. godine u Parizu), koji je posvećen međunarodnom delovanju, „zračenju“ (rayonnement) Victora Hugoa, naći ćemo u njemu, recimo, rad o Hugou u Finskoj – gde se koriste termini „*réception*“ i „*influence*“, rad o slici (*l'image*) Hugoa u Portugaliji – gde se koriste termini „*diffusion*“, „*esthétique de la réception*“, „*influence*“ i „*répercussion*“ (odjek, reperkusija), kao i rad o recepciji dela V. Hugoa u Kataloniji, gde nalazimo takođe „*répercussion*“, kao i napomenu da neće biti razmatrano isuviše nespecifikovano i sklisko pitanje uticaja Hugoa u Kataloniji (str. 61). – Na XIII kongresu, održanom u Tokiju 1991. godine, jedna od /pod/tema glasila je, ekumenski: „*Evro-Asian Influence and Reception*“.

Lambert tu predstavlja i jedan „upitnik“ pomoću kojeg bi se moglo preduzimati proučavanje nacionalne književnosti, a odgovori bi upućivali na višestruke odnose koji se uspostavljaju unutar nacionalne književnosti, i između sistema nacionalne književnosti i susednih sistema (književnih i ne-književnih).⁴⁶ Even-Zohar je, na primer, u jednom saopštenju na budimpeštanskom kongresu Međunarodnog komparatističkog udruženja terminološki precizirao probleme povezane sa književnim kontaktima u *zavisnim* sistemima (književnostima), razlikujući „književnosti-mete“ (*target literatures*) „simbiotičke polisisteme“, odnosno „simbiotičke književnosti“, uglavnom nezavisne, i „zavisne nesimbiotičke književnosti“, prema svojim karakteristikama određenim tako u situacijama kada dolazi do „interferencija“ među književnostima.⁴⁷

Poseban broj časopisa *Poetics Today* (1990, br. 1) bio je posvećen polisistemskim studijama (uredio ga je Even-Zohar), a prikazujući ih, kako su profilisane u ovom tematskom broju, Miroslav Beker je istakao posebni značaj koji za komparatistiku ima „literary interference“, te naveo Zoharove „zakone o književnom posredništvu (interference)“, a oni bi, treba razumeti, određivali odnose između izvornih i prijemnih književnosti preciznije nego što se to moglo učiniti putem nejasnog pojma „uticaja“.⁴⁸ U kanadskom zborniku o problemima književne recepcije kao dodatak je dat jedan uvod u teoriju polisistema, čiji je autor (u saradnji sa M. K. Garstin) bio Milan V. Dimić, osnivač i urednik poznatog kanadskog časopisa za komparatistiku. Tu se, uz ostalo, navodi da je ta teorija (polazeći od ideja ruskih formalista poglavito), razvila brojne heurističke konstrukte kao što su „model“, „repertoar“, „kanonizovani“ i „nekanonizovani“ tekstovi, „primarni“ i „sekundarni“ sistemi, „periferija“ i „centar“, i bavi se fenomenima kao što su kontakt i interferencija među sistemima koji koegzistiraju unutar označenog makrosistema (o čemu je već bilo reči), i posebno pitanjem prevoda u takvom kontekstu, s uspostavljenim razlikama „prihvatljivog“ i „adekvatnog“ prevoda. Teorija polisistema bi, zaključuje se, bila otvorena, heuristička teorija, orijentisana prema praksi, to jest prema sopstvenoj verifikaciji i korigovanju pre nego prema stalnom teoretizovanju i logičkom ali apstraktnom dorađivanju svojih

⁴⁶ José Lambert, „Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème“, u: *Orientations de recherche et méthodes en Littérature Comparée. Actes du XVI^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, 1, Montpellier, 1984, str. 60, 62–64. – Lambert, doduše, smatra da teorija polisistema nije potpuno nova teorija nego sinteza već postojećih teorija (str. 63).

⁴⁷ Itamar Even-Zohar, „Interference in Dependent Literary Polysystems“, u: *Actes du VIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 2, str. 617, 619–620.

⁴⁸ Miroslav Beker, „Teorija o dinamičnom funkcionalizmu izraelskog teoretičara Itamara Even-Zohara“, *Umjetnost riječi*, 2001, 1, str. 8–9. – Zoharovu teoriju polisistema pominje i E. Ibsch u radu o odnosu estetike recepcije i empirijskih istraživanja čitalačkog odziva (navodeći samo jednu njegovu knjigu iz 1978), uz konstataciju da ova teorija, koja nastoji da razradi ideje ruskih formalista, ipak ne sadrži eksplicitno iskazivanje jednog programa empirijskog istraživanja. – Elrud Ibsch, „Reception Aesthetics versus Empirical Research of Reader's Response“, u: *Proceeding of the XI Congress of the ICLA*, 8, *Etudes de réception/Reception studies*, str. 51.

hipoteza.⁴⁹ Postojali su, dakle, potrebni preduslovi, i povremene inicijative, da u vokabular poredbenih studija uđe jedan „grozd“ termina iz teorije polisistema, ali do takvog preuzimanja nije bilo došlo, u većem obimu barem, možda i zbog shematičnosti iscrtanih relacija među književnostima. Razlog za to mogao bi se naći i u Zoharovom odustajanju od bavljenja književnim fenomenom već s početka devedesetih godina. On je 2002. godine u jednom intervjuu sam kazao da su njegovi radovi iz 1990. predstavljali njegov poslednji doprinos projektu proučavanja gde književnost kao takva ima ulogu „glavnog lika“, te da je on od 1993. godine počeo da se bavi projektom gde čak i nema „književnosti“!⁵⁰

U drugom odeljku uvoda u poslednji deo knjige *Estetsko iskustvo i književna hermeneutika* (1982), odeljku pod naslovom „Dijaloško razumevanje u književnoj komunikaciji“, H. R. Jauss pominje opasnost neobaveznog proizvođenja razlika u kojem bi se iscrplo razumevanje književnih tekstova, opasnost koju nije mogla izbeći u Francuskoj pomodna teorija „intertekstualnosti“, na koju je Julia Kristeva redukovala Bahtinovu dialogičnost.⁵¹ Ovo bi trebalo da ukaže na distancu koju revidirana teorija recepcije ima prema trendu iznalaženja „intertekstualnosti“. Svejedno, kad su autori francuskog komparatističkog priručnika s kraja devedesetih godina želeli pokazati „osavremenjenu“ verziju discipline *littérature comparée*, dali su jednom poglavlju naslov „Réception et intertextualité“, s uvodnim razjašnjenjem da su književne studije bile revolucionisane, u smislu komparatistike, dvostrukom pojavom teorije *recepcije* i pojma *intertekstualnosti*, pri čemu se prva vezuje za školu iz Konstanca (H. R. Jauss, W. Iser), a druga za J. Kristevu. Štaviše, „studije recepcije su dobile plodno pojačanje pojmom *intertekstualnost*, koji je formulisala grupa ‚Tel Quel‘“.⁵² Uostalom, u *Istoriji poetika*, objavljenoj iste godine, rezultatu rada više desetina saradnika, uglavnom iz Francuske – delu koje je, kako je rečeno u uvodu, „eksplicitno komparatističko“ – poslednje poglavlje nosi naslov „Recepcija teksta“, a onda sledi, nakon uvodne stranice, „Intertekstualnost“⁵³ kao prvi od podnaslova.

⁴⁹ Milan V. Dimić i Marguerite K. Garstin, „The Polysystem Theory. A Brief Introduction, with Bibliography“, u: *Problems of Literary Reception* (ur. E. D. Blodgett i A. G. Purdy), Edmonton, 1988, str. 180, 184.

⁵⁰ Dora Sales Salvador, „In Conversation with Itamar Even-Zohar about Literary and Culture Theory“, CLCWEB: Comparative Literature and Culture: a WWW Journal, 4.3 (septembar 2002), na Internet adresi (citirano septembra 2003): <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=clcweb>

⁵¹ H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M, 1982. – Redukcija bi se, po Jaussu, odnosila na moment, odnosno aspekt glasa, i to tako da na mesto polifonije stupa poligrafija, a na taj način subjekt drugoga nestaje iz „međusobnog dijaloga tekstova“ (napomena 33).

⁵² *Littérature comparée* (ur. D. Souiller), Paris, 1997, str. 25, 29.

⁵³ Tim (podnaslovom „Intertextualité“ obuhvaćena su dva odeljka ovog poglavlja: o Bahtinovom dijalogizmu i o semiotici, ali tu zapravo osvrta na samu teoriju intertekstualnosti nema! – *Histoire des poétiques* (ur. J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier, J. Weisgerber), Paris, 1997.

Ne može se reći da francuski komparatisti nisu u izvesnoj meri težili usvajanju novih metoda i pravaca književnih studija, koji su bili aktuelni u ovom ili onom času. Tako se, recimo, u priručniku iz komparatistike, objavljenom 1967. godine, čiji su autori bili Cl. Pichois i A. M. Rousseau, bilo našlo mesta i za termin „strukturalizam“, odnosno za poglavlje „Strukturalizam u književnosti“, da bi se u odeljku „Permanentne strukture i posebne varijante“ podsetilo da komparatistiku karakteriše „duh međunarodne sinteze“, ali da joj je potrebno i jedinstvo u „proučavanju struktura inherentnih pojedincu ili skupini“. ⁵⁴ No u poznijoj, modifikovanoj verziji ove knjige, sa tri koautora, to poglavlje s pretencioznim naslovom je izostavljeno, nije izdržalo probu vremena, šta li? ⁵⁵ Svakako, nije bilo lako pronaći mesto za *littérature comparée* u jednoj strukturalistički zamišljenoj nauci o književnosti (upravo „science de la littérature“) kakvu je bio zamislio Roland Barthes u ambicioznom „eseju“ *Kritika i istina* iz 1966. godine. Teško da bi i termin „intertekstualnost“ sa svojim izvornim poststrukturalističkim konotacijama mogao biti uključen u poredbene studije – dok nije u znatnoj meri u primeni modifikovan.

Kao i u slučaju „receptije“, termin „intertekstualnost“ nije brzo „stigao“ do komparatista (a u pitanju je, inače, isto razdoblje šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka). Uobičen je u okviru teorijskih aktivnosti francuske grupe *Tel Quel*, 1968–1969, i u seriji tekstova njenog člana J. Kristeve od 1966. do 1969, objavljenih potom u knjizi 1969. godine, dok je odlučujući impuls njegovom internacionalnom širenju, uključujući termin „intertekst“, dao Roland Barthes u tekstovima iz 1971–1973. godine. ⁵⁶ Premda je i J. Kristevo i R. Barthesu bilo stalo da istaknu suštinsku razliku između intertekstualnih relacija i proučavanja izvora, uticaja, oponašanja, „filijacije“ ⁵⁷ – Barthes je, na primer, lapidarno zapisao: „Inter-

⁵⁴ „U pogledu metode, nadahnut ćemo se biološkim naukama [!] i proučavanju [treba: proučavanjem] umjetnosti uopće. Strukturalizam počinje sistematskim opisom, promatra, zatim definira teme, situacije, oblike, stilove i obrate. [...] U njoj [strukturi] se susreću i kombiniraju individualna originalnost, kolektivni duh i stil razdoblja. Još usavršiva, ova spoznaja pomoći će sve više i više komparatistu da upotpuni niz svojih traganja“. – Cl. Pichois, A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, 1967, str. 171. Pr. (J. Belan) *Komparativna književnost*, Zagreb, 1973, str. 170.

⁵⁵ P. Brunel, Cl. Pichois, A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, 1983. Dok su u prethodnoj verziji u poglavlje o strukturalizmu bili uvršćeni odeljci o tematologiji i književnoj morfologiji te o estetici prevođenja, uz još neke, u ovom izdanju nalazimo posebna poglavlja o tematici i tematologiji, i o poetici, gde se razmatra književna morfologija i estetika prevođenja. Kratki odeljak „Structures permanentes et variantes particulières“ preuzet je, međutim, u celini, uključujući inspiraciju biološkim naukama i proučavanjima umetnosti, što se tiče metode, i određivanje postupka strukturalizma u poredbenim studijama (str. 147).

⁵⁶ V.: Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000; G. Eror, „Pojam interteksta u književnim studijama“, *Genetički vidovi (inter)tekstualnosti; Intertextualité/Intertextuality*, u: *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, Hans-George Ruprecht „Commentaire /Analyse“, dostupno na Internet-adresi: <http://www.ditl.info/arttest/art14881.php> (citirano 23.VI 1999).

⁵⁷ V.: G. Eror, „Pojam uticaja u književnim studijama“ i „Pojam izvora u književnim studijama“, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, str. 126–130, 160–168, i *passim*.

tekst nije neizbežno jedno polje uticaja; to je pre muzika figura, metaforâ, misli-reči; to je oznaka [signifiant] kao što je *sirena*⁵⁸ – ipak se njegova primena u književnim studijama, *volens-nolens*, približila problematici posve konkretnih interliterarnih relacija, odnosno njihovih istraživanja. To je bio svojevremeno istakao i Jonathan Culler, u tekstu iz 1976. godine, „Pretpostavka i intertekstualnost“. On je tada, naime, zapazio, ponešto maliciozno, kako je, recimo, Julia Kristeva, kojoj dugujemo imenovanje „intertekstualnost“, analizirajući Lautréamonta zašla u pravu studiju utvrdivih *izvora*, premda proučavanje intertekstualnosti ne predstavlja (i zapravo treba da prevazilazi) iznalaženje izvora i uticaja, kako su se oni tradicionalno shvatali.⁵⁹ Za Cullera, „postupak Kristeve je poučan pošto on ilustruje način na koji koncept intertekstualnosti navodi kritičara koji hoće da radi na njemu, da se usredotoči na slučajeve koji stavljaju pod pitanje opštu teoriju.“⁶⁰

Pomenimo ovde da i tri decenije kasnije pitanje (prevaziđenih) istraživanja uticaja za Cullera i jeste i nije rešeno. Nekada davno u prošlosti bejaše komparatistika usredsređena na proučavanje izvora i uticaja – tako Culler u polemičnom napisu iz 2006. godine sarkastično koristi ustaljenu jezičku „formulu“ kojom počinju bajke. Bilo pa prošlo, znači, jer se kaže da su se poredbene studije (najzad) oslobodile od proučavanja *izvora* i *uticaja*, usvojivši širi režim *intertekstualnih* studija – širi ali u manjoj meri dobro definisan, osim u smislu razlučivanja. Ovo Culler još jednom ističe na drugom mestu u ovom tekstu, skoro istim rečima, dodajući da u tim, intertekstualnim studijama bilo šta može biti upoređeno sa bilo čime (samo što se onda počelo govoriti o „krizi komparatistike“, nesumnjivo zbog teškoće da se objasni priroda nove poredivnosti koja bi trebalo da strukturiše i, u principu, opravda komparatistiku kao disciplinu). No Culler, posve nekonsekventno, dolazi u situaciju da opovrgne svoje slanje proučavanja izvora i uticaja u davna vremena iz dečjih priča, i da konstatuje u istom tekstu, nekoliko strana dalje, kako mnoštvo uzbudljivih radova iz komparatistike zapravo predstavlja „sofisticiranu modernizovanu verziju proučavanja izvora i uticaja“ – na primer, uticaja na spev *Omeros* D. Walcotta, na *Satanske stihove* S. Rushdiea, itd., gde su poređenja

⁵⁸ Roland Barthes *par Roland Barthes*, Paris, 1975, str. 148.

⁵⁹ „Presupposition and Intertextuality“, u: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, New York, 1981, str. 106. – Izvorna verzija rada u: *Modern Language Notes*, 1976. – V.: takođe: G. Eror, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, str. 163.

⁶⁰ Na kraju će Culler zaključiti da „po samoj svojoj prirodi, možda, opis intertekstualnosti je takav da se može izvesti jedino pomoću projekata koji iskrivljavaju i sužavaju izvorni teorijski program. Ali nemogućnost da se ikad predstavi i učini prisutnom intertekstualnost pojedinog teksta, još manje kulture, nemogućnost da se njome ovlada, ne znači da se projekt sme napustiti u korist interpretacije koja primenjuje jedan tekst na drugi, da bi proizvela nova tumačenja.“ – *Pursuit of Signs*, str. 107, 117, 118. Pr. (M. Mint), „Pretpostavka i intertekstualnost“, *Književna kritika*, 1983, 2, str. 34, 43. – No u drugom će tekstu, iz 1979. godine, već navođenom („Comparative Literature and Literary Theory“, str. 176), Culler napisati da je proučavanje *izvora* i *uticaja*, kako je tradicionalno zasnovano, bilo, pod teorijskim pritiskom, preoblikovano u proučavanje intertekstualnosti, te šire baca svoju mrežu da bi obuhvatilo anonimne diskurzivne prakse kulture.

zasnovana na neposrednim kulturnim kontaktima i utvrdivim uticajima – mada, u principu, po Culleru, problem poredivosti ostaje nerešen i akutniji no ikad.⁶¹

Bez obzira na to što se ovde Culler, pišući o komparatistici danas, u svojoj viziji intertekstualnosti i odgovarajućih proučavanja, gde bi se bilo šta poredilo sa bilo čime, vraća Barthesu (ne i Kristevoj), zaboravljajući, čini se, šta je pisao pre više decenija (naime ono već navedeno, kako koncept intertekstualnosti navodi kritičara koji hoće da s njim radi da se usredotoči na slučajeve koji dovode u pitanje opštu teoriju), disciplina *littérature comparée* je termin intertekstualnost usvojila u njegovoj poznijoj varijanti istraživih i odredivih veza među pojedinim (književnim) tekstovima. I verovatno je to jedan od razloga što je tek na XI, pariskom kongresu Međunarodnog komparatističkog udruženja, održanom 1985. godine, jedna od tema skupa (u okviru odgovarajućeg simpozijuma) bila „Tekst, intertekstualnost, žanr“, gde je nekoliko saopštenja bilo posvećeno različitim pitanjima intertekstualnosti – a taj termin, inače, nalazimo i u naslovima nekih drugih saopštenja na ovom kongresu. (Na prethodnom, njujorškom kongresu, međutim, samo je jedan rad /Alfreda J. MacAdama/ u naslovu sadržavao termin „intertekstualnost“, odnosno razmatrao „neke probleme intertekstualnosti“ na primeru dela M. V. Llose.) Za razliku od termina „receptija“, ovaj drugi termin je bez ikakvih teškoća prihvaćen, odnosno preuzet iz francuskog u druge jezike, s obzirom na korenski *textus*.

Kad je reč o koncepciji intertekstualnosti, na pariskom kongresu komparatista niko nije imao ulogu koja bi mogla biti pandan Jaussovoj aktivističkoj ulozi na kongresu u Innsbrucku, u odnosu na teoriju receptije: Barthesa više nije bilo, a vrlo teško bi ga i bilo zamisliti sa izlaganjem na plenarnoj sednici komparatističkog kongresa, kao i J. Kristevu, iz drugih razloga. Zapravo je poredbeno istraživanje intertekstualnost mogao tu zagovarati, eventualno, Michael Riffaterre (koji je, inače, u zborniku *Komparatistika u doba multikulturalizma /1995/* objavio tekst – komentar pod naslovom „O komplementarnosti komparatistike i kultur(al)nih studija“).⁶² U uvodnom tekstu Akata sa ovog simpozijuma u okviru kongresa urednik Jean Bessière intertekstualnost određuje kao artikulisane tekstova prema indicijama koje se mogu identifikovati, s upućivanjem na saopštenje Ulricha Broicha o tom predmetu.⁶³

⁶¹ Jonathan Culler, “Comparative Literature, at Last”, u: *Comparative Literature in an Age of Globalization* (ur. H. Saussy), Baltimore, M. D., 2006, str. 237, 242. – Ovaj tekst je autor uvrstio i u svoju knjigu *The Literary in Theory* (Stanford, California, 2007) bez većih izmena i dopuna, ali mu je izvor pogrešno naveden u popisu na kraju knjige: objavljen je najpre u pomenutom zborniku, što ga je uredio H. Saussy, a ne u prethodnom, urednika C. Bernheimera, kako tamo stoji. Culleru se bilo prohtelo da naslov priloga u oba zbornika bude isti, s tim što je onaj prvi sa usklikom na kraju, i eto rezultata u vidu greške u samoj Cullerovoj knjizi. Tekst je, inače, u nešto skraćenoj verziji, objavljen i u časopisu *Comparative Critical Studies*, sv. 1–2, 2006. godine, pod naslovom „Whither Comparative Literature“.

⁶² V.: G. Eror, *Književne studije i domen komparatistike*, str. 45.

⁶³ Jean Bessière, „Ouverture“, u: *Fiction, narratologie, texte, genre* (ur. J. Bessière), *Actes du symposium de l'Association Internationale de Littérature comparée. XI^{ème} Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, vol. 2, New York, Bern, Paris, 1989, str.7. – Unekoliko bi se i isticanje pojma *teksta*, naspram *dela*, moglo smatrati proizašlim delom iz Barthesovih pozicija (v., na primer, njegov rad “De l’œuvre au texte“, 1971).

Sam Broich u svom tekstu u stvari se i ne bavi intertekstualnošću u sferi poredbenih studija, već užim značenjem termina, koje je, pak, protumačeno na način koji intertekstualnosti daje mogućnost primene u poredbenim studijama. Uočeno je tu da poststrukturalistički koncept sveopšteg interteksta onemogućava da termin intertekstualnost sačuva onu snagu svojstvenosti, specifičnost koju svaki naučni termin treba da ima. Broich zato predlaže ograničeniju upotrebu termina, koji bi se onda odnosio na one slučajeve gde pisac ne samo da koristi druge tekstove već i upućuje na njih (za razliku od *uticaja*, kojih autor ne mora biti svestan ili protiv kojih se bori). Tako bi se pravila razlika između pukog *uticaja*, zatim *plagiranja*, i hotimičnog upućivanja na druge tekstove (što čitalac treba i da uoči) – a to bi se označavalo kao *intertekstualnost*.⁶⁴ U jednom kasnijem tekstu o istom predmetu Broich određuje intertekstualnost kao veoma obuhvatan fenomen koji može da se nađe u književnosti svih epoha, a većina oblika intertekstualnosti – koji bi obuhvatali *podražavanje*, *parodiju*, *travestiju*, *prevod*, *adaptaciju*, *citiranje* i *aluziju* – postojala je, navodi, još od antike!⁶⁵

Ovo je, svakako, gledište koje je komparatistima moralo biti blisko, ma koliko da bi Barthesu ili Kristevoj bilo strano, neprihvatljivo, odnosno veoma „prizemno“. Ipak, poznati francuski komparatist Yves Chevrel vrlo škrto dotiče ova pitanja u svom priručniku o disciplini *littérature comparée*, iz 1989. U poglavlje pod naslovom „Ka komparatističkoj poetici?“ on uvršćuje neveliki odeljak, opet sa znakom pitanja u naslovu, „Komparatistički pristup pojmu ‚teksta‘?“, gde pominje pojam „koji se nedavno pojavio“, pojam *interteksta*, shvaćen kao celina tekstova na koje upućuje određeni tekst. I Chevrel će reći da – mada svaki čitalac može da oblikuje intertekst po svom izboru – praksa intertekstualnosti nesumnjivo ne može da bude prepuštena arbitramosti. Intertekst je izgrađen putem elemenata bazičnog *corpusa*, i treba pokazati da su ovi elementi u određenim odnosima, odnosima sličnosti, analogije, ali i suprotstavljanja, što bi omogućilo se tako pojedino delo protumači, barem delimično.⁶⁶

⁶⁴ Ulrich Broich, „Ways of Marking Intertextuality“, u: *isto*, str. 119–120.

⁶⁵ Doduše, dodaje, Broich, neke epohe (recimo, književnost renesanse i baroka) proizvedile su više visoko intertekstualne književnosti nego neke druge. – Ulrich Broich, „Intertextuality“, u: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ur. H. Bertens i D. Fokkema), Amsterdam–Philadelphia, 1977, str. 249.

⁶⁶ Yves Chevrel, *La littérature comparée*, Paris, 1989, str. 100–101. – Zanimljivo je da u jednom tekstu u kojem pruža pregled komparatističkih radova na francuskom jeziku upravo u devetoj deceniji prošlog veka Chevrel ni ne pominje radove o intertekstualnosti! Navodi se da je značajan broj radova posvećen „književnim mitovima“, odnosno „temama“, takođe i proučavanjima recepcije, istraživanjima u oblasti imagologije, književnosti i drugim umetnostima, književnim rodovima, iznalazi se takođe odnekud značajna zainteresovanost francuskih komparatista i za narodnu književnost, teoriju književnosti, istoriju ideja i mentaliteta – ali ne i za pitanja interteksta. Doduše, autor se ograđuje da je ovaj pregled nužno vrlo arbitran i s dosta praznina. – „Une décennie (1981–1990) de travaux comparatistes d’expression française. Interrogations sur un bilan“, u: *Europa Provincia Mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyerinck on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday* (ur. J. Leerssen i K. U. Syndram), Amsterdam–Atlanta, 1992, str. 24, 27.

Na termin *intertekstualnost* naići ćemo i u još jednom francuskom priručniku, objavljenom tri godine kasnije, u kojem mali odeljak prvog poglavlja („Od komparacije do komparatistike“) nosi naslov „Od uticaja do intertekstualnosti: ka diskretnijem i trostranom odnosu“. O intertekstualnosti se tu želi misliti, navedeno je, u onom smislu u kojem je pojam odredio Lauren Jenny, naime ne kao o konfuznom i tajanstvenom zbrajanju uticaja, već kao o „radu transformisanja i asimiliranja većeg broja tekstova što ga vrši jedan usmeravajući tekst koji čuva *leadership* smisla“⁶⁷ (a takvom definisanju se razložno, u komparatističkoj perspektivi, daje prednost pred koncepcijom Kristeve).⁶⁸

No utemeljeno razmatranje dometa uvođenja pojma intertekstualnost u poredbene studije naići ćemo drugde, u jednoj knjizi koja takođe spada u „žanr“ „uvoda“ u komparatistiku (objavljenoj najpre 1985. godine na španskom), i čiji je autor nedavno preminuli značajni špansko-američki komparatist Claudio Guillén. On tu najpre izražava nedvosmisleno uverenje da je ovaj koncept posebno koristan za komparatiste, jer najzad pruža način da se uklone mnoge dvosmislenosti i pogreške kakve su osobito povezane s pojmom uticaja (kojim se Guillén ranije dosta bavio).⁶⁹ Podseća da je termin predložila J. Kristeva 1966. godine, u vezi s Bahtinovim delom, te da ga je razrađivao Barthes, nalazeći da je svaki tekst intertekst (te da intertekst nema nikakve veze sa pojmom izvora ili uticaja). Ovo Guillén vidi kao plodno gledište za komparatiste, koji su se trudili da načine razliku između uticaja i izvesnog „X“, oslobođenog dvosmislenosti, a taj „X“ je upravo ono što se sada zove intertekst. Koncept uticaja je, neuspešno, težio da individualizuje književno delo, dok ideja interteksta naglašava društveni vid književnog pisanja. Termin *intertekst*, takođe, snažnije ističe „međutkanje“ jezika pesnika sa jezikom drugih pesnika nego što to čini termin *kontekst*. To je, u osnovnom, ono što, prema Guillénu, treba reći u prilog termina interteksta i intertekstualnosti u poredbenim studijama.

Međutim, javljaju se tu i problemi, navešće Guillén, na prvom mestu to je poznati autoritarni i monolitni karakter iskaza Kristeve i Barthesa, a potom i redukovanje ideje intertekstualnosti na teoriju teksta, pre negoli na metod istraživanja odnosa između različitih pesama, ogleđa ili romana. Jer ono što je Barthes, čini se, imao u vidu bile su anonimne i automatizovane konvencije, opšta mesta, dok je za književnost relevantna individualnost, te bi komparatistika

⁶⁷ Laurent Jenny, „La stratégie de la forme“, *Poétique*, 1976, 27, str. 262. – Jenny tu prethodno navodi kako, suprotno onome što je pisala Kristeva, intertekstualnost uzeta u striktnom smislu nije bez relacije sa kritikom „izvora“, mada koju stranicu ranije piše da tamo gde se formalna kritika trudi da otkrije tekstove, idealistička kritika je videla samo „uticaje“ i „izvore“ – vodene i neodređene metafore (str. 261). – V.: i G. Eror, „Pojam interteksta u književnim studijama“, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, str. 242.

⁶⁸ Francis Claudon i Karen Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée*, Paris, 1992, str. 22.

⁶⁹ V.: G. Eror, „Pojam uticaja u književnim studijama“, *Genetički vidovi (inter)literarnosti*, str. 106–107, 112–113.

vrlo malo napredovala sledeći taj njegov put. Neodređenost i beskrajna lista činjenica je karakterizovala proučavanja izvora i uticaja, „ali neodređenost i bezgraničnost vraćaju se u galopu ako intertekstualnost znači anonimnost i opštost“! Srećom, smatra autor, Michael Riffaterre⁷⁰ je taj koji uspeva da pomiri teoriju sa kritikom pesništva na uravnoteženiji način, na primer u studiji *Proizvodnja teksta* (i druge).⁷¹

I za ovu terminološku inovaciju u vokabularu poredbenih studija se može konstatovati, kao i za prethodnu, da se ona, dobrim delom, pokazala kao još jedna mogućnost da se nalije staro vino u nove boce, kako je pisao Weisstein. Ne može se reći da se novouspostavljena interliterarna relacija svodi na staro pitanje uticaja – o odnosu ovih pojmova, odnosno termina dosta je pisano⁷² – ali se područje intertekstualnosti⁷³ u književnoistorijskoj primeni pokazalo blisko problematici izvora,⁷⁴ u komparativistici možda i ponajviše. Odnosno, moglo bi se zaključiti da je i značenje ovog termina komparativistika bliže oblikovala prema potrebama discipline.

⁷⁰ O Riffaterreovim razradama pojma interteksta v. detaljno u: G. Eror, „Pojam interteksta u književnim studijama“, str. 242–261.

⁷¹ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 1985. Pr. (C. Franzel), *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge, Mass. – London, 1993, str. 244–248. – Zadržaće se Guillén i na tezama Harolda Blooma, iznetim u njegovoj poznatoj knjizi *Anksioznost uticaja* (v.: G. Eror „Pojam uticaja u književnim studijama“, str. 116–117), i koje se odnose na jedan oblik intertekstualnosti, nalazeći da im je najozbiljnija mana biografizam, to jest psihologizovanje intertekstualnosti. Time se Bloom, po Guillénovom shvatanju, vraća dvomislenostima starog koncepta uticaja. Prelaz sa uticaja na intertekstualnost dosta obećava; Bloom, međutim, predlaže da sledimo isti put, ali u obrnutom smeru! (str. 299–300).

⁷² V.: *Influence and Intertextuality in Literary History* (ur. J. Clayton i E. Rothstein), Madison, 1991; Marko Juvan, „Vpliv in medbesedilnost“, *Primerjalna književnost*, 1991, 2 (prerađena i sažimana verzija: „Medbesedilnost – detronizacija ali retorizacija vpliva?“, *Vezi besedila*, Ljubljana, 2000); Linda Hutcheon, „Literary Borrowing... and Stealing: Plagiarism, Sources, Influences, and Intertexts“, *English Studies in Canada*, 1986, 2. V. takode G. Eror, „Pojam uticaja u književnim studijama“, str. 126–130.

⁷³ „[...] Dve protivrečne definicije intertekstualnosti preovlađuju i ratuju jedna sa drugom. Poststrukturalistički pristup koristi koncept kao odskočnu dasku za asocijativne spekulacije o semiotičkim i kultur(al)nim pitanjima uopšte. S druge strane, tradicionalne književne studije posežu za ovim terminom da bi svoja instraživačka interesovanja za strukture i međurelacije književnih tekstova podvela skupa pod termin za svaku priliku, koji je obuhvatan i zvučni (po)modno. Ova divergentna interpretativna interesovanja ne mogu da budu teorijski usaglašena.“ Hans-Peter Mai, „Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext“, u: *Intertextuality* (ur. H. F. Plett), Berlin, New York, 1991, str. 51. – V. i M. Juvan, *Vezi besedila*, odeljak 3.3. nav. rada, str. 107.

⁷⁴ Prema Lindi Hutcheon, treba praviti razliku između orijentacije na autora (tu spadaju studije izvora i uticaja), i orijentacije na čitaoca (koji „aktivira“ intertekst). Intertekstualnost bi bila funkcija čitanja, „dekodiranja“. Ali studije intertekstualnosti – i formalistički i hermeneutički koncept – dele sa studijama uticaja i izvora mehanizam tekstualnog poređenja“ (nav. rad, str. 233, 237).

Gvozden Eror

LA TERMINOLOGIE COMPARATISTE

Les nouvelles „acquisitions“

(Résumé)

Depuis les années soixante-dix du siècle dernier la littérature comparée accepte les termes et les ensembles terminologiques qui proviennent du domaine élargi de l'histoire de la littérature et de la théorie littéraire: au nom de Jauss est lié, bien sûr, l'introduction de l'esthétique de *la réception*, ainsi qu'aux noms de Kristeva, Barthes, Riffaterre, l'infiltration de *l'intertextualité*. (Mais, les aspirations vers l'adoption des notions de la théorie du polisystème de I. Even-Zohar dans la littérature comparée n'ont pas été suivies d'effets importants.) Ces termes et ensembles terminologiques sont acceptés avec un certain retard, et leurs significations, ou plutôt l'usage, sont généralement modifiées en accord avec les orientations fondamentales de la littérature comparée. Ceci dit, l'on peut se rappeler, avec plusieurs raisons, de la manière dont l'éminent comparatiste Ulrich Weisstein, dans les années quatre-vingt dix du siècle dernier – tout en ayant une position sceptique envers la portée des différentes „innovations“ dans la littérature comparée – utilisait la métaphore fréquente inspirée par une parabole bien connue de l'Evangile (Matthieu, Marc, Luc), mais contenue explicitement dans l'Evangile apocryphe selon Thomas („On ne verse pas du vin vieux dans une outre neuve“, dans une formulation moderne: „pouring old wine in new bottles“).

Ključne reči: komparatistika, književna terminologija, književna recepcija, estetika recepcije, intertekstualnost, intertekst, teorija polisistema.

Jelena Novaković
Faculté de Philologie – Belgrade

LE SURREALISME ET LA PSYCHANALYSE

Ce travail examine la place de la psychanalyse et l'influence de Freud dans l'élaboration de la poétique et de l'éthique surréalistes (théorie de l'écriture automatique, récits de rêves, méthode de la "paranoïa critique", conception de l'humour, "phénoménologie de l'irrationnel"), en considérant parallèlement les textes des surréalistes de Paris (Breton, Aragon, Dali) et les textes des surréalistes de Belgrade (Vane Bor, M. Ristić, K. Popović).

Références à la psychanalyse freudienne

Le mouvement surréaliste a été influencé par la psychanalyse et par la méthode freudienne d'associations libres que Breton a eu l'occasion de connaître dès 1916, alors qu'il était mobilisé au centre de neurologie, installé dans le collège de Saint-Dizier. Il "rend grâce" aux découvertes de Freud dans le *Manifeste du surréalisme* et, dans *Les Vases communicants* (1932), il commente *La Science des rêves*, parue en français en 1926. La théorie de l'écriture automatique, qui est un des fondements de la poétique surréaliste, se présente, comme l'annonce le *Manifeste du surréalisme*, comme l'application directe de la méthode de Freud à des fins surréalistes. Le surréalisme doit à Freud l'intérêt pour des phénomènes et des oeuvres qui sont susceptibles d'une élaboration psychanalytique et d'une interprétation qui révèle l'importance de la sexualité dans la vie inconsciente, considérée dans *Les Vases communicants* comme "l'acquisition la plus importante de la psychanalyse"¹. "D'Éros et de la lutte contre Éros". Dans sa forme énigmatique, cette exclamation de Freud parvient certains jours à m'obséder comme le peuvent seuls certains vers", dit Breton dans *L'amour fou*², en s'inspirant directement d'un des *Essais de psychanalyse*³.

En se proposant de ressusciter l'homme total, de rendre possible "l'expression humaine sous toutes ses formes"⁴, par la négation de la logique et par la réhabilitation de l'irrationnel, les surréalistes se tournent vers Freud dont "les magnifiques découvertes" leur éclairent "le fond de l'abîme ouvert par cette démission de la

¹ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 30.

² André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 55.

³ Voir l'essai "Le Moi et le Soi".

⁴ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 183.

pensée logique, par cette suspicion à l'égard de la fidélité du témoignage sensoriel", en leur révélant la nature des rapports humains, en mettant en péril "les institutions, considérées jusqu' alors comme les plus solides, à commencer par la famille", et une morale dérisoire, et en donnant la possibilité de fonder "une véritable science des moeurs"⁵.

L'influence de la psychanalyse freudienne a marqué aussi le surréalisme serbe qui se développe à Belgrade, parallèlement au surréalisme français, et dont les représentants entretiennent des relations étroites avec Breton et le groupe surréaliste de Paris. Le premier numéro de la nouvelle série de la revue *Chemins*⁶ publie des renseignements sur Freud et la psychanalyse, et le numéro 2 de la même revue⁷ publie l'essai de Dušan Matic intitulé: "De la psychanalyse de Freud", où l'auteur montre dans les grandes lignes l'importance des découvertes freudiennes et examine la possibilité d'utiliser leurs acquisitions dans le procédé surréaliste qui a pour but de découvrir un moi authentique et de rétablir la communication de l'homme avec le monde. La psychanalyse est saluée aussi par les autres membres du groupe de Belgrade. Dans le texte "La pensée révolutionnaire" (1929), Marko Ristić met en relief le caractère révolutionnaire de la psychanalyse, en la présentant comme une "lumière insupportable" qui illumine "les coins qui auraient dû à tout prix rester sombres" et qui jette "de l'ombre sur plusieurs monuments éclatants, paradisiaquement radieux", si bien que "tous ceux qui ont distribué les objets moraux, idéologiques et sociaux selon la vieille lumière, bien connue et qu'on ne peut plus changer"⁸, ne l'aiment pas du tout.

Les textes surréalistes abondent en références à Freud et à la psychanalyse, que l'on peut examiner parallèlement dans les textes des surréalistes de Belgrade et dans les textes des surréalistes de Paris⁹, et à un double niveau. On peut les examiner au niveau de la pratique, que constituent les récits de rêves, l'écriture automatique, la peinture surréaliste, l'humour, considérés tous comme des procédés qui peuvent révéler les désirs refoulés, le désir étant entendu par les surréalistes au sens freudien, moins comme l'expression consciente d'une recherche affective, orientée vers un but, que comme ce par quoi s'indique l'existence d'un manque. On peut aussi les examiner au niveau de la théorie, où elles apparaissent dans le contexte d'une tentative d'explication des emplois des techniques mentionnées et de la définition du sens de la démarche surréaliste elle-même, niveau sur lequel nous allons nous attarder cette fois.

⁵ André Breton, *La Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1976, p. 19.

⁶ *Putevi*, octobre, 1923.

⁷ *Putevi*, novembre, 1923.

⁸ Marko Ristić, *Uoči nadrealizma*, Beograd, Nolit, 1985, p. 168. Sauf indication contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

⁹ Il existe une unité typologique entre le surréalisme français et le surréalisme serbe. Voir à ce sujet: Jelena Novaković, *Na rubu halucinacija. Tipologija srpskog i francuskog nadrealizma*, Beograd, Filološki fakultet, 1996 et Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Beograd, Narodna knjiga, 2002.

Le Rôle du désir

Du côté du surréalisme serbe, c'est surtout Vane Bor qui élabore son rapport à Freud et à la psychanalyse. Celle-ci, comme il note dans son texte "Introduction à la métaphysique de l'esprit", publié dans l'almanach des surréalistes serbes *Nemoguće - L'Impossible* (1930), découvre les "actions inconscientes" et montre le caractère répressif de la culture humaine. Il constate que le développement de l'homme est fondé sur le refoulement du désir¹⁰ dont l'énergie se sublime, sous l'effet de l'éducation et des normes morales, en une énergie de la volonté. En empêchant l'accomplissement des désirs, qui sont orientés vers la réalité extérieure, par l'éducation qui développe la conscience, la société oblige l'homme à établir un rapport artificiel au monde extérieur, qui est en fonction d'une morale dogmatique, mais qui ne peut pas effacer le souvenir du paradis perdu de son enfance primordiale, où tous ses désirs s'accomplissaient. Dans une note en bas de la page, Vane Bor se réfère au livre de Freud *Le Malaise dans la culture*, où l'auteur représente le développement individuel de l'homme et le développement de la société comme un processus du refoulement des instincts. Et il en cite le fragment suivant:

Je me suis efforcé d'écarter de moi le préjugé enthousiaste voulant que notre culture soit le bien le plus précieux que nous possédions ou puissions acquérir et que sa voie ait à nous mener nécessairement à des sommets de perfection insoupçonnée. Du moins puis-je écouter sans indignation le critique selon lequel, si l'on envisage les buts auxquels tend la culture et les moyens qu'utilise cette tendance, on doit arriver à la conclusion que tout cet effort n'en vaut pas la peine, le résultat ne pouvant être qu'un état que l'individu doit forcément trouver insupportable.¹¹

On trouve la même idée dans le texte de Vane Bor "Le talent et la culture", publié dans la revue *Aujourd'hui*¹², où il dit que "le refoulement du désir a rompu le rapport spontané de l'homme au monde extérieur"¹³.

En se référant à Freud, Vane Bor montre en même temps la différence fondamentale qui sépare sa conception, tout à fait surréaliste, de celle du fondateur de la psychanalyse. Bien qu'il trouve dans la culture une des sources des affections nerveuses, Freud ne rejette pas la culture, mais il rend compte des nécessités auxquelles l'homme doit s'adapter. Au début du passage où figure le

¹⁰ Voir à ce sujet: Jelena Novaković, "Apologie du désir dans le surréalisme: Marko Ristić et André Breton", in: *The Force of vision. Dramas of Desire* (dir. Ziva Ben-Portat et Hana Wirth-Nesher), Université de Tokyo, 1994, pp. 260–267, aussi bien que: Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Beograd, Naučna knjiga, 2002, pp. 20–27.

¹¹ La traduction française citée d'après: Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Paris, QUADRIGE / PUF, p. 88.

¹² *Danas*, 1er avril 1934, No 4, pp. 44–54.

¹³ Cité d'après: Vane Bor, "Talenat i kultura", in: *Vane Bor*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1990, p. 55.

fragment cité, il dit qu'il ne veut pas, pour des motifs les plus divers, faire l'évaluation de la culture humaine, qu'il considère comme un moyen de réprimer les instincts agressifs et destructifs, ce qui est la condition nécessaire de la vie en communauté. La prise de conscience des désirs interdits devrait aider l'individu à s'adapter au règles de cette communauté, et non abolir les principes sur lesquels elle repose. Arrachée à son contexte, la citation de Freud prend des connotations subversives et s'insère dans le nouveau contexte de l'éthique surréaliste, pour se transformer en un plaidoyer en faveur de la suppression des contraintes sociales et morales.

La Critique de Freud

C'est à partir de cette position que Vane Bor fait une analyse critique de la théorie de Freud dans ses réponses aux questions de l'enquête sur le désir, menée dans la revue des surréalistes serbes *Le Surréalisme aujourd'hui et ici (Nadrealizam danas i ovde)*¹⁴. Dans la réponse à la sixième question, qui porte sur l'envergure des significations qu'il faudrait prêter au désir, il dit qu'il faut "faire tout son possible pour éveiller la conscience de la valeur révolutionnaire du désir" car "l'accomplissement maximal du désir suppose des possibilités matérielles, un ordre, une organisation"¹⁵, et que, donc, celui qui a en vue cet accomplissement doit désirer aussi ce qui le rend possible: le travail collectif et l'organisation sociale. Si le vrai sens du désir apparaît dans son conflit avec la "morale normative", avec les conventions sociales, dans le conflit des jeunes avec leurs parents, cela ne veut pas dire que le désir individuel soit en contradiction totale avec les intérêts de la communauté. Au contraire, il coïncide avec le sentiment de la collectivité, mais d'une collectivité qui ne repose pas sur la contrainte et la répression. Même dans son article "La psychanalyse ou la psychologie individuelle", qui est une défense de la psychanalyse contre la psychologie individuelle, tout en optant pour Freud contre Adler et tout en constatant qu'on ne pourrait pas élaborer une psychologie vraiment matérielle si on ne se réfère pas aux acquisitions principales de la psychanalyse, Vane Bor trouve dans la théorie de Freud "beaucoup de choses erronnées"¹⁶.

On trouve des idées semblables sur Freud et la psychanalyse dans *l'Esquisse pour une phénoménologie de l'irrationnel* (1931) de Marko Ristić et Koča Popović. Voulant donner un contenu au concept de l'irrationnel, domaine où règnent le désir et le principe du plaisir, et qui, jusqu'alors, selon leur opinion, n'était décrit que comme "une opposition logique au concept du rationnel"¹⁷, les auteurs de *l'Esquisse* rattachent l'irrationnel au subconscient où se cachent les désirs refoulés dont ils soulignent l'aspect subversif:

¹⁴ *Nadrealizam danas i ovde*, 1932/3, pp. 26–37.

¹⁵ Cité d'après: *Vane Bor*, p. 71.

¹⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹⁷ Marko Ristić–Koča Popović, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd, Prosveta, 1985, p. 32.

Et puisque tout ce qui est réellement inné, tout ce qui est le *désir* immédiat et instinctif du subconscient, est par définition subversif, [...] on a été obligé de recourir à une déformation de ce concept de l'instinct inné, à un perversissement du contenu même de ce concept [...]. Le résultat de toute cette opération, où la sensure joue le double rôle de police douanière et de critique, n'est rien d'autre que la *conscience*.¹⁸

La réhabilitation de l'irrationnel, qui se réfère à Freud, se rattache, pour les auteurs de *l'Esquisse*, à la critique de la société bourgeoise et de sa morale fondée sur le refoulement des désirs. A la réalisation du désir s'opposent non seulement les obstacles extérieurs que constituent les contraintes sociales et morales, mais aussi l'obstacle intérieur qu'est leur intériorisation, et qui apparaît sous la forme de la *conscience* ou du *sur-moi*.

L' "Ultra-conscient"

La critique surréaliste de la conscience ne se propose pas d'abolir le conscient, mais plutôt de le développer et de l'aider à se rendre compte de son atrophie et de sa relativité, et de renaître dans la lumière d'un irrationnel libéré. Marko Ristić et Koča Popović appellent cette nouvelle connaissance *ultra-conscient*, en transformant le schéma *conscient / inconscient* en triade dialectique *conscient / inconscient / ultra-conscient*, où le troisième élément se présente en quelque sorte comme la synthèse des deux premiers:

La conscience, en tant que procédé, développée jusqu'au superlatif, c'est la conscience abandonnée en tant qu'objet psychique de la connaissance, c'est la conscience dépassée, c'est la conscience niée en tant qu'essence décisive de la vie psychique¹⁹.

En bref, l'*ultra-conscient* "ne s'oppose pas au subconscient", mais fait sien "son caractère subversif reconnu"²⁰, pour aider l'homme à se libérer de la censure et à connaître son inconscient, sans priver son irrationnel de sa force créatrice.

Cette triade dialectique correspond en quelque sorte à celle qu'établit Vane Bor dans son article "Contribution autocritique à l'étude de la morale et de la poésie", publié, lui aussi, dans le numéro 3 du *Surréalisme aujourd'hui et ici*. Il constate que "la libération du désir n'est pas une recreation du désir primitif", mais que "le désir libéré est la *synthèse dialectique* du refoulement du désir (et des symptômes qui l'accompagnent) et du désir primitif", si bien que "tout ce qui a été la déformation du désir, se transforme, dans une certaine mesure, en un élément constitutif du désir."²¹ Et il termine son examen en annonçant un phénomène passager

¹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 117.

²¹ Cité d'après: *Vane Bor*, pp. 91–92.

du surréalisme, celui d'un *rationalisme surréaliste*, dont il se propose d'analyser les étapes et les effets, en se référant à l'"Essai sur la situation de la poésie" (1931) de Tristan Tzara, qui établit une distinction entre la "pensée dirigée", rationnelle, d'où procède une poésie préméditée et volontaire, et la pensée "non dirigée", qui se manifeste dans les rêves et d'où procède une poésie spontanée, qui ne peut pourtant vraiment s'épanouir que dans une société libérée de toutes ses contraintes sociales, morales et esthétiques.

Pour adhérer à l'ultra-conscient, il faut utiliser consciemment les produits de l'inconscient et du subconscient libérés, en les considérant comme des documents sur la vie psychique.

Et de ce point de vue aussi, il faut donc insister sur les textes automatiques, sur les récits de rêves, sur les notations de l'*idée ouverte*, sur le délire paranoïaque de l'interprétation, sur la peinture surréaliste, sur le *fait* poétique (deux noms, comme exemples: Tristan Tzara, Aleksandar Vučo), sur tout ce qui n'entre pas dans le programme de la pensée pratique active sur le plan du changement indispensable des conditions matérielles, mais qui est une illustration, un document sur cette vérité non encore atteinte, mais présente, du surréel contenu dans le réel. La conscience mûrie au service du subconscient, le subconscient au service de la conscience, pour en arriver, par une action dirigée de la conscience dans tous les domaines sociaux, par une activité concentrée contre certains éléments nécessaires mais défigurés, et par la force pratique de ces mêmes éléments, à une pleine synthèse organique²².

Parmi les méthodes devant libérer le subconscient, les auteurs de l'*Esquisse* examinent la "paranoïa critique" de Salvador Dali, basée sur "l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes", méthode qui associe l'élément critique et le délire et qui propose une attitude active à l'égard du fantasme dans le sens de sa réalisation matérielle²³. Parmi les surréalistes serbes, c'est surtout Vane Bor qui utilise cette méthode. Son tableau "Oedipe dans l'espace", publié dans l'almanach *L'Impossible*, est une "image double" qui représente le trio freudien ("la Mère avec son fils, et le Père repoussé au second plan"). En citant un passage de *La femme visible*, où Dali dit que la "paranoïa critique" permet de systématiser la confusion et contribue à discréditer le monde de la réalité, Marko Ristić et Koča Popović constatent que l'activité paranoïaque "prend des objets extérieurs pour la réalisation de ses idées fixes, de ses désirs prépondérants" et qu'elle constitue un "mécanisme subversif dont le subconscient se sert activement pour introduire, par sa propre force, une

²² *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, pp. 118–119.

²³ Dans *Ma vie secrète*, Dali dit qu'il a passé toute la journée devant son chevalet, le pinceau à la main, en fixant sa toile pour en voir surgir les éléments de sa propre imagination. Cet état d'attente devait lui permettre d'obtenir une image double où un objet, sans aucune modifications figurative ou anatomique, se présente comme l'image d'un autre objet, tout à fait différent, et qu'il a transporté tout simplement sur la toile.

confusion radicale dans les constructions de la conscience et dans les rapports de ces constructions à la réalité”²⁴.

Encore plus que Dali, les auteurs de l'*Esquisse* soulignent le caractère actif de sa méthode, qui diffère de l'écriture automatique et des récits de rêves, bien que tous les trois aient le même objectif de discréditer la vision rationnelle de la réalité: à l'opposé de la passivité du rêve et de l'automatisme psychique, qui peuvent aboutir aux “fuites idéalistes”, la paranoïa critique est une entreprise systématique et active qui met le subconscient affranchi au service non seulement de la création artistique, mais aussi d'une nouvelle connaissance qui doit aboutir à la transformation du monde. Et cette transformation obtient, de plus en plus, des connotations marxistes.

L'Humour

Une autre méthode subversive qui s'inspire de Freud et que les surréalistes mettent au service de la destruction de la réalité acceptée, c'est l'humour.²⁵

Dans la préface à l'*Anthologie de l'humour noir* (1940), Breton considère l'humour comme une défense contre la pression du monde extérieur et, en citant lui aussi le fragment de Freud auquel se réfère Marko Ristić, annonce qu'il a cru pouvoir, “sans préjudice des réserves qu'appelle chez Freud la distinction nécessairement artificielle du *soi*, du *moi* et du *surmoi*, user pour plus de commodité dans [son] exposé du vocabulaire freudien”²⁶. Mais, avant lui, en 1933, les surréalistes de Belgrade expriment leur conception de l'humour, en se référant à Freud, dans une enquête menée dans leur revue *Le Surréalisme aujourd'hui et ici*. Dans sa réponse, qui est la plus élaborée et qui est publiée aussi, mais dans une version différente, dans le numéro 6 du *Surréalisme au service de la Révolution*, Marko Ristić considère l'humour comme une “critique intuitive et implicite du mécanisme mental conventionnel”, comme “l'expression extrême d'une inaccommodation convulsive, d'une révolte à laquelle sa retenue, sa compression ne font que donner plus de force”. Dans cette constatation, il se réfère à Freud selon lequel “l'humour a ‘un côté grandiose’ qui ‘se trouve sans aucun doute dans le triomphe du narcissisme, dans l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi refuse de subir une offense, de souffrir par les causes venant de la réalité, il persiste à croire que les traumas du monde extérieur n'ont aucune prise sur lui, il va même jusqu'à prouver qu'ils fournissent des motifs à son plaisir”²⁷. Supérieur par rapport au comique ordinaire, l'humour est la victoire du moi de l'homme sur la réalité extérieure, l'expression de son refus de se soumettre

²⁴ *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, p. 38.

²⁵ Au sujet de l'amour dans le surréalisme, voir: Jelena Novaković, *Na rubu halucinacija. Poetika srpskog i francuskog nadrealizma*, Beograd, Filološki fakultet, 1996, pp. 122-133 et Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, pp.110-123.

²⁶ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, p. 16.

²⁷ *Le Surréalisme au service de la révolution*, 1933, no 6, pp. 36-37.

à ses exigences, un “masque estampillé et approuvé par le sur-moi, qu’arbore l’inconscient pour pouvoir passer en resquilleur à côté du contrôle de ce même sur-moi”²⁸. Il se range parmi les moyens par lesquels le moi se protège des attaques du monde extérieur, donc, dans la même catégorie que les névroses, la folie, ou le rêve. Celui qui l’utilise nie la gravité de la réalité, en la considérant comme un jeu d’enfants innocent. L’accent se déplace du moi sur le sur-moi, en tant qu’héritier de l’instance paternelle qui y prend un aspect consolateur.

En acceptant l’interprétation freudienne de l’humour et en considérant celui-ci comme une défense contre la pression du monde extérieur, Ristić et Breton y trouvent l’expression du refus des conditions existantes de la vie et prêtent à l’humour un caractère libérateur puisque, dans une situation qui perturbe l’équilibre intérieur, il permet de prendre ses distances par rapport à la réalité et de neutraliser son action funeste sur la psychée de l’homme. Mais ils vont plus loin que le créateur de la psychanalyse et transforment l’humour en une critique de la réalité quotidienne, qui prend parfois un aspect destructeur car elle détruit la réalité acceptée et la rend ridicule, en montrant ses contradictions, ce qui aboutit à une inversion systématique des valeurs et du sens. A la psychanalyse freudienne se rattache *La phénoménologie de l’esprit* hégélienne, à laquelle Breton se réfère dans le *Second manifeste du surréalisme* et Ristić, d’une manière indirecte, en citant Breton dans sa réponse à l’enquête sur l’humour et en désignant l’orientation du surréalisme vers l’action sociale.

La Psychanalyse et le marxisme

On pourrait dire que les surréalistes recourent à la psychanalyse surtout pour souligner l’aspect subversif de ses découvertes: par sa description du mécanisme du refoulement, sans se rendre compte du fait que “les conséquences de cette description peuvent dépasser de loin cette description elle-même”, elle a “changé de fond en comble la notion de la constitution psychique de l’homme” et, par là, elle a aussi, “sans le vouloir, ébranlé les fondements de la consécration scientifique de la conscience et, par conséquent, de la conception acceptée de la réalité tout entière, basée sur la domination, sur l’autorité unique, ou même sur l’exclusivité de la conscience rationnelle et de ses catégories”, lisons-nous dans *l’Esquisse pour une phénoménologie de l’irrationnel*²⁹. Alors que Freud a pour but de révéler au malade ses désirs refoulés pour lui permettre de s’adapter à la vie sociale, les surréalistes, surtout ceux de Belgrade, plaident pour la transformation de la société et relie la psychanalyse au marxisme qui veut “transformer le monde”.

Les surréalistes croient que l’investigation des abîmes intérieurs de l’homme peut aboutir au changement de sa position dans le monde. La lutte qui

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, pp. 21–22.

a en vue ce changement prend un aspect concret, surtout pour les surréalistes de Belgrade qui subordonnent de plus en plus les recherches freudiennes à des fins “révolutionnaires”. Les auteurs de l'*Esquisse* critiquent Freud pour son “hésitation timide et son embarras sceptique devant le renversement de la morale qui serait la suite logique des prémisses de sa propre théorie”³⁰ et qui aboutirait à une nouvelle morale, “la morale du désir”. Entravé par sa position sociale et par le milieu auquel il appartenait, Freud, selon leur opinion, n’a pas su aller jusqu’au bout dans son entreprise subversive. Aussi le rangent-ils parmi les représentants de la même pensée “réactionnaire” contre laquelle il s’était implicitement révolté, en considérant la psychanalyse comme point de départ dans l’élaboration d’une nouvelle morale et dans une entreprise de changement social:

Et de même que le matérialisme historique s’est montré l’instrument le plus parfait pour l’étude de ces conditions déterminantes³¹, ainsi la psychanalyse, mais la psychanalyse en tant que méthode [...] qu’il ne faut pas mêler avec le ‘freudisme’, qui est, lui, une manière de voir le monde, est non seulement appelée, peut-être la seule aujourd’hui, à étudier et à éclairer, en se fondant sur son expérience psychopathologique, le mécanisme psychique et son fonctionnement [...], mais elle est appelée aussi, peut-être la seule, à expliquer ce mécanisme par lequel l’individuel est déterminé par le social, tout comme le matérialisme historique est le seul qui rendra compte du mécanisme par lequel le social est déterminé par l’économique.³²

Cette attitude est proche de la conception des surréalistes parisiens, qui considèrent le désir comme une force subversive dont l’affranchissement permettrait à l’homme de “changer la vie” et de “transformer le monde”³³ et qui participent, eux aussi, à l’enquête sur le désir, menée dans *Le Surréalisme aujourd’hui et ici*. Salvador Dalí parle du “délire paranoïaque” mis au service de la réalisation des “désirs secrets”, Crevel considère que la société idéale serait celle qui permettrait à l’homme d’être égal à ses désirs, Eluard dit qu’il faut lutter contre tous les obstacles que la société bourgeoise oppose à la libération de l’homme et Breton, qui a déjà déclaré, dans le *Second manifeste du surréalisme* (1929), son adhésion au matérialisme historique, en essayant de l’intégrer aux recherches surréalistes, met en relief le rôle stimulant du désir dans le processus de la connaissance. Il rattache l’affranchissement du désir à l’affranchissement social, en déclarant qu’il est enclin à attribuer la plus grande importance à ses désirs et à travailler de toutes ses forces à leur réalisation, dans la mesure même

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ Il s’agit des conditions économiques et sociales.

³² *Ibid.*, pp. 115–116.

³³ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 285.

où il a réussi à s'assurer qu'ils peuvent définitivement s'accorder avec les exigences de la classe opprimée³⁴. Pour lui, le désir a besoin d'un changement social pour s'accomplir, comme le montrent aussi *Les Vases communicants*, dont on trouve deux fragments dans les numéros 2 et 3 du *Surréalisme aujourd'hui et ici*, et où Breton va jusqu'à expliquer sa rupture avec la femme aimée, qui détruit son idéal d'un amour partagé et triomphant de tous les obstacles extérieurs, par des causes sociales, par la pression de la société qui empêche les amants de disposer d'eux-mêmes.

Pour les surréalistes, "le malaise dans la culture", dont parle Freud, s'identifie à l'inégalité des classes et l'affranchissement du désir n'apparaît que comme le point de départ dans une entreprise de destruction de la réalité reconnue et de renversement du régime social régnant. En considérant les découvertes de Freud dans le contexte de l'éthique et de la poétique surréalistes, Breton s'éloigne donc du fondateur de la psychanalyse, auquel il envoie un exemplaire de son livre et qui lui avoue, dans une lettre, qu'il ne comprend pas le surréalisme, étant lui-même "si éloigné de l'art"³⁵.

En essayant de relier la psychanalyse, en tant que méthode de la connaissance de l'homme, et le marxisme, en tant que théorie qui devrait rendre possible sa délivrance, et en rejetant les valeurs traditionnelles au nom du droit individuel au bonheur, les surréalistes prennent leurs distances par rapport à ce qui constitue à leurs yeux l'insuffisance des théories freudiennes, sa passivité devant la nécessité d'un changement social – qui, selon Freud, n'aurait pas changé la psychée de l'homme – aussi bien que par rapport à l'orthodoxie marxiste dont ils considèrent l'exclusivisme comme un facteur de répression. La tentative de relier les méthodes qui se rapportent à deux domaines différents de la réalité, la méthode psychanalytique qui concerne la vie intérieure et qui se présente sous la forme de l'écriture automatique, des récits de rêves ou de la "paranoïa critique" daliennne, et le marxisme qui a en vue le monde extérieur et qui repose sur le matérialisme dialectique, les met dans une position contradictoire de défendre l'irrationalisme au nom des prémices générales du matérialisme historique, et la rationalité du mouvement historique au nom de l'affirmation du désir ou de l'art qui surgit de l'inconscient. Pour les surréalistes de Belgrade, ce conflit se résout par une option pour le marxisme, si bien que leur mouvement se noie dans l'idéologie, à la différence du surréalisme parisien qui se divise en deux fractions, dont celle de Breton n'acceptera jamais de subordonner à des fins idéologiques les investigations de l'inconscient, qui se réfèrent, bien que souvent d'une manière erronée, aux recherches freudiennes.

³⁴ *Nadrealizam danas i ovde*, 1932/3, p. 32.

³⁵ Breton publie cette lettre dans le numéro 5 du *Surréalisme au service de la Révolution* (1933). Cf. Henri Béhar, *André Breton*. Nouvelle édition revue et resourcée, Paris, Fayard, 2005, pp. 294–295.

Conclusion

Si la distance qu'exprime Aragon par rapport à Freud dans son *Traité du style*, en mentionnant un "Freud fardé outrageusement, dans une toilette suggestive, arpentant le bitume de la surprise", et qui "fait la retape des écrivains sur le retour", prend un aspect ironique, les réserves que montre Breton par rapport au fondateur de la psychanalyse (séparation de la réalité psychique de la réalité matérielle, scepticisme quand il s'agit du rêve prophétique, attribution d'une fonction prépondérante à la sexualité) n'empêchent pas celui-ci de considérer la découverte de la psychanalyse comme un événement capital dans l'histoire de l'humanité. Ses remarques critiques se rattachent au contexte de la tentative surréaliste de surmonter "l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve"³⁶ et de replacer l'homme au cœur de l'univers, par l'affranchissement du désir, tandis que les critiques que les surréalistes de Belgrade adressent à Freud se rattachent au contexte de l'idéologie marxiste qu'ils acceptent sans réserve.

LITTÉRATURE

Henri Béhar, *André Breton*. Nouvelle édition revue et resourcée, Paris, Fayard, 2005.

André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.

André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966.

André Breton, *La Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1976.

Salvador Dalí, *Ma vie secrète*,

Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Paris, QUADRIGE/PUF, 88 p.
Nadrealizam danas i ovde, 1932/3.

Nemoguće – L'Impossible, almanach, Belgrade, 1930.

Jelena Novaković, "Apologie du désir dans le surréalisme: Marko Ristić et André Breton", in: *The Force of vision. Dramas of Desire* (dir. Ziva Ben-Portat et Hana Wirth-Nesher), Université de Tokyo, 1994, pp. 260–267.

Jelena Novaković, *Na rubu halucinacija. Poetika srpskog i francuskog nadrealizma*, Beograd, Filološki fakultet, 1996.

Jelena Novaković, *Tipologija nadrealizma*, Beograd, Narodna knjiga, 2002.
Putevi, octobre, 1923.

Marko Ristić, *Uoči nadrealizma*, Beograd, Nolit, 1985.

Marko Ristić – Koča Popović, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog*, Beograd, Prosveta, 1985.

³⁶ *Les Vases communicants*, p. 170.

Le Surréalisme au service de la révolution, 1933, no 6.
Vane Bor, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1990.

Јелена Новаковић

НАДРЕАЛИЗАМ И ПСИХОАНАЛИЗА
(Резиме)

Овај рад испитује место психоанализе и утицај Сигмунда Фројда на разраду надреалистичке етике и поезике (теорија о аутоматском писању, причање снова, метода „критичке параноје“, концепција хумора, „феноменологија ирационалног“). Однос надреализма према Фројду и психоанализи разматра се кроз упоредно посматрање текстова француских и српских надреалиста, А. Бретона, Л. Арагона, С. Далија, Вана Бора, М. Ристића и К. Поповића. То разматрање показује да се надреалисти позивају на психоанализу пре свега да би показали оно што је у њеним открићима субверзивно: описујући механизам потискивања, она је из основа променила визију човековог психичког уређења и самим тим пољуљала прихваћено схватање човека и света, засновано на доминацији разума. Али, док Фројд има за циљ да открије пацијенту његове потиснуте жеље како би му помогао да се прилагоди животу у друштву, надреалисти, нарочито београдски, пледирају за промену тога друштва и повезују психоанализу са марксизмом који настоји да „промени свет“.

Кључне речи: надреализам, психоанализа, аутоматско писање, критичка параноја, хумор, жеља, несвесно, свесно.

Anna Ledwina
Université d’Opole

LE ROMAN DU XX^e SIÈCLE COMME UNE TENTATIVE DE DÉFINIR LE TEMPS ET L’ESPACE DE LA CONNAISSANCE HUMAINE

L’objectif de ce travail est d’examiner, en se servant de cas concrets, comment certains auteurs français du XX^e siècle (Proust, Colette, Duras, Butor, Robbe-Grillet) ont traité ces catégories.

Le jeu avec le temps était fort habile chez les romanciers au XX^e siècle qui “chacun à sa manière, ont tenté de dégrader, de mutiler le temps”¹. Le roman s’est confronté à la nécessité de jouer sur la relativité des points de vue pour livrer la réalité dans sa complexité et sa multiplicité². Il convient de souligner ici que la plus grande discordance entre l’idée et la réalité est justement le temps, son déroulement comme durée. C’est pourquoi le roman, la seule forme correspondant à l’errance transcendante de l’idée, est aussi la seule forme, parmi ses principes constituants, qui fasse place au temps réel. Dans le roman, le temps se trouve lié à la forme : le temps est la façon de laquelle la vie affirme sa volonté de subsister en sa propre immanence, parfaitement close. On pourrait presque dire que l’action du roman n’est qu’un combat contre le temps³.

Pour exprimer le temps, les auteurs avaient recours à des procédés différents, tels que les ellipses de la narration (Giono, Duras)⁴, les modulations du rythme du récit (Proust)⁵, les pauses (Butor), les scènes ou les instants (Bernanos), les séquences (Malraux, Sartre), les monologues intérieurs (Colette). Ces stratégies

¹ J.-P. Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1948, p. 77.

² R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Éd. Albin Michel, 1962, pp. 173-176.

³ G. Lukacs, *La Théorie du roman*, Paris, Éd. Gontier, 1963, pp. 119-121.

⁴ La présence des ellipses, “des blancs”, pourrait être expliquée par la conscience de l’auteur qu’il ne peut pas tout raconter et par sa volonté de dire l’essentiel. Chez Duras, on peut parler d’une “écriture blanche” et d’un style elliptique qui suggère l’intensité des émotions intérieures.

⁵ Chez Proust, les “trous” ou les “silences”, où la chronologie et la matière du récit se perdent, signalent le soudain passage du temps. Voir G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 58.

reflétaient leurs aspirations de saisir le temps, et par cela d'interpréter la réalité, de la situer dans l'espace⁶.

En privilégiant le point de vue théorique, notre but est d'analyser la façon de présenter ainsi que celle d'interpréter ces notions par les écrivains français au XX^e siècle. Leurs romans, exemplaires pour la problématique abordée, constituent notre champ d'investigation.

L'histoire racontée, contractant la durée, est présentée différemment dans chaque roman selon les préférences du romancier. Cependant, l'une des caractéristiques des romans du XX^e siècle est le fait de mêler les souvenirs des héros à leurs émotions présentes⁷. C'est le cas, par exemple, de *La Modification* de Michel Butor⁸. Tous les romans de cet auteur reposent sur une architecture visible qui est à la fois temporelle, spatiale et narrative. Ainsi, dans *L'Emploi du temps*, il s'agit d'un narrateur, Jacques Revel, qui accomplit un stage de douze mois dans une cité anglaise et qui cherche à retracer dans son journal les événements qui se sont déroulés dans le passé et ceux qui se déroulent pendant la rédaction de ce journal. Dans *La Modification*, la durée d'un voyage Paris-Rome, accentuée par les divers arrêts, est à l'origine de la réminiscence et de l'imagination d'une multiplicité de voyages. Nous avons affaire à une narration discontinue, morcelée, où l'auteur joue avec les limites de la forme romanesque, avec l'unité de temps et de lieu.

Un autre trait temporel qui influence la perception du monde est, dans la conscience de l'homme, sa capacité de ralentir ou d'accélérer sa course et d'attribuer à certains phénomènes le sens de l'éternité. Il n'y a pas lieu d'analyser en détail l'influence d'Henri Bergson et surtout d'Albert Einstein sur la pensée proustienne ; en lisant *À La Recherche du temps perdu*, on trouve beaucoup de réminiscences qui renvoient à eux. L'auteur introduit dans son roman des "effets de stéréoscopie"⁹ : il crée l'illusion de relief temporel, ce qui lui permet de retrouver, de "sentir" le temps¹⁰. On a affaire à une analyse psychologique, fondée sur une approche du temps. Cette analyse est exactement reprise par Jean-Paul Sartre dans *La Nausée*:

⁶ M. Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989, p. 149.

⁷ Les souvenirs apparaissent comme des éléments de la vie intérieure, un aliment de la sensibilité de l'auteur qui les préfère au présent et cherche à les fixer pour nier la fuite du temps. Voir. M. Bouty, *Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Hachette, 1985, p. 342.

⁸ Ce procédé est présent aussi dans le roman *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Voir F. Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur "La Modification" de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970, p. 221.

⁹ J. Heistein, *Cours d'histoire littéraire de la France. Le XX^e siècle*, Warszawa, PWN, 1982, pp. 78–80.

¹⁰ A. Maurois, *De Proust à Camus*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1963, pp. 28–29. Voir aussi P. Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, pp. 194–226.

Les aventures sont dans les livres. Et naturellement, tout ce qu'on raconte dans les livres peut arriver pour de vrai, mais pas de la même manière. C'est à cette manière d'arriver que je tenais si fort. Il aurait fallu d'abord que les commencements fussent de vrais commencements¹¹.

Le roman possède donc son propre temps, qui ne se confond pas le plus souvent avec le temps réel. Lorsque Proust attribue à la "lenteur" des sentiments le fait que les sentiments les plus intenses nous échappent et que seule la littérature peut nous les faire connaître, cela implique forcément un traitement spécial du temps dans le roman, une "condensation". On pourrait citer en exemple cette phrase de Butor, extraite des *Essais sur le roman*, selon laquelle "l'auteur nous donne un court résumé que nous lisons en deux minutes (qu'il a pu mettre deux heures à écrire), d'un récit que tel personnage aurait fait en deux jours, d'événements s'étalant sur deux ans"¹², ce qui montre bien l'extrême malléabilité du temps, son emploi sous la plume du romancier.

La déformation du temps n'est pas la seule possible, et François Mauriac (dans *Le Romancier et ses personnages*) explique comment une seule caractéristique peut se développer dans un personnage jusqu'à tenir lieu de psychologie. Ce phénomène d'"amplification" est donc complété par une "simplification" du caractère, ce qui fait que "rien de ce qu'éprouvent nos héros n'est à l'échelle de ce que nous ressentons nous-mêmes"¹³, parce que le romancier, montrant au passé des personnages qui ont un avenir, "détache" des sentiments qui en nous sont "encadrés, enveloppés, adoucis"¹⁴. La prise de conscience par le biais des focalisateurs qui constituent la temporalité du roman est doublée de celle du lecteur: tout au long du cycle s'additionnent les traits des personnages et le lecteur ne cesse d'accumuler de nouveaux détails en fonction des modifications apportées par le temps, ou des révélations successives.

Chez Proust, comme chez Claude Simon, la matière essentielle de l'œuvre, c'est «l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du Temps»¹⁵. Le romancier entendait créer l'impression de continuité par la longueur même des phrases. Comme plus tard Henri Michaux, l'auteur de *La Recherche* établit explicitement une équivalence entre la sinuosité de sa phrase et les méandres du psychisme¹⁶, en s'attachant à "suggérer le temps écoulé [...],

¹¹ J.-P. Sartre, *La Nausée*, Paris, Folio, 1973, pp. 61–62.

¹² M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, "Tel" n° 206, 1992, p. 118.

¹³ F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 114.

¹⁴ *Ibidem*. Notons que, dans *La Fin de la nuit* de Mauriac, le portrait n'est pas une interruption du temps du récit; scandant celui-ci, il devient événement, justification du déclenchement de l'action.

¹⁵ C. Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 314.

¹⁶ La durée psychologique, appelée par Raimond "la temporalité vécue", a envahi le roman depuis XVIII^e siècle, au détriment de la chronologie traditionnelle des faits relatés. Voir M. Raimond, *op. cit.*, p. 150.

évanoré, des années passées non séparées de nous [qu'il avait] l'intention de mettre si fort en relief"¹⁷. En d'autres termes, pour Michaux, donner par son style l'impression du mouvement du temps, c'est se livrer à un reportage en direct sur la durée vécue. Chez Proust, au contraire, le narrateur saute, pour ainsi dire, à pieds joints sur la durée qui s'écoule, et vient se placer sur la ligne d'arrivée. Le mouvement du temps est saisi par une prise de conscience rétrospective. L'écriture fait revivre la durée en différé, en indirect. Si l'auteur de *La Recherche* a mis si longtemps à inventer sa technique romanesque, c'est que le temps à décrire s'est imposé à lui sous deux aspects en apparence inconciliables : d'une part, l'instant poétique, l'évocation d'un souvenir de bonheur; de l'autre, la conscience de la fuite du temps, liée au souci de le montrer en action, en décrivant le vieillissement des personnages et le changement des lieux. Par son bouleversement de l'expérience temporelle, par sa volonté d'antiréalisme, Proust remet fondamentalement en question l'esthétique romanesque traditionnelle, en renouvelant les formes et le projet. De cette façon, il fournit, avant André Gide, un arsenal de justifications à toutes les variantes futures de nouveaux romans.

S'il y a un rapport primordial entre le roman et le temps, il semble intéressant de remarquer que la variété des modalités dans l'expression de la durée narrative est liée aussi à l'espace, dont la configuration constitue l'une des caractéristiques du roman au XX^e siècle¹⁸. Chaque texte exige donc un recours spatial, ce qui n'est pas sans rappeler la pratique sartrienne du "réalisme brut de la subjectivité" selon laquelle il s'agissait de donner à l'être humain accès à la dimension accomplie, située dans l'espace et dans le temps. Les romanciers, conscients de la nécessité de l'existence de la description dans un texte narratif, présentaient leur vision subjective de ce problème.

La nouveauté de l'optique proustienne consiste à changer le statut du narrateur qui n'est plus observateur statique et qui montre la beauté du monde sous plusieurs angles. Proust fait du temps un espace, "un de [ses] apports majeurs est une véritable promotion de l'espace conçu comme distance, séparation, rencontre et approche"¹⁹. Cette métamorphose du temps en espace est un des principes de son art. Selon Georges Poulet, le temps proustien prend toujours la forme de l'espace et est directement opposé au temps bergsonien: c'est du temps spatialisé, juxtaposé. L'espace est créé par l'ordre dans lequel se distribuent les uns par rapport aux autres les différents épisodes du roman qui se succèdent et qui construisent leur propre espace, celui de l'œuvre d'art²⁰. Cette dernière, d'après l'opinion de ce critique, ne se voit jamais mieux que dans les

¹⁷ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, t. III, Paris, Gallimard, 1954, p. 1046.

¹⁸ M. Raimond, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹ M. Raimond, *La Crise du roman au lendemain du naturalisme aux années 20*, Paris, Éd. Corti, 1966, p. 341.

²⁰ G. Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 73, 135–136.

deux formes, celle de l'espace et celle du temps²¹. L'espace n'est en fait qu'un ensemble de points de vue; mais ces points de vue se découvrent chacun à son tour, par une succession des perspectives. Le temps est donc comme une quatrième dimension et, en se combinant avec les trois autres, il achève l'espace, rapproche ses fragments opposés, enferme en une même continuité une totalité qui autrement resterait toujours dispersée²². C'est l'espace qui se transforme en temps, et la découverte de l'espace imaginaire, de "l'espace intérieur", ne serait rien sans celle du temps. Cette prise sur le temps et sur l'espace permet à Proust de prendre le narrateur de l'extérieur et au narrateur de figer un univers de paroles où se reflète une société qui se défait. De ce fait, il semble que le temps dans *La Recherche* est un élément de décomposition et l'élément d'une nouvelle architecture.

L'originalité du descriptif est visible aussi chez les autres auteurs : chez André Malraux (*L'Espoir*) il est question d'une description fragmentée²³; chez les représentants du nouveau roman, notamment chez Alain Robbe-Grillet, c'est la description systématique, due au développement du cinéma à l'époque, qui domine. Dans son roman *Les Gommages*, l'espace est intégré au procès d'écriture car les objets vus sont présentés comme des *leitmotive* et font partie de la thématique du texte. Dans *La Jalousie*, l'auteur laisse son lecteur se perdre dans une temporalité qui n'offre aucun point de repère, à cause de la répétition d'épisodes et de faux indices qui sont donnés ou à cause de l'utilisation du présent en lieu et place du passé simple. La situation géographique, bien que suffisamment précise pour permettre de se représenter les lieux, est loin de correspondre à l'ancrage dans un décor tel que le concevait le roman réaliste. La nouvelle perception de la dimension temporelle, dans ce type de roman, crée l'impression d'un montage spatial, impression de tournoiement et de vertige. A cause de ce jeu de superposition de l'espace de la fiction et de l'espace réel, on peut parler de l'écriture de l'espace, présente dans *Noé* de Jean Giono où on a affaire à un resserrement de l'intimité close et à une représentation de l'étendue qui mettent en valeur l'espace en tant que lieu spécifique. Par la vue et l'ouïe, les héros éprouvent un vif plaisir des panoramas.

Si l'espace se présente comme tangible et perceptible, il ne permet pas une saisie rationnelle et univoque, étant soumis à diverses fluctuations. Dans *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras, la chambre de la femme apparaît dans les ténèbres ; *La Vagabonde* de Sidonie Gabrielle Colette fait voir un contraste entre la sécurité de la chambre et le dehors inhospitalier²⁴. Le texte de

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² J.-Y. Tadié, *Lectures de Proust*, Paris, Armand Colin, 1971, pp. 200–204.

²³ Dans *L'Espoir*, constaté et généralisable, l'enchaînement temporel permet de passer à l'*exemplum*, idéologiquement fixé. Ceci est visible dans la description du personnage de Manuel.

²⁴ M. Raimond, "L'Expression de l'espace dans l'oeuvre de Colette", in: *Colloque de Dijon*, 1979, *Cahiers Colette*, n° s 3–4, 1981, p. 70.

Moderato Cantabile, fondé sur la primauté de la parole, dans son organisation temporelle et spatiale se structure sur le modèle dramaturgique. Les déplacements d'Anne Desbaresdes se font dans le cadre d'une trajectoire strictement linéaire qui conduit la protagoniste de sa maison du Boulevard de la Mer au quartier du port où se trouve l'appartement du professeur de piano et le café. Il y a aussi une concentration temporelle. Couvrant une période de dix jours, le texte découpe dans cette durée huit chapitres, huit moments qui sont des scènes où domine le dialogue. Comme au théâtre, le présent du texte, le présent des personnages se confond avec le présent du lecteur-spectateur, et celui-ci n'accède au passé ou à l'avenir des personnages que dans la stricte mesure où leurs paroles s'y réfèrent²⁵.

Chez l'auteur de *La Chatte*, la thématique de l'espace est abordée en particulier par l'évocation de la maison familiale. La structure de l'oeuvre se présente comme une "narration pittoresque et suggestive"²⁶. Le récit se révèle comme un recueil de nouvelles d'enfance, de "souvenirs éparpillés", ne présentant pas la personne de l'auteur dans sa totalité, ni la vie dans l'ordre chronologique.

Dans *La Maison de Claudine* il y a un espace protecteur, celui du bonheur et du repos. La maison de Saint-Sauveur-en-Puisaye est une clôture et en même temps une ouverture²⁷, comme la chambre à l'hôtel de Doncières chez Proust est à la fois étendue et concentration, apparaissant comme un archétype de l'espace heureux²⁸. Dans les oeuvres colettiennes à caractère autobiographique s'approfondit l'opposition entre l'intérieur et l'extérieur, l'espace prend une dimension et devient un milieu chargé de valeurs²⁹. L'évocation de la maison natale, où "tout était féérique et simple"³⁰ fait de celle-ci une sorte d'espace sacré. Dans ses souvenirs, la romancière retrouve un sentiment de plénitude, une sensation d'espace accompli où vivent toutes les émotions, où coexistent les parfums, les sons et les couleurs. Comme "la tentation du passé" est chez elle "plus véhémente que la soif de l'avenir"³¹, l'espace d'une maison rurale avec un

²⁵ J. Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Éd. Ellipses, 2001, pp. 30–31. Notons qu'en revanche, dans un autre roman durassien, *Hiroshima mon amour*, la condensation symbolique est telle que s'effacent les catégories du temps et de l'espace.

²⁶ Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 107.

²⁷ Voir G. Bosetti, "L'Île-enfance: un chronotope de fuite, de clôture et d'ouverture", in: *L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire*, Kraków, Oficyna Wydawnicza ABRYS, 1998, pp. 45, 49.

²⁸ M. Raimond, "L'Expression de l'espace dans l'oeuvre de Colette", p. 72.

²⁹ F. Dugast-Portes, *Colette. Les Pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp. 197–202.

³⁰ S. G. Colette, *Ma mère et les bêtes*, in: *idem, La Maison de Claudine*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 44.

³¹ S. G. Colette, *La Lune de Pluie*, in: *idem, Chambre d'hôtel*, Paris, "Le Fleuron", Flammarion, t. XI, 1948–50, p. 365.

jardin recrée l'espace perdu de l'enfance. Pour l'écrivain, le retour chez soi s'opère grâce aux souvenirs de l'espace chaud/chaleureux ? de la maison maternelle, de l'espace privilégié d'une vie réglée, pleine de sagesse.

Le pays natal fournit à Colette un ancrage psychologique, un point de référence. L'écrivain éprouve le besoin de délimiter son espace vital, de le maîtriser: "Il reste toujours à peu près imaginaire, notre logis de prédilection"³². Les lieux possèdent leur personnalité: ils nous inspirent ou nous répugnent, ce qui contribue à former l'imaginaire de l'écrivain. Fort sensible aux apparences dans la mesure où elles témoignent d'une certaine psychologie, d'une intention ou d'un mode de vie, Colette trouve dans la présentation de l'objet une valeur esthétique indiscutable. La configuration de l'espace structure une ritualisation qui ouvre la voie à une perception spirituelle de la réalité. L'écriture constitue un véritable abri natal. L'auteur, en écrivant, renonce à un modèle d'habitat perdu au profit d'un espace imaginaire. L'écriture enfante l'espace de sa naissance, y trouvant son accomplissement³³.

Lorsque Colette trace le portrait de sa mère, ce ne sont pas des descriptions organisées, mais des éléments choisis, filtrés par la mémoire de la romancière, les images se présentent en surimpression, elles sont perçues en même temps. Les portraits successifs à la première personne, soumis aux sinusôides de l'affectivité, sont les composantes d'un autoportrait construit au fil des pages et du temps. Le temps, capté par le jeu de thèmes fondamentaux, reste subjectif, fondé sur une sorte de valorisation de l'instantané. Les portraits, chargés d'un nombre considérable de métaphores, effacent les étapes du temps et partiellement les limites de l'espace³⁴. Dédaignant l'affectation, la romancière privilégie l'introspection:

Puissé-je n'oublier jamais que je suis la fille d'une telle femme qui penchait, tremblante, toutes ses rides éblouies entre les sabres d'un cactus sur une promesse de fleur, une telle femme qui ne cessa elle-même d'éclore, infatigablement, pendant trois quarts de siècle...³⁵

Elle se met en scène par besoin de projeter sa propre image dans des fictions qui développent une facette de sa personnalité. Sa démarche consiste à travailler sur les données de la mémoire en utilisant la déformation et la subjectivité du souvenir vécu.

Analysée de ce point de vue, l'oeuvre de Proust semble aussi novatrice, elle apparaît comme une tentative de vaincre le temps par l'écriture. Selon Proust, il existe à l'intérieur de nous une région obscure et inaccessible à l'intelligence,

³² S. G. Colette, *Bella Vista*, Paris, "Le Fleuron", Flammarion, 1948–1950, t. XI, p. 191.

³³ M.-F. Berthu-Courtivron, *Espace, demeure, écriture. La Maison natale de Colette*, Paris, Nizet, 1992, pp. 219–220.

³⁴ Voir F. Dugast-Portes, *op. cit.*, pp. 27–28.

³⁵ S. G. Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 2.

une sorte de “second appartement”³⁶, appelé par Julia Kristeva “la caverne sensorielle”³⁷. Cet “appartement” renfermerait toutes les sensations qui peuplent nos rêves. L’écrivain, n’ayant aucun souci du déroulement logique du temps, sachant que “notre vie est si peu chronologique, interférant tant d’anachronisme dans la suite des jours”³⁸, recrée son monde enfermé, cet espace intérieur, à travers l’écriture car “la seule vie par conséquent réellement vécue, c’est la littérature”³⁹ et, selon la phrase célèbre, “la grandeur de l’art véritable” c’était de “nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons”⁴⁰.

Une sensation gustative dans *Du Côté de chez Swann* fait resurgir dans le présent une tranche de passé⁴¹. Lorsque le narrateur plonge une petite madeleine dans son thé, un souvenir surgit, celui du petit morceau de madeleine que, le dimanche matin, sa tante Léonie lui offrait après l’avoir trempé dans une infusion de tilleul:

Mais, quand d’un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, l’odeur et la saveur restent encore vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste [...], l’édifice immense du souvenir...⁴²

Dans *Claudine*, la romancière s’arrête pour saisir l’instant dans la similitude d’une sensation présente et d’une sensation éprouvée dans le passé. La sensation olfactive crée l’incantation, l’apparition d’un autre monde, connu mais oublié, de l’espace familial, rassurant.

Dans les exemples cités, il est question de faire revivre, à travers le souvenir suscité par une odeur, le *moi* tel qu’il était à un moment du passé. Le parfum ressuscite le souvenir en incorporant aussi la sensation du bien-être ressentie il y a longtemps⁴³. De ce fait, malgré les différences évidentes, on pourrait trouver des ressemblances entre ces auteurs en prenant en considération ce que Gilles Deleuze a constaté à propos de la mémoire chez Proust: “L’essentiel dans la mémoire involontaire c’est la différence intériorisée, devenue immanente”⁴⁴. Combray pour Proust et Montigny pour Colette ont été transformés par l’intériorisation que Marcel

³⁶ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 370.

³⁷ J. Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l’expérience littéraire*, Paris, Folio, 2000, p. 290.

³⁸ M. Proust, *À l’ombre de jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988, p. 642.

³⁹ Idem, *Le Temps retrouvé*, p. 895.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio, 1954, p. 58.

⁴² *Ibidem*, p. 47.

⁴³ G. Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, L’Harmattan, 2002, p. 214.

⁴⁴ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1971, p. 75.

et Claudine leur ont fait suivre. Tous les deux utilisent la glace pour créer un espace personnel afin de faire appel à un *moi*. L'héroïne colettienne se mire pour pouvoir dialoguer avec son double. Cette technique lui permet aussi de trouver un autre espace afin de se débarrasser de sa vie quotidienne:

Claudine sourit et s'écrie: "Bonjour, mon Sosie!" Mais je secoue la tête et je réponds: 'Je ne suis pas votre Sosie. N'avez-vous point assez de ce malentendu qui nous accole l'une à l'autre? Vous êtes Claudine, et je suis Colette [...] Ô mon double orgueilleux! Je ne me parerai plus de ce qui est à vous...'⁴⁵

On pourrait se demander qui dit *je*: l'écrivain en quête d'un style nouveau ou la terrienne attachée au jardin de son enfance? La réponse est difficile parce que Colette a une préférence pour la confidence à mi-voix: rêves et regrets se glissent entre les points de suspension et les blancs du texte. L'auteur y montre l'art de briser le pacte autobiographique⁴⁶, révélant les multiples visages intimes du moi: danseuse, amante, jeune femme.

Colette et Proust font oeuvre de peintres: à l'aide des mots, leurs portraits sont insérés dans le temps du récit, ils jalonnent le texte de tonalité autobiographique. Chez eux, l'histoire du regard devient celle de la mémoire. Remarquons que le lien entre le temps et l'écriture est présent également dans *L'Emploi du temps*, où au dédoublement de l'espace correspond le dédoublement du temps. Jacques Revel, s'efforçant de retrouver par la mémoire et l'écriture son récent passé dans la ville de Bleston, conjugue chaque jour le présent et le passé. Le présent de l'écriture serait le fil d'Ariane qui permet d'avancer dans le labyrinthe du passé. Butor, concevant "le roman comme recherche", voulait retrouver par l'écriture le temps perdu et son entreprise ressemblait à celle de Proust. Cependant, dans son cas, le narrateur était impliqué dans le temps, et non dans l'intemporel.

Le temps et l'espace conditionnent la création des romanciers au XX^e siècle. Ces deux catégories aristotéliennes sont impliquées par le roman dont l'une des fonctions est d'ouvrir le grand espace de l'imaginaire, de se refermer sur l'aventure de "la plume" en inscrivant des mots sur la surface de la page pour prendre possession du temps.

Finalement, par des procédés délibérément neufs, qui mettent l'accent sur la discontinuité du monde et de l'être, sur leur instabilité, sur le problème de la perception du temps et de l'espace, il semble que le roman moderne s'adresse à l'imaginaire pour poser la question du sens de la vie humaine. Il ne prétend pas trouver des réponses, mais fait du questionnement lui-même le fondement d'un univers original qu'il parvient paradoxalement à nous rendre familier.

⁴⁵ S. G. Colette, *Le Miroir*, in: *idem, Les Vrilles de la Vigne*, Paris, Librairie Générale Française, 1995, pp. 98–99.

⁴⁶ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 22.

LITTÉRATURE

René-Marill Albérès, *Histoire du roman moderne*, Paris, Éd. Albin Michel, 1962.

Marie-Françoise Berthu-Courtivron, *Espace, demeure, écriture. La Maison natale de Colette*, Paris, Nizet, 1992.

Gilbert Bosetti, "L'Île-enfance: un chronotope de fuite, de clôture et d'ouverture", in: *L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire*, Kraków, Oficyna Wydawnicza, ABRYS, 1998.

Michel Bouty, *Dictionnaire des oeuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Hachette, 1985.

Michel Butor *L'Emploi du temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

Michel Butor, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, "Tel" n° 206, 1992 (1968).

Sidonie Gabrielle Colette, *Le Miroir*, in: *idem, Les Vrilles de la Vigne*, Paris, Librairie Générale Française (coll. Le Livre de Poche), 1995, (1908).

Sidonie Gabrielle Colette, *Ma mère et les bêtes*, in: *idem, La Maison de Claudine*, Paris, Librairie Générale Française, (coll. Le Livre de Poche), 1990 (1922).

Sidonie Gabrielle Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 (1928).

Sidonie Gabrielle Colette, *Bella Vista*, Paris, "Le Fleuron", Flammarion, t. XI, 1948–1950 (1937).

Sidonie Gabrielle Colette, *La Lune de Pluie*, in: *idem, Chambre d'hôtel*, Paris, "Le Fleuron", Flammarion, t. XI, 1948–50 (1940).

Graciela Conte-Stirling, *Colette ou la Force Indestructible de la Femme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1971.

Francine Dugast-Portes, *Colette. Les Pouvoirs de l'écriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

Jean Giono, *Noé*, Paris, Éditions de l'Artisan, 1948.

Józef Heistein, *Cours d'histoire littéraire de la France. Le XX^e siècle*, Warszawa, PWN, 1982.

Julia Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Folio, 2000.

Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin (coll. "U2"), 1971.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Georges Lukacs, *La Théorie du roman*, Paris, Éd. Gontier, 1963.

André Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard 1937.

François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Librairie Générale Française, (coll. Le Livre de poche), 1972 (1933).

François Mauriac, *La Fin de la Nuit*, Librairie Générale Française, (coll. Le Livre de poche), 1965 (1935).

André Maurois, *De Proust à Camus*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1963.

Joëlle Pagès-Pindon, *Marguerite Duras*, Paris, Éd. Ellipses, 2001.

Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio, 1954 (1913).

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1988, (1919).

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1988, (t. I, 1921; t. II, 1922).

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard (La Pléiade), t. III, 1954 (1927).

Michel Raimond, *La Crise du roman au lendemain du naturalisme aux années 20*, Paris, Éd. Corti, 1966.

Michel Raimond, "L'Expression de l'espace dans l'oeuvre de Colette", in : *Colloque de Dijon*, 1979, *Cahiers Colette*, n° 3-4, 1981.

Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1989.

Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Allain Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953.

Allain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Folio, 1973 (1938).

Jean-Paul Sartre, *Situations I*, Paris, Gallimard 1948, (1947).

Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, (1960).

Jean-Yves Tadié, *Lectures de Proust*, Paris, Armand Colin, 1971.

Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur "La Modification" de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

Ана Ледвина

РОМАН XX ВЕКА КАО ПОКУШАЈ ОДРЕЂЕЊА ВРЕМЕНА И
ПРОСТОРА ЉУДСКОГ САЗНАЊА
(Резиме)

Полазећи од аристотеловских категорија времена и простора као основне онтолошке мере човековог постојања и његове перцепције света, овај рад испитује ове категорије и њихове међусобне везе у француским романима XX века, који имају амбицију да време учине видљивим, да се са њим поигравају. Истраживачки корпус представљају дела Марсела Пруста, Колете, Маргерите Дирас, Мишела Битора, Алена Роб-Гријеа, писаца који показују специфичност свог књижевног поступка управо кроз приказивање простора и времена, стварајући свој сопствени имагинарни свет и претварајући своје дело у размишљање не само о људском животу и његовом смислу, него и о самом проблему писања.

Кључне речи: време, простор, меморија, имагинарно, писмо, дескрипција, интерпретација.

Далибор Солдатић
Филолошки факултет – Београд

ОСВАЈАЊЕ ХИСПАНСКЕ АМЕРИКЕ И КОЛОНИЈАЛНА УПРАВА КАО КЉУЧ ЗА ПРИСТУП ХИСПАНОАМЕРИЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Већ неколико деценија хиспаноамериканисти се споре да ли хиспаноамеричкој књижевности треба приступати имајући у виду све специфичности развоја овог подручја или треба једноставно применити универзалне критеријуме вредновања књижевног дела. Истовремено се поставља и питање теоријског апарата којим треба приступати остварењима хиспаноамеричких писаца. Ове су се дебате водиле највише седамдесетих година XX века, али чињеница да поново постају актуелне указује на то да дилеме нису разрешене. Спадам у оне који сматрају да је књижевно дело добро само ако има универзалну вредност, али исто тако да је неопходно, приликом анализе књижевних дела хиспаноамеричких писаца, узети у обзир и све специфичности њеног развоја, јер он очигледно није истоветан са развојем европских књижевности.

На првом месту, зашто хиспаноамеричка књижевност, а не националне књижевности хиспаноамеричких држава? Сама хиспаноамеричка култура је, по дефиницији, култура у којој се остварује синтеза култура америчких Индијанаца и иберијске са каснијим додатним елементима афричких цивилизација и култура чланова каснијих таласа миграција нехиспанских народа. Међутим, када говоримо о хиспаноамеричкој књижевности, никако не смемо пренебрегнути чињеницу да говоримо о збиру 19 националних књижевности. Сам појам националног у Хиспанској Америци је релативан, јер мора се узети у обзир и чињеница да је иберијски освајач испртао границе према сопственом нахођењу, жељама, потребама, амбицијама и компромисима приликом расподеле плена, тако да су те произвољне линије постале границе које деле читаве народе и етничке групе. Али, ипак Хиспанска Америка чини целину. Заједничко свим земљама јесте колонијална прошлост, шпански језик и културна метропола: Мадрид. То не значи да је та целина јединствена, кохерентна, компактна. Можда је боље прихватити ставове неких историчара хиспаноамеричке књижевности који тврде да је та књижевност у процесу, у перманентном кретању и развоју. Она је уједно и циљ којем се тежи и намера више него нешто дато једном за увек. Зато је вероватно термин који више одговара од појма јединства, дух заједништва, јер доиста је

тешко говорити данас о јединству 19 земаља са тако различитим друштвено-политичким програмима развоја земље.

Латинска Америка уопште, а самим тим и њен већински хиспански део, претрпео је један од најнасилнијих неповратних процеса колонизације и самим тим интеграције у западни свет, и то пре свега путем покрштавања. Модерна времена за западни свет почињу са открићем Америке. Тада је створена свест о јединству земљине површине, а завршен мит о границама и мрачним морима. И како онда тумачити 12. октобар 1492. године када Колумбова флота од три каравеле стиже до једног карибског острва за које он мисли да су Западне Индије? Откриће или крајње насилни судар и разарање домородачких друштава? Херман Арсинијегас (Germán Arciniegas) у књизи *Континент седам боја*¹ указује на читав низ неспоразума, грешака и заблуда када је у питању Латинска Америка. Први неспоразум долази са самим називом континента: Америка. Шпанци су током три столећа упорно називали те територије Западне Индије, а њене становнике индијанцима (*indios*) јер је Колумбо за живота био убеђен да је стигао у Индије, а Католички краљеви су прихватили тај назив, тако да је било практично немогуће променити име. Када се дошло до сазнања да је у питању нови свет, једноставно је имену Индије додат придев Западне. Први закони које је донео Карло V зову се „Закони Индија“ и отуда и „Индијанско право“, а још су се у XX веку Шпанци рођени на територији Америке називали „indiano“, за разлику од домороца „Indio“. Данас се термин „indiano“ односи углавном на прошлост, на Шпанце повратнике из Америке који су успели да се обогате. У нашем језику неспоразуми су још већи, јер се назив Индијанац примењује искључиво на северноамеричка племена (Апаче, Команче, Сијуксе и остала племена) док се за домороце каже да су Индиоси. Из шпанског је преузета реч у множини и употребљена у једнини, ваљда зато што би се преузимањем термина Индио у множини добило „Индији“. Да би се ове противречности још више закомпликовале, оснивачи САД су своју земљу назвали Сједињене Државе, занемаривши чињеницу да у Америци има још сједињених држава: Сједињене Државе Мексика, Сједињене Државе Венецуеле и Сједињене Државе Бразила. Познато је да су оснивачи САД размишљали о варијанти имена Колумбија за своју земљу али је, док су они размишљали, бивше вицекраљевство Нове Гранаде на југу континента узело име Колумбија. Симон Боливар, вођа покрета за ослобођење колонија од шпанске власти замислио је за целину територија Нове Гранаде, Колумбију, Венецуелу и Боливију, назив Велика Колумбија. И тако испада да су Американци данас неких 190 милиона становника САД, а не свих четири стотине милиона становника континента. А у суштини имамо четири Америке: хиспано-индијанску Америку са неких 14,000.000 km², португалску Америку (Бразил) са

¹ Germán Arciniegas, *El Continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

8,500.000 km², енглеску Америку (САД) са 9,300.000 km² и англофранцуску Америку (Канада) са 9,900.000 km².

Чак и да оставимо по страни цивилизације Инка, Астека или Маја, појава Шпанаца на континенту почиње 1492. године. Од 1500. године освајање напредује невероватном брзином тако да све бивше шпанске колоније данас имају 5 stoleћа историје. Санто Доминго је основан 1496, Сан Хуан де Пуерто Рико 1508, Хавана 1515, Панама 1519, Гватемала 1524, Лима 1535, Буенос Ајрес 1536, Сантијаго де Чиле 1541. године. Главни град Астека Теночтитлан, који касније постаје град Мексико, освојен је 1521. Али је тада већ био престоница већа од бројних европских метропола. Поређења ради Квебек је основан 1603, а први амерички град Џемстаун – 1607.

Америко Веспучи је 1507. утврдио да откривена подручја не припадају Азији и понудио је назив Нови свет. Сам појам Латинска Америка створен је у XIX веку у Француској и коришћен је углавном као културни појам. Одредио је земље Америке са латинском и католичком традицијом, на супрот другој, англосаксонској и протестантској Америци. Перуански политичар и филозоф Раул Аја де ла Торе (Raúl Huay de la Torre, 1895–1979) залагао се за појам Индоамерика да би нагласио темељну компоненту тих друштава: домородачке културе. Други аутори подвлаче шпанско и португалско наслеђе и користе термин Ибероамерика. Мексички писац Карлос Фуентес (Carlos Fuentes) иде даље и покушава да сагледа етнички плурализам континента са појмом Индо-Афро-Иберо-Америка. У нашој средини превладава уобичајени назив Латинска Америка како у културном тако и геополитичком смислу.

Дакле, Латинска Америка је 1492. године приморана да уђе у модерно доба путем убрзања времена развоја и комуникација на светској равни.² Она се гради током колонијалног раздобља покушавајући да очува свој индијански идентитет, на супрот модерној визији света која долази из Европе. Међутим, мора се имати у виду чињеница да је Шпанија, колонијална сила која намеће свој систем у Латинској Америци, још од времена Карла V (1519–1558), шампион правоверног католичанства и покрета контрареформације и упорни бранилац политичког и верског поретка које је прогласио Тридентски сабор (1545–1563). Шпанија је успела да у Латинску Америку пренесе своју статичну, феудалну концепцију света тако да англосаксонски рационализам и француски либерализам из XVIII века нису могли да се усаде у том делу континента. Ослобађање од шпанске колонијалне власти не покрећу Индијанци већ Креолци, наследници шпанских освајача. Њихове борбе за независност протичу у знаку противречности и тензија између традиције противреформације и модерних идеја везаних за европски процес рационализације и секуларизације. Латиноамеричке либералне елите теже напретку

² Мексички филозоф Алфонсо Рејес (Alfonso Reyes) духовито тврди да је Латинска Америка касно стигла на банкет цивилизација, па је била приморана да прескаче стале.

који доноси XIX век, али нису спремне да изгубе културне и верске бенефиције које им је оставило колонијално наслеђе. Та перманентна тензија између ових двеју тенденција присутна је дуж целокупне историје Латинске Америке и она је условила ту бурну историју пуну војних и државних удара, преврата, завера, диктатура, тиранија и аутократских режима. Парадоксално су јединих 300 година мира у Латинској Америци доба шпанске колонијалне власти.

Још један проблем је неопходно имати у виду када се говори о Латинској Америци. То је чињеница да европљани, колонизатори, латиноамериканце свде још од 1492. на ранг „варвара“. Чињеница да су сви колонизирани народи „варварски“ није искључиво примењена на Латинску Америку, али је важан податак да нигде колонизација није спроведена потпуније и доследније. А упркос свему томе, амерички идентитет до данашњег дана пружа отпор том процесу и опстаје управо захваљујући тој тензији између традиције и модерног која је карактерише и разликује од остатка света. И управо та тензија између модерног и традиције чини оригиналност Латинске Америке.

Преколумбовска друштва нестала су пред налетом иберијских колонијалних освајања. Створено је ново колонијално друштво као оригинална друштвена синтеза, различита од модела метрополе. Тај дуготрајан процес формирања условио је постепено извирање националне свести која је колонијална друштва довела до стварања независних нација. Али, да ли је тај специфичан национални идентитет могао да се одржи и по цену одбијања сваке верске реформе, интелектуалне и моралне? Да ли се динамика мешања раса могла остварити са иберијским моделима друштва? То је питање које се и данас поставља у Латинској Америци, посебно данас када се говори о будућности демократских политичких и верских модела, као и о прерасподели богатстава, када се говори о транзицији у правцу демократије, после једне дуготрајне фазе ауторитарних режима, где су још увек присутне, а можда и наглашеније, економске разлике упркос бројним програмима солидарности и економске помоћи. Еманципација Латинске Америке као превасилажења трауме освајања и отпора колонијалној власти који чине њену историју своје се на трагање за сопственим моделом модерног.

Шпанија и Португал су од 1492. до 1550. године заузеле огромна пространства, непозната до тада. Први протагонист тог освајања био је трговац и морепловац из Ђенове Кристифор Колумбо (1451–1506). Као предузимљиви трговац тражио је нове путеве који би му омогућили приступ драгоценим металима (сребру и злату) и луксузној роби (фине тканине, зачини и парфеме). После неуспешног покушаја у Португалу, успео је да убеди католичке краљеве Фернанда Арагонског и Изабелу од Кастиље, после победе над Маварима у Гранади, да финансирају његову експедицију. Именован је за адмирала океана, вицекраља и гувернера земаља које буде открио. Колумбо

је не само трговац који тражи богатства, већ га покреће и одређени дух крсташа. Припремајући се за пут долази до сазнања да океан није тако велик како се мислило у то доба и да га је могуће препловити. Убеђен је да постоји и неки четврти део света (прва три чине Европа, Африка и Азија) и да ће наићи на овоземаљски рај. Тако и пише у свом бродском дневнику са првог путовања у Америку. Колумбо стиже у Америку и затиче нешто неочекивано. Природа, флора и фауна на коју је наишао нису ни налик на ону коју познаје, нити на ону коју је очекивао. Колумбо је житељ медитеранског подручја и има у глави једну слику природе. Плови у потрази за новим комерцијалним путевима са идејом да ће наићи на другачију природу, али ону коју је замислио читајући путописе Марка Пола. И затиче трећу слику. Његов дневник и његова писма Католичким краљевима јасно показују како се преклапају у тексту те три слике. И то је нешто што ће се показати од првог текста у ком се помиње Америка до данашњих дана у хиспаноамеричкој књижевности. Потреба да се европском читаоцу прикаже непозната природа, нова флора и фауна. Примера ради, у шпанским хроникама често ће се наићи на израз „тигар“, а у питању је пума, јер тигрова нема у Хиспанској Америци, тако да и данас у Хиспанској Америци реч „tigre“ означава пуму.

Колумбо је од 1492. до 1504. године обавио четири путовања у Нови свет где су његови људи од трговаца и морнара преко ноћи постали освајачи и колонисти. Није протекло ни пола века а цео је континент добио другу физиономију са подизањем нових колонијалних средишта: вицекраљевства Нове Шпаније на северу, Перуа на југу и португалском територијом дуж обале Бразила. Интензитет шпанских освајања види се из површине земље коју заузимају током тог раздобља: 4.000 km² од 1400. до 1490. године, 50.000 km² од 1493. до 1500. године, 250.000 km² од 1502. до 1515, 2.000.000 km² од 1520. до 1540, 500.000 km² од 1540. до 1600. године.³

Шта је последица освајања читавог једног континента који постаје властништво неколико шачица шпанских и португалских трговаца, морнара и пустолова? У почетку је уследило разочарење сазнањем да се није стигло до Азије, уз веома лоше економске резултате. То је и условило Магеланову експедицију која је 1522. године доказала да се, обилазећи новооткривени континент, може стићи до Азије. Магеланова експедиција представљала је врхунску тачку европских истраживања до тада: свет више није био исти. У европској свести створен је нови свет.

Тако се појам Америке наметнуо постепено условљен развојем научне мисли тог доба: то је означило крај митолошке и верске мисли. Са Колумбом се доиста рађа један нови свет у смислу новог поретка света, нове географије. То ће од тада на даље бити свет у чијем се средишту налази Европа. И после проналажења нових територија, Европа их усваја, или боље речено

³ Pierre Chaunu, *Conquête et exploitation des nouveaux mondes (XVI^{ème} siècle)*. Paris, PUF, 1977.

насилно успоставља своју власт, осваја их, влада њима и постаје средиште светских кретања. Ако су историје до 1492. године биле историје региона, почев од тог датума Европа постаје средиште, а Америка се своди на периферију. У првој фази историја Америке је колонијална, затим неоколонијална, а на крају до данас неразвијена. Дакле, култура која се намеће Америци је европоцентрична, тако да се култура, а самим тим и књижевност Америке развија у знаку већ наведене тензије између прехиспанског корена и модерног света који увек долази споља.

Јер новооткривене територије нису биле ненастањене. Вековима су се на тлу Америке развијале различите цивилизације. У историјској перспективи можемо видети да Шпанци наилазе на три врсте организације друштва. Прво имамо једноставна друштва рудиментарне пољопривредне производње као што су острвска племена на Карибима: Аравак и Сибонеј, или у зони реке Амазона и на обалама Бразила (Тупи-гварани). Затим долазе друштва на средњој равни развоја, која достижу регионалну организацију и иду у правцу стварања пре-државних структура, као што је то случај са племенима зоне Средње Америке, садашње територије Колумбије или Арауканије, на југу Чилеа. Коначно, на највишем степену развоја су културе Мезоамерике, Астеци и Маје и региона Анда, Инке. Они већ имају висок степен политичке и верске централизације, ефикасну пољопривреду са системом наводњавања, производњу текстила високог квалитета, уз познавање технике у архитектури и вајарству. Имају густу мрежу верских центара уз које иду и развијене и разуђене мреже трговинских центара. Ернан Кортес (Hernán Cortés) и Бернал Дијас дел Кастиљо (Bernal Díaz del Castillo) у опису престонице Астека наглашавају да главни трг (данашњи велелепни Сокало), не може да се пореди по величини са главним трговима шпанских градова тог доба и да се на њему окупља преко 60.000 Астека који ту долазе да би присуствовали верским обредима, али и да би трговали. Мада амерички Индијанци не познају точак, имају развијену мрежу путева. Шпанци су затекли на полуострву Јукатана Маје чије је царство било у стању потпуног распада. Међутим, Астеци и Инке, који су успели у својим ратним походима да наметну своју власт над свим осталим индијанским племенима, одржавали су пирамидалну структуру друштва: све је долазило из верског и политичког центра, било да је у питању Куско или Теночтитлан.

Долазак Шпанаца и Португалаца за те културе значио је освајање и уништавање. Људи који су дошли после Колумба и првих морепловаца нису више били трговци већ освајачи. Треба имати у виду чињеницу да су Шпанија и Португал доживљавали своју експанзију на Исток и пут зачина као борбу хришћанства против Ислама. Шпанци су завршили своје чишћење територија Иберијског полуострва од муслимана тако да је створен један освајачки менталитет. Освајачи су племићи без богатства (идалги) и пустолови који теже брзом богаћењу. Освајачи доносе на амерички конти-

нент своје витешке идеале, поимање части, презир према раду и жељу да постану ново племство. Први знак тога морало је бити власништво над земљом и моћ над радном снагом која ће је обрађивати. То је статична визија света, феудална, средњовековна, али она ће обележити вековима однос између нових господара и Индијанаца. Јер освајачи су убеђени у своје право на освајање које је значило не само потчињеност и обавезан рад, већ и обавезу покрштавања путем система енкомијенде.⁴ У којој мери сматрају своје понашање легитимним показује и институција названа *requerimiento* (захтев). Наиме, приликом првог контакта са домороцима шпански освајач би им прочитао писмо у којем их позива да прихвате власт шпанског краља и католичку веру. У случају прихватања бивали би покрштени и постали би краљеви поданици, уживајући наводно сву заштиту коју им такав статус даје. У противном власт и вера наметани су силом оружја. Поставља се питање каква је била потреба за тим чисто правним чином када се може замислити како су амерички Индијанци могли да приме чин читања једног текста на језику шпанске краљевске администрације. Режим енкомијенде и касније асијенде одредио је структуру власништва над земљом која опстаје у Латинској Америци до данашњих дана. Велики земљишни поседи у рукама појединаца и Цркве омогућили су и наметање једног ауторитарног и патријархалног политичког модела власти. Велепоседник је неприкосновени газда, патријарх. Отуда тако велики број велепоседника, патријараха, касикеса (локалних поглавица, а касније властодржаца у појединим зонама), ауторитарних вођа, тиранина и диктатора у хиспаоамеричкој књижевности.⁵

⁴ Енкомијенда (*encomienda*) је колонијална шпанска правна институција на основу које се земља не даје освајачу у власништво већ му се „поверавају“ земља и Индијанци који на њој живе. Повереник има обавезу да покрсти Индијанце а за узврат има право да експлоатише земљу, да користи радну снагу Индијанаца на земљи и у рудницима и да од њих тражи данак. Енкомијенда није наследна јер земља припада краљу Шпаније, али су колонисти налазили начина да обезбеде земљу својим наследницима. Током XVI века освајачи и њихови наследници покушавали су безуспешно да промене правни режим енкомијенде али Краљ, у страху да се створи феудално племство које би му се једног дана могло супротставити усваја нове законе који ограничавају моћ повереника. Већ при крају XVI века режим енкомијенде се постепено замењује асијендом (*hacienda*), режимом приватне својине којим се ипак режим својине примењује само на земљу а ослобађа се робовска радна снага. Херман Арсенијегас у својој *Историји културе Латинске Америке* наводи да су у Боливији последње енкомијенде продате у првој половини XX века. Исто тако, суочен са оптужбама о бруталној експлоатацији чије су жртве Индијанци, Краљ потписује Нове законе о Индијама већ 1542. године које узимају у заштиту Индијанце и њихова права тако што су они краљеви, а не повереникови вазали.

⁵ Довољно је указати на најпознатије: *Facundo* Доминга Фаустина Сармијента (*Domingo Faustino Sarmiento*), *Amalia* Хосеа Мармола (*José Mármol*), *El Zarco* Игнасија Мануела Алтамирана (*Ignacio Manuel Altamirano*), *Pedro Paramo* Хуана Рулфа (*Juan Rulfo*), *El Señor Presidente* Мигел Анхела Астуријаса (*Miguel Angel Asturias*), *La fiesta del rey Ahab* Енрикеа Лафуркадеа (*Enrique Lafourcade*), *El gran Burundu* *Burunda ha*

Како је могуће да шпанских пустолова сруше тако моћна царства као што су била царства Астека и Инка? У питању је сплет бројних околности. Пре свега значајну улогу игра фактор изненађења и индијански митови и легенде, према којима су индијанске елите у белим војницима у Мексику и Перуу виделе божанства. Томе треба додати лукавство Кортеса и Писара који су придобили поверење Моктесуме и Атауалпе, а онда масакрирали индијанско племство уз помоћ других племена која су била потчињена Астечима и Инкама. Коначно, значајну улогу игра и технолошка надмоћ: Индијанци не знају за точак, ватрено оружје и коње. Чак су и пси које Шпанци воде са собом, да би им служили у лову на Индијанце, изазивали страх код домородаца. Теночтитлан коначно пада у руке Шпанаца 1521. године, Моктесума је убијен 1520, а његов наследник Каутемок смакнут је 1525. Писаро је ушао у Куско 1533. године, а Атауалпи је одрубљена глава нешто касније.

Отпор Индијанаца био је занемарљив. Тако је на основама бесплатног рада Индијанаца, а касније и црнаца, доведених из Африке, створена економија која је била усмерена на извоз злата, сребра и сировина. Међутим, освајање Америке не треба свести искључиво на постављање темеља за неофеудално друштво и економске структуре усмерене на немилосрдну експлоатацију индијанске и црначке радне снаге. Мора се имати у виду да је подухват освајања садржао и идеју освајања и колонизације душа, евангелизацију. Амбиција Карла V била је да уједини Европу и свет под знаком крста и Католичке цркве. Долазећи из Европе XVI века, потресене верским сукобима и шизмом протестантске реформе, свештеници и мисионари који су се упутили у поход освајања Америке имају амбиције да у новом свету створе нову, пречишћену Цркву.

То је перспектива из које почињу своје дело први редови који стижу са освајачима: фрањевци, доминиканци и аугустинци, као и они који ће стићи нешто касније на обале Америке: језуити и мерцедаријанци. Не заборављајући њихову улогу подршке освајачима и њиховим окрутним методама потчињавања Индијанаца, један део свештенства у Америци делује под знаком хуманистичког покрета, развија евангелизаторско дело образовања, одбране и разумевања за домородачке традиције. Неки међу њима успевају да пренесу културну баштину Индијанаца као што је то случај, међу осталима са Саагуном (Sahagún), Лас Касасом (Las Casas) и Мотолинијом (Motolinía), на пример, као и да допринесу њиховом очувању у тренутку када те културе нестају под налетом освајања и силом наметнутог покрштавања. Треба имати у виду да су у току неколико деценија Индијанци остали без своје владајуће елите, верске елите и места за верске обреде, те да су били подвргнути масовном покрштавању. Оно што је остало од индијанског племства учествује у

muerto Хорхеа Саамеа (Jorge Zalamea), *El otoño del patriarca* Габријела Гарсије Маркеса (Gabriel García Márquez), *El recurso del método* Алеха Карпентијера (Alejo Carpentier), *La fiesta del chivo* Марија Варгас Љосе (Mario Vargas Llosa).

асимилацији, очекујући погодности за своју децу, коју шаљу у школе које оснивају освајачи. С друге стране домородачки уметници испољавају невероватну способност за прилагођавање, врло брзо уче занате и умеће од Шпанаца и стварају једну хришћанску уметност мешанаца која се најбоље види у бројним барокним црквама Латинске Америке. Крајем XVI века колективно памћење домородаца претрпело је дакле двоструки удар, демографску пропаст и акултурацију под налетом хришћанства. Истраживачи су утврдили да је од 25 милиона становника, колико их је било на територији Нове Шпаније у тренутку доласка Кортеса (1519), остало 1605. године само милион, да је од 6 милиона становника зоне Анда 1532. године остало 1628. само милион. У зони Кариба и Бразила домородачко становништво је скоро нестало, тако да су колонисти били приморани да увозе робовску радну снагу са обала Африке. Ова права демографска катастрофа условљена је пре свега болестима које су освајачи донели из Европе, којима није успевао да одоли имунолошки систем Индијанаца, затим оружаном насиље, распад организације друштва као и бездушна и систематска експлоатација радне снаге на великим земљишним поседима и у рудницима. Смрт припадника старијих нараштаја доноси заборав древних митова у народу, губитак пиктографског писма и прихватање хришћанског погледа на свет од стране индијанске елите. То су одлике прве фазе евангелизације. У току неколико деценија линеарна јеврејско-хришћанска концепција времена намеће се цикличном времену преколумбовских цивилизација. Ствара се верски и световни простор уз нову географију светилишта и светаца заштитника. Колонијална друштва интегришу се у геополитичко јединство са политичко-верским симболизмом који је лако прихваћен јер је синкретички. Хришћанство улази у све поре свакодневног живота Индијанаца, одређује ритам рада и празника, намеће литургијски календар и нуди нове структуре времена. Хришћански простор и време постају саставни део домородачког друштва у постепеном демографском опоравку током XVII и XVIII века, док индијански идоли остају присутни само као култура у подсвести.

Међутим, првобитни хуманистички импулс мисионарских хришћанских редова врло брзо је заустављен и подређен интересима краљевске власти и хијерархије цркве. Црква врло брзо постаје оруђе верске и политичке културе. Црквена хијерархија је десна рука краљевске колонијалне власти и врши идеолошки надзор над колонијалним друштвом, бранећи га од продора модерних идеја које је носила протестантска реформа и енглеска револуција. Инквизиција постаје апарат симболичке и политичке моћи Цркве, а језуити ударна песница покрета противреформације. Црква постаје највећи колонијални земљопоседник располажући у појединим земљама четвртином или чак трећином обрадивог земљишта⁶. Једна од најзначајнијих обла-

⁶ Када је у Мексикоу Мигел Лердо де Техада (1812–1861) донео закон о земљи и одузео Цркви и верским редовима сву земљу која није била намењена верским обредима, Црква је била власник половине обрадиве земље.

сти живота у колонијама под надзором Цркве било је образовање. Тиме је Црква обезбедила монопол на образовање колонијалне елите. Овде треба имати у виду да шпански и португалски краљеви имају посебна права у односу на Цркву, тако да колонијалне цркве зависе непосредно од метрополе, а не од римског Папе.

Индијанци су тако били и остали подређени у колонијалном друштву. На самом почетку освајања обично свештенство устаје против злоупотреба освајача и колониста. Доминиканац Антонио де Монтесинос 1511. године у проповеди, која је одјекнула, осуђује однос према Индијанцима и немилосрдну експлоатацију домородаца на Хиспаниоли. Други доминиканац, фра Бартоломе де лас Касас постоје велики бранилац Индијанаца и у свом делу *Кратки извештај о уништавању Индија (Brevísima relación de la destrucción de las Indias)* описује и осуђује поступке освајача због окротног и неправедног односа према Индијанцима. Лас Касас тврди да се евангелизација Индијанаца може спровести мирним путем, убеђивањем, јер су Индијанци људска бића, а не животиње. Ово доводи до великих полемика и оспоравања на Иберијском полуострву. Први корак ка побољшању положаја Индијанаца су Нови закони о Индијама из 1542. године који забрањује ropство Индијанаца. Притисци колониста и колонијалне администрације приморали су Карла V да суспендује ове законе 1545. године али је већ 1550. сазвао у Ваљодолиду дебату у којој су учествовали правник Хуан Хинес де Сепулведа и бискуп Лас Касас. Тезе Лас Касаса превагнулe су 1551. године. То, ипак, није променило положај Индијанаца јер је законска заштита била релативна. Да се стање Индијанаца није битно променило кроз векове, види се и из појаве једног покрета у хиспаноамеричкој књижевности у XIX и XX веку који је познат као индихенизам (*indigenismo*). За разлику од индијанизма (*indianismo*) који су увели европски романтичари стварајући мит о добром и племенитом дивљаку (Шатобријанова *Атала* и *Последњи Мохиканац* Џејмса Фенимора Купера, на пример), индихенизам уводи у књижевност проблематику неправедног положаја Индијанаца, режим сурове експлоатације којој су подвргнути. Најизразитији представници овог покрета свакако су Клоринда Мато де Турнер (*Clorinda Mato de Turner*) са романом *Aves sin nido*, Хорхе Икаса (*Jorge Icaza*) са романом *Huasipungo*, Сиро Алегрија (*Ciro Alegria*) са романом *El mundo es ancho y ajeno*, Алсидес Аргедас (*Alcides Arguedas*) са романом *Raza de Bronce* и Грегорио Лопес и Фуентес (*Gregorio López y Fuentes*) са романом *El Indio*. Припадници покрета воде порекло из Колумбије, Боливије, Еквадора, Перуа и Мексика, дакле земаља у којима је учешће Индијанаца у становништву још увек значајно.

Да би управљали тако пространим територијом шпански и португалски владари су осмислили неопходне политичке институције. Већ у XVI веку стварају се вицекраљевства Нове Шпаније (данашњи Мексико), Перуа и Бразила, а у XVIII вицекраљевства Нове Гранаде и Реке ла Плата. Венецуела

и Чиле биле су капетаније. Огромне раздаљине које су раздвајале колоније и удаљеност од метрополе представљале су огроман изазов за метрополе Мадрид и Лисабон, али вешта организација регионалних институција, висок ниво концентрације моћи у рукама монарха и његовог Савета за Индије, обезбедили су успешно функционисање колоније током три века.

Већ смо видели како су освајање и насилно наметање друштвеног поретка, вере и језика створили колонијални систем у ком живи читав низ различитих раса. Мада у Америци живе бројне расе и етничке групе то не значи да је створено плуралистичко друштво. Напротив, социјалне и економске разлике биле су непремостиве. Међутим, упркос непремостивим поделема неке су везе ипак успостављене. Процес верског и културног синкретизма довео је до стварања колонијалне културе која није била пука репродукција шпанске. После разарања преколумбовских цивилизација, Шпанци се у Америци јављају као градитељи. За разлику од шпанских градова на Иберијском полуострву који се шире, али у суштини настављају средњовековни урбанизам уских улицица које воде до тврђаве, у Хиспанској Америци се граде потпуно различити градови. У средишту града је главни трг од којег полазе правом линијом трасиране улице које воде ка излазу из града. Тако се добијају блокови зграда правилно распоређени у квадрате, улице се укрштају у правом углу. Градови не подижу зидине које би их штитиле од непријатеља, сем лука које се морају бранити од напада пирата. На главном тргу налазе се општинска палата и црква. Црква игра изузетну улогу у стварању и одржавању политичког и друштвеног поретка. Храмови, самостани, болнице и школе су под њиховом контролом и у непосредној су функцији духовне моћи. Али тај политизирани католицизам доприноси стварању неких манифестација колонијалне културе и цивилизације које се јављају као карактеристичне за Хиспанску Америку: верско народно позориште и естетика барокне уметности. Кубански писац Алехо Карпентијер пише у другој половини XX века да се барок као уметнички израз задржао у Хиспанској Америци до данашњих дана пре свега зато што се индијанска естетика релативно лако уклопила у барокни уметнички израз, с једне стране, и зато што је у Америци барок, више него стил, одређено стање духа. Хиспаноамерички колонијални барок преузима основне тенденције шпанског барока и изводи их до саме крајности, у китњастим формама које украшавају олтаре, унутрашњост и фасаде хиспаноамеричких цркава. Експлоатација злата и сребра омогућиће уметницима да користе ове драгоцене метале за богато украшавање верских објеката који се међусобно такмиче у тражењу оригиналних решења.

Процес стварања верског и друштвеног идентитета текао је спорије, али се већ 1531. године јавља легенда о тамнопутној девици (*virgen de Guadalupe*) у долини Мексика. Изградња Катедрале девице Гвадалупе доприноси битно стварању националне свести у Мексику и показује како се вешто понашала Црква. Девица се наводно појавила пред Индијанцем Хуан Дијегом на месту

култа астешке богиње Тонатцин која је представљала симбол земље и мајке. Сличних појава било је и у другим земљама. Али покрштавање верских и друштвених обреда Индијанаца, ма колико било неоспорно у функцији јачања католицизма, кроз ту праксу и строге друштвене поделе омогућиће у каснијим деценијама и столећима реконструкцију етничког идентитета.

Тако постављена друштва хиспаноамеричких држава свакако нису могла бити гарант људских права и слобода. Борбу за независност воде беле елите, синови освајача рођени на тлу Америке: Креолци. У том подухвату уживају подршку мешанаца, али на унутрашњем плану ове две групације гледају на све начине да задрже своје привилегије и настављају, ако не и потенцирају експлоатацију Индијанаца и црнаца. У таквом режиму права има мало простора за испољавање другачијих политичких идеја. Под притиском цензуре бројни напредни мислиоци прибегавају писању пре свега романа, како би кроз њих исказали своје идеје. Мада, и у том подухвату има противречности, јер је број неписмених у Латинској Америци и даље застрашујући, тако да се углавном обраћају оној истој елити против које се боре.

Први роман у Хиспанској Америци појавио се тек 1816. године (Хосе Хоакин Фернандес де Лисарди: *El Periquillo Sarniento*). Пре тога имамо поезију, позориште, есеје и трактате. Историчари књижевности олако тумаче ову чињеницу краљевским декретом којим је забрањен увоз књига из Шпаније и цензуром Инквизиције. Постоје дела која се, примењујући различите критеријуме, могу сматрати првим клицама или најавама романа, али је неоспорно да је Лисардијево дело први прави хиспаноамерички роман. Тако касну појаву романа било би тешко објаснити ако се не би имале у виду горе наведене карактеристике шпанског освајања Америке. Јер прва штампарија основана је у Мексику 1535. године уз подршку и одобрење бискупа Сумараге (Zumárraga), а у Перу је доноси 1582. Италијан Антонио Рикарди (Ricardi).

Међутим, ако штампарије омогућавају стварање и ширење писане речи, забрана увоза одређене врсте књига из метрополе и других европских градова, оставља последице. Из политичких, верских и морално-дидактичких разлога краљевски декрети забрањују фикционалну књижевност у колонијама. У суштини цензура се успоставља над свим делима која немају верску садржину. Црква се бојала да Индијанци не виде у Библији и библијским легендама само још једно фикционално дело више. Циљ је очигледан: спречити да се амерички читаоци заразе опасностима које носе у себи профане књиге са свим штетним последицама које оне значе за духовни живот и морал новог друштва. Ирвин Леонард је својим истраживањима⁷ у шпанским архивама доказао да се краљевски декрети не примењују у потпуности, и да романи циркулишу у шпанским колонијама у тајности. Према Леонарду

⁷ Irving Leonard, *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

трговац Кромбергер (Cromberger), који је од Карла V добио монопол на трговину књигама у Мексику, 1529. године у свом попису инвентара исказује цифру од 398 примерака различитих верзија витешких романа *Amadis y Oliveros*. Дакле, романи ипак стижу до Америке и читају се, мада у ограниченом броју и у атмосфери опасности. Ђузепе Белини у својој историји хиспаноамеричке књижевности⁸ сматра да је тај податак већ довољан да докаже да недостатак узора не може оправдати одсуство романа у колонијалној Америци. Напротив, сматра он, није било романописаца, или боље речено, писаца који би се посветили чистим фикционалним делима. Америчке околности намећу се у тој мери да је хроника дуго времена једина прозна врста. Најприхватљивије је мишљење Фернанда Алегрије⁹ који тврди да је роман цензурисан од стране моралиста XVI века и колонијалних власти, да је спречено његово ширење у Америци, тако да се није ни могла створити читалачка публика. Амерички писци нису испољили веће занимање за ову књижевну врсту која им није могла донети користи, већ напротив, могла је да их угрози. Занимљиво је приметити, подвлачи Алегрија да ни шпански писци који су посетили Америку нису нигде забележили било коју врсту својих запажања: Матео Алеман који је живео у Мексику 1608. године, Тирсо де Молина у Санто Домингу од 1616. до 1618, ни Бернардо де Балбуена, у Мексику и Пуерто Рику. Како то да се међу освајачима и колонистима није појавио писац романа? Било је међу њима и песника и хроничара, али не пишу романе. Део објашњења вероватно лежи у самом карактеру освајања Америке који садржи стално једну врсту крсташког и мисионарског похода. То је књижевност која нема за циљ забаву већ треба да обавести Европу о збивањима у Америци и да оправдава потезе колонијалних власти и Шпаније као империјалне силе. Хиспанска Америка, како исправно уочава Алегрија током XVI, XVII и XVIII века право је бојно поље у домену политике и морала, тако да аутори сматрају да се најбоље средство за испољавање својих порука не налази у роману већ у дидактичкој прози и хуманистичкој поезији. Роман је остављен по страни из политичких и интелектуалних разлога. Коначно, треба имати у виду да је највећи број Шпанаца, освајача и колониста, посебно у првим фазама колонизација неписмен.

То су неки од разлога на које сам сматрао да је неопходно указати да би се боље разумела данашња латиноамеричка књижевност и уметност уопште. Књижевност у Хиспанској Америци и даље има значајну друштвену функцију, а писац се јавља као нека врста водича, учитеља и свести. За Латиноамериканце уметност је израз друштвеног бића, писац је појединац који живи у одређеном друштву и има у њему јасно одређену улогу. Ретки су

⁸ Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Tercera edición corregida y aumentada. Madrid, Castalia, 1997.

⁹ Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea, 1974.

аутори који се залажу за моралну и политичку неутралност, или за чисту уметност. Не заборавимо да је оснивач једног чисто естетицистичког песничког покрета Рубен Дарио писао „Оду Рузвелту“. Изгледа да у хиспаноамеричким државама, где је процес националне интеграције и дефиниције националног идентитета још у току, где су економски, развојни, политички и друштвени проблеми још увек велики, писац не може да затвара очи пред свакодневним збивањима. Због тога је свако разматрање хиспаноамеричке књижевности неминовно везано и за социјалне и политичке преокупације које мотивишу писца или их налазимо у његовом делу. Џин Франко (Jean Franco) лепо указује у својој *Историји латиноамеричке културе* да се у Латинској Америци књижевни покрети разликују од европских. Хиспаноамерички модернизам, нуевомундизам, индихенизам, одређују истовремено и друштвени став, док се европски кубизам, импресионизам, симболизам односе на технику израза. Та је разлика изузетно значајна, јер указује на чињеницу да се уметнички покрети јављају као одговор на факторе који су ван уметности. Нове друштвене ситуације одређују положај уметника, а он онда импровизује или користи уметничку технику коју сматра одговарајућом за своје циљеве. Корени таквог приступа уметности налазе се, по мом мишљењу на самом почетку појаве Латинске Америке на светској позорници: у открићу и освајању Америке.

ЛИТЕРАТУРА

Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea, 1974.

Arciniegas, Germán. *El Continente de siete colores. Historia de la cultura en América Latina*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

Bellini Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Tercera edición corregida y aumentada. Madrid, Castalia, 1997.

Chaunu, Pierre. *Conquête et exploitation des nouveaux mondes (XVI^{ème} siècle)*. Paris, PUF, 1977.

Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México, Joaquín Mortiz, 1971.

González Echevarría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique (ed.). *Historia de la Literatura Hispanoamericana. Tomo I, Del Descubrimiento al Modernismo*. Madrid, Gredos, 2006.

Lambert, Jacques. *Amérique Latine, structures sociales et institutions politiques*. Paris, PUF, 1963.

Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Dalibor Soldatić

LA CONQUISTA DE LA AMÉRICA HISPÁNICA Y EL GOBIERNO COLONIAL COMO
CLAVE PARA UN ENFOQUE A LA LITERATURA HISPANOAMERICANA
(Resumen)

Si bien es cierto que una obra literaria es buena solamente si tiene valor universal, al analizar las obras de los escritores hispanoamericanos resulta indispensable tener en cuenta los rasgos específicos de su desarrollo, pues éste no coincide con el de las literaturas europeas. En primer lugar porque se estudia la literatura hispanoamericana como un todo aún y cuando no se nieguen las características nacionales específicas de cada una de las literaturas que abarca el concepto de literatura hispanoamericana.

En segundo lugar porque el continente americano sufrió uno de los procesos más violentos e irreversibles de aculturación, imposición de un orden social, religión y lengua a los indígenas. Por lo tanto la América Latina se ve obligada en 1492. a entrar en una nueva fase de su vida y organización social a través de un proceso de aceleración de las fases de desarrollo. España, campeona del catolicismo ortodoxo impone, sin embargo, un concepto feudal de la sociedad en la que la posesión de la tierra significa poder. Por otra parte la Iglesia católica viene al continente americano con una misión apostólica: la de ganarse almas nuevas. Esas tensiones entre las tradiciones precolombinas y lo moderno constituyen una de las características de la literatura hispanoamericana. Señalando los efectos más significativos de la conquista y colonización: imposición del tiempo lineal en vez del cíclico, condiciones de vida y posición social del indio, mezcla de razas, jerarquías sociales y el subsecuente caciquismo y caudillismo, se observan sus reflejos en la literatura hispanoamericana. Como uno de los más importantes se indica la tardía aparición de la novela. Todo ello lleva a una posición social del escritor en la América Hispánica que difiere de la del europeo. Mientras en Europa es posible buscar soluciones a problemas formales del arte en la América Latina las situaciones sociales determinan la posición del escritor. Y las raíces de ello se hallan precisamente en la época del descubrimiento y conquista de América y la colonia.

Кључне речи: хиспаноамеричка књижевност, откриће и освајање Америке и њихов одраз на уметничко стваралаштво.

Olympia Antoniadou
Université de Thessalonique
Efstratia Oktapoda
Université Paris IV

LITTÉRATURE ENGAGÉE DANS L'ESPACE BALKANIQUE. ANDRÉ KÉDROS, R-ÉVOLUTION IDENTITAIRE ET D-ÉCONSTRUCTION IDÉOLOGIQUE

Dans l'espace géographique des Balkans, la littérature et la langue française se présentent comme des vecteurs d'émancipation pour les écrivains qui, d'une part, stigmatisent la servitude et les préjugés du système capitaliste, de l'autre, critiquent le socialisme établi et la bureaucratie communiste. Le cas de l'écrivain grec André Kédros (1919–1999) est assez original par rapport aux règles précises qui dominent la littérature prolétarienne et ses romans peuvent se lire comme des ouvrages d'initiation à l'histoire prolétarienne.

Marquée par la douleur de la guerre civile, le déracinement et l'exil, la terre des Balkans a toujours été une terre de conflits et de grande souffrance jusqu'à l'aube du XXI^e siècle. Loin des complots et des intrigues romanesques moyen-âgeuses, auteurs et peintres dotent leur œuvre d'une connotation politique. Auteurs engagés, ils font œuvre militante. Ils dénoncent et stigmatisent mettant leur plume au service de l'idéologie. L'écrivain devient une "conscience malheureuse" (Barthes)¹ et tout homme politique qui se lance dans l'écriture veut devenir le témoin de l'Histoire ; l'écriture a ainsi une destination sociale, puisqu'elle est la "forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire"².

L'idéologie de l'œuvre doit s'entendre en termes de représentation sociale et de constantes polémiques implicites ou explicites, alors que la littérature engagée affiche son idéologie. Elle indique aussi que la création esthétique ne peut pas être tenue pour désintéressée. À l'exercice même de la lecture, elle ajoute une indication proprement politique, inavouée, et résulte de la situation de l'écrivain et du jeu de la lecture publique³.

¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2001, p. 10.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, t. 1, 1990, p. 747.

Dans cette contradiction se place tout le développement de la création littéraire depuis le XVIII^e siècle : d'une part, on accorde à l'écrivain et à l'œuvre un pouvoir de survol ; d'autre part, on constate les contraintes dans lesquelles il se trouve inévitablement pris. L'écrivain vit de la contradiction ou entreprend de définir son œuvre à partir de cette contradiction, pour suggérer finalement l'utopie d'une autonomie absolue de l' "écriture" qui, définie comme un ensemble autarcique, échapperait à toute contrainte idéologique; elle deviendrait alors invention d'une langue, contre la langue donnée et falsifiée par l'idéologie. La *doxa* dont parle Barthes veut que cette peur soit constituée par le langage des autres. Elle suppose une utopie: celle d'échapper au mensonge généralisé qui prête à l'écrivain le pouvoir démesuré de refaire librement toute la langue. Mais il s'agit d'une utopie inconséquente; car si le mensonge est général, il ne peut être dénoncé ni même constaté. La critique de l'idéologie est de fait inséparable du statut de l'écrivain: médiateur culturel, il n'est pas reconnu comme tel; inventeur, il reste soumis à une sorte de malédiction, porteur de l'expression qui défait la duplicité, il est récusé. Le créateur s'avère un homme au négatif, qui dénonce grâce au pouvoir du négatif. Toutes les avant-gardes se lisent, se disent, depuis Flaubert et Baudelaire, suivant ce jeu qui a son origine dans une réalité sociologique: l'opposition de l'artiste et du bourgeois, de la gratuité et de l'intérêt⁴.

Dans l'espace géographique des Balkans, que ce soit la Roumanie avec Oana Orlea, la Serbie avec Négovan Rajic, ou la Grèce avec André Kédros, la littérature et la langue française se présentent comme des vecteurs d'émancipation sur deux niveaux: d'abord l'auteur s'affranchit de la servitude et des préjugés du système capitaliste, puis, il s'affranchit de l'application du socialisme établi et de la bureaucratie communiste. Ces deux principes politiques nous préoccuperont dans cette étude que nous focaliserons sur le cas de l'écrivain grec André Kédros⁵.

Cette double émancipation vise à l'idéal de la solidarité humaine, idéal issu du contexte socio-chrétien européen et des idéaux de la Révolution française. Pour parvenir à son objectif, Kédros utilise un "exotisme" imaginaire spécial où utopie et réalité se confondent.

On dit que la littérature est la sœur aînée de la politique. On aime croire que les deux arts, de l'écriture et de la parole, ne se séparent jamais. On peut pourtant constater que la fusion idéologique entre la littérature et la politique a fait le plus

⁴ *Ibid.*, p. 747.

⁵ André Kédros (1919–1999) est le pseudonyme littéraire de Virgile Solomonidis. Originaire de Corfou, il est, dans la tradition de Jean Psichari et de Jean Moréas, un auteur grec qui écrit en français. Réfugié politique en France depuis 1946, il a publié en français de nombreux romans. Son premier roman, écrit directement en français, paraît en 1948 sous l'égide d'Aragon qui l'encourage à écrire. Ses romans ont été traduits en plusieurs langues. Il est aussi auteur de plusieurs ouvrages et essais à caractère historique et politique. Son *Histoire de la résistance grecque 1940–1944* reste un ouvrage de référence.

souvent naître l'exil. En effet, la voie de l'exil, tellement recherchée par les artistes en général et les écrivains en particulier, est imaginée comme la voie de la liberté⁶.

Par sa persistance dans la défense du droit des "prolétaires", Kédros finit par créer un mythe, celui du prolétariat, rédempteur de la vie actuelle, une sorte de retour à un paradis perdu, à l'ère où le mal-capitalisme se développe. Parti de la Grèce lors de la guerre civile (1946–49), l'auteur n'écrit pas en grec comme l'ont fait ses camarades de gauche (Hatzis, Loundemis et d'autres), mais il choisit le français comme moyen d'expression, sous l'ombre idéologique d'Aragon. Ce code langagier utilisé notamment par les intellectuels, donne la possibilité à l'auteur de véhiculer au public francophone les idées de la gauche grecque. Il s'agit donc d'une littérature engagée, produite pendant une période historique cruciale qui s'éloigne avec le temps du monde grec pour se dédier à l'idéal de la gauche. Dégagé plus tard de ses préoccupations idéologiques, l'auteur continue à écrire en français pour exprimer le changement de son point de vue.

Le cas d'André Kédros est assez original par rapport aux règles précises qui dominent la littérature prolétarienne⁷. Bien qu'il s'occupe des causes gauchistes et prolétariennes, Kédros n'est pas un prolétaire⁸. Une première lecture de ses romans pourrait les qualifier pas seulement comme prolétariens, mais aussi comme des romans appartenant au réalisme socialiste⁹. L'auteur soutient que la littérature doit aider à faire advenir cette nouvelle réalité en éduquant les lecteurs dans l'esprit du socialisme. La disparition de l'importance de l'individu entraîne des

⁶ Voir aussi Daniela Veres, "La Liberté reste pourtant une chimère", in *La Lettre R. Revue de culture et de création*, n° 2–3, *Arts et politique*, Editura Universitatii Suceava, 2005, pp. 183–186.

⁷ L'expression "littérature prolétarienne" comprend au sens général la littérature écrite par des ouvriers – simple secteur sociologique de la littérature dite populaire – à l'ère du développement de l'industrie capitaliste. Dans la prose, elle tente de peindre le mouvement populaire et le héros ouvrier. Selon le marxisme, le terme "prolétariat" désigne les ouvriers de la grande industrie appelés par l'Histoire à prendre la relève du capitalisme et à instaurer une société sans classes. Dans cette optique, "la littérature prolétarienne sera, à partir de 1848, la littérature ouvrière d'inspiration marxiste". (*Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, t. 1, p. 1299. Voir aussi Paul Aron, *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. "Un livre, une œuvre, 1995, pp. 13–14).

⁸ Paul Aron, *op. cit.*, p. 197. Voir aussi, Goetz Briefs, *The Proletariat: A challenge to Western civilisation*, McGraw-Hill, NY and London, 1937.

⁹ L'expression "réalisme socialiste" apparaît en l'ex-Union Soviétique, où elle est officiellement consacrée en 1934 comme la meilleure méthode de création esthétique et littéraire. Par son "réalisme", la doctrine se rattache aux grands ancêtres russes du XIX^e siècle; par son caractère "socialiste", elle tend vers l'avenir désiré, celui d'une société sans classes. Le projet eut des échos dans l'Europe des années 1930 chez Aragon, Éluard, Malraux, Brecht ou Alberti. *Dictionnaire des termes littéraires, op. cit.*, p. 403.

tentatives de placement des valeurs nées d'idéologies différentes comme contenu de l'œuvre romanesque. Sur ce plan se situent les idées de communauté et de réalité collectives que l'idéologie socialiste avait introduites et développées dans la pensée occidentale.

Les romans de Kédros ne constituent pas seulement la lecture d'une écriture documentaire, mais ils évoquent l'histoire du XX^e siècle. Ses ouvrages peuvent servir d'ouvrages d'initiation à l'histoire prolétarienne. *Le Lit de Procuste*, son roman prolétarien par excellence, décrit les histoires parallèles des membres d'une famille d'origine plébéienne, de Kir Manolis, menuisier et de Kira Tossitza. Yorgos n'est qu'un voyou, un contrebandier. Pandélis, marié et père d'une fille, est en prison pour avoir été mêlé à la politique. Son frère Doudou, ouvrier aux tissages, quand il ne travaille pas, est chômeur. Quant à Manolis, l'électricien, il a une fille impotente. Monsieur Sarandidis est le seul qui est appelé Monsieur et qui est bien établi : c'est un homme d'affaires, il a épousé une femme d'une famille riche et aristocratique. Sa mère en fait la distinction: "C'est un monsieur, c'est pas un pauvre diable comme les autres. Mais, justement, nous lui faisons honte"¹⁰.

Les prolétaires ont développé entre eux une sorte de solidarité et de code d'honneur, régis par des valeurs pures et incorruptibles¹¹. Ils forment un quadrillage impénétrable pour l'ennemi, les patrons et les maîtres. Pendant un incident où l'on soupçonnait à tort Akrivi d'être voleuse – ouvrière aveugle depuis huit ans qui avait caché son infirmité par peur d'être mise à la porte – Panos, le leader syndical, essaie de la protéger. Il fait appel à la sympathie du groupe pour ne pas appeler les flics et régler ainsi l'affaire en famille.

Camarades, savez-vous garder un secret? Kira Katina travaille depuis quarante ans. Tout aveugle qu'elle est, elle fait son travail aussi bien qu'une autre. Et les patrons ne doivent rien savoir...¹²

Une fois le "complot" accordé, la solidarité est éveillée. Ni les contremaîtres ni les patrons n'ont appris la vérité. Kira Katina vaquait à son travail, comme avant, donnant le change à ses employeurs et la mauvaise conscience aux camarades. "Symbole de l'absurdité et de la cruauté de ce monde, elle réveillait l'envie de combattre"¹³.

¹⁰ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, Paris, René Julliard, 1957, p. 10. Roman par excellence prolétarien de Kédros dans lequel il raconte les histoires parallèles des membres d'une famille d'origines plébéiennes.

¹¹ Dans ce roman, où le lecteur rencontre les chefs de la mafia internationale en pleine action, Irène, une scientifique, issue d'une famille de paysans bretons, avait fait des études grâce aux bourses qu'elle avait décrochées à force de travail et d'obstination ; c'est le seul personnage qui reste pur et incorrompu jusqu'à la fin. André Kédros, *Le Grand jeu de Basilio Salvo*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 76.

¹² André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op.cit., p. 216 et p. 218.

¹³ *Ibid.*, p. 309.

Pour l'auteur, le recours aux valeurs prolétariennes constituerait le retour rédempteur de la vie actuelle, à l'ère où le mal se développe sous le masque du capitalisme¹⁴. Ce sont alors les militants qui jouent le rôle de porte-parole. Ils essaient d'éveiller les premiers, les persuader du besoin d'engagement et de lutte, les faire adhérer enfin au parti communiste, seule voie vers l'amélioration de leur vie. Puisqu'ils ne peuvent pas se défendre seuls, il faut qu'ils rejoignent leurs camarades dans la lutte. S'ils restent pathétiques à cause de la peur, rien ne va changer¹⁵.

Toutefois, l'évolution de la conscience du prolétariat ne fonctionne pas automatiquement. Il se peut que le prolétariat se présente sous la forme d'une masse misérable et pitoyable, comme lors d'une manifestation à Bucarest. Même si, sur leur chemin, leurs mains invisibles couvrent les murs et les trottoirs d'inscriptions subversives signées de la faucille et du marteau, la plupart ne savent pas lire.

Ils poussent de temps en temps des "hourras" et semblent se réjouir de la force de leurs gosiers. Ils n'ont ni guides, ni mots d'ordre. C'est un troupeau lamentable¹⁶.

Dans le roman, on rencontre deux catégories de prolétaires: d'une part, les engagés, des gens d'un esprit très clair et fort capable malgré les conditions extrêmement difficiles sous lesquelles ils sont obligés de lutter. Il se peut qu'ils soient parfois officiellement organisés. Panos, militant convaincu, mal vu par les bonzes du syndicat puisqu'il affiche ouvertement ses liens avec le front progressiste de l'E.D.A., ce qui fait que beaucoup de gens le désignent comme un communiste. Mais s'il n'avait jamais été arrêté et s'il n'avait pas de dossier à la Sûreté, on ne pouvait rien prouver de ce qu'on disait sur son compte.

Doué d'une vive intelligence, d'un flair sans pareil, connaissant la loi sur le bout des doigts, Panos avait su se tirer avec adresse de tous les mauvais pas. À l'usine, les ouvriers organisés le considéraient comme leur vrai dirigeant¹⁷.

À part les militants organisés, il y en a aussi des clandestins, comme c'est le cas des intrus lors d'une émission télévisée qui essaient de faire diffuser leur message en fraude.

¹⁴ Les bourgeois en tant que classe sociale ont des intérêts individuels qui ne sont pas seulement contre le prolétariat, mais aussi contre les autres bourgeois. Voir K. Marx, F. Engels, *Collected Works, Lawrence and Wishart and Progress*, London and Moscou, 1975, vol. 3, p. 313 et p. 325; voir aussi E. Kamenca, *Marxism and Ethics*, London, Macmillan, 1969.

¹⁵ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 196.

¹⁶ André Kédros, *Les Carnets de Monsieur Ypsilante, homme d'affaires*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1955, p. 10.

¹⁷ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 211.

– Petits bourgeois, nobles pères, autruches sans tête, boussoles affolées, et vous tous: dirigeants hors rail, richards pauvres d'esprit, technocrates robotisés, écoutez-nous! [...] Voici le temps des monstres que vous avez enfantés!...¹⁸

De l'autre côté se trouvent les simples ouvriers d'un esprit pur, presque naïf, qui visent à une vie tranquille. C'est le cas de Doudou, "un bon petit gars, un peu cabochard, un peu naïf, mais dont on eût pu faire, pour peu qu'on s'en donnât la peine, un militant". Renfermé, il se méfiait de la jovialité bruyante du leader syndical. Rêveur, il détestait l'action. L'agitation syndicale lui paraissait vaine¹⁹.

La connaissance de soi est alors en même temps pour le prolétariat la connaissance objective de l'essence de la société. En poursuivant ses buts de classe, le prolétariat réalise consciemment et objectivement, les buts de l'évolution de la société qui, sans son intervention consciente, resteraient nécessairement des possibilités abstraites, des limites objectives²⁰.

Avec le personnage de Yorgos – un luben prolétaire piégé pour un crime qu'il n'a pas commis – on assiste au choc d'une sorte de métamorphose qui lui fait nier ses origines sociales. "Gros, gras et habillé comme un prince"²¹, il fait semblant d'avoir adhéré enfin à la classe dominante. Quand sa mère lui propose d'épouser Evanthia, la fille du cordonnier, il pique une crise en se disant que sa pauvre mère "ne voyait pas qu'un monsieur ne peut épouser qu'une vraie Dame, que désormais il appartenait à un autre monde"²².

Cette métamorphose qui fait bousculer le personnage est si superflue qu'il n'arrive pas à convaincre sa propre mère, puisqu'il s'agit d'un faux et mauvais sosie de son fils. La voix avait, sous une assurance nouvelle, des inflexions qui ne trompent pas une mère. "Depuis toujours, c'était Yorgos, et nul autre de ses enfants, qui traînait ainsi sur les syllabes"²³. Mais lui, sans pouvoir en prendre conscience, arrive jusqu'au point d'éprouver de la honte pour les origines plébéiennes de sa mère, "vieille femme, la tête serrée dans un fichu de paysanne, comme sa mère" et il arrive à la renvoyer de sa taule de peur qu'elle rencontre son avocat: "-Tu vas reconduire madame jusqu'à la porte, exigea Yorgos, en appuyant avec une sorte de défi sur le mot "madame"²⁴.

¹⁸ André Kédros, *Le Verrou*, Paris, Éditions Albin Michel, 1961, pp. 86–87.

¹⁹ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 213.

²⁰ Voir Georg Lukacs, *Histoire et conscience de classe* (traduit par K. Axelos et J. Bois), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. "Arguments", 1960, p. 189.

²¹ Selon la description de sa mère qui a failli le reconnaître. André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 204.

²² André Kédros, *Une femme trop aimée*, op. cit., p. 207.

²³ *Ibid.*, p. 205.

²⁴ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 209.

D'autre part, il y a ceux qui n'ont jamais oublié leurs origines, bien qu'ils "acceptés" de la "haute société", puisqu'elles ne cessent de leur faire rappeler qu'ils sont des intrus, comme c'est le cas de Yorgos, homme d'affaires réussi d'origine plébéienne:

Mais souvent, la raideur de certains hommes politiques, les propos plutôt ambigus des entrepreneurs enrichis dans le commerce avec le Moyen-Orient lui [Yorgos] rappelaient que, pour la haute société athénienne, il n'était toujours qu'un intrus, un parvenu²⁵.

Ce qui a de la valeur pour le prolétariat c'est de savoir que leur action est la transformation et la libération. L'évolution économique objective ne peut que créer la position du prolétariat dans le processus de production, position qui a déterminé son point de vue; elle ne peut que mettre entre les mains du prolétariat la possibilité et la nécessité de transformer la société. Mais cette transformation elle-même ne peut être que l'action libre du prolétariat lui-même²⁶. En tout cas, le prolétariat, poursuivant sa propre émancipation, doit nécessairement poursuivre l'émancipation humaine²⁷.

Ancien gauchiste aux côtés d'Aragon, même à la suite de sa rupture avec lui, Kédros ne se désengage pas complètement des causes gauchistes et il n'hésite pas à faire une vive critique de la gauche, telle qu'elle s'est appliquée comme système politique²⁸. Dans son roman *Une femme trop aimée*, il décrit de façon démasquante l'ancien "petit Paris des Balkans", Bucarest transformé par Ceausescu qui a fait démolir des quartiers pittoresques et des églises byzantines pour ériger, à leur place, sur des centaines d'hectares, un monstre en marbre et en béton, une "gigantesque pâtisserie architecturale", baptisée "la maison du Peuple" mais dans laquelle le peuple n'avait guère accès, puisque ce palais leur servait de résidence. Le palais se prolongeait par une avenue bordée d'immeubles modernes, où les "Conducator" avaient logé leur "nomenklatura". "Mais, selon l'idée qu'ils se faisaient de leur propre grandeur, rien ne devait gêner la perspective qui s'ouvrait devant leurs fenêtres"²⁹.

De même, le grand café "Caspas" qui était avant la guerre le lieu de rencontre des artistes, des écrivains et des journalistes, sous le régime de Ceausescu est déserté par les intellectuels et a perdu son caractère à cause du manque de

²⁵ André Kédros, *Une femme trop aimée*, op. cit., p. 166.

²⁶ Georg Lukacs, op. cit., p. 256.

²⁷ David W. Lovell, *Marx's proletariat: The making of a myth*, London and New York, Routledge, 1988, p. 6.

²⁸ Voir aussi Olympia G. Antoniadou, "L'image de la Roumanie à travers l'œuvre romanesque d'André Kédros", in *Analele Universitatii Stefan cel Mare Suceava (Annales de l'Université de Suceava)*, tome XI, n° 2, 2005, pp. 19–30.

²⁹ André Kédros, *Une femme trop aimée*, op. cit., pp. 7–8.

libre expression des idées, dès le moment où les mouchards du pouvoir guettaient les moindres propos de son ancienne clientèle³⁰.

La critique caustique ne se limite pas au niveau esthétique, mais elle s'étend au niveau de la corruption des mœurs afin de décrire l'échec de l'ancien système politique. Suite à la chute du régime des Ceausescu et de leur clique, une nouvelle classe économique est submergée, celle des millionnaires qui résident dans plusieurs villas somptueuses, réquisitionnées par les grands dignitaires du régime, qui appartenaient aux boyards émigrés. "Aujourd'hui, les boyards sont morts à Paris, à Londres ou ailleurs"³¹. Pour ne pas parler des anciennes danseuses du ballet folklorique d'État, de véritables poupées, qui se sont réduites à être les maîtresses de ministres et de hauts fonctionnaires³². Cette corruption des mœurs retourne là où elle est née, c'est-à-dire au sein du parti, tout en formant un cercle vicieux:

Poussés par des ambitions effrénées, les dirigeants émigrés se livraient une lutte à couteaux tirés. À couteaux tirés ou à dard empoisonné? Ils se comportaient comme une poignée de scorpions enfermés dans une bouteille³³.

Les protagonistes des romans de Kédros ne jouent pas toujours ou pas seulement le rôle de défenseurs ou de porte-parole des causes gauchistes, mais ils jouent aussi le rôle des opposants. Prenons l'exemple de Yorgos Sotiriadis, fils d'un ancien combattant communiste grec, emprisonné pendant la guerre civile grecque. Yorgos se savait dans le collimateur de ses compatriotes réfugiés et des responsables roumains des organisations de la jeunesse. Aussi avait-il pris soin, pendant toutes ces années, de se conformer à ce qu'on attendait de lui. L'aversion qu'il vouait à son père depuis son enfance avait déteint sur la vision du monde que celui-ci incarnait. Son père était communiste. Dès lors, Yorgos exécrait le communisme. Son père avait sacrifié sa famille à un idéal qui visait à instaurer en Grèce un régime comme celui des Ceausescu. Cela a suffi pour que Yorgos déteste les "démocrates populaires".

Mais de plus, au fil des mois et des années, il avait découvert à quel point le "socialisme à la Roumaine", censé être au service du peuple, ne profitait qu'aux dirigeants et à leurs acolytes. À quel point, aussi, était-il fondé sur le népotisme, la délation et la terreur. Lucide, Yorgos était aussi prudent³⁴.

³⁰ *Ibid.*, pp. 102–103.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ *Ibid.*, pp. 58–59.

³⁴ *Ibid.*, pp. 47–48.

Dès son enfance, Yorgos mettait en doute le pouvoir. Lors d'une visite du ministre roumain à son école, il lui a posé une question minante: "–Je m'interroge, camarade proviseur, sur vos propos au sujet des juifs. D'abord les millions de juifs que les nazis ont gazés... étaient-ils des ploutocrates? Et puis... Karl Marx n'était-il pas juif ?" pour recevoir une réponse plutôt inattendue:

Mais la Grèce n'est pas le seul pays où sévit la répression. Ici même, en Roumanie, si l'on ne fusille pas à tout va, comme en Grèce, beaucoup d'innocents, dont le seul tort est de ne pas penser comme nous, croupissent en prison³⁵.

C'est un exemple d'altérité politique à l'intérieur et en dehors du parti. Le ministre appartient aux rares cas des hommes engagés qui ne sont pas d'accord avec les pratiques suivies du parti, que l'intolérance de ses camarades a conduit au suicide. Yorgos Sotiriadis n'est pas le seul à appartenir à cette altérité politique. Avec Négréanu, ils ont découvert à de petits signes imperceptibles aux autres, qu'ils partageaient les mêmes opinions, peu orthodoxes à l'égard du régime et de ses dirigeants. Tout en cherchant systématiquement maintenant, les contacts avec des oppositionnels camouflés, Yorgos, qui restait prudent, avait mis au point une technique d'approche qui devait, en principe, le mettre à l'abri d'une fausse manœuvre. Il a découvert ainsi, même parmi les Grecs émigrés, anciens combattants des l'"Armée démocratique", des hommes qui pensaient comme lui³⁶.

Quand les autorités d'Athènes ont commencé à permettre le retour de certains réfugiés politiques, à condition qu'ils signent une "déclaration de repentir", dans laquelle ils rejetaient le communisme et répudiaient leur passé, Yorgos, après quelques hésitations, décide de profiter du nouveau cours des choses:

Certes, il était le fils d'un "héros de la Résistance" toujours incarcéré, mais lui-même n'avait jamais été un militant. Mieux encore: il détestait la doctrine et la pratique du communisme, telles qu'il les voyait à l'œuvre en Roumanie³⁷.

L'auteur fait dans ses romans une critique violente, dérangeante, presque inattendue; une critique sociale féroce. Il n'hésite pas à dévoiler l'aspect négatif du régime prétendu communiste. Les arguments du père et du fils Sotiriadis qui reprennent dans l'excès la question de la filiation idéologique trouble entre générations, est laissée en suspens jusqu'à la fin du roman. Le fils d'un ancien combattant essaie de convaincre son père de l'échec des anciennes démocraties populaires et de tous ces crimes monstrueux – les procès truqués, Katyn, les millions

³⁵ *Ibid.*, p. 54.

³⁶ *Ibid.*, p. 56 et p. 58.

³⁷ *Ibid.*, p. 62.

d'innocents envoyés à la mort ou dans les goulags. Pour le fils, c'est le matérialisme historique qui guidait les Staline, Ceausescu et autre Milosevic, idéologie creuse qui est morte de sa belle mort et qu'il serait temps d'enterrer. Pour le vieux combattant, ce sont les hommes qui sont morts ou qui ont souffert pour avoir combattu l'occupant nazi et le fascisme, et le matérialisme historique, malgré ses défauts, fut meilleur que le matérialisme qui a suivi, "le culte du veau d'or".

Comment pouvez-vous – toi et ceux de ta génération – vivre sans le moindre rêve généreux? *demande-t-il à son fils pour que ce dernier lui réponde:*

- On a vu où ces rêves généreux t'ont mené. Au bagne!³⁸.

L'auteur met en relief cette réplique, d'où la greffe inattendue qui s'accomplit sous sa plume entre les deux mondes confrontés, capitaliste et socialiste. Aux paroles de Manos Sotiriadis imprégnées d'une tristesse qu'il n'essaie pas de cacher, qu'autrefois c'étaient les ouvriers qui descendaient dans la rue, pas les popes et les moines, Lorentz, le PDG d'une grande entreprise américaine, note qu'aux États-Unis, il n'y a presque plus d'ouvriers. Les uns se sont embourgeoisés, les autres se sont appauvris jusqu'à qu'ils deviennent ce "lumpenprolétariat" dont parlait Marx. Mais le plus souvent, ils ont été remplacés par des automates. "Les petits-bourgeois et le "lumpenprolétariat" ne descendent pas dans la rue et ne font pas la grève. Les automates encore moins...". Yorgos en saisit la chance de désapprouver encore une fois le choix idéologique de son père:

- Mais vous avez eu l'intelligence de vous rendre aux États-Unis, le reprit Yorgos avec une certaine rudesse. Dans un pays libre. Où vous êtes devenu le PDG d'une grosse boîte. Vous ne vous êtes pas accroché à des chimères comme mon père³⁹.

Cette dispute idéologique, d'une contestation et d'une déchéance certaine, a lieu aussi pour un autre couple de fils et de père, celui de Charles et de son père communiste. Charles en a assez des promesses du Parti, entendues comme des paroles rituelles, mais ne pouvant apporter le moindre changement:

- Non, la grève continue, qu'il dit. Combien de fois, combien de fois !... Pommes de terre, midi et soir. Réunions, grèves, chômage, coups de matraque. Le visage tuméfié, monstrueux du père. Et le sourire horrible dont il voudrait rassurer les siens... Un quart de siècle de mots et de coups, de coups et de mots. Je suis fier d'appartenir à la classe montante... Les lendemains qui chantent... c'est la lutte finale... Le communisme, la jeunesse du monde...⁴⁰

³⁸ *Ibid.*, p. 180 et p. 182.

³⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁰ André Kédros, *Le Verrou*, *op. cit.*, p. 67.

À travers ce couple, l'auteur fait avancer la bataille décisive de la lutte contre de pareilles pratiques, les batailles sociales et politiques qui mènent des mouvements, qui entendent défendre et représenter cette sorte d'hypocrisie. Pour les uns, il n'y a pas de vieux et de jeunes, de générations; il n'y a que des maîtres et des esclaves, des oppresseurs et des opprimés, des exploités et des exploités.

Qu'en restera-t-il des blancs et des noirs, des bons et des méchants... après ?
Quand le rouleau compresseur aura passé sur la terre? Tous dévastés, ratiboisés, égalisés!...⁴¹.

Ils protestent et signent la paix au nom d'une Union soviétique qui veut le désarmement, mais aussi au nom d'un capitalisme, agonisant, et tôt ou tard mort et enterré. Pour les autres, selon les lois de l'Histoire, le socialisme triomphera tôt ou tard partout tandis que le capitalisme mourra de ses contradictions, de son incapacité de résoudre les problèmes⁴².

Kédros confronte son propre point de vue d'auteur communiste engagé par une analyse profonde et objective et n'hésite pas à conférer les points de vue contrariés de ses personnages. Dans cette polémique, il y a place pour les goulags des Soviétiques et leurs crimes au Cambodge et à Vietnam, comme pour les bombes atomiques des Yankees, (les Américains) et leurs crimes à Hiroshima et Nagasaki, en Indochine et au Chili.

Ses romans sont des textes graves d'une actualité accrue au moment où l'on parle justement de la mort des idéologies. Loin de se limiter à une défense et à une apologie du régime politique qu'il a défendu comme militant, la problématique kédrienne s'étend à un champ beaucoup plus vaste. L'auteur confronte des enjeux qui sont autant politiques qu'humanitaires et relève des problématiques nationales et internationales. D'une part, il y a la faim et la survivance, de l'autre, se trouve l'idéologie et l'abondance.

Vaincre la faim est une chose. Viser à l'abondance, c[e]'en en est une autre. Le bon vieux Marx mettait les roses tout de suite après le pain. Les roses, c'est pas le frigidaire! C'est autre chose! Regardez les Algériens! Si j'en juge avec mon âme de Grec, ils se battent pour manger à leur faim, bien sûr, mais aussi pour pouvoir dire "merde" à qui ça leur chante!⁴³

Pour ce qui est de l'idéologie, Kédros pense qu'il faut l'adapter à des conditions précises et ne pas l'imiter de façon servile. Il faut que les hommes politiques soient des ethnologues pour étudier les peuples, leur âme, leur façon d'être, les us et coutumes; se pencher sur leur présent et sur leur passé; enfin

⁴¹ *Ibid.*, p. 69.

⁴² *Ibid.*, pp. 69–70.

⁴³ *Ibid.*, p. 231.

adapter les moyens aux buts, sans oublier les origines, puisque “si on a la main lourde, ce n’est pas une entaille qu’on fait, c’est une blessure qui ne guérira jamais. On saccage au lieu d’opérer”⁴⁴.

Kédros met ainsi son écriture au service de l’idéologie et contre le capitalisme. Par l’intermédiaire de ses héros, il fait le manifeste politique du paradis perdu. Manos, ancien combattant qui a sacrifié sa vie à son idéologie, a longtemps cru avoir accompli son devoir en sacrifiant son bonheur pour la cause idéaliste. Aujourd’hui, il se sent floué. Tout ce à quoi il a cru s’est effondré. Tout ce pourquoi il a tant souffert se révèle vain et corrompu. En ex-URSS, les anciens communistes se sont convertis au capitalisme, quand ils ne militaient pas dans des groupements chauvins, voir fascistes⁴⁵. Et il conclut avec amertume que

Nous ne sommes plus que les derniers témoins d’un rêve échoué... Quant à nos jeunes... Des réalistes, des mercantiles! Ils ne sont pas prêts à s’investir dans quelque rêve généreux que ce soit...^{46,47}

Socialiste militant, motivé par la lutte politique, l’auteur écrit comme on conjure un sort funeste pour témoigner force, espérance et foi en l’homme; une volonté de parler autrement en déplaçant le regard vers ceux qui ont connu à degrés divers un parcours de combat, qu’il soit professionnel, intellectuel ou humain. D’où cette idée simple, mais féconde: aller à leur rencontre. Avec ses personnages fictifs militants, les doubles de l’auteur, Kédros se veut l’architecte d’un paradis perdu.

L’auteur avance surtout l’idée que les penseurs marxistes, en exhortant les écrivains à subordonner la création littéraire à la recherche active de solutions pour les problèmes du présent et de l’avenir, méconnaissent l’importance d’un passé personnel, souvent douloureux à la genèse de l’artiste. Manos Sotiriadis, Pantelis Sarandidis et Coronel sont des archétypes de combattants gauchistes, de personnalités grandioses qui donnent l’impression d’hommes solitaires, à l’intelligence caustique et à la nonchalance étudiée. Anciens résistants, la plupart d’entre eux sont arrêtés et torturés⁴⁸. Leur supériorité est accentuée en comparaison avec les non-engagés qui jouissent cependant d’une vie meilleure. Être communiste signifie rester piégé dans le statut de l’ouvrier et tant pis, moisir au cachot, malgré le niveau et la qualité de leur personnalité⁴⁹. Il s’agit de

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 231–232.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁷ André Kédros, *Une femme trop aimée*, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁸ André Kédros, *Le Verrou*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹ Voir sur ce point les cas contrariés de Pantelis, communiste et ouvrier et de Vassilis, privilégié de sa position sociale. “Intelligent, Pantelis était, en outre, comment dire?... “komsos”, ce qui veut dire élégant. Oui, élégant d’allures, de gestes, de paroles. Plus élégant même que Vassili, qui, malgré sa position sociale, était resté rude, ombrageux, ayant toujours l’air de mal se sentir dans sa peau. [...] Pourtant, Pantelis était resté ouvrier, pis encore, communiste! Et il moisissait au cachot depuis des années!”. André Kédros, *Le Lit de Procuste*, *op. cit.*, p. 71.

personnages d'une clarté d'esprit et d'une dignité sans précédent, et d'une honnêteté et d'une pureté de mœurs hors du commun:

À l'entendre, en Italie, seuls les communistes étaient des gens propres. Tous les autres étaient des corrompus. On n'avait qu'à voir, disait-elle, ce qui se passait en Sicile, maintenant que les municipales approchaient. La mafia avait déjà tué une dizaine de candidats, et ce n'était là qu'un début...⁵⁰

En exaltant l'héroïsme des combattants au risque d'occulter la portée de cette bataille annonciatrice de la fin de l'après-guerre, l'auteur facilite l'écriture d'une histoire sereine. La synthèse que fait l'auteur se présente comme un récit engagé. Il prend son lecteur pour témoin de l'image dans laquelle se sont piégés les militants communistes, image formée et fixée par leurs rivaux, rendue peu à peu synonyme d'une menace dont l'on devrait se débarrasser à tout prix. Ainsi, le parti de l'"Alliance populaire", vu par un colonel américain qui fait partie des gens qui ont une peur maladive des communistes et qui sont sensibles au moindre chantage politique⁵¹ est décrit comme le parti qui regroupe les communistes et les socialistes radicaux désireux de créer des difficultés stratégiques aux Américains qui voulaient supprimer leur base. "Des pacifistes! Des neutralistes! pis encore: des agents soviétiques!"⁵². Les communistes, caractérisés comme "des mordus, des fanatiques", sont considérés comme "prêts à braver le monde entier sans souci du mal qu'ils font à leurs familles, à leurs proches, à ceux qui payent parfois à leur place!"⁵³

Victimes d'une idée fixe, les camarades⁵⁴ communistes ont subi une persécution rude et injuste aboutissant souvent à l'exil et à l'emprisonnement. Ayant trop de condamnés à mort, ils préfèrent les "liquider" au compte-gouttes, cela fait moins de bruit dans la presse internationale. La plupart des prisonniers, condamnés à mort ou pas, sont déportés dans les camps de l'île de Macronissos, lieu symbolique de l'exil et de la torture des communistes en Grèce⁵⁵ appartenant aux camps de mort lente⁵⁶.

⁵⁰ André Kédros, *Le Grand jeu de Basilio Salvo*, op. cit., p. 56.

⁵¹ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 40.

⁵² André Kédros, *Le Feu sous la mer*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985, pp. 104–105. Stratis, pilote des forces militaires de l'OTAN en Islande, se plonge dans une quête intérieure au sein de la société étrangère et la nostalgie de son pays natal, pour se perdre à la fin dans sa chimère.

⁵³ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, op. cit., p. 72.

⁵⁴ "Pas de "monsieur" entre nous, l'avait repris Dimos, avec un sourire qui ressemblait à une grimace. Appelle-moi camarade!..." André Kédros, *Une femme trop aimée*, op. cit., p. 41.

⁵⁵ André Kédros, *Le Feu sous la mer*, op. cit., p. 220. Voir aussi la référence à l'îlot du Lazaret transformé en prison pour des communistes, dans André Kédros, *Les Carnets de Monsieur Ypsilon, homme d'affaires*, op. cit., p. 176.

⁵⁶ André Kédros, *Une femme trop aimée*, op. cit., p. 42.

En prison, l'interrompt Manos, on perd la notion du temps, fiston. Ou plutôt, on apprend à ne plus compter les heures et les jours. C'est une nécessité, imagine-toi! Une réaction de défense! – Contre? – Contre le désespoir!⁵⁷

L'emprisonnement stigmatise leur vie et le narrateur se souvient toujours de la cruauté et la barbarie subies. Malgré les poursuites, les militants communistes se font souvent rêveurs d'un monde où règnent la fraternité, l'égalité et la justice.

Attends qu'on prenne le pouvoir ! En pays socialiste, même les adultes, ils deviennent professeurs, ingénieur [...] Tous ensemble... Rêver la fraternité... demain, l'Internationale sera le genre humain... Les lendemains qui chantent...⁵⁸

La corruption au sein du parti est cependant avouée par ses propres membres: "Le parti communiste grec était redevenu légal. Mais il s'était contracté comme une peau de chagrin. Il n'était plus constitué que d'un noyau de militants *dogmatiques*"⁵⁹.

Le roman est l'histoire d'une recherche *dégradée* que Lukacs appelle "démoniaque", recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé, qui ne sont pas celles que le critique ou le lecteur estiment authentiques, mais celles qui, sans être manifestement présentes dans le roman, organisent sur le mode implicite l'ensemble de son univers⁶⁰. Situé entre la tragédie et la poésie lyrique, le roman a une nature dialectique dans la mesure où il tient précisément de la communauté fondamentale du héros et du monde en même temps que de leur rupture insurmontable. Le lecteur devient témoin de la constatation amère de l'ex-militant:

Nous sommes une génération perdue. Que dans le monde à l'envers où nous vivons, l'homme devient étranger à soi-même, mais qu'il faut préserver l'amour et l'espoir, ne jamais s'attacher à ce qui pourrait sembler les remplacer...⁶¹

Au fil de ses romans, Kédros tente la saisie globale de la société et brosse le tableau détaillé de la vie de ses protagonistes. Dans son œuvre il y a deux catégories de personnages: les bons et les méchants qui correspondent aux deux réalités de la société, les riches et les pauvres. Le héros fait la dénonciation consciencieuse des injustices sociales et l'auteur convainc le lecteur par la généralisation des actes décrits. Les ex-militants s'élèvent à un niveau supérieur du symbole des combattants de la tyrannie et deviennent des "Prométhés enchaînés" de l'ère moderne:

⁵⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁸ André Kédros, *Le Verrou*, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁹ André Kédros, *Une femme trop aimée*, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁰ Voir Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1975, p. 23.

⁶¹ André Kédros, *Le Lit de Procuste*, *op. cit.*, p. 91.

– Je suis Prométhée, dit-il. Prométhée enchaîné. J'ai vu la chute de deux tyrans, je verrai celle du troisième; elle sera la plus prompte et la plus honteuse. Penses-tu donc que je craigne, que je tremble sous ces nouveaux Dieux ? J'en suis bien éloigné⁶².

BIBLIOGRAPHIE

Antoniadou, G. Olympia, "L'image de la Roumanie à travers l'œuvre romanesque d'André Kédros", in *Analele Universitatii Stefan cel Mare Suceava (Annales de l'Université de Suceava)*, tome XI, n° 2, Suceava, 2005, pp. 19–30.

Aron, Paul, *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. "Un livre, une œuvre", 1995.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 2001.

Briefs, Goetz, *The Proletariat: A challenge to Western civilisation*, McGraw-Hill, NY and London, 1937.

Dictionnaire historique, thématique et technique des Littératures française et étrangères, anciennes et modernes, Paris, Larousse, t. 1, 1990.

Goldman, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Idées", 1975.

Kamenka, E., *Marxism and Ethics*, London, Macmillan, 1969.

Kédros, André, *Le Feu sous la mer*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1985.

Kédros, André, *Le Grand jeu de Basilio Salvo*, Paris, Robert Laffont, 1991.

Kédros, André, *Le Lit de Procuste*, Paris, René Julliard, 1957.

Kédros, André, *Les Carnets de Monsieur Ypsilante, homme d'affaires*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1955.

Kédros, André, *Une femme trop aimée*, Paris, Robert Laffont, 1994.

Lovell, W. David, *Marx's proletariat. The making of a myth*, London and New York, Routledge, 1988.

Lukacs, Georg, *Histoire et conscience de classe* (traduit par K. Axelos et J. Bois), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. "Arguments", 1960.

Marx, K. et F. Engels, *Collected Works, Lawrence and Wishart and Progress*, London and Moscou, 1975, vol. 3.

Veres, Daniela, "La Liberté reste pourtant une chimère", in: *La Lettre R. Revue de culture et de création*, n° 2–3, *Arts et politique*, Suceava, Editura Universitatii Suceava, 2005, pp. 183–196.

⁶² André Kédros, *Les Carnets de Monsieur Ypsilante, homme d'affaires*, op. cit., p. 263.

Олимпија Антонијаду
Ефстратија Октапода

АНГАЖОВАНА КЊИЖЕВНОСТ НА БАЛКАНСКИМ ПРОСТОРИМА.
АНДРЕ КЕДРОС, ИДЕНТИТЕТ И ИДЕОЛОШКА ДЕКОНСТРУКЦИЈА
(Резиме)

На балканском географском простору француски језик и књижевност постају вектори ослобађања за писце који критикују, с једне стране, предрасуде капиталистичког система, а с друге стране социјализам и комунистичку бирократију. Ова два политичка начела испитују се у делу француског писца грчког порекла Андреа Кедроса (1919–1999). Напустивши Грчку у време грађанског рата (1946–1949), а под идеолошком сенком Арагона, овај писац бира француски језик да би изразио своје мисли, што му омогућава да франкофоној публици пренесе идеје грчке левике.

Кедросов случај доста је специфичан у односу на утврђена правила која управљају пролетерском књижевношћу. Он се бави проблемима левике и пролетаријата иако није пролетер и сматра да књижевност треба да омогући наступање нове реалности образујући читаоце у духу социјализма.

У кључном историјском периоду, који се удаљава од грчког света да би се окренуо идеалу левике, Кедрос је ангажовани писац. Он ствара мит о пролетаријату као некој врсти искупитеља који омогућава повратак изгубљеног раја, разоткрива друштвене неправде, а борце против тих неправди претвара у „оковане Прометеје“.

Кључне речи: ангажована књижевност, грчка књижевност, пролетаријат, левица, друштво, романескна деконструкција.

Jelena Filipović
Jasmina Nikolić
Facultad de Filología – Belgrado

BALADAS Y LA BALADA: LA ORALIDAD DESDE UNAS PERSPECTIVAS SOCIOLINGÜÍSTICAS Y ANTROPOLÓGICAS

Un tema baladístico internacional que procede de la baladística germánica, por ser transpuesto oralmente a diferentes culturas tradicionales (serbia y española) se descontextualizó/recontextualizó para dar sentido al texto y hacerlo interpretable. Durante el proceso de la adaptación al nuevo contexto el tipo dominante de la balada sufrió cambios de forma, función, estilo, contenido y significado.

0. INTRODUCCIÓN

En este trabajo presentamos un análisis comparado e interdisciplinario del discurso de las baladas orales hispánicas y sudeslavas con el esquema *secuestro-astucia-asesinato/suicidio*. La interpretación que ofrecemos procede de las perspectivas de la lingüística antropológica (la interrelación entre el texto/discurso analizado y la sociedad y sus valores culturales), la sociolingüística histórica y la teoría de la *performance* (marco metodológico). Con las aportaciones más recientes en el campo de la sociolingüística histórica podemos sostener que un discurso a primera vista no espontáneo y de una época muy lejana nos ofrece una base de datos muy útil para entender varios aspectos del uso lingüístico de la sociedad en cuestión, junto con una serie de deducciones que se pueden hacer sobre las relaciones sociales (jerarquía social, relaciones entre géneros, etc.) existentes en un momento dado del desarrollo lingüístico y social de la dicha comunidad lingüística. La teoría de la *performance* une los conocimientos de la sociolingüística y la teoría del folklore, y supone que cada actuación (*performance*) funciona dentro de los marcos de unos modelos comunicativos bien definidos. En este sentido, las actuaciones de las baladas medievales son actos comunicativos que dependen de una serie de factores extralingüísticos, es decir, independientes del mero contenido del texto presentado. En el caso de la poesía oral, podemos decir que el cantor/recitador envía un mensaje (una balada) prestando atención al contexto (social, cultural, tradicional, histórico, etc.) y al código (la forma poética) que deben ser reconocidos y apreciados por el público al que se dirige.

Partimos del hecho de que se trata de baladas internacionales procedentes de la baladística germánica que al ser transpuestas oralmente a diferentes culturas tradicionales se descontextualizan/recontextualizan (de acuerdo con la dinámica de la actuación, los participantes en la actuación, los aspectos del contexto social, las actuaciones pasadas, convenciones interpretativas, valores culturales y creencias) para dar sentido al texto y hacerlo interpretable. Durante el proceso de la adaptación al nuevo contexto que, igual que el texto, emerge de la *performance*, el tipo dominante de la balada sufre cambios de forma, función, estilo, contenido y significado, es decir, varía.

El análisis parte de poemas registrados por Child como manifestaciones de un tema muy extendido en la baladística internacional del cruel seductor/secuestrador asesino que muere de la mano de la muchacha secuestrada y astuta. Los poemas analizados presentan indiscutiblemente elementos comunes con el tipo germánico más extendido (y es de suponer, más antiguo), pero, una vez recontextualizados se alejan tanto, que a primera vista se identifican como narraciones diferentes, irreducibles a una invariante. Sin embargo, si tomamos en cuenta el contexto más amplio, se nos revela que el tipo de transformación que sufren los romances hispánicos los acerca significativamente a aquellas baladas serbias que siguen la misma narración y el mismo esquema, pero difieren en cuanto al desenlace (*asesinato/suicidio*) que afecta el significado final.

1. BALADAS

El romance español *Rico Franco*, conocido también por el nombre *Isabel* en Hispanoamérica, y el poema tradicional lírico serbio *La que no escucha a su madre* son manifestaciones de este tema. Francis James Child (1965: 22-62) fue el primero, que sepamos, que relacionó estos dos poemas en su antología de baladas populares inglesas y escocesas, hablando de las variantes de la balada inglesa *Lady Isabel and the Elf-Knigh* y de su difusión por toda Europa. Él considera que la capa más antigua de la fábula es la historia de un ser demoníaco con característica mágicas (el varón seduce a su víctima con su canto, le promete llevarle a tierras paradisíacas o darle muchos y grandes bienes materiales) que lleva a su víctima (siempre sobre un caballo) al espacio demoníaco (que es simplemente el monte o el monte por el que pasa un río) para quitarle la vida (o la vida y el honor). La víctima se entera de que será asesinada igual que algunas muchachas antes que ella (el número varía). La mayoría de las veces se le ofrece elegir la manera en la que va a morir (agua, árbol o espada) y luego, gracias a su astucia, la muchacha vence al secuestrador/seducor (emplea un ritual mágico o sus encantos, o simple astucia) y le mata (le corta la cabeza con la espada, le clava un cuchillo en el corazón o le empuja al río). Y entonces regresa a su casa.

El único romance español que Child menciona en el contexto de esta balada es el romance *Rico Franco*, que él conoce sólo en la más antigua versión conservada. En la crítica española se considera que el tema proviene de la Europa

del Norte, y que a España llegaría a través de Francia o Cataluña. El texto más antiguo es de mediados del siglo XVI, y dados los arcaísmos se puede concluir que el romance fue compuesto o adaptado en la Edad Media (Díaz-Mas, 1996: 325, Menéndez Pidal, 1953: 330). A la vez, este texto es el primer texto europeo publicado con el tema del cruel seductor/secuestrador que muere en manos de su víctima (Child, 1965: 44).

Según Menéndez Pidal la peculiaridad de la balada española reside en que el secuestrador no es un monstruoso asesino de mujeres (La Barba Azul). El proceso de la transformación de la balada en su camino a España hizo que el secuestrador se convirtiera en el enemigo de familia y asesino de los hermanos de la heroína, tanto en las versiones del siglo XVI como en las numerosas versiones modernas y entre los Sefardíes. Así que la heroína matando al secuestrador no se salva a sí misma y a su honor, que sería el caso de las demás baladas, sino que venga a sus padres y hermanos, es decir cumple una venganza épica (Menéndez Pidal, 1953, 330).

El único poema serbio (que no es balada, sino un poema lírico) que menciona Child es el poema *La que no escucha a su madre* de la antología de poemas populares serbios de Vuk Stefanović Karadžić (publicada a comienzos del siglo XIX y traducida inmediatamente al alemán). (Karadžić, 1958, núm. 385) El héroe del poema serbio seduce a la muchacha con su danza, manteniendo así las características del ser mágico. Tres elementos más comparte este poema con el tipo germánico: la madre le avisa a la muchacha (Mara) que no se ponga a danzar con el Tomaš (el seductor), la muchacha desobedece y el héroe se la lleva sobre un caballo a través del campo (espacio abierto y por lo tanto demoníaco) y allí le anuncia la muerte horrible que le tenía pensada, que es ahorcarla. Curiosamente, ni él le mata a ella, ni ella le mata a él. El poema termina con una moraleja exclamada por la muchacha: “así le sucederá a toda muchacha que desobedezca el consejo de su madre”. Child reprodujo la traducción alemana, conciente, sin embargo, igual que la traductora (Talvj), que el poema termina con unos versos más, que los dos consideran versos ridículos, o un falso anexo.¹ Sin embargo, esos versos supuestamente falsos tienen sentido si sabemos que en la tradición serbia un desenlace de este corte sería atípico, porque los secuestradores secuestran sólo sus futuras esposas. Al final, el seductor le explica a la muchacha que estaba bromeando: “Le consolaba, el muchacho Tomaš, no te asustes mi Mara, aquello no es un árbol seco, sino que son mis cortes blancas, allá mi esposa serás...” Es altamente probable que la fábula pasara por el proceso de adaptación a los valores y códigos tradicionales.

Tanto el romance español como el poema lírico serbio tienen indudablemente puntos comunes con la balada germánica. Sin embargo, las transformaciones de

¹ Child, 1965, 42: „A few silly verses follow in the original, in which Thomas treats what he had said as a jest. These are properly rejected by Talvj as a spurious appendage.”

la fábula básica discurrieron en direcciones diferentes, de acuerdo con los códigos sociales y formales. Bajo la influencia de “la presión progresiva del texto” y “la presión oculta del código” (Petković, 1990, 29) estos poemas se convirtieron en historias muy diferentes, que no se pueden reducir a una invariante. No obstante, precisamente entre las baldas serbias tradicionales encontramos poemas que obedecen el mismo esquema que el romance español y que Child no menciona: son poemas con el esquema *secuestro épico-asesinato de los posibles salvadores-astucia-suicidio*. O esquemas parecidos: por ejemplo, en los poemas en los que los padres dan el consentimiento, el secuestrador no existe, pero los posibles salvadores tampoco (el código se cumple, dado que los posibles salvadores están eliminados).

2. CÓDIGO

2.1 El secuestro épico y la neutralización de posibles salvadores

En el romance español el secuestrador se introduce con una fórmula típicamente épica que suele abarcar poemas enteros que es la caza y además la caza fracasada, donde es de esperar que el héroe en su camino por el monte “tropezará” con “la caza recompensada” (en este caso, Isabel) (v. Detelić, 1996). La fórmula en sí conlleva el final trágico para el héroe. Gracias a esta fórmula el héroe español pierde las características mágicas y gana las épicas. Siendo épico, el héroe ya no seduce, sino que secuestra.

En la tradición española moderna esta fórmula introductoria de la caza fracasada se pierde casi por completo, y le sustituye a menudo una fórmula situacional simple. La pérdida de la fórmula más antigua resulta en el cambio de la fábula del romance y en la naturaleza del héroe. En las versiones antiguas del romance, el héroe era épico, cazador del rey y tenía el nombre de *Rico Franco*, mientras que la chica simplemente era „una doncella muy hermosa”. En las versiones modernas la muchacha-víctima gana en protagonismo, recibe el nombre Isabel, y el secuestrador se convierte en „un conde”, „un duque”, „un dichoso mercader”, o simplemente „un hombre”, „un chico mozo”, „un rico mozo”, “un lindo mozo”, „un chico rubio, alto, guapo”, hasta „un buen mozo” (Mariscal, 1996: 146–147).

La antigua fórmula introductoria de la caza fracasada cómo una fórmula de mal augurio se sustituye también por las fórmulas de ganar a la chica en un juego de ajedrez o juegos similares (en algunos romances por la fórmula del vuelo de un pájaro en vana busca de alimentos). Esta fórmula también anuncia un final trágico para el héroe y en las baladas que la tienen los padres suelen rechazar a numerosos pretendientes de buenas familias, lo que posibilita el secuestro.

En todas las versiones del romance *Rico Franco* los guardianes de la chica (padres y hermanos) siempre son neutralizados (el secuestrador mata a los hermanos y encarcela a los padres, algunas veces se dice explícitamente que

mató a los hermanos para poder sacar a la chica de la casa, hasta en aquellas versiones en las que la gana jugando y en las que los padres y hermanos dan su consentimiento!). El asesinato de los hermanos/guardianes probablemente pertenece a la capa más antigua de la fábula y responde a la concepción tradicional de la boda como una relación entre lo *propio* y lo *ajeno*. El hermano-guardián aparece en algunas baladas germánicas de este tipo.

En una balada serbia *Vojin y la hermana de Iván* “el soltero Vojin” un héroe épico propone a sus congéneres ir y secuestrar a una doncella hermosa, determinada como “la hermana de Iván” (Krnjević, 1978: 94–95).² A diferencia del héroe español, que sabe indirectamente que los padres no le van a consentir la mano de la muchacha, puesto que no la consienten ni a los mismos reyes, el héroe lo sabe directamente porque ya la había pedido y se la habían negado.

A diferencia de la balada española en la que sobre la voluntad de la muchacha no sabemos nada en ningún poema, en la balada serbia vemos que la muchacha tampoco quiere casarse. Este elemento no es casual, sino que introduce un elemento lírico que son las emociones de la muchacha e indica, respetando el código del género baladístico, que la heroína desgraciada tendrá un final trágico. Es de suponer que si el poema serbio hubiera comenzado con la fórmula de la caza fracasada (final trágico para el héroe), la información sobre el “no” de la chica no tendría sentido. Por lo tanto, este “no” es un elemento constructivo de la fábula.

Igual que en la balada española, aquí también el hermano/guardián está neutralizado (Vojin mata a Senjanin Iva).

En ninguna de las baladas aquí mencionadas el secuestrador quiere matar a la muchacha sino casarse con ella.

2.2. La astucia

En todas las versiones hispánicas y sudeslavas de esta balada la muchacha tiene que defenderse, salvarse o vengarse sola y lo consigue con su astucia.

Cuando la muchacha en el romance español se entera de que sus hermanos están muertos y los padres encarcelados le pide al secuestrador un cuchillo para cortar una fruta (a menudo una pera) porque tiene sed, algunas veces para cortarse el pelo, o para cortarse los adornos. El secuestrador le presta el cuchillo.

En la balada *Vojin y la hermana de Iván*, igual que en la mayoría de las baladas sudeslavas, la muchacha le pide al secuestrador que le desate las manos para poder lavarse la cara para no ir fea a la casa nueva. En la balada *No le casen con un viejo* y en una versión más corta de la balada *Vojin y la hermana de Iván*, también en la versión búlgara, la muchacha le pide que se le preste el cuchillo para cortar una fruta, igual que en la española (aquí manzana) porque tiene sed.

² La versión sudeslava más antigua de esta balada es *Ey, muchacha de Budim!* Existe en la versión macedonia como *La Rada de Budim* y en la búlgara *La Yana de Budim*.

2.3. El desenlace trágico

Todas las baladas tienen el desenlace trágico como es de esperar. En las versiones hispánicas la muchacha mata al secuestrador y en las sudeslavas se suicida. A pesar de seguir el mismo esquema la balada española no puede terminar con el suicidio por varias razones. Lo impiden las fórmulas épicas de la caza fracasada y recompensada (las que siempre transponen las creencias de la cultura tradicional de la sociedad en cuestión) igual que el código moral de lo épico (la fábula): la venganza de la honra familiar. Hay muchos ejemplos de esos en el romancero español. Basta con mencionar la venganza de Mudarra donde el tema es justamente la venganza familiar, además elaborada en el mismo cliché, es decir en la misma secuencia de fórmulas. No hay duda de que en el romance español aquí estudiado se trate de eso, puesto que la mayoría de las baladas lo dicen explícitamente. En algunos versos finales se mezclan el motivo de la venganza con el de la vergüenza de tener que vivir con “el criminal”. Algunas versiones subrayan, curiosamente, que la chica no venga *su* honor agredido, sino el de sus padres.

En las baladas sudeslavas la muchacha se suicida de acuerdo con la poética del lugar. Si está en el monte, con el cuchillo, si en el mar o el río, se ahoga. En las fórmulas finales la muchacha dice explícitamente que se ha libreado a sí misma. “Mejor seré la comida a los peces, que la amada de Vojin”.

Son muy raros, pero existen, romances hispánicos en los que la doncella se suicida. Son romances que muestran muchas señales de decadencia. Las baladas serbias, en las que la muchacha mata al héroe para defender la honra de su familia son igualmente raras y se le permite matar al héroe sólo en aquellas baladas en las que el héroe se está preparando para acometer una violencia sexual.

3. ANÁLISIS

Por qué difieren los desenlaces, si lo demás es igual? ¿Por qué las sociedades española y serbia tienen diferentes conceptos socio-culturales, en este caso diferentes conceptos del honor familiar, de la venganza, del suicidio? ¿O por qué se expresan en dos discursos (géneros) diferentes (el épico y el baladístico) que sobrepasan fronteras socio-culturales?

Desde el punto de vista de una comunidad patriarcal (tanto la española como la serbia), el establecimiento de relaciones familiares (el casamiento) entre dos familias ajenas tiene una importancia dominante. La actitud de la épica, por definición, tiene que ser la misma o al menos acoplada a esta actitud social general. Su contenido casi se agota en la descripción de diferentes conflictos entre *lo propio* (la familia de la muchacha) y *lo ajeno* (la familia del muchacho) identificados con los lados masculino y femenino en acontecimientos que componen o rodean una boda (p.ej. el varón activo y dominante). Cada una de las acciones es, en realidad, un elemento ritualmente codificado de la boda folklórica. El cantor de un poema épico, puesto que en lo que toma de la boda misma no puede intervenir mucho, puede únicamente buscar un correlativo épico

para lo que es la esencia misma del drama de la boda en el sentido tradicional (dicotomía *lo propio – lo ajeno*). Sirviéndose del lenguaje universal de la dicha oposición, la épica destaca como equivalente al conflicto ritualizado de la boda, la enemistad real de dos partes. La ida de la novia se ve como el secuestro y la muerte, el novio como secuestrador y extranjero. Bajo la influencia inevitable de la constante genérica todos estos elementos se unen simple y económicamente en una imagen de gran distancia espacial entre lo propio y lo ajeno. La distancia se hace obvia en imágenes de monte o agua (mar o río). (Detelić, 1996)

La oposición *lo propio – lo ajeno* se ve reflejada también en la de *lo joven – lo viejo*. En la versión más corta de la balada serbia *Vojin y la hermana de Iván*, conocida bajo el nombre de *Le gusta comer el pescado*, y en las baladas macedonias y búlgaras, la oposición se establece entre *turcos – autóctonos*.

Muchos romances de *Rico Franco* o no dan ninguna información sobre la distancia espacial o dan la información muy coherente con lo que acabamos de exponer: „Cuando ya iban muy lejos...”, „Siete leguas anduvieron...” etc.

En el romance español hay otro elemento que atestigua que el motivo de la distancia funciona como código. El héroe español en casi todas las versiones es aragonés, un hombre de tierras ajenas y la muchacha es de Madrid o Galicia, o Francia.

4. CONCLUSIÓN

Dado que los dos desenlaces son social-genéricamente aceptables para el público (y no podría ser de otra forma), tenemos que concluir que la diferencia entre las versiones hispánicas y las sudeslavas estriba en los diferentes códigos morales de la honra familiar. El romance español transpone valores del universo social y por lo tanto se expresa en el discurso épico, y la balada serbia valores del universo personal, y necesariamente pasa por el discurso baladístico (es decir, épico-lírico). El suicidio es el fracaso típicamente baladístico del héroe, a diferencia de la victoria épica del héroe que se venga.

BIBLIOGRAFÍA

Child, Francis James (ed.) (1965), *The English and the Scottish Popular Ballads*, New York, Dover Publications, vol. I, pp. 22–62.

Детелић, Мирјана. (1996), *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд, САНУ: Балканолошки институт.

Devoto, Daniel. (1960), "El mal cazador", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, I, Madrid, Gredos, pp. 481–491.

Díaz-Mas, Paloma (ed.) (1996), *Romancero*, Barcelona, Crítica.

Díaz-Roig, Mercedes. (1990), *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México

Elazar, Samuel M. (1987), *Jevrejsko-španjolski romansero (Romance i druge pjesme)*, preveo s jevrejsko-španjolskog Muhamed Nezirović, Sarajevo, Svjetlost, str. 322.

- Караџић, Вук (1958), *Српске народне пјесме*, I, Београд, Просвета.
- Крњевић, Хатица (1978), *Антологија народних балада*, Београд, Српска књижевна задруга.
- Mariscal, Beatriz (1996), *Romancero General de Cuba*, México, El Colegio de México, pp. 146–147.
- McGrady, Donald (1986), „Otra vez el "mal cazador" en el Romancero hispánico“, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, pp. 543–551.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953), *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, t. I–II, Madrid, Espasa-Calpe.
- Петковић, Новица (1990), *Огледи из српске поезике*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Subotić, Dragutin (1932), *Yugoslav Popular Ballads, Their Origin and Development*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 108–109.

Јелена Филиповић
Јасмина Николић

БАЛАДЕ И БАЛАДА: УСМЕНОСТ ИЗ СОЦИОЛИНГВИСТИЧКЕ
И АНТРОПОЛОШКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ
(Резиме)

У овој компаративној и интердисциплинарној анализи дискурса хиспанских и јужнословенских балада с формулом *отмица-лукавство-убиство/самоубиство* даје се тумачење разлика из перспективе антрополошке лингвистике, историјске лингвистике и теорије извођења. Полази се од чињенице да се ради о баладама међународне тематике које воде порекло из германске баладистике и које су у процесу усменог преношења у различите културе биле деконтекстуализоване/реконтекстуализоване у складу са динамиком извођења, друштвеним контекстом и интерпретативним конвенцијама да би дале значење тексту и учиниле га прихватљивим. Током процеса адаптације на нови контекст доминантни тип баладе трпи промене у форми, функцији, стилу, садржини и значењу. Анализа почиње на основу две баладе које је забележио Чајлд и које представљају српску и шпанску манифестацију веома распрострањене теме о окрутном отмичару који умире од руке отете и лукаве девојке.

Кључне речи: народна поезија, јужнословенска и хиспанска баладистика, формула, варијација, Чајлд, Менендес Пидал, Вук Караџић.

Katarina Melić
Faculté de Philologie et des Arts – Kragujevac

MOI, TITUBA SORCIÈRE... NOIRE DE SALEM: LE(S) DISCOURS D'UNE VIE

Il faut comprendre Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem comme un texte populaire qui cherche à faire réfléchir ses lecteurs sur l'écriture de l'Histoire, l'inscription de la femme dans cette même Histoire, et surtout sur la place des sorcières noires dans la société. C'est un texte populaire, une pseudo-autobiographie qui vise à recréer les grands récits du monde qui ont imposé le silence aux marginalisés. Dans ce texte, Tituba, sorcière noire, arrive à prendre la parole, à s'appropriier les mots qui l'aident à (re)créer sa vie, ce qui lui permet de rétablir un ordre discursif différent dans la société. La fiction permet ainsi de combler les absences dans un récit qui se veut historique.

The ultimate mark of power may be its invisibility: the ultimate challenge, the exposition of its roots.

Michel-Rolph Trouillot¹.

A la fin du roman, *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem*² de Maryse Condé, l'Antillais Christopher annonce à son amante Tituba qu'il continuera à vivre après sa mort dans les chansons populaires. De crainte que sa vie passe sous silence, Tituba demande s'il existe également une chanson qui parle de sa vie à elle, ce à quoi Christopher répond après avoir feint de ne pas entendre: "Non, il n'y en a pas!"³ Tituba articule ici le désir sous-jacent de tout le roman qui porte son nom, à savoir de s'inscrire dans le discours. En effet, Tituba s'inquiète à plusieurs reprises de la possibilité que sa vie soit exclue de l'histoire des procès des sorcières de Salem qui ont eu lieu à la fin du XVII^e siècle, malgré le fait qu'elle ait joué un rôle fondamental dans cet événement historique:

¹ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past: Power and the Production of History* (Boston: Beacon Press, 1995) xix.

² La couverture du livre nous oblige à constater une bizarrerie, si ce n'est agrammaticalité, introduisant une "césure" entre le substantif "sorcière" et son "adjectif" noire. Cette précision ethnique, et le toponyme du complément déterminatif sont relégués à l'intérieur du livre, sur la page du titre. Cette précision "noire de Salem" souscrit non seulement à la terminologie des Blancs, mais elle pique la curiosité des lecteurs francophones pour un sujet américain.

³ Maryse Condé, *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem* (Paris: Mercure de France, 1986) 236. Dorénavant, je mettrai les pages cités entre parenthèses à la fin de chaque citation.

Je sentais que dans ces procès des sorcières de Salem qui feraient couler tant d'encre, qui exciteraient la curiosité et la pitié des générations futures et apparaîtraient à tous comme le témoignage le plus authentique d'une époque crédule et barbare, mon nom ne figurerait que comme celui d'une comparse sans intérêt. On mentionnerait çà et là "une esclave originaire des Antilles et pratiquant vraisemblablement le 'hoodoo'". On ne se soucierait ni de mon âge ni de ma personnalité. On m'ignorerait.

[...] Aucune, aucune biographie attentionnée et inspirée recréant ma vie et ses tourments! (173)⁴

Dans son ouvrage, Michel-Rolph Trouillot soutient que la production de l'histoire ne relève pas uniquement du travail des historiens. Il explique que l'histoire est également produite à l'extérieur des institutions académiques et que cette histoire populaire circule dans la société autant, sinon plus, que celle répandue par les universitaires⁵. Bref, nombreuses sont les productions de l'histoire, académiques ou populaires, qui contribuent toutes d'une façon ou d'une autre à notre connaissance de l'histoire. De là, l'importance pour Tituba d'entendre son nom dans un chant. Elle comprend qu'on risque de l'exclure de la production de l'histoire si l'on ne compose pas de chant en son honneur, surtout parce qu'elle fait partie d'une culture orale qui hérite de son histoire par les moyens des chants et des récits populaires. Or, bien qu'il n'existe aucune chanson au sujet de Tituba, cette "sorcière" finit néanmoins par trouver sa place dans l'histoire grâce au récit de Maryse Condé. Dans la perspective de Trouillot, il faut comprendre ce roman comme un texte qui fait partie de l'ensemble de la production sur l'histoire des sorcières de Salem.

Dans l'épigraphe du livre, Maryse Condé suggère que c'est Tituba elle-même qui lui a fourni les renseignements dont elle a eu besoin pour rédiger l'histoire de cette sorcière:

Tituba et moi, avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne. (7)

Gérard Genette propose dans *Seuils*⁶ que l'une des quatre fonctions de l'épigraphe est de légitimer le livre en question en soulignant qu'il provient d'un individu ou d'un texte qui font figure d'autorité dans la société. Maryse Condé accorde ce privilège à Tituba elle-même; elle l'a fait parler à la première personne

⁴ Voir également la page 230. "Quelques lignes dans d'épais traités consacrés aux événements du Massachusetts. Pourquoi allais-je être ainsi ignorée? Cette question-là aussi m'avait traversé l'esprit. Est-ce parce que nul ne se soucie d'une négresse, de ses souffrances et tribulations? Est-ce cela? Je cherche mon histoire dans celle des Sorcières de Salem et ne la trouve pas."

⁵ Trouillot 19–20.

⁶ Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987).

et réussit ainsi à lui donner le statut d'autorité. Condé légitime en même temps son texte comme une interprétation fidèle, une traduction, et une transcription du texte oral de Tituba et de sa voix. Ainsi, Tituba devient à la fois l'autorité et la source de ce récit. D'ailleurs, le recours à la première personne dans le titre *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem* suggère que Condé a choisi d'écrire ce livre sous la forme d'une "autobiographie fictive".

Pour Philippe Lejeune, cette forme narrative est un produit hybride "qui combine certaines des qualités de l'autobiographie avec certaines des qualités de la biographie."⁷ Il souligne que l'auteur d'autobiographies fictives refuse de renoncer aux caractéristiques de la biographie qui se ne retrouvent pas d'habitude dans l'autobiographie. Par exemple, "[i]l désire suivre l'ordre chronologique, accompagner le vécu en focalisation 'avec', utiliser toutes les sources d'information et englober la totalité de la vie"⁸ de son personnage. Par ailleurs, Lejeune ajoute que l'autobiographie fictive diffère de l'autobiographie de trois façons importantes. Premièrement, on n'y retrouve pas les contradictions de la parole réelle, c'est-à-dire que le discours de l'autobiographie fictive n'est pas "plein de ruses, de failles, d'aveuglement et de mauvaise foi"⁹ comme celui de l'autobiographie réelle, même si parfois nous nous permettons de le lire ainsi. Deuxièmement, l'autobiographie fictive reproduit mal le langage de son personnage principal, surtout lorsque ce dernier ne parle pas la même langue que l'auteur ou ne vit pas à la même époque que lui. Troisièmement, l'autobiographie fictive ne révèle rien sur la vie de la personne en question qui n'est pas déjà repérable dans des documents historiques, à moins de présenter des faits inventés par l'auteur¹⁰. Lejeune regroupe les autobiographies fictives en deux grandes périodes:

... une période classique, des années 30 aux années 60, période noble d'exercices de haute littérature, où l'on donne surtout la parole à de grands hommes d'autrefois (la catégorie la plus fournie étant celle des Empereurs Romains); puis, depuis 1975, une période moderne, avec une production beaucoup plus abondante et variée, s'adressant au grand public¹¹.

Lejeune soutient enfin que la plupart des autobiographies fictives récentes ne sont que des "biographies" populaires, le plus souvent sans grand intérêt littéraire¹². Aussi, l'autobiographie fictive ne serait qu'une sorte de "biographie déguisée" que l'on crée, tel un roman historique, à partir de divers documents

⁷ Philippe Lejeune, "Moi, la Clairon", *Le désir biographique*, ed. Philippe Lejeune, *Cahiers de sémiotique textuelle* 16 (1989):186.

⁸ Lejeune, 187-88.

⁹ Lejeune, 191.

¹⁰ Lejeune, 191.

¹¹ Lejeune, 180.

¹² Lejeune, 180.

réels¹³. Or, dans le cas de Tituba, il n'y a que très peu de documents historiques auxquels Condé aurait pu avoir recours pour rédiger son histoire. C'est pour contrer ce silence que Condé choisit de présenter l'histoire de Tituba sous la forme d'une autobiographie fictive. Il ne s'agit pas, comme dans d'autres autobiographies fictives, de raconter à la première personne la vie d'un personnage *déjà connu*; il s'agit plutôt de donner la parole à un personnage historique important, mais *peu connu*. Dans ce sens, ce n'est pas un pacte autobiographique, mais plutôt un pacte fictif que Condé vise à signer avec ses lecteurs. Dès le titre du livre, et surtout à partir de l'épigraphe, Condé nous demande d'accepter son jeu et de permettre enfin à une sorcière noire du XVII^e siècle de prendre la parole. Aussi Condé a-t-elle recours à l'autobiographie fictive parce que cette forme narrative lui permet de faire entendre la parole d'une femme qui n'a jamais eu le droit de s'exprimer en son propre nom.

L'historien Hayden White souligne d'ailleurs que la forme d'un texte est tout aussi importante que son contenu pour communiquer la complexité d'un événement historique quelconque. Il explique que les "historiens" ont toujours situé leur recherche à l'interstice de la science et de l'art, ce qui leur a longtemps accordé le privilège d'être des médiateurs entre ces deux disciplines¹⁴. Il ajoute que les historiens sont cependant critiqués aujourd'hui parce que leurs réflexions théoriques se limitent souvent aux approches scientifique et artistique du XIX^e siècle, le romantisme et le positivisme, et que ces approches excluent les questions théoriques rendues possibles grâce à la critique moderne¹⁵. Ainsi, White déplore le fait que les historiens adoptent la plupart du temps une seule forme narrative pour présenter leurs données, celle du roman anglais du XIX^e siècle. Il souligne l'importance pour les historiens de choisir parmi tous les styles artistiques disponibles et d'adopter celui qui exploite le mieux "les faits" qu'ils ont l'intention de faire connaître à leurs lecteurs¹⁶. Si Condé choisit de présenter son "récit historique" sous la forme d'une autobiographie fictive, c'est parce que c'est le meilleur moyen de donner du poids à la parole d'une femme exclue de l'histoire à cause de la couleur de sa peau. Sa pseudo-autobiographie répond à l'oubli dans lequel, parce que femme de couleur, l'histoire occidentale l'a plongée, son ultime acte créatif étant sa capacité à communiquer son histoire.

Dans la note historique à la fin de *Moi, Tituba sorcière ...Noire de Salem*, Maryse Condé donne quelques détails sur les procès des sorcières de Salem, et sur le sort de Tituba. Elle mentionne que Tituba a été vendue vers 1693 pour la somme de sa pension en prison, mais qu'on ignore à qui elle a été vendue. Selon une autre source, elle a été achetée par un tisserand et finit sa vie à Boston. Une

¹³ Lejeune, 192.

¹⁴ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore/London: John Hopkins UP, 1978) 27.

¹⁵ White, 41–42.

¹⁶ White, 45.

autre tradition nous assure qu'elle a été vendue à un marchand d'esclaves qui l'a ramenée à la Barbade.

Michel-Rolph Trouillot propose qu'il y a toujours des absences dans chaque récit historique car la production de l'histoire est un processus par lequel on fait un choix entre plusieurs éléments d'un événement quelconque. D'après lui, on finit toujours par réduire au silence certains faits afin d'en élucider d'autres dans la production de l'histoire. Dans ce sens, chaque récit historique demeure toujours incomplet, toujours inachevé, toujours à (ré)écrire¹⁷. Par ailleurs, Hayden White souligne qu'on a tendance à oublier et même à renier qu'une série d'événements historiques ne s'offre pas à nous en forme d'histoire parfaite qu'il ne faut que raconter. Il explique que nous ne vivons pas des histoires comme telles, mais plutôt que nous accordons un sens particulier à ce que nous vivons en créant des récits de nos expériences¹⁸. A la lumière des théories de Lévi-Strauss, White soutient que c'est la forme du texte que nous créons qui donne aux événements historiques leur cohérence. Il faut donc adapter les faits à la forme que nous voulons construire, c'est-à-dire qu'il faut faire un tri des faits pour ne garder que ceux qui nous semblent les plus pertinents pour notre récit¹⁹. Trouillot souligne qu'un compte rendu historique qui présenterait tous les faits dans leur intégralité serait incompréhensible²⁰. Aussi la production de l'histoire est-elle un processus d'exclusion et d'inclusion qui passe sous silence certaines choses et certaines personnes afin de donner voix à d'autres.

Condé donne la voix à un seul personnage afin de faire connaître un autre point de vue sur les procès des sorcières de Salem. Dans *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem*, elle fait parler Tituba, non pas pour expliquer pourquoi on ne devrait pas l'accuser d'être sorcière, mais plutôt pour *valoriser sa sorcellerie*. Si l'auteur accorde toute la place à Tituba dans son roman, c'est pour créer une plus

¹⁷ Trouillot, 49: "Silences are inherent in history because any single event enters history with some of its constituting parts missing. Something is always left out while something else is recorded. There is no perfect closure of any event, however one chooses to define the boundaries of that event. Thus whatever becomes fact does so with its own inborn absences, specific to its production."

¹⁸ White, 90. "It is frequently forgotten or, when remembered, denied that no given set of events attested by the historical record comprises a *story* manifestly finished and complete. This is as true [of] the events that comprises the life of an individual as it is of an institution, a nation, or a whole people. We do not *live* stories, even if we give our lives meaning by retrospectively casting them in the form of stories."

¹⁹ White, 90–91. "We can construct a comprehensible story of the past, Lévi-Strauss insists, only by a decision to 'give up' one or more of the domains of facts offering themselves for inclusion in our accounts. [...] The 'overall coherence' of any given 'series' of historical fact is the coherence of the story, but this coherence is achieved only by a tailoring of the 'facts' to the requirements of the story form."

²⁰ Trouillot, 50: "Silences are necessary to the account, for if the sportscaster told us every 'thing' that happened at each and every moment, we would not understand anything. If the account was indeed fully comprehensive of all facts it would be incomprehensible."

grande complicité entre son personnage et ses lecteurs: bref, c'est pour inciter les lecteurs à s'identifier à Tituba et donc à valoriser la sorcellerie qui fait partie de sa vie. Lejeune soutient que l'auteur d'une autobiographie fictive considère souvent le personnage principal de son roman comme un genre de modèle; écrire l'autobiographie de ce personnage, c'est donc réaliser une sorte d' "acte d'identification très personnel"²¹. Peut-être Condé cherche-t-elle à créer une intimité semblable chez ses lecteurs. Quoi qu'il en soit, Condé pose non pas la question – qui est une sorcière? – mais la question suivante: qu'est-ce qu'une sorcière? Comment mieux répondre à cette question qu'en racontant l'histoire d'une sorcière qui cherche à faire du bien aux autres? Lorsqu'on connaît l'histoire personnelle de Tituba, on se demande d'où pouvait bien venir toute l'hystérie collective lors des procès de Salem. On cherche à comprendre pourquoi, à certains moments de l'histoire, on a adopté un discours négatif au sujet des sorcières, voire au sujet de tous les marginalisés. *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem* est un texte qui rend hommage aux sorcières parce qu'il permet à une sorcière de s'exprimer pour une fois en son propre nom. Or, c'est également le récit du processus par lequel on fait taire cette sorcière, c'est l'histoire du silence de Tituba.

Tituba ne prend pas souvent la parole ou plus précisément, elle a rarement le droit de la prendre. En effet, Tituba se trouve souvent contrainte de garder le silence afin de survivre dans la société, surtout dans la culture puritaine qui domine aux Etats-Unis au XVII^e siècle. Lorsqu'elle parle de la beauté du corps féminin et de l'acte sexuel, Maîtresse Paris la supplie de se taire (72). Même les enfants de cette femme osent lui dire à leur tour de garder le silence lorsqu'elle se met à hurler quand elle voit l'exécution d'une femme sur la place publique:

Il allait y avoir une exécution. La foule se pressait donc aux pieds de l'estrade surélevée sur laquelle était dressée la potence. Autour d'elle s'agitaient des hommes sinistres, coiffés de chapeaux à larges bords. En nous approchant, nous nous aperçûmes qu'une femme, une vieille femme, se tenait debout, une corde autour du cou. Brusquement, un des hommes écarta la pièce de bois sur laquelle ses pieds reposaient. Son corps se tendit comme un arc. On entendit un cri effroyable et sa tête retomba sur le côté.

Moi-même, je hurlai et tombai à genoux au milieu de la foule excitée, curieuse, presque joyeuse. [...]

Betsey se précipita contre moi, m'enserrant de ses bras fluets:

–Tais-toi! Oh, tais-toi, Tituba!

Abigail qui, quant à elle, avait fureté parmi la foule, quémendant çà et là des explications, revint vers nous et dit froidement:

– Oui, tais-toi! Elle n'a que ce qu'elle mérite, car c'est une sorcière. (81–82)

Il faut noter ici que Tituba ne parle pas lorsque les enfants lui disent de se taire. En effet, elle hurle parce qu'elle ne trouve déjà pas les paroles nécessaires

²¹ Lejeune, 182.

pour exprimer l'horreur dont elle est témoin et qui lui rappelle l'exécution de sa mère (81). C'est dire qu'on étouffe jusqu'à son cri. On ne peut que constater avec Maryse Condé que les femmes qui osent donner leur point de vue inquiètent et dérangent²². Michel Foucault rappelle que l'interdiction fait partie des procédures d'exclusion dans l'ordre du discours:

On sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance, que n'importe qui, enfin, ne peut pas parler de n'importe quoi²³.

Si l'on exige que Tituba se taise, c'est parce qu'elle ose dire des choses que l'on a l'habitude de passer sous silence. Aussi faut-il à tout prix l'empêcher de parler car elle risque de remettre en question ce que Lyotard appelle les "grands récits", c'est-à-dire les récits qui légitiment notre savoir. Lorsque Tituba ose dire "l'interdit", elle déplace non seulement ces "grands récits", mais également *la réalité* qu'ils ont fini par créer. De là, l'importance de lui défendre de parler.

Le silence qu'on lui impose ne s'arrête pas là car on lui refuse aussi et surtout le droit de raconter l'histoire de sa propre vie:

Je voudrais écrire un livre, mais hélas! Les femmes n'écrivent pas! Ce sont seulement les hommes qui nous assomment de leur prose. (159)

En effet, c'est par le biais de l'Autre que Tituba passe dans le discours. D'abord, elle n'arrive pas à faire accepter la définition de sorcière qui lui semble la plus juste. Elle redéfinit à plusieurs reprises le vocable de "sorcière", mettant en cause la langue comme outil, chargé d'ordonner l'ordre de l'univers. Tituba révèle la construction culturelle de l'identité de la "sorcière" en démontrant la manière dans laquelle la signification du mot change selon les différents contextes. Elle interprète ses pouvoirs surnaturels comme positifs et elle se considère comme une guérisseuse. Le texte humanise "la sorcière" et montre comment la société peut donner une mauvaise connotation à ce mot pour dominer et contenir des groupes qui sont différents et qui défient l'ordre social:

La sorcière, si on veut nommer ainsi celle qui possède cette grâce, ne devrait-elle pas être choyée et révérée au lieu d'être crainte? (34)

Je m'aperçois que dans la bouche de John, le mot était entaché d'opprobre. Comme cela, comment? La faculté de communiquer avec les invisibles, de garder un

²² Maryse Condé, "Order, Disorder, Freedom, and the West Indian Writer", *Yale French Studies* 83.2 (1993): 131. "Whenever women speak out, they displeas shock, or disturb."

²³ Michel Foucault, *L'ordre du discours: Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970* (Paris: Gallimard, 1971) 11.

lien constant avec les disparus, de soigner, de guérir, n'est-elle pas une grâce supérieure de nature à inspirer respect? (34)

Bien qu'elle soit elle-même sorcière, ce qui devrait lui donner le droit de parler de la vie d'une sorcière, Tituba ne détient pas le pouvoir discursif qu'il faut pour convaincre les autres de ce que cela veut dire au juste. Ainsi, Foucault énumère plusieurs moyens de contrôler les discours, dont le recours à des règles de conduite qui rendraient les discours inaccessibles à plusieurs individus et donneraient le statut de "sujets parlants" à quelques-uns seulement:

[...] il s'agit de déterminer les conditions de leur mise en jeu, d'imposer aux individus qui les tiennent un certain nombre de règles et ainsi de ne pas permettre à tout le monde d'avoir accès à eux. Raréfaction ... des sujets parlants; nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire²⁴.

Tituba semble être la victime de cette stratégie de contrôle. Bien qu'elle cherche à prendre la parole, cela demeure impossible parce que sa perspective fait concurrence au récit qui circule déjà dans la société au sujet des sorcières. Son amie Hester sait réciter par cœur la définition de *sorcière* qui est enseignée à cette époque-là aux chrétiens puritains de Salem, à savoir qu'elles "font des choses étranges et maléfiques" et qu'"[e]lles ne peuvent pas faire de vrais miracles." (152) Foucault souligne que "le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer²⁵". Il faut bien l'avouer: ce sont ceux qui savent s'emparer de ce pouvoir discours qui ont le droit de faire circuler des récits dans la société, même les récits qui traitent de l'identité des autres.

Par ailleurs, ces "sujets parlants" ont même le pouvoir de créer l'identité des autres. En effet, la vie de Tituba devient forcément celle que les producteurs de sens veulent bien raconter à son sujet. Tituba le constate elle-même lorsque les amies de Susanna Endicott parlent d'elle en prenant le thé:

Tituba, Tituba n'avait plus de réalité que celle que voulaient bien lui concéder ces femmes.

C'était atroce.

Tituba devenait laide, grossière, inférieure parce qu'elles en avaient décidé ainsi. (44)

Toute cette production identitaire se passe comme si Tituba n'existait pas et que seul son nom suffisait pour créer l'histoire de sa vie. Car les amies de

²⁴ Foucault, 38–39.

²⁵ Foucault, 12.

Susanna Endicott ose même parler de sa vie devant elle, ce qui la rend en quelque sorte invisible, absente dans sa présence:

Ce qui me stupéfiait et me révoltait, ce n'était pas tant les propos qu'elles tenaient, que leur manière de faire. On aurait dit que je n'étais pas là, debout, au seuil de la pièce. Elles parlaient de moi, mais en même temps, elles m'ignoraient. Elles me rayaient de la carte des humains. J'étais un non-être. Un invisible. Plus invisible que les invisibles, car eux au moins détiennent un pouvoir que chacun redoute. Tituba, Tituba n'avait plus de réalité que celle que voulaient bien lui concéder ces femmes. (44)

Aussi Tituba devient-elle une absence dans le récit de sa propre vie. Faudrait-il conclure que son identité dépend carrément de l'Autre? Tout porte à croire que oui, car les "sujets parlants" dans l'ordre du discours se gardent même le droit d'avoir le dernier mot sur Tituba. En effet, au moment de l'exécution de celle-ci, on dresse la liste "officielle" de ses actes:

Un homme, vêtu d'un imposant habit noir et rouge, rappela tous mes crimes, passés et présents. J'avais ensorcelé les habitants d'un village paisible et craignant Dieu. J'avais appelé Satan dans leur sein, les dressant les uns contre les autres, abusés et furieux. J'avais incendié la maison d'un honnête commerçant qui n'avait pas voulu tenir compte de mes crimes et avait payé sa naïveté de la mort de ses enfants. A cet endroit du réquisitoire, je faillis hurler que c'était faux, que c'était menteries, cruelles et viles menteries. Puis je me ravisai. A quoi bon? (263)

Bien que cette liste soit mensongère, il n'en demeure pas moins que c'est la dernière fois que l'on entend parler de Tituba de son vivant et que ce n'est pas elle qui parle en son propre nom. Comme elle fait bien de remarquer: "A quoi bon?" Elle comprend que, même si elle avait osé prendre la parole pour raconter sa vie, on n'aurait pas écouté ce qu'elle avait à dire. Le droit de se faire entendre se révèle en quelque sorte encore plus important que le droit de faire parler car sans l'oreille de l'Autre, le discours n'existe pas en quelque sorte. Même à la toute fin de sa vie, Tituba ne détient toujours pas le pouvoir de raconter et surtout de faire entendre l'histoire de sa vie telle qu'elle l'a vécue, ou du moins, telle qu'elle croit l'avoir vécue.

Il y a néanmoins certains contextes dans lesquels Tituba arrive à prendre la parole et à faire entendre l'histoire de sa vie. Cela se fait la plupart du temps dans des lieux secrets ou privés, c'est-à-dire dans des espaces marginaux où il est permis de dire un peu n'importe quoi pourvu que cela ne circule pas par la suite publiquement. Effectivement, c'est dans l'intimité de la chambre à coucher que Tituba raconte sa vie à ses amants, ainsi que dans l'intimité d'une cellule de prison qu'elle la raconte à son amie Hester (159). Lorsque Tituba raconte et chante des histoires aux enfants dont elle a la charge, elle s'assure de le faire en

cache, loin des oreilles de Samuel Parris qui aurait interdit de telles activités. C'est dire que l'ordre du discours n'offre que deux choix discursifs à Tituba: ou bien elle parle en sourdine, ou bien elle se tait. Elle n'a jamais le droit de s'exprimer à voix haute.

Sauf une fois. Car on demande, ou plutôt, on exige avec violence que Tituba parle lors des procès des sorcières. Pour une fois, les "sujets parlants" dans l'ordre du discours permettent à Tituba de prendre la parole. Or, on ne lui accorde ce droit de parole qu'à condition qu'elle dénonce celles qui auraient comploté avec Satan et ce afin de mettre fin à la sorcellerie qui règne dans le village de Salem. On sollicite son aide pour libérer Salem de ses "sorcières". Il reste à se demander pourquoi c'est à Tituba que revient le privilège d'accuser ces "traîtresses".

Foucault explique qu'on a toujours exclu la parole du fou de l'ordre discursif car on la tient "pour nulle et non avenue". Or, il arrive parfois qu'on accorde paradoxalement à cette même parole un statut particulier, voire privilégié, dans l'ordre du discours:

... il arrive aussi en revanche qu'on lui prête, par opposition à tout autre, d'étranges pouvoirs, celui de dire une vérité cachée, celui de prononcer l'avenir, celui de voir en toute naïveté ce que la sagesse des autres ne peut pas percevoir. Il est curieux de constater que pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité²⁶.

Voilà sans doute pourquoi Samuel Parris et ses avatars demandent à Tituba de parler lors des procès. Ils savent que les gens du village accorderont un certain poids à son discours puisqu'on la prend pour une "créature de l'Antéchrist"(144), puisqu'on croit qu'elle détient le pouvoir (maléfique, il va sans dire) de voir au-delà de la "réalité" terrestre, puisqu'on dit déjà d'elle qu'elle n'est pas de ce monde. Sarah Good résume bien ce que l'on pense couramment de Tituba lorsqu'elle lui pose la question: "Négresse, pourquoi as-tu quitté ton Enfer?"

Aussi Tituba ne détient-elle jamais vraiment le droit de parler en public ou plutôt, elle ne le détient qu'à moitié puisqu'elle ne peut jamais s'exprimer en toute liberté. Qui plus est, prendre la parole d'après les conditions exigées par Parris, c'est souscrire à l'identité que la société lui impose, à savoir celle d'une sorcière avec des pouvoirs maléfiques. C'est accepter implicitement de supprimer la "vraie" histoire de sa vie en faveur de celle qui circule déjà dans l'ordre des grands récits.

C'est participer d'autre part à l'achèvement d'un seul récit sur la sorcellerie. Ce que Parris et ses compagnons demandent à Tituba de faire, somme

²⁶ Foucault, 12–13.

toute, c'est de "mener à terme" l'histoire des sorcières. N'oublions pas que la norme narrative canonique réclame toujours une fin particulière à tout récit. Or, cette fin fait forcément passer sous silence d'autres récits possibles²⁷. La mise à mort d'une sorcière permet de croire à la fin des sorcières et surtout à la fin des histoires "hérétiques" qu'elles racontent. Lorsque Tituba prend la parole pour dénoncer des sorcières et par conséquent, mettre fin à leur(s) histoire(s), elle participe en quelque sorte à sa propre exécution. En d'autres termes, Tituba aide à mettre le point final à l'histoire que les autres racontent à son sujet et ce, malgré le fait que cette histoire soit inexacte et injuste.

Aussi Tituba parle-t-elle contre elle-même lorsqu'elle prend publiquement la parole pour la première fois, c'est-à-dire qu'elle se soustrait au discours dans le même geste par lequel elle tente de s'y inscrire. A la lumière de ceci, quand Parris la félicite pour avoir "[b]ien parlé" (167) au Tribunal, il est facile de comprendre pourquoi Tituba avoue tristement: "Je me hais comme je le hais." (167)

Mais Tituba ne parle pas toujours aussi "bien" que l'espère Samuel Parris. En fait, il lui arrive de ne pas pouvoir prononcer un seul mot. Ce mutisme se révèle à des moments où elle sent l'ampleur de son impuissance dans l'ordre du discours et s'accompagne souvent d'un trouble physique. Son amant John Indien ne semble pas souffrir de cette impuissance de la même façon qu'elle. Par exemple, lorsque Samuel Parris déclare que Tituba et John Indien sont "unis par les sacrés liens du mariage" (63) (chrétien, bien sûr), John Indien sait donner une réponse appropriée pour la circonstance, à savoir "Amen", alors que Tituba, prise d'un malaise, n'arrive pas à dire quoi que ce soit:

John Indien bégaya:

- Amen !

Quant à moi, je ne pus prononcer une parole. Mes lèvres étaient soudées l'une à l'autre. Malgré la chaleur étouffante, j'avais froid. Une sueur glacée ruisselait entre mes omoplates comme si j'allais être prise par la malaria, le choléra ou la typhoïde. (63)

John Indien avoue cependant plus tard qu'il joue tout simplement un jeu lorsqu'il prend la parole en présence des détenteurs du pouvoir et ce, afin de survivre dans la société des Blancs:

- Je porte un masque, ma femme aux abois! Peint aux couleurs qu'ils désirent.

Les yeux rouges et globuleux? "Oui, maître!" La bouche lippue et violacée? "Oui,

²⁷ Gayatri Spivak, *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, ed. Sarah Harasym (New York/London: Routledge, 1990) 18-19. "The grands récits are great narratives and the narrative has an end in view. It is a programme which tells how social justice is to be achieved. [...] When an end is defined, other ends are rejected, and one might not know what those ends are."

maîtresse!” Le nez épaté comme un crapaud? “A votre bon plaisir, messieurs-mesdames!” Et là derrière, je suis moi, libre, John Indien! (118)

Foucault souligne que le “discours n’est rien de plus qu’un jeu, d’écriture dans le premier cas, de lecture dans le second, d’échange dans le troisième”²⁸ Si Foucault a raison, force nous est de constater que Tituba refuse ici de jouer. Au contraire, elle choisit de garder le silence plutôt que de participer à l’ordre du discours.

Dans la perspective lacanienne, Tituba refuserait par ce geste de participer à l’ordre symbolique. Naomi Schor explique que l’ordre symbolique relève de la culture patriarcale et que l’on s’y inscrit au moment d’acquérir le langage²⁹. L’imaginaire, au contraire, serait le registre du pré-langage et relèverait plutôt de la relation mère-enfant³⁰. Refuser de parler, c’est donc tenter en quelque sorte de retourner à cet espace de l’imaginaire. Lorsqu’elle apprend que Hester s’est suicidée, Tituba fait appel à sa mère pour lui demander de (re)créer avec elle leur symbiose mère-enfant. Elle espère ainsi (re)produire l’histoire de sa genèse de façon à ce qu’elle meure avant même de naître:

Je fracturai en hurlant la porte du ventre de ma mère. Je défonçai de mon poing rageur et désespéré la poche de ses eaux. Je haletai et suffoquai dans ce noir liquide. Je voulus m’y noyer. Pendue? Hester, Hester³¹, pourquoi ne m’as-tu pas attendue?

Mère, notre supplice n’aura-t-il pas de fin? Puisqu’il en est ainsi, je ne viendrai jamais au jour. Je resterai tapie dans ton eau, sourde, muette, aveugle, laminaire sur ta paroi. Je m’y accrocherai si bien que tu ne pourras jamais m’expulser et que je retournerai en terre avec toi sans avoir connu la malédiction du jour. Mère, aide-moi! (174–175)

A la lumière de ce qui précède, nous pouvons comprendre l’aphasie de Tituba comme un acte de résistance. Refuser de parler, c’est s’opposer à la violence et à l’injustice de l’ordre discursif. Il s’agit de se retirer d’un jeu où l’on est perdant avant même que le premier coup de sifflet soit donné.

Malgré elle, Tituba retrouve néanmoins la parole lorsqu’elle sort de sa cellule de prison. Comme un enfant qui subit pour la première fois le choc du monde

²⁸ Foucault, 51.

²⁹ Naomi Schor, “Eugénie Grandet: Mirror and Melancholia”, *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, ed. Shirley Nelson Garner, et al. (Ithaca/London: Cornell UP, 1985): 218. “The Symbolic register... is presided over by the father and the cultural order he represents: the subject enters into the Symbolic order at the very moment when she is inscribed in the kinship system and is, as it were, reinscribed when she acquires language and, through the mediation of the father, takes her place in society.”

³⁰ Schor, 217.

³¹ Hester Prynne est un personnage emprunté par Maryse Condé à *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne.

à l'extérieur du ventre de sa mère, Tituba s'inscrit de nouveau dans l'ordre discursif en hurlant, triste comme elle est d'avoir la "déveine" de s'y retrouver une deuxième fois:

Je hurlais et ce hurlement, tel celui d'un nouveau-né terrifié, salua mon retour dans le monde. Je dus réapprendre à marcher. [...] Je dus réapprendre à parler, à communiquer avec mes semblables, à ne plus me contenter de rares monosyllabes. Je dus réapprendre à regarder mes interlocuteurs dans les yeux. [...]

Peu d'individus ont cette déveine: naître par deux fois. (190–191)

C'est donc avec réserve que Tituba (re)prend la parole. Il va sans dire que sa participation dans l'ordre du discours sera désormais moins engagée, moins enthousiaste, moins innocente.

Maryse Condé explique que, selon les mythes africains de la Genèse, les mots précèdent toujours l'univers qui en dépend d'ailleurs pour sa création. Ils ont également le pouvoir de guérir le monde³². Dans une entrevue avec Barbara Lewis, Condé explique que l'écrivaine noire doit oublier les "superstructures" que lui imposent l'instruction, la tradition et l'université pour écouter plutôt une autre voix et apprendre à s'exprimer autrement³³.

Suite à ce qui précède, il faut bien constater qu'il est important que Tituba arrive à prendre la parole puisque c'est grâce aux mots qu'elle pourra (re)créer sa vie. Elle doit cependant prendre la parole sans avoir recours aux moyens que lui impose l'ordre discursif établi. Il faut surtout qu'elle soit écoutée et entendue.

Tituba a enfin l'occasion de parler et surtout de se faire entendre après sa mort dans le roman de Maryse Condé. Condé démontre déjà dans l'épigraphie qu'elle valorise la vie de cette sorcière puisqu'elle prend elle-même part à l'une des plus importantes activités de la sorcellerie, celle de communiquer avec les morts. Par ailleurs, ce dialogue ouvert rend impossible la "fin" que l'on retrouve dans les grands récits et permet ainsi à l'histoire de Tituba de circuler *infiniment* dans la société. D'autre part, l'usage de la forme autobiographique permet à d'autres personnes de prendre la parole et à d'autres discours de voir le jour car les confidences de quelqu'un peuvent donner par la suite de pouvoir le parler et d'écrire à d'autres personnes. Selon Jill Ker Conway³⁴, l'autobiographie aborde les grandes questions théoriques de la vie de façon à ce que chaque lecteur puisse comprendre et créer par la suite l'histoire de sa propre vie.

³² Maryse Condé, "Language and Power: Words as Miraculous Weapons", *College Language Association Journal* 39.1 (septembre 1995):19. "If we go back to the African myths of origin, we shall see that words preceded the universe. Words insufflate life into various elements of nature: the trees, the rivers, the mountains, and organize what we see around us. They also have the power to heal, to restore sanity to troubled bodies and souls."

³³ Barbara Lewis, "No Silence: An Interview with Maryse Condé", *Callaloo* 18.3 (1995):549. "We have to listen to another voice. We can write just like the whites. But we must use another method."

Aussi faut-il comprendre *Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem* comme un texte populaire qui cherche à faire réfléchir ses lecteurs sur l'histoire d'une sorcière et surtout, sur la place des sorcières noires dans la société et dans l'Histoire. Bref, c'est un texte populaire qui vise à (re)créer un des grands récits du monde qui impose le silence aux marginalisés. Le mentor spirituel de Tituba, Man Yaya, lui enseigne que "[I]es morts ne meurent que s'ils meurent dans nos cœurs." (23) Grâce à Maryse Condé, ainsi qu'à nous, ses lecteurs, Tituba aura toujours une place dans l'histoire. Comme le déclare Tituba elle-même: "... elle existe, la chanson de Tituba ![...] A tout instant, je l'entends." (267)

Катарина Мелић

ЈА, ТИТУБА... ПОВЕСТ ЈЕДНОГ ЖИВОТА
(Резиме)

Moi, Tituba sorcière ... Noire de Salem представља народни текст којим аутор Мариз Конде жели да покаже читаоцима како се пише Историја, како се у ту Историју уписују маргинализовани грађани попут жена, у овом случају оних које представљају „црне вештице“ у друштву. Ова псеудо-аутобиографија има за циљ да да једну другачију верзију историје, различиту од званичне која је често прелазила ћутке преко одређених догађаја, изостављајући одређене категорије грађана и која често садржи празнине. У овом тексту, Титуба, „црна вештица“, има могућност да говори, да користи речи које јој омогућавају да на неки начин обнови свој живот, да убележи своје место у свету и да уведе један нов дискурс различит од званичног и друштвено прихваћеног. Фикција дакле омогућава да се попуне празнине историјског дискурса.

Кључне речи: Историја, дискурс, реч, Други, жена, идентитет, фиктивна аутобиографија.

³⁴ Jill Ker Conway, *When Memory Speaks: Reflections on Autobiography* (New York: Alfred A. Knopf, 1998), 17.

Моника Бала
Филолошки факултет – Београд

БЕЛА ХАМВАШ КАО КРИЗЕОЛОГ

Предмет овог рада јесте преглед Хамвашевог раног стваралачког периода у којем проучава духовну кризу човечанства. Извршена је подела Хамвашевог живота и рада на три периода. Дати су аспекти из којег Хамваш проучава кризу: испитује појавне облике кризе, њене узроке и коначно могућност разрешења кризе. Осим раног кризеолошког периода, Хамваш се и касније у својим делима враћа проблему кризе; у збирци есеја Невидљиво збивање први пут ће дати решење за излазак из ње.

Бела Хамваш један је од великих мађарских мислилаца двадесетог века, чији је интелектуални развој почео у раној младости. Остварио је заокружено дело и створио могућност за спознају целине стварности. Један је од зачетника модерне мађарске есејистике, који је у свом делу интегрисао књижевност, филозофију, социологију, антропологију.

Хамваш је у овом жанру нашао одговарајућу форму за израз ослобођен научне методе чињеничног доказивања. Успостављање доследног система није била његова намера, а у самој филозофији постојање система није му било од пресудног значаја. Хамвашеви филозофски узорци су управо они мислиоци, који своја учења износе не у оквиру мисаоних система, већ фрагментарно и у додиру са поетским језиком. Може се рећи да Хамваш изграђује специфичан облик дискурса, који се истовремено граничи са конфесијом, филозофијом и есејистичком прозом.

Хамваш је своје најлепше есеје написао о перуанским вазама, индијанским изатканицама, дрвећу, психологији брања цвећа, стенама. У својим есејима учи нас пуноћи људског бивства и помаже нам у спознаји целине стварности кроз сакралну суштину свакодневице.

*

Криза је историјска принуда чији је резултат: увек горе+ [...] нихилизам о којем говори Ниче нису начинили људи него га чини историја преко људи. Кризу исправно види онај ко открије да се поредак распада у ништа: васпитање постаје супротно од онога што је било, не веза међу

генерацијама, него изоштравање супротности које постоје међу генерацијама.¹

У другој деценији двадесетог века Хамваш се удубљује у проблем кризе, истражује узроке, њено порекло. Увиђа да је човек изгубио духовне везе, уследио је пад, владавина масе. Човек се нашао у есхатолошкој ситуацији, али то није карактеристика модерног доба, садашњег историјског времена. Човек данас само увиђа своју есхатолошку ситуацију у којој се увек налазио. Криза је увек била присутна, али човек, бежећи од ње, није хтео да се суочи са њом и примети је.

Полазиште Хамвашевог бављења кризом јесте проучавање европске литературе о кризи у свом раном стваралачком периоду. Написаће три кризеолошка есеја, а припрема и опсежну библиографију кризе. Сакупио је кризеолошка дела и саставио прецизан каталог у којем раздваја значајна дела о кризи од оних мање значајних. И касније ће се у појединим делима враћати на проблем кризе. У првој збирци есеја *Невидљиво збивање*, где даје могућност разрешења, док у есеју „Водолија“ разматра овај проблем са астролошког становишта.

Први међу кризеолозима на које се Хамваш позива јесте Ђулио Евола и његов појам „целине“, а аутор на кога се највише ослања је Ниче, за кога каже да нико не може да каже оно што Ниче већ није рекао. Ниче му помаже да схвати суштину кризе у којој се нашао историјски човек, а то је лоша религиозност. Корен кризе налази се у дубини човекове душе, а модерна криза је у бити криза религије. Али Хамваш уједно упозорава да човек није стигао ни до спознаје да криза постоји.

*

Два критеријума која карактеришу полазиште Хамвашеве мисаоне основе јесу „транспарентна егзистенција“ (*átvilágított egzisztencia*) и „универзална оријентација“ (*egyetemes tájékozódás*). Транспарентна егзистенција и универзална оријентација почивају у основи дедуктивног метода. Универзално у овом смислу представља религиозно-метафизички ниво, који човек мора да досегне и издигне се изнад индивидуалног и колективног стања. Транспарентна егзистенција и универзална оријентација међусобно се условљавају и једна без друге се не могу остварити, а само заједно чине предуслов за решавање питања живота и бивства. Хамваш је обе способности задржао током целог живота, јер је, по његовом убеђењу, без тога немогуће решити ниједно од питања живота и бивства.

¹ Bela Hamvas, *Psihologija krize*. Prevod Sava Babić. (*A válság pszichológiája*, Országút, 1936). Електронски запис.

Бела Хамваш се убраја међу велике „трагаоце за истином“ у историји људског духа. Централно место у Хамвашевом мисаоном кругу заузима питање суштине живота.

Хамвашев живот и рад може се поделити на три периода.²

1. „Хиперионска фаза“, године између два светска рата, које су обележене интересовањем према антици. У овом периоду упознаје се са Карољем Керењијем (Keregyi Károly), стручњаком за митологију. Окреће се антици, класичној-филологији, грчком језику и оставштини грчке духовности. Испитује литературу о кризи, желећи да пронађе пут ка избављењу из „лоше реалности“. Жели да пронађе нови смисао живота који би био заснован на античким основама. Прикључује се кругу „Stemma“ („Венац“), који је окупао студенте, археологе, познаваоце класичне филологије. Круг је основан 1930. по узору на „Kreis“, Штефана Георгеа. Са Керењијем 1935. оснива часопис „Sziget“ („Острво“). У овом периоду Хамваш у Керењију стиче истинског пријатеља и саговорника. Године 1934. путују заједно у Далмацију, где је Хамваш Керењију прочитао своју студију „Álarc és Koszorú“ („Маска и венац“), чија је основна мисао универзално срastaње, а уз помоћ које су за циљ деловања Круга заједно утврдили духовно трагање. Полазишта су им Ниче, писци круга Штефана Георгеа, Алдос Хаксли, Лоренс, филозофи егзистенцијализма и представници културне морфологије.³

2. Период 40-их година представља другу фазу – истраживање духовне баштине древног човечанства. Дело које обележава овај период, али и целокупно стваралаштво Беле Хамваша јесте *Scientia sacra*, дело у које увиру сви текстови написани пре њега, и из којег извиру сви текстови написани после њега. Хамваш у ово време дефинише појам *баштине*, по узору на Генона и његов појам „tradition“. Баштина је фундамент бивства, постојаност везе између човека и трансцендентног света. То је једино вредно знање, *Scientia sacra*, Свето знање – знање о логосу. Баштина је метафизичко знање. Знање о универзалном, које се не стиче из књига нагомилавањем података, већ помоћу увиђања. То је свест о потпуности бивства, о једнакости човековог бића са божанском природом. Ову човекову природу Хамваш назива „homo microtheos aeternus“. Увиђање једнакости Хамваш назива буђењем (*vidja*) и изједначава га са стањем будности.

Баштина је универзално учење и садржина светих књига, а њихова заједничка садржина јесте ревелација. То је званично учење о бивству. Баштина у светим књигама сведочи о потпуности бивства, а потпуност бивства је „златно доба“, видљиво и невидљиво заједно. Златно доба не треба схватити у

² Уп.: Thiel Katalin, *Maszkjáték. Hamvas Béla Kierkegaard és Nietzsche tükrében. Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2002.*

³ Уп.: Darabos Pál, *Hamvas Béla-Egy életmű fiziognómiája II.* Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997, 233.

смислу историјског доба. То је стање присутно у свим временима, само зависи од тога да ли ће га неко остварити, каже Хамваш. Дакле, није хоризонтална, већ вертикална појава и може се реализовати у свим временима.

Хамваш говори о томе да су око шестстоте године пре нове ере живели: Лао-це и Конфучије у Кини, Буда у Индији, последњи Заратустра у Ирану, Хераклит у Малој Азији, последњи Тот у Египту, Питагора у Италији. Сви су они имали заједничку свест о доласку пропасти на земљу, апокалиптичном стању. Хамвашево поимање златног доба је двоструко: с једне стране упућује на хармонију древног доба која је распршена шестстоте године пре нове ере, а са друге подразумева стање које се у сваком тренутку може реализовати. У кризном стању живот је разорен, одвојен од бивства, а свето знање о окрњености живота и тежњи ка потпуности лежи у души човековој.

Овако Хамваш приказује ситуацију која је уследила после губитка златног доба: „Од како је човечанство иступило из златног доба, уобличено, готово, смирено, срећно и целовито суспрегло се на пуку могућност. Изгубило је свој неоспорни реалитет. То је значење шестстоте године. Почев од овог тренутка бивство више нема решења, само могућност; нема облик, само могућност; нема спокојство, него опет само могућност. У апокалипси се сваки целовити и завршени облик претвара у текући: овај облик претворен у текући јесте могућност. И ова могућност заједно са свим осталим могућностима управо се налази у апокалипси. [...] Живот се одвојио од бивства, али: стоји пред његовим судом. Свака реч Лао-цеа, Буда, Хераклита и Питагоре има ову апокалиптичну оштрицу. Човечанство после златног доба има апокалиптично обележје: налази се под страшним судом.“⁴

3. Период после 1945: реализација. У делу *Magia sutra* из 1950, Хамваш је изложио животну примену учења о баштини. Реч *sutra* у називу упућује на текстове индијске књижевности у којима су груписана верска и морална правила као и правила свакодневног живота, а магија на примену, праксу. У есеју „Вордсворт или филозофија зеленог“, Хамваш указује на везу између поезије и магије. Оно што их спаја јесте творачка снага. Поезија не само да изражава, већ и ствара. Писање и чин су једно. Магија, такође, поседује активну снагу. Да би то објаснио повлачи разлику између мистичара и мага. Мистичар увиђа везе између видљивих појава и невидљивих. Он је посвећен. Зна и упућен је да је све један (*hen panta einai*). Томе је сличан и маг, само што он поред тога и дела.⁵

Реализација је реч која заузима централно место у овом делу. Она подразумева приближавање аутентичном стању. Реализација је „друго рођење“, каже Хамваш, којим се успоставља човеково нормално стање, „status absolutus“.

⁴ Бела Хамваш, *Scientia sacra I. Духовна баштина древног човечанства I*. Превод Сава Бабић. Београд, Дерета, 1999, 22–23.

⁵ Hamvas Béla, *A láthatatlan történet*. Sziget. Medio kiadó. str. 63.

Два најзначајнија критеријума реализације су „транспарентна егзистенција“ и „универзална оријентација“. Транспарентна егзистенција није ништа друго до човекова тежња ка константној отворености, ослобљивости. Овај појам упућује на Хајдегерову „отвореност“. Други појам, универзална оријентација подразумева вертикално удубљивање у баштину. Тежња ка оријентацији је непрекидно трагање. Отворено бивство и непрекидно трагање су два критеријума, који се код Хамваша прожимају, а заједно условљавају реализацију.

*

Не може се тврдити да је Хамваш у периоду када проучава кризу изолован. Окружен је ученицима, писцима, уметницима. Поред њега су: Нандор Варкоњи (Várkonyi Nándor), Шандор Вереш (Weöres Sándor), Лажош Филеп (Fülep Lajos), Ласло Барански-Јоб (Baránszky-Jyb László), Антал Молнар (Molnár Antal).

Ласло Немет је први запазио Хамвашеву духовну особеност и на основу свега неколико текстова закључио да Хамваш није свакодневни писац. Назвао га је писцем мислиоцем („gondolkodó író“). Каже да XX век не познаје ниједног мисаоног писца осим Адија. Шандор Вереш такође позитивно пише о њему. Дело *Ка потпуности* из 1945. посвећује Хамвашу и назива га својим учитељем: „Захваљујем Бели Хамвашу, мом учитељу, што сам могао написати ову књигу: он је у мени створио хармонију“.⁶

Питање светске кризе заинтересовало га је већ од друге половине двадесетих година. Место у Градској библиотеци олакшало му је изучавање кризеологије, будући да је библиотека поседовала богат фонд. Написао је три есеја о кризи: „Модерна апокалипса“, 1935; „Криза и катарза“, 1936; „Светска криза“, 1937, а исте године је припремио и исцрпну библиографију о кризи.⁷ Историју кризеологије дели на три раздобља. Прво је до краја Првог светског рата. Ту спадају дела филозофског тона у којима се већ налази свест о кризи. Користи термин модерне кризеологије и назива их пророчким кризеолошким делима. У овом низу истиче Кјеркегора и Ничеа. За Ничеов *Wille zur Macht* каже да иако је писан 1880. представља најсавршеније кризеолошко дело и данас. Друго раздобље је до америчке економске кризе у којима је криза описана са историјског и културног становишта, док је треће секуларизовано доба у којем се истичу најразличитији узроци кризе, политички, друштвени, економски, што је свођење на њене симптоме, без увиђања дубљих

⁶ Шандор Вереш, *Ка потпуности*. Превод Сава Бабић. Бања Лука–Београд, Задужбина Петар Кочић, 2000, 5.

⁷ Три есеја су најпре издата засебно у часописима: *Modern apokalipszis*. Társadalomtudomány, 1935, 113–127; *Krisis és katarzis*. Társadalomtudomány, 1936, 1–20; *A világválság*, A fővárosi könyvtár Évkönyve VII., 1932, 39–48. Педесет година касније објављени су заједно у збирци под називом *A világválság*. Budapest, Magvető, 1983.

узрока и обухвата само део проблема. Контрадикторна је ситуација у којој дела која налазе конкретне и реалне узроке заправо су иреална и сужена, не увиђају целину проблема.

Хамваш веома рано стиче свест о „лошој реалности“ и долази до закључка да свакодневна реалност није права реалност, већ је иреална, нестварна, лажна стварност. Креће у даље проучавање кризе и већ крајем двадесетих година схвата да је раније дефинисана „лоша реалност“ заправо светска криза. Хамваш и сам сведочи о испитивању кризе: „Нема друштва, нема државе, нема поезије, нема филозофије, нема религије, оно што постоји поварена је и лажна збрка. Тачно је тако, помислио сам. Али то је некада морало да започне. Почео сам да тражим тамну тачку. *Proton pseudos*, односно прву лаж. Тада сам био у кризи, и од тада нисам из ње изашао“, каже Хамваш позивајући се на Ничеа⁸. Започео је трагање за црном тачком и кренуо све даље и даље, али је погрешно: кризу је тражио ван себе, а она је била у њему, каже у Интервјуу. Закључује да кризу свако носи у себи, корен кризе се налази на дну човекове душе. Решење за излазак из кризе не треба тражити у историјском времену. Криза се може решити само у појединцу, кроз индивидуалну катарзу, али се то парадоксално односи на целокупан светски ток. Не као избављење једног човека, већ читавог човечанства.

У „Модерној апокалипси“ закључује да су сви изузетни умови доба заузели становиште против доба. Свима је основна тема криза, критика доба. Полази од Еволе, за кога каже да не познаје диференцирање. За њега не постоји само култура, већ и човек, не само природа, већ и натприродно, не само душа, већ и дух. Евола каже да модеран човек више не зна за природу, нити за мудрост, ни за државу. Двадесети век је лишен продуктивне мисли, а све то је резултат вере у „прогрес“, лажно просветитељство.

Модерна криза је религиозна криза, каже Хамваш. Арелигиозност је оно што Ниче назива нихилизмом: прекид трансцендентне везе, али не зато што је хришћанство нестало за човека, већ је човек нестало из хришћанства. Уследила је вера у ништа. Атеизам, арелигиозност, унутарње осиромашење, „*malum metaphysicum*“. Нихилизам је резултат побуне у којој је промена могућа не путем рушења, већ поновне изградње. Нихилизам није деструктивна ситуација. Са њим иде заједно вера у резултат рушења, вера у нови свет после рушења. Иза тога следи једини пут – катарза. Човечанство је тек на почетку кризног процеса, а што се тиче катарзе, она се одвила тек у појединцима и само делимично.

Према закључку Пала Дарабоша, Хамваша су проучавање модерне кризеологије, као и лично проживљена криза навели да се окрене према „златном добу“, и да у уметности и животном поретку преисторијског доба,

⁸ Bela Hamvaš, *Patam I, Odabrana dela II*. Prevod Sava Babić. Beograd, Centar za geopoetiku, 1995. str. 142.

у древној митологији и источњачком мистицизму трага за потпунијим формама бивства.⁹

Питање кризе Хамваш сагледава уз три аспекта: најпре испитује појаве и симптоме кризе, затим узрок и почетак, и коначно могућности разрешења кризе. Три групе питања се наравно не појављују засебно, једна после друге у делима, већ се преплићу. Највише га интересују узроци и симптоми кризе, као и решења за излазак из ње. Симптоми лоше религиозности су распад држава, друштвени немири, економска криза, поништавање моралних закона. Свест модерног човека није религиозна, није космичка, већ је материјалистичка, из ње извире технократија, корупција, политика.

Првој станици овог духовног пута би одговарала библиографија о светској кризи и њена концепција, другој збирка есеја *Невидљиво збивање*, где први пут свеобухватно даје могућност решења за излазак из кризе, и трећој одговара први део монументалног дела *Scientia sacra*, где насупрот модерном свету поставља човеково основно, првобитно стање, златно доба. „Да би баштина могла да човеку врати себе, свевремени човек треба да познаје меру свога свевременог стања. Та мера јесте *основно стање*.“¹⁰ Мало касније наставља: „Основно стање је антрополошки *status absolutus* који претходи сваковрсној етнографској разлици и историјској формацији и психолошком заплету“.¹¹ Међутим, ни то дело не представља последњу станицу Хамвашевог духовног пута, јер се четврта везује за хришћанство. Свест о баштини у садашњини одржава још једино хришћанство, односно баштина Новог завета. Међутим, хришћанска баштина се не сме помешати са религијом, јер религија нема знања о основном стању, каже Хамваш. Она је историјска и социјална творевина. Свој мисаони ток развија у више дела писаних после 1945, међутим систематски тек 1960. у другом делу *Scientia sacre*, која је остала незавршена. Од планираних тринаест књига, успео је да заврши четири. Хамваш овде каже да је баштина била близу, само је требало дохватити. Временом, тонула је све дубље, док човек коначно није потонуо у полусан из чега је тешко вратити се, а треба се вратити себи, до сопствене суштине.

⁹ Хамваш је учествовао у оба светска рата, у Првом је био на Украјинском и Италијанском фронту, два пута рањен и доживео нервни слом. У Другом светском рату мобилисан је три пута, а 1942. доспео на Источни фронт. Највећа несрећа задесила га је почетком 1945, јануара, када губи свој дом после бомбардовања, са свим рукописима у њему („за следећих петсто година рада“, по сведочењу Хамвашеве удовице, Каталин Кемењ).

¹⁰ Бела Хамваш, *Хришћанство, Scientia sacra II*. Превод Сава Бабић. Београд, Дерета, 1999. 15.

¹¹ *Исто*, 17.

Невидљиво збивање је Хамвашева прва објављена самостална збирка. Писана је током 1940–1941, а објављена 1943. године. Иако збирка представља јединствен пример у Хамвашевој библиографији, будући да је једина збирка коју је објавио за живота, није доживела своје друго издање.

Време у ком је настало ово дело било је изузетно тешко. Ратне су године и поред посла у Градској библиотеци, болешљивости супруге, Хамваш бива мобилисан три пута. Упркос свему ово је веома плодан период његовог стваралаштва. Пише и преводи, а резултат је више од 130 студија и рецензија, пет самосталних књига, наводи Дарабош у својој обимној монографији.¹²

Невидљиво збивање сачињава десет самосталних есеја, које је Пал Дарабош успео да сагледа у целини повезујући их у један смисаони низ. Дело представља синтезу Хамвашеве духовне делатности тридесетих година, завршетек овог доба и почетак новог. Закључивање периода у којем се бави проблемом светске кризе и почетак новог раздобља, као трагањем за могућим решењима за излазак из ње.

У овој збирци још није именовано решење, „кључна реч се још није појавила, али се на свакој реченици осећа, да је цело дело изграђено на том темељу“ можемо читати код Дарабоша. Ту кључну реч први пут је дефинисао 1941. године по Рене Генону у есеју „*Scientia Sacra*. Писање и баштина“: „Баштина је одржавање непрекидности везе између човека и трансцендентног света, свест о божанском пореклу човечанства и очување сличности с богом као јединог задатка људске судбине.“¹³ Кључна реч је, дакле, баштина – садржина збирке есеја се улива у овај појам, из њега добија смисао.

Реч „баштина“ се, међутим, рађа већ и у овој збирци, да би се тиме означило успостављање везе са трансцендентним светом потпуности, коју још једино песник одржава. Основна мисао која одређује његово целокупно дело, и по речима Антала Дула, „потпорни је стуб свих текстова Беле Хамваша“.

Антал Дул, приређивач Хамвашевих дела, пишући о овој збирци каже да је Хамваш тада већ зрео мислилац, преко четрдесете је, и истиче: „Своју способност за специфично напет, кратак, језгровит, чист и јасан израз, који се често примиче дефиницији, било да користи ентузијазам, било хумор, он је танано разрадио током књижевне праксе коју је имао иза себе више од једне деценије“, и даље каже: „већ тачно зна обим страница“, зна како да

¹² Уп.: Darabos Pál, *Hamvas Béla – Egy életmű fizionómiaja II*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, 1997.

¹³ Bela Hamvas, *Scientia sacra. Pisanje i baština*. Prevod Sava Babić. (*Scientia sacra. Írás és hagyomány*, Athenaeum, 1941). Електронски запис.

обузда самовољу захукталог пера и јасно му је какав тон захтева обликовање појединих мисли.¹⁴

Хамвашева особеност је композиција есеја, која је и овде примењена. Сви есеји су подељени на нумерисана поглавља. Хамваш је изградио својствен „аналогски“ стил, који и овде примењује. Открива скривене везе између удаљених појава, док код наизглед сличних доказује њихове супротне суштине. Есеј увек тече у више равни. Прстенастом композицијом заокружује мисао у оквиру које тече друга идеја. Полази од једне тачке, којом се служи да би отворио одређен проблем, уводи ново полазиште, нове аспекте, прелази преко низа повезаности, који воде ка циљу осветљавања датог проблема.

Структура самог текста буди у читаоцу све већу радозналост. Сваком реченицом је све ближе решењу проблема, текст је неусиљен, али прецизан, маштовит, али логичан. Клизи, тече и наводи читаоца да и даље открива. Читалац са пуним поверењем прати мисао, јер зна да га аутор неће обманути. Више пута, у разним облицима излаже основну идеју служећи се чулним представама, живим сликама, богатим, изражајним језиком и, по Дарабошу: тоном есејисте, тоном аутора духовног типа, који не хајући за обавезним филолошким правилима за писање студија изграђује своју мисао указујући на духовне повезаности, и бива све ближи *супра*-стилу.¹⁵

Непосредним, спонтаним стилем је далеко од „чисте филозофске спекулације, или сувопарне апстракције“.¹⁶

Хамвашеви путокази су Ле Бон, Леви-Брил, Мерешковски, Кајзерлинг, Парето, Сорел, Маларме, Бадер, Успенски, Ниче, Јунг, Беме, Библија, Кабала, тибетанска Књига мртвих.

У есејима ове збирке Хамваш описује различите станице пута који води од издвајања душе из првобитне заједнице ка поновном сједињавању, који обухвата изразом *Прва и Последња Душа*. Занимљиво је споменути да је то био и првобитни наслов ове збирке, и да га је изменио само због жеље издавача.

У једном од есеја збирке, „Водолији“, помоћу астрологије објашњава кризно стање у којем се налазимо. Служи се појмом прецесија која изазива годишње скоро немерљива одступања изласка Сунца, чије последице за две хиљаде година нису више безначајне. Хамваш каже да за разлику од астрологије, која овој појави не придаје велики значај, источњачка астрологија увиђа везе између звезде и човека. Наиме, сваки завршетак периода од две хиљаде година, односно светског месеца, еона, је критичан, док се на сваких шест

¹⁴ Antal Dul, *Sudbina i reč – ogled Bele Hamvaša*, Proplanak XCVIII, In: Sava Babić, *Granice iščezavaju, zar ne?* Електронски запис.

¹⁵ Уп.: Darabos Pál, нав. дело.

¹⁶ Младен Срђан Воларевић, *Поговор*, In: Бела Хамваш, *Невидљиво дешавање*. Избор и превод Клара Потоцки и Младен Срђан Воларевић. Београд, „Нова“, 1994, 155.

светских месеци дешавају велике светске катастрофе. Данас се налазимо у тренутку преступања из једног сазвежђа у друго, што нас доводи у кризно стање. Хамваш као резултат овог стања одређује владавину масе, ситуацију обрнутог поретка, када трезвеност и јасну свест истискује мутна бесмислица, начин мишљења својствен маси, *residuum*.

Са друштвом у коме се маса пробила до врха доводи у паралелу унутарње, психолошко стање човека, јер је и у њему несвесно ступило на место свесног, трезвеног јасног, пакао уместо раја. Ову ситуацију пореди са потопом, с том разликом што је тај потоп био спољашњи, а данашњи је унутарњи, где друштво тоне у масу, а човекова свест у несвесно. Нико у маси то не може избећи, ни најразумнији човек. Свако бива захваћен појавом *participation mystique*, прихватање мишљења које у начелу одступа од нашег.

Хамваш истовремено даје решење наводећи нови тип човека, „шесту расу“, чији чланови за сада још живе расуто, не знајући једни за друге. Ситуација, међутим, није безопасна, каже Хамваш, јер маса жели да уништи овај духовни тип човека. Задатак шесте расе је да упије у себе омасовљавање и да га победи, да учествујући у потопу просветли примитивне и уздигне у народ.

*

Цитирајући Лао-цеа Хамваш жели да објасни настанак кризе:
„А Лао-це каже:

Људи су напустили Тао:
тако су настали морал и обавеза.

Јавили су се памет и познавање:
тако су настале велике лажи.

Сродници по крви су се отуђили:
тако су настале дужности деце и љубав.

Државама су завладали нереди и неприлике:
тако су настале верне слуге.“¹⁷

Криза је апокалиптично стање, којем претходи златно доба, отворено бивство. После златног доба уследило је разломљено, затворено бивство, затворен живот. Златно доба је бивство којег се сви сећамо попут анамнезе и којем сви тежимо трајно и скривено. Хамваш долази до закључка да решење

¹⁷ Бела Хамваш, *Scientia sacra I. Духовна баштина древног човечанства I*. Превод Сава Бабић. Београд, Дерета, 1999, 14.

за излазак из кризе не треба тражити у историјском времену. Решење за излазак из кризе види у вертикалном удубљивању у баштину. Баштина је основа са које полазећи, човек може да надвлада кризне ситуације. Друго решење је катарза. Реч је о доживљају метафизичког карактера, када човек целим својим унутарњим бићем проживљава критичну ситуацију. То је потпуни доживљај када индивидуа осећа да цео свет, цело човечанство треба реконструисати. Ова спознаја реализује се у појединцима, али се она односи на цео светски ток.

И да закључимо: Хамваш кризу види као лом настао у дубини човекове душе, али је то стање којег човек не бива безусловно свестан. То је пресек који се одвија у индивидуи, али који води даљој корупцији човекових дела. Пресек настаје тамо где би бивство и свест о њему требало да буду у целини, али где никада не долази до ове целине. Будући да је реч о човековој души, Хамваш кризи одређује религиозни карактер и егзистенцијалну природу.

ЛИТЕРАТУРА

Antal Dul, *Sudbina i reč – ogleđ Bele Hamvaša*, Proplanak XCVIII, In: Sava Babić, *Granice iščezavaju, zar ne?* Електронски запис.

Бела Хамваш, *Хришћанство*, *Scientia sacra II*. Превод Сава Бабић. Београд, Дерета, 1999.

Bela Hamvaš, *Patam I, Odabrana dela II*. Prevod Sava Babić. Beograd, Centar za geopoetiku, 1994.

Bela Hamvaš, *Psihologija krize*. Prevod Sava Babić. (*A válság pszichológiája*, Országút, 1936). Електронски запис.

Бела Хамваш, *Scientia sacra I. Духовна баштина древног човечанства I*. Превод Сава Бабић. Београд, Дерета, 1999.

Bela Hamvaš, *Scientia sacra. Pisanje i baština*. Prevod Sava Babić. (*Scientia sacra. Hrás és hagyomány*, Athenaeum, 1941). Електронски запис.

Darabos Pál, *Hamvaš Béla-Egy életmű fiziognomiája II*. Farkas Lőrinc Imre Könyvkiady, 1997.

Hamvas Béla, *A láthatatlan történet. Sziget*. Medio kiady.

Младен Срђан Воларевић, Поговор, In: Бела Хамваш, *Невидљиво дешавање*. Избор и превод Клара Потоцки и Младен Срђан Воларевић. Београд, „Нова“, 1994.

Hamvas Béla, *A világválság*. Magvető, 1983.

Шандор Вереш, *Ka nyomnossagi*. Превод Сава Бабић. Бања Лука–Београд, Задужбина Петар Кочић, 2000.

Thiel Katalin, *Maszkjáték. Hamvas Béla Kierkegaard és Nietzsche tükrében*. Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2002.

Monika Bala

BÉLA HAMVAS AS A CRISEOLOGIST
(Summary)

Béla Hamvas was a great Hungarian 20th century thinker, essayist, novelist and translator. In his essays, as his main form of expression, Hamvas creates a specific discourse not confined to the patterns and rules of scientific systematization.

Not only that he creates an extensive catalogue of literature of crisis, but in his three early essays, *The Modern Apocalypse*, *The Crisis and Catharsis*, and *The World Crisis*, Hamvas displays the causes of human crises in all its moral, political, psychological, economic, social aspects. It derives from a religious crisis, the break of the transcendental connection, and the materialistic conscious of modern humans.

Hamvas also gives a solution of unraveling the spiritual crisis by engrossing into tradition and by individual catharsis, which paradoxically coincides with the salvation of the whole human race.

Кључне речи: Бела Хамваш, есеј, криза, баштина, катарза.

Ивана Мрваљевић
Универзитет „Медитеран“ – Подгорица

ЧАСОПИС *ДУРМИТОР* – ЈЕДИНСТВЕН ПРИМЈЕР РЕЦЕПЦИЈЕ ИТАЛИЈАНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРЕ

Предмет овога рада јесте драгоцјено свједочанство о издавачкој активности у Другом свјетском рату. Часопис Дурмитор има компромитујућу етикету гласила једне реакционарне политике, ипак неспорна је његова вриједност у домену бављења књижевном рецепцијом, традуктологијом и историјом издаваштва на јужно-словенском простору. У овом часопису објављени су и досад непознати преводи Шантићеве поезије на италијански језик.

Дурмитор је била мјесечна ревија за културу која је излазила као гласило фашистичке власти са базом на Цетињу. За кратко вријеме њеног постојања, објављена су само три броја за мјесеце април, мај и јун–јул 1943. године. Уредништво је чинила група угледника из Палате Гувернерства: Ренато Кајоли (Renato Cajoli), Леополдо Серпико (Leopoldo Serpico), Акиле Де Паолис (Achille De Paolis), Ђино Бјађи (Gino Biagi), Ђорђо Баки (Giorgio Bacchi), Рино Косард (Rino Cossard), Микеле Рајнвајн (Michele Rainvain) и Видослав Мијушковић. Часопис је излазио из штампарије „Обод“ у формату А4. Један број страница, као и корице публикације, штампане су у колору, а илустративне табле на воштаном папиру. Садржао је велики број црнобијелих репродукција дјела италијанских мајстора.

Објављивани чланци били су штампани паралелно, један поред другог, ћирилични и италијански текст. Читалац је могао истовремено пратити оригинал и превод, мада нијесу сви текстови били двојезични.

Издавачком концепцијом редакција је инсистирала на идеји да италијанска културолошка мисија не буде тоталитарног и аутистичног усмјерења, те су зато у часопису објављивана свједочанства о историјској повезаности Црне Горе и Италије. *Дурмитор* је био гласило власти дубоко свјесне традиционалне упућености Црногораца на Италију, па су у том смислу тема брака кћерке краља Николе, принцезе Јелене са италијанским пријестолонаслједником Виктором Емануелом, и конкретни уступци који су омогућавали прецизну и стабилну аутономију, били јаки мотиви индоктринације локалног становништва о судбинској вези двају народа. Ипак, „цивилизаторска мисија“ је, у економски неразвијену и културолошки неприла-

гођену балканску земљу, унијела бројне новости и обновила запуштене или заборављене традиције, па су зато, после дужег периода, оживјели опера и позориште, а спортска дешавања су била свакодневна. Становништво је било обавјештавано о свим догађањима у култури, и у том смислу *Дурмитор* је, за кратко вријеме излагања, био важна серијска публикација за књижевност и умјетност, а због своје основне прокламоване мисије културне размјене, обиловао је преводима као и текстовима на италијанском.

У уводнику, који је паралелно објављен на италијанском језику, уредништво је изнијело своје виђење културе као „синтезе духа“ која подједнако обухвата морал као и знање, савјест као и ум.¹ Доминантна индоктринаторна намјера и „фризирање науке“ јасно се откривају у првим реченицама уводника које, у ничеанском коду нужности, искључивости и историјске предиспонираности, наглашавају идеју о „правој култури“ насталој кроз „избор и хијерархију вриједности“, „моћ личности“, склад мишљења и дјеловања; таква надасве проистиче из „историске досљедности“, а „код нација она је синтеза садашњости и прошлости“. Аутор рачуна са поносом становништва, индиректно инсистирајући на одговорности „јаким народа“ за постављање „камена темељца будућности“ у креирању изузетног људског духа. Објашњење за избор назива часописа такође индицира намјеру о стварању доживљаја изузетности, кокетирајући са људском потребом за поистовјећивањем са нацијом и околином. Призивајући реминисценције на паганске мотиве, највиша планина „овог краја“, *Дурмитор*, „са смјелошћу својих врхова“ које понекад бију „вјетрови и олује, али је остављају недирнуту у небеском плаветнилу“, симбол је божанске истрајности, те се таква узима „као симбол духовне активности“. На крају, наглашава се да је циљ часописа размјена и упознавање народа који имају историјске везе, али и да се пружи „неколико часова корисне забаве и мирног размишљања“.

Уредништво не пропушта да наведе и техничке компликације које су претходиле објављивању првог броја, и вјерује да ће публика указати „благодарност пријем“ њиховом скромном труду.

Изашла су само три броја, а у том последњем, јунско–јулском, неколико мјесеци пред капитулацију Италије, редакција износи разлоге повећања цијене, са пет на десет тадашњих лира, и очекује да ће им „љубазни читаоци опростити“ и имати разумијевања за кашњење које је, како наводе, имало техничке разлоге у позадини. Иако је ентузијазам редакционог одбора био велики, овај часопис није био читан, а о томе говоре и празне стране одређене за рекламни простор.

Након партизанског тријумфа, фашистичка средства информисања су депонована или уништавана, те су и свеске *Дурмитора* сачуване у једном примјерку који се, у Црној Гори, данас налазе у архиву Централне народне

¹ „Од уредништва“, *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 1.

библиотеке „Ђурђе Црнојевић“ на Цетињу, а у Србији у Народној библиотеци у Београду.

1.

Уводник је наговијестио пропагандистичку концепцију, а садржај је говорио о несумњивој селекцији аутора у оквирима њихове идеолошке или историјске позиције. Неки од тих писаца имали су репутацију непосредних елитних милитантних оперативаца или национал-шовинистичких агитатора, као Габријеле Д'Анунцио (Gabriele D'Annunzio) и Ђовани Папини (Giovanni Papini).

Неспорна је вриједност Д'Анунцијевог књижевног дјела, а сам писац је сматран великим иноватором италијанског естетизма и декадентизма. Његова поезија је унијела новости посебно на плану ликовног и звуковног израза, третирајући синестезију као један од најпродуктивнијих модуса у настанку упечатљивог пјесничког мотива. Ипак, у овом часопису Д'Анунцио је заступљен прозним текстовима који покривају ничеанску митизацију натчовјека.² Ријеч је о одломцима из романа *Le vergini delle rocce*, „La fontana“ и „Le mani“.

Д'Анунцио у дјелу, које је објављено 1892. године, одбацује филозофску позадину мита о иберменшу, упуштајући се прије свега у његове политичке индикације.³ Клаудио Кантелмо је главни лик романа и први натчовјек данунцијанске прозе.⁴ Разочаран је својим временом, масом, трговцима и филистарском понесеношћу зарадом и богатством и зато сања о стварању изузетне индивидуе која би повратила стари ред, рад и дисциплину. Једном приликом упознаје три кћери бурбонског барона које су редом оличења тјелесне, духовне љепоте и изванредне ерудиције, и почиње да размишља да би идеална жена требала бити спој тих трију особина. Разочаран немогућношћу таквог добитка, не успијева да одабере жену која би родила савршеног човјека способног да ослободи земљу од биједи и осредњости. Главном јунаку су одвратни народ, маса и демократски режим, политичка равноправност, друштвени и економски колективизам, који пред буржоазију постављају велике и нелагодне захтјеве за прилагођавање. Д'Анунцио се кроз Кантелма нада да ће натчовјек натјерати „стадо“ на послушност, и да ће народ увијек бити робље. Писац, затим, сматра да би рат могао бити хигијена свијета, а да би буржоазија њиме добила оне авантуре којих у спокојном грађанском животу недостаје.⁵

² „Италијанска антологија“, *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 5–6.

³ „Gabriele D'Annunzio, Le vergini delle Rocce, Mondadori“, приказ књиге, „Interruzioni“, 27.12.2006. www.interruzioni.com/verginirocce.htm

⁴ Исто.

⁵ Исто.

Суперчовјек је аристократа који презире плебс и државу демократских принципа. Убијећен је да је свијет слика осјећања и мисли ријетких изузетних људи који су га створили и временом увећали и уљепшали, и „наставиће да га увећавају и уљепшавају“.⁶ Он не опрашта ни својој класи, јер је глупост пука једнако велика као кукавичлук оних који га трпе и прате.⁷ „Али на срећу, држава настала на темељима једнакости и гласа народа, заробљена страхом, није само недостојна, већ и нестабилна конструкција. Држава не треба да постоји ако није институција која је савршено прилагођена да подржава постепено издизање једне привилеговане класе према идеалној форми постојања“.⁸ Зато он сматра да треба да настане једна нова олигархија која би мноштвом управљала. И то им неће бити нарочито тешко јер „свјетина увијек остаје робље... Она никада, до краја вјекова, неће имати, осјећај за слободу“.⁹

Д'Анунцио у овом роману говори и о култу силе који почива у основи агресивних идеологија: „Сила је први закон природе, неуништив, неуклоњив... Свијет се не може саздати без силе, како у вјековима цивилизације, тако у епохама варварства“.

У првом броју часописа објављене су, дакле, двије приче из овог романа на италијанском и њихов превод, “La fontana” („Водоскок“) и “Le mani” („Руке“).

2.

Други писац који је заступљен у *Дурмитору*, сличног политичког и идеолошког сензибилитета као Д'Анунцио, јесте Ђовани Папини. Објављени текст „Карактерне црте италијанског генија“, одломак из дјела *Моја Италија*, превео је Микеле Рајнвајн и уједно дао кратку и благонаклону биљешку о писцу и његовом дјелу.¹⁰ Не правећи никакав отклон од контроверзних идеолошких преокупација писца, аутор текста уочава снагу полемичког и критичког духа писца који проширује „естетске и идеолошке видике традиције“ и трасира омладини нове смјернице. Рајнвајн чак уздиже аутизам и реакционарност Папинијеве друштвене свијести, истичући да је писац „дјеловао на више начина с једном енергијом живахном и пуном презира“.

У *Дурмитору* је објављен Папинијев текст „Карактерне црте италијанског генија“, и у њему писац истиче своју нацију као темељ модерне цивилизације, без изузетка. Италија је, дакле, земља, чијој се величанствености брда,

⁶ LIZ 4.0, Quarta edizione per Windows, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, a cura di Pasquale Stoppelli ed Eugenio Picchi, Zanichelli editore, Bologna, 2001.

⁷ Исто.

⁸ Исто.

⁹ Исто.

¹⁰ Ђовани Папини, „Карактерне црте италијанског генија“, *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 19–22.

красоти језера и љупкости градова и људи диви сваки странац. Ипак, иако се ту налази и свечано и недостижно савршенство споменика, безгранично блаженство умјетника или бујне и лијепо обрађене њиве, писац ламентира над судбином тог „стародревног народа“ због неразумијевања и недостатка наклоности других, и сматра да би свијет без италијанске нације био „до јада мрачан, биједан и диваљ“. Писац чак опомиње посјетиоца те земље да буде веома свјестан важности њених становника, њене историје, закона и умјетности, и наглашава искључиво италијанске заслуге за постављење темеља западне цивилизације. Италијани су „за двадесет смионих вјекова“ стално господарили „било мачем или пастирским штапом од слонове кости, било крстом или орлом, златом или пером, снагом вјере и сјајем генија, али увијек господари!“ Ни грчко савршенство умјетничких облика, „али осредњих, скромних димензија“, ни величанственост готичких зграда, додуше оштећених „варварском декоративном претрпаношћу“, ни горостасност „древних Вавилонца и модерних Американаца“ не могу да се упореде са италијанским „савршеним складом у грандиозном“. И на крају, Папини тврди да је и опште поријекло свјетског добра и високог квалитета италијанско: „Све што је у свијету велико и добро, то је, природно, и хришћанско и католичко, а истодобно и италијанско“.

3.

Часопис је, осим црногорских превода италијанске књижевности, у три броја објавио и италијанске преводе дјела јужнословенских аутора и народне поезије.

У првом броју објављени су фрагменти из познатог, али спорног превода *Горског вијенца* на италијански језик Умберта Урбанија. Многи угледни његошолози и преводиоци дошли су до јединствених закључака да је ово дјело тим преводом изгубило своју изворну љепоту и колорит. Владимир Ловрић у уводу критике „Осврт на италијанске преводе Његошева *Горског вијенца*“ у часопису *Стварање*¹¹ истиче прије свега неопходност да се приликом превођења узме у обзир да је „наш језик сажетији, збијенији од италијанског језика“ и да „италијански језик нема епске ере као што је вишевјековна борба нашег народа с Турцима“. Особитост Његошевог израза, дијелом условљену историјским реминисценцијама, готово је немогуће пренијети на италијански језик. Марио Фестини сматра да је Урбани са великим ентузијазмом преводио Његоша, у чему се уочава и горљива наклоност према словенским народима и култури.¹² Међутим, овај преводилац је, по Фестинију, направио крупан преводилачки промашај. И то највише одабиром је-

¹¹ Владимир Ловрић, „Осврт на италијанске преводе Његошева *Горског вијенца*“, *Стварање*, Цетиње, X/1955, бр. 1, стр. 89–95.

¹² Марио Фестини, „Његошев *Горски вијенац* и италијански једанаестерац“, *Стварање*, Титоград, XXII/1967, бр. 3, стр. 253–274.

зичке структуре. Фестини се пита у којој је мјери могуће Његошев трохејски десетерац замијенити италијанским јампским једанаестерцом. Први је једноставно „скројен за српско-хрватски језик“, настао са тим језиком и развијао се као „највиталнији облик пјесничког израза Јужних Словена, док други представља синтезу историјског кретања књижевне аристократије... која је у том стиху, елегантном, рафинираном и надасве интелектуално мисаоном, открила највјернији израз својих узвишених естетичких преокупација“.¹³ Трохејски десетерац је мелодијско-ритмичка структура која више дјелује на свијет човјекских емоција, него на интелект, за разлику од италијанског једанаестерца који дочарава италијанском читаоцу један „чаробан свијет маште и снова“ с којим се читалац може идентификовати више медитативно него емотивно. Такође, природа једанаестерца сили на попуштање формалним захтјевима метрике, олабављује синтетичност текста и „извитоперује“ свијет Његошевих личности, те Урбани стога доноси читав низ неприродних рјешења која изразу дају „неку усиљену њежност и сладуњавост“. Неоправданим деминутивима-хипокористичима Урбани криви његошевску епiku и читаоцу намеће један „изразито тасовски пасторални угођај“.

У првом броју часописа, објављена је „Химна Стамболу“,¹⁴ и ту се откривају крупни пропусти у значењу. На примјер, стихове „Сто путах сам у мојој младости/ из миндера у зору хитао“ Урбани преводи као „Accorsi, giovanetto, cento volte/ dal minareto, allo spuntar dell'alba“ гдје је „minder“ (мадрац, кревет) очито „минарет“. У овом броју објављен је и одломак из „Сна Вука Мандушића“, затим епизода битке за Херцег Нови, и опис Божића у Црној Гори гдје се изнова појављују логички недостаци на чијем је превазилажењу Урбани иначе пуно радио, како истиче Фестини. Тако стихове „по три паса врте се у коло,/ све би река“, једногодишњаца“ преводи као „girano il kolo tre generazioni/ a nessuno daresti più di un anno“, гдје је „једногодишњак“ (вршњак) погрешно схваћено као старосно доба.

4.

Од осталих јужнословенских аутора, часопис доноси и превод Шантићеве поезије („Возаре, похити“, „Хајдемо, музо“ и „Моја молитва“), и то је први познати препјев ове поезије на италијански језик.

Анализирајући цјеловитост и стилску хроматику, могли бисмо учити неколико пропуста. У „Speiga la vela“ („Возаре, похити“), преводилац је, зарад риме, жртвовао лексику, слике и колорит Шантићеве поезије, претварајући пишчеву лирику у пјесму гондолијера. Разлози за овај преводилачки (не)успјех леже у истом оном квалитету српског, као и црногорског језичког израза, који је Фестини видио као проблем при превођењу *Горског вијенца*, док су за успјех „криви“ истовјетни или обострано препознатљиви культу-

¹³ Исто, стр. 264

¹⁴ „Antologia montenegrina“, *Дурмитор*. Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 3–4.

ролошки и језички моменти. Па се тако лепршавост јединствене приморске (или у неком другом случају пасторалне) балканске мотивике интуитивно поистовјеђује са познатим сликама из сопствене (италијанске) културе, уколико имају неких подударности; док се хришћанска, православна мистика и осјећања из посљедњег препјева („*La mia preghiera*“) сасвим лијепо могу пронаћи у католичким, ипак уз неизбјежно изостављање одређених ријечи које не припадају том контексту, али које су тежиште стиха или читаве строфе. На примјер, глагол „славити“ у стиху „Славите оца са безбожном ласком“ није преведен, већ се читава строфа мијења до граница непрепознатљивости.

Ипак, овај препјев морамо цијенити као пионирски преводилачки подвиг, имајући у виду историју преводилаштва на јужнословеским просторима.

Овом приликом – у Додатку уз овај рад – преносимо сва три објављена препјева, као и оригинале, ради упоредне анализе.

5.

У другом броју *Дурмитора* објављена је и пјесма „Зидање Скадра“ у преводу Петра Касандрића.¹⁵ Фуснота на италијанском језику говори о историјској позадини пјесме као и поријеклу познатог мотива зазиђивања женске жртве у сврху умилоствљивења више силе да дозволи да се грађевина направи. Као непосредна инспирација за настанак пјесме, пише у фусноти, јесу историјске личности, три брата, српски властелини Мрњавчевићи, који су у италијанском преводу, цитирајући Орбинија, дубровачког историчара из XVI вијека, преведени и описани као „*tre fratelli Vucascino, Ughliescia i Goico, baroni serbi, nati in Hlievno da padre Mergnava, il quale fu prima un rovero gentiluomo*“. Ипак, у наставку, приређивач скреће пажњу на најстарије и највјеродостојније изворе српске историје који не помињу ни „*Mergnav, né Goico, ma soltanto Vucascino e Ughliescia*“, а затим и како су се ови двојица, Вукашин и Угљеша, великаши из времена цара Стефана, пошто су ојачали, побунили 1336. против његовог нејаког и неспособног насљедника Уроша (Urosc), и прогласили независним владарима. Потом пише о догађајима који су даље услиједили. О поријеклу саме легенде приређивач износи и нека позната мјеста из компаратистике. Као на примјер, то да мотив зазиђивања жртве у темеље грађевине постоји у митологији свих балканских народа, али у различитим модификацијама. Па је тако грађевина коју треба спасити у српској пјесми бедеми Скадра, у албанској и грчкој мост на ријечи Арта, у бугарској мост на Струми, а у румунској манастир у Аргесу. Савјет о томе кога треба заздати, Срби добијају од виле, Грци од Арханђела, Ал-

¹⁵ „*La fondazione di Scutari*“, *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 13–14. О овом преводиоцу похвално је писао Владан Десница за часопис *Стварање* (Владан Десница, „Још нешто о талијанским преводима *Горског вијенца*“, *Стварање*, Цетиње, X/1955, бр. 3, стр. 245–247), а превод пјесме објавила је издавачка кућа *Fratelli Treves Editori* 1914. године у збирци *Canti Popolari Serbi e Croati*.

банци од птице, а Румунима се то догађа у сну. „Док у грчкој пјесми жртва умире проклињући, у пјесмама осталих народа изговара само ријечи њежности за своје дијете, и мисли само како да га нахрани, чак и пошто буде зазидана“.¹⁶ Даље, пише у тексту, у грчкој, бугарској и албанској пјесми не појављују се историјске личности. У румунској принц Неагоа „потомак омражене лозе тирана, сурово наређује да се убије млада супруга Мајстора Манолеа, исто као што су Вукашин, који је незаконито приграбио власт у своје руке, и деспот Угљеша који се противи господару, вјероломни и сурови, узроци смрти младе снахе“: „Народна свијест је вјероватно хтјела да у младој зазиданој жени прикаже многе невинне жртве на којима је Вукашин посадио грађевину као слику његове омражене моћи“.

Сујевјерје о зазиђивању жртве у темеље грађевине постоји код многих народа Азије и Европе, пише даље у тексту, и то знају они који се баве овим студијама. Ипак остаје нејасно зашто, у почетку српске пјесме, стихови говоре о жртвовању близанаца Стојана и Стојане. Претпоставља се да разлог има везе са етимологијом и симболиком самих имена која у основи имају ријечи „стајати“, „постојати“, „постојаност“, па су та имена сујевјерни родитељи у тешким временима давали дјеци да би преживјела. „Nomen omen“, пише приређивач, „вила савјетује да се у темеље зазидају Стојан и Стојана, како би зидине Скадра биле стабилне“.¹⁷ Исто тако, италијанском читатељу се објашњава и мистична фигура зидара Рада, којег професор Нодило, којег приређивач истиче у напомени, види као персонификацију словенског божанства љетње дугодневице, Радосава.

6.

Јунско-јулски број доноси опширан текст о Луиђију Пиранделу (Luigi Pirandello),¹⁸ а у другом дијелу прилога објављена је и новела “La signora Frola e il signor Ponzà, suo genero”¹⁹ у преводу Михаила Рајнвајна, који свје-

¹⁶ „La fondazione di Scutari“, *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 13–14.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Франческо Бјондолило, „Луиђи Пирандело“, *Дурмитор*, Цетинје, I/1943, бр.3, стр. 3–8.

¹⁹ Прича је иначе дио збирке *Una giornata* и има своју драмску верзију познатију под називом *Così è (se vi pare)*. Прича и ликови у драми су исти као у новели, али је наративни ток различит. Доминантну идеју о немогућности постојања јединственог става о правој истини, иронично изражену насловом драме, Пирандело је већ био развио у капиталном роману *Uno, nessuno e centomila*. Поруку о неухватљивости истине садрже ријечи главног јунака комедије, Ламберта Лаудизија: „Ја сам онакав каквим ме видите. – Али то не пријечи, драга моја госпођо, да нијесам у стварности и онакав каквим ме види ваш муж, моја сестра, моја нећака или ова госпођа. – Видим да се силно мучите покушавајући да откријете ко су други и како ствари стоје, као да су други или ствари саме по себи овакве или онакве“ („Così è se vi pare“, *Maschere nude*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994, p. 445).

дочи о неким занимљивим традуктолошким тенденцијама. Као на примјер самоиницијативна амортизација текста и уклапање у домаћи културолошки контекст. На примјер, реченицу: „...o si deve ammettere tra suocera e genero una cos'è forte incompatibilita da rendere proprio impossibile la convivenza, anche in queste condizioni“ Рајнвајн је „понашио“ умеђући свагдање локализме: „Мора се као здраво за готово узети да је између таште и зета пукла тиква, кад ни у оваквим приликама не могу заједно живјети“. Међутим, могло би се рећи да тиме ипак није значајније умањена динамика и прецизност самога превода.

*

Дурмитор је био несумњиво значајан и драгоцен тренутак у црногорском издаваштву, па и уз компромитујућу одредницу гласила фашистичке власти (разни пропагандни текстови, као памфлет у којем се осуђује политика московске интернационале). Овај часопис је у само три броја објавио шест превода књижевности домаћих аутора, и пет превода са италијанског; исто толико прилога о тој књижевности и ауторима. *Дурмитор* је такође објавио занимљиве прилоге о италијанској умјетности („Ђотова умјетност“, „Сандро Ботичели“, „Италијанска архитектура од постанка до краја XIII вијека“), социолошке и историјске студије, итд. Да није убрзо престао са излажењем, овај часопис је, у неизбјежној еволуцији програма и политике, могао објавити још много корисних прилога и превода и наставити да постоји као стабилна веза у црногорско-италијанској размјени достигнућа културе.

Након капитулације Италије, Црну Гору је окупирао Немачка чије су оружане снаге предузеле ригорозне мјере на ликвидацији ослободилачког покрета, а затим и завеле потпуну послушност. У том смислу нови окупатор у медијима формира своју пропаганду, на чему је ангажован и један смањен број квислиншких снага. На Цетињу су, током нешто више од годину дана, излазила два листа на народном језику, „Црногорски вјесник“ и „Ловћен“. Оба ова гласила су излазила два пута седмично и улагала напоре у компромитацију ослободилачке борбе. Осим окупаторских и квислиншких пропагандних издања, била су ту и гласила разних партизанских средских и окружних одбора, батаљона, одјељења за информације, санитарских одјека војске, ударних бригада, те омладински и женски ратни билтени. Ратна пропаганда је имала и низ „цепних новина“ („цепне новине“ разних чета, батаљона и бригада). Ипак, *Дурмитор* је био једино релевантно гласило за књижевност и културу током Другог свјетског рата у Црној Гори.

ДОДАТАК
(1) ШАНТИЋЕВЕ ПЈЕСМЕ У ДУРМИТОРУ

SPIEGA LA VELA

Spiega la vela bianca, o bel nocchiero,
e portami all'isola mia cara;
quale gabbiano sopra l'onda chiara
voli veloce il tuo legno leggero!...

Conosci quella piccola casetta
nascosta tra i cipressi nella valle?
Con l'orto dalle rose rosse e gialle?
Sola col suo dolor colf m'aspetta.

Quando cadrá la notte rugiadosa,
io bacerá la sua chioma odorosa
e le gentili labbra innamorate.

Ecco, gif il sole in fondo al mare si cela...
Affrettati, nocchier! Spiega la vela!
Splendi, mia luna! E voi, venti, soffiare!

FUGGI MECO LONTANO

Questo frastuono assordante e uggioso
fuggiamo, o Musa della mia poesia.
Voglio il prato, il vigneto, il bosco ombroso
e i volti scevri d'ogni ipocrisia.

Squallide e tetre come la brumale
nebbia, vedi quelle capanne nude?
Vive gente laggiú buona e ospitale,
dal cuore grande e dalla faccia rude.

La lor parola é balsamo al mio cuore;
colf tutte vorrei vivere l'ore
di mia vita, mangiando il nero pane.

Fuggi meco lontano, o Musa mia;
voglio i volti scevri d'ogni ipocrisia,
le parole veraci, calde e umane.

LA MIA PREGHIERA

Siate santi!... Coperti di bugia
appressatevi pur al Crocifisso,

ВОЗАРЕ, ПОХИТИ

Возаре похити! Распни једро, ходи!
Одвези ме, тамо на острво мирно!
Ко бијели галеб, низ море прозирно,
Нека лети барка!... Вади ленгер, броди!...

Знадеш ли на жалу, крај кућице саме,
Гдје чемпреси шуме крунама погнутим?
Гдје врт један сања са ружама погнутим?
Ондје с тугом слатком она чека на ме...

Кад ноћ плава слети, пуна тихе росе,
Ја ћу миловати свилу њене косе,
Уз бистру фонтену при сребрној луни...

Ено, сунце просу задњи сјај по води...
Возаре, похити! Распни једро, броди!...
Мјесечино грани!... Хитри вјетре, дуни!

ХАЈДЕМО, МУЗО

Хајдемо, Музо, из овога круга
Из луде вреве и хуке и праске
Жељан сам лица без лажи и маске,
Жељан сам поља, дубрава и луга.

Погледај тамо те колибе голе,
Трошне и тамне као магле зимне;
У њима живе душе гостопримне,
Срца што грију, што ћуте и воле...

Њихов је говор моме срцу лијек,
И с њима тако провео бих вијек,
Па храна била само црна кора.

Хајдемо, Музо, из те луде праске,
Жељан сам лица без лажи и маске,
Жељан сам топле ријечи и збора.

МОЈА МОЛИТВА

Будите свети!... Христову распећу
Ступајте мирно на лицу са маском!

l'occhio mendace in Lui tenendo fisso,
ma ch'io preghi con voi giammai non sia
Le mie preci non son vuote parole
che, prostrato all'altare benedetto,
dice il bigotto picchendosi il petto,
ma un sacro fuoco che infiammar mi suol.

Quando scende il mattin sul verde piano
e da' rami mi giunge un cinguettio,
e il rivo accanto al biondeggiante grano
sussura esto a' piedi del pendio;
o quando i poggi di vermiglio ammantata
della sera il crepuscolo divino
allora, si, mi sento a Dio vicino,
e un inno il palpitante cuor Gli canta.

Se all'infelice assiderato e stanco,
per la fame cadente, offro, il mio tetto,
e con pane e con sale e con un ditto
lo conforto e gli sorreggo il fianco;
e, quando col cuor gonfio d'amore,
la terra, l'uomo e il fiorellin del prato
stringer vorrei in un bacio beato,
sento che parlo allor col mio Signore.

Siate santi!... Coperti i bugia
appressatevi pur al Crocifisso,
l'occhio mendace in Lui tenendo fisso,
ma ch'io preghi con voi giammai non sia!
Le mie preci non son vuote parole
che, prostrato all'altare benedetto,
dice il bigotto picchendosi il petto,
ma un sacro fuoco che infiammar mi suole.

Славите Оца са безбожном ласком,
Али ја с вама молити се нећу!
Молитва моја празан говор није,
Ни лажна кротост што пред крстом клечи...
Молитва моја није број ријечи,
Но освештани огањ што ме грјеје...

Кад у дну поља јутро ме затече,
Па чујем топло појање са грана,
И гледам како, у долини страна,
Ријека покрај златних жита тече;
Ил када моло по брдима плавим
Вечери тихе блага црвен пане,
Па моје срце затрепти и плане,
Ја у те часе, знам, Господа славим!

Примим ли у дом онога што грца
У сињем јаду под студеним небом,
И утјешим га сољу и хљебом
И угријем му ране ватром срца –
У светом чувству када силно горим,
Па руке ширим да загрлим свијет,
Све људе, земљу, сваки грм и цвијет,
У ове часе, ја знам, Богом зборим...

Будите свети!... Христову распећу
Ступајте мирно на лицу са маском!
Славите Оца са безбожном ласком,
Али ја с вама молити се нећу!...
Молитва моја празан говор није,
Ни лажна кротост што пред крстом клечи...
Молитва моја није број ријечи,
Но освештани огањ што ме крије!

(2) БИБЛИОГРАФИЈА ЧАСОПИСА *ДУРМИТОР*

А. Књижевност

Antologia montenegrina: Inno a Istanbul (Химна Стамболу). Il sogno di Vuk Mandušić (Сан Вука Мандушића). La battaglia di Castenuovo (Битка на Нови). Natale in Montenegro (Божић у Црној Гори). – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 3–4. Прево Умберто Урбани (Umberto Urbani).

Белонћи, Гофредо /Bellonci, Goffredo/. Италијански роман. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 15–16. Прево Мих. А. Рајнвајн (Michele Rainvain). Есеј.

Бјондолило, Франческо /Biondolillo, Francesco/. Луиђи Пирандело. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 3–5. Приказ.

Cossard, R./Rino/. Savana. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 30–31
Прича на италијанском.

D'Annunzio, Gabriele. La fontana. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 5–6.

Одломак из романа *Le vergini delle Rocce*, на италијанском.

Д'Анунцио, Габриеле /D'annunzio, Gabriele/. Водоскок. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 5–6.

Одломак из романа *Le vergini delle Rocce*, превод.

Голдони, Карло /Goldoni, Carlo/. Мирандолина. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 21–28. Одломак из комедије. Напомене о лицима.

Grancelli, Umberto. Uno sguardo al passato. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 23–24. Есеј на италијанском.

Гранчели, Умберто /Grancelli, Umberto/. Један осврт на прошлост. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 22–23.

Папини, Ђовани /Pappini, Giovanni/. Карактерне црте италијанског генија (писмо странцу). – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 19–23. Превео Микеле Рајнвајн. Одломак из дјела *Моја Италија*.

Пирандело, Луиђи /Pirandello, Luigi/. Тако је, ако вам се чини. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 6–8. Превео Микеле Рајнвајн

Аноним. Карло Голдони. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 18–20.

Б. Наука, умјетност, историја, обичаји

Алваро. Напуљ – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 20–21.

De Paolis, Achille. Elisabetta, principessa del Montenegro. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 13–14.

De Paolis, Achille. Rapporti storici tra l'Italia e il Montenegro. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 7–12.

Де Паолис, Ахил /De Paolis, Achille/. Историски односи између Италије и Црне Горе. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 1–6.

Де Паолис, Ахил /De Paolis, Achille/. Јелисавета, црногорска принцеза. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 11–12.

Ђ. Ба (Ђорђо Баки) /Vacchi, Giorgio/. Европа и рат. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 28–30.

Flesch, Gislero. Spigolature scientifiche: cervello insonne. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 24–25.

Флеш, Гислер /Flesch, Gislero/. Знанствене цртице: мозак вјечно бди. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 22–23.

Grancelli, Umberto. Uno sguardo al passato. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 23–24.

Гранчели, Умберто /Grancelli, Umberto/. Један осврт на прошлост. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 22–23.

Кос (Косард, Рино) /Cossard, Rino/. Ђотова умјетност. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 7–10.

Кос (Косард, Рино) /Cossard, Rino/. Италијанска архитектура од постанка до краја XIII вијека. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 11–15.

Кос. (Косард, Рино) /Cossard, Rino/. Сандро Ботичели. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 2, стр. 16–18.

V. M. (Vidoslav Мјижуковић). I rapporti familiari nel Montenegro. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 1, стр. 17–18.

Аноним. Политика московске интернационале. – *Дурмитор*, Цетиње, I/1943, бр. 3, стр. 26–29.

Ivana Mrvaljević

LA RIVISTA DURMITOR – UN ESEMPIO SINGOLARE DI RICEZIONE DELLA
LETTERATURA E CULTURA ITALIANA
(Riassunto)

La rivista di cultura *Durmitor*, progetto del governo fascista, usciva a Cettigne nel 1943 durante i tre mesi dell'occupazione. Vi sono stati pubblicati vari articoli su letteratura, arte, storia e costume, in serbocroato e in italiano, fra cui anche la traduzione in italiano di alcune poesie di Aleksa Šantić. Nonostante l'orientamento eminentemente fascista dei redattori, l'impresa editoriale che la rivista rappresenta rimane un fenomeno significativo nell'ambiente culturale montenegrino durante il periodo d'occupazione. Nel lavoro una particolare attenzione viene dedicata ai singoli contributi sul campo culturale e quello che riguarda la traduzione letteraria.

Кључне речи: часопис *Дурмитор*, фашизам, пропаганда, Габријеле Д'Анунцио, Ђовани Папини, Луиђи Пиранделло, преводаштво, Умберто Урбани, Алекса Шантић, српска народна поезија.

Jennifer Hay, *Causes and Consequences of Word Structure*. – New York & London : Routledge, 2003. – 237 pp.

Књига Џенифер Хеј је, у ствари, незнатно прерађена њена докторска дисертација од 2000. год., која је побудила велико интересовање јер предлаже нов приступ проблему уређења лексичких слојева о којем иначе још траје вишедценијска расправа. Већина истраживача у новије време је врло скептична према хипотези о уређењу лексичких слојева (в. Fabb 1988, Booij 1994, Plag 1999); тако Фаb и Плаг тврде да су могуће комбинације суфикса одређене ограничењима која су специфична за поједине суфиксе и која се свакако у лексикону морају посебно навести. Ма колико оваква објашњења била оправдана, она нису нарочито привлачна јер се не могу подвести под нека општа правила. У својој књизи Хеј предлаже нов приступ проблему уређења лексичких слојева за који се чини да на један принципијелан начин пружа основу за решавање проблема уређења лексичких слојева. Она развија психолингвистички модел према коме су два чиниоца битна за обраду и схватање сложених речи. Први чинилац је вероватноћа фонотактике морфолошких спојева, а други лексичка учесталост саставних елемената. Основна теза ауторке о поретку афикса је врло једноставна:

(1) Афикси који су у већој мери подложни растављању ('parsable'), не јављају се унутар афикса који су у мањој мери подложни растављању.

Из (1) произилази да се у сложеним речима афикси морају јављати у одређеном поретку и то тако да они који се лакше идентификују и распознају следе оне који се теже издвајају.

У првој, уводној глави књиге Хеј обрађује основне теоријске претпоставке својег истраживања. Афикси који на морфемским спојевима граде фонемске комбинације које се не јављају у мономорфским речима лакше се препознају и одвајају од основе, а сличан учинак има и релативна учесталост основе у односу на изведену реч. Уколико се основа независно чешће јавља него изведена реч, већа је вероватноћа да ће се учити сложеност изведенице и посебно значење њених делова. Последица ових претпоставки је да речи могу бити различитог степена сложености, у зависности од врсте афикса и учесталости саставних делова. Неки афикси се и због свог фонемског састава лакше издвајају и препознају него други афикси; тако нпр., суфикси који почињу сугласницима се обично лакше идентификују него суфикси који почињу самогласницима, мада због утицаја учесталости овде није могуће утврдити праволинијску зависност.¹ Могућност линеарног уређења афикса наговештава да се неки елементи теорије уређења лексичких слојева ипак могу одржати, додуше у сасвим измењеном облику. Посебно на видело избија теза да суфикси који почињу сугласницима лакше се издвајају као посебан морфолошки елемент, а то уједно значи да у структури речи теже да заузму периферни положај. Познато је

¹ У енглеском језику ствари још више компликује чињеница да се основе могу завршавати самогласником, а тада је на морфемском споју могућа „легална“ комбинација фонема. У српском језику је та компликација одсутна јер се основе обично завршавају сугласницима. Комбинације фонема које се не јављају у мономорфним речима Хеј метафорички назива „легалним“ (legal), а оне које су немогуће у мономорфним речима „не-легалним“ (illegal).

да у енглеском језику већина суфикса 2. реда почиње сугласницима, а скоро сви суфикси 1. реда почињу самогласницима, а слична ситуација је забележена и у неким другим језицима.²

Као и већина истраживача у психолингвистици Хеј претпоставља да су могућа два различита начина у морфолошкој обради речи (в. Ваауен 1992, Frauenfelder и Schreuder 1992). Један начин претпоставља директно препознавање целе речи, а други њено препознавање преко саставних делова. Обично се претпоставља да се ова два начина утркују и да побеђује онај који је у датом случају бржи. Уколико је комбинација фонема на морфемском споју ретка, реч се лакше раставља на саставне делове и путања преко саставних делова је у извесној предности. Комбинација /pf/ у *pipeful* се не јавља у мономорфним речима, а та околност олакшава поделу речи на делове и њено брже препознавање преко саставних морфема. Слично томе, већа учесталост речи *pipe* од изведенице *pipeful* погодује путањи преко саставних делова.

Различити начини приступа имају далекосежне последице на лексичко представљање речи. Речи којима се приступа преко саставних делова стичу другачије особине од оних којима се приступа директно. Речи којима се брже приступа директно изгледају мање сложене, могу лакше да промене или прошире значења и претрпе неке фонемске редукције. Речи којима се приступа преко делова теже да задрже композиционо значење и мање су подложне редукцијама саставних делова. Овај однос се пресликава и на афиксе. Афикси који су заступљени у већем броју облика погодних за растављање имају виши степен активирања од афикса који су заступљени у облицима којима се приступа директно, а не преко делова. Хеј доказује да је продуктивност афикса у директној вези са могућношћу да се он издвоји у процесу идентификације речи. Уколико је један афикс теже фонолошки издвојити, уколико је његово значење мање прозирно, мања је и његова продуктивност, а самим тим мања и вероватноћа да се дода на неку сложену реч. Правило (1) произилази дакле из начина морфолошке обраде сложених речи.

У другој глави Хеј експериментално испитује утицај фонотактике на морфолошку обраду речи. У првом експерименту Хеј је користила компјутерски систем (neural network) који је обучен да препозна мономорфне речи, а затим је тестиран на способност да открије морфемске спојеве сложених речи. Од 515 речи са 9 префикса који завршавају сугласницима, компјутерски систем је идентификовао границу речи у 458 примера, тј. у 89% случајева, а у 314 примера установио је и постојање морфемске границе што показује да је у 60% случајева трансфер знања био успешан, тј. компјутерски систем је стечено знање о структури мономорфних речи искористио у препознавању морфемских спојева у знатном броју случајева. Ово показује да су фонотактичка својства речи релевантна за одређивање морфемске границе сложених речи. У другом експерименту испитаници су имали задатак да у скупу бесмислених речи одреде оне које изгледају сложене јер садрже фонемске комбинације које су у мономорфним речима мало вероватне. Ауторка је изабрала да тестира субјекте на материјалу бесмислених речи јер се тако одстрањује могући утицај учесталости саставних делова која би могла утицати на суд субјекта. Тако нпр., ауторка испитује како јављање низа /lf/ и /pf/ утиче на оцену

² За српски језик погледати Ракић (у штампи).

сложености имајући у виду да се /lf/ јавља у неким мономорфним речима енглеског језика (нпр. *dolphine, alpha, sulphur*, итд.), али не и /pf/. Испитаници су у овом случају имали нпр., задатак да одговоре која од парова речи *vilfim/vipfim* и *jolfet/jopfet* им се чини сложенија, а која простија. Испитаници који су наведене парове речи и чули и видели у 62% случајева су оценили да су речи са мање вероватном фонотактиком сложеније, а у 38% случајева оцена је била обрнута. Нешто лошији резултат су показали субјекти који су речи само чули што ауторка тумачи као последицу недовољно јасног сигнала. Хеј закључује да укупан резултат оба експеримента јасно показује знатан утицај фонотактике на раставање сложених речи.

У трећој глави Хеј испитује утицај фонотактике на стварне речи лексикона. У трећем експерименту испитаницима су предочена 56 пара речи, 23 пара са суфиксима и 23 са префиксима. Чланови сваког пара су уједначени у погледу нагласка, броја слогова, врсте афикса, учесталости целе речи и основе, а разликовали су се само у вероватноћи фонемске комбинације на морфемском споју. Одговори субјеката се показали знатну разлику у оцени речи са суфиксима и оних са префиксима. 56% одговора је суфиксне облике са мањом вероватноћом фонотактике оценило као простије, а 36% одговора је донело супротну оценоу. За префиксне облике одговори су подељени на равне делове: 50% према 50%. Ауторка ово тумачи тешкоћом у налажењу парова речи с префиксима који се разликују само у фонотактици морфемског споја, а у свему осталом су идентични. Услед тога се у скупу речи с префиксима јављају неке доста ретке и непрозирне речи што је изгледа утицало на резултат опита. Сем тога, због смера обраде речи с лева на десно, речи с префиксима погодују директном приступу, а то значи и мању семантичку прозирност. Приступ преко саставних делова се лакше остварује у речима са суфиксима, а то уједно значи и већу вероватноћу да оне сачувају композиционо значење (стр. 44).

Хеј упозорава да није вероватно да је фонотактика значајнија на крају речи него на почетку речи, а неодлучан резултат речи с префиксима објашњава тешкоћом да се у таквим речима варира само фонотактика, а остали чиниоци одрже исти. Ради тачније оцене утицаја фонотактике на лексичка својства речи ауторка испитује својства изведеница у лексикону на основу материјала из CELEX базе, речника Webster's 1913 Unabridged Dictionary и једног додатка из Wurma (Wurm 1997). На основу материјала из тих извора, она настоји да одреди утицај фонотактике изведених речи на њихову вишезначност и семантичку прозирност. Хеј је прикупила 24 пара речи с истим префиксима који се разликују само у вероватноћи морфемског споја. Бројање значења у речнику Oxford English Dictionary на линији показује да речи са „легалном“ фонологијом на морфемском споју имају знатно већи број значења од речи које садрже мање вероватну фонотактику. Исто испитивање са 515 парова речи, али без уједначавања учесталости дало је сличан резултат. Бројање значења у наведеном Вебстеровом речнику показује да префиксни облици који садрже „нелегалну“ фонотактику имају знатно мање различитих значења него префиксни облици који садрже фонолошки „легалан“ прелаз на морфемском споју. Даља провера показује да облици с „нелегалном“ фонотактиком обично задржавају композиционо значење што се огледа у чињеници да се у дефиницијама таквих облика чешће помиње основа. Хеј даље показује да постоји

веза између „нелегалне“ фонотактике и учесталости. У префиксним облицима с „нелегалном“ фонотактиком обично је већа учесталост основе од учесталости целе речи, а то значи да „нелегална“ фонотактика и релативна учесталост делују удружено у истом смеру.

Истраживање лексикона потврдило је велики значај фонотактике на морфемском споју за растављање сложених речи с префиксима и на њихово представљање у лексикону. Сложене речи с префиксима које садрже правилну фонотактику схватају се претежно као једна целина, стичу нова значења, а њихово значење у мањој мери зависи од основе. На изненађење читаоца испоставља се да Хеј није успела да потврди да те тезе важе и за изведенице са суфиксима. Значења суфиксних изведеница с „нелегалном“ фонотактиком нису у већој мери прозирна од значења суфиксних изведеница с „легалном“ фонотактиком, а испољавају чак и већи степен полисемије. Одакле ова разлика? Хеј објашњава да се префиксни и суфиксни облици различито опајају јер се у суфиксним облицима прво уочава основа што погодује разлагању речи на саставне елементе без обзира на карактер морфемског споја. Други значајан чинилац је продуктивност самог суфикса. Ако је разина активирања суфикса довољно велика, он се лако активира, а то погодује путањи растављања свих облика у којима се јавља тај суфикс и то без обзира на фонотактику. У овом истраживању Хеј је одабрала суфиксе *-ful*, *-less*, *-ly*, *-ness* и *-ment*, који су готово сви врло продуктивни и у CELEX бази се јављају у 2028 речи. Продуктивност и учесталост ових суфикса је свакако још један чинилац који доприноси да се брже активира путања преко саставних делова и тако неутралише значај фонотактике. Овај пример показује да за обраду и представљање сложених речи значајан чинилац може бити и учесталост афикса – то је чинилац који Хеј није увек узимала у обзир. Остала је такође неразјашњена чињеница зашто суфиксни облици који показују висок степен разложивости на саставне елементе у исто време испољавају истовремено и висок степен вишезначности? Није ли то зато што су неки продуктивни суфикси и сами вишезначни, док се таква појава ређе среће у префикса?

У четвртој глави књиге Хеј испитује утицај учесталости на разлагање и представљање изведених речи. Многи аутори су уочили значај учесталости за препознавање речи, али нису директно довели у везу разлагање речи са релативном учесталошћу целе речи и основе. У четвртом експерименту Хеј настоји да докаже ту везу. Она је одабрала укупно 34 пара речи – 17 са префиксима и 17 са суфиксима. Ови парови имају једнаке афиксе, а изједначени су у погледу вероватноће граничне фонотактике, нагласка, броја слогова и учесталости изведене речи. Један члан пара има већу учесталост од основе, а други мању. За сваки пар од испитаника, редовних студената лингвистике, тражило се да одреде који члан пара сматрају сложенијим. У својим одговорима субјекти су облике који су учесталији од својих основа доследно означавали као мање сложене од облика који су мање учестали од основа које садрже. За речи с префиксима таквих одговора је било 65%, а за речи са суфиксима 66%. Хеј оцењује да овај резултат јасно потврђује да учесталост основе олакшава разлагање сложених речи. Ако је основа учесталија од целе речи, реч се лакше и спремније разлаже на саставне елементе.

Да ли избор једне речи у пару као сложеније одражава језичку компетенцију говорника или је то један вештачки наметнут избор? Да ли је могуће смислити експеримент у којем ће се растављивост речи одражавати у спремност субјекта да

произведе сложене речи? Такав један експеримент би био уверљивији доказ о језичкој компетенцији говорника. Хеј налази да је такав експеримент могућ ако се растављивост префиксних облика може мерити спремношћу испитаника да контрастни нагласак речи пребаце на префикс. „Ако је облик растављив, онда је префикс носилац значења и може лако да привуче акценат. Ако, међутим, субјекат избегава да стави контрастни акценат на префикс, потврђује се претпоставка да је реч представљена као једна целина која се опире разлагању“ (стр. 89). Хеј је изабрала 14 парова речи с префиксима који се разликују у томе што у једном члану основа има већу учесталост од целе речи, а у другом члану пара мању учесталост. Парови су предочени испитаницима у паралелним синтаксичким конструкцијама:

- (2a) Sarah thought the document was legible, but I found it completely illegible.
 (b) Sarah thought her cousin was liberal, but I found it completely illiberal.

Показало се да је мања вероватноћа да префикси у речима које имају већу учесталост од основа привуку контрастивни акценат. Дакле, и овај експеримент показује значајан утицај релативне учесталости на растављивост речи.

У петој глави Хеј испитује утицај релативне учесталости на значење лексема. Она посебно настоји да утврди да ли речи које су учесталије од основе стичу већи број значења, тј. развијају већи степен вишезначности? За све речи Хеј одређује учесталост према заступљености у бази CELEX, а број значења према речнику Webster's 1913 Unabridged Dictionary. Истраживање показује да је релативна учесталост значајан чинилац у развоју вишезначности. Изведени облици који имају већу учесталост од својих основа показују тежњу да развију више значења него облици који имају мању учесталост од својих основа. Хеј међутим допушта да је апсолутна учесталост један независан чинилац како су већ установили неки други истраживачи (Paivio et al. 1968). Уколико апсолутна учесталост достигне веће вредности, релативна учесталост постаје безначајна. Док на развој вишезначности апсолутна учесталост може да делује као независан чинилац, Хеј показује да је релативна учесталост бољи показатељ семантичке прозирности од апсолутне учесталости. Ови резултати важе како за речи изведене префиксима, тако и за речи изведене суфиксима.

У шестој глави Хеј приказује резултате експеримената који показују утицај релативне учесталости на фонетску реализацију суфиксних изведеница. У трећој глави Хеј је уочила мањи значај фонотактике морфемског споја у суфиксним изведеницама него у префиксним. Тај резултат је тумачила као последицу чињенице да морфолошка обрада има смер с лева на десно, па због тога фонотактика у суфиксним изведеницама има мањи утицај на разлагање речи јер је ближа крају него почетку речи. У суфиксним изведеницама у којима је учесталост целе речи већа од учесталости „илегална“ фонотактика може бити неутралисана. Тако се у речи *swiftly* губи фонема /т/, а у речи *softly* задржава јер је учесталост изведенице *swiftly* већа од учесталости основе *swift*, док је у речи *softly* ситуација обрнута. „Присуство фонеме /т/ може да олакша препознавање речи *softly* јасно обележавајући морфемску границу, али не олакшава препознавање речи *swiftly* којој се брже приступа преко целе речи“ (стр. 124). Хеј закључује да резултати експеримента у потпуности потврђују да релативна учесталост игра значајну улогу у морфолошком разлагању речи.

У седмој глави Хеј анализира проблем морфолошке продуктивности. Упркос неких могућих приговора (в. Van Marle 1992), Хеј прихвата меру продуктивности коју је предложио Бајен (Ваауен 1992, 1993, Ваауен и Lieber 1991), а према којој продуктивност зависи од броја облика с датим афиксом који се у неком великом корпусу јављају само једном. Хеј примећује да висок степен растављивости осигурава продуктивност једног суфикса, а на растављивост сложених речи велики утицај има како релативна учесталост целе речи и основе тако и фонотактика морфолошког споја. Хеј анализира афиксе који су прошли Бајенов тест продуктивности (Ваауен и Lieber 1991) и показује да постоји корелација између релативне учесталости и фонотактике морфолошког споја. Поставља се питање да ли су та два чиниоца повезана с продуктивношћу? Хеј посебно показује да постоји висок степен корелација између Бајенове мере продуктивности и ових чиниоца.³ Она не негира да и други чиниоци могу да утичу на продуктивност, чак и предвиђа да сваки чинилац који олакшава растављивост сложених речи може утицати на повећање продуктивности афикса (стр. 151).

У осмој глави Хеј разматра још увек актуелан проблем уређења лексичких слојева. Према теорији коју је развила Сигел (Siegel 1979) афикси другог реда који су неутрални у погледу нагласка и обично продуктивнији од афикса првога реда не могу претходити афиксима првога реда. Хеј налази да првобитна верзија теорије о поретку афикса уводи сувишна ограничења, а да је сама линија разграничења афикса повучена на погрешан начин. Ипак сматра да критике које у потпуности одбацују идеју о одређеном поретку афиксације губе из вида нека значајна уопштавања. „Многе чињенице о ограничењима у додавању афикса се могу предвидети ако се проблем схвати као проблем растављивости (‘parsability’) афикса. На тај начин се може објаснити „не само низ правила о додавању суфикса у енглеском језику, већ и велики број систематских изузетака“ (стр. 153). Уређење афикса у енглеском језику се може засновати на правилу о опажању сложених речи: афикси који се у изведеницама могу лако одвојити не јављају се унутар афикса који се не могу лако одвојити. Ово правило произилази из растављивости речи која је последица двају чиниоца – фонотактике морфемског споја и релативне учесталости изведене речи и основе. Ови чиниоци узети заједно сачињавају „индекс унутрашње растављивости ма којег морфолошки сложеног облика“ (стр. 154). Овакав приступ афиксацији задржава два главна увида лексичке фонологије: први, да су границе афикса различите јачине и други, да се те границе јављају у одређеном поретку.

Једна последица оваквог схватања је да један исти афикс може у различитим речима да гради морфемске границе различите јачине. Тако у речи *tasteless* морфемска граница јаче раздваја суфикс *-less* него у речи *listless*, иако је фонотактика у тим речима иста, јер је у речи *tasteless* релативна учесталост основе већа него у речи *listless*. Могуће је такође да је просечна јачина морфемске границе једног афикса већа од просечне јачине морфемске границе другог афикса, али да се нека реч са другим афиксом ипак може лакше раставити него нека реч са првим афиксом, тј. да упркос установљеном поретку може доћи до преклапања дистрибуције. Укупна одвојивост једног афикса је кумулативна последица његове одвојивости у свим речима у којима учествује. Тако се суфикси који почињу сугласницима лак-

³ Могућа предност чинилаца које наводи Хеј је у томе што релативна учесталост може боље да процени дипринос типске учесталости, тј. учесталости једне сложене речи. Ово опажање Хеј није детаљније образложила.

ше раздвајају у изведеницама јер граде већи број „нелегалних“ фонотактичких комбинација него суфикси који почињу самогласницима.

Хеј настоји да покаже да ове претпоставке омогућавају објашњење чињеница које се везују за теорију о уређењу лексичких слојева. У енглеском језику се суфикси могу поделити на следећи начин у лексичке слојеве:

- (3а) 1. слој: -al, -an, -ary, -ate, -esse, -ette, -ian, -ic, -ify, -ity, -or, -ory, -ous, -th
 (б) 2. слој: -age, -dom, -en, -er, -ful, -hood, -ish, -less, -let, -like, -ling, -ly, -most, -ness, -ship, -some.
 (Heј 2003: 159)

Уочљиво је да суфикси првога слоја скоро сви почињу самогласницима, а да у другом слоју већина суфикса почиње сугласницима. У енглеском језику је много већа вероватноћа да суфикси који почињу сугласником граде „нелегалну“ фонотактику на морфемском споју него суфикси који почињу самогласником. Утицај фонотактике Хеј показује и на следећем конкретном примеру. Хипотетична реч **helpfulness* према Плагу (Plag 1996: 794) није могућа јер је блокира постојећа реч *altruism*. Хеј не негира могући утицај блокаде, али указује да је наведени облик непогодан и због неповољне фонотактике. Фонотактика првог морфемског споја води до разлагања *help#fulist*, а значење такве комбинација морфема се не може лако протумачити.

Други чинилац који утиче на растављање сложених речи је учесталост. Обично се сматра да се афикси 2. слоја лакше издвајају него афикси 1. слоја, а то значи да афикси 1. слоја у већој мери учествују у сложеним облицима који имају већу учесталост од основа које садрже. Хеј ову оцену поткрепљује и конкретним процентима. Облици који садрже афиксе 1. слоја учествују просечно у 17% облика који имају већу учесталост од основа које садрже, док за облике који садрже афиксе 2. слоја тај просек износе 5%. Четири афикса 2. слоја (*-dom*, *-hood*, *-let* и *-ship*) не учествују ни у једном облику који је учесталији од своје основе. Дакле, и фонотактика и релативна учесталост показују да се афикси 2. слоја лакше растављају од афикса 1. слоја. Изненађује донекле висок проценат облика (83%) у којима је већа учесталост основе од учесталости целе речи, а у којима учествују афикси 1. слоја. Хеј није посветила никакву пажњу овој чињеници, а могуће објашњење је вероватно запажање да разлика између слојева нема категоријални значај већ само указује на већи или мањи степен разложивости. С друге стране, како показују и примери које је навела Хеј, разлика између појединих афикса може да буде и прилично велика.

Из ове анализе произилази и често помињана већа продуктивност афикса 2. слоја. Ово својство афикса 2. слоја произилази из чињенице да они у већој мери учествују у облицима који имају мању учесталост од својих основа и да њихова фонотактика олакшава растављање сложених облика у којима они учествују. У 7. глави је показано да су то управо својства која карактеришу већу продуктивност афикса. Рачунање Бајенове мере продуктивности то потврђује јер показује да је за афиксе 1. слоја $P=0.002$, а за афиксе 2. слоја $P=0.030$.

Хеј посебно анализира примере у којима се суфикс *-al*, који према (3) припада првом слоју додаје на основе које завршавају суфиксом *-ment* за који се тврди да се јавља у оба лексичка слоја. Анализа показује да се суфикс *-al* може додавати на речи које садрже друге суфиксе, али да се превасходно додаје на оне речи чија је унутра-

шња морфемска граница ослабљена или уопште не постоји. Хеј даље показује да није тачно да се суфикс *-ment* јавља у оба лексичка слоја, већ да се само јавља у речима које су у различитом степену подложне разлагању на саставне делове. Релативна учесталост и фонотактика утичу на то да се неке речи лакше растављају на саставне морфеме, а суфикс *-al* различито реагује на ту разлику у представљању речи бирајући превасходно речи које изгледају мање сложене. У посебном експерименту Хеј испитује могућност *-al* афиксације на речи које се завршавају на *-ment*, а разликују се нарочито у учесталости основе. Субјекти су дали значајну предност афиксацији суфикса *-al* на речи који имају већу учесталост него њихове основе, тј. на речи које се у већој мери опајају као једна целина. У другом експерименту Хеј испитује утицај фонотактике морфемског споја на додавање суфикса *-al* речима које завршавају суфиксом *-ment*. У 67% одговора испитаници су дали предност основама које садрже фонотактику самогласник–сугласник на морфемском споју, тј. у већини су бирали основе с правилном фонотактиком. Оба ова експеримента показују да и релативна учесталост и фонотактика на морфемском споју утичу на могућност афиксних комбинација. Суфикс *-al*, који припада 1. слоју, у већини случајева се додаје на основе у којима је у мањој мери изражена подела на саставне елементе.

Хеј разматра и примере *patentability*, *standardization* и *legalistic* који се у литератури наводе као изузеци у односу на поредак слојева јер у тим примерима суфикси 2. слоја претходе суфиксима 1. слоја. У овим примерима фонотактика не указује на растављивост сложених облика јер суфикси *-able*, *-ize*, *-ist* почињу самогласницима. Хеј ипак примећује да се наведени примери не уклапају у потпуности у теорију коју она развија у овој књизи јер суфикси *-ity*, *-ation* и *-ic* иако мање продуктивни и учестали следе за суфиксима веће продуктивности и учесталости. Хеј ово запажање не поткрепљује нумеричким подацима који би показали значајну разлику у учесталости, јер је могуће да поједини суфикси 1. слоја поседују значајан степен продуктивности.⁴ Хеј признаје не може у потпуности да објасни наведене изузетке. Иако Хеј оцењује да објашњење засновано на растављивости знатно унапређује наше разумевање поретка афиксације, она не искључује могућност да су у игри и неки други чиниоци. Чини се ипак да Хеј није на одговарајући начин анализира наведене примере. Она није уочила, као уосталом ни многи други лингвисти, да у примерима *patentability* и *standardization* алтернација суфикса *-able* /ɑbəl/ у *-abil* /əbəl/ и суфикса *-ize* /aɪz/ у алтернативно /aɪz/5 ремети јасно раздвајање суфикса. Услед тих алтернација сегменти *-ability* и *-ization* се не могу јасно раздвојити на посебне морфеме; речи *patentability* и *standardization* се зато природно растављају на *patent#ability* и *standard#ization*. Потврду за овакво растављање налазимо у неким новијим речницима у којима се сегменти *-ability* и *-ization* схватају као посебни суфикси, а не као комбинација суфикса (в. LPD, PED, LDCE). Остаје, наравно, пример *legalistic*, али је и тај пример донекле проблематичан јер статус суфикса *-ist* није јасно одређен.⁶ Хеј на крају осме главе кратко дискутује и о проблему парадокса заграђивања типа [*ungrammatical*]*ity* у којима префикси 2. слоја претходе суфиксима 1.

⁴ Овакви подаци би били корисни јер је главни критериј за додељивање суфикса 1. или 2. слоју својство суфикса да изазивају промену нагласка и друге алтернације, а не продуктивност. Иако су суфикси 1. слоја укупно посматрано мање продуктивни, неки од њих, а посебно суфикси *-ity* и *-ation* су заступљени у приличном броју примера.

⁵ У британском енглеском се суфикс *-ization* може изговарати на два начина /aɪ'zeɪsn/ и /ɪ'zeɪsn/, а у америчком енглеском само /ɪ'zeɪsn/ (в. LPD, PED).

слоја. Она примећује да смер морфолошке обраде који иде с лева на десно вероватно поспешује могућност оваквих афиксних комбинација.

У последњој глави књиге Хеј резимира главне резулате својих истраживања и закључује да боље разумевање морфолошког разлагања има велики сазнајни значај јер омогућава предвиђање не само неких фонетских редукција, него и поредака афикса, а такође и степена употребљивости појединих афикса за градњу нових речи. Методологија оваквог истраживања захтева овладавање сложеном техником морфолошког разлагања сваке поједине речи. На крају она упозорава да различите речи које садрже исти афикс не представљају један хомоген скуп, и пракса уопштених тврдњи о појединим афиксима може довести до погрешних закључака.⁷ Својства афикса се не могу одвојити од посебних речи у којима се они јављају.

Хеј је свакако написала значајну и интересантну књигу која на нов начин прилази проблему разлагања речи, продуктивности и могућности комбиновања различитих афикса. Њено истраживање даје нов смисао теорији о уређењу лексичких слојева, али истовремено указује и на ограничења те теорије. Припадност једног афикса 1. или 2. лексичком слоју се дефинише на други начин јер се доводи у везу с његовим фонолошким саставом, учесталошћу и морфолошким разложивошћу речи у којима тај афикс учествује. Како су и учесталост и морфолошка разложивост својства која могу бити остварена у различитом степену, припадност афикса 1. или 2. лексичком слоју не може бити категоријална величина. Проблем афикса за које се тврдило да припадају и једном и другом слоју добија тако једно једноставно образложење: један афикс може да учествује у речима које су у различитом степену разложиве у зависности од учесталости саставних делова и конкретне фонотактике на морфемском споју. Анализа речи са суфиксом *-ment* у осмој глави јасно указује на ову могућност.

У критичком осврту на њену књигу, Плаг је умесно приметно да Хеј није узела у обзир морфофонолошке алтернације које су карактеристичне за многе суфиксе, а посебно за суфиксе који почињу самогласницима (Plag 2002). Суфикси који почињу самогласницима граде правилну фонотактику на морфемском споју, али могу изазивати карактеристичне алтернације које олакшавају растављање речи на саставне морфеме. Плаг уочава да због ове околности речи које садрже суфиксе који почињу самогласницима не заостају битно у погледу растављивости за речима које садрже суфиксе који почињу сугласницима.⁸ Приметимо да је занемаривање морфофонолошких алтернација свакако упростило различита израчунавања, али је зато изостало било какво објашњење за алтернацију нагласка, а то је управо дефинициона одредба за 1. лексички слој у енглеском језику. Напоменимо најзад да Хеј није систематски узимала у обзир ни учесталост афикса, мада спорадично помиње и тај чинилац. Услед тога је у 3. глави књиге дошло до извесне конфузије јер су одабрани претежно врло продуктивни суфикси који нису дали очекивани резултат.

Књига коју је написала Хеј представља свакако вредан допринос изучавању проблема који већ више деценија заокупља пажњу истраживача. Поред списка ци-

⁶ Спенсер (Spencer 1991: 79) у своме списку не помиње тај суфикс, изоставља га и Хеј у (3), а Фаб (Fabb 1988) га сврстава у суфиксе 2. слоја.

⁷ Слично упозорење су упутили и неки други истраживачи који се баве обрадом морфолошких података (v. Laudanna et al. 1994, Schreuder i Baayen 1994).

⁸ Ова околност уједно објашњава чињеницу да афикси 1. слоја у високом проценту (83%) учествују у облицима чија је учесталост мања од учесталости основе (в. 8. главу).

тиране литературе и индекса, књига садржи и додатак који детаљније образлаже статистички апарат коришћен у различитим израчунавањима.

ЛИТЕРАТУРА

- Baayen, R. H. 1992. Quantitative Aspects of Morphological Productivity, у: G. Booij и J. van Marle (eds.), *Yearbook of Morphology* 1991, 109–150.
- Baayen, R. H. 1993. On Frequency, Transparency and Productivity у: G. Booij и J. van Marle (eds.), *Yearbook of Morphology* 1992, 181–208.
- Baayen, R. H. and R. Lieber, 1991. Productivity and English Derivation: A Corpus Based Study, *Linguistics* 29, 801–843.
- Booij, G. 1994. Lexical Phonology: A Review, у: R. Wiese (ed.) *Recent Developments in Lexical Phonology*, Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität, 3–29.
- Fabb, N. 1988. English Suffixation is constrained only by Selectional Restrictions, *Natural Language and Linguistic Theory* 6, 527–39.
- Frauenfelder, U. H. and R. Schreuder 1992. Constraining Psycholinguistic Models of Morphological Processing and Representation: The Role of Productivity, у: G. Booij и J. van Marle (eds.), *Yearbook of Morphology* 1991, 165–185.
- Laudanna, A., C. Burani and A. Cermele, 1994. Prefixes as processing units, *Language and Cognitive Processes* 9/3, 295–316.
- LPD, 1990, J. C. Wells, *Longman Pronunciation Dictionary*, Longman.
- LDCE, 2003. *Longman Dictionary of Contemporary English*, Longman.
- Paivio, A., J. C. Yuille and S. Madigan, 1968. *Concreteness, imagery, and meaningfulness values for 925 nouns*, *Journal of Experimental Psychology Monograph* 76.
- PED, 2003, Daniel J., ed. by P. Roach, J. Hartman and J. Setter, *Pronunciation English Dictionary*, Cambridge University Press.
- Plag, I. 1996. Selectional restrictions in English suffixation revised: a reply to Fabb (1988), *Linguistics* 769–798.
- Plag, I. 1999. *Morphological Productivity: Structural Constraints in English Derivation*, Mouton de Gruyter, Berlin & New York.
- Plag, I. 2002. The role of selectional restrictions, phonotactics and parsing in constraining suffix ordering in English, у: G. Booij и J. van Marle (eds.), *Yearbook of Morphology* 2001, 285–314.
- Ракић, С. (у штампи) О лексичком слоју сложеница типа именица + именица у српском језику, *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*.
- Schreuder, R. and R. H. Baayen, 1994. Prefix stripping re-revisited, *Journal of Memory and Language* 33, 357–375.
- Siegel, D. 1979. *Topics in English Morphology*, Garland, new York.
- Van Marle, J. 1992. The Relationship between Morphological Productivity and Frequency: A Comment on Baayen's Performance – Oriented Conception of Morphological productivity, у: G. Booij и J. van Marle (eds.), *Yearbook of Morphology* 1991.
- Wurm, L. 1997. Auditory processing of prefixed English words is both continuous and decompositional, *Journal of Memory and Language* 37, 438–461.

Станимир Ракић

ПОЛИФОНИЧНОСТ КРИТИЧКО-ТЕОРИЈСКИХ ГЛАСОВА
 Végel-Symposion. Tanulmányok Végel László műveiről. –
 Budapest : Kijárat, 2005.

Ретко када се указује прека потреба за тим да се у неком домаћем научном часопису прикаже монографија која је објављена на неком страном језику, а да није преведена. Та потреба је још мања ако теоријска књига о којој је реч долази из академске средине сличне нашој, дакле, средине у којој се изразито оригинална и истински продорна теоријска мисао јавља тек повремено. Постоје, међутим, бар три важна разлога да се овде и сада каже неколико речи о зборнику радова посвећеним досадашњем опусу војвођанског мађарског писца Ласла Вегела (1941), објављеном недавно у Мађарској. Један разлог је тај што је Вегел и нашим читаоцима познат писац, захваљујући пре свега изванредним преводима Арпада Вицка. Други разлог лежи у чињеници што се у овом зборнику налазе и (на мађарски преведени) текстови неких наших аутора о Вегелу. И најзад, трећи, али нимало занемарљив разлог лежи у чињеници да је тематика Вегелових дела у толикој мери „осуђена на мултикултуралност“, у толикој мери део наше заједничке средњоевропске и балканске судбине, да се то никако не може и не сме занемарити.

Уредништво мађарског издавачког предузећа *Kijárat* из Будимпеште пре неколико година одлучило се на један леп и користан гест: покренуло је малу едицију под именом *Критичка црна библиотека*. Свака од књига из те едиције представља зборник радова о досадашњем опусу живих мађарских писаца. Једна од последњих књига те врсте посвећена је делу Ласла Вегела, и носи врло индикативан и двосмислен наслов *Вегелов симпозион*, алудирајући како на неку врсту велике гозбе, велике могућности читалачког уживања у разнородним текстовима различитих аутора о Вегеловим делима, тако и на назив познатог мултимедијалног уметничког часописа *Symposion*, који је, почев од шездесетих година на мађарском језику излазио у Новом Саду, и који је унео живот и модерни уметнички сензибилитет не само у запарложени и рурални културни живот војвођанских Мађара, већ је, због нешто либералније издавачке политике у СФРЈ, отворио могућност и неким цензурисаним и на силенцијум осуђеним мађарским писцима из матице (која се тада налазила са оне стране „гвоздене завесе“), да објављују у овом прогресивном листу (а и не само мађарским дисидентима, довољно је сетити се чињенице да су, рецимо, *Вунена времена* Гојка Ђога први пут објављена управо у овом часопису, због чега је његов тадашњи главни уредник Ото Толнаи морао да иде на суд).

Овај зборник радова о Вегелу приредио је Золтан Вираг, доцент на Катедри за мађарску књижевност Сегединског универзитета, иначе један од најбољих познавалаца савремених токова у књижевности војвођанских Мађара (докторирао тезом о суботичком песнику Иштвану Брашњоу, бавио се новосадским песником Палом Бендером и многим другима). Вираг се годинама бавио Вегеловим делима и његово свестрано компаративно познавање савремене мађарске, српске, хрватске и словеначке књижевне сцене омогућило му је да се релативно добро снађе у мору текстова који су написани о овом војвођанском

прозаику, и да те текстове прилично успешно уклопи у један кохерентан мозаик, који ће творити лепу полифонију критичких гласова о Вегелу, без опасности да склизне у хаотичну какофонију. Но, да би то успешно извео, морао се прво одлучити на ваљан одабир текстова, па на њихово разврставање. У том разврставању, приређивач Вираг одлучио се за жанровски принцип, поделивши текстове о Вегелу на четири тематске целине.

У прву целину Вираг је сврстао све оне текстове који се баве примарним и најважнијим Вегеловим жанром, а то је роман. Ту прву целину приређивач зборника насловио је као *Недовршени мозаик*. Најважније место припало је овде Вегеловом најзначајнијем младалачком роману *Мемоари једног макроа*, објављеном крајем шездесетих година прошлог века, којим је овај писац померио дотадашње границе војвођанске мађарске књижевности и наметнуо јој нове стандарде. Први текст у зборнику је из пера преводиоца овог Вегеловог романа на српски језик, писца Александра Тишме: он сматра, што из данашње перспективе можда може деловати донекле и проблематично, да је Ласло Вегел представник оне групе писаца који у име колективитета своје побуњене генерације пропагирају нови нихилизам, те да Вегелов роман у историјскопоетичком и садржинско-тематском смислу представља неку врсту савременог и изокренутог билдунгсромана. Тишмина заокупљеност тематском интерпретацијом даје, међутим, и неколико врло продорних и иновативних запажања: једно од њих је и то да српски писац у овом Вегеловом роману види да овај мађарски писац, насупротив тада врло популарној и због тога до потпуног клишеа срозаној реторички недостатка животног смисла, отуђености, безизлазности и насупротив сличним шаблонским решењима, агресивно заступа један сасвим несигурни и стога променљивости изложени младалачки животни став. Па ипак, Тишмин најважнији и најдалекосежнији закључак је, чини се, онај, када тврди да је овај Вегелов роман први прави урбани, градски роман војвођанске мађарске књижевности, први роман у којем је новосадски асфалт подигнут на разину симбола, чиме се војвођанска књижевност (не само мађарска, већ и српска) изгледа, најзад ослободила сталног присуства фолклорних, руралних тематских оквира. Следећи текст посвећен овом Вегеловом роману је из пера Марка Недића: и он говори, такође не излазећи из оквира садржинско-тематске интерпретације, о потпуној немогућности било какве побуне младих јунака Вегеловог романа и наглашава деперсонализовану критику друштвеног система и побуну против малограђанских конвенција света одраслих. Хрватски драмски писац Слободан Шнајдер, пак, пишући о *Мемоарима једног макроа*, истиче да је реч о роману једне потучене генерације, о делу које нема никаквих друштвених амбиција. У уланчаним неуралгичним тачкама романескне радње оличеним у факултету, клубу, кафани и тврђави, он види један мали микрокосмос бахтиновски схваћених хронотопа, и упоређује Вегелов роман са романом *Херцог* Сола Белоуа, као и са Селинцевим романом *Ловац у житу*.

Прилично снажну критику свих досадашњих интерпретација овог Вегеловог значајног романа даје новосадска теоретичарка Корнелија Фараго, која сматра да је њихова највећа слабост била ванкњижевна усмереност (социологизирајућа, психологизирајућа, генерацијска), као и то да су се готово све досадашње критике и студије базирале на аксиомима дихотомичног размишљања, за-

снованог на бинарним опозицијама, а да су занемаривале све оне значајне прознопоетичке иновације (специфично мајсторство депоетизованог нараторског гласа, редукованост језика и др.) које је овај Вегелов роман донео у књижевност. Јер, тврди Фарагова, ове се наративне иновације крију пре свега у имплантацији оних облика такозване нефикционалне прозе који су до тада били скоро потпуно непознати и у мађарској и у југословенској књижевности. Осим тога, каже Фараго, ваљало би обратити пажњу и на то да овај роман подрива традиционално схватање романа тиме што ни главни лик, лик макроа, ни жанр мемоара, у овој књизи не одговарају устаљеном читалачком хоризонту очекивања. Словеначка, пак, теоретичарка мађарског порекла, Јутка Рудаш, прави једну лингвостилистичку анализу текста овог Вегеловог романа и закључује да је Вегел, користећи се функционалном лексиком једног хетерогеног друштва створио специфичан приповедачки језик.

Следећи Вегелов роман који се може читати и на српском (у изванредном преводу Радослава Миросављева) носи наслов *Дупла експозиција* и о њему у овом зборнику говори мађарски критичар, писац и преводилац са пољског, Андраш Паљи, који види у овом роману неку врсту романа тока свести, без обзира на то што у њему разазнајемо јасно омеђену фабулу и аутономне, међусобно одељене главне протагонисте: кључне речи овог романа биле би, по Паљијевом мишљењу, вера, издаја и нада. Паљи критикује овај Вегелов роман, сматра га слабијим од првог, и мисли да овде материјал пружа отпор списатељској намери, те се зато на моменте иза ироније наслућује и пишчева несигурност. Из позиције спољашњег посматрача гледа на овај роман и Младен Шукало, истичући последњи „кадар“ романа (а у случају овог Вегеловог романа, слободно се може говорити о филмском кадрирању, с обзиром на то да паралелни фабуларни ток романа управо говори о снимању филма о љубави двоје младих, Српкиње и Мађара у Новом Саду, насилно прекинутој доласком мађарске окупационе војске 1941. године, док се реалан живот глумца у филму одвија седамдесетих година прошлог века), када главни јунак, глумац у филму, Петер Сењи, трчи: Шукало мисли да он трчи не би ли постигао унутрашњи мир, не би ли покушао да побегне од фаталног утицаја фикције што су му га наметнули филм и сопствене успомене. Мађарски критичар нешто старије генерације Михаљ Сајбел каже да је овај Вегелов роман знатно слабији од претходног, и пребацује Вегелу да је читава епизода са снимањем филма редукована на пуки катализатор, да је остала у скицама, назнакама, да није довољно разрађена и да реченице које изговарају протагонисти романа звуче превише круто, шаблонски, банално. Са друге стране, Жолт Сентеши доноси много позитивнији вредносни суд о овом роману, видећи у њему отклон од тотализујућих амбиција и реликата реалистичког поступка, од којих у то време (почетак седамдесетих година) још увек пати књижевна сцена у Мађарској, осим тога наглашавајући и многе важне прознопоетичке иновације које Вегел овим романом уводи, између осталог, технику „заустављеног времена“, намерно ограничавање радње и поступака јунака, потпуну редукацију простора, вишеслојне антиномичности нарације, довођење у питање начела свезнајућег приповедача и његове улоге врховног моралног арбитра, и, наравно, хвалећи Вегелов редуковани језик.

Друга тематска целина зборника, која садржи текстове о Вегеловој есејистици и дневничким белешкама из деведесетих година прошлог века, почиње текстом Светислава Јованова о Вегеловој збирци есеја *Одрицање и опстајање*. Јованов сматра да су Вегелови есеји заправо природан наставак његових романа, и у тим есејима, према Јованову, Вегел „излази на ону улицу која омеђава тело фикционалног текста“. Вегелову аутентичност, тврди Јованов, треба тражити у његовој различитости, апокрифности, у начину писања који самога себе доводи у питање, па чак и негира. С обзиром на то да су тотализујуће тежње доживеле потпуни крах и редуковале се на пуку теорију, управо се у специфичностима есејистичког жанра још једино може наћи онај језик којим се то губљење равнотеже донекле може изразити, тврди Јованов. О другој Вегеловој збирци есеја, *Витгенштајновом разбоју* (доступном на српском у преводу Арпада Вицка), пише Агнеш Сечећи, критикујући Вегелову нетрпеливост према оним војвођанским мађарским интелектуалцима који су током деведесетих напустили Србију у потрази за бољим животом, и који сада у Мађарској дебело наплаћују своје лелекање, злоупотребљавајући топосе виктимолошког дискурса. Још три важне збирке есеја Ласла Вегела, *Exterritorium*, *Бездомни есеји* и *Живот на рубу* (у преводу Арпада Вицка) тема су преосталих критичко-теоријских осврта у овој тематској целини зборника. Ференц Такач примећује да је књига *Extraterritorial* Џорџа Стајнера из 1971. године могла Вегелу послужити као идеалан узор за писање ових и оваквих есеја, тзв. „извештаја из ничије земље“, и сврстава Вегела у низ „вантериторијалних“ писаца, заједно са Џозефом Конрадом, Семјуелом Бекетом, Владимиром Набоковым и Еженом Јонеском. Вредело би у овом низу издвојити још и текст Јожефа Тамаша Ремењија, који књигу *Exterritorium* назива „ужасним инвентаром рушевина мисли и ставова, срчком вишедценијских разбијених фалсификата и вишевековних митова“, једним болним сведочанством о заувек несталој микроклими некадашњег старог Новог Сада. Што се тиче *Бездомних есеја*, Ремењи у њима види политички ангажованог Ласла Вегела, или, како га он назива, „тврдоглавог левичарског утописту“, који још увек верује у постојање једне праве, истински хумане, „апокрифне левице“. Слободан Шнајдер, пак, подвлачи да ликови који се појављују у Вегеловим есејима представљају гогољевске ликове, „монструозне учеснике у некаквој ужасној пост-социјалистичкој хорор-драми, који су успут променили рухо“, а самог Вегела доживљава као својеврсног „постмодерног кентаура“, и његове есеје схвата као исповести. Писац, каже Шнајдер, жели да се исповеди, јер је пао у неопростиви грех мишљења.

Следећа, трећа тематска целина зборника носи наслов *Паноптикум слободе* и бави се не толико многобројним драмама Ласла Вегела. Од самих његових драма значајнија је, међутим, збирка Вегелових позоришних критика и других театролошких списа под насловом *Абрахамов нож*, о којој врло похвално говори словеначки театролог Денис Пониж, истичући Вегелово одлично познавање света драме, његову свестраност, информисаност и ерудицију, као и његову људску, организаторску и редитељску отвореност према Талијиној уметности.

И најзад, али не на последњем месту, стоји тематска целина зборника насловљена просто као *Appendix*, у коју су стали сви они текстови о Вегелу који се не могу сврстати ни у једну од претходно поменутих жанровских одредница: ту су Вегелови интервјуи, записи савременика о његовом људском лику, део његове

преписке и др. Ту се можда понајвише истиче сјајно писмо које је велики мађарски песник Шандор Вереш (следбеник оних поетичких начела које је баштинито познати послератни будимпештански часопис *Ujhold*) послао Ласлу Вегелу након што је прочитао његов роман *Мемоари једног макроа*: „Одушевљен сам твојим романом, мој млади пријатељу [...]. Нарочито ме је запањила стравична вербална импотенција твојих јунака. Заиста је то акробатски подухват: причати, урлати без језика, па то је као плесати без ногу, и то не било како, него тако да ми још увек одзвања у ушима. [...] И да знаш само, тај модел живота који ти твоји бунтовни јунаци пропагирају, то је у младости много здравије од киселе стармалости и штреберске савесности.“, закључује Вереш.

Велика је, дакле, ствар приредити и објавити један овако свеобухватан зборник текстова о једном живом аутору, и за то највеће заслуге сноси одлични компаратиста Золтан Вираг. Подсетио је мађарску академску јавност на разне аспекте изучавања Вегеловог опуса, а исцрпном и прецизном библиографијом на крају зборника, која је обухватила и све остале текстове који су икада о Вегелу написани, а који из објективних разлога економичности нису могли да уђу у ову књигу, поштедео је истраживаче мукотрпног и често сизифовског трагања за изворима. Појава овог зборника уједно нас је подсетила који су све аутори са простора бивше Југославије посветили добре, продорне и још и данас актуелне текстове о овом значајном представнику савремене књижевности војвођанских Мађара.

Марко Чудић

О ЈЕДНОМ ЗНАЧАЈНОМ ДОПРИНОСУ ИЗУЧАВАЊУ
РЕЦЕПЦИЈЕ САВРЕМЕНОГ ЕНГЛЕСКОГ РОМАНА У НАС
(Biljana Đorić-Francuski: *Odjeci engleskog romana: moderni engleski roman u našoj kritici*. – Beograd: Filološki fakultet, 2006.
– 392 str.)

Студија др Биљане Ђорић-Француски *Одјеци енглеског романа: модерни енглески роман у нашој критици* представља дорађен и унеколико измењен текст докторске дисертације под насловом *Рецепција послератног енглеског романа у књижевној критици на српскохрватском језичком подручју до 1985. године*, који је ауторка одбранила на Филолошком факултету у Београду, децембра 2002. године. Ова монографија састављена је од три целине: „Увод“ (стр. 7–38), „Анализа критичких написа“ (стр. 39–344) и „Закључак“ (стр. 345–392).

У уводном делу студије ауторка назначује предмет истраживања, а затим образлаже научни метод коришћен у раду на студији и циљеве предузете анализе. Поред напомена о методолошким аспектима и циљевима студије, уводни део садржи и био-библиографске податке о ауторима који су заступљени у оквиру ове монографије, њих четрдесет и пет на броју.

Најобимнији део студије, наравно, посвећен је анализи критичких написа о делима савремених енглеских романописаца, почев од првог значајнијег таквог рада – осврта Исидоре Секулић на енглеске књижевне часописе и прозно стваралаштво тих година, објављеног октобра 1946. године у *Летопису Матице српске* – па све до чланка Божићара Станишића посвећеног стваралаштву Вилијама Голдинга, објављеног у сарајевском *Одјеку*, децембра 1985. године. Омеђивши временски распон који обухвата период од завршетка Другог светског рата до 1985. године, ова студија се по природи ствари надовезује на две раније докторске дисертације које се такође баве рецепцијом енглеског романа у нас: *Енглески роман од 1880. до 1914. у књижевној критици на српско-хрватском језичком подручју* Марије Л. Шербедије (одбрањена 1991. године) и *Енглески роман између два рата на српскохрватском језичком подручју (1918–1970)* Светозара М. Игњачевића (одбрањена 1978. године).

Одлуку да 1985. годину означи као граничну када се ради о одређивању временског периода обухваћеног овом монографијом ауторка образлаже пре свега једним сасвим практичним разлогом. Наиме, да се држала првобитно одређене горње границе периода обухваћеног истраживањем – 1992. године, условљене пресудним некњижевним фактором распада некадашње СФРЈ, који је имао за последицу комадање српскохрватског језичког подручја, културно затварање новостворених ентитета у сопствене оквире и немогућност прибављања књижевне периодике из Хрватске после 1991. и Босне и Херцеговине после 1992. године у београдским библиотекама – то би резултирало делом чији обим умногоме превазилази уобичајену дужину радова ове врсте. Имајући у виду импресиван обим дела које је пред нама (готово четири стотине страница штампаних ситним слогом), ово је разлог који свакако ваља уважити. Осим тога, овакво постављање горње границе периода истраживања омогућило је да се успостави начелно пожељна временска дистанца, која у овом случају износи приближно једну деценију, између почетка рада на дисертацији и историјски заокруженог периода од четири деценије после завршетка Другог светског рата.

У овом одељку студије дата је анализа укупно 445 приказа стваралаштва савремених енглеских романописаца објављених у послератном периоду до краја 1985. године. Овде свакако ваља истаћи чињеницу да је ова анализа проистекла из својеручног прегледања ништа мање него 217 (!) периодичних публикација објављених у наведеном периоду, што је изискивало вишегодишњи предан рад на обради грађе прикупљене из највећих београдских библиотека и библиотека разних одсека Филолошког факултета. Чак и када се има у виду да овим прегледом нису обухваћени дневни листови, што би напосто било физички немогуће за тако дуг период времена на тако широко језичком подручју, један од важних резултата овог рада јесте то да се захваљујући њему дошло до потпунијих и прецизнијих библиографских података о радовима везаним за ову тематику. Како наводи сама ауторка у „Уводу“ (стр. 10), чак и они малобројни извори у којима је могуће доћи до информација овакве врсте непотпуни су. Да невоља буде већа, наведени подаци су неретко погрешни, а због нередовног евидентирања радова ове врсте постоје велике празнине и крупне омашке. Потврда вредности уложеног труда огледа се у чињеници да се у корпусу истражене грађе налази велики број библиографских јединица које напосто не постоје у званичним изворима.

Као посебну вредност ове студије треба истаћи то да се она не своди на пуко каталогизирање истражене грађе. Обрађујући 445 приказа стваралаштва у домену

савременог енглеског романа, ауторка успоставља ненаметљив дијалог са текстовима које анализира и испољава самосталност када аргументовано образлаже зашто су неке оцене изражене у њима прихватљиве или не. У том смислу, ова студија пружа драгоцен увид у то колико је слуха овдашња критика имала када се ради о стварном значају савремених енглеских романописаца којима се, према налазима др Ђорић-Француски, највише бавила у послератном периоду до 1985. године. Чињеница да су се наши критичари стваралаштвом неких енглеских аутора – којима су овдашњи издавачи, вођени разлозима који свакако нису били утемељени на истинском књижевном значају дотичних аутора, објављивали читаве комплете „Изабраних дела“ – бавили ретко или никако, сведочи колико о суштински ваљаном вредновању послератног енглеског романа од стране наше критике толико и о непланском, понекад готово стихијском представљању савременог енглеског романа нашој читалачкој публици, како умесно истиче ауторка (стр. 350).

Ништа мање значајно је и питање оригиналности коју су овдашњи аутори показали тумачећи и вреднујући остварења савремених енглеских романописаца. Правећи јасну разлику између чисто информативних написа и аутентичних ауторских захвата које карактеришу каткада изненађујуће проницљиве интерпретације модерног енглеског романа, ауторка одаје заслужено признање прегаоцима као што су Вида Е. Марковић, Гордана Тодоровић, Иво Видан и Светозар Кољевић, да издвојимо само оне корифеје наше књижевне англистике који су у овом прегледу заступљени највећим бројем објављених радова у наведеном периоду.

Завршни део студије сажето излаже резултате обављеног истраживања, а уз њега су дата три прилога библиографског карактера (списак радова из области англо-југословенских културних и књижевних веза, списак коришћених званичних библиографских извора и својеручно прегледаних књижевних часописа, листова, зборника и других периодичних публикација, те библиографија критичких написа обрађених у оквиру истраживања), као и два табеларна приказа (графикон синхроне анализе, који приказује број критичких написа по годинама током периода обухваћеног истраживањем, праћен табеларним приказом дијахроне анализе, који приказује број критичких написа за сваког појединачног аутора, такође по годинама током периода обухваћеног истраживањем), који додатно доприносе прегледности изложене грађе.

Треба имати у виду да је у односу на докторску дисертацију ауторке одбрањену 2002. године ова студија краћа за једно поглавље. Поменути дисертација, наиме, садржала је и поглавље посвећено обради материјала на дијахроном плану. Ауторка га је изоставила имајући у виду да би за знатан број писаца који су објављивали дела током периода између два светска рата било неопходно да се подаци из корпуса добијеног овим истраживањем обједине са онима које садржи дисертација Светозара М. Игњачевића, како би анализом била обухваћена сва значајнија дела дотичних аутора, што није могуће ако се остане само у оквирима задатог периода истраживања. Из тог разлога, ауторка је била мишљења да би било целисходније посветити по један засебан рад мањег обима оним писцима који су у већој мери заступљени у овдашњој рецепцији савременог енглеског романа, да би се потом те мање целине објединиле у оквиру једне нове студије (стр. 12). О суштинској ваљаности ове концепције сведочи чињеница да је у периоду после одбране дисертације др Ђорић-Француски већ изложила више оваквих радова у оквиру стручних скупова и објавила их у стручној пе-

риодици. Зато се ваља надати да ће ауторка те радове у догледно време преточити у једну нову студију, којом би се заокружили резултати истраживања њених претходника и њеног бављења овом тематиком.

У сваком случају, студија др Биљане Ђорић-Француски даје важан допринос изучавању рецепције савременог енглеског романа у нас. Овај рад представља достојан наставак истраживања Светозара М. Игњачевића и Марије Ј. Шербедије у овој области, а својом акрибичношћу и методолошком доследношћу пружа поуздан путоказ за неопходна даља истраживања.

Новица Петровић

КЊИЖЕВНОСТ И НЕИЗВЕСНОСТИ

Јован Попов, *Читања неизвесности:*

огледи из компаратистике,

Нови Сад: Светови, 2006. – 282 стр.

Књига *Читања неизвесности: огледи из компаратистике* Јована Попова је настала као плод вишегодишњег научно-истраживачког и педагошког рада, тако да је карактеришу отвореност и јасноћа у приступу проблемима и темама. У њој су видљиве две нити које се међусобно прожимају. Наиме, као оквир књиге послужила су ауторова суочавања с реалним изазовима упућеним нашој перцепцији књижевности, оличеним у надрлажењу нових методологија које су оспориле иманентну (унутрашњу) критику за рачун различитих трансцендентних (спољашњих) приступа књижевним текстовима. С друге стране, Попова занима и „криза вредности“⁰, која је у извесном смислу перманентна, али и исторична, односно променљива од раздобља до раздобља. Ова два занимања артикулишу се у књизи у мањој мери на општметодолошки начин (у првом и последњем поглављу); она се већма излажу у интерпретацијама повлашћених текстова књижевне традиције који су, по аутору, у извесним својим аспектима парадигматични за наша савремена искуства. Сходно томе, у овој књизи ћемо пронаћи огледе о статусу опште књижевности, о теорији превођења, о релативизму интерпретације (на примеру *Епа о Гилгамешу*), о транзицији, постхеројству и феминизму (на примеру античких трагедија), о жанру трагикомедије кроз компаратистичку анализу Корнејевог *Сиде* и Михизове драме *Бановић Страхиња*, о фигури чаробњака код Шекспира, Марлоуа, Гетеа, Балзака и Гогоља, о историјату теме љубави у француској књижевности од классицизма до романтизма.

Попов своје огледе започиње суштинским питањем: „[...] чиме се заправо бави стручњак за општу књижевност или компаратиста?“¹. Морамо препознати да се ово питање не исцрпљује у сопственој дословности, већ се оправдано може проширити не следећи начин: чиме се бави онај ко сматра да је његово позвање књижевност. Односно, чиме се, бавећи се књижевношћу, заправо бавимо? Утисак

је да постављајући ово питање напуштамо терен извесности и полазимо несигурним кораком у сусрет феноменима који су предмет наше пажње. Попов, с доста осетљивости спрам неизвесности, наглашава чињеницу да се као читаоци и тумачи формирамо у одређеним раздобљима, кроз одређене школе, кружоке, путем свесних и подсвесних знања која усвајамо; као резултат свега тога књижевност перципирамо на одређени начин. Компаратиста, који је у средишту пажње аутора, учи да у складу са својим временом уочава оно што је у књижевности опште. Иако се обично отворено не тврди да је опште универзално, склони смо да то прећутно чинимо. Само што у том случају постоји могућност да изгубимо легитимитет као тумачи књижевности, а по аналогiji и као писци, критичари, ствараоци. Попов не жели да зајмури пред овим расцепом и његова књига је сведочанство о томе како учењак формиран на разноврсним начелима иманентне критике у чијој позадини се налазила особена (али и контингентна) идеја „човештва“, како би то рекао Велек, покушава да осмотри књижевне текстове на темељу њихове двојаке конституције. Она нису само „знак историје“ и „отпор историји“, већ нас за њих везује херменеутички расцеп између „историчности текстова“ и „текстуалности историје“. Чини се да управо оваква двојубост текстова омогућава да их, кроз наше лутајуће интерпретације, приближимо стварности као савремености. Њихову прошлост не можемо претворити у оностраност, а њихову актуелност не можемо бранити без аргумената нашег времена. Сходно томе, на крају књиге постављено је још једно важно питање: Шта можемо очекивати од књижевности? Попов одговара да успостављање аналогiji између историје и савремености може бити двоструко корисно: прво, „може нам помоћи да разумемо ово наше време и да га спокојније прихватимо, онакво какво јесте“; друго, с обзиром на то да делима приступамо сада и овде, односно да је наше читање увек контекстуално, у старим књигама „можемо да откријемо пропуштenu драж, да их доживимо као савремене“. Укратко, историја нам помаже да разумемо савременост, савременост нам помаже да разумемо историју; *Historia est magistra vitae*; али и обрнуто *Vita est magistra historiae*.

Овде се показује суштина Поповљевог настојања. Наиме, с једне стране, он остаје следбеник иманентне критике, јер сматра да наше интерпретације књижевности и света, или књижевности као света, не могу да мењају оно што је изван књижевности (насупротив томе, „спољашњи“ приступи настали су као изданак критичке теорије, тј. као покушаји да се затечено стање мења). С друге стране, аутор у потрази за легитимитетом не може да не прихвати став да књижевност ипак нешто мења и трансцендира, па макар појединце, субјекте, мене, те да је она стога егзистенцијално, естетски и педагошки оправдана. Истовремено немирење са савременошћу и жудња да се нађе адекватно упориште знања, овде су се неизбежно окончали у препознавању расцепа који није својствен само књижевним студијама, већ и широј сфери деловања у политичком пољу, што свакако има и методолошке и педагошке консеквенце за тзв. „науку о књижевности“ и низ њених конститутивних заблуда.

Поповљев плурал из наслова то довољно добро илуструје: уместо монолошког, затвореног става *читање неизвесности*, предочавају се *Читања неизвесности*, и то још у виду *Огледâ из компаратистике*. Поврх тога, један од главних јунака књиге је данас свеprisутна, притом наводно некњижевна реч: транзиција.

Реч је, разуме се, латинског порекла и означава: *прелажење, прелаз, пролаз, приступ другој страни, другоме сталежу* и сл. Порекло речи није наивно, а аутор га преузима управо да би указао колико једна реч из политичког дискурса има дугу (и поучну?) историју у уметничкој књижевности. Јер управо тај прелаз и ту пролазност најбоље осликава књижевност која траје, односно бахтиновски речено, она књижевност која је успела да ступи у „велико време“. Аутор добро уочава како су друштвени системи, без обзира на своје претензије на вечност, тек пролазна појава. Сходно томе, са модерношћу, транзиција је постала друго име за кризу. На први поглед, транзиција у Србији прецизно се дефинише као прелаз од управне (командне) привреде у капиталистички економски систем. На заобилазан начин аутор показује да не смемо да заборавимо поуке критичке теорије: таква транзиција није економски аутономна, нити је само економски проблем; њени садржаји односе се и на индивидуалне судбине, и на судбине читавих група, коначно и на судбину и облике књижевног представљања. У том смислу, Попов оправдано предочава више компаратистичку разлика него сличности – анализирајући драме и романо указује нам на природу догађаја, ставља их у историјски контекст, управо да би темељније истражио постоји ли уопште заједнички именитељ између „нас“ и „њих“. Попов није за олаке аналогije и деконтекстуализације, већ за посебну историјску осетљивост у приступу феноменима којима се бавимо. Могло би се зато рећи да би један неизречен став његове књиге могао да гласи: *Tempus est vitae magister*.

Књига *Читања неизвесности* се може посматрати као карактеристичан пример чежње за помирењем иманентног и трансцендентног приступа књижевности, мада се мора признати да принципи саме анализе углавном подривају одрживост поменутог бинаризма. Но њена главна врлина односи се на поштен, продубљен и стилски изграђен начин излагања. Попов је, наиме, успео да обједини солидни књижевноисторијски и компаратистички напор са субјективном вредносном оптиком у доживљају великих тема светске књижевности (херојство, уговор с ђаволом, љубав, смрт). Најкраће речено, *Читања неизвесности* дотичу и интериоризују важне аспекте измењене перцепције феномена књижевности у протекле две деценије. Читајући текстове прошлости, аутор се, и научно и лично, суочава са савременошћу, посматрајући књижевност као битну парадигму искуства и као могуће лековито извориште филозофије живота, што његов рад чини пажње вредним доприносом не само научно-истраживачкој парадигми већ и широј свести о значењу и значају литерарног феномена данас.

Владимир Гвозден

Norbert Col éd., *Écritures de soi : Actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours, constructions et réalités, ADICORE, Université de Bretagne-Sud, Lorient, 24–26 novembre 2004.* – Paris : l'Harmattan, 2007. – 410 pp.

Écritures de soi, sous la direction de Norbert Col, rassemble les actes du colloque qui s'est tenu en novembre 2004 à l'Université Bretagne-Sud Lorient. Cette œuvre comprend quarante-trois articles, divisés en quatre parties qui portent sur quatre grands axes de recherche.

La première question abordée est celle du statut du sujet et de son évolution historique: qui parle et que dit-il? Geoffrey Williams donne le point de départ en s'interrogeant sur la manière dont Jésus, saint Paul et saint Pierre «se présentent à travers l'emploi du pronom personnel» dans le Nouveau testament. Il faudra attendre le classicisme pour retrouver un «je» dans la littérature. Le XVII^e siècle, c'est l'époque où il n'est pas de bon goût d'écrire de soi, et cependant, comme le démontre Christophe Laudou, c'est *Le discours sur la méthode* qui a mis en place le système métaphysique qui a permis au «je» moderne de s'affirmer. D'ailleurs, ce n'est pas tellement la volonté de découvrir et d'exprimer le moi qui manque aux écrivains du XVII^e siècle, ce sont surtout les moyens (Elisabeth Soubrenie) d'où un attrait particulier pour le pseudonyme, l'anagramme et la dissimulation du «je» en général. Au début du XVIII^e siècle l'écriture de soi commence à se développer d'abord «dans une perspective poétique et stylistique» (Eloise Lièvre). Il ne s'agit pas encore d'écrire sa vie, mais de construire l'image de soi dans l'œuvre. Le XX^e siècle assiste à la «mise à mort du sujet». Elle commence par les œuvres pseudo-autobiographiques, tels les journaux de Rilke et Pessoa (Béatrice Jongy), et se poursuit dans les créations des surréalistes où le sujet, du moins le sujet conscient, est rejeté et remplacé par la quête d'un «moi enfoui» et de «l'envers de la réalité» (Jelena Novaković).

La fictionnalisation permet au moi de se découvrir ou de se cacher dans une œuvre. Il ne s'agit pas là d'éléments biographiques (qui sont l'objet de la troisième partie de cet ouvrage), mais d'un moi plus profond, un moi qui se veut absolu et entier. Ainsi Barbey D'Aurevilly découvre un art de vivre personnel – le dandysme (Jean-Luc Planchais) tandis qu'Huysmans, par une sorte de mise en abyme, essaie de comprendre l'évolution de son art à travers ses romans (Carine Lécuyer). Proche de ces idées, Julio Cortázar conçoit l'écriture comme la recherche du moi idéal qui se construit par le langage (Olga Lobo-Pedreras). Au contraire, chez Mirabeau, comme le démontre Samuel Lair, le moi n'est pas fixé, c'est «un moi-projet» en proie à toutes les préoccupations de l'âge moderne. Une de ces préoccupations, selon Gabriella Tegye, c'est la question de l'identité féminine, surtout celle de la femme écrivain, «en crise au tournant du siècle» qu'elle se propose d'examiner dans les œuvres de Rachilde et de Colette. Cette découverte du soi peut se transformer en auto-observation: Julio Ramón Ribeyro répartit les morceaux de sa vie entre différents personnages (Mamani Macedo) alors que Luis García Montero introduit la fiction dans la poésie en créant un personnage «au moyen duquel le poète [...] nous offre son propre monde poétique» (Laureano Lorenzo Ares).

Dans les œuvres qui sont autobiographiques par définition, tel la correspondance, le journal et les mémoires, la question qui se pose est celle de l'authenticité et de la vérité.

Quand il s'agit de la correspondance, Annie Urbanik-Rizk attire notre attention sur le problème du destinataire. Tout à fait impersonnel dans ses romans, Flaubert découvre plus facilement sa vie intime dans ses lettres. Et cependant, même là, il est difficile de cerner le moi de l'auteur: chaque lettre est adaptée à son destinataire et nous livre un Flaubert différent. Roger Martin du Gard mêle toujours la fiction et l'intime dans ses romans mais il insiste sur l'intime pris dans le journal ou dans la correspondance plutôt que celui des mémoires qui difforment les faits (Catherine Lenoir-Bellec). Dickens et Green avantaient, au contraire, les mémoires qui leur permettent de se redécouvrir, de s'écrire et de se raconter écrivain (Christophe Anoussamy). D'autre part, certaines biographies, comme celle de Marguerite Audoux, faite par G. Reyer, et celle d'Alain Fournier, faite par I. Rivière, expriment les idées de leurs auteurs eux-mêmes et se présentent comme une sorte d'écriture de soi (Bernard-Marie Garreau). Un nouveau genre autobiographique apparaît au XX^e siècle: l'entretien. David Martens étudie, en se penchant sur le cas de Cendrars, la façon dont l'écriture de soi «se présente dans un entretien où deux voix sont mises en jeu». Parmi les œuvres autobiographiques il y a aussi certaines créations hybrides: le *Journal-dictionnaire* de Jean Malaquais (Catherine Rannoux) où l'écriture de soi est fragmentée, ou le théâtre autobiographique de Ionesco où «témoignage et construction dramatique se conjuguent» (Philippe Weigel).

Enfin, la dernière partie de cet ouvrage est consacrée à l'«expression politique du soi». Le «je» politique est un «je» qui a souvent du mal à se délimiter du «nous» (François Martinez), un «je» multiple et fragmentaire (Emmanuelle Rimbot), un «je» anonyme et accusateur (Norbert Col) ou encore un «je» qui cherche à se justifier (Denis Combet). «[...] L'écriture de soi politique recoupe les interrogations plus ou moins métaphysiques que ne peut manquer de susciter le statut du sujet».

L'intérêt majeur de cet ouvrage tient en ce qu'il a réussi, grâce à un grand nombre d'articles portant sur des auteurs de différentes origines et époques, à avoir une approche à la fois synchronique et diachronique qui élargit la question de l'écriture de soi au-delà du cadre que lui avait fixé auparavant la critique littéraire, notamment *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, et de poser la question si, au fond, toute écriture n'est pas un peu écriture de soi.

Ana Lončar

НАДРЕАЛИЗАМ У СВОМ И НАШЕМ ВРЕМЕНУ
(Надреализам у свом и нашем времену / *Le Surréalisme en son temps et aujourd'hui*. – Београд: Филолошки факултет: Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2007. – 447 стр.)

Београдски Филолошки факултет и Друштво за културну сарадњу Србија–Француска објавили су 2007. године зборник радова са међународног научног скупа посвећеног надреализму, одржаног од 21. до 23. септембра 2006. на Филолошком факултету у Београду. Зборник је веома обимна (450 стр.) и садржајно разноврсна књига (36 саопштења на француском или српском, са резимеима на оном другом језику, како би били доступни страном и нашим читаоцима), опремљена одабраним илустрацијама из

историје надреалистичког покрета (фотографије надреалиста, репродукције њихових радова и оригиналних рукописа) и корисним двојезичним регистром имена. На крају књиге налази се један текстуално-ликовни блок посвећен визуелном пројекту приређеном у оквиру истог научног скупа, а инспирисаном надреализмом. Зборник радова уредила је проф. др Јелена Новаковић, један од наших водећих стручњака за тај покрет, која је управо и иницирала и организовала симпозијум.

Скуп је био организован поводом двоструког јубилеја Андреа Бретона, вође европских надреалиста (четрдесета годишњица смрти и сто десета годишњица рођења), са намером да се из савременог угла сагледа како Бретоново дело, тако и допринос и наслеђе надреалистичког покрета данас. Захваљујући томе што је организатор скупа обезбедио озбиљну финансијску подршку, више од трећине аутора саопштења дошло је са страних универзитета (то се у нашим приликама ретко дешава) и тако дало истинску међународну димензију симпозијуму. Стручњаци за надреализам из Србије, Француске, Португала, Белгије, Пољске, Бугарске, Босне и Херцеговине и Македоније позабавили су се надреализмом са разних аспеката, тако да су саопштења груписана у три одељка.

Први одељак, насловљен „Андре Бретон и француски надреализам“, садржи 14 радова. Чувени Анри Беар са Нове Сорбоне, аутор многобројних студија о надреализму и дадаизму, упознаје читаоца са слабије познатим раздобљем Бретоновог живота, изгнанством на Мартинику и у САД за време II светског рата, када је, између осталог, био спикер *Гласа Америке* за скромну плату. Бретон је тада, насупротив кукавичлуку и малодушности који су завладали Старим светом, нашао у Новом свету нови утопистички мит, веру у предсказивачку снагу уметника који преобраћа стварност и даје нови смисао животу. Јелена Новаковић се у свом раду бави поређењем паратекста два надреалистичка дела, и то у њиховом другом издању: Бретоновог романа *Нађа* и „антиромана“ Марка Ристића насловљеног *Без мере*. Компаративно истраживање је у овом случају тим примереније што су се надреалистичке групе у Француској и Србији оформиле приближно у исто време, око истих идеја, и што су тесно сарађивале. Сем тога, по речима самог Ристића, између те две књиге постоје унутрашње везе, а овај чланак их открива у њиховим предговорима и напоменама: обојицу надреалиста заокупља питање пишчевог идентитета, тј. проблем дисконтинитета пишчевог ја; обојица се изјашњавају против традиционалних романескних поступака (нпр., реалистичности, фикционалности, конструкције); за обојицу паратекстуални елементи продиру у текст и тако се брише граница између књижевног и некњижевног, реалног и надреалног. И Бранко Алексић показује дубоку повезаност југословенског надреалистичког покрета са француским, почев од помињања југословенских надреалиста у француским надреалистичким публикацијама двадесетих и тридесетих година XX века, преко честих личних сусрета у Паризу и сарадње између Ристића, Дединца, Матића и других српских уметника са париским надреалистима, све до београдских публикација – двојезичног алманаха *Немогуће* или двојезичног часописа *Надреализам данас и овде*, у којима су прилоге објавили Арагон, Бретон, Дали, Шар, Елијар, Цара и многи других француски надреалисти. Ани Урбаник-Риск испитује видове надреалистичке темпоралности у *Нађи*, утврдивши да надреалистички култ тренутног, краткотрајног, муњевитог, где се садашњост приближава вечности, ипак не укида друге две временске инстанце. Приповедање из безвремености снова и несвесног прелази у ретроспекцију

објективне прошлости у којој се предност даје обсолентним* = детаљима. За разлику од класицистичког згушњавања времена, које тежи поједностављењу, надреалистичко згушњавање је комплексно: прошлост, садашњост и будућност се преплићу у једну призматичну темпоралност. Ана Ледвина резимира Бретонову концепцију уметности, посебно истичући улогу коју он придаје жени у измени света и човековом спасењу. Корнелије Квас полази од Рифатеровог објашњења функционисања надреалистичке слике, да би закључио да сврха технике аутоматског писања јесте деаутоматизација пријема уметничког текста, тј. његово онеобичавање, које доприноси његовој поетској вредности. Дина Манчева истражује надреалистичку драматургију, односно начин на који се стварно и чудесно допуњују да би створили нов позоришни израз. Венсан Антоан сажето даје историјат надреалистичких драмских остварења од тридесетих до шездесетих година (која често нису била изведена), а затим анализира једини већи надреалистички позоришни подухват из тридесетих година, Позориште Алфред Жари, чији су главни протагонисти, Антонен Арто, Роже Витрак и Робер Арон, покушали да прикажу на сцени колективно несвесно једног народа. Јелена Пилиповић се у свом раду бави ониричком темпоралношћу и показује дубока поклапања између античке орфичке мисли и елемената поетике Гијома Аполинера које су преузели надреалисти. Архетипски *каирос*, повлашћени тренутак када се песников дух отвара за божанско и уздиже у надискуствено и ванвремено, код надреалиста се дедивинизује и постаје стално стање песника – новог Орфеја. Марија Џунић-Дрињаковић испитала је надреалистичко наслеђе у наративној прози Андреа Пјера де Мандијарга (интересовање за ноћну страну људске природе, тежња за укидањем антиномија и трагање за тоталитетом, сан који преплављује стварност), и указала на то да се у његовом делу препознају и тенденције фантастичке књижевности и црног романа једног Нервала, Сада или Лотреамона, који су инспирисали и надреалисте. С друге стране, Мандијарг је одбацио технику аутоматског писања и показао да се и дотераним језичким изразом може продрети до најдубљих слојева унутрашњег света. Делфин Лелијевр проучава активност надреалистичке групе *La Main à plume* током Другог светског рата, као и однос групе према надреализму и Бретону одбеглом у Америку: текстови групе остали су већином до данас необјављени, али ауторка у њима препознаје најаву каснијег, послератног развоја надреалистичког покрета. Диана Поповић истражује Буњелов однос према надреалистичкој поетици и самом Бретону, не толико на основу његовог филмског дела, колико на основу синеастиних мемоара. Док су у првом плану већине истраживања надреалистичког покрета његови мушки протагонисти, Жоржијана М. М. Колвил окреће се женама надреалистима, и то трима Бретоновим супругама. Рад испитује живот и стваралаштво Симоне Кан, Жаклине Ламба и Елизе Кларо, које је улога музе и уздизала и ограничавала. Ани Ришар у кључу теорије рода разматра другу врсту утицаја жене на надреализам. Дихотомија мушко-женско била је превазиђена у фигури Жизел Прасинос, ауторки надреалистичких текстова и филцаних таписерија, која је за надреалисте била фројдовска жена-дете и жива слика аутоматског писања.

У другом одељку, насловљеном „Надреализам у Србији и другим републикама бивше Југославије“, сакупљени су радови о српској, босанско-херцеговачкој и македонској књижевности. Миливој Ненин, на основу сећања која су оставили Мони де Були, Оскар Давичо, Душан Матић и Марко Ристић, слика једног друкчијег,

приватног Бретона. Иван Негришорац помно анализира прве Ристићеве и де Булијеве аутоматске текстове, те указује да је надреалистичко наслеђе још живо јер је утицало на најбоље потоње српске песнике. Ту су, затим, три рада која сучељавају поетичке принципе различитих књижевних покрета. Бојана Стојановић-Пантовић разматра шири контекст европске авангарде и из тог угла тумачи сродности и разлике у експресионистичком и надреалистичком приповедном поступку, да би их илустрвала и примерима из српске авангарде (Драинац, Црњански, Растко Петровић, Винавер, Марко Ристић). Слободанка Пековић, пак, показује сличности и разлике у поетици модерне и надреализма, као и у њиховој рецепцији у Србији, стављајући у први план модерну и наводећи пример рецепције Зофке Кведер и Лазара Поповића као њених представника. Видосава Голубовић анализира еволуцију односа који је зенитизам имао према различитим концепцијама надреализма, од раних до бретоновских: часопис *Зенит* излазио је од 1921. до 1926, управо у периоду кад се диференцира појам и програм надреализ(а)ма, чије варијанте ауторка такође међусобно пореди. Притом се осврће на прилоге Бошка Токина, Ивана Гола, Гиљерма де Тореа, Дермеа, уредника *Зенита* Љ. Мицића, а посредно и Бретона, објављене у *Зениту* и другде, а затим на преписку између Артура Адамова и Љубомира Мицића из 1927, кад *Зенит* више не излази. Бранислава Васић испитује збирку поетско-прозних записа Александра Вуча *Ако се још једном сетим или начела*, и у њима тражи психопатолошке елементе – деперсонализацију, дереализацију, аутоскопске халуцинације, удвајање личности, деструктивност итд. – што све одговара надреалистичком интересовању за халуцинације, диктат подвести, дискурс лудила најшире схваћеног. Ханифа Капицић-Османгић окреће се позном надреалистичком стваралаштву у Босни и Херцеговини, које је у другој половини педесетих година сменило поетику социјалистичког реализма. Књижевни и ликовни модернизам тамо се шездесетих и седамдесетих година XX века отелотворио баш у виду *пост*-надреализма, било под утицајем теоретичара и песника (Давичо, Попа), било спонтаним усвајањем надреалистичких достигнућа и мимо надреалистичких поетика, што је случај и другде у свету. Јасмина Мојсијева-Гушева истражује везу ониризма и надреалистичке поетске слике, односно у каквим се песничким сликама оваплотило надреалистичко веровање у примат сна у поезији Милана Дединца, Робера Десноса, Душана Матића, Владе Урошевића, Матеје Матевског,

Неколико прилога осветљава допринос надреализма у визуелним уметностима код Срба. Ирина Суботић бави се ликовним опусом Бранка Ве Пољанског, многоструко талентованог уметника, једног од покретача зенитизма, аутора *Манифеста панреализма*. Уочавајући код Пољанског поступке блиске надреализму, ауторка подсећа на повољну рецепцију његове изложбе 1929. у Паризу и на учешће у чувеној манифестацији *Париска школа*. Миланка Тодић објашњава значај фотографије у надреалистичком изразу, како код Француза, тако и код српских надреалиста, те анализира поетику фотографије и фотограма Николе Вуча, Ванета Бора и Марка Ристића. Оливера Јанковић надахнуто тумачи мотиве слика Милене Павловић-Барили насталих у Паризу 1932–36, у светлу надреалистичких и других оновремених тенденција у уметности.

Најзад, трећи одељак зборника носи наслов „Надреализам у Европи и свету“. Срдан Богосављевић исцрпно анализира стваралачки и животни пут француско-немачког песника Ивана Гола и одређује га у односу на надреализам (тај термин је Гол користио пре Бретона, у другачијем значењу); Ивана Кочевски утврђује

надреалистичке елементе у поетици Бохумила Храбала; Рада Станаревић показује да драмски почети Петера Вајса припадају матрици надреализма. Синтетички радови показују разноврстан развој и плодотворан утицај надреалистичких струја у Португалу (Мариа де Фатима Марињо), Белгији (Дени Лауре), у Румунији (Василе Робњук), у Чешкој (Александра Корда-Петровић), у Шпанији (Далибор Солдатић), у Пољској (Петар Буњак), у Квебеку (Бранка Гератовић), у Јапану (Кајоко Јамасаки).

Захваљујући веома разноврсном књижевном и ликовном материјалу на коме се заснива, овај зборник радова на најбољи могући начин предочава не само сродност, него и истовременост развоја надреалистичког покрета у Француској и Србији. С обзиром на доминацију француског надреалистичког модела у свету, занимљиве су његове реинтерпретације у првој групи радова; имајући, пак, у виду, рано јављање надреализма у Србији, те дугогодишњу, плодну и неједнострану сарадњу српских и француских надреалиста, друга група радова ће посебно интересовати проучаваоце надреализма ван граница наше земље. Најзад, пошто је у нашој средини највише, и с правом, истицана повезаност српског и француског надреализма донекле заклањала остале надреалистичке струје, трећа група радова баца светло на изненађујуће широке просторе и периоде које је овај покрет захватио у свету.

Милица Винавер-Ковић

НАРАТИВНЕ ПОЛИФОНИЈЕ

Marija Džunić-Drinjaković, *Polyphonies narratives*. –
Sremski Karlovci – Novi Sad : Izdavačka knjižarnica
Zorana Stojanovića, 2007. – 201 str.

Књига *Наративне полифоније* Марије Џунић-Дрињаковић садржи једанаест књижевнокритичких и књижевноисторијских текстова, написаних на француском језику, које је ауторка објављивала у различитим часописима и зборницима.

Ови текстови, које прожима истанчано осећање за књижевне вредности, обједињени су заједничком истраживачком методологијом и заједничким усмерењем ка темама и теоријским проблемима који су предмет ауторкиног интересовања (фантастика, хумор, однос стварности и фикције). Истраживања се крећу у два смера: ка француским и ка српским писцима, који се често посматрају у компаратистичкој перспективи. Од француских писаца главни предмет истраживачке пажње је Марсел Еме, коме су посвећене три студије. У првој („Зелена кобила или врхунац животне радости“), испитује се функција смеха у Емеовом роману *Зелена Кобила*, који се посматра у контексту Бахтиновог схватања смеха као једног од главних начина изражавања истине о свету и човеку, која има свој озбиљни и свој комични вид. То Еме изражава и кроз неку врсту унутрашњег умножавања, сликом стараца који умиру смејући се, а место њихове смрти постаје плодно, што

упућује на Раблеов роман *Гаргантúa и Пантагруел* у коме се радост каткад здружује са смрћу, укидајући њено застрашујуће обележје, а смех добија функцију ослобађања од свега што спутава човекове животне снаге. Еме настоји да афирмише радост посматрајући начело задовољства не само као чиниоца еротичне љубави, него и као саставни део стваралачког чина. Ако Зелена кобила изгледа жива, то је зато што је сликар оживео њен поглед „суштином њеног задовољства“.

У Емеовом романескном делу, на смех и хумор, надовезује се фантастика која исто тако добија субверзивно обележје, како показује друга студија о овом писцу („Емеов романескни свет: на граници између два жанра“), у којој се у Емеовим романима посматра однос између фантастичног и чудесног, на једној страни, и реалног, на другој страни и уочава брисање граница између ових категорија, помоћу којих овај писац демистификује „лажне богове“, тј. све неаутентичне вредности.

Ово разматрање емеовског мешања стварности, фантастике и хумора наставља се у трећој студији о овоме писцу („Тело, простор и време у фантастичном свету Марсела Емеа“), у којој М. Џунић-Дрињаковић анализира начин на који се у Емеовом делу појављују тело, простор и време, да би показала разлику између „класичне“ фантастике, у којој се увек крећемо од стварног ка фантастичном, и Емеове фантастике која води у само срце реалности, што донекле упућује на Бретонову констатацију да фантастичног, у ствари, и нема, него да постоји само стварно. Та стварност за Емеа, међутим, није тако ведрa. Иза маске ироније и хумора, крије се једна у суштини песимистичка визија света и људске судбине, а смех се меша са сузама.

Емеов критички однос према реалности, који тежи њеној демистификацији, може се донекле упоредити са надреалистичком субверзионошћу и креће се у супротном правцу од критичког односа према свету Жан-Пола Сартра који је, претварајући своја књижевна дела у израз егзистенцијалистичке филозофије, установио једну радикалну концепцију књижевног ангажмана. У тексту „У смеру супротном од Сартра или ‘од ангажмана слободна’ књижевност“, Марија Џунић-Дрињаковић га посматра, уз А. Блондела, Р. Нимијеа, Ж. Лорана, као једног од писаца који, у доба Сартрове неприкосновене превласти, настоје да отргну књижевност из загрљаја политике.

Постављајући се и сама у извесном смислу, лишеном свих политичких конотација, „у смеру супротном од Сартра“, и разматрајући књижевност која остаје изван сартровског ангажмана, Марија Џунић-Дрињаковић усмерава своје интересовање ка оним писцима који трагају за решењем егзистенцијалних проблема кроз непрекидну осцилацију између фантастичног и стварног, између живота и уметности, писцима често блиским надреализму, који је, четири века после Раблеа, на један другачији начин изразио исту тежњу ка афирмацији човека као тоталног бића, у његовом телесном и његовом духовном виду, књижевном покрету који се обично посматра као супротност егзистенцијализму, пре свега када је у питању начин одбране од неприхватљиве реалности.

У те писце спада и Андре Пјер де Мандијарг који је, заједно са Жилијеном Граком, носилац надреалистичког наслеђа и коме су посвећене две студије. У првој студији („Насиље и љубав у наративној прози Андреа Пјера де Мандијарга“), М. Џунић-Дрињаковић примењује тематски приступ и разматра однос између љубави и насиља у Мандијарговом делу. Откривајући извесне сродности које повезују текстове овог писца са текстовима предводника надреалистичког покрета, Андреа Брето-

на, она указује и на разлике које Мандијарга одвајају од надреализма: док се у отпору према картезијанској логици надреалисти често окрећу езотерији, Мандијарг радије ураћа у античку, нарочито у етрурску цивилизацију. Међутим, медитеранска светлост не може да одагна таму која обавија његов свет, подређен насиљу чији актери непрекидно размењују улоге целата и жртве.

Надреалистичко наслеђе у Мандијарговом делу постаје главни предмет друге студије о овоме писцу („Надреалистичко наслеђе у наративној прози Андреа Пјера де Мандијарга“). Како уочава ауторка, интересовање за „ноћну“ страну људске природе, тежња ка укидању антиномија и трагање за тоталитетом кроз преплављивање стварности сном, склоност ка необичном, понирање у лавиринте сладострашћа и схватање еротизма као средства доминације над другим повезују Мандијарга са Нервалом, Маркизом од Сада или Лотреамоном, писцима на које се надреалисти често позивају. Али, за разлику од надреалиста, Мандијарг не тежи да до „грчевите лепоте“ стигне укидањем рационалног и препуштањем психичног аутоматизму, него глачањем језичког израза и уметничком обрадом ирационалног материјала који је открило претходно „вртоглаво понирање“ у унутрашњи свет.

Ослањајући се на теоријска достигнућа Михаила Бахтина, Рожеа Кајоа, Цветана Тодорова и других аутора, Марија Џунић-Дрињаковић испитује видове фантастике и у делу српског писца Радоја Домановића („Од фантастичног до стварног: Радоје Домановић“). У том делу фантастика се појављује као једно од средстава којима прибегава сатира да би расточила нашу перцепцију света. За разлику од фантастике каква се појављује у европској приповеци XIX века, код Хофмана, Мопасана, Меримеа, Готјеа и других, а која представља удаљавање од стварности и могла би се подвести под Гривелов појам „класичне фантастике“, Домановићева фантастика, коју ауторка, користећи Бахтинову терминологију, назива „експерименталном“, упућује на саму стварност, нагло мењајући пропорције посматраних догађаја, а тиме и њихов смисао и њихову слику у нашим очима. Носећи обележја његове средине и његовог времена, фантастика и алегорична слика служе Домановићу да боље осветли социјалну и историјску позадину на којој се оцртавају корупција, морална деградација и изопаченост политичких нарави, али која у исто време добија и универзално значење.

Док у Домановићевом делу фикција упућује на реалност, дело Милоша Црњанског, који припада једном другачијем времену, изражава тежњу ка бекству из те неприхватљиве реалности, као што показује разматрање видова и функције сна у његовом роману *Сеобе*. У том роману, сан се појављује као фантастично искуство (мртва драга која походи Павлове снове), као бекство из деградираног света (Дафинини снови у агонији), као идеал коме јунак тежи (за Вука Исаковића, то је Русија, обећана земља где га чека „прави живот“, испуњен смислом и лепотом), као навала потиснутих жеља (Вуков брат сања о телу своје снаје после Вуковог одласка у рат), али, у свим тим видовима, он представља грађење једног простора који треба да растера погубне силе Времена и Смрти и омогући удаљавање од терора Историје, простора у коме блистави део човековог краткотрајног живота остаје заштићен од опадања и кварења.

У преостала три текста, М. Џунић-Дрињаковић се бави делима српских писаца из друге половине XX века. У тексту „Индивидуални дијалект и игра наративних инстанци“, она се усредсређује на књижевни поступак Драгослава Михаиловића, на-

стојећи да открије у чему се састоји новина и необичност визије света и наративног гласа у његовој прози. Ту новину она открива у побуни против „лепог“ књижевног језика који не одговара темама које се разматрају, у раскиду са традиционалним књижевним поступцима и прихваћеним идејама и одбацивању идеолошког дискурса подигнутог на ниво непроменљивих истина. Градећи један свет који је пун разбаштињених људи, поражених Историјом, свет губитника свих врста, што га повезује са Бором Станковићем и Достојевским, Михаиловић превазилази реалистички поступак. Ова анализа показује да је „једноставност“ његових узбудљивих прича само привид и да се иза ње крије велики мајстор који уме да организује своје приповедање, доказујући да нису увек потребне „велике“ теме и „леп језик“ да би се створило велико књижевно дело и да наративна средства, чак и када подразумевају хотимично сужавање перспективе, не спречавају доброг писца да изгради свет који осваја читаоца својом сугестивном лепотом.

У студији „Слика породице у српском роману“ М. Џунић-Дрињаковић бави се пре свега романима који припадају женском писму, као што су *Нигдина* Светлане Велмар-Јанковић, *Сплеткарење са сопственом душом* Марије Јовановић и *Епоха лисца јуче* Ане Вучковић. Посебно се задржавајући на слици мајке и сестре, ауторка показује како се кроз српски роман оцртава трансформација патријархалне породице. Док кућа за Бору Станковића представља гнездо колико и тамницу, за Светлану Велмар-Јанковић тврђаву али и упрљано светилиште, обележено невидљивим печатом политичког остракизма, а за Марију Јовановић простор нелагодности у коме се гради само један лажни идентитет, у романескном свету Ане Вучковић она поново постаје гнездо у коме је пријатно остати заштићен од спољашњих вихорова до тренутка када се јединка осети довољно снажном да је напусти. Превазилазећи нужност избора између жене, сестре и светице, са којом се још увек суочава жена на балканским просторима, без страха од пролазних љубави, приповедача изражава једно схватање породице које излази изван патријархалних оквира и претвара се у заједницу засновану на везама љубави и реципроцитета а не на хијерархијском односу.

Најзад, француски превод збирке приповедака Бранка Ћопића *Башта сљезове боје*, који се појавио 2005. године, подстакао је Марију Џунић-Дрињаковић да потражи одговор на питање зашто је овај писац остао до сада углавном непознат француској читалачкој публици и, уопште, да размотри рецепцију српске књижевности у Француској и посредничку функцију превођења („Превођење као тумачење и ново исказивање“).

Писана са смислом за fine анализе и са способношћу за уочавање карактеристичних детаља у делима, како француских, тако и српских писаца, али и са научничком акрибијом и добрим владањем релевантним теоријским апаратом, ова књига представља значајан допринос не само романистичким студијама, него и истраживањима у области српске књижевности. Написана на француском језику, она је доступна не само српским читаоцима који тај језик знају, него, што је можда још значајније, и француским читаоцима, којима открива и њима недовољно познато српско књижевно подручје, које се овде посматра у контексту теоријских достигнућа француске књижевне теорије и критике.

Јелена Новаковић

Људмила Поповић, Фокусна перспектива украјинске књижевности. – Београд : Филолошки факултет, 2007. – 254 стр.

Београдска и српска славистика добила је првих пролећних дана 2007. године драгоцен дар: др Људмила Поповић, професор украјинског језика и књижевности на Катедри за славистику Филолошког факултета у Београду објавила је књигу својих студија под синтетичким насловом *Фокусна перспектива украјинске књижевности*. Уз изразе захвалности аутору на овоме прегнућу, покушали бисмо да и сами додамо неколико слика овој каледоскопској игри огледала.

Најпре неколико збирних запажања о ауторском рукопису Људмиле Поповић. Ауторка је књигом *Фокусна перспектива украјинске књижевности* још једном посведочила да спада у одиста ретке трудбенике на пољу наше словенске филологије, кадре да с једнаком страшћу и, што је најважније, с једнаким компетенцијама изучавају и лингвистичка, и филолошка, и књижевно-културолошка питања. Добро обавештена о појавама којима приступа, Људмила Поповић одржава дискретну меру између демонстрације теоријске поткованости и домишљаог аналитичког понирања у суштину предмета. Грађу бескомпромисно третира као извор и утоку научне рефлексije, не сабија чињенице у унапред конструисану матрицу, већ увек изнова истиче потребу њихове исправне интерпретације, па је, нудећи мноштво чврстих аргумената, каткад спремна и да полемисе са неверодостојним тумачењима. Најзад, мада никако на последњем месту, Људмила Поповић књигом *Фокусна перспектива украјинске књижевности* потврђује још један вредан таленат: кадра је да сагледа уланчавање књижевноисторијских чињеница у широком, панорамним визурама, једнако као и да се упусти у минуциозну интерпретацију конкретного текста. Укратко, разноврсни одрази у књижевно-културолошким огледалима Људмиле Поповић каткад личе на сателитске снимке, каткад на микроскопске препарате, али увек плене зналачким одабиром материјала, поузданим тумачењем и сигурним усмеравањем читаоачеве пажње ка јасно уобличеној поенти.

Књигу *Фокусна перспектива украјинске књижевности* чине четири дела: (1) *Огледало са хиљаду одраза. Систематизација као начин спознаје украјинске књижевности*, (2) *Одроз у одразу. О узајамној рецепцији украјинске и српске књижевности*, (3) *Игра одраза. Књижевноисторијски портрети и скице* и (4) *Одроз иза огледала. Ново читање непознатог познатог*.

*

У немогућности да се подробије позабавимо књигом Људмиле Поповић као целином – првенствено стога што предмет измиче нашим стручним компетенцијама – задржали бисмо се на њеном другом делу, посвећеном узајамној рецепцији украјинске и српске књижевности.

У овоме делу књиге *Фокусна перспектива украјинске књижевности* нашле су своје место различито калибриране студије о рецепцији у оба смера – од украјинске ка српској књижевности и обрнуто. То су ревијална синтеза (а) *Ре-*

цепија украјинске књижевности у Србији, а затим студије проблемски усредсређене на сегменте украјинско-српских интерлитерарних процеса – (б) *Иван Франко и српска књижевност*; (в) *Љубав и смрт у поезији Лесје Украјинке и Десанке Максимовић*; (г) *Покрет шездесетих у Украјини и његова ре-цепија у Србији* и (д) *Десанка Максимовић и књижевни покрет шездесетих у Украјини*.

Текстови који чине овај део књиге откривају ауторку као прворазредног књижевног компаратисту, који, пишући о књижевницима као преводиоцима, у њиховој индивидуалној поезици тражи и проналази критеријуме за преводилачке изборе, уверљиво документује сродности и паралеле између стваралаца, проистекле како из типолошких подударности или проницања у преводилачки дискурс, тако и из сфере контактних веза.

Изузетно је инспиративан текст *Иван Франко и српска књижевност*, из којег бисмо издвојили маркантну научну рефлексивну Јудмиле Поповић о мотивима избора који је начинио знаменити украјински књижевник приступајући као преводилац приповеци Лазе Лазаревића *На бунару*. Овде ауторка, наиме, полемиче са украјинским славистом М. Голбергом, који тврди да је Франков мотив у томе што се код Лазаревића осећа утицај идеја Светозара Марковића. У стрпљивом доказном поступку ауторка показује велико познавање како идејних ставова, опуса и поетике Лазе Лазаревића тако и писца-преводиоца Ивана Франка. Укратко, ауторка више но убедљиво изводи доказе да мотив преводилачког избора ипак нису идеје Светозара Марковића, већ склоност самога украјинског писца као оригиналног ствараоца методу психолошког реализма, односно препознавање властитих тематолошких преференција у проседеу Лазе Лазаревића.

Као два украјинско-српска огледала која, окренута једно другоме, чине бескрајан низ одраза – стоје у књизи Јудмиле Поповић, према не једна уз другу, две студије: *Љубав и смрт у поезији Лесје Украјинке и Десанке Максимовић* и *Десанка Максимовић и књижевни покрет шездесетих у Украјини*.

У првој од њих предмет, а заправо повод за суптилно књижевно поређење опуса двеју песника је јесте српски превод збирке Лесје Украјинке *Ломикамен* (1971), који су потписали Десанка Максимовић, Милан Николић и Јованка Хрваћанин. Међу овим преводима већину је начинила Д. Максимовић. У наглашено лиризованој интерпретацији њених превода Јудмила Поповић – уместо њихове традиционалне „критике“ и лова на „грешке“ – тражи и налази сазвучна места са песничтвом саме Десанке Максимовић, откривајући на тај начин траг којим песник приступа песнику. Превод на тај начин престаје да буде занатски рад, већ постаје права симфонија трагања и препознавања, раскошна игра одраза и одблесака.

Други текст, *Десанка Максимовић и књижевни покрет шездесетих у Украјини*, бави се на специфичан начин снажним присуством поезије српске песникиње у украјинској књижевности. Овде Јудмила Поповић трага за подударношћу тематско-мотивских и стилских одлика поезије Десанке Максимовић са украјинском поетском традицијом – почев од периода тзв. „стрељаног препорода“ до генерације украјинских „шездесетника“ – трага за њом и налази

је, а с тим и кључ за одговор на питање Десанкине прихваћености међу украјинским песницима-преводиоцима покрета шездесетих. Овога пута ауторка предочава игру препознавања украјинских песника-преводаца – попут Дмитра Павличка или Романа Лубкивског – у поезији Десанке Максимовић.

У ширем прегледу *Покрет шездесетих у Украјини и његова рецепција у Србији* Људмила Поповић најпре нуди физиономију ове духовне и интелектуалне обнове као резултата дестаљинизације, а затим се окреће тематолошком аспекту поезије Васиља Симоненка, Ивана Драча, Лине Костенко и других у *поређењу* са оновременом српском (Васко Попа, Миодраг Павловић и тада савсим млади Томислав Цветковић, Рајко Чулић, Звездан Јовић и др.). Циљ ових паралела био је одређивање *услова* за рецепцију нове украјинске поезије у српској средини. Штавише, ауторка сагледава почетну фазу њенога пријема у Србији у контексту превођења тзв. „четврте генерације руских песника“ (Вознесенски, Рождественски, Ахмадулина и др.), идентификујући њима сродни идејни свет у делима најновије белоруске, литванске, грузијске поезије. Ово је Људмили Поповић послужило као илустрација за спорост декодирања националног хабитуса украјинске поезије покрета шездесетих. Рецепција опуса ових песника на српском терену у ужем смислу почиње тек од 70. година.

Оно што овим поводом ваља нарочито истаћи јесте више но пожељна ширина с којом ауторка приступа културним и књижевним контекстима, јер јој то омогућава веродостојну реконструкцију климе која влада у књижевном процесу средине-примаоца и тако условљава, поред осталог, и пријем стране књижевности.

*

За крај овога разматрања, као својеврсну поенту, оставили смо текст који је из овога дела књиге Људмиле Поповић привукао нашу највећу пажњу. Реч је о прегледном раду *Рецепција украјинске књижевности у Србији*.

Овде ауторка, као први корак, успоставља широк културноисторијски контекст украјинско-српских дотицаја, почев од XIV века, а затим нуди прегршти података о превођењу српске књижевности на украјински и украјинске на српски језик.

У сагледавању рецепције српске књижевности на украјинском простору Људмила Поповић гради петостепену периодизацију која проистиче делом из динамике унутрашњих процеса саме украјинске књижевности, а делом из паралитерарне сфере. Ево како те етапе изгледају: (1) 30–60. године XIX века (превођење у првом реду српске народне поезије) – у непосредној вези с импулсима књижевног романтизма; (2) 70–80. године XIX века – у вези са својеврсним рецидивом романтизма, тј. интересовањем према Србима због Херцеговачког устанка 1875. и ратова на Балкану до 1878; (3) прве две деценије XX века – у вези с бурним препородом украјинске културе; (4) крај 50. и почетак 60. година XX века – у вези с „културном дестаљинизацијом“ и нормализацијом односа између СССР-а и Југославије; напослетку (5), савремени, од осамостаљивања Украјине (1991), односно од новог дубинског препорода. Ово на веома речит начин илуструје више пута потврђивану тезу да је пријем страних књи-

жевности углавном веран одраз развоја саме националне књижевности, односно културне климе која је условљава.

У рецепцији украјинске књижевности код Срба ауторка разликује, како каже, „предшевченковски“ период, односно период после велике прекретнице – првога српског превода великана украјинске књижевности Тараса Шевченка, који, с дужим и краћим прекидима, траје практично до данас. Опет, и с ове стране језичке баријере уочава се период (романтичарске) фасцинације фолклором, занимање за (опет романтичарску) борбу за националну еманципацију, код Срба оличен у тзв. омладинском покрету, затим период продора ка друштвено ангажованом реализму, па период модерне – све до постмодерне савремености. И ту су снажан печат оставила паралитерарна збивања у првој половини XX века, нарочито односи између СССР-а и СФРЈ, али од 50-их година, а већ поготово од 90-их, може се говорити о рецепцији украјинске књижевности код Срба као системској појави.

У улози преводилаца украјинске књижевности код Срба у XIX и XX веку, као што нам то предочава ауторка, наступале су и неке кључне личности нашег књижевног и културног живота – нпр., Стојан Новаковић, Ђура Јакшић, Јован Грчић Миленко, Драгутин Илић, Десанка Максимовић, Љубомир Симовић и толики други.

При том се истиче непобитна чињеница да у обема срединама својеврсну прекретницу чини утемељивање академских дисциплина – србистике у Украјини и украјинистике у Србији.

Као проблем у рецепцији украјинске књижевности на српском терену ауторка уочава наше традиционално неразлучивање комплексног источнословенског од – доминантно руског културног простора. Јер када у XVIII и XIX веку Срби путују на школе у Кијев, они путују у Русију, када Емануило Козачински стиже у Карловце, то к Србима стижу „руски учитељи“ и тако редом. У праву је Људмила Поповић кад наводи луцидно запажање Срђана Рашковића који каже да је „Украјина... остала ван нашег видокруга“ као „провинција на континенту руског књижевног бића“, те „смо је тако и прихватили, чувствујући се веома лагодно под раскриљеном сенком великог руског 'орла'“. Ауторка наводи и мишљење Миодрага Сибиновића, који је једном приликом запазио како наша публика слабо познаје украјинску поезију, што је, по њему, резултат традиционалне поделе наше интелигенције на западњачку и словенофилску, при чему се код ове друге „афирмисање белоруског или украјинског погрешно доживљава као својеврсно разводњавање или малтене разбијање монолитности источнословенске православне културе“.

Па ипак, било је периода – неспорно задојених идејама словенске узајамности – када се код нас, упркос таквој оријентацији, и те како разговетно препознавала самобитност Украјине и Украјинаца.

Познато је да 40. и 50. година XIX века у Србији – у вези с уставобранитељским покретом и доласком Александра Карађорђевића на кнежевски трон – драматично слаби ауторитет Русије, јер је политичким чиниоцима још од угушења пољског устанка 1830–1831. почело бивати јасно како би у стварности изгледала империјална метафора руских словенофила о уливању свих словенских река у велико руско море.

Није непознато да знаменити српски филолог Ђура Даничић, словачки ђак и убођени штраувац, горљиви поборник идеје словенске узајамности, није гајио

симпатије према Русима, да их је чак, по сведочанству његовога ђака Стојана Новаковића, „мрзео оном његовом неопросном мржњом“.¹ Зато је, између осталог, много полагао на то да својим ученицима усади интересовање за друге словенске језике, поред осталих, а можда чак у првом реду – пољски.

И управо половином 40. година XIX века код Срба се – парадоксално, преко пољске књижевности – почиње ширити један типично романтичарски култ: *култ Украјине и козацтва*. Реч је о пољским романтичарима или украјинског етничког порекла, или украјинске завичајности, од којих је код Срба убедљиво најпревођенији био Михал Чајковски (потоњи Садик-паша), а за њим Паулин Стахурски, Лудвик Зјелињски и Казимејз Владислав Вујицки. Зашто је међу Србима козачка тема тих година била толико популарна? С једне стране, тако идеализована Украјина XVI, XVII или XVIII века била је земља романтичарске егзотике, с друге – земља где су се неговале вредности слободе, части, јунаштва, изворних (словенских!) обичаја, чисте љубави и, напослетку, где су козаци неустрашиво војевали против српских вековних непријатеља – Турака. Па ипак, чини нам се да је овај култ могао бити свакако и један од симптома отпора уливању у руско море.

Држимо да отуд није случајно што је баш Ђура Даничић, додуше још под крштеним именом Ђорђе Ј. Поповић, 1845. у „Србским новинама“ објавио једини свој превод с пољског – причу из козачког живота *Молимо се, па бијмо!* М. Чајковског. Од истог писца уследиле су потом приповетке с истоветном тематиком: *Атаман* (1848), *Козачка освета* (1854), *Црвена аљина* (1856), *Козачка женидба* (1865) у преводу Стојана Новаковића, *Полазак за Цариград* (1866), *Термолама и Атаман Куницки* (1868) – да по наслову споменемо само ово.²

Нарочито се с Украјином и Украјинцима међу Србима саосећало – опет парадоксално – у вези с пољским ослободилачким тежњама у другој половини XIX века, које су у својој непомирљивости негирале, поред осталог, и украјинску културну и националну посебност. За ову прилику понудићемо два занимљива податка која су нам се случајно нашла при руци.

Штуровац као и Даничић, Светозар Милетић превео је 1863. с чешког за свој „Србски дневник“ чланак *Малоруси*, где се закључује „да би Малорусија морала добити самосталност“, те да би као таква она „била природни прелазак међу Пољском и Москвом, имајући своје устројење“.³

Поводом прославе 50-годишњег јубилеја пољског писца Јузефа Игнација Крашевског у новосадском „Недељном листу“ Јаше Игњатовића појавио се 1879. године непотписани текст (писац је можда био и сам Игњатовић), у којем се аутор, не оспоравајући трагичну судбину Пољака, жестоко заузима за Малорусе: „ко се на туђ јарам тужи, треба да је бар толико праведљив да према другима не буде жешћи тиран него што су они на које му је већ у обичај ушло тужити се. Судба

¹ Б. Недељковић, *Преписка Стојана Новаковића и Валтазара Богшића*. Београд, 1968, 151.

² Неке од ових приповедака појављивале су се касније, 70–80. година, у засебним издањима.

³ Ђ. Живановић, *Срби и пољска књижевност (1800–1871)*. Београд, 1941, 178.

галичких Малоруса под господством из Беча мажених Пољака далеко је грђа и несноснија него што је икада судба Бошњака под Турцима била.“⁴

Но вратимо се Стојану Новаковићу. Новаковићева доказана отвореност, поред осталог и као уредника „Виле“, према украјинској књижевности и култури једним делом има упориште и у ставовима његовог лицејског наставника Ђуре Даничића. Пресудно је, међутим, било нешто друго. Људмила Поповић у тексту *Рецепција украјинске књижевности у Србији* посебно вреднује податак да је Стојан Новаковић био у преписци с браћом Олександром и Осипом Бервинским. Они су Новаковићу послали дела Тараса Шевченка, Марка Вовчока и Јурија Феђковича. Ауторка закључује да је и овом приликом „лични фактор, као и увек, у књижевним контактима одиграо... своју улогу“.

А лични фактор одиграо је улогу и у уредништву „Виле“. Стојан Новаковић је за превођење са словенских језика ангажовао низ својих другова-великошколаца, од којих су неки, као и сâм Новаковић, памтили Даничића из његових и својих лицејских дана.

Међу тим сарадницима „Виле“ истакли бисмо, напослетку, личност Владимира Николића-Илића, првог преводиоца Шевченка на српски. О њему је Ђорђе Живановић, поред прегршти других података, забележио: „Био је брат чувеног јаворског јунака Михаила Илића, ђенералштабног мајора, такође znalца страних језика и војног стручњака.“ И нешто даље: „Умро је врло млад, као ђак, оставивши за собом приличан број превода с француског, руског, пољског и малоруског“.⁵ Нама пак у овим размишљањима не изгледа сасвим случајно ни то што је овај даровити млади преводилац свој рад започео приповетком М. Чајковског, и то опет из козачког живота *Полазак за Цариград*, објављеном у „Даници“ 1866.

*

Нека нам на концу буде допуштено да још једном изразимо задовољство што се књига Људмиле Поповић *Фокусна перспектива украјинске књижевности* прикључила ризници наше књижевне компаратистике. Она је и драгоцен допринос српској универзитетској славистици, док ће за украјинистику, која код нас непрекидно осваја нове и нове просторе, с временом свакако постати и једно од темељних полазишта.

Петар Буњак

⁴ [Ј. Игњатовић?] *Јосиф Игњат Крашевски*. Недељни лист, 1879, 26, 202.

⁵ Ђ. Живановић, *нав. дело*, 247.

Veran Stanojević, *Les noms de nombre en français : Essai de sémantique formelle*. – Београд : Филолошки факултет, 2007. – 250 pp.

Књига др Верана Станојевића, доцента на Филолошком факултету у Београду, *Кардинални бројеви у француском. Оглед из формалне семантике*, представља резултат ауторовог вишегодишњег бављења овом проблематиком.¹ Формална семантика, у свету један од актуелних и водећих праваца у науци о језику, на нашим је просторима нажалост још у великој мери непозната научна дисциплина. У том смислу дело Верана Станојевића представља прави изазов за читање и може бити врло корисно не само онима који се баве лингвистиком француског језика, него и онима који желе да се упознају са данас актуелним токовима у семантици и генеративној синтакси.

Тема ове књиге је семантичка интерпретација кардиналних бројева и то у свим релевантним синтаксичким конфигурацијама у којима се они могу наћи. Полазећи од принципа композиционалности, аутор утврђује специфичан семантички допринос кардиналних бројева значењу синтагми и реченица. Књига се састоји из шест поглавља.

У првој глави аутор показује по којим се дистрибутивним критеријумима кардинални бројеви у француском разликују од осталих неодређених детерминаната. Он истиче да се једино номиналне синтагме уведене кардиналним бројевима могу модификовати изразом *en tout* и јавити се у компаративним конструкцијама (*plus de, moins de n N*). Посебно су интересантна ауторова запажања у вези са дистрибуцијом кардиналних бројева у позицији атрибута, где он њихову дистрибуцију доводи у везу са типом копулативног глагола.

Друго је поглавље посвећено синтаксичкој анализи номиналних синтагми модификованих кардиналним бројевима (*trois étudiants*). Аутор се приклања хипотези по којој кардинални бројеви заузимају позицију спецификатора пројекције броја, Num-P. За разлику од њих, модификовани бројеви (типа *au moins trois étudiants*) могли би да заузму позицију QP, дакле позицију предетерминанта. На крају ове главе се доводи у питање неопходност постојања пројекције DP при третману номиналних синтагми у француском језику.

Трећа глава се бави проблемом квантификационе и референцијалне интерпретације неодређених израза. У њој се указује на различите могућности третирања неодређених израза (као квантификатора, као референцијалних израза и као израза који могу бити квантификаторски и референцијални).

У четвртој глави аутор третира кардиналне бројеве у оквиру Теорије генерализованих квантификатора. Нарочита се важност придаје проблему семантичке еквиваленције између израза типа *n N* и *au moins n N*. Посебно занимљив одељак ове главе чини анализа такозваних дистрибутивних и колективних интерпретација плуралних номиналних синтагми.

¹ В. Станојевић је 2004. године на Универзитету Париз 7 одбранио докторску тезу под називом *Syntaxe et sémantique des noms de nombre en français (Синтакса и семантика кардиналних бројева у француском)*. У тези се анализирају проблеми представљени у овој књизи.

Пето, централно поглавље се бави семантиком плурала. Ваља истаћи да аутор у онтологију модела с обзиром на које третира интерпретацију плуралних SN уведених бројем, уводи поред сингуларних и тзв. плуралне индивидуе. Проблем двосмислености плуралних SN у погледу дистрибутивне и колективне интерпретације аутор решава уводећи хипотезу о субдетерминацији SN уведених кардиналним бројевима. Наиме, дистрибутивна и колективна интерпретација се третирају као екстремни облици такзованих „cover-скупова“, при чему дистрибутивна интерпретација имплицира cover-скуп састављен искључиво од једночланих скупова као својих елемената док колективна интерпретација имплицира једночлани „cover-скуп“ састављен само од једног елемента. Разматрање случајева мултипле квантификације са SN уведеним кардиналним бројем како у субјекатској тако и у објекатској позицији омогућава аутору да дође до занимљивих генерализација у вези са синтаксичким принудама у погледу тзв. интермедијарних интерпретација. Веома добар дескриптивни део овог поглавља посвећен је изразима типа „SV à кардинални број“. На крају овог поглавља аутор предлаже денотацију кардиналних бројева. Он уводи појам „totalног детерминанта“ који ће му омогућити да укаже на разлике између а) тзв. голих бројева који немају својство тзв. слабог тоталитета и б) модификованих бројева који имају ово својство. Напоменули бисмо још и ауторову идеју о увођењу разлике између тзв. тоталне и парцијалне информације, при чему се тотална информација релативизује било на скуп-рестрикцију (у случају синтагми типа *сви N* и *ниједан N*), било на пресек скупа рестрикције и скупа на који упућује глаголски предикат (у случају модификованих бројева). Ова стратегија је један од најоригиналнијих доприноса Станојевићеве студије.

Шеста глава је за читаоца посебно корисна јер представља синтаксичко-семантички интерфејс. Полазећи од радова Verkuylaa и van der Doesa, аутор предлаже да се кардинални бројеви третирају изван DP хипотезе. Он показује да се одређеним детерминантима може доделити позиција спецификатора једног XP-а чија је глава било морфолошки, било кардинални број (го или модификован), док се сам XP налази у позицији спецификатора броја (NumP). У овој се глави такође третира проблем мултипле квантификације. Аутор констатује да је класичан третман конфигурација са мултиплом квантификацијом исувише слаб, будући да допушта генерисање интерпретација које не одговарају интуицијама изворних говорника. Да би овај проблем решио аутор у свој систем инкорпорира теорију логичке форме Begghejija и Stowella која онемогућава генерисање непостојећих интерпретација као што су интерпретације са обрнутим дистрибуционим домаћајем синтагми уведених кардиналним бројем.

Део књиге који, чини се, оставља на читаоца најснажнији утисак је онај у којем аутор на врло једноставан и елегантан начин решава један врло сложен лингвистички проблем, а то је проблем разлике у интерпретацији голих и модификованих бројева. Аутор најпре предлаже да се денотација представља двоструко, као скуп и као покривање скупа (*cover set*), а затим уводи појам максималног скупа индивидуа који важи само за модификоване бројеве и неодређене детерминанте (*quelques, des, plusieurs*).

Мишљења смо да најзначајнији теоријски допринос студије В. Станојевића представља чињеница да је успео да у оквиру денотационе семантике (која се заснива на Теорији генерализованих квантификатора и савременим теоријама семантике

плурала) разграничи голе и модификоване бројеве. Овај приступ показује несумњиве предности у односу на решења која се нуде у оквиру тзв. динамичких семантика.

Додајмо најзад да би због јасноће стила и обимности уводних поглавља ова књига могла послужити и као уџбеник на докторским студијама за предмете Увод у формалну семантику и Увод у генеративну синтаксу.

Тијана Ашић

НИКОЛА МИЛОШЕВИЋ
(1929–2007)
Поводом годишњице смрти

Велике личности остављају дубок траг за собом. Неке такав и толики да ћемо га постати свесни тек кад прође много времена од њиховог одласка са овога света. Никола Милошевић је за собом оставио траг који је био дубок док је живео, а биће још, и неупоредиво, све дубљи, како време за њим одмиче.

Рођен 1929. године, он је ушао у постреволуционарна бурна времена млад, бунтован и некако сам. Чини се да га је, док је стицао многа разноврсна знања света, рођеног полемичара, потреба да све чега се дотакне заузда и стави под њем гвоздене логике опседала од ране младости.

Прочуо се најпре својим наступима у јавним београдским дворанама, због којих се, у приликама програмираних и великим наслагама идеолошког штирка уштављених говора, осетио прави мали духовни сеизмички потрес, кад је он, у радикалним усменим вратоломним „велековртљајима“, у слаповима духа и духовитости, потапао устаљене вредности и тресао интелектуални свет престонице импровизованим логичким „хокуспокусијадама“, којима је овај рођени маг говора окуплао масе младог света на свој јединствени пир пробијања звучних зидова догматике свих врста и облика у том диригованом, уобрученом добу владалачког катихетског и неприкосновог умовања.

У својим књигама, које су уследиле, такође у незауостављивим слаповима, од *Антрополошких есеја*, преко *Зиданице на песку*, и *Андрић и Крлежа као антиподи*, све до *Психологије знања и Шта Лукач дугује Ничеу*, у око 23 своје књиге које је за живота објавио, Никола Милошевић је развио духовни простор у коме је живело обиље оригиналних погледа, и кад је анализирао дела светских великана класичне и модерне књижевне оријентације и кад се освртао на савремене филозофске идеје и мисли, а нарочито кад је истраживао природу модерних естетичких школа и кад је коментарисао и веома пажљиво и студиозно бацао свој оштри и оштровиди поглед на дела аутора који су их заступали или стварали. Са највећим симпатијама и без икакве недоумице, писао је, чини се с правом, само о делима Милоша Црњанског

Био је то човек који је и умео и волео да види преко свих видика који се памте од кад је човек прогледао. Он је говорио и писао о великанима света и времена, чини се, најрадије онда кад је у њиховим мислима успевао да открије неку фалинку, недоследност и кад је својим виолентним логичким умом ту мисао могао да просврдла са свих страна и из свих углова да би је поста-

вио на здраве ноге. И док су многе каријере домаћих стваралаца начињене на цитатима угледних и осведочених страних мислилаца, без којих њихова мисао није могла или није хтела и који су помоћу ње прибављали ореол обавештености и обезбеђивали континуум са великим светом, Никола Милошевић је цитирао друге само онда, или углавном онда, кад је могао да им понешто спочитне, или обори, или измени или оспори. Бивало је да напише предговор Бахтину, на пример, а да му понеку мисао са свих страна сколи као да је рецензент. Ниједну му мисао о великом књижевном „инквизитору“ Достојевском, кад год му се учинило да одудара или да се са овим делом не слаже, није оставио на миру. Ниједног од угледних истраживача модерних теорија о књижевности, свеједно колико славних и колико поштованих, било да су то Барт, Дубровски, Дерида, Строс, Фром, Бергсон или било ко други, данашњи или вајкадашњи, а знао их је све, није остављао на миру. Интерпретирао је поуздано њихову мисао али им без свог иглама набоденог погледа никад није остављао ниједну идеју. Острашћени истраживач фелера у људској мисли, изузетно обавештен и луцидан, знао је да им читава поглавља баца на плећа и сваки неопрез и рутину стави на пацке. Иза његових књига дим од тих логичких варница упозораваће нас и трезнити докле год нас буде на земаљској кугли.

Ни већег зналца, ни веће задорице.

Никога није оставио без свога трага и своје претраге. Лукач је искијао сва своја дуговања, а нарочито она која је дуговао Ничеу. Лењин, пред њим, без обзира на идеолошки, револуционарни мит у коме је уздигнут на трон неприкосновености, није могао, свеједно што је то, за живота, био постигао, да сакрије своје наређење о друмској пљачки царске благајне.

Ни легендарни Мерешковски, ни учени и елоквентни Берђајев нису успели ниједну реч да кажу офрље и ниједну мисао као преко колена, а да он то не открије и не среди и уреди. Ни они, ни било ко други.

А у свим овим његовим књигама кроз строгу оцену прошли су безмало сви значајни мислиоци свих времена. Он је знао да им представи мисао, одреди значај, ода признања али и да их изведе у врзино коло логике где све пуца од варница и ни за кога, кад заслужи, нема милости и праштања.

Био је то човек великог проницљивог ума и опака језика. Није волео незаслужену славу политичара, нарочито кад су револуционарним таласима и митовима преувеличавани. У својој последњој књизи, *Од Броза до Доса*, која се појавила око месец, два пред његову смрт, а коју је овај аутор, увиђајући да се полако опраштамо од великог мислиоца и полемичара, предложио за награду „Меша Селимовић“, он се жали што га у многим угледним гласилима не објављују. Тек кад је умро, однос појединих гласовитих листова, ту пре свега мислим на *Политику*, до извесне мере се према њему како ваља променио.

У телефонском разговору који смо водили готово непосредно пред његов последњи одлазак у болницу, рекао сам му, између осталог, свдећи своје утиске о овој књизи: „Да сам на вашем месту, ја се не бих много чудило зашто Вас нису објављивали. Они су Вас остављали у тами зато што Вам ништа нису могли. Од текстова који не остављају простор 'за жалбу', они су бежали као ђаво од крста.“ „И то може бити“, одговорио је slabим гласом, али са приметном дозом ироничне веселости, Никола Милошевић.

Својим оштрим језиком Никола Милошевић није пријао нашој паланачкој сујетној свести о ауторитетима и њиховој неприкосновености. Кад је, пред крај живота, почео да пише романе, та свест је дошла до пуног изражаја. Један жири за угледну награду радије је ту награду доделио старом новинару који је описао своје успомене из рата, него његовом првом роману *Нит михољског лета*. Та грешка до данас није јавно призната нити исправљена, свеједно што је тај награђени роман заборављен као да није ни написан. Било је то у време кад су, по угледу на Европу, код нас приготовљавана естетичка начела да би се славио нови роман италијанског филозофа Умберта Ека *Име руже*. И уместо да покажемо како и ми коња за трку имамо, ми смо ове романе, потпуно далтонистички, редом, и ко зна да ли осветнички, практично прећутали.

Тако је иза Николе Милошевића, поред књига у којима је претражио и прокоментарисао готово сву светску естетску и многу филозофску мисао, остао и опус од три романа о сазревању младог јунака у нашим немирним временима, јунака каквог је још Иполит Тен прижељкивао и каквог у нашој и страниј литератури, до овог Николиног подухвата на метафизичком терену, колико знам, у оваквом облику, није било.

А све то, ово дело и овај јединствени човек који је урадио послове које нису кадри да ураде читави институти, неће моћи да буду никада заборављени и биће трајна инспирација за сваки оригиналан и самосвојан приступ свету мисли ма где он настајао и ма како ауторитативно био постулиран.

Био је он, тако ми наједном изгледа, кад све саберемо и погледамо мало онако са стране, колико се може удаљени, али са извесном дозом смисла за сублимацију, личност која није само представљала него је, тако усамљена и некако издвојена, својим немиром и несагласјима, својим виолентним проницањем у светске духовне тајне, просто исцјавала и ваљда, на индивидуалном плану, надокнађивала неправду пред нашом ваздашњом историјском тескобом на коју нас моћници данашњег света на свој калуп и на своје аршине покушавају да прекомпонују и „несаломиве“ насаде.

„Деобе“ и „Сеобе“ су написане, „Тескобе“ је он у историјској бермудској српској тригонометрији трајања, својим животом на неки начин откривао, савлађивао и демонстрирао пред нашим очима. Својим делом он је био рефлекторски свитац који је целом интелектуалном духовном свету

нашег времена осветљавао пут којим, или није смео, или није умео, или није требало да иде, па му је, насмејаном и самоувереном, тако често указивао на посртаје, откривао кучине, сумаглице и странпутице, тачно онако како треба и како се, све то, упркос могућим и разумљивим отпорима, мора чинити.

А то, кад се још више од овог опроштајног тренутка удаљимо, има да буде све приметније и све значајније.

Никола Милошевић, та громада од свести, проницљивости и знања, остаће неизбежно, насупрот нашим неспоразумима с њим и у њему, једна од највећих личности свеколиког нашег умовања. Његово дело је велика, иако још недовољно оцењена, залога за то.

Драгољуб Стојадиновић

МИЛАН В. ДИМИЋ
(1933–2007)

У Београду се 9. марта 2007. затворио круг једног великог путовања у духовном и у физичком смислу те речи. Милан Димић се вратио из Тајпеа на Тајвану у завичај, да овде неочекивано и неповратно остане.

У родитељском дому је стекао прва знања страних језика која је кроз београдске и иностране школе талентовано проширивао док није постао један од књижевно образованих полиглота какви се ретко могу срести. Та чињеница је у великој мери предодредила његов необичан и плодносан животни пут.

На београдској катедри за општу књижевност и теорију књижевности био је са запаженим успехом асистент од 1957. до 1963. године. За то, релативно кратко, време објавио је свој први компаратистички рад о односу немачких класичара према Шекспиру, неколико добрих антологија митова и легенди, предговоре романима као што су Гетеови *Јади младог Вертера*, Кафкин *Замак*, Фокнерове *Дивље палме*, или *Ја Клаудије* од Гревса. Управо из тог раздобља долази и синтетички оглед о науци о књижевности јуче и данас, теми која неће никад измицати пажњи изузетно упућеног познаваоца, ма колико се садржина одреднице *данас* оштро мењала. Димићева разматрања „клин-чорбе“ интернета један су свеж пример те пажње. Па и његово излагање на београдском скупу поводом педесетогодишњице обнављања катедре за општу књижевност, објављено 2005. године у зборнику радова *Проучавање опште књижевности данас*, пружа актуелан системски поглед ванредног ерудите на тему *Множење теоретских и методолошких приступа књижевности*.

Реч *установотворан* коју је сковао Владета Јанковић да означи прирону значајне делатности Војислава Ђурића, нашег заједничког професора на кога се Милан Димић по сопственом признању највише угледао, може се сасвим добро применити за означавање деловања младог наставника примљеног на Универзитет Алберте у Канади. Оснивач Катедре за компаративну књижевност на том универзитету, такође је уредник оснивач канадског часописа за упоредну књижевност, суоснивач Канадског друштва за упоредну књижевност, као и оснивач и директор Института за упоредне студије књижевности и културе који данас носи његово име. Као човек необично велике и вазда конструктивно усмерене енергије, уз друге почасте примљене у знак признања, постао је члан угледне академије, Краљевског друштва Канаде. Живо учествујући у раду Међународног друштва за упоредну књижевност вршио је ту и дужност потпредседника.

Може се човеку не допадати што је један научни Институт добио име живе особе која је тек отишла у пензију, да ускоро постане гостујући про-

фесор Универзитета на Тајвану, али ваља знати да је то уследило и као гест колега који су у зло доба пратили његове тадашње протесте на челу српске дијаспоре против држања владе у Отави и утицајних кругова моћних земаља. Један од видних резултата Димићеве привржености земљи и народу из којих је потекао остаје књига материјала са научног скупа одржаног на универзитету Алберте у априлу 2001. *Diaspora Serbs: A Cultural Analysis*. Иницијатор скупа и суиздавач књиге, Димић је овде и аутор темељне уводне студије *Who is a Serb? / A Survey of Internal Definitions and External Designations*, са библиографским прилогом на тридесетак страна.

О мери до које се ширило стручно интересовање професора Димића упечатљиво говори мноштво тема постдипломских течајева које је водио на универзитетима разних земаља. Као пример, заслужује пажњу и један заиста необичан блок: „Теорије и методе науке о књижевности – Како изводити наставу светске књижевности (посебно индијске, кинеске, јапанске и арапске/исламске).“ Многе од тих тема обрађују се и у Димићевим књигама, зборницима и чланцима по часописима на различитим језицима, поред српског.

Неки избор радова Милана В. Димића, уз одговарајуће преводе, добро би попунио једну празнину у понуди домаћих издавача.

Иво Тартаља

МИЛИВОЈЕ ЈОВАНОВИЋ (1930–2007)

У Београду је 18. маја 2007. године у 78. години живота преминуо професор Миливоје Јовановић. Његовим одласком Катедра за славистику, на којој је више од тридесет година радио и стварао, Филолошки факултет, чији је један од најугледнијих чланова све то време био, српска славистика и наука о књижевности, али и светска књижевна русистика, изгубили су један од својих стубова-носача. Неко од западноевропских колега рекао је поводом смрти Миливоја Јовановића да је отишао последњи велики слависта XX века...

Била је то личност необичног кова, бескрајно оригинална и изненађујуће полифона. Универзитетски професор, плодан и светски признат научник-русиста, књижевник, новинар, публициста, преводилац, уредник, антологичар, уживалац и мајстор шаха, светски путник – нека то буде само део онога што су обриси портрета Миливоја Јовановића. Тешко је на једноме месту и само набројати све људске делатности у којима се професор Јовановић успешно огледао, а, опет, све чега се прихватао апсорбовало је његову пажњу док се не би претворило у дубинску спознају.

Генерације студената Миливоје Јовановић даривао је својим необухватним знањем, својом моћном трагалачком енергијом, пленио својим бриљантним аналитичким умом, али и детињом радозналошћу, неутољивим нагоном за сазнавањем, невероватном читалачком страшћу. Систематски је пратио на десетине часописа и листова, на стотине научних зборника и ауторских књига, готово колекционарски прикупљајући како научне информације, тако и информације о живој, текућој књижевности на више европских језика, па је био, усуђујемо се рећи, и више од „ходајуће енциклопедије“, био је права – „ходајућа база података“! При том своје благо није љубоморно чувао за себе, већ га је, с посебним задовољством давања, делио с колегама и ученицима. Све оне који су имали привилегију да опште са њим Миливоје Јовановић је задужио већ самом светлошћу свога бића – свежом и смелом идејом, подстицајем за трагање у неком необичном али увек плодносном смеру, надахнућем за групни рад.

Миливоје Јовановић рођен је у Београду 8. маја 1930. године, у угледној грађанској породици. У Београду је стекао основно и гимназијско образовање, ометано апокалиптичним ратним збивањима. Матурирао је 1948. и одмах се уписао на Филозофски факултет, где је одабрао славистичку групу предмета (с руским језиком и књижевношћу под А). Дипломирао је с одличним успехом 30. септембра 1952. Пре него што ће стати за факултетску катедру, морао је да савлада мноштво препрека које су се, одлажући

жељени посао педагога, нанизале у богату и разноврсну радну биографију: радио је као коректор, новинар-преводац, асистент у кратковечном Институту источних и западних словенских језика Српске академије наука, читавих дванаест година као уредник у издавачком предузећу „Младо поколење“, затим опет новинар у редакцији „Есо де Југославија“.

Ево још неколико кључних датума из живота Миливоја Јовановића: 24. VI 1968. с успехом је одбранио докторску дисертацију *Уметност Исака Бабеља*, пред комисијом коју су сачињавали професори Радован Лалић, Ђорђе Живановић и Александар Флакер; 1. VI 1971. изабран је и 16. VI потврђен у звању доцента за руску књижевност на Филолошком факултету у Београду, а 1. IX 1971. године ступио је на нову дужност; 18. III 1977. унапређен је у звање ванредног професора; 10. III 1982. изабран је за редовног професора; 1. X 1995. отишао је у заслужену пензију, наставивши пуном снагом свој научни, стваралачки, али и педагошки рад.

Миливоје Јовановић је, да подсетимо, аутор низа учених књига из области руске књижевности, од којих је свака у своме времену била светао председан и прекретница у проучавању предмета: *Уметност Исака Бабеља* (1975) – прва монографија о овоме писцу на глобалном нивоу, исто као и *Утопија Михаила Булгакова* (1975); *Поглед на руску совјетску књижевност* (1980) – први преглед новије и најновије руске књижевности на српском језику; *Достојевски и руска књижевност XX века: прилог теорији подтекста* (1985) – пионирска истраживања интертекстуалности у развојном луку руске књижевности, али и у методолошком инструментаријуму српске науке о књижевности; затим *Михаил Булгаков: друга књига* (1989), *Руски песници двадесетог века: дијалози и монолози* (1990), *Достојевски: од романа тајни ка роману-миту* (1992), *Избранные труды по поэтики русской литературы* (2004), *Элегические раскопки* (2005, у коауторској сарадњи са Корнелијом Ичин).

Миливоје Јовановић био је неуморни популаризатор руске књижевности у српској средини, писац непрегледног мноштва предговора и поговора, публицистичких текстова о најновијим збивањима у руској књижевности XX века (деценијама је сарађивао у културној рубрици *Политике*), приређивач бројних издања, а при том и сам плодан преводац који је потписао више од педесет књига. Српску културу трајно је задужио преводима – да пођемо азбучним редом према именима аутора чије је књиге преводио – Ајгија, Андрејева, Арцибашева, Бабеља, Булгакова, Буњина, Ердмана, Еренбурга, Лескова, Лунца, Пастернака, Пиљњака, Платонова, Солжењицина, Толстоја, Феђина, Шолохова... и још толиких других. Посебно ваља нагласити да је захваљујући Миливоју Јовановићу – као преводиоцу и приређивачу – српска култура стекла ту част да прва у свету промовише колекције дела писаца који их још нису имали ни на свом матерњем језику. У првом реду имамо на уму *Сабрана дела Исака Бабеља* у три књиге – (1) *Црвена*

коњица, (2) *Одеса*, (3) *О себи и времену* – у издању Матице српске из 1967, као и монументална *Дела* Михаила Булгакова у осам књига – (1–2) *Приповетке*, (3) *Бела гарда. Живот господина де Молијера*, (4) *Мајстор и Маргарита*, (5–6) *Драме*, (7) *Писма* и (8) *Сећања на Михаила Булгакова* – у издању Српске књижевне задруге и Народне књиге из 1985. године.

Писац ових редова имао је ту велику част да сарађује с Миливојем Јовановићем управо на пројекту Булгаковљевих дела. О професоровој ширини и несебичној спремности да помогне младима речито говори управо тај податак: није се двоумио да неуком почетнику повери изузетно осетљиве редакторске послове на првим трима књигама у тој едицији, нешестидемице расипајући своје време не би ли га упутио, подучио и ободрио. За онога ко је сву ту помоћ примао били су то први али непроцењиво вредни кораци у послу за који се припремао. То је била и јединствена прилика да се на самом извору сагледају, потврде, а сад, ево, и посведоче врлине Миливоја Јовановића као врхунског познаваоца Булгаковљевог стваралаштва и његовог најширег књижевног контекста, као преводиоца, приређивача, уредника и издавача.

Миливоје Јовановић је и плодан прозни писац. Прва белетристичка књига изишла му је 1964. године – *Једно обично уверење*. Уследили су затим романи: *Збивања на левом путу* (1980), *Ае* (1991), *Записи из нове мишије рупе*. *Последња бајка* (1994), *Прича о Филлири и Баланиду* (1995), *Кротка Лика* (1996), *Црвени народ лети према небу* (1997), *Сократ је отрован* (1997), *Једна ноћ у Валхали* (2000), *Успаванка за лиру* (2003), *Менетекел* (2004), *Север, североисток* (2006), па и они који су објављени у по свега 7 примерака: *Година 1789* (1999), *Последња реликвија* (2001) или *Мали амерички роман* (2002). У њима је олакшавао душу образовани интелектуалац, забринут због лудости света у којем живи и његове (црне) судбине. Склон сваковрсној игри, уз помоћ рафиниране интелектуалне ироније, у много чему је предвиђао догађаје, увек непогрешиво дијагностикујући обољења савремене цивилизације по томе како се преламају преко егзистенције беспомоћног појединца. Неизведена му је драма *Булгаков* (1988). О Миливоју Јовановићу као књижевнику тек ће се говорити. Али и онда његов прозни опус неће моћи да се сагледа изван како струке којом се бавио, тако и мноштва његових других интересовања – изван вишегласја његове личности.

Овако се, на опроштају, Миливоја Јовановића сећа само један његов дужник. А свакога ко је с њиме долазио у додир Миливоје Јовановић је неосетно претварао у дужника. У одуживању тога дуга – враћајући знање онима који тек долазе – тешимо се да светионици, срећом, не сијају само у простору, него и у времену.

Abiit, non obiit!

Петар Буњак

ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ (1920–2007)

Дана 22. маја 2007. године, заувек нас је напустио велики научник и човек, наш драги пријатељ, Зоран Константиновић. То је за све нас губитак који се не може надокнадити. Он је био стручни, научни ауторитет међународног значаја, и то у различитим научним дисциплинама, пре свега у упоредној књижевности, германистици и славистици.

Зоран Константиновић се родио 5. јуна 1920. у Београду. Његови преци потичу из бивше Војне границе, Крајине и генерацијама су служили као официри у армији Хабсбуршког императора. Његовог прадеду, командира једног аустријског ескадрона, Цар Франц Јозеф I је послао у Рим да брани папску државу године 1867, после тих ратова против војске Гарибалдија код Маренте, добио је од Папе Пија IX високу папску награду и тиме привилегију да сви његови потомци имају право да их Папа прима у свако време преко реда. Зоран је нама о томе чешће, више у шали, причао, додајући да он сам ту привилегију никада није искористио. Његова породична припадност Војној граници, Крајини, ипак га је предодредила за „граничарство из страсти”, што је Роберт Јаус, пишући о Зорану, и рекао.

Године 1938. Зоран је матурирао у Другој београдској државној гимназији. После тога је служио војску и када су немачке оружане снаге 6. и 7. априла 1941. бомбардовале Београд и коначно окупирале Југославију, пао је у немачко заробљеништво. После Другог Светског рата, по повратку у Југославију, радио је прво као учитељ, а затим као професор енглеског и немачког језика у војном училишту у Загребу и Београду, и то у рангу поручника Југословенске Народне Армије. Поред тога, студирао је немачку, енглеску и француску књижевност, као и словенске књижевности, на Универзитету у Загребу, код професора Зденка Шкреба, и у Београду, код професора Пера Слијепчевића. Његови академски учитељи, које је често са захвалношћу помињао, пробудили су у њему радозналост према упоредном књижевном истраживању као и теоретским питањима из те области. После завршетка студија, Зоран је постао научни асистент на катедри за германистику, код проф. Слијепчевића. Докторирао је 1953. године, а 1958. стекао хабилитацију са радом на тему немачких путописа о Србији и Црној Гори. За доцента је изабран 1959. на Београдском универзитету, а 1964. за професора за новију немачку књижевност.

Упркос немалој судбини и тешким данима у немачком заробљеништву, Зоран се са одушевљењем и без икаквих предрасуда посветио немачкој култури и књижевности. Писао је студије о Гетеу, Шилеру, Лесингу, Кафки, Музилу, Томасу Ману, Брехту, Цвајгу, Хелдерлину и Траклу, махом у оквиру српских превода тих аутора; неке од њих је он лично превео. Детаљно се

бавио немачким експресионизмом, о чему је 1967. године објавио једну монографију. У то време се бавио и немачком књижевношћу из раздобља после Другог светског рата (Гинтер Грас, Петер Вајс). Већ тада је код њега био јасно изражен дар за упоређивање књижевних дела различитих народа. Поред уже германистичке делатности, бавио се и темама из књижевности Јужних Словена, Мађара, Румуна, Албанаца и Грка. Посебну пажњу посветио је немачко-југословенским књижевним и културним односима. О томе је објавио низ радова, између осталог *Два прилога проучавања међусобних односа Немаца и Југословена у доба хуманизма* (1959); *Немачки комади на програму српског националног позоришта у Београду од 1868. до 1878. године*; *Ка историји немачке драме у Југославији* (1961), *Дијахронија и синхронија Германско-Југославике*. Вендел – Гезман – Матл – Шмаус (1977).

Позив Аустријског Министарства Науке да преузме прву аустријску катедру за упоредну књижевност на Универзитету у Инсбруку (коју је добио 1970), Зоран није очекивао, како је нама о томе касније причао. Ипак је тај позив прихватио са ентузијазмом и спремношћу да улаже све снаге у нови задатак. Током тог научног рада у Инсбруку, постао је један од највећих ауторитета и познавалаца упоредне књижевности у свету. Свој истраживачки пут започео је темељним студијама из области компаратистичке методологије. Између осталог, тада је објавио монографију на немачком језику под насловом *Феноменологија књижевне науке. Скице научног објашњења* (1973). У жељи да развија један динамичан, флексибилан и отворен теоријски систем дисциплине, захтевао је да се узимају у обзир и естетика рецепције, утицај књижевних дела, као логични ванкњижевни односи. У том контексту, интересовао се и за дијалошку функцију текста који на основи интертекстуалности указује на друге текстове и омогућава комуникацију између читаоца и текста, између сопственог и туђег, као и између различитих култура.

Шта данас значи светска књижевност? Ово питање Зорана је веома занимало. Сматрао је да светска књижевност није само једна врста комуникације вредности, него и да у све већој мери представља мултикултуралну антиидеологију, која се супротставља културном изједначењу и сваком фундаментализму. То су основни ставови које је Зоран између осталог формулисао у својим монографијама, као што су *Феноменологија и књижевна наука* (Минхен, 1974), *Светска књижевност. Структуре, модели, системи* (Фрајбург, 1979), *Упоредна књижевност. Пописивање и синтеза* (Берн, 1989), *Интертекстуална компаратистика. Компаратистички прилог проучавања српске књижевности* (Београд, 2002). У сваком случају, то су дела која и данас трајно утичу на компаратистичка изучавања. Своју истраживачку пажњу Зоран је највише усмерио ка просторима „Средње Европе“ и „Југоисточне Европе“. У многим радовима бавио се зајед-

ничким књижевним и културним елементима, узајамним односима и идентитетима народа југоисточне Европе: *Народна поезија европског Југоистока. Појам и интерпретација* (1962), *Књижевност националног препорода: Осветљавање и романтика код народа Југоисточне Европе* (1983), *Југоисточна Европа као предмет књижевног истраживања* (1999). Са Фридруном Ринером 2003. године објавио је монографију под насловом *Књижевна историја Средње Европе*.

Његово дело, које садржи преко 600 наслова, са великим бројем монографија, обухвата следеће теме и области:

1. Прилози упоредног погледа на књижевност
2. Дискусије методских питања
3. Књижевни простори (Средња Европа и Југоисточна Европа)
4. Путеви светске књижевности
5. Немачка књижевност
6. Немачко-словенски односи
7. Аустријско-словенски односи
8. Аустријске специфичности
- 9.. Славистичке теме
10. Превод као естетска транспозиција и интеркултурална транслација
11. Личне изјаве, мишљења и ставови.

Зоран је био посредник култура, не само у свом научном раду, него и као личност јавног живота. Распад Југославије и почетак рата после тог распада тешко су погодили Зорана, који је веровао у заједништво југословенских народа. Године 1993. он о томе пише у *Zeitschrift für Literatur*: „Ја сам изгубио свој идентитет.“ („Један чисто индивидуалан извештај о југословенској трагедији“). У најтамнијој фази рата на Балкану, у време када је Београд био бомбардован од стране НАТО пакта и када су у западним медијима бацали проклетство на цео српски народ, на његове земљаке, Зоран је све чинио како би се променила таква слика Срба на Западу, посебно на Немачком говорном простору. Године 1997. у Берлину се појавио његов пледоаје за немачко-српско приближавање под насловом *Немачко-српски сусрети. Размишљања о историји узајамних односа двају народа*.

У оквиру своје професорске активности, Зоран Константиновић је међу колегама и студентима био врло омиљен и популаран. О томе сведочи неколико зборника радова угледних колега којима су му указали част приликом његовог шездесетог, седамдесетог и осамдесетог рођендана. И у свом завичају и у другим европским и ваневропским земљама био је високо цењени научник, колега и пријатељ. Био је духовит, елоквентан и драг партнер у разговору и увек је био спреман да се одушеви за неку нову идеју, а при том је имао велику способност да одушеви и друге. На многим универзитетима радо су га примали као госта. Његова предавања увек су била веома посећена.

Ја сам Зорана упознала као асистенткиња, на почетку своје научне каријере, седамдесетих година прошлог века, када је он већ био ауторитет у научним круговима, али је увек био спреман да без икакве ароганције и професорског понашања посвети пажњу младим научницима. Од тог времена је мој контакт са Зораном био трајан. Од 1995. године, када сам почела професорски рад на Универзитету у Јени, радећи у области југославистике и студија југоисточне Европе, наша веза је постала још интензивнија. Зоран је често и радо долазио у Јену. Можда је ту одиграла улогу близина Јене и Вајмара, бивше престонице немачке културе и књижевности, као и чињеница да је српски просветитељ и самоуки научник Вук Стефановић Караџић 1823. године докторирао на Универзитету у Јени. Било како било, у Јени је Зоран одржао неколико предавања и учествовао на међународним симпозијумима. Између осталог је 1998. године, приликом отварања Јенске филијале *Südosteuropa-Gesellschaft*, одржао и свечани говор под насловом *Јена и југословенски простор. Однос пун традиције*. Том приликом је и постао дописни члан *Collegium Europaeum Jenense*. И у овом оквиру, Зоран је стално сарађивао са нама. Заједно са професором Улрихом Цвинером, водећим куратором *Collegiuma* и са мном конципирао је двојезични зборник под насловом *Срби и Немци. Традиције заједништва против предрасуда* како би подстакао поновни дијалог између два народа. Када је први том изашао из штампе, у октобру 2003. године, заједно смо га представили у Гетеовом институту у Београду, пред многобројном и врло заинтересованом публиком. У овом зборнику Зоран, између осталог, описује и сусрет Вука Караџића и Гетеа у Вајмару 1823. године. Ова сцена је за њега била пуна симболике. Сматрао ју је путоказом за немачко-српске односе. Због тога овде наводим тај опис који у исто време показује Зоранове бриљантне стилске способности:

„На дан 13. октобра 1823. године, Гетеове кочије долазе пред свратиште у коме је гост одсео да би га одвезле на *Fraunplatz*. Од најраније младости хром на леву ногу, он ће се само с муком, ослоњен на штаку, онако са штучлом, пребавати са басамка на басамак, уз степениште до Гетеове радне собе, у којој је тада још стајала велика статуа богиње Јуноне. Домаћин га већ очекује. Позивајући га покретом руке, он му показује канапе на коме, повезана у свежањ, лежи Гримова препорука Гетеу да прими Вука Караџића, приказ који је Грим написао поводом Вукове Граматике и превод једне српске народне песме, заједно са Гетеовом скицом за чланак о овим песмама који је објављен у часопису *Kunst und Altertum*, па ће овај Олимпијац, како је у једном писму о овом сусрету забележено, рећи: ‘Погледајте, нисте Ви први пут гост под мојим кровом, већ дуго боравите код мене.’ А, онда њих двојица утонуше у разговор.“

Зоран је учествовао и у другом тому двојезичног зборника *Срби и Немци. Књижевни сусрети* са опширним радом о немачко-српским књи-

жевним односима. Том је изашао крајем 2006. и поново смо га скупа представили у Гетеовом институту у Београду, у марту 2007. То је био његов последњи наступ у јавности. После тога смо се чешће чули преко телефона и Зоран ми је причао о својим даљим плановима и пројектима, које, на жалост, није могао да реализује.

Зоран Константиновић је био редовни члан Српске, Аустријске и разних других академија наука; био је почасни доктор више универзитета у Европи. Свуда су му указивали велике почести; између осталог, добио је и највеће немачко одликовање за изузетне заслуге („Bundesverdienstkreuz“), као и медаљу Константина Јиречека научног друштва Südosteuropa-Gesellschaft.

Својим деловањем Зоран Константиновић све нас је обогатио. Показао нам је хуманистичке вредности и отворио нам хоризонте отвореног духа. Као научник, универзитетски професор и човек, Зоран Константиновић је постао пример етичких норми, савесности и дисциплине. Зорана Константиновића никад нећемо заборавити. Остаће у нашим срцима и вечном сећању.

Gabriella Schubert

MADELEINE STEVANOV
(25. VI 1923 – 25. VI 2007)

Madlena Stevanov rođena je 25. juna 1923. godine u mestu Selestat u Francuskoj, u porodici prosvetnih radnika, kao Madeleine Charlier. Diplomirala je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Strazburu maja 1944. godine, a te godine se i udala za Miloša Stevanova, francuskog đaka, doktora prava. U Jugoslaviju je došla 1946. godine, najpre u Suboticu, sa svojim suprugom i budućim profesorom i dekanom Pravnog fakulteta. Velika porodica Stevanovih, sa četvoro dece, 1957. godine seli se u Pančevo. Madlen Stevanov radi u Institutu za strane jezike u Beogradu, gde predaje francuski jezik. Stevanovi se 1960. godine ponovo sele, i to u Novi Sad, a Madlena Stevanov postaje upravnik Laboratorije za učenje stranih jezika koja je formirana na Radničkom univerzitetu. Godine 1969. prelazi na Filozofski fakultet, gde do odlaska u penziju 1981. godine drži nastavu francuskog kao stručni saradnik za francuski jezik. Sa suprugom je učestvovala u osnivanju ogranka Društva Jugoslavija–Francuska u Novom Sadu, a 1971. godine organizovala je i francusko zabavište. Umrla je 25. juna 2007. godine, na svoj rođendan. Započinjala je osamdeset petu godinu života.

U okvirima ovih šturih podataka nalazi se osoba koja je ostavila značajni trag u kulturnom životu Novog Sada, Vojvodine i Srbije.

Madlenu Stevanov sreo sam prvi put kao student Katedre za francuski jezik, gde je predavala „Prevođenje na francuski jezik“. Tada nisam znao da ću sa Madlenom održavati tople, prijateljske odnose sve do kraja njenog života.

Od ostalih profesora se izdvajala po svom jakom francuskom akcentu kada je govorila srpski. Bila je to samo spoljna manifestacija njene „drugosti“, komponovane kao specifični mozaik dve kulture, francuske i srpske, u njenoj vojvođanskoj varijanti, vidljiv i po imenu kojim smo joj se obraćali – Madlena, veoma retko u francuskom izvornom obliku - Madeleine.

Madlena je bila pripovedač, volela je da priča priče. Detinjstvo i Drugi svetski rat u Francuskoj, dolazak u Srbiju 1946. godine, selidbe iz Subotice u Pančevo i konačno Novi Sad. Sa nevericom sam slušao kako je Vojvodina tih godina bila zemlja dembelija za posleratni Pariz u kojem su vladale nestašice mesa, cigareta i drugih potrepština, nasuprot vojvođanskom baroknom kulinarskom obilju. Znam i da je poslednjih godina pisala neku vrstu memoara, pokušavajući da svoje jedinstveno iskustvo sačuva za svoje najbliže.

Dok je prvi deo svog života u Srbiji pretežno provela kao predstavnik francuske kulture i jezika, napisala nekoliko udžbenika za učenje francuskog (*Srednji kurs francuskog jezika* za Institut za strane jezike u Beogradu i *Metodu za učenje stranog jezika u IV razredu osnovne škole* za Pedagoški zavod Vojvodine).

ne), tokom osamdesetih godina počela je značajnije da se bavi prevodjenjem na francuski jezik. Neki od najznačajnijih srpskih pisaca postali su poznati francuskim čitaocima zahvaljujući upravo njenom prevodilačkom radu. Mislim pre svega na Aleksandra Tišmu i Milorada Pavića. Navešću samo neke naslove:

Knjiga o Blamu (Le livre de Blam, Julliard 1986),

Kapo (Le Kapo, L'Age d'homme, 1989),

Škola bezbožništva (L'Ecole d'impiété, L'Age d'homme, 1990),

Vere i nevere (Croyances et Méfiances, L'Age d'homme, 1990),

One koje volimo (Celles qu'on aime, L'Age d'Homme, 1994),

Upotreba čoveka (L'usage de l'homme, L'Age d'homme, 2002),

Druga strana vetra ili roman o Heri i Leanderu (L'envers du vent ou le roman de Héro et Léandre, Pierre Belfond, 1992).

Od usamljenog francuskog ostrva u srpskom moru, Madlena je postala most između dve kulture, tačka u kojoj su se sakupljale i od koje su se širile informacije, put koji je bilo teško zaobići kada je postojala želja za međusobnim kontaktima.

Svojim radom i energijom obezbedila je sebi važno mesto u istoriji francusko-srpskih veza i u razvoju nastave francuskog jezika u Srbiji.

Pavle Sekeruš

СРДАН БОГОСАВЉЕВИЋ (1953–2007)¹

Данас ми је пало у део да се у име Филолошког факултета у Београду опростим од колеге Срдана Богосављевића, редовног професора на Катедри за германистику. Чиним то истински потресен, поражен. Својевремено сам имао ту срећу – и зато је моја данашња несрећа тако велика – да се у кадровским размирицама са некада моћним завичајним клановима изборим за његов долазак на београдску германистику, понављајући, упорно, како би то представљало добит и за наш факултет и за Београдски универзитет у целини.

Јер, Срдан Богосављевић је био један од најталентованијих наставника књижевности и један од најобразованијих германиста које сам познавао. Био је редак Србин и по томе што никад није писао песме. Али је зато постао један од најбољих тумача. Било му је довољно да свој поглед спусти на текст, па да у њему, у његовој структури, као у каквој „митској крлетки“, открије све опреке и тајне песничке уметности. Има неке симболике у томе што је толико волео Кафкину слику о „кавезу који је кренуо да тражи птицу“. Са колико је само акрибичности фиксирао, и са колико страна визирао, појмове „племенитог дилетантизма“ и „декаденције“, двају за саморазумевање Модерне кључних феномена! Појмове који доносе нове увиде у идеолошка посртања европских естетa/преображених, услед страха од последица естетизма, у најватреније поборнике „конзервативне револуције“, окренуте одбрани (угрожених) вредности западне цивилизације, као што су рационалност, трагично достојанство и брак. Све их је подредио стратегији откривања поетолошких склопова, комбинујући – изузетно вешто – оригиналне цитате из Амиелових дневника, Буржеових есеја и Ничеових дела као неки велики рам за слику епохе.

Даровитост и толерантност покојног професора Срдана Богосављевића доприносе да за њим данас не тугује само његова родбина већ и колеге, пријатељи и студенти које је две деценије освајао својим суптилним артизмом. Његове анализе, посебно оне посвећене поезији и лирској драми, ушле су у најугледније немачке публикације. Није тајна да га је највише привлачила лирика самопосматрања и дубоких унутрашњих расветљења, сва посвећена натпојмовном усклађивању свесних и несвесних стања, интуитивних колико и мисаоних открића и свету.

После тешког, боље рећи; несрећног детињства у Вршцу, Срдан Богосављевић је довршио студије германистике, психологије и филозофије у Чикагу, где је и магистрирао и докторирао, бриљантно, да би се вечито распет,

¹ Реч на сахрани професора Срдана Богосављевића.

гоњен неким трајним унутрашњим, само њему знаним немиром и неспокојством, коначно скрасио, како се чинило, у нашој средини. Тек нам се пред крај свог кратког живота разоткрио као хармонична личност, у општењу са својим ближњима, али и у својим књигама. Богосављевић је сва средства научног испиткивања, сва своја лична својства и све заводљиве чари самог акта писања и обраћања читаоцу подредио и потчинио научној истини, оној материји коју треба помно испитати и у веродостојном облику је вратити њеном накнадном читалачком животу. Није му, ипак, било дато да заврши своју велику књигу о балади, студију која за собом оставља оне, како је говорио, „убочијене предговорне и поговорне катедарске мудрости“.

Његова значајна монографија о експресионистичкој лирици осветљава подручја која су на немачком говорном подручју остала сасвим неистражена. Покушавајући да објасни парадоксалну чињеницу да су побуњеници против традиционалних форми „пригрлили наизглед изанђали облик сонета“, он проицијиво и духовито образлаже зашто је тешко наћи рационално утемељене – а камоли „нужне“ – духовноисторијске разлоге за популарност сонета у експресионизму. Отуда и утисак „недоречености“ у његовом историјском поимању.

Драге колеге, пријатељи! Дозволите ми да у томе наслутим и једну паралелу са животном судбином. Стваралаштво овог сензибилног и замишљеног германисте остаје као сведочанство оног што је вазда недоречено – у човеку. Јер, трагично је бити пресечен у напону стваралачке снаге, у педесет и четвртој години живота. Одлазак старог човека увек личи на брод који тихо упловљава у луку. Када умире неко у пуној снази – то је ненадана катастрофа на олујном мору, бродолом који завија у црно све. И породицу, и пријатеље, и научну јавност.

Но, то што је од свог кратког живота муњевито избацио на површину, имаће у науци трајну вредност. Описујући појаве и феномене досад неуочене или недовољно описане у науци о књижевности, као што су батос или антиклимакс, Богосављевић је успео да својим паралелама и асоцијацијама обухвати, заправо, сав књижевнотеоријски спектар. Морао је при том да истрпи наше комплименте са којима ће се, опет, живот цинично поиграти. Говорили смо да ће, када свих нас више не буде, његово име сигурно остати као „најтрајнија фуснота“, већ и због тога што је те појаве описао први.

Показао се, међутим, дорастао и најсмелијим уопштавањима. Као што књига о Антиклимаксу има један јединствен мисаони обухват, тако има и једно методско усмерење – од појединачног увида до општости синтезе са које се виде и назире далека научна обзорја. О томе је највише учио код пресократоваца. Откривши класичну Грчку, он се и овој новој, данашњој, толико дивио, да га ја и сада видим као уснулог пливача на таласима јужних мора, који заправо и не плива већ лелуја над пролазношћу као сен,

лебди као неутихли звук једне давне, исконске песме испеване у славу љубави и меланхолије, баш као што и његов лик остаје дубоко урезан у свима нама и лебди над овим словима.

Заједно са грчким пријатељима из последњих година, у његовим тешким болесничким данима, поред најближих, непроцењиву помоћ му је пружала докторка Вула Коциа, професор и шеф Катедре за класичну филологију у Солуну, узор привржености и пожртвованости.

Са великим поштовањем према његовом научном доприносу, његовом непатвореном педагошком еросу, наша академска средина схвата улогу његових књига у научном животу и над њиховим склопљеним корицама ћути, заједно са верним грчким пријатељима што су тако постојано бдели над његовом постељом, одајући му пошту и носећи у срцу и свести недвосмислену поруку коју је у њима исписао.

Слава му!

Слободан Грубачић