

ИНСТИТУТ ЗА ЈЕЗИК И КЊИЖЕВНОСТ ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА У НИКШИЋУ

РИЈЕЧ

ЧАСОПИС ЗА НАУКУ О ЈЕЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТИ

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

Борис Хлебец
Јулијана Вучо
Снежана Кордић
Мирољуб Јоковић
Драган Копривица
Весна Килибарда
Тихомир Петровић

ЈУБИЛЕЈИ

Жељко Ђурић

ПРИКАЗИ

Томо Папић
Јулијана Вучо
Анђелка Митровић
Живко Ђурковић

IV/2 (1998)

РИЈЕЧ

ЧАСОПИС ЗА НАУКУ О ЈЕЗИКУ И КЊИЖЕВНОСТИ

Издавач

Институт за језик и књижевност Филозофског факултета у Никшићу

Уређивачки одбор

СНЕЖАНА БИЛБИЈА, МИЛАДИН ВУКОВИЋ, НОВО ВУКОВИЋ, БОЈКА
ЂУКАНОВИЋ, ЖИВКО ЂУРКОВИЋ, ВЕСНА КИЛИБАРДА, ДРАГАН КОПРИВИЦА

Главни уредник

НОВО ВУКОВИЋ

Секретар

МИОДРАГ ЈОВАНОВИЋ

Графички уредник

ВЕСНА ШИЈАКОВИЋ

Компјутерска обрада

СЛОБОДАН ЗЕЧЕВИЋ

Адреса: Уредништво "Ријечи", Филозофски факултет, Никшић, Данила Бојовића бб
Рукописи се не враћају • Годишња претплата 10 динара. Поједини број 5 динара.
Претплата се шаље на ж.р.: 50800 – 603 – 9 – 752, с назнаком за "Ријеч".

РИЈЕЧ

Часопис за науку о језику и књижевности
IV/2 (1998)

САДРЖАЈ

РАСПРАВЕ И ЧЛАНЦИ

<i>Борис Хлебец</i> : Главни значењски типови двочланих глагола са партикулом 'ur' у енглеском језику	3
<i>Јулијана Вучо</i> : Дозирање и обим лексике у уџбеницима италијанског за странце	8
<i>Съезана Кордић</i> : Личне замјенице као језична универзалија .	17
<i>Мирољуб Јоковић</i> : Будућност се рађа из прошлости или карта наративне онтологије.	29
<i>Драѓан Којривица</i> : Превођење дјела Леонида Максимовича Леонова на српском и хрватском језичком пордручју	46
<i>Весна Килибарда</i> : Пјесма Ф. Уде о Црној Гори	66
<i>Тихомир Пејровић</i> : Песник плаветнила Стеван Раичковић (поводом 70-годишњице песниковог рођења)	70

ЈУБИЛЕЈИ

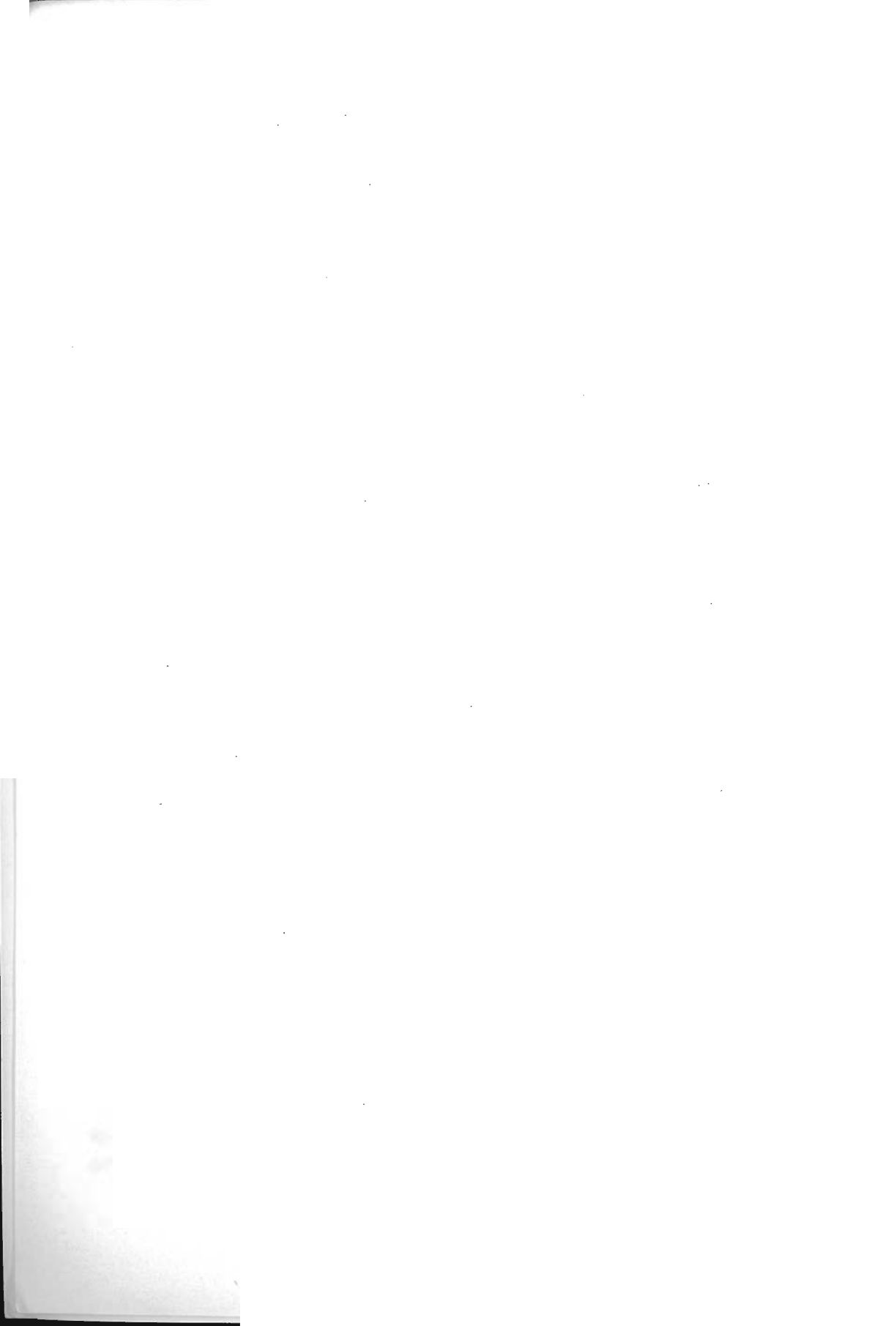
<i>Жељко Ђурић</i> : Ђакомо Леонарди (1798-1837)	74
--	----

ПРИКАЗИ

<i>Томо Пајић</i> : Вриједан допринос проучавању наше епике (Новак Килибарда, <i>Ејска мјера историје</i>)	76
<i>Јулијана Вучо</i> : (Gabriele Pallotti, <i>La seconda lingua</i>)	80
<i>Анђелка Мишровић</i> : (Науал ел Саадауи, <i>Жена на нулшој ишачки</i>)	82
<i>Живко Ђурковић</i> : Литературизована историја (Јован Чађеновић, <i>Рвање с историјом</i>)	85

IN MEMORIAM

<i>Живко Ђурковић</i> : IN MEMORIAM – Слободан Вујачић	88
<i>Снежана Билбија</i> : IN MEMORIAM – Милијан Симуновић ...	90



БОРИС ХЛЕБЕЦ

Београд

Главни значењски типови двочланих глагола са партикулом 'up' у енглеском језику*

Двочлани (или фразални) глаголи сложени су лексички облици који у свом саставу садрже (прилошку) партикулу (*up, down, in, out, on, off, over, across, under, away, through, about, above, along, around, back*, итд.). Већина прилошких партикула истовремено могу имати предлошку функцију. Карактеристични су за енглески језик од почетака па до данашњих дана, веома су чести у говорном језику, па и у сленгу, а због метафоричне сликовитости која почива у њиховој основи, посе велику експресивност. Редовно се граде од кратких-једносложних или двосложних глаголских основа домаћег, англосаксонског порекла.

Пошто садрже два елемента, поставља се питање њиховог семантичког односа и провидности значења. Мада је каткад та веза самоочигледна и мотивисана, најчешће није лако увидети зашто би спој дате глаголске основе и конкретне партикуле дао одређено значење. Управо због тога представљају проблем за ученике којима је енглески страни језик и они их често избегавају (уп. Dagut & Laufer, 1985, 151). С тим у вези Розамунд Мун каже: "Фразални глаголи се често представљају као произвољне комбинације које се не могу анализирати ни рационализовати [...] Заправо, у основи комбинација леже системи, а по аналогији и у складу с тим системима развијају се неологизми. Фразални глаголи су мотивисане, а не произвољне формације." (Moon, 1997, 46).

На примеру само једне врсте двочланих глагола – оних који садрже партикулу *up*, настојаћемо да покажемо да је мотивисаност у овој области заиста много већа него што се то обично сматра. Наиме, партикула *up* чини двочлане изразе у сасвим ограниченом броју значењских типова.

1. Сви поменути значењски типови изведени су из основног, просторног значења које *up* очигледно има. То значење у много чему је слично значењу

* Овај чланак заснива се на предавању које је аутор под називом "Један приступ фразалним глаголима" одржао у Београду 14. јануара 1998. године у оквиру семинара "Зимска школа страних језика" за наставнике средњих школа.

придева *high*¹ и може се представити као "удаљавање/удаљеност од површине (типично земље) у правцу супротном од деловања земљине теже".

Тако се у следећим двочланим изразима *up* јавља у свом примарном значењу: *walk up* 'пењати се пешнице', *come up* 'појавити се на небу', *grow up* 'расти', *pick up* 'подићи са земље', *rear up* 'усправити горњи део тела', *sit up* 'придићи се' (усправити горњи део тела ДОК СЕ СЕДИ), *put up* 'подигнути' (шатор, кишобран, колибу, зид). У изразима као што су *knock up* 'кудањем пробудити' или *stop up* 'ићи на спавање касније но обично' постоји прираштај у значењу, тј. веза између глаголске основе и партикуле није довољна за исказивање потпуног значења, али *up* ипак чува значење просторне висине; у првом случају ради се о типичној ситуацији када неко устANE после куцања, пошто је пре тога спавао. Елемент спавања није дат експлицитно и он доприноси идиоматичности. У другом случају парафраза би могла гласити 'зауставити се у у с п р а в н о м положају и не ићи на спавање', где опет спавање није поменуто и ствара идиоматичност.

Остала значења су, као што је речено, секундарна и изведена из претходно поменутог. то су 2. 'блиско', 3. 'у добром стању' и 4. 'снажно'.

2. Ова група значења успоставља везу с примарним значењем висине преко перцептивног искуства говорника, на основу кога објекат посматрања приближавањем субјекту постаје привидно већи и самим тим виши². Дакле, ради се о метонимијској вези између близине и висине. Илустрације за овај, 2. тип и 1. подтип значења пружају следећи примери: *pull up*, *bring up*, *draw up* (сви у значењу 'примаћи', на пример столицу), *come up* 'прићи', *close up* 'примаћи једне другима' или 'примаћи се једни другима', *follow up* 'непосредно следити', *look sb up* 'посетити некога после дуже паузе'. Последњи у низу ових примера представља фразеологизам јер садржи немотивисани прираштај значења с метонимијским померањем 'КРЕТАЊЕМ се примаћи и видети некога ПОСЛЕ ДУЖЕ ПАУЗЕ'. Кордер у значењу 'approach' ('приближити се') наводи глаголе кретања *run*, *walk*, *sail*, *rush*, *go*, *march*, *drive*, *swim* и *come*, који уз *up* дају поменуто значење. После *up* у тим случајевима чест је предлог *to* (Corder, 1960, 135).

3. Трећа значењска класа овде обухвата разне варијанте појма 'у добром стању'. То стање може бити визуелно, здравствено, емоционално, друштвено

1 Непосредно произашла из примарног, просторног значења јесу просторна значења: (а) "супротно од водене/ваздушне струје" (будући да је извор увек на већој висини у односу на даље делове водотока), (б) "на север(у)" (пошто је север на картама обично представљен горе), и (в) "ка важном месту", што је најчешће Лондон, пошто се ради о употреби везаној за британски енглески. Када је реч о случају (а) постоји аналогна употреба придева *high* у америчком енглеском у значењу "близу извора", а у последњем случају просторно значење меша се са конотацијом "значјан", чиме се опет пресликава полисемија придева *high*. Ево неколико примера:

- (a) Ships go a long way up.
His house is up (the) river.
The deer are up wind from us.
- (b) We are going up to Scotland.
John is up in York.
- (v) They went up to London.

2 Исто објашњење даје Lindstomberg (1998, 184).

или пословно, што илуструју следећи примери: *dress up* 'лепо се дотерати', *tidy up*, *smarten up*, *spruce up* 'дотерати, улепшати (некога или место)', *fix up*, *do up* 'дотерати (стан)', *fix up* 'средити' *make up* 'шминкати', *Things are looking up* 'ствари се поправљају', *chat sb up* 'забављати некога причом'. И овде има идиоматских израза – *do up* и *make up*.

4. У четвртој значењској групи као општи појам јавља се 'снажно' са својим подврстама.

4.1. Чисто значење јачине огледа се у следећим примерима: *heat up* 'загрева-ти, загрејати', *come up* '(о ветру) дићи се; (о светлости) појачати се', *prop up* 'подржати', *speed up* 'убрзати; поспешити', *strike up* 'започети (разговор)', *chalk up* 'постићи (успех, победу)', *keep up with* 'носити се с (нечим лошим)'; 'пратити, сазнавати'; 'наставити с нечим'. Идиоматски су *strike up* и *chalk up*, као и *keep up with* у прва два значења.

4.2. Са појмом снаге у тесној је вези појам повећања: *blow up* 'увеличати (фотографију)' (идиоматски), *save up* 'штедети', *add up* 'сабирати', *gather up* 'сакупити', *mark up* 'повећати цену (нечему) (идиом)', *feed up*, *fatten up* 'накљукати'.

4.3. Још један одвојак основног појма снаге представља појам потпуности (Corder, 1960: 135), као у: *pay up* 'исплатити дуг', *clean up* 'очистити', *clear up* 'рашчистити', *bandage up* 'повезати завојем', *burn up* 'сасвим изгорети', *open up* 'отворити', *end up* 'завршити (на крају)', *drink up* 'попити', *eat up*, *finish up* 'појести', *dry up* 'пресахнути', *cut up* 'расећи', *fill up* 'испунити', *shut up* 'затворити', *wind up* 'умотати', *pack up* 'упаковати', *wrap up* 'завити', *use up* 'потрошити', *sweep up* 'помести', *crack up* 'разбити; доживети нервни слом'.

4.4. Уз глаголе уништавања јавља се слика растављања на делове: *break up* 'развалити; распршити се; разићи се', *tear up*, *rip up* 'расцепити, распорити', *dig up* 'раскопати', *cut up* 'расећи', *split up* 'поделити; раскинути, разићи се'.

4.5. Уз глаголе у значењу заустављања и задржавања појам снаге који носи партикула *up* истиче немогућност кретања: *lock up* 'закључати', *do up*, *tie up*, *truss up* 'завезати (пакет)', *do up*, *button up* 'закопчати', *stop up* 'зауставити', *hold up* 'задржати, зауставити', *trip up* 'саплести', *gum up* 'слепити', *give up* 'предати се', *let up* '(о киши) престати'.

4.6. Иста партикула појачава основно глаголско значење када је то заузимање мањег простора: *coil up* 'омотати, овити', *roll up* 'смотати; засукати', *curl up* 'склудчати се', *fold up* 'пресавити', *sum up* 'резимирати', *fasten up* 'свезати (косу)'.

4.7. Уз глаголе који садрже значењски елемент 'тако да се види/чује' *up* само појачава исто значење. Овај појам у исто време може се ослањати и на појам блиског. Примери су: *stick up* 'окачити, извесити (на пример слику)' (меша се значење 'горе'), *conjure up* 'дозвати, дочарати', *cough sth up* 'искрснути, изнићи', *bring up* 'изнети у разговору', *phone up*, *ring up*, *call up* 'телефонирати', *come up* 'појавити се у разговору', *turn up* 'појавити се', *crop up* 'искрснути', *roll up* '(о људима) нагнати да би видели нешто необично'. Елемент 'необично' у последњем примеру није мотивисан и ствара фразеологизам, а и значења глагола *turn* и *crop* у горњим примерима фигуративна су, тако да су њихове везе са *up* идиоматске.

Нека значења могу се схватити двојако, као на пример *pump up a tyre* 'напумпати гуму' или *fix sb up with a place to stay* 'обезбедити боравиште', као

случај типа 'потпуно' или одвојак типа 'у добром стању'; *make up to sb* 'улагивати се некоме' – 'близина' или 'осећати се добро'; *stir up the fire* 'подстаћи ватру' – 'јачина' или 'у добром стању', а то доказују и неки већ поменути примери, као *walk up* или *come up*.

5. Посебно се издвајају значења која су настала од преноса значења целокупног, већ постојећег двочланог израза. Тако *pull up* има не само значење 'ишчупати' већ и метафоричко 'изградити'. Немогуће је потоње значење извести из неког посебног значења глагола *pull* (не постоји његово значење 'грдити' или нешто слично) коме би се онда додало неко од значења партикуле *up*. Веза између 'ишчупати' и 'изгрдити' мотивисана је и није тешко докучити је. Тако је исто са *sit up* 'придићи се' → 'Одједном се заинтересовати'; *cough up* 'искашљати' → 'дати новац'; *show sb up* 'учинити да се види' → 'обрукати'; *dry up* 'пресушити' → 'не моћи наставити говор'; *trip up* 'сапести' → 'збунити'; *bottle up* 'затворити у боцу' → 'запрести (осећања)'; *crack up* 'разбити' → 'доживети нервни слом'; *come up in the world/in society, come up a long way* 'далеко дотерати'; *buck* '(о коњу) пропињати се' → *buck up* 'образложити'; *crop* '(о летини) уродити' → *crop up* 'искрснути, изнићи; појавити се у разговору'.

Shack up у значењу 'почети водити заједнички живот с вољеном особом' потиче од именице *shack* 'колиба', док одговарајући глагол *shack* није забележен. Чак није ни неопходно посведочено значење двочланог глагола *shack up* ослањати на подлежаћи глагол **shack up* у значењу 'подићи колибу', будући да је забележен већи број случајева у којима је такође фразални глагол настао конверзијом од именице: *doll sb up* 'лепо дотерати некога' (значењски тип 3); *butter sb up* 'ласкати некоме' (тип 3); *bone up* 'вредно учити (тип 4; уп. *lazy-bones*); *soup up* 'фризирати (кола)' (тип 4); *dish up* 'изнети на таџирима' (тип. 2) и, фигуративно, 'изнети (предлог)'; *team up (with sb)* 'придружити се (некоме)' (тип 2); *brick up* 'зазидати' (тип 4.2); *clam up* 'умакнути' (тип 4.5).

Ворф (Whorf, 1956: 70) је приметио да се у значењу 'потпуно, до краја' *up* не јавља уз глаголске дисперзије без ограничења (*spread, waste, spend, scatter, drain, filter*), уз глаголе који означавају осциловања без покретања делова (*rock, wave, wiggle, nod*), уз недуративне глаголе: *kill, fight whack, tap, stab, slam, wrestle, hate*, као ни уз глаголе усмереног кретања (*move, lift, pull, push, put*) уз које *up* има значење 'нагоре'. Ворф не наводи објашњење зашто је то тако, али се да закључити да је, бар што се тиче прве три категорије, потребно да глагол по свом значењу не буде целовит, него да омогућава степеновање (што укључује и крајњи, завршни степен) или да је подложен трајном аспекту, што такође имплицира постојање делова глаголске радње. Осим тога неопходно је да облички глагол буде једносложен или двосложен, с акцентом на првом слогу, на што указује и Ворф. Другим речима, глаголи као *spread* и *rock* својом дефиницијом не допуштају тумачење 'делимично', па и не иду уз *up* у значењу 'потпуно'. Такође, *kill* и *hate* противе се тумачењу 'делимично' и 'потпуно' својим дефиницијама, што им брани да стану уз *up* у значењу потпуног. Четврта Ворфова категорија је посебан случај, где примарно значење надјачава секундарно и искључује га како не би дошло до двосмислености.

На сличан начин могу се објаснити и друге колокационе рестрикције с *up*. Намеће се општи закључак да у неидиоматским везама глагола и партикуле глагол и партикула имају заједнички део који их заправо и повезује и чини их неидиоматским. То је у првој групи и првој подгрупи друге групе значењски елемент 'кретање', будући да се глаголски део односи на неку врсту кретања, а партикула *up* обележава специфично правац кретања (нагоре или приближавање). Исто тако, у изразима поменутих у § 4.7 глаголски део већ сам по себи означава појаву која води виђењу или чувењу, па се са *up*, као што је већ речено, заправо само појачава већ дато основно значење.

Чак и ако се на овај начин облици свих двочланих глагола са *up* не могу увек предвидети, једноставно објашњење о разлозима њиховог постојања свакако олакшава памћење и води сигурнијој употреби од стране ученика.

ЛИТЕРАТУРА:

- Corder, S. Pit, *An Intermediate English Practice Book*, Longmans, London, 1960.
 Dagut, M.B. & B. Laufer, »Avoidance of phrasal verbs by English learners, speakers of Hebrew – a case for contrastive analysis«, *Studies in Second Language Acquisition* 7, стр. 73-79.
 Lindstormberg, Seth, »English Prepositions Explained«, John Benjamins, Amsterdam, 1998.
 Moon, Rosamund, »Vocabulary connections: Multi-word items in English« у: Schmitt, N. & M. M. Carthy (прир.), *Vocabulary: Description, Acquisition and Pedagogy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, стр. 40-63.
 Whorf, Benjamin Lee, »Language, Thought and Reality« M.I.T. Cambridge, Massachusetts, 1956.

The Main Semantic Types of Phrasal Verbs with 'Up'

It is claimed in the article that all semantic types of phrasal verbs with 'up' are derived from its basic spatial meaning, which is preserved in literal collocations, like *grow up*. The derived meanings are: 'near', 'in good state' and 'strongly'. The meaning 'strongly' has further ramifications: 'increase', 'completely', 'destroy', 'lack of movement', 'take up less space', 'appear'.

ЈУЛИЈАНА ВУЧО

Београд

Дозирање и обим лексике у уџбеницима италијанског за странце

У свим фазама учења страног језика пред ауторе уџбеника, течајева, наставних планова, када је реч о лексици, увек се најпре истичу тешкоће у вези са селекцијом лексичке грађе које својом сложености заокупљају пажњу стручњака. Неизвесности у овој области биле су и јесу предмет многих истраживања која упућују да се проблем решава у складу са многоструким циљевима и потребама ученика, и према њиховом узрасту и полазном нивоу знања језика.¹

Међутим, у процесу учења језика, у свим фазама, постављају се и два веома битна питања која су у првом моменту запостављена управо због превасходног значаја проблема селекције, али нису ништа мање битна и лакше решива у пракси. То су обим лексичког фонда уџбеника, и у уској вези са тим, проблем дозирања нове лексике.

У овом раду своју пажњу усредсредили смо на обим и дозирање лексике у почетној фази учења језика.

Своје ставове у раду излажемо на основу увида у теоријску литературу о овим проблемима, истраживања обављеног на преко 40 савремених уџбеника италијанског језика и дугогодишњег искуства у наставној пракси. Такође, на озбиљна размишљања и неминовне закључке о овим проблемима навео нас је ауторски рад на изради уџбеника италијанског језика за основне школе у Црној Гори.²

Обим лексичког фонда уџбеника

Подаци који се у вези са овом темом наводе у литератури веома су конкретни када се односе на количину, обим речи које представљају лексички

¹ О проблемима селекције уџбеничке лексике опширно се разматра у Ј. Вучо (1996).

² Јулијана Вучо, Саша Модерц, *Il mio italiano*, уџбеници за I, II и III годину учења италијанског језика, Завод за школство Републике Црне Горе, Подгорица, 1994, 1995 и 1997.

корпус за почетну фазу учења језика.³ Број речи за ову фазу у актуелним уџбеницима италијанског језика креће се у веома широким оквирима од 1500⁴ до неколико хиљада речи. Овако изражена неусклађеност у лексичком обиму уџбеника, може да наметне и утисак о недовољно промишљеном ставу аутора о овом проблему.

Савремени уџбеници италијанског језика, међутим, на двојак начин организују свој лексички фонд, решавајући тако рестриктивне захтеве језичких минимума и широке потребе за знањима из италијанске културе и цивилизације, наметнуте јасно израженим захтевима усклађеним са циљевима и потребама циљних група.⁵

Савремени уџбеници италијанског језика, организовани су као низ дидактичких јединица са више фраза⁶ и јасно израженим делом посвећеним култури и цивилизацији. Део дидактичке јединице који је посвећен увођењу нових језичких елемената – граматике и, већином, тематски одређене лексике креће се у поменутом обиму од најчешће 1500 до 3000 речи. Међутим, део дидактичке јединице посвећен елементима италијанске културе и цивилизације, обавезан додаток или боље рећи саставни део сваке дидактичке јединице од средине деведесетих година, садржи такође тематски одређене лексеме, али њихов избор није вођен поменутиим критеријима за избор лексике, већ је резултат специфичних, високо информативних, често специјализованих текстова. Нови лексеми у овим сегментима постају бројни и њихово бујање није могуће статистички објединити, нити нумерички изразити оквирним вредностима.

Став аутора најсавременијих италијанских уџбеника у вези са овим проблемом веома се јасно може уочити. Језички део дидактичке јединице обухвата строго контролисану лексику која, без великих ограда када је у питању дозирање од једне до друге дидактичке јединице, треба да у коначном збиру нових лексема обухвати потребе изражене у Прагу знања – *Livello Soglia*, 1500 речи (de' Paratesi, 1981), у Базичном речнику – *Vocabolario di Base*, 2000 речи

³ Говорећи о обиму речника којим ученик у институционализованим школским установама треба да овлада током прве године учења енглеског језика, Наум Димитријевић сматра, да се у почетној фази треба ограничити на број од око 400 речи (Димитријевић, 1966: 114). Овај број није могуће сасвим тачно одредити, сматра овај аутор "јер је лексику веома тешко тачно одредити. Лексичка материја није као граматичка која се може лако одредити и контролисати." Поменутих 400 речи требало би да обухвати следеће теме: школа, кућа, улица, породица, упознавање, игра, другови итд.

⁴ Број од 1500 речи само се формално подудара са оних 1500 речи предвиђених језичким Прагом знања за италијански језик (de' Paratesi, 1981). Суштински, сви течајеви-уџбеници који се позивају на Праг знања садрже између 5000 и чак 7000 лексичких јединица.

⁵ Промена која се у лингвистичким теоријама читава кроз прогресивно померање акцента са дескрипције формалних система на дескрипцију система који руководе употребом језика у ситуацијама стварне комуникације, огледа се у преласку са поимања језика у ужем смислу на концепт који укључује шире аспекте ситуационог, друштвеног и културног контекста (Ciliberti, 1994: 134). То контекстуално проширивање огледа се у настави језика и у промени циљева учења/наставе језика. Некадашњи циљ – лингвистичка компетенција, способност говорника да разуме и репродукује неограничен број тачно формулисаних фраза које до тада никада није произвео ни чuo, сада се замењује потребом да се пре свега стекне комуникативна компетенција.

⁶ О структури дидактичке јединице види Porcelli (1994).

(De Mauro, 1989) и у фреквенцијском речнику говорног италијанског језика – *Lessico di frequenza dell'italiano parlato* (De Mauro и др., 1993)⁷. Сличан обим, 1741 реч, обухвата и познати Балделијев и Мацетијев минимални речник италијанског језика начињен на искуственим критеријима.⁸ Други, условно речено, део лекције, или боље онај посвећен сазнањима из области културе и цивилизације ослобођен је контроле. Овај слободан приступ обиму и избору лексике уџбеника може се тумачити на више начина. Сматрамо, пре свега, да се културолошки садржаји не могу поједноставити у мери у којој би то захтевала ригорозна контрола новоуведене лексике и лексичког обима уџбеника. Култура и цивилизација најчешће се не могу објаснити упошћеним речником, избегавањем увођења нових речи и објашњењима помоћу познатих лексема. Ова чињеница доприноси и нашем уверењу да и методи у контроли уџбеничке лексике треба да се разликују. Уводни, такозвани *ивови* текст и/или текстови, по нашем мишљењу, треба да садрже у највећој мери основне појмове који би се кретали у оквирима обима предвиђеног за савладавање основа страног, у нашем случају италијанског језика. Постоји низ општих тема, најчешће су то теме које су предложене Прагом знања. Део посвећен цивилизацији и култури има за циљ да упозна ученика са најважнијим и најзанимљивијим појмовима, догађајима, личностима из италијанске историје, уметности, географије, италијанске обичаје, навике у понашању. Лексички избор аутора у вези са овим темама из области културе, уметности, етнологије итд. неминовно не може да буде усаглашен и разликује се од уџбеника до уџбеника. Али, веома често, ови текстови су и регионално обојени (у зависности од центра за учење језика у Италији за који је уџбеник намењен: Перуђа, Сијена, Рим, аутори одабирају и занимљивости из тих регија, а у непосредној вези са таквим опредељењем је и избор односно понуда лексема у уџбеницима).

Овакав став, готово неконтролисано увођење нових лексема, који ће се најчешће јавити само једном, и никада више неће бити поновљени или фиксирани, по нашем мишљењу, може се толерисати када се процес усвајања одвија у италијанској средини (L2). Онда када се језик учи на часу, али се онај најважнији део, фиксирања, проширивања и примене усвојеног наставља непосредно после часа, у за тај језик изворној, природној средини. Но, често се и у овим уџбеницима налазе лексеми којима сигурно није место у течају италијанског језика, који своју примену имају само у сасвим уским контекстуралним оквирима.

Строжу али не и драстичну, контролу обима предлажемо, међутим, у уџбеницима по којима се учи у срединама где је италијански страни језик.

Строга контрола обима нове лексике, међутим, неопходна је код уџбеника састављаних за обавезно школовање.

Занимљиво је да се у упутствима за спровођење провере знања италијанског језика не дају никакве нумерички изрежене препоруке за лексички обим потребан за постизање прописаних нивоа знања.

⁷ Подаци добијени у разговорима са Марчелом Силвестринијем (1991., 1993. и 1996. године) и Катерином Катериновићем и Маријом Клотилдом Боризио Катериновићем (1991. и 1993.).

⁸ *Vocabolario minimo della lingua italiana per stranieri* (Baldelli, Mazzetti, 1974).

Дозирање лексике

Дозирање речи је постепено и одмерено придодавање нових речи у појединим лекцијама.

У англосаксонској литератури овај термин јавља се као нешто шири појам градирање (grading).

Овом проблему нарочита пажња посвећује се у почетној фази учења језика.

На вишим ступњевима учења језика проблем нове лексике поставља се у мањој мери. Тада су савладане основе морфологије и синтаксе, стечена је и способност за креативност и самосталност у формирању језичког исказа. Проблем лексичког избора везан је и даље за тематске, ситуационе и функционалне критерије и вођен потребама корисника и њиховим циљевима уз веће присуство бројних аутентичних текстова, одломака из литературе, новинских чланака, итд. Број нових речи у одређеној дидактичкој јединици, подетапи, на вишим нивоима учења језика постаје ирелевантан, или мање релевантан него што је то на почетном нивоу. Контрола нове лексике није ригорозна као у почетној фази.

Нашу пажњу усредсредимо, дакле, на почетну фазу учења језика.

Количина нових речи која се уводи у једну дидактичку јединицу веома ретко је изражена јасном бројном вредношћу. И када је изражена ова вредност веома је разнолика и неусаглашена.

Позивајући се на закључке неколико аутора Р. Хркаловић (Хркаловић, 1974: 16), већином окренутих истраживањима руског и чешког језика, за посебне језичке вештине, помиње да се оптимални резултати мерени код вештине читања постижу са 3,6%-4,5% нове лексике у датом тексту. Такође, помиње се и категорија односа нових речи према познатом фонду лексема и испитиваном тексту, који се у неким истраживањима јавља у вредности од једне нове речи на 37 познатих. У другим случајевима тај однос износи 1:5, што износи 20%. Такав текст сматра се тешким штивом.

У истраживању које је Хркаловићева обавила (Хркаловић, 1974) број нових речи у текстуалном делу испитиваних уџбеника дат је у просечној вредности од 19 за корпус А и 10 за корпус Б. Примереност добијених вредности у овом истраживању није коментарисана.

Димитријевић наводи да има уџбеника (енглеског језика) који су се годинама примењивали широм Европе и читавог света, и који су стекли велики углед, а у којима се број нових речи у појединим лекцијама креће од 5 (10) до 40 (50) (Димитријевић, 1984: 141). Исти аутор сматра да би у фонд нових речи неке целине, осим основног, требало укључити и сва остала значења поједине речи (Димитријевић, 1984: 128). Такође поставља и питање да ли и идиоме треба третирати као нове речи.

Оптималан број нових речи не помиње ни Љубомир Михајловић, констатујући да релативна тежина градива у настави страног језика има релативну вредност. Неконтролисано варирање релативне тежине градива може да има негативно дејство на настави процес и на асимилацију градива (Михајловић, 1962: 188).

Титоне (Titone, 1966: 188) говори управо о непостојању тачних вредности за одређивање максимума или оптимума везаних за проблем ритма увођења

речника. Говорећи о произвољности у избору и градирању лексике код грама-тичко-преводног метода, истиче да овај метод у појединим текстовима понекад уводи чак и 35 нових речи (Titone, 1980: 162). Констатујући да је проблем *кон-шроле вокабулара* један од најважнијих за наставника, ауторе програма и уџбеника, Титоне даје општи поглед на овај проблем.

На самом почетку, сматра Титоне, треба увести само ограничен број речи које могу да послуже као веза за наставу фонологије и елементарне граматике. Касније, када ученик довољно овлада гласовима и структурама језика, његово знање језика зависиће непосредно од ширине и квалитета познавања лексичког нивоа језика. Питање одређивања максималних или оптималних вредности ритма у увођењу нових лексичких елемената нису била предмет егзактних истраживања. Дозирање се обично посматра на два начина: према новим речима уведеним у један текст, или се посматра према временском критерију, према једном наставном часу (Titone, 1966: 189). Такво мишљење, засновано на руским изворима, дели и Шекуларац (Шекуларац, 1992: 132). Увођење нове лексике, сматра Шекуларац, треба везати за јединицу времена, за наставни час. За почетну фазу препоручује се увођење нове лексике у мањим дозама, од 5-10 речи. На вишим нивоима овај број се удвостручава и може да достигне 20 речи по наставном часу.

Ритам увођења речи може знатно да се разликује од случаја до случаја, сматра Макеј подсећајући на критериј савладивости у избору речи (Maskey, 1953: 58). На пример, могуће је да постоје два метода која уведе исте речи, истим редом, па ипак, један уводи у просеку нову реч на сваких двадесет, а други на сваких 300 познатих речи. Макеј закључује да задовољавајућа градација полази од оне тачке језичког система који нам на најбољи начин омогућава да се утопимо у језик. Градација, а самим тим и градација лексичких елемената, значи много више од једноставног избора елемената добијених на основу селекције; то је селекционисани систем распоређен на најбољи могући начин.

У покушају да на што детаљнији начин осветлимо практичну страну проблема дозирања уџбеничке лексике, с намером да дођемо до конкретнијих одговора на питање колико нових речи уводити у једну лекцију – дидактичку јединицу, спровели смо малу анкету међу ауторима уџбеника за почетну фазу учења за одрасле у нашој средини. Одговори су и у тим разговорима били апроксимативни.⁹ Ипак, указивали су да се дозирање нове лексике креће у границама између 30 и 50 нових речи по лекцији.

Проблем дозирања лексике, дакле промишљеног, постепеног увођења речи веома је компликован и теоријски и практично нерешен. Такав закључак извели смо након детаљног увида у литературу из те области. Ни у пракси, ни у једном уџбенику из корпуса који смо обрадили овај проблем није решен.

⁹ Мр Татјана Јеремић, у усменом исказу, пружила је податке за уџбенике у којима је она била коаутор. У уџбенику Коларчевог народног универзитета, као што смо се касније у нашој анализи корпуса уверили, дозирање речи креће се од 30-40 нових речи у лекцији.

У материјалу "Тезе за писање уџбеника", Центра ЈНА за стране језике приложеном уз ауторске уговоре, у делу посвећеном садржају уџбеника, јасно је препоручен ритам увођења нових речи и израза: "композиција (садржај) сваке лекције – речник – до 30 нових речи и израза по лекцији".

Аутори су различито поступали, не придржавајући се било каквих бројчано изражених ограничења, нити се правилност могла уочити. Може се слободно закључити да се овом проблему непрофесионално и некохерентно приступа (код неких аутора број речи је до те мере претеран да смо сигурни да им проблем ни теоријски није познат).

Питања на која овде покушавамо да дамо одговор могу се формулисати на следећи начин: 1) колико речи увести у дидактичку јединицу или лекцију, 2) на ком нивоу учења, 3) да ли реч посматрати и бројати као јединицу само у њеном основном облику, оном који се налази у речнику или као нове узимати и флективне облике лексема (овај проблем нарочито је изражен код глагола, члана, предлога са чланом), 4) да ли се препустити апроксимативним проценама активног и редентивног усвајања лексема.

1) Постављање крутих лимита, по нашем мишљењу, може да представља оптерећење најмање на два начина: да допринесе извештачености текстова, и да оптерети аутора који ће изгубити време да избегне или избаци сувишне речи. Број нових речи односи се на читаву дидактичку јединицу, или лекцију, и обухвата, дакле, не само текстове који се у њој јављају, већ и вежбања и нове граматичке партије. Имајући то у виду, за аутора је мањи и лако решив проблем малог броја речи, јер постоји широк простор да се недостајуће речи убаце (кроз вежбања, путем семантички груписаних речи у такозване банке података или табеле, итд.). Велики проблем представља, међутим, жеља аутора да корисницима пружи што већи лексички фонд. Ова разумљива потреба да се да што више, може да изазове погрешан ефекат, да засити корисника, да га оптерети, да га несразмеран број нових речи које треба савладати дестимулише. Већ само одређење за тему упућује нас на одређену лексику од које можемо, следећи концепцију уџбеника, правити ужи или шири избор, затим издвајати посебне семантички сродне групе речи итд. Пред овим проблемом, у пракси, поступамо на следећи начин:

а) Пошто уводни текст треба да је исечак из стварног живота, као такав не може да буде кројен сасвим по мери. Сматрамо да прилагођавање текста наметнутом броју речи није добар пут ка успешно сачињеном тексту. Миримо се са чињеницом да ће неки текст имати више, неки мање нових речи. Али водимо рачуна да у броју не претеримо (ако се уопште може изразити бројем, ова вредност треба да се креће око десет).

По нашем мишљењу важно је дати другу врсту ограничења, а то је дужина текста, укупан број речи текста који треба да буде усаглашен – приближно једнак у целом уџбенику. Овакво ограничење, у зависности од концепције уџбеника, важи за све текстове у уџбенику (у нашем случају уводни текст има око 200 речи, текст из цивилизације и културе око 100 и текст рекапитулације око 100 речи. Могући проблеми у вези са бројањем члана и предлога с чланом, елидираних заменица итд., по нашем мишљењу треба решити тако што ће се члан бројати као једна реч и предлог с чланом као једна реч, елидирани речи као посебне речи итд.). Ни овде се не треба стриктно придржавати задатог броја, већ се прилагодити радњи и ситуацији у тексту. У пракси то решавамо на следећи начин: ако смо задали број речи у уводном тексту буде

200, онда ћемо настојати датај број не премашимо за осмину. Зауставићемо се на вредностима до 225 речи. Никада нам се, од сада, није јавио проблем мањег броја речи, али и у том случају треба поштовати логику текста.

б) Текст из цивилизације и културе треба да садржи нове лексичке елементе али не и нову граматику, јер текст треба да мотивише на лако читање и разумевање. При избору речи опет се опредељујемо за оне које нам сама тема намеће. Постуцимо исто као и у уводном тексту: строго водимо рачуна да нас тема не понесе. Укупан број речи је мањи, али нове граматике нема, тако да се опет, у пракси, можемо држати броја десет као граничног броја нових речи.

ц) У тексту рекапитулације, који служи за понављање и препричавање, диктат итд. најчешће фиксирамо уведене лексеме, али користимо ову могућност и да економишемо: на познатом тексту уводимо синонимне лексеме или изразе, изразе из породице речи и слично, који неће представљати потпуну новост, а шириће лексичке и семантичке способности корисника.

Ако се за текст из цивилизације и културе бира аутентичан текст из новина, литературе, реклами и сл., сматрамо да треба строго водити рачуна о лексичкој оспособљености корисника, не бирати такав текст само зато што је занимљив и атрактиван, већ пре свега зато што је употребљив, доступан и лако разумљив корисницима. Измене – замене познатим лексемама – могу се вршити (ако се не ради о тексту који се преноси, копира у свом изворном техничко-визуелном облику), али веома обазриво, да се не би нарушила аутентичност текста.

д) Већ смо поменули да су лексичка а и граматичка вежбања одлична прилика да се уведу нове речи. И овде, међутим, треба бити опрезан. Ако вежбања имају за циљ фиксирање одређеног граматичког проблема, онда не треба као нову, уводити реч која је носилац проблема који треба фиксирати (на пример у вежбу фиксирања глаголских времена, не треба уводити нове глаголе). У почетној фази, мада је начин занимљив и употребљив на вишим нивоима учења, нисмо присталице ширења семантичких вредности речи кроз вежбе вишеструког избора, употребљавамо најчешће за проверу разумевања претходног текста (на пример: у тексту се јавља *stazione ferroviaria* коју корисник треба да препозна између три или четири могућности *stazione termale, di servizio, balneare, ferroviaria*). Сматрамо да овакав начин увођења нове лексике може веома да збуни корисника.

е) Током израде свих текстова, треба водити рачуна о новој граматици која се у датај лекцији уводи. Увек нове граматичке појмове подржати примерима са познатом лексиком. Никада не уводити нову граматику и нове лексеме истовремено.

2) Дозирање лексике, по нашем мишљењу мора да зависи и од нивоа учења језика. И то је разлог што се овом проблему не може приступити једноставно, одређујући број нових лексема по лекцији. У почетној фази учења језика, када је све непознато, када позитивна мотивација изузетно много значи за успех у савладавању елементарног разумевања и изражавања, крупни кораци напред праве се, пре свега, захваљујући учењу нових лексема. Нови простори савладавају се са новим темама и ситуацијама које се усвајају са новим речима.

Зато је почетни ниво и најоптерећенији новим лексемима. На вишим нивоима, нових лексема ће бити мање, али ће се ући у област компликованих структура које ће заокупити корисника.

Будући да се средњи и виши нивои учења надовезују на почетни ниво, који подразумева да корисници владају већ стеченим, првим, основним вокабуларом који се јавља у листама лексичких минимума, увођење нове лексике не треба да буде подвргнуто строгој контроли. Овакав приступ развија семантичке способности корисника.

Практична последица таквог начина мишљења може да буде и увођење идиоматских израза на крају лекција или у неким секвенцама дидактичке јединице, који пружају даљу могућност проширивања лексичко-семантичког репертоара корисника.

3) Код увођења нових лексема јавља се проблем шта бројати као нову реч. Да ли сам лексем или његове реченичне реализације (да ли се придев броји индексом 1 или, у зависности од врсте 2 или 4, да ли глагол бројати само у инфинитиву, или бројати као нове речи и све облике његове парадигме). Неки издавачи прописивали су вредности за оба ова случаја, тако да се нова реч у свом основном облику рачуна 1, а облици парадигме имају вредност 0,30.¹⁰

Овај начин бројања нове лексике не одбацујемо али га нисмо примењивали у пракси. Сматрамо да свака стриктност и искључивост губи на спонтаности. По нашем мишљењу, сврсисходније је направити текст – реплику стварног језичког чина, макар и са понеком речи више.

4) Како одредити и наложити наставнику да корисници речи из уџбеника треба да усвоје активно, а неке само рецептивно, није једноставно питање, и сматрамо да је тешко решиво. Јер, неко ће активно употребљавати оно што је намењено рецептивном усвајању, и обратно. Питање активне и рецептивне лексике, по нашем мишљењу, може да буде актуелно и мерљиво приликом евалуације, јер се може проверити да ли корисник одређену реч употребљава или је само разуме. Код усвајања, проблем остаје отворен. У пракси решили смо га усменом препоруком да су, на пример, лексеми који су се јавили у посебним лексичким табелама са тематски груписаним речима намењени мотивисанијим, успешнијим корисницима који желе више од просечног ученика. Такве лексеме не треба подвргавати евалуацији.

ЛИТЕРАТУРА:

Ciliberti, Anna (1994)

Manuale di glottodidattica, La Nuova Italia, Firenze

De Mauro, Tullio (1989)

Guida all'uso delle parole, Editori Riuniti, Decima edizione aggiornata, Roma

De Mauro, Tullio – Mancini, Federico – Vedovelli, Massimo – Voghera, Miriam (1993)

Lessico di frequenza dell'italiano parlato, Etaslibri, Milano

¹⁰ Мр Татјана Јеремић, усмени исказ. Ради се о прописима начињеним за израду уџбеника за војне школе.

- Димитријевић, Наум (1966)
Метод у почетној настави сџраних језика, Завод за издавање уџбеника, Београд
- Димитријевић, Наум (1984)
Заблуде у настави сџраних језика, Свјетлост, Сарајево
- Димитријевић, Наум (1986)
Тестирање у настави сџраних језика, Свјетлост, Сарајево
- Feddi Giovanni (1994)
Glottodidattica, Fondamenti, metodi e tecniche, Libreria UTET, Torino
- Galli de' Paratesi, Nora (1981)
Livello soglia, Consiglio d'Europa, Bruxelles
- Хркаловић, Радмила (1974)
Дидактичко-лексичка анализа уџбеника енглеског језика за почетну годину учења сџраног језика, Научна књига, Београд
- Mackey, William F. (1953)
 What to Look for in a Method: Grading, *English Language Teaching*, vol. VIII, br. 2, стр. 45-58, British Council, Oxford University Press.
- Porcelli, Gianfranco (1994)
Principi di glottodidattica, Editrice La Scuola, Brescia
- Titone, Renzo (1966)
Le lingue estere, Metodologia e didattica, Con la collaborazione di John B. Carroll, Pas-Verlag Zürich
- Titone, Renzo (1980)
L'insegnamento delle lingue nel mondo, Quaderni di metodologia dell'insegnamento dell'italiano a stranieri, C.I.L.A., Edizioni Guerra, Perugia
- Вучо Јулијана (1996)
Критерији за избор лексичке грађе уџбеника италијанског језика за сџранце, необјављена докторска дисертација, Универзитет у Београду
- Шекуларац, Божићар (1992)
Сџрани језик у настави, Универзитетска ријеч, Никшић

Grading and Scope of Lexical Items to be Covered in the Textbooks for a Foreign Language Teaching

The paper attempts to identify problems of grading and scope of lexical items to be covered in the textbooks for a foreign language teaching and learning of Italian as a foreign language.

The problem of grading and scope of lexical items to be covered is actually approached more from qualitative than from quantitative aspect.

The paper presents the author's opinion and experience based on research on a corpus of 41 textbooks of Basic Italian for adults, published from 1975 to 1995. The chief objective is to offer some conclusions and possibilities to find a solution to the problem.

СЪЕЖАНА КОРДИЋ
Münster, Њемачка

Личне замјенице као језична универзалија

0. Увод

У изражавању субјективности и персоналности као специфичних појава антропоцентричности у језику личне замјенице имају изнимно важну улогу. Оне не само да су прва точка за субјективност у језику (Benveniste 1974: 292) него су, као и лични облици глагола, основно језично средство персоналности (Бондарко 1991: 6-7). Присутне су у свим језицима (Benveniste 1974: 291) – може се само догодити да се у одређеним језицима под одређеним околностима личне замјенице намјерно изостављају, нпр. на Далеком истоку, због принципа уљудног опхођења. Али и тамо имплицитна присутност личних замјеница даје ријечима које се користе умјесто њих (као означивачи друштвене хијерархије) њихову социјалну и културолошку вриједност.

Систем личних замјеница с максималном очитошћу показује егоцентричност организације говорног акта, улоге се оријентирају с обзиром на говорника: тако је *ми* проширени симбол пошиљаоца ријечи помоћу којег говорник уједињује себе с другим лицима; *јии* и *ви* представљају партнера говорника и наступају у обавезној контекстуалној вези с *ја*; *он* не само да означава несудионика говорног акта, него одражава и одстрањену позицију самог говорника, позицију приповједача (Хемик 1990: 11). Такви, према говорнику оријентирани деиктички системи су најраширенији, док они оријентирани према суговорнику представљају ријеткост (Mühlhäusler & Harré 1990: 62). У овом раду описат ће се сличности и разлике личних замјеница првог и другог лица у успоредби с личном замјеницом трећег лица, посебности личне замјенице трећег лица у систему личних замјеница и њен однос према показним замјеницама. Прије тога говорит ће се о семантичким и граматичким посебностима личних замјеница опћенито.

1. Семантичке посебности личних замјеница

Скоро у свим језицима функционирају личне замјенице као засебна врста ријечи, зато што их посебност њихове природе доводи до морфолошких посебности (Майтинская 1969: 34). Посебност личних замјеница и њихова

разлика наспрам именица произлази из разлике између именичког, номинирајућег значења наспрам комуникативног значења, код којег денотат није једноставно лице, него лице с тачке гледања његове улоге у говорном акту. Личне замјенице су специфичне језичне јединице које именују човјека (номинативни аспект) према његовој улози у говорном акту у даном тренутку комуникације (комуникативни аспект): активну улогу пошиљаоца ријечи у говорном акту има 1. лице, пасивну улогу адресата има 2. лице, а 3. лице је несудионик говорног акта (Химик 1990: 8-9).

О самом питању имају ли уопће личне замјенице значење нису услужена схваћања (Селиверстова 1988: 26-27). Лингвисти који замјенице сматрају лексички празним ријечима обично пребацују своје занимање на функцију замјеница. Такав приступ има коријене у античкој традицији, према којој су замјенице дефиниране као *замјењивачке* ријечи (Ницолова 1986: 3). Поједини аутори истичу да је та античка наслијеђена терминологија, изрази *замјеница*, *лице*, отежала увид у бит и функцију личних замјеница (Bellmann 1990: 153). Основни аргументи против приказивања замјеница као *замјењивачких* ријечи јесу да замјенице често немају антецедент и да личне замјенице 1. и 2. лица не замјењују именице, него су једино адекватно средство означавања говорника и суговорника као обавезних партнера сваке језичне комуникације (Jespersen 1955: 82; Ницолова 1986: 4; Helbig & Buscha 1994: 232; поједини аутори називају замјенице *ја*, *ми* замјеницама-именицама, в. у Майтинская 1969: 35), те да замјенице имају своје значење, различито од значења именица на које могу упућивати (Волф 1974: 4; Селиверстова 1988: 28).

Док једни лингвисти истичу *замјењивачку* и *анафоричку* функцију замјеница у тексту, други истичу *деиктичку* функцију замјеница, њихову улогу у успостављању односа између описиваног догађаја и говорног акта (деиктичност као карактеристика замјеница издвојена је већ у античкој граматички, в. у Ницлова 1986: 6). У дефинирању замјеница користи се и термин *указивање*, под којим неки лингвисти подразумевају вид значења, а други функцију. Селиверстова (1988: 29) сматра да указивачка функција замјеница не доказује одсуство значења код личних замјеница, него само потврђује да замјенице не карактеризирају денотат његовим властитим својствима. Доказ за постојање значења код личних замјеница је то што свака од њих носи своју информацију која не зависи од контекста. Може се спорити о томе да ли се значење замјенице *ја* исцрпљује указивањем на идентичност судионика догађаја с аутором исказа у којем се тај догађај описује, но очито је да је та информација стална, независна од контекста и да се не мијења од једног исказа до другог. Химик (1990: 14) такођер истиче сталну компоненту значења личних замјеница, која се састоји од два сема: један сем означава лице, а други изражава однос лица према његовој позицији у говорном акту, па је тако 1. лице = лице + пошиљалац ријечи, 2. лице = лице + премалац ријечи, адресат.

Селиверстова (1988: 31-32) сматра да се значење личних замјеница не може свести на указивање на однос судионика догађаја према акту говора у којем се тај догађај описује. Кад би се могло на то свести, онда би значење *ја* било идентично значењу 'онај који изговара ове ријечи'. Но није идентично: освјештавање разлике очито је у неким културним традицијама када се избје-

гава употреба *ја* и замјењује изразима попут наведеног горе. Замјенице *ја*, *џи* за разлику од описних израза повезују се с личношћу говорника и адресата (та повезаност позната је још од Humboldta). Селиверстова мисли да карактеризирање судионика догађаја као личности чини главну разлику замјеница *ја*, *џи* према изразима попут *мој судговорник*. Према тој ауторитету, личне замјенице имају значење које не зависи од контекста и не мијења се у сваком говорном акту, а то стално значење састоји се од следећег: 1. указивање на начин карактеризирања актанта ситуације (нпр. представљаје актанта ситуације као личности или, напротив, као члана класе), 2. информација о томе гдје тражити и да ли тражити сазнање које недостаје. Тако се у значењу *ја*, *џи* налази информација о томе да се актант ситуације карактеризира као личност, но притом се не открива каква су својства те личности. Указује се само на то тко добива дану карактеристику: говорник, слушатељ. Код замјенице 3. лица такођер су присутна два слоја значења: *он* показује да је денотат истовјетан денотату неког елемента из претходног или наредног контекста, или одашиље на неки денотат у извањезичној ситуацији. Несамодостатност и повезано с тим одашиљање чине основну разлику између замјеница и неза-мјеница и чине замјенице знаковима посебног типа.

2. Граматичке посебности личних замјеница

Личне замјенице разликују се по низу својстава од именица: упућивањем, означавањем трију лица, различитом деклинацијом, посебним синтактичким особинама, каква је нпр. да личне замјенице могу бити субјекти првог и другог лица, док именице, осим дијелом у словенском и шпањолском, то не могу (Клајн 1985: 24). За разлику од именица, личне замјенице првог и другог лица у већини језика немају сталан граматички род. Граматичка дефектност није ријеткост код замјеница (Ницолова 1986: 15-17), нпр. 1. и 2. лице једнине и множине личних замјеница у славенским језицима немају облике за род, повратна замјеница у славенским језицима нема облике ни за род ни за број ни за лице, повратно-посвојна замјеница у славенским језицима не мијења се према лицу, кратки облици личних замјеница и повратне замјенице у оним славенским језицима гдје постоје по правилу не могу долазити с приједлозима итд. У многим језицима су падежни системи именица и личних замјеница различити (један од њих има мање или више падежа), нпр. у енглеском личне замјенице имају објектни падеж, а именице немају; често се по једном типу деклинације деклинирају 1. и 2. лице, а по другом 3. лице; падежни облици замјеница у једнини често се формирају другачије од падежних облика замјеница у множини; коси падежни облици формирају се суплетивно у разним језицима: нпр. рус. *я, мне, меня, мной, мы, нам, намй* (Майтинская 1969: 189-194). Нека граматичка значење код замјеница имају специфичну варијанту, нпр. множина код личних замјеница 1. и 2. лица може се проматрати само као посебна варијанта множине код именица.

У низу језика се лична замјеница не мора употријебити кад има функцију субјекта (познато је да се у језицима с развијеним личним глаголским облицима личне замјенице често испуштају, *ibid.*: 146). То су тзв. "про-дроп"

језици. Тако се нпр. у хрватско-српском, за разлику од нпр. њемачког или енглеског, лична замјеница у функцији субјекта испушта ако није контрастирана или посебно наглашена. Факултативни карактер субјектне личне замјенице у про-дроп језицима доводи до тога да је у одређеним случајевима њено испуштање чак нормативно: нпр. у бугарском у одређеноличним реченицама с глаголом у 1. лицу једнине; у уопћеноличним реченицама с глаголом у 2. лицу једнине; у неодређеноличним реченицама с глаголом у 3. лицу множине (Ницолова 1986: 43-44). Субјектна лична замјеница факултативна је и у македонском (Friedman 1993: 291) и у пољском, за разлику од руског, у којем је присутност субјектне личне замјенице нормална, а њено изостављање значењски маркирано (Nilsson 1982: 32).

Постоје разлике између писаног и говореног језика у испуштању факултативне личне замјенице: у говореном језику се мање испушта прономинални субјект. За личне замјенице *ja* и *ми* још је Benveniste (1974: 280) опћенито истакао да је тешко замислити један кратки говорени текст у којем се не би појавиле (а у дугачком знанственом тексту не морају се појавити ни једанпут). Анализа телефонских разговора у пољском показала је сљедеће (Nilsson 1982: 32-33): ако је глагол у другом лицу, онда је однос 2:1 између нултог и експлицитног замјеничког субјекта; ако је глагол у првом лицу, однос је 3:1; а ако је у трећем лицу, однос је 4:3. То »demonstrates that explicit pronominal subjects are considerably more common in spoken than in written language«. Јер у писаном језику анализа корпуса показује да експлицитни прономинални субјект у трећем и првом лицу сингулара долази само у 3-10% реченица (изнимака има утолико што понекад неко књижевно дјело може бити ближе говореном него писаном тексту). Експлицитност прономиналног субјекта у пољским текстовима даје тексту стилску маркираност, колоквијалну нијансу. У руском, који није типичан про-дроп језик, обрнуто је: изостављање прономиналног субјекта у првом или другом лицу даје тексту одређену енергичност, брзину, колоквијалну нијансу (Nilsson 1982: 38-39). што се тиче про-дроп језика, разлог за честу присутност факултативних личних замјеница првог и другог лица у говореном језику може се тражити у својству разговора да су они изразито персонална комуникација – ”лицем у лице” – , а ту персоналност најдиректније им и понајвише придају личне замјенице, па је разумљиво да се у разговорном језику њима не економизира. Осим тога, за разговоре је карактеристична стална измјена улога говорника и сугворника, а замјенице првог и другог лица једнине и множине означавају управо то преузимање улога. Помоћу њих се постиже и истицање референата и изражава присност. Опћенито личне замјенице припадају међу најфреквентнији језични материјал (нпр. у *Частотном словаре руског језика* под редакцијом Л. Н. Засориной личне и показне замјенице налазе се међу 20 најчесталијих ријечи, в. Граудина 1980: 228; у милијунском корпусу хрватског језика Завода за лингвистику Филозофског факултета у Загребу замјеница *ja* налази се међу осамнаест најфреквентнијих ријечи хрватског језика). Велика фреквентност употребе личних замјеница и чињеница да су у многим језицима личне замјенице кратке, економичне ријечи стоје у међуодносу. У свим западнославенским и јужнославенским језицима постоје и посебни енклитички облици личних замјеница и реф-

лексивне замјенице. Кад постоји краћа и дужа варијанта облика, може се уочити тенденција ка економији, тј. кориштењу краћих облика (Граудина 1980: 228).

3. Личне замјенице првог и другог лица у успоредби с трећим лицем

На примјерима разних језика показује се да је врло раширен систем од шест личних замјеница, као базични инвентар с три лица и два броја (иако има и другачијих система, нпр. код америчких Индијанаца, Mühlhäusler & Harré 1990: 85). Унутар система личних замјеница постоји хијерархија у изражавању персоналноности (Бондарко 1991: 6-7): Центар функционално-семантичког поља персоналноности чини 1. лице једнине, *ја*, које представља говорника. С њим у међуодносу је 2. лице једнине, *ми* (*ми* и *ви* имају потчињен положај у односу на *ја* и *ми* јер значења *ми*, *ви* представљају указивање на скупину лица у коју су укључени и *ја*, *ми*). Ближу периферију (или пријелазну област између центра и периферије) представља семантика 3. лица кад оно указује на особе. Та семантика 3. лица активно је у узајамном односу са семантичком језгром персоналноности. што се тиче предметнога 3. лица, оно има изразит периферни карактер. Та хијерархија је универзална: У сваком језику семантички центар персоналноности чини првенствено *ја*, које је у суодносу с *ми* у подсистему судионика говорног акта. У сваком језику је указивање на 3. лице повезано с пријелазом од центра ка периферији, а указивање на предмете представља даљу периферију.

Замјенице 1. и 2. лица битно се разликују од замјенице 3. лица. Док се замјенице 1. и 2. лица односе само на људе (осим у ријетким случајевима персонификације), замјенице 3. лица у многим језицима односе се и на предмете и појаве. Само *ја* и *ми* изражавају уникалност, *ја* је онај који производи исказ, *ми* је онај којему се обраћа, док *он* може представљати бесконачан број субјеката или ни једнога, може се комбинирати са сваком објективном референцијом (Benveniste 1974: 257, 281). *Ја* и *ми* су судионици у говорном акту, а *он* несудионик. *Ја* и *ми* се узајамно обрћу: онај којег говорник одређује као *ми* сам мисли о себи у терминима *ја*, и обраћајући се к *ја*-у преокреће *ја* бившег говорника у *ми* (ibid.: 257, 289). Но то обртање не значи ни једнакост ни симетрију: »'ego' besitzt im Hinblick auf *du* immer eine transzendente Position« (ibid.: 290). Због обртања, *ја* означава два различита лица овисно о томе да ли је тренутно говорник А или Б. Исто се догађа и с *ми*, док се значење 3. лица не мијења без обзира на то да ли о њему говори А или Б. *Ја* и *ми* сједињују у себи деиксис и номинацију (Химик 1990: 13). Те замјенице се по својим функцијама више разликују од показних замјеница него лична замјеница 3. лица. Док се помоћу личних замјеница *ја* и *ми* указује на самог говорника или самог суговорника, помоћу показних замјеница може се указивати само на сферу говорника или сферу суговорника (Майтинская 1969: 195-196). Weinrich (1993: 87) сврстава све што припада датој комуникацијској ситуацији а нема у њој једну од примарних комуникацијских улога (дакле нема улогу говорника или улогу слушатеља) у једну велику *Restkategorie*, коју именује *Referenzrolle*. То је 3. лице, и то без обзира да ли означава особу или предмет.

Прво лице је непосредно изражавање субјективности, док је треће лице несубјективно (Химик 1990: 4). Треће лице може испуњавати чисто граматичку, формалну функцију у тексту (нпр. празан симбол за субјект), може се користити као просентенцијализатор, може се десемантизирати, претворити у честицу, док 1. и 2. лице чувају своју референтност; 3. лице не може бити компензирано глаголским наставком кад он не изражава род (Ницолова 1986: 43). За разлику од 1. и 2. лица, 3. лице може замјењивати именице (Бондарко 1991: 33). Личне замјенице 1. и 2. лица множину не формирају од коријена паралелних замјеница једнине, док замјенице 3. лица множине имају исти коријен као замјеница 3. лица једнине. Зато се тврди да су *ја*, *џи*, *ми*, *ви* засебне, одвојене замјенице, док *они* представља множински облик од *он* (Булыгина & Шмелев 1997: 326).

4. Посебност личне замјенице трећег лица

О личној замјеници 3. лица чак се тврди да се више разликује од личних замјеница 1. и 2. лица него што им личи (Химик 1990: 62). Позната је тврдња Бенвениста (1974: 285, 255-257) да је треће лице немаркирани члан у категорији лица, и »die '3. Person' ist keine 'Person'; es ist dieselbe Verbform, deren Funktion es ist, die *nicht*-Person auszudrücken«. Томе у прилог говори и чињеница да у многим језицима нема посебне личне замјенице 3. лица, да у многим језицима глагол 3. лица једнине често нема ознаку лица, тј. за разлику од 1. и 2. лица има нулти морфем (у енглеском је обрнуто, тамо је само 3. лице у индикативу презента маркирано наставком) и да је 3. лице безлична форма глаголске флексије, која се користи за безличне изразе.

Спорни статус 3. лица истиче и Bellmann (1990: 154) упозоравајући да 3. лице није никада потпуно прихваћено – има граматика које тзв. личну замјеницу 3. лица одвајају од личних замјеница и придружују другим замјеницама, нпр. показница. Helbig & Buscha (1994: 232) напомињу да за личну замјеницу 3. лица није адекватан назив *лична* јер та замјеница је опће средство означавања онога о чему говорник и суговорник говоре, што не мора бити особа него може бити и предмет, апстракција итд. О исказима с личном замјеницом 3. лица Бенвенисте каже да нису лични, тј. у њима говорник не упућује на себе, него на неку ”објективну” ситуацију. Према истом аутору, *он*, *она*, *оно* служе као кратице и надомјестак, они замјењују или повезују два материјална елемента исказа, те нема ништа заједничко између те замјењивачке форме и индикатора лица.

Успркос томе, ипак је и 3. лице члан категорије персоналности јер у значењу облика 1. и 2. лица множине престаје ограничење које се односи на несудјеловање 3. лица. Код 1. и 2. лица множине могуће је пресијецање с лицима која не судјелују у говорном акту, нпр. *ми* = *ја*+*он*, *ви* = *џи*+*они*. Тиме значења *ми* и *ви* непосредно укључују одређени однос према ”трећим лицима”. Притом се ради о 3. лицу које се односи на особе, док 3. лице које се односи на предмете заиста има ознаке не-лица и налази се на периферији персоналности (Бондарко 1991: 34-35).

Због могућности замјенице 3. лица да се односи и на особе и на предмете говори се о њеној максималној граматичности, услијед које може добити и

сем особе и сем предметности (Химик 1990: 16). Граматички садржај замјенице 3. лица богатији је од граматичког садржаја замјеница 1. и 2. лица. Опћенито замјенице које означавају друге изражавају већи број дистинкција него замјенице које означавају *ja* (Mühlhäusler & Harré 1990: 84). Зато треће лице зна у неким језицима бити врло раслојено. Тако Wundt (1921: 52) наводи да се у индијанском черокеском језику употребљава девет различитих замјеница трећег лица зависно о томе да ли онај на којег се упућује стоји, сједи, хода итд.

На материјалу разних језика потврђено је да најмање могућности показивања граматичког рода допушта 1. лице, а највише 3. лице (Kerner 1989: 176). Опћенито »Gender distinctions in pronouns are made in many genetically unrelated languages [...] it is most important to distinguish the gender of what is spoken about and less important to signal that of the addressee and even less that of the speaker.« (Mühlhäusler & Harré 1990: 70). Лична замјеница трећег лица у разним језицима има одвојене облике за три рода, нпр. у хрватско-српском има облике за три рода у једнини и за три рода у множини. Разни језици показују да је у сингулару већа могућност за опозицију рода, док у плуралу често наступа неутрализација (Weinrich 1993: 97). Тако је у већини германских језика разликовање у роду у 3. лицу ограничено на сингулар, као и у руском и бугарском језику. Објашњење за исказивање рода у 3. лицу Ницолова (1986: 39) налази у сљедећем: док су говорник и слушатељ одређени говорним актом, несудионика говорног акта може бити већи број, и кад се о њима говори помоћу личних замјеница 3. лица, може важну разликовну улогу имати разлика у роду. Зато личне замјенице 3. лица имају посебне облике за три рода. Романски језици по правилу и у множини показују разлику у роду, а има језика у којима се чак у сва три лица остварује разлика у роду, било у природном било у граматичком (Майтинская 1969: 171).

Док индоевропски језици разликују мушки, женски и средњи род, има језика који разликују живо/неживо, апстрактно/конкретно итд. Појам живог и људског блиско је повезан с категоријом лица као судионика у комуникацији. Зато не изненађује да у неким језицима личне замјенице уопће не могу реферирати на неживо. У неким другим језицима замјенице трећег лица могу упућивати и на неживо, на предмете, нпр. у хрватско-српском, руском, њемачком. Нема података да би неки језици имали: а) лице/не-лице разлику у 2. лицу, а не и у 3., б) разлику у роду у 1. и 2. лицу, а не и у 3., ц) разлику у роду само у множини, д) израз поштовања у 1., а не и 2. лицу, е) дуал за 3. лице, а не и за 1., ф) проксимал за 3. лице, а не и за 2. (Mühlhäusler & Harré 1990: 82).

Треће лице је јаче диференцирано од других комуникацијских улога јер су комуникацијске улоге говорника и слушатеља захваљујући ситуацијској евидентности у правилу оштро контуриране и нису потребни додаци за њихово одређење (Weinrich 1993: 97). Граматичка подјела денотата људи/не-људи односно живо/неживо среће се само у сфери замјенице 3. лица јер се 1. и 2. лице односе на судионике говора па стога не могу указивати на не-људе (Майтинская 1969: 165). Код личних замјеница 3. лица у неким језицима се разлика између указивања на људе/не-људе не изражава у основним облицима, него само у косим падежима: њем. *er, sie, es* се односи и на људе и на

предмете, но с приједлозима се односе само на људе, *für ihn, über ihn, von ihr*, док се за указивање на не-људе користе ријечи *dafür, darüber, davon* (ibid.: 166-167). У германским језицима постоји и подјела личних замјеница 3. лица према одређености/неодређености лица на које се указује: паралелно с личним замјеницама 3. лица које се односе на одређена, позната лица, употребљава се и лична замјеница која изражава да лице актера није познато или се на њега не жели указати конкретно, нпр. њем. *man* (Winter 1987: 75), енгл. *one*. И француски има замјеницу 3. лица за неодређено-личну референцију (Булыгина & Шмелев 1997: 321).

Упућивање на предмете или особе које нису ни говорник ни суговорник по правилу је анафорично. Стога личне замјенице трећег лица имају битну улогу у остваривању кохезије текста (Илиева 1985: 30; прономинализирање се сматра најважнијим средством изградње кохезије текста, Duden *Grammatik* ⁵1995: 321). Оне су најједноставније средство за реферирање уназад на именичку синтагму. Girke (1985: 56, 75) истиче да су код тих замјеница као и осталих анафора »entscheidenden Begriffe *Sicherung der Referenz und Vermeidung von Informationswiederholung*«. Чешће су у наративним и дескриптивним текстовима. Односе се на било који антедедент у којему је главна ријеч лексички именица. Притом семантика замјенице *он* не дуплицира антедедент и располаже неким елементима значења који чине специфичност те замјенице. Помоћу ње може се изразити и само концептуална идентичност, без референцијалне идентичности, нпр. у хрв.-срп. (телефонски разговор) А: *шито радиш?* Б: *Управо љавим љорџу.* А: *И ја ћу је суџра љравити.* (у том примјеру у њемачком, руском и енглеском није могуће употријебити личну замјеницу).

Може се запазити да су личне замјенице 3. лица већ толико устаљени знак кореференције с именицом у претходном дијелу текста да би у неким примјерима понављање именице на мјесту личне замјенице раскинуло кохезивну везу. Наиме, иста именица би се поновљена тумачила као да се односи на неке друге референте. Објашњење за ову појаву по свој прилици лежи у економизирању, које је стално својство језика. Па тако, кад је могуће постићи економичност употребом замјењивачко-упућивачке ријечи, а таква ријеч ипак није употријебљена, онда се и самом понављању именице придружује значење. Оно постаје сигнал да је нешто измијењено (јер иначе би се, претпоставља се, као економичнија употријебила замјењивачко-упућивачка ријеч), а како на појмовном плану промјене нема, преостаје једино план референције проматрати као измијењено подручје. Лична замјеница је знак тематичност (»die Pronominalisierung signalisiert thematische Kontinuität«, Girke 1985: 76), док се понављање именице схваћа као рематизирање. У низу синтактичких окружења мора се прономинализирати, првенствено у зависним реченицама, нпр. *Марија_и каже да ће она_и/*Марија_и суџра изити на исџиџи*. Очито је да зависна реченица мора бити мање оптерећена тематским елементима. Будући да рематску информацију, због које се зависна реченица и уврштава, изричу други њени дијелови, понављање именице било би непотребно оптерећивање познатом информацијом, темом.

Лична замјеница 3. лица користи се да означи истовјетност с објектом који је фиксиран не само за говорника него и за слушаатеља – ако говорник

није сигуран да је и за слушатеља фиксиран денотат замјенице, онда ће користити и именицу, па долази до удвајања: *Он, мој браћо, мисли на нас; То је кужио за њега, за свој сина* (Ницолова 1986: 42).

Све посебности личне замјенице 3. лица наспрам личних замјеница 1. и 2. лица сумира Химик (1990: 16) на следећи начин: а) одсутност материјалног значења у основној употреби, б) анафоричко функционирање, ц) максимална граматикализација, д) грамеми рода и броја, е) одношење и на особе и на предмете, ф) потенцијално формирање метафоричких замјена, г) парадигматско успоређивање *он* према *ја, њи* разликује се од корелације *ја/њи*.

5. Лична замјеница *он* наспрам показних замјеница

Личне замјенице 1. и 2. лица развиле су се прије личне замјенице 3. лица (Майтинская 1969: 196). Има много језика у којима лична замјеница 3. лица ни данас нема посебан облик, него се умјесто ње употребљава показна замјеница (Бондарко 1991: 88). У таквим језицима се категорија 3. лица није одвојила од показних замјеница: нпр. у македонском језику замјеница *тој* функционира и као немаркирана показна замјеница и као лична замјеница 3. лица у номинативу сва три рода и оба броја (Friedman 1993: 264-265). У другим језицима се лична замјеница 3. лица оформила врло касно на основи већ оформљених показних замјеница. Зато се у многим језицима у саставу личне замјенице 3. лица јављају суфикси и друге ознаке карактеристичне у тим језицима и за показне замјенице. У индоевропским језицима такођер имају личне замјенице 3. лица и показне замјенице заједничко поријекло (Маитинская 1969: 202).

У угрофинским језицима се при указивању на предмете у улози личне замјенице 3. лица користи показна замјеница (*ibid.*: 165). У руском нема разлике између личне и показне замјенице уколико се 3. лице односи на предмете (Бондарко 1991: 88). Између *он* и показног *то* у руском постоји узак однос повезаности: обје анафоре су у низу ситуација замјењиве (Berger 1988: 15, 22). У чешком језику је лична замјеница 3. лица такођер блиска показној замјеници *он* при указивању на неживи предмет комуникације (Karlík & Nekula & Rusínová 1995: 286).

Основна разлика између показних замјеница и личне замјенице 3. лица је то што се показне употребљавају и супстантивно и као одредбе, док се лична замјеница 3. лица употребљава само супстантивно (Майтинская 1969: 201).

У чешком и руском језику одабир личне замјенице 3. лица или показне замјенице овиси о типу теме: ако је тема паралелна, користи се лична замјеница, а ако је тема настављајућа, једнака реми претходне реченице, онда се користи показна замјеница: *Иван је погледао Пејтра. Он (Иван) је мислио... / Тај (Пејтар) је мислио* (Ницолова 1986: 18). У бугарском се у таквом примјеру ријетко користи показна замјеница. Умјесто ње употребљава се релативна замјеница или се понавља име. Употреба личне замјенице 3. лица довела би до двосмислености.

Ницолова (1986: 37-38) описује стилистичке и социолингвистичке посебности употребе личне замјенице 3. лица наспрам показне замјенице и именице

у ситуацији када А и Б разговарају о Ц пред самим Ц, па су могуће употребе: *Он је данас дошао / Тај је данас дошао / Госјодин Перић је данас дошао*. У таквим реченицама показна замјеница изражава омаловажавајући, презрив однос и може се користити само у специјалним ситуацијама, нпр. ако су А, Б и Ц јако добри пријатељи и могу си дозволити привидну грубост у међусобном обраћању. Лична замјеница се може употријебити ако између та три лица постоји одређена интимност и једнак социјални положај, пријатељски однос и сл. Ако је лице Ц социјално изнад А и Б или им је непознато, због чега се морају пред њим односити службено, онда није прикладно означавање помоћу личне замјенице 3. лица, него се користи именица. Изразита неприкладност показне замјенице у таквим ситуацијама произлази из тога што показивање на некога значи игнорирање његовог именовања, а резултат тога је често негативна експресија (Химик 1990: 65). У европској култури се већ стољећима показивање на особу сматра проблематичним комуникативним актом, а личне и локацијске деиксе су по правилу описиване да их прати геста показивања (Bellmann 1990: 162).

У биноминалним реченицама у руском гдје је лична замјеница 3. лица супротстављена показној замјеници *это* она представља актанта ситуације као личност, док *это* карактеризира актанта ситуације помоћу уникалне ознаке која се одређује неким догађајем описаним или имплицираним претходним контекстом, нпр. 'тај који је дошао', 'тај који је именован као' итд. (Селиверстова 1988: 51). Лична замјеница *он* појављује се у руским текстовима много чешће него супстантивне показне замјенице *тот* и *ејот*, и то у свим типовима текстова, док показне замјенице долазе првенствено у наративним текстовима (Berger 1988: 10).

Повезаност личне замјенице 3. лица и показних замјеница посебно је очита у њемачком језику, у којем личне замјенице *er/sie/es* и показне замјенице *der/die/das* заједно чине једну проширену парадигму (Bellmann 1990: 210). У говореном језику је замјењивање *er/sie/es* помоћу *der/die/das* достигло већ висок стадиј. Неки аутори говоре о два система њемачких личних замјеница, а Bellmann (1990: 210) обухваћа и једне и друге замјенице у један систем и једну проширену парадигму, која је увјетована прагматички, а не граматички. Weinrich (1993: 96) разликује тематске личне замјенице 3. лица, *er, sie, es*, и рематске личне замјенице 3. лица, *der, die, das* (то разликовање проводи и у плуралу). Својства тематских личних замјеница 3. лица су познатост и неупадљивост, а својства рематских личних замјеница 3. лица су познатост и упадљивост (Weinrich: 374, 380). Рематске се користе често у дијалозима, када се неки ситуацијски елемент говорнику чини упадљив, и то жели језично изразити. У одређеним ситуацијама могу због своје упадљивости доћи у конфликт с конвенцијама уљудности, нпр. када се умјесто ословљавања у 2. лицу одабере рематска замјеница 3. лица (*ibid.*: 384-385). Тада онај на којег се реферира помоћу *der* изгледа потпуно деперсонализиран (Bellmann 1990: 156).

Управо описана повезаност личне замјенице трећег лица с показним замјеницама једна је од посебности у систему личних замјеница, а да таквих посебности има читав низ, покушало се приказати у овом чланку.

ЛИТЕРАТУРА

- Barakova, P. (1989), Uwagi o treści kategorii osoby i jej wykładnikach formalnych w języku bułgarskim i polskim, in: Koseska-Toszewa, V./Korytkowska M. (eds.), *Studia gramatyczne bulgarsko-polskie, III, Pość, gradacija, osoba*, Wrocław u.a., 127-138.
- Bellmann, G. (1990), *Pronomen und Korrektur. Zur Pragmalinguistik der persönlichen Referenzformen*, Berlin/New York.
- Benveniste, É. (1974), *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München.
- Berger, T. (1988), Die transphrastische Verwendung des Anaphorikums on in der modernen russischen Standardsprache, in: Raecke, J. (ed.), *Slavische Linguistik 1987*, München, 9-41.
- Булыгина Вячеславовна, Т./Шмелев Дмитриевич, А. (1997), *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*, Москва.
- Бондарко, А. В. (ed.) (1976), *Функциональный анализ грамматических категорий и единиц*, Ленинград.
- Бондарко, А. В. (ed.) (1991), *Теория функциональной грамматики. Персональность. Залоговость.*, Санкт-Петербург.
- Duden *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, (1995), Mannheim u.a.
- Forchheimer, P. (1953), *The Category of Person in Language*, Berlin.
- Friedman, V. (1993), Macedonian, in: Comrie, B./Corbett, G. (eds.), *The Slavonic Languages*, London/New York, 249-305.
- Girke, W. (1985), Zum Problem der Pronominalisierung im Russischen, in: Leheldt, W. (ed.), *Slavische Linguistik 1984*, München, 54-83.
- Граудина, Л. К. (1980), *Вопроси нормализации русского языка. Грамматика и варианты*, Москва.
- Гугулянова, И./Шинмански, М./Баракова, П. (1993), *Българско-полска съпоставителна граматика, Том 4: Семантичната категория комуникант*, София.
- Helbig, G./Buscha, J. (1994), *Deutsche Grammatik*, Leipzig u.a.
- Илиева, К. (1985), *Местоимения и текст*, София.
- Jespersen, O. (1955), *The Philosophy of Grammar*, London.
- Karlik, P./Nekula, M./Rusinová, Z. (eds.) (1995), *Příruční mluvnice češtiny*, Praha.
- Kemer, A. (1989), Osoba a rodzaj, in: Koseska-Toszewa, V./Korytkowska, M. (eds.), *Studia gramatyczne bulgarsko-polskie, III, Pość, gradacija, osoba*, Wrocław u.a., 175-179.
- Клајн, И. (1985), *О функцији и природи заменица*, Београд.
- Кордић, С. (1996), Замјенице у изградњи кохезије текста, in: *Радови Завода за славенску филологију*, 30/31. 55-100.
- Кордић, С. (1996), Слиједи ли након личне замјенице увијек нерестриktivна одредба, in: *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*, 33. 121-129.
- Kordić, S. (1996), Pronomina im Antezedenten und Restriktivität/Nicht-Restriktivität von Relativsätzen im Kroatoserbischen und Deutschen, in: Suprun, A. E./Jachnow, H. (eds.), *Славяно-германские языковые параллели / Slawisch-germanische Sprachparallelen*, Minsk, 163-189.
- Кордић, С. (1997), Предметне показне замјенице у хрватском, пољском, чешком и руском језику, in: *Први хрватски славистички конгрес. Зборник радова I*, Загреб. 275-288.
- Kordić, S. (1997), *Prezentativi evo, eto, eno*, in: *Slavia*, 66/2, 183-196.
- Kordić, S. (1997), *Serbo-Croatian*, München/Newcastle.
- Майтинская, К. Е. (1969), *Местоимения в языках разных систем*, Москва.
- Малев, Б. Г. (1976), О типах обобщенно-личного функционирования глагольных форм 2 лица единственного числа, in: Бондарко А. В. (ed.), *Функциональный анализ грамматических категорий и единиц*, Ленинград, 90-101.

- Мартынов, В. В. (1982), *Категории языка*, Москва.
- Mühlhäusler, P./Harré, R. (1990), *Pronouns and People: The Linguistic Construction of Social and Personal Identity*, Oxford.
- Ницолова, Р. (1986), *Българските местоимения*, София.
- Nilsson, B. (1982), *Personal Pronouns in Russian and Polish. A Study of Their Communicative Function and Placement in the Sentence*, Stockholm.
- Seidel, H.-E. (1985), Über die Grenzen der Deixis. Zur Pronominalisierung und Depronominalisierung im Russischen, in: Lehfeldt, W. (ed.), *Slavische Linguistik 1984*, München, 302-316.
- Селиверстова, О. Н. (1988), *Местоимения в языке и речи*, Москва.
- Svedstedt, D. (1976), *Position of Objective Personal Pronouns*, Stockholm.
- Шмелев, Д. Н. (1961), Стилистическое употребление форм лица в современном русском языке, in: *Вопросы культуры*, 3.
- Вольф, Е. М. (1974), *Грамматика и семантика местоимений*, Москва.
- Weinrich, H. (1993), *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mennheim u.a.
- Winter, U. (1987), *Zum Problem der Kategorie der Person im Russischen*, München.
- Wundt, W. (1921), *Völkerpsychologie I: Die Sprache*, Stuttgart.
- Химик, В. В.. (1990), *Категория субъективности и ее выражение в русском языке*, Ленинград.

The Personal Pronouns as Linguistic Universal

The paper deals with distinct semantic and grammatical features of personal pronouns. The 1st and 2nd person pronouns are compared with the 3rd person pronoun. Distinct features of the 3rd person pronoun are described in detail. The 3rd person pronoun is also compared with the demonstrative pronouns.

МИРОЉУБ ЈОКОВИЋ
Никшић

Будућност се рађа из прошлости или карта наративне онтологије

If the modernists, carrying the torch of romanticism, taught us that linearity, rationality, consciousness, cause and effect, naive illusionism, transparent language, innocent anecdote and middle-class moral conventions are not the whole story, than from the perspective of these closing decades of our century we may appreciate that the contraries of those things are not the whole story either. Disjunction, simultaneity, irrationalism, anti-illusionism, self-reflexiveness, medium-as-message, political olympianism, and a moral pluralism approaching moral entropy – these are not the whole story either.

(John Bart, *The Friday Book*, G. P. Putnam's Sons, New York 1984, p. 203)

За разлику од многих писаца који су тек у другој половини 20. века прихватили постмодернистичка исуства, Џон Барт је од самог почетка кренуо насупрот преовлађујуће матрице у америчкој и светској књижевности. Наиме, овај познати универзитетски професор и романописац пре свих је у први план артикулисао нека кључна места кој закупају ауторе на крају овог века. Ако је на почетку књижевне каријере инстинктивно ишао другим путем, њему је средином седамдесетих година овог века постало јасно да је свако прозно писмо условљено не само књижевном традицијом, него и књижевним теоријама, па је доследно осмислио јунаке који сумњају у све модернистичке постулате, као што су линеарност, самосвест, транспарентан језик, рационалност, финалност процеса и ствари – да поменемо само неке заштитне знаке модернистичке књижевности. Централно место у његовој језичкој концепцији припадаје се дискурсу Аутора и односу дискурса према другим дискурсима. Дакле, својим књижевним писмом Барт је рано посумњао у концепцију о јединственом и довршеном бићу у коју су веровали сви модернистички настројени писци, а делима која је књижевној публици понудио убедљиво је показао да писмо које не може задовољити више од једног типа публике нема књижевне будућности. Наравно, сложено писмо овог аутора, а то се огледа у мешању реалног и пререалног, комбиновању различитих нивоа дикције и жанрова, у многим је интерпретацијама упрошћено и погрешно схваћено, што нарочито важи за она тумачења која писмо овог аутора сматрају негаторским по питању књижевне традиције. Као и у делима неких других постмодерних аутора, не ради се ни о каквој негацији традиције, него је реч о критичком дијалогу, контекстуализа-

цији, тражењу начина да се легитимише један другачији начин промишљања уметности, покушају да се пронађу прихватљивији одговори на захтеве времена у коме живимо. Писмо овог аутора отворено кореспондира са многим ауторима из модерничког, предмодерничких периода и канонским текстовима цивилизације као што су *Свешто писмо*, Хомеровски епови, или канонски текстови жанра попут *Дон Кихота*, *Триштама Шендија*, *Хиљаду и једна ноћ*, из чега се види да добра уметност, како Барт каже, може да поникне на било каквој традицији или да је уважава у целини.¹

За разумевање његове поетике, његовог писма, свакако да су два текста, које је Барт објавио у распону од једне деценије², кључна, а реч је о тексту "Литература исцрпљености" и "Литература недопуњавања". У првом тексту Барт је своје излагање усмерио на три равни а то су проблеми које је створила интермедијална уметност, значај књижевног писма Хорхе Луиса Борхеса и неки практични проблеми са којима се као писац сам сусрео. За разлику од многих писаца, Барт естетику интермедијалне уметности не потцењује:

"Мислим да би виспрен и цивилизован писац морао представнике интермедијалне уметности да посматра са озбиљношћу као што се посматрају стручни разговори (...) Без обзира да ли они стварали или не, дела савремене уметности која ће се памтити и трајати, они највероватније могу сугерисати неку корисну идеју у стварању или разумевању оваквих радова."³

Оно што је за нас овде битно, јесте Бартово убеђење да је велики број писаца, на почетку друге половине овог века, *стварао дела о савременом човеку и о савременим проблемима користећи технике са почетка овог века и језик двадесетих година* (истакао – М. Ј.) што их, за њега као ствараоца, није чинило много интересантним, јер је постојао одређени број модерних писаца који су за били далеко интересантнији као што су Џојс, Кафка, или неки од његових савременика као што су Борхес или Бекет до чијих је писама много држао/држи. Борхес Барту служи као писац који може најбоље да илуструје разлику између писаца који пишу на стари начин (писци који следе Достојевског, Толстоја, Балзака) и писаца који су писали технички врло савремену прозу (француски нови романијери, Набоков и други), али и као писац преко кога он показује и своје преокупације. Борхесове идеје по којима фикција може да се узме као стварност, односно да замени стварност, или Борхесово убеђење да у литератури нема оригиналности јер су сви уметници у неку руку цитатори, преводиоци или секретари књижевне традиције, или Борхесове метафоре Вавилонске библиотеке и лабиринта, огледала – јесу знаци који Барта наводе на закључак да је литература оних стваралаца који пишу по узору на моделе са краја прошлог и почетка овог века, дакле не у сагласности са Борхесовим идејама, симптом литературе исцрпљености или истрошености.

¹ "Пасионираност и виртуозност су оно што је важно; тамо где су оне, свака естетика је препознатљива" (John Bart, *The Friday Book*, G. C. Putnam's Sons, New York 1984, стр. 64.).

² Први текст је објављен 1967. године и ако је судити по другом тексту који је објављен 1980. године, у коме Барт појашњава неке своје ставове које је изнео у првом тексту, многи књижевни критичари су га погрешно схватили.

³ John Bart, *The Friday Book, essays and Other Nonfiction*, G. C. Putnam's sons, New York 1984, p. 66.

Бартова дефиниција литературе исцрпљености створила му је много неприлика и како сам каже, погрешно је схваћен, па је то био један од главних разлога (други је захуктала дискусија око тога шта је то постмодернизам) настанка његовог маестралног есеја о "Литератури надопуњавања" или надозивања. Полазећи од поставке да је уметност делатност која може инспирисати али и рефлектовати, Барт одбацује сваку врсту искључивости коју су му многи приписали поводом првог есеја и каже да по његовом мишљењу "постмодернизам није екстензија модернистичког програма", а још мање "интензивирање одређених модернистичких аспеката", а најмање је "ниподоштвавање и неприхваћање или модернизма или онога што он зове предмодернизмом."⁴ Ако је модернистичка естетика карактеристична за прву половину овог века, онда је постмодернистичка естетика карактеристична за другу половину, а нарочито за његов крај. Идеални постмодерни аутор нити негира модернистичку естетику нити је посебно фамилијаран са предмодернистичком, он би морао бити свестан да је прва половина овог века испод његовог каиша, а да је друга половина на његовим леђима, према томе "постмодернистички роман би на неки начин требао да се уздигне изнад расправе о реализму и иреализму, формализму и садржајности, чистој и ангажованој литератури, посвећеној и безвредној фикцији"⁵ и да отелотворава онај идеал уметности који су створили Итало Калвино у роману *Cosmicomics* или Габријел Гарсија Маркес у роману *Сјмо година самоће*, а то ће рећи мешавину fine фантазије и лиризма, истинитог и уметничког, реализма, магије и мита, политичке пасије и склоности према уметничком ватромету, карактеризацију и карикатуру, хумор и терор.

"У свом есеју сам хтео да нагласим да се форме и модели уметности налазе у људској историји и да су при томе подложни истрошености, у најмању руку за један одређени број уметника одређеног времена и простора; другим речима казано, уметничке конвенције се морају мењати, рушити, преносити, трансформисати, или чак развијати против своје логике како би се створило ново и живахно дело. Мислио бих да то није ништа посебно. Али велики број људи – међу њима је, плашим се, и сењор Борхес – погрешно су ме разумели, мислећи да је литература, у најмању руку фикција, *кайуи*; да је све већ одавно урађено; да ништа није остављено у наслеђе савременим писцима осим пародирања и травестирања великих претходника у нашем исцрпљеном медијуму – а то је управо оно што неки критичари сматрају постмодернизмом. То није уопште оно што мислим. Ако оставимо по страни чињеницу да са *Дон Кихотом* почиње романескна пародија којој се роман увек враћао као извору освежења, дозволите ми да отворено кажем да се слажем са Борхесом да књижевност никада не може бити исцрпљена ... Оно о чему је мој есеј 'Литература исцрпљености' говорио, чини ми се, није била 'исцрпљеност' језика него исцрпљеност естетике развијеног модернизма: онај његов величанствени програм не-бити-одбачен него бити суштински надопуњен, а то је оно што је Хјуџ Кенер назвао појмом 'Паундова ера'.⁶

⁴ *Ibid.*, стр. 201.

⁵ *Ibid.*, стр. 203.

⁶ *Ibid.*, стр. 205-206.

Ови Бартови есеји, али и читава књига, *The Friday Book*, не само да су помогли да се схвати објективније оно што већ три деценије заокупља најпознатије савремене зналце књижевности света, а што се именује појмом постмодерна књижевност, него су у многоме допринели уравнотежењем сагледавању Самог Бартовог писма. Барт о књижевности на крају овог столећа говори објективно, мунициозно, он сјајно познаје књижевну историју и прозне стратегије најпознатијих писаца света овог и прошлог века и убедљиво доказује да профетског писца нема без самосвести о послу којим се бави.

ПРЕМА СМРТИ МЕТАФИЗИКЕ

I have learned, you should never use the world should or ought until after you've used the world if.

(John Bart, *The Floating Opera*, Doubleday & Company, Inc., Carden City, New York 1967, p. 168.)

All my life I'd been deciding that specific things had no intrinsic value – that things like money, honesty, strength, love, information, wisdom, even life, are not valuable in themselves, but only with references to certain ends – and yet I've considered generalizing from those specific instances. But one instance was added to another, and another to that, and suddenly the total realization was effected – nothing is intrinsically valuable; the value of everything is attributed to it, assigned to it, from outside, by people.

(*Ibid.*, p. 170)

Први роман Џона Барта, *The Floating Opera*⁷ (*Ојера која њлови*), показао је изузетно зрелог писца, писца који је увелико имао оргиналну и иновативну концепцију прозног стваралаштва. Мало је аутора, без обзира којој књижевној школи припадали и какве напоре на свет имали, који нису исказивали знаке колебљивости, а Џон Барт је један од њих. Неки носећи елементи његове имагинарне лингвистичке куће осмишљени су већ у овом роману за који се погрешно сматра да је направљен у модернистичком маниру: што јасно показује наративна дисконтинуираност, немогућност остварења бића, карикатурално виђење света, склоност према ерудицији и филозофским дијалозима, критичка, лудичка и ауторефлексивна загледаност наратора у лингвистичку и имагинативну активност коју ствара, интертекстуалност, итд.

Барт је *Ојеру која њлови*, замислио као роман самосвесног наратора Тода Ендрјуса који своди рачуне са неким својим опсесивним преокупацијама, као што су питања где су границе и где је сврха личног искуства, сопствени концепт бића и сазнавања света, итд. Ендрјус своди обрачун са светом из адвокатске перспективе и покушава да открије пориве људских одлука као што је очева смрт из 1930. године, сопствена склоност према суицидним поривима, па у том циљу путује у време прошло и сагледава време садашње, или из времена садашњег сагледава време прошло. Барт је његову нараторску активност и путовање кроз различите временске планове, омеђио истраживањем релативних и апсолутних вредности у контексту занимљивог љубавног троугла коме

⁷ John Bart, *The Floating Opera*, Doubleday & Company, Inc., Carden City, New York 1967. Ово је оргинална и за сада дефинитивна верзија Бартовог рукописа који је првобитно био објављен 1956. године.

припада, односно пријатељством са људима који станују на истом месту или раде са њим. Наратор свој обрачун са светом ситуира у време 1937. године, када долази до нагле промене у његовим самоубилачким намерама, и замишља га као као неку врсту истраживања које почива на принципу бескрајног рачвања каузалних односа. Барт наративну акртивност Тода Ендрјуса мотивише са неколико личних разлога: очигледним недостацима у успостављања стабилније комуникације са светом; контрадикторностима по којима се очева смрт објашњава финансијским крахом; задовољством у лудичкој и истраживачкој активности, односно савлађивањем чињеница са којима треба да проведе остатак живота.

Већ на самом почетку романа интелегентан читалац може да закључи у ком правцу смера Бартова стратегија када Тод Ендрјус записује: "Намера ми је да се лично представим, да вас сачувам од неким могућих интерпретација мог имена, да вам објасним значење наслова ове књиџе, и да вам направим неколико захвалних ствари, слично домаћину који се брине о својим џосџима, како бисџе се осећали шџо џријатџније и да вас увучем у меандре џоџока моје џриче ... Увек ми се чинило да сам романе чџџао с брда с дола, да аџџори мноџо захџџевају од чџџалаца када заџџчињу џричу у фуриозном налеџу, у средини џриче, радије, неџо од џочейка или џосџранце"⁸ (истакао М. Ј.).

Бартов циљ није само тумачење света, дакле епистемолошка одисеја, него и нешто више, начина на који се то тумачење врши, средстава која стоје на располагању његовом наратору, односно онтологија епистемолошког путовања. Од почетка па до краја овог лингвистичког меандрирања наратор стално скреће пажњу читаоцу на своју активност и појашњава је из перспективе епистемологије, односно света. Где смо оно стали; треба да вам објасним моју метафору; Господе драги, како неко може стварити роман ако је уопште осетљив на значење ствари; плашим се да нећу никада почети, а још више никада завршити ову причу; е, сад идем да спавам; добро јутро читаоче; ако се некад будеш бавио писањем, пази да некога не повредиш, читаоче; извешћу те напоље као што сам те и увео у моју *Плавајућу ојеру*; схвати читаоче да крај моје опере мора бити недраматичан – ето само неких питања и интервенција које скрећу читаочеву пажњу на сам акт наратије и које га спречавају да склизне у оно на чему се заснивају стратегије свих епистемолошки оријентисаних писама: поистивећење читаоца са јунацима у приказаном свету. Барт спречава читаоца да се поистовети са неким од његових јунака или да склизне у илузију стварности, он га онеобичавањем приче упозорава да се свет може тумачити са свешћу о средству тумачења, на дистанци, са резервом, даје му сигнале да је илузија бекства од стварности путем беспоговорног прихватња епистемолошког путовања линија мањег отпора, пристајање на идеологију манипулације. (Да се ради о оргиналној концепцији књижевности и о озбиљном писцу који пева у модерничком књижевном мору и служи се снагом његових таласа схватили су само проницљиви књижевни критичари који су га 1956. године и номинаовали за Националну књижевну награду Америке).

⁸ *Ibid.*, стр. 2.

Ауторефлексивност је у овом роману видљива на сваком кораку. Бартов наратор не само да излаже план приповедања него и тумачи реторику наслова своје нарације. Он каже "да би се схватила било која свар у целини, није битно колике сићушности, потребно је разумети све друге ствари у свету."⁹ Метафору »Floating Opera«, која је саставни део његовог наслова, заправо је име брода који је, у годинама када се многе ствари које су описане у роману, путовао између Вирџиније и Мериленда нудећи путницима занимљив уметнички репертоар, а на његовој палуби одиграће се кључни преокрет у животу главног јунака и наратора овог романа. Као што су путници могли да посматрају занимљиве ствари између две одређене тачке и дуж обале, прошлост рецимо, да уживају у уметничком спектаклу, да се распитују о значењу или о ономе што нису разумели или су пропустили на палуби током путовања, све док брод коначно није усидрен 1937. године, тако и читалац овог романа треба да схвати да ова метафора најбоље илуструје нараторову/Бартову уметност приповедања.¹⁰

Са романом *Пловећа опера* Барт није само направио искорачај у односу на преовлађујући наративни дискурс или преовлађујућу наративну онтологију, отклон је видљив и у домену епистемологије односно тумачења света. Његов наратор скоро свему види или наслуђује постојање тензије између цинизма и вере, апсурда и произвољности, јаз између факата и мишљења. Смрт његовог оца, то је дакле финална чињеница, супротстављена је арбитрарности логике којом се објашњавају пориви самоубиства, а у свету који се не може објаснити логиком нити залихом знања које је под контролом, нема ни логике да се живи. Највећи део промена у свом животу Бартов наратор сагледава као последицу чистих случајности, а не као последицу свесних одлука. На своја прва сексуална искуства, као и на искуство у љубавном троуглу, коме припада Џејн и њен муж Харисон, Тод гледа са иронијом, цинизмом и испод маске: љубав не постоји зато што се не може дефинисати.

"Дакле, почињао сам сваки дан са изразима цинизма и завршавао га са гестовима вере; или, ако више волите, почињао сам га подсећајући себе да су циљеви без вредности а завршавао га са убеђењем о безначајности чињеница. Израз темпоралности, израз вечности. Мој младалачки живот прохујао је у тензији између ове две крајности."¹¹

Као што не постоји љубав, зато што се не може дефинисати, тако не постоји ни правда јер се са њом можемо поигравати. Ничега нема што је конзистентно и што се не би могло изразити на други начин, рецимо негацијом или негативном логиком. Он заправо избегава сваку логичну везу са светом зато што не жели признати да је емотивно биће, односно прибегава логичким

⁹ *Ibid.*, стр. 7.

¹⁰ "Није потребно да објашњавам да се на тај начин највећи део нашег живота одвија: наши пријатељи плове на прошлости, а и ми смо са њима ту негде и морамо се на њих ослонити или ћемо их, у противном, апсолутно изгубити; они плутају ту негде и ми, или обнављамо пријатељство – у корак са временом – или схватамо да се уопште више не разумевамо. Сигуран сам да ће на овај начин књига бити направљена. То је, пријатељу, пловећа опера натоварена свакаким куриозитетима, мелодрамама, догађајима, забавама али она плови, хтела не хтела, на таласу моје *испрекидане* прозе: ухватићете њене контуре, изгубити их, поново их назрети ..." (*Ibid.*, стр. 7. – подвукао М. Ј.)

¹¹ *Ibid.*, стр. 51.

мајсторијама како би могао задобити контролу над стварима и људима са којима је у контакту. Оно што је за друге људе тако очигледно, за њега је тако удаљено и обратно. Само тако се могу објаснити његови сексуални пораз, сватање света у фрагментима и одсуство логике у поимању. Бартов јунак је, рецимо, у поновном сусрету са женом коју је у младости понизио, постаје жртва и тек онда схвата последице своје игре и односа према животу: "Сада морате сазнати моју последњу тајну. У свом животу сам пет пута искусно интензивне емоције и све су биле различите. Са Бети Џуне (коју је понизио – М. Ј.) у кревету, научио сам *блаженство*; у Аргону (за време Првог светског рата – М. Ј.) сам научио *сипра*; са смрћу оца у подруму, научио сам шта је *фрустрација*; са Џејн (љубавни троугао – М. Ј.) сам схватио шта је то *изненађење*, а лично сам у хотелској соби пред тај последњи дан (намеравано самоубиство кроз теорористички акт уништења реалног брода, по коме је и роман добио наслов – М. Ј.) научио шта је то крајње *очајање*."¹² Пошто ништа у животу нема вредност за себе него по себи, пошто је вредновање ствари у коначном увек ирационалан чин, пошто нема никаквог последњег разлога за вредновање ствари,¹³ пошто је живот егзистенција на принципу парадокса, Бартов наратор – наставља да живи. Смрт нема вредности по себи, не постоји никакав последњи разлог да се велича живот, али ни смрт. Зато он на крају романа записује да је пут до коначног сазнања о безначајности ствари исцрпљујући, па "ако неко не иде даље од тога, него постане светац, циник или прижељкује самоубиство у принципу, онда он не резонује савршено. Истина је да нема никаквих разлика, укључујући и ову истину. Хамлетово питање је апсолутно безначајно."¹⁴

Свако од виђенијих јунака романа игра неку врсту игре, а читав љубавни троугао заснован је на принципу игре. Тод Ендрјус се игра са законом, Харисон и Џејн, Џејн и Харисон се играју са Тодом, Тод се игра са читаоцем, итд. Метафори игра се придају значајнија структурална присуства тек када главни јунак, односно наратор почне интензивније да размишља о полаганом повлачењу из живота и самоубиству. Наратор игри придаје протејско дејство јер га она одвраћа од анихилације и одржава га у животу. Уосталом чињеница да приповеда о личном искуству после свега и да се игра са читаоцем, користећи поменуте реторске обрте, говори каква јој се снага придаје. Игра је симбол арбитрарности света, стицања знања о том истом свету које се увек завршава неуспехом и поразом, она је метафора значајних и безначајних социјалних губања. "Цео свет је позорница", изјављује један од забављача на стварном броду, "а људи и жене су само играчи: они тачно знају када ће ући, односно када изаћи, а човек у свом животу игра много улога"¹⁵, завршава своју игру овај глас.

За нас су ипак битне последице ове Бартове стратегије јунака и њиховог наративног ангажовања: ако је Хамлетово питање безначајно, како се на једном месту каже, ако је игра конститутивни елеменат онтологије нарације и

¹² *Ibid.*, стр. 224.

¹³ *Ibid.*, стр. 223.

¹⁴ *Ibid.*, стр. 251.

¹⁵ *Ibid.*, стр. 235.

друштвене епистемологије, ако је аксиолошко питање потпуно небитно за себе и с обзиром на крајњи циљ вредновања, ако су разлози за живот потпуно исти као и разлози за самоуништење, онда то значи да је овај писац већ својим првим романом најавио нешто оргнално у модернистичком наративном мору америчке (да ли само овде?) књижевности шесте деценије: смрт метафизике.

Ако *Пловећа ојера* – заједно са Бартовим другим романом, *The End of the Road*¹⁶, (*Крај њуџа*) – показује везаност за искуства која су модерни романисијери довели до врхунца, као што је усмереност према означеном, односно ако се може смарати обрисом пролога за рад у настајању, онда трећи Бартов роман, *The Sot-Weed Factor*¹⁷, јасно указује у ком се правцу овај стваралац запутио: од наративне амбивалентности своје писмо је усмерио према наративној комплексности, а то ће рећи да се одрекао парације у првом лицу, прихватио нарацију у трећем, али је при томе романескна прича постала сложенија, најпре у уметничком смислу, јер се писмо запутило према најбољој традицији енглеског романа и истраживању језика, а потом у значењском смислу јер се у пољу означеног нашао и знак као саставни део књижевне и културне традиције. Наиме Барт је прибегао Сервантесовој, Стерновој и Филдинговој стратегији стварања, а то ће рећи, форми романа који имитира форму Романа, односно документу из свере културе који имитира друге Документе из свере културе.

The Sot-Weed Factor је роман који показује генезу настанка песме под истоименим насавом која је објављена 1708. године и чији је аутор Ибинезер Кук. Бартов роман-документ је сложено дело; кроз јунака који трага за својим пореклом и оним што му припада од материјалних добара, Барт трага за сопственим књижевним наслеђем, ствара једну врсту историјског, псеудобио-

¹⁶ John Bart, *The End of The Road*, Doubleday & Compani, Inc., Carden City, New York 1967 (ово је обновљено издање романа који је објављен 1958. године код истог издавача). Структура овог Бартовог романа је такође занимљива, упркос тврдњама многих критичара да је ово његов најреалистичнији роман. Метафора игре лебди понад љубавног троугла који сачињавају Дек Хорн, Рени Морган и њен муж. У хаотичном и магичном свету овог романа Морган је сав уроњен рационално размишљање о животу и бескрајно спекулисање о поступцима које људи предузимају, али парадоксално не схвата живот и проблеме који муче његову жену Рени Морган. За њега би се могло рећи да је готово луд човек. Барт га замишља као човека који воли уметност јер је у уметности, јер је тамо све уређено и под контролом. И други члан овог љубавног троугла је одан уметности, Дек Хорн. За њега уметност пружа алтернативу животу и он врло често налази утеху у слушању Моцарта. Као учитељ који предаје граматику, везан је и за литературу. Теоријски схвата могућности које пружа уметност, а још више уочава ограничења науке о језику. Статуа Лаокона која му се често указује као слика и која стално мења облике, симболише људску ограниченост и немогућност сналажења у свету између апсолутних и пролазних вредности. На крају романа Дек је оставља иза себе што би се могло тумачити као одустајање од разумевања њених тајни и потврда његових личних слабости. Трећа особа овог љубавног троугла, Рени Морган, испољава и љубав и мржњу према овом мужу, али после авантуре са Цеком Хорном пролази кроз страшна психолошка искушења. За њу у догматском филозофском систему Цоа Моргана, који настоји стварност да подвргне својој филозофији, нема места, а још мање места налази у и у нихилистичком односу Цека Хорна према свету, па пошто су јој алтернативе у свету никакве, нико не жели дете које је у прељуби зачето, а сви су је на то мање или више навукли, бира пут страдања. С обзиром да је роман исприповедан у првом лицу, и да је се може схватити као једна врста лингвистичке катарзе Цека Хорна, јасно је да Барт сугерише како је једини поредак могуће постићи ако се језику подаре одговарајући уметнички облици. Све се, дакле, креће око уметности.

¹⁷ John Bart, *The Sot-Weed Factor*, Doubleday & Compani, Inc., Carden City, New York 1969 (и ово је обновљено издање романа који се првобитно појавио 1960. године).

графског и пикарског романа наглашавајући да је од почетка па до краја његов подухват имитација других имитација. Јасно је да Барт прелази границе форми које постоје у традицији и тако доказује да је она нестабилна, да се из ње може позајмљивати како би јој се нешто ново подарило, како би се она ревитализовала. Пре него што сагледамо где смера Бартова игра са традицијом, његово стваралачко преписивање наталоженог искуства, упутно је погледати нивое структуре овог романа, односно прогресију његове приче.

У грубим цртама прича романа би се овако могла описати: Барт у роману тродимензионалне структуре, који доста подсећа на билдунгсроман, прво описују књижевне покушаје, животне успехе и неуспеси Ибинезера Кука у току његовог образовања у "Колецу живота". Амбијент у коме се његово образовање одвија јесте енглеска традиција а програм образовања саставља његов учитељ Берлингејм, који се формално бави Њутном и Мором, а неформално има знања о целокупној филозофској, књижевној и историјској традицији. Наравно, много се учи и од надриписника по лондонским тавернама и чајдницима. Пошто једног дана уобрази да је открио Музу, и пошто се заљубио у блудницу Џоану Тост, Ибинезер мисли да и сам може да ствара. По налогу оца, коме је Бог ускратио уметничка осећања и који му прети лишавањем свих наследних права, Ибинезер путује пут Мериленда како би преузео управљање тамошњим имањем. Покушавајући да трансформише posed, он настоји да опише и своју судбину удубљујући се у улогу песника Мериленда и прихвата се стварања епа *Мерилендијаде*.

Бартов јунак замишља своје путовање као испит зрелости и херојско остварење; занесен је идејом ослобађања тог земаљског раја и поседовања усамљеног острва; али као што обично бива у животу његово путовање више личи на пародију него на херојски подухват, зато што између његових назора о свету (платонистичко учење о есенцији) у који путује и и самог света постоји велика провалија јер се свет не покорава његовим књишким знањима (као у пикарским романима). На путу до имања читав његов живот се мења, допада пиратских шака па долази до промена у понашању, наилази на многе препреке и као песник и као наследник по рођењу. Пошто се његови управљачки послови завршавају неславно, пошто Мериленд сматра земљом коју су окупирале пропалице, зликовци, первертити и олош, бандити, пошто још увек мисли да је Адам без Еве, Адам који није посрнуо, пошто мисли да му свет није раван и да га је недостојан, пошто отац не пропушта шансу да га избаци из Раја због пословног краха, он настоји да створи горку епску сатиру света у коме живи, а којој даје име *The Sot-Weed Factor*. На крају романа видимо га као јунака који проводи део времена међу Индијанцима где покушава да направи разлику између питомог дивљака и човека који у себи нема ничега енглеског (брак са Џоаном је раскинут, али пошто је себи признао да је пао, жени се особом која му повраћа изгубљено имање), односно као јунака који се брине о својој башти. Једина доктрина у коју још верује јесте Хераклитово учење (а у многе које је научио од свог учитеља одавно је у међувремену посумњао) да на свету нема ничега што је стабилно и сигурно: чак се ни сопствени идентитет не може проверити.

Структура Бартовог романа организована је по систему кинеских фиока: у једној фиоци налази се друга фиока, а у овој трећа. Прва кутија репрезенто-

вана је позицијом писца и постојањем горке сатиричне поеме под насловом *Sot-Weed Factor*; друга кутија је репрезентована оним што је описано у претходној кутији, а у трећој кутији се налази историјски и псеудоисторијски материјал помешан са дневником Берлингејма и Џона Смита. У све три кутије оно што је реално помешано је са оним што је иреално: Барт је реалан аутор, али *Sot-Weed Factor* је постојећа поема само утолико што ју је створио Џон Барт, а то значи да она не постоји изван романа, у стварности; дневници Берлингејма и Џона Смита реални су јер описују историјске особе, догађаје и услове живота њиховог доба, али они такође не постоје у стварности, изван романа.

Из романескне грађевине, како смо је овде упрошћено представили, види се да Барт "имитира" разне књижевне структуре, али он имитира и нешто што је још теже, а то је језик осамнаестовековне романескне уметности у домену пикареског и билдунгсромана. Језику Барт придаје миметичку функцију, али језик се користи и као средство самореференцијалности или као средство стилских игара. Уводни параграф овог романа нуди каталог стилских фигура као што су алитерација, асонанца, рима, персонификација, епитет, анадиплоза¹⁸. Пре него што се открије концепт значења, читалац мора открити обрасце у које је значење укалупљено. Језичка игра коју практикују Ибenezер и Берлингејм користећи се врло често и архаизмима, сугеришу немогућност налажења одговарајућег језичког модела за семантички резервоар света, али и откривају Бартову стратегију ревитализовања уметности романа тако што ће се избегнути оне опасности које су литературу и довеле до онога што он назива "литературом исцрпљености", а то је једнодимензионалност прозних поступака, одсуство вишедимензионалне поетичке радозналости. Архаичне речи понекад изгледају и звуче сасвим на нови начин. Да би избегао логопеичну димензију језика а то значи присуство значења и интелекта међу/иза речи и да би се приближио мелопеичној димензији, а то је музичко својство језика, Барт прибегава константном искривљивању облика речи у којима се налази њихово значење. Барта заправо не интересује оно што је било и највећим делом константа и доминанта западне литературе: напор да се створи што је могуће мањи процеп између знака и означеног, он читаоцу нуди могућност да трага за облицима речи кроз игру. Није овде, дакле, реч о језичком задовољству неко је у питању језичко обиље.

Једна друга стратегија обнављања књижевности јесте Бартово настојање да се обнове неке старе конвенције романа, односно њихово позајмљивање и прилагођавање савременим циљевима. Из структуре приче, како смо је овде приказали, јасно се види да испод Бартове пројекције препознају читави скелети старих структура или су поједини елементи тих старих књижевних светова задобили статус доминанте. Ево само једног примера: готово сви осамна-

¹⁸ »In the last years of the Seventeenth Century there was to be found among the tops and fools of the London coffeehouse one rangy, gangling fitch called Ebenezer Cook, more ambitious than talented, and yet more talented than prudent, who, like his friends-in-folly, all of whom were supposed to be educating at Oxford or Cambridge, had found the sound of Mother English more fun to game with than her sense to labor over, and so rather than applying himself to the pains of scholarship, had learned the knack of versifying, and ground out quires of couplets after the fashion of the day, afroth with Joves and Jupiter, aclang with jarring rhymes, and string-taut with similes stretched to the snapping-point« (*Ibid.*, p. 9.).

естовековни романа оперишу са проблемом трагања или одгонетања идентитета, а главни јунак његовог романа управо читаво време покушава да открије неке димензије на тим релацијама, све док се, у судару са светом, не прихвати улоге трговца. Скелети старих структура које Барт ушотребљава у различитим интертекстуалним варијацијама, понекад отворено, понекад прикривено, говоре да се свет не може дефинисати само једним обликом без обзира да ли он долази из света културе или мита. Барт је на овакав начин ангажовао читаоца у игри која се стално понавља, умножава, душира и губи.

Шта све у овом роману менипејског типа није јукстапозирано? Нарација се прекида ученим дигресијама, филозофским дијалозима, стиховима, изводима из различитих историјских докумената; одломци високих жанрова се мешају са одломцима тривијалне књижевности, сублимно и научно са скатолошким, теоријско са практичним, свето са профаним. Који све аутори нису нашли одјека у подтексту романа? Платон, Аристотел, Епикур, Зенон, Аугустин, Тома Аквински, Хобс – да поменемо само неке из света филозофије, затим Соломон, Хомер, Боетиус, Сервантес, Рабле – из света литературе, онда хроничари старог и новог света – Херодот, Тукидид, Полибус, Суетониус, Салуст, затим научници попут Њутна – све то говори и одзвања кроз учене разговоре између Кука и Берлингејма па се књига може схватити и као облик енциклопедије која маестрално изражава погледе на свет седамнаестог, осамнаестог и двадесетог века.

Чини се да се из овога може уочити да Барт ставља црту испод Цемсове концепције уметности која почива на учењу да је роман врста историје и да је проучавање историје једна врста научне дисциплине (уосталом, прикзујућу Њутна у контексту хомосексуалних односа, јасно говори какав став Барт има према историји); и не само то, Барт се иронички односи према модернистичким преокупацијама око митова и архетипова и релацистичким напорима да се створе типови; у његовом виђењу роман није никаква врста историје, него је пре врста пародијске игре.

Као писац који је склон експериментима, Барт је задобио неку врсту уметничког ореола после објављивања два романа: *Lost in the Funhouse*¹⁹ (*Изгубљени у кући забаве*), *Chimera*²⁰ (*Химера*). Готово сви критичари који су писали о првом од ова два романа слажу се у једном: роман, *Изгубљени у кући забаве*, доводи поједине димензије Бартовог писма из претходних романа до пароксизма, тако да као целина не изгледа сувише транспарентан. Он нас одводи до романескних почетака, до оралне традиције из које је литература изнедрена, са једне стране, док нас са друге урања у тековине које је створила модерна цивилизација²¹, односно да су конвенције реализма само један од начина уметничког сплитања језика, али никако доминантан начин. На овај

¹⁹ John Bart, *Lost in the Funhouse*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1968.

²⁰ John Bart, *Chimera*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1972.

²¹ У "Ауторској напомени" на почетку књиге Барт каже да његови текстови "нису ни колекција ни селекција него серија", а то што се сада појављују у истим корицама не значи да им намена није била различита: неки су били објављени, неки су писани да буду снимљени а други да буду уживо изведени. Јасно је, ипак, да Барт увод срачуната интервенција.

закључак нас недвосмислено упућује поднаслов романа, "фикција за *шћамџање, љраку и живи говор*". Овим Бартовим експериментима око начина презентовања романа придодата је и особена употреба мита. Наиме, у роману *The Sot Weed Factor*, алузије на мит су очигледне и јасне, али мит се не употребљава као средство структурирања, док је ситуацију са романом, *Изгубљени у кући забаве*, обрнута, мит се употребљава као средство структурирања нарације која би се најбоље могла означити појмом "прогресивне регресије".

Са романескне тачке гледишта, структура Бартовог романа има форму кинеских кутија или магичне омче: прича стално напредује по систему приче у причи (јунак једне приче углавном постане у другој слушацац, и тако редом да би се тај ланац на крају пресекао сељењем приче у треће лице) али то напредовање у нарацији истовремено значи и стално одлагање краја. Наратор А. стваралац куће забаве, постоји у кући забаве коју је створио наратор Б, а овај постоји у кући забаве коју је створио наратор Ц, итд. Са теоријске тачке гледишта нарација би могла овако да напредује до *ad infinitum*.

На првој страници Бартовог романа, у најкраћем полављу, "Оквирна прича", стоји овакво упутство: "Исећи по испрекиданој линији. Сави једном и споји АБ са аб и ЦД са цд", а на делу који треба исећи исписано је "Једном у давна времена беше прича која је почињала са: једном у давна времена..." (итд.), што јасно подсећа на поступак који је књижевној традицији сугерисао Борхес. У познатом есеју "Књижевност исцрпљености", Барт цитира Борхеса: "Једна од од чешћих књижевних илузија јесте 602 ноћ, која је последица преписивачеве грешке; Шехерезада почиње да прича приче краљу из *Хиљаду и једне ноћи*, али од почетка. На сву срећу краљ је прекида, а да није тако урадио не би никада било 603 ноћи, и док би то могло решити Шехерезадин проблем, то би истовремено могло довести "спољшњег" аутора у скучену позицију."²² Барту је Борхесова идеја драга зато што је то чист пример приче унутар приче (које је овај славни Аргентинац довео до врхунца, а Барт је користи не само у овом роману него и у роману *Химера*), зато што јунаци књижевног дела могу лако постати читаоци односно аутори фиктивног света у коме су јунаци (то нас подсећа и нашу сопствену фикционалност, а и то је идеја драга сењору Борхесу) и зато што је ова идеја чиста књижевна илустрација "бескрајне регресије" којој он као аутор може дати лични печат.

Друго поглавље Бартове књиге, "Даноноћно путовање", суочава читаоца са наратором који приповеда и плива у океану приче и читалац одмах схвата да је реч о сперматозоиду који прича причу о читавој једној генерацији од које је само он преживео. Бартов приповедач рекапитулира онтологију, а наслеђе које преноси није само литерарно него и митско. Његов силазак у утерус је силазак у пакао анатомије али и у пакао спекулације, па ништа не треба да чуди што му је Барт, рецимо, приписао способности познавања радова Карла Густава Јунга. Барт преко овог приповедача изражава цикличну идеју по којој Стваралац и пливач, односно сперматозоид један другог стварају, један другог условљавају, односно да је крајњи циљ његовог стварања и путовања неизрецив, а то је подручје ћутања. Приповедач је суочен са проблемом времена, јер оно ће пред-

²² John Bart, *The Friday Book, essays and Other Nonfiction*, G. C. Putnam's sons, New York 1984, p. 73.

стављати његову смрт, па његова нарација задобија форму транспарентног лавиринта како се приближава плина реалног.

Следећа три поглавља књиге тичу се такозваног "Створитеља" Амброуза М_____, коме је сперматозоид пренео у наслеђе читаву машинерију природних и друштвених закона, али и способност за причу коју носи својим рођењем. Етимологија нараторовог имена, који приповеда у првом лицу, врло је јасна, он носи име великог миланског оратора Амброуза који је компоновао величанствене химне, али је још јаснија и симболика његовог имена – бесмртност, луцидност, илуминација. Све док се на телу не појави знак за име, деца га подругљиво називају "Клара", "она", али када му се око знака на лицу скупи огроман рој пчела онда породица дефинитивно сматра да је одрастао и припремио се за великог говорника као што је био и оратор по коме је добио и име.

Амброуз није само велики мајстор за сналажење у лавиринту речи, него је и доносилац новог света, премда осећа да не може коректно превести на језик оно што осећа и види јер су многе речи једноставно неизговорљиве (Бартова, Бекетова и Борхесова идеја ћутње као последњег књижевног акта). Уместо да му хијероглифски знак на лицу постане знак уклапања у свет, он му ствара тешкоће и одводи га у самоћу и егзил, где ствара фиктивне светове, такође лавиринтске варијације, мислећи да би му савлађивање речи могло објаснити кључне мистерије тела, али свет се не покорава речима. Као пубертетлија, у кући забаве открива да у свету ништа није онако како изгледа – кућа забаве је за друге заиста место забаве, али за њега је она место страха и конфузије – па, пошто не може да прихвати арбитрарност света у коме се милиони људи свакодневно прождиру (његов брат Петер и Магда налазе прави "излаз"), одлучује да направи кућу забаве за друге и тако постане њен тајанствени управник.

Напредовање из приче у причу није ништа друго него напредовање из лавиринта у лавиринт. Од милиона сперматозоида само је преживео наратор Бартовог првог подужег текста. Амброуз М_____, свет у коме живи сматра лавиринтом, али и све оне митске приче које ствара такође има форму лавиринта, а консеквентно томе и јунаци његови прича такође гаје осећање да је свет велики лавиринт. Поглавља, која би по логици ствари требало схватити као Амброузове пројекције, такође оперишу са појмом лавиринта: нарација час напредује напред, час назад, у њима се читалац врло често изгуби, а највећи део наративног ватромета састоји се од разматрања граница прозне уметности, нараторове неспособности да своје ставове појасни или приведе крају или од прављења планова за тумачење и стварање имагинативног света. Очигледно је да у Бартовом роману постоји један ланац који сачињавају наратори, приче и оно што је испричано и у коме је доминантан сукоб стварног и фиктивног, коначног и бесконачног, и да се тај ланац потенцијално бескрајних регресија некако мора привести крају, односно наративни брод се мора некако усидрити а наратор испливати из океана приче. Онај који пише све текстове, "дретпо-стављени аутор" сумња да је његов живот фикција и замишља причу у којој се налазе јунак који има исте сумње као и он и поврх тога пише сличан извештај о свом животу у коме се налазе јунаци који имају исте проблеме. Структура би се по овом моделу, у коме се проблем увек преноси у пројектовани свет, могла

наставити до бескраја, али наратор прибегава реалном решењу како би показао да је његова нарација фактичка прича о његовом животу; он дозвољава "својој стварној жени" да му честита рођендан и да га пољуби, али то је исто-времено и крај његове приче.

Структура Бартовог романа, овако како смо је укратко оцртали, отвара врло занимљива питања. Апстрахујући многе семантичке проблеме, позабавимо се неколицином онтолошких, а пре свих аутопоетичким експлоатисањем књижевног писма, затим палимсеистичким односом према неким од најпознатијих грчких митова који су овековечени у књижевности и Бартовим односом према аутобиографском.

Бартов нараторо себи приповеда час из перспективе првог час из перспективе трећег лица. То је део Бартове стратегије који му омогућава да се позабави артикулисањем оне идеје која прожима његове есејистичке радове о књижевности, а то је идеја о фикционалним карактерима који постају свесни своје фикционалности и аутора који их је створио, што у крајњем случају води закључку да је и живот самога аутора који их је створио такође фикционалан. Ову идеју о фикционалности карактера аутора који их ствара, читавог света, Барт реализује на тај начин што у фикционалну структуру уводи и аутора који ствара фикционалне карактере, односно говори о његовом реалном животу у току стварања романа и стваралачким проблемима, односно расправља могуће начине развијања романескне структуре, јунака, завршетка. Читалац може али и не мора идентификовати "аутора" са самим Бартом.

Нараторова заокупљеност сопственом фикционалношћу и аутором који га ствара јесте део ширег Бартовог концепта и поимања књижевних могућности. Наиме, Барт не пристаје на тврдњу да је у литератури све већ одавно речено. Ако је све већ речено, ако нема ничег новог под књижевним небом, ако смо осуђени на вечно понављање, онда се у најмању руку може рећи још једна ствар: ништа.²³ (Крајње питање, у овом случају је да ли ништа може имати зачење?) Ипак постоје и друге могућности, пре него што се изрекне или пристане на ову крајњу. Прво, достоји пада да крај пута може увек представљати почетак једног другог; друго, истрошене форме могу увек дићи из сопственог пепела кроз процес пародије, а трећа је да се крајње коначности увек могу окренути против себе. Ако то представља проблем, онда се опет може артикулисати оно кроза шта су, пред крај живота, прошли сви они који су проширили приповедачке границе: ћутња, општа анестезија.

Чини се да је целокупна структура овог Бартовог романа, али и његовог писма, мешавина свих ових могућности, односно својеврсна игра. Како другачије разумети да десетине контрадикторних нараторских исказа и његову приврженост уметности конструисања света уз помоћ језика? Како другачије разумети ироничне нараторске исказе о свету у коме живи, ниподоштавање његове прозне уметности, као и писама аутора чије стваралаштво познаје? У поглављу које је насловљено као »Life Story« (»Животна прича») Барт каже за

²³ "Све је већ толико пута било понављано; то ми је већ дошло главе као и вама, као нема шта да се каже. Реци онда ништа. Шта је ново? Ништа" (John Bar, *Lost in the Funhouse*, Doubleday & Company, Inc., Carden City, New York 1968, стр. 105.).

свог наратора, односно јунака, да "мрзи експерименталну литературу, литературу као самопрезир, литературу која има отворено метафизички карактер, као што је она Бекетова, Кетлерова или Борхесова"²⁴, односно да му је дража књижевност Апдајка, Сименона и других писаца у којима су ситуације приземније и реалистичније. Бартов наратор управо ствара литературу која има одлике оне литературе коју иначе презире, што се другачије не може схватити осим као игра. Као што је добро познато, игра може имати и циљ за себе, али ако га има и по себи, онда је ситуација утолико боља. Наративна игра коју Барт практикује у овом роману са истрошеним формама, аутопоетичка игра, игра са језиком, фикцијска игра у оквиру имагинарног света – све то говори да се на литературу не може гледати као на капут.

У овом контексту би требало схватити и Бартово посезање за митовима који су овековечени у литератури. Модернисти су користили митове или алудирали митске ситуације како би поопитили конкретну прозну ситуацију, како би је епистемолошки појаснили. Њима је мит служио за бекство из времена приповедања или као средство за пројекцију приповеданог времена. Барт не користе мит као средство за бекство и пројекцију, они га користе као средство за обогаћење структуре²⁵, као вечно присутну прошлост језика и знања. У пројекцији Бартовог приповедача, за Менелаја се каже на једном месту: "Не мари; ово није глас Менелаја, овај глас је Менелај"²⁶, а то значи да је Барт извршио малу револуцију: он је не само преселио узвишене јунаке из високог жанра у нижи, него им је подарио равноправност са свакодневним јунацима, пручио им је могућност самоисказивања, а то је у високим жанровима било немогуће²⁷. Према томе, мит код Барта нема статус времена прошлог него статус времена садашњег, статус сталне присутности (снага најбољих романа постмодерне књижевности најјасније се очитује у тврдњи да су Знање, Култура, Историја симултане категорије, да се кроз језик у синхронијској перспективи исказује потребу и снага за културном позадином, односно за дијахроничком перспективом). Бартов приповедач каже "причам вам ово као што је

²⁴ *Ibid.*, стр. 117.

²⁵ Поглавље које носи наслов "Менелајада", примера ради, има девет кинеских кутијица или девет прича у причи, девет нивоа: а) Барт; б) "Менелајада"; в) Менелајев глас; г) Менелајева прича Телемаху који га посећује; д) Менелајева прича на обали мора о себи и Јелени, која је испричана Телемаху; е) Менелајева прича о Еидотеи и Протеју, која је испричана Јелени; ф) Менелајева прича о себи и Еидотеи, која је испричана Протеју; г) Менелајева прича о себи и Јелени у Троји, која је испричана Еидотеи; г) Менелајева прича о томе зашто је Јелена побегла са Парисом, која је испричана њој и од стране некога у трећем лицу.

²⁶ *Ibid.*, стр. 131.

²⁷ У есеју "Моје две музе" Барт објашњава свој однос према миту и каже: "Написао сам дугу комичну оркестрацију једног апстрактног модела (*Giles Goat Boy*) и неколико кратких прича и новела које су засноване на посебној манифестацији тога (мита – М. Ј.), причу о Менелају и Старом морском човеку, Причу о Нарцису и Еки, причу о Персеју и Медузи, Причу о Белерофону и Химери. То су лепе, успешне приче – мислим оригиналне. Међутим, мој проблем је био – пошто је моја муза неизбежно комичног карактера – да не тривијализујем, у својој оркестрацији, те величанствене мелодичне линије које су ме узбудиле и дубоко дирнуле: саме велике митове" (John Bart, *The Friday Book, essays and Other Nonfiction*, G. C. Putnam's sons, New York 1984, p. 159.).

било”, док митски јунаци о којима он приповеда кажу ”причам вам ово као што јесте”²⁸.

У поглављу које је насловљено као »Autobiography: a self-recorded Fiction« мажда се најбоље види Бартов однос према аутобиографском у читавом његовом делу. Добро је познато да су модернисти поклањали велику пажњу личном искуству, односно да су аутобиографске елементе успешно транспоновали у књижевност, али стриктно аутобиографска димензија Бартовог живота, за његову концепцију литературе мало значи. Естетске теме су, за овог писца, далеко занимљивије. Наратор поменутог сегмента из овог романа, управо се сусреће са неописивим тешкоћама када треба да опише своја лична искуства. Почетна реченица његове аутобиографије је вишеструко симптоматична јер, између осталог, упућје и на порекло литературе (орална традиција) и начин рађања уметничког дела (оркестрација хаоса, како Барт објашњава своју позицију), а белине између њених саставних делова јасно указују на презир аутобиографског порива: »You who listen give me live in a manner of speaking«²⁹/ ”Ти који слушај си ми дао живот у неком смислу говорећи”. Нешто мало даље, у лавиринту његових језичких играрија још је експлицитнији јер каже да нема милости према самосажалењу, односно да је ослобођен те слатке наклоности према телу, самосвести, нарцисоидности, солипсизму, окрутности, али и према ономе што он сам отелотворава, а то су склоност према игри речима, презир бића, малодушност.

Више је него очигледно да се овде ради о поступку пародирања, а јасно је да је мета овог Бартовог поступка, гледано из једне перспективе, сва ова традиција коју представља уметност Џемса Џојса са романом, *Порџрејџ уметника у младости*. Ако се Бартов свест о Нарцису који је постојао негирајући све, осим себе (Нарцис је метафори модерног уметника), односно његова свест о Еки, која је опстојавала подређујући живот уметности причања тако да је од ње на крају остао само глас (она је метафора постмодерног уметника који је пре свега заинтересован за дискурс), посматра у контексту овог поглавља, онда постаје јасније где су корени Бартовог избегавања политике, друштвеног и аутобиографског живота: циљ му је да покаже како живот уопште није реалнији од уметности. Напротив, ако је судити по Бартовој субординацији стварности естетици, није претерано рећи да је можда уметност реалнија.

The Future is Born Out of the Past or the Map of Narrative Ontology

In contrast with many other writers who have adopted postmodernistic approach only in the second half of the 20th century, John Bart was the first to go against the prevailing mainstream in both American and the world literature. Namely this renowned university professor and a novelist succeeded in articulating some of the crucial issues known to have concerned the writers of this century. Although at the beginning of his writer's career John Bart instinctively followed a different path it was certainly the case that in the mid seventies of this century he became fully aware of the

²⁸ *Ibid.*, стр. 145.

²⁹ John Bart, *Lost in the Funhouse*, Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York 1968, стр. 35.).

fact that every kind of prose writing depended not only on the literary tradition but also on the theories of literature. In keeping with this awareness he created the characters that constantly question such modernistic postulates as: linearity, self-awareness, transparent language, rationality, the finality of processes and things- to name but a few hallmarks of modernistic literature. The focal point of his language concept is the discourse by the Author and the relationship between that discourse and other discourses. So, by his literary procedure Bart successfully questioned the concept of the unique and perfect being that was the ideal for all the writers of modernistic orientation. In his writings Bart undisputedly proved that a literary procedure which can only be accepted by one type of the readers is bound to become short-lived in literature. It happened that the procedures of this author have often been wrongly interpreted. The complexity, which resulted from mixing the real with the unreal as well as from combining different genres and levels of diction, has often been unjustly used to prove the alleged negating attitude towards the literary tradition. However, like in the writings of many other modernistic authors, it is the critical dialogue and not the negation of the tradition that is Bart's main concern. In addition to this kind of dialog Bart concentrates on contextualization in his search for such manner which would become responsible for initiating a different approach to dealing and defining art as such. By finding this new approach, many more acceptable answers would be available to help men cope with the challenges of the world and the time we live in.

Bart's literary procedure easily bonds with the procedures used by other modernistic authors and equally successfully with pre-modernistic works as well as with such canonical works of our civilization as are: the Bible, Homer's epic poetry or literary works as *Don Quixote*, *Tristram Shandy* etc. which are the living proof that good art can, according to Bart, grow out of any tradition or can subsume it in its entirety.

ДРАГАН КОПРИВИЦА
Никшић

Превођење дјела Леонида Максимовича Леонова на српском и хрватском језичком подручју

Руску литературу, посебно XIX вијек, својом појавом обиљежили су Л. Н. Толстој и Ф. М. Достојевски. Ову књижевност у XX вијеку својим стваралаштвом означили су Михаил Шолохов и Леонид Максимович Леонов.

Овакав однос тим више је од значаја што је Шолохов настављао толстојевски епски приступ у настајању књижевног дјела, док је Леоновљева поетика, уз сву оригиналност његовог генија, резултат умјетничких трагања у равни психолошког романа, формираног на најбољим традицијама руске реалистичке школе, у којој, у овом смислу, окосницу представља управо психолошки реализам Ф. М. Достојевског.

Када је ријеч о превођењу опуса Леонова на српски и хрватски језик онда треба истаћи моменте, који у дијахронијској равни посебно одштавају дати процес, а који су везани за историју прихватања његових дјела на поменутом простору.

Иако је у Совјетском Савезу својим дјелом и објективним ставом према друштвеној реалности словио као изразити писац "попутчик" (сапутник), тј. један од аутора који нијесу безрезервно прихватили афирмисање совјетске свакодневице и историјског заокрета, већ су са критичких позиција аутентичног умјетничког чина сагледавали изазове времена, Леонов је у претходној Југославији прихваћан као совјетски ангажован писац. Упознавање тадашњег југословенског читаоца са драмским и прозним стваралаштвом Леонова сигурно је имало високу умјетничку, али и културну и друштвену функцију, јер је он објективизирао слику једног времена, богатећи при том дијапазон сазнања о развојним токовима матичне литературе.

Година 1931. означава почетак упознавања културне јавности српског и хрватског језичког подручја са дјелима Леонова. Те године прво је преведен Леоновљев роман "Јазавци", а уз штампање издвојених, краћих превода у периодици на овим језицима посебно значајне године превођења опуса Леонова су 1939, 1944, 1947, 1948, 1950, 1952, 1957, 1959, 1960, 1961, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1969, 1980. и 1987. г. Преглед годишта указује на значајан интерес културне јавности за стваралаштво Леонова и превођење дјела током више деценија.

Први, интегрални превод једног Леоновљевог дјела (1931) јесте дакле, превод романа "Јазавци"; роман, објављен у издању загребачких "Народних

новина", превео је Никола Николајевић. Први превод романа "Лопов" објављен је у Београду, 1939. године, ("Космос", Геца Кон); дјело је превела Боса Петровић. Године 1944. београдска "Култура", у преводу Радована Зоговића и Радована Лалића, објављује драму "Најезда". Београдска "Просвета" штампа роман "Скутаревски" 1947. г. у преводу Светозара Матића, а исте године загребачка "Просвјета" објавила је "Заузеће Великошумска" (преводилац Никола Павловић). Након 1931. год. "Јазавци" су поново објављени 1948. год.: ријеч је о истом преводу Николе Николајевића, а овај пут издавач је "Матица српска" из Новог Сада. Године 1950. штампају се неколика Леоновљева дјела: београдска "Просвета" у једној књизи објавила је роман "Соћ" и дужу прозу "Скакавци". ("Соћ" су превеле Танкосава Кашиковић и Милица Царцарачевић, а "Скакавце" Кирил Тарановски). Исти издавач објављује 1950. године и комедију "Обичан човјек" у преводу Ђорђа Лазовића. По други пут, након 1939. "Лопов" је објављен у издању новосадске "Матице српске", овај пут у преводу Људмиле Михаиловић, (године 1952). "Нолит" објављује 1957. роман "Пут ка океану" у преводу Петра Митропаца и Стојанке Јакшић. Исти издавач 1959. г. штампа приповијетке Леонова под називом једне од преведених, "Бела ноћ", а које је превео Миливоје Јовановић. Милосав Бабовић превео је роман "Руска шума", који је 1960. г. објавила београдска "Просвета". Након 1931. и 1948. роман "Јазавци" објављен је по трећи пут 1961. године, у преводу истог аутора, у двије књиге, у едицији сарајевске "Свјетлости". У издању новосадског "Прогреса" 1963. објављени су "Ковјакинови записи", а у истој књизи осим ове, и приповијетка "Дрвена краљица" и "Бурига"; ову збирку прича превео је Миливоје Јовановић. Године 1964. у издању загребачке "Зоре" објављена је дужа Леоновљева приповијетка "Јевгенија Ивановна", (преводилац и аутор поговора Златко Црнковић). Након 1960. г. друго издање "Руске шуме" објављено је 1965. г. такође у едицији "Просвете" и у истом преводу Милосава Бабовића. Наредне, 1966. г. по други пут објављен је роман "Соћ" у истом преводу; овај пут роман је штампала сарајевска "Свјетлост".

Када је ријеч о превођењу Леоновљевог опуса на овом подручју овда је, свакако, од посебног значаја година 1967, када су у издању београдске "Културе" објављена Сабрана дела Леонида Леонова у 12 књига: књига I и II – приповијетке, превели Миливоје Јовановић и Милица Царцарачевић; књига III – "Јазавци", превео Никола Николајевић; књига IV и V – "Лопов", превод Милосава Бабовића; књ. VI – "Скутаревски", превео Светозар Матић; књ. VII – "Пут ка океану", превели Петар Митропан и Стојанка Јакшић; књига VIII – "Соћ", "Скакавци", превеле Милица Царцарачевић и Танкосава Кашиковић; Вера Марковић; књига IX и X – "Руска шума", превод Милосава Бабовића; књига XI – Дrame, превели Миливоје Јовановић, Ђорђе Лазовић и Бранимир Човић; књига XII – Дrame, превели Радован Зоговић, Радован Лалић, Милица Николић и Бранимир Човић.

Године 1969. објављени су поново "Скакавци" и "Евгенија Ивановна" у издању "Рада" (Београд), а преводиоци су Вера Марковић и Милица Царцарачевић.

Након превода "Лопова" Босе Петровић 1939, овај роман превела је Људмила Михаиловић 1952, потом Милосав Бабовић 1967. у Сабраним делима

Леонова, а затим су ово најзначајније дјело Леонова превеле и Нада Цекић и Катица Крсник 1980. г. у издању загребачког "Либер". "Лопов" је потом још једом објављен у едицији београдског "Југославијапублика" 1987. у већ помешаном преводу Милосава Бабовића. И из ових података очигледно је да и број превода и број појављивања у штампи такође непосредно говоре о највећем интересовању на подручју српског и хрватског језика управо за највећи роман Леонида Леонова. Потом слиједе "Јазавци", објављени укупно четири пута у преводу истог аутора, Николе Николајевића, и "Руска шума", објављена три пута у истом преводу Милосава Бабовића.

Наша истраживања о превођењу опуса Леонова на српском и хрватском језику заокружили смо управо годином 1987, када је "Лопов" објављен по петом пут, тако да она не обухватају накнадни период.

На подручју српског и хрватског језика до сада није приступано конкретнијој анализи превода опуса Леонида Леонова. У периодици смо могли сусрести само краће оцјене превода, и то уопштеног карактера. Тако анонимни критичар Р. Т. у "Српском књижевном гласнику" (1931.) запажа да је Никола Николајевић течно превео "Јазавце". Ксенија Атанасијевић у "Правди" (1939.) пише о успјешном преводу "Лопова" Босе Петровић. /Из текста Ивана Козарчавина у "Хрватској ревији" (1940.) дознајемо податак, нпр. о томе како је био заплијењен тираж "Јазаваца". /Предраг Протић у "Књижевним новинама" (1961.), као веома успјешан, оцјењује превод "Руске шуме" Милосава Бабовића, а Сава Пенчић у истом тону коментарише у "Стремљењима" квалитет Бабовићевог превода. Миодраг Максимовић упућује похвале преводу "Ковјачкинових записа" Миливоја Јовановића ("Илустрована политика", 1964.).

Но, из конкретније анализе једног броја примјера превода Леонова сасвим је уочљиво да њихов квалитет није истог нивоа, те се они крећу од аутентичног, преводачко-креативног чина до сасвим стандардних превода са присутним, између осталог, и материјалним грешкама. Ово тим прије и стога што се превођењем Леоновљевог опуса, поред истакнутих преводаца, посебно Милосава Бабовића, као и Миливоја Јовановића, бавио и круг посленика који увијек нијесу могли адекватно одговорити овом сложеном културном задатку. Но, сигурно је да се не смије занемарити њихов преводачки напор и допринос у своме времену, да се дјело Леонова приближи читаоцима српског и хрватског језичког подручја.

Разлоге за квалитативно разнолик ниво превода Леоновљевих дјела треба посебно тражити и у томе што до Другог свјетског рата у тадашњој Југославији нијесу постојале нити одговарајуће студије нити могућности усавршавања преводаца руског језика.

Када је ријеч о заступљености, броју преведених Леоновљевих дјела на српски и хрватски језик треба нагласити да је, посебно оствареним пројектом штампања Сабраних дјела Леонова, на овим језицима заступљено све најзначајније из широког опуса овог писца. Једино се стиче утисак да је међу преводима требало своје мјесто да нађе и Леоновљев филмски сценарио "Бјекство мистера Мак-Кинлија", како због умјетничке вриједности тако и као остварење од значаја за проучавање утицаја Достојевског, јер је у овом сценарију Леонов пародирао раскољниковску тему.

* * *

У оквирима овог рада поставили смо задатак да селективно, компаративном анализом, на једном броју примјера из дјела Леонова, поштујући хрололошки принцип, покушамо да осветлимо квалитет и ниво датих превода.

На почетку, системом илустративних узорака сагледаћемо неке особености превођења "Јазаваца". Из превода Николе Николајевића конкретније ћемо указати на три момента: превод почетка првог дијела романа, сцену побуне сељака при доласку комисије да прикупи порез у храни, и на сусрет двојице браће, Семјона и Павла.

1 – "Прикатил на Казанскую парень молодой из Москвы к себе на село, именов – Егор Брыкин, званьем – торгаш. На Толкучем в Москве ларь у него, а в ларе всякие капризы, всякому степенству в украшение либо в обиход: и кольца, и брошки, и чайные ложки, и ленты, и тесемки, и носовые платки... Купечествовал парень потихоньку, горланил из ларя в три медных горла, строил планы, деньгу копил, себя не щадя, и полным шагом к своей зенитной точке шел. Про него и знали на Толкучем: у Брыкина глаз косою, но меткий, много видит; у Брыкина прием цепкий, а тонкие губы хватки, – великими делами отметит себя Егорка на земле." (стр. 4.)

– "Допутовало на дан Казањске момче младо из Москве у своје село, Јегор Брикин по имену, трговчић по занимању. На Толкучем у Москви тезгу има, а на тезги прохтева свакојаких, чину свакоме за украс или потребу: и прстења, и брошева, и чајних кашичица, и трачица, и гајтана, и рубаца цепних... Трговало момче натенане, на сва уста иза тезге викало, ковало планове, новац скупљало, себе не штедећи, и пуним кораком својој зенитној тачки корачало. Познавали су га на Толкучем: у Брикина око шкиљаво, али поуздано, много види; кога Брикин дочека, жилаво га држи; халапљиве су му усне танане, – великим делима обележиће се Јегорка на земљи." (стр. 7.)

Из упоређивања превода са оригиналним текстом посебно се намеће закључак да је преводилац у односу на **инверзивни низ** у оригиналном тексту и укупну атмосферу леоновског штива добро уочио тенденцију фолклорног стила казивања, која је наглашена у раним Леоновљевим причама и овом роману, на сеоске теме. Тако и он поштује редосљед атрибушке постпозиције, "момче младо", а при том и изоставља помоћни глагол: "допутовало момче" и "трговало момче". У истом стилу могао је и да заврши пасус, али је умјесто "познавали га" и "халапљиве му усне", преводио уз помоћни глагол – "познавали су га" и "халапљиве су му усне" чиме је успорио динамику казивања и леоновску пиктуралност описа. У реченици у којој се говори да на тезги имају »nosovye platki« провидилац самостално уводи инверзију са именичном препозицијом у духу фолклорног казивања, те успјешно звучи синтагма да има "рубаца цепних". Но, Николајевић, у исти мах, на другом мјесту није имао довољно смисла за аутентичност превода: тако синтагму »v lare vsjakije kaprizu« преводи са "на тезги прохтева свакојаких", што не представља аутентичан превод, јер умјесто ријечи "прохтјеви" требало је уметнути ријеч "изазови", а у фолклорном звучању би чак најпријемчивије дјеловао превод у стилу "на тезги мамипара свакојака". Да би приказао свога јунака са сјенком комичног, Леонов пише како је Јегор »gorlanil iz larja v tri mednyh gorla«, а преводилац да је момче "на сва уста иза тезге викало". Иако је "викало" еквивалент глаголу "кричат"

и не одражава дословце нијансу уличног говора, те би »gorlanit'« требало превести са, нпр. "дерњало се". На сличан начин преводилац није испоштовао и друге примјере, а као илустративан узећемо леоновску синтагму »den'gu kopik«: ријеч је такође о провинцијализму, те је преводилац умјесто превода "новац скупљао" (што је еквивалент синтагми »den'gi kopik«), требало да преведе са "парицу слагао", или "парице прикупљао".

Сљедећи примјер компарирања превода јесте из сцене доласка комисије по порез у храни, на село:

"– В колья... На тетку Коммуну в колья!.. – трубным голосом вызвал Сигнибедов и несся снизу в распахнутой жилетке, обливаясь потом и вытаращив глаза.

– ...о-о-о... – ревел Гарасим-черный и несся сверху с поднятым колом в руках, взмывая пыль гулким топотом яловочных сапог. /.../ А третий, зажимая ладонью подбитый глаз, с ужасом глядел уцелевшим глазом на бабу, поверженную в прах, и лежавшую рядом с ней винтовку". (стр. 173.)

"– На колац! ... На колац тетку комуноу! – као труба завијао је глас Сигнибједова, који је с раскопчаним прсником, обливен знојем и са избуљеним очима журио одоздо.

–... О-о-о! – урлао је Гарасим Црни, и журио одозго с косом у руци, дижући прашину бучним топотом својих чизама. /.../ А трећи, притискујући дланом озлеђено око, с ужасом је гледао здравим оком у жену, бачену у прашину, и положену крај ње пушку." (стр. 212.)

У овом дијелу Н. Николајевић је правило чак и сасвим учљиве превиде сувише слободним преводом: истина, реченице "На колац! На колац тетку Комуну!" звуче аутентично и у своме проширеном значењу, али не одговарају оригиналном тексту нити сценској слици. Јер сељак више "Колчевима! На тетку Комуноу колчевима!" Овакав превод у датој сцени императиван је тим прије што други сељак не трчи, како је преводилац погрешно превео – "с косом у руци", него управо "с коцем у рукама", дакле управо с предметом који сељак више помиче у директном смислу, а не преносном. Остали цио превода је задовољавајући, сем што је преводилац изоставио атрибут »јаловошпне« уз именицу чизме, што значи чизме од кравље коже.

Паралелне примјере из оригиналног текста и превода цитирали смо према: Леонид Леонов, "Барсуки", Москва, Современник, 1987, и "Јазавци", Сабрана дела Леонида Леонова, књ. 3. Култура, Београд, 1967, превео Никола Николајевић/

Превод, пак, сусрета двојице браће, Семјона и Павла, индикативан је за успјешније преведене странице романа, што се може одмах уочити једноставним поређењем са изворником:

"Ямка все заполнялась, скоро она совсем сровнялась с землей а травинка, засыпанная случайно и торчавшая теперь, как будто убеждала даже, что никогда и не было здесь ямки, а травинка так от века и росла. Потом говорил Семен и опять раскидал ямку, а Павел снова ее засыпал, и ни тот, ни другой не замечали этого. Они поднялись вдруг, словно по уговору, и постояли так с минуту, несогласные. Искусственный каблук Павла припелся как раз на ямку, только что засыпанную им же.

– А помнишь, Паша, как мы с тобой в подвале плакали вместе?.. – грустно сказал Семен, подымая брови, и отшвырнул далеко обломок палки.

– Что это мне все грибной дух мерещится? – будто и не слышал Павел, идя рядом с Семеном из леса. – Да, вот я и говорю, – продолжал он, – все равно к нам придете...” /стр. 305-306/

”Јамица се пунила, убрзо је већ била поравњена, а стручак траве засут, случајно, и провирујући сада, као да је говорио да овде никад није ни била јамица, већ да стручак одувек ту расте. Затим је говорио Семјон и опет копкао јамицу, а Павле је поново затрпавао, и ни један ни други нису то опажали. Подигли су се наједном, као по договору, и затим тако неко време стојали, неодлучни. Вештачка Павлова потпетица стаде баш на јамицу коју је малопре био затрпао.

– А сећаш ли се, Пашо, кад смо оно заједно плакали у подруму? – несвесно запита Семјон, издигнувши обрве и одбацивши далеко одломак палице.

– Ама, шта ја ово непрестано осећам натруо мирис гљива? – као да и не чу Павле, идући поред Семјона из шуме. – А ја ти, ево кажем – настави он. – ипак ћете к нама доћи...” (стр. 374.)

Двије значајније примједбе би биле следеће: ријеч »nesoglasnye« не значи ”неодлучни”, како Николајевић преводи, већ она јасније осликава однос између двојице браће, а у тачном преводу значи ”несложни” или ”непријатељски”, или пак ”другачијих мишљења”. Такође, треба запазити да је преводилац поводом мириса гљива додао атрибут ”натруо”, чега нема у изворном тексту.

* * *

За превод ”Најезде” (1944.) Радована Зоговића и Радована Лалића треба рећи да је у цјелини аутентичан, са наглашеном креативном преводилачком нотом и са минимумом недоследности. Ова запажања илустроваћемо преводом појединих пасажа из четвртог чина, тј. дијалозима заробљених Руса (сцена у тамници). (При том треба нагласити да је превод Зоговића и Лалића, објављен 1964, лишен мјеста у којима се велича Стаљинов лик.)

Први примјер је дио дијалога јунака драме Татарова и Јегорова:

Т а т а р о в. (его ярит непрестанная боль). Ну, тут кэ-эк пустит он меня по всей немецкой матушке... ”Это ты, кричит, Татаров... ты, потаскуха, вместе с Колесниковым эшпалон под откос пустил?” Может, и пустил бы, отвечаю, да времени не было. Враз за всем не угонишься! А Колесников, спрашиваю, кто таков?... ”Ну, смеются, сейчас мы копию его покажем. Привести.” А пока опять за дело принялись. И обращенье враз стало такое вежливое...

Е г о р о в. Нация культурная. У них ведь как: окурочка наземь не кинешь. Кинул – сейчас с тебя штраф, семь копеек. (стр. 519)

Татаров. (дражи га непрекидни бол). Па, кад ми по њемачки опсује мајку... ”Јеси ли ти то, виче, Татарове... Јеси ли ти протуво, заједно с Колесниковим, сурвао композицију?” Можда бих сурвао, кажем ја, али нијесам имао времена. Не можеш све одједанпут! А ко је то, питам, Колесников?... ”Е, смију се они, одмах ћемо ти показати његову копију. Доведите га.” И опет се латише посла. И понашање им наједанпут постаде тако љубазно...

Јегоров. Културна нација. Код њих ти је тако: Пикавац не смијеш бацити на земљу. Бацаш ли – одмах казна, седам копејака. (стр. 78.)

Такође као илустративан наводимо и монолог старца из исте сцене:

”То бородачи были, могучие дубы. какие ветры о них разбивались! А ты еще отрок, а ровень с ними стоишь. И ты, и ты землю русскую оборонял... Вот

ты сидишь, коньки твои отобрала, сон с тебя бежит. А уж Сталину про тебя известно. (...) А внутри одна дума, что томится в лукояновском подвале русский солдат тринадцати годков, Статнов Прокофий, ожидает казни от ерманского палача." (стр. 523)

Преводиоци су тексту приступили у духу свога језика, те и замјена одговарајућих појмова комплементарним дјелује функционално. Тако је, нпр. рјеч »богодаџи« (брадоње) преведена са "банови", мада је могло и са "људине", али је (у датом временском периоду) ријеч "брадоње" преводиоцима била непримјерена због асоцијација на НОБ. Синтагму »могуџие dubu« умјесто са "силни храстови" превели су са "силни као борови", што има утемељење у јужнословенском фолклору. У трећој реченици правилно је изостављена ријеч "стојиш", чиме је добијено на експресивности реченице: "А ти још дијете, па с њим напоредо." Провинцијализам "ерманскиј", умјесто "германскиј" такође је аутентично преведено ријечју дијалекатског поријекла "ђермански", мада је на истом мјесту, чини се, ријеч одговарала ријеч "швапски".

Нетачне ријечи Њемца Шпуреа »Dobro rožžalovat!« у преводу успјешно звуче такође искарикирано, удвајањем сугласника, али и обезвучавањем сугласника у другој ријечи: "Добр-ро тош-шли!", мада је успјешније могло бити у функцији укупно обезвучавање, "Топр тошли". (стр. 527; 87.)

Тakoђе као индикативан наводимо још један пасаж дијалошког типа:

"Старик. Аль что потерял, сынок?"

Паренек. Не-е... А как отступали мы в прошлом месяце, пожалел я старичка одного. Сбежал я к нему на обочинку, прижал ко грудкам... "Не горюй, говорю, дедушка... Русские вернутся. Русские всегда возвращаются." И последнюю горбушечку в пазуху ему сунул...

Олга. Вот и все пока, только не гните в локте.

Паренек. И весь месяц я его во снах видал. Подойду – "потерпи, скажу, дедушка... скоро придем. Дай только обозлиться маненько. Ведь русско-го обозлить – проголодаешься!" А у меня установка такая: слово дал – держись..." (стр. 529)

Превод овог дијела гласи; (уз ефектну употребу аориста):

"Старац. Да нијеси што изгубио, синко?"

Момче. Не-е... Него кад смо се повлачили прошлог мјесеца сажалих се на једног старчића. Притрчим му на ивици пута, притиснем га на груди... "Не тугуј, велим, дједице, Руси ће се вратити. Руси се увијек враћају." И гурнем му у њедра пољедњи крајак хљеба...

Олга. То је засад све, само не савијајте локат.

Момче. И сањао сам га читав мјесец. Прићем – "Стрпи се, кажем, дједице... брзо ћемо доћи. Чекај само да се малчице наљутимо. А док Руса наљутити – добро ћеш огладњети!" А мој ти је став такав: ако си дао ријеч – држи је..." (стр. 89.)

Овакав превод представља спој досљедног поштовања ауторског штива, али истовремено и доказ преводилачке концизности. (Овдје би се, међутим, могло запазити да на једном мјесту превод није зазвучао аутентично: реченица »А у мен'а установка такаја« преведен је са "А мој ти је став такав". Разговорна верзија у духу српског језика, комплементарна са руском верзијом реченице ипак би прије била "А код мене ти је овако".)

(Цитате из драме наводили смо према: »Izbrannoe« – »Našestvie«, ОГИЗ, Москва, 1946; "Најезда", Култура, Београд, 1944.)

* * *

Роман "Скутаревски" превео је, како је већ навођено, Светозар Матић 1947. год. у издању београдске "Просвете", а исти превод увршћен је у Сабрана дјела Леонова штампана 1967. у издању "Културе"; у сравњивању овог превода користимо се примјерком из 1967.) Такође ћемо по систему неколико одабраних узорака покушати да укажемо на квалитет превода: то су почеци I и III главе, један динамично интониран дијалог из VI главе, и завршни дио последњег поглавља у којем се изражава историјска недоумица главног јунака о циљевима заједничког пута:

"Воспоминание начиналось так. – Тусклый фаянс тарелки и горка обсо-
санных костей на ее шерботом борту. Минутой позже он различал вокруг стола
своих покойных братьев и сестер. Дети пристально глядели на ржавую селе-
дочную голову – лакомство и остаток еды. Потом издалека возникла длинная,
вся в кислотных пятнах рука отца, вооруженная почти трезубцем. Орудие
лениво вонзалось в рыбий позвонок и уносило его с собою, в гулкую дыру
отцовского рта. Здесь и начиналось сознательное детство Скутаревского."
(Леонид Леонов, Собрание сочинений, ГИХЛ, Москва, 1961, т. 5, "Скутарев-
ский", с. 7)

Сјећање је почињало овако. – Мутни порцулан тањира и гомилица исиса-
них костију на његовој искрзаној ивици. Тренутак касније распознавао је око
стола своју покојну браћу и сестре. Деца су пажљиво гледала црвенкасту главу
усољене рибе, посланица и остаток од јела. Затим се издалека помањала ду-
гачка очева рука, сва у мрким пегама, наоружана нечим као трозубац. Трозубац
се лењо забадао у рибља леђа и односио их на себи у звонку јаму очевих уста...
Ту је почињало свесно детињство Скутаревског." (Леонид Леонов, Сабрана
дела, Култура, Београд, 1967, "Скутаревски", књ. VI, стр. 7.)

Упоређујући превод, можемо изнијети следећа запажања, која углавном
говоре о томе да преводилац није посветио довољно пажње преводјењу, те је
правио и више материјалних грешака:

Ријеч »fajans« превео је са "порцулан", мада за порцулан постоји одгова-
рајућа ријеч у руском »фарфор«, а за »fajans« имамо нашу ријеч која гласи – фа-
јанса, дакле, у питању је одређена врста порцулана. Атрибут за главу рибе
»главаја« преводи са "црвенкаста", мада је адекватан превод – свјетлосмеђа. За
њета је »селедошњаја голова« "глава усолјене рибе", а тачан превод је "глава
харинге", (с тим што харинга може бити и усолјена и сушена). Затим је направ-
вио грубу грешку не водећи рачуна о ријечи "главу", у функцији објекта: умје-
сто да су дјеца гледала главу – *исласишица* и остаток од јела, требало је наста-
вити акузативом: главу усолјене рибе – *исласишицу*... Пошто се претходна
реченица завршава са трозубац, како Матић и преводи, следећа реченица
почиње са »одиде«, а мисли се на исти предмет, те он поново пише "трозубац"
одступајући од оригинала, а треба да стоји у преводу управо – оруђе, или, нпр.
справа. Ријеч »розвонок« преводи са "леђа", мада је тачан превод – пршљен. И,
последњу реченицу преводи са "Ту је почињало свесно детињство Скутарев-
ског", што значи да није примијетио значај везника "и", који би имао поја-
чавајућу функцију прецизирања, те би бољи превод био "Управо овдје је почи-
њало свјесно детињство Скутаревског", или: "Овдје је и започињало свјесно
детињство Скутаревског".

– ”Открыв дверь своим ключом, он тихо вошел в квартиру и стоял там, как чужой, которого не приглашают войти. Он стоял долго, прислушиваясь к затухающему фырканью машины, на которой Черимов завез его домой. Все обстояло по прежнему.” (стр. 21-22)

”Отворивши врата својим кључем, он полако уђе у стан и стаде, као туђин кога не зову унутра. Стајао је дуго прислушкујући све слабије бректање аута којим га је Черимов довео кући.

У овом углавном коректно преведеном пасусу имали бисмо следеће примједбе: да би указао на дужину стајања јунака и преко тога на атмосферу у стану, аутор није написао »ostanovilsja« него »stojak«: према томе, боље је било почетак превести такође са *сијао*, а не ”стаде”, дакле, да је јунак ушао у стан и – стајао, као туђин... Друга примједба се односи на глагол »zavez«, који преводилац даје као ”довео”, али, поштујући право значење требало је да напише да се чуло бректање аута којим га је Черимов – успут довео.

”– Это мой пай, – развязно произнес Сергей Андреич, складывая покупки на свободный угол стола. Никто не откликнулся ему... – Не помешаю?

– Просим, просим... – сказали несколько голосов, и потом, после паузы, некая личность в роскошных брюках и с головою круглее глобуса пропела искусным петушиным голосом: ”Просим!”

– Я прошу вас, садитесь же! – настороженно попросил Сергей Андреич и виновато ждал, пока все уселись на прежние места.” (с. 57.)

”– Ово је мој удео – неусиљено проговори Сергеје Андрејич слажући купљене ствари на слободни крај стола. Нико му не одговори. – Да не сметам?

– Молимо, молимо... – рекоше неколико гласова, а затим, после паузе, неко лице у раскошним панталонама и главе округлије од глобуса запева вештим петловским гласом:

– Молим!

– Ја вас молим да седнете! – у ишчекивању замоли Сергеје Андрејич и чекао је као крив док сви нису поседали на пређашња места.” (стр. 55.)

Овај дио је правилно преведен осим синтагме ”чекао је као *крив*”, гдје би боље дјеловао слободнији превод са именицом као основом – чекао је као *кривац*.

– ”Сергей Андреич сбился и молчал, и вот уже не знал вовсе, что он сделает сейчас: расскажет ли историю возникновения своего института, десятилетний юбилей которого приближался, или действительно выберит завод за качество высоковольтного трансформатора, построенного по его заказу, или, наконец, отвечая на неистовство этой распахнутой дружбы, объявит институт ударным: сейчас он одинаково был готов ко всему.” (стр. 346)

”– Сергеј Андрејич се збуну; ћутао је и није знао шта сад да ради: да ли да исприча историју постанка свога института, чији се десетогодишњи јубилеј приближавао, или да доиста изгради фабрику због квалитета високонапонског трансформатора израђеног по његовој наруџби, или, најзад, одговарајући на то помамно ширење пријатељских руку, да свој институт објави за ударнички: он је сад био подједнако готов на све.” (стр. 331.)

Поредећи овај превод са оригиналом, можемо констатовати следеће: преводилац је самоиницијативно направио додатну паузу у првој реченици, које нема у оригиналу, гдје пише ”Сергеј Андрејич се збунио у ћутао, и...”, а у преводу стоји: ”Сергеј Андрејич се збуну; ћутао је и није знао...”. Овим је, од-

ступајући од превода ослабио компресију завршне сцене у којој се импресије нижу са минималним паузама, практично у једној јединој сложеној, дугој реченици. Затим, испустио је ријеч »vovse«, која је битна ради општег утиска, као и ријеч »иџе«, а динамично употријебљен глагол свршеног вида »sdelает« употријебио је у садашњем времену, те је свим овим интервенцијама ослабио тензију импресије. Умјесто доста бескрвног превода "ћутао је и није знао шта сад да ради", требало је више испоштовати оригинални текст и превести са: "ћутао је, и ето већ уопште није знао шта ће сад учинити". Синтагму »ро zаkаzик« није требало превести "по нарудби", што није примјерено односу јунака и колектива, већ – по његовој жељи. Синтагму »otveчаја на neistovstvo etoj gaspahnutoj družby«, преводилац је дао у слободнијем, истина, импресивном виду – "одговарајући на то помамно ширење пријатељских руку", мада је у оригиналу, чега се такође могло придржавати у овом случају, требало да стоји "одговарајући на жестину овог отвореног пријатељства"... Међутим, погријешио је у синтагми "да свој институт објави за ударнички", а требало је да преведе са – *прогласи* за ударнички.

* * *

Роман "Пут ка океану", објављен 1957. у издању "Нолита" а у преводу Петра Митропана и Стојанке Јакшић, поново је штампан 1967. године у Сабраним дјелима Леонова у истом преводу. Из овог дјела такође ћемо, на основу неколико примјера проанализовати ваљаност превода. Један је из поглавља "Курилов и његови сапутници у животу" када Курилов размишља о типу жена попут Марине Сабелъникове, затим дијалог из поглавља "Браћа Протоклитови", потом опис првих дрегледа обољелог Курилова и приказивање Лизиног шока након неладане вијести о смрти главног јунака.

I-

– "Он поморщился, как подколотый. Вопрос содержал в себе скверное пророчество. Любопытство железнодорожной девицы показалось ему просто наглостью... Ну да, она стремилась в заместительницы и вот украдкой пробовала его ноготком! Он достаточно слышал про эту породу: они быстро постигают несложную науку ездить на казенной машине по всяким распределителям житейских благ, сплетничать и вообще вести интенсивную аристократическую жизнь, как понимают это мецане." (Леонид Леонов, Собрание сочинений, ГИХЛ, Москва, 1961, "Дорога на океан", Т. 6, стр. 34.)

– "Он се намршти као посечен. Питање је крило у себи мучно пророчанство. Радозналост саобраћајне чиновнице учини му се просто дрскост. Па да, она је тежила да буде њена наследница и сад га је кришом гребуцнула ноктићем! Он је довољно знао о тој врсти жена: оне брзо усвајају једноставну науку да се возе државним аутом по свима магацинима где се деле животна блага, да сплеткаре и уопште воде интензиван аристократски живот, како то схватају малограђани." (Леонид Леонов, Сабрана дела, "Култура", Београд, 1967, књ. 7, "Пут ка океану", стр. 34-35.)

У овом пасусу одмах се уочавају грешке у преводу: тако, нпр. атрибут »skverное« преведен је као "мучно", чиме се не остварује потпуна експресивност емоционалног става. Овдје је адекватан превод "ружно", или чак "гадно", што у аутентичној мјери коинцидира са сљедећим оцјенама јунака дјела. Затим аутор превода сувише слободно и нетачно преводи синтагму »železnodogožлаја

devica« са "саобраћајна чиновница", а аутентичност превода који осликава јунаков ироничан став задржала би се преводом "госпођица са железнице". Потом, синтагма »dostatočno slyšal pro etu porodu« преведена је са "довољно знао о тој врсти жена", што је сувише експликативно, чиме се губи ауторска експресивност. Да се преводилац тачно придржавао оригинала, онда би поменуту синтагму превео са "довољно познавао такву сорту", или пак "довољно се наслушао о таквој сорти".

II –

– "Нет... я просто перестаю существовать как твой брат. У тебя остается только однофамилец.

– Признайся, наши отношения никогда и не были ближе.

– Тем легче это сделать. Я допускаю даже, что тебя однажды спросят обо мне.

Начиная понимать, Илья перебил его:

– Да... но, позволь, инициалы-то сходятся.

– Я не спорю. Но тебе поверят. У тебя отличная репутация." (стр. 68)

"Не... ја просто престајем да постојим као твој брат. Остаћу само твој презимењак.

– Признај, наши односи никада и нису били ближи!

– Утолико је лакше да то урадим. Чак допуштам да ће те једном неко упитати за мене...

Почињући да схвата, Иља га прекиде:

– Да... али дозволи, средње слово нам се подудара!

– Не поричем. Но теби ће поверовати! Уживаш одличан глас." (стр. 68.)

Овај пасус показује коректно превођење, уз двије напомене: другу реченицу преводиоци су превели са "остаћу само твој презимењак", иако је требало испоштовати леоновску верзију која се базира на финој иронији, и превести са "остаје ти само презимењак"; друга примједба односи се на превод Иљине изјаве да »inicialy shodjatsja«, што су преводиоци протумачили као "средње слово нам се подудара", али се њима подударају и средње слово (презиме по оцу), али и слово презимена, тако да су у питању два а не једно исто слово, те је ипак боље било превести са "иницијали нам се подударају".

III –

– "Прежде чем явиться на осмотр к знаменитому профессору, ему пришлось пройти через длинный конвейер всяких унижительных, как ему показалось, исследований. Выстукивали живот, предварительно накачав кишки воздухом; пускали сыньку в локтевой сгиб и потом ждали по часам, что из этого получится." (стр. 288)

– "Пре него што ће доћи на преглед код чувеног професора, морао је да прође кроз читав конвејер разних, како му се чинило, понижавајућих испитивања. Ослушкивали су му трбух, напумпавши претходно црева ваздухом; убризгавали су плавило у лакат и сатима чекали шта ће од тога испасти." (стр. 282.)

И у овом пасусу, највећим дијелом успјешно преведеном, постоје двије недосљедности: ријеч "конвејер", страна широј читалачкој публици, није превођена, иако је оптимална варијанта превода постојала – "текућа трака"; синтагму »vystukivali život« преводиоци су превели са "ослушкивали су му трбух", што је прихватљиво у стандардном смислу, али је тиме занемарен пишчев став обојен лаком иронијом у односу на процедуру прегледа. Стога је синтагму

»vystukivali život« требало превести управо као "лупкали су (га) по трбуху", или "куцкали су му по трбуху".

IV –

– "Далеко внизу горела лампочка в стеклянном тюльпане, и тускло блестел под нею желтоватый каменный квадрат. Она затыгивала в себя, эта громадная гулкая воронка с расплывчатой звездой на дне, и тело само клонилось туда, и никого не было рядом – оттащить Лизу от пустоты! На мгновение сознание ее померкло..." (стр. 559)

– "Далеко доле горела је сијалица у стакленој лали, а изнад ње је мутно одсијавао жућкасти камени квадрат. Тај огромни левак са расплинутом звездом у дну привлачио је к себи, и тело се само повијало тамо, и никог није било поред Лизе да је одвуче од празнине. За тренутак јој се помути свест..." (стр. 547-548.)

Осим материјалне грешке да је – изнад стаклене лале (а треба – испод) одсијавао жућкасти камени квадрат, овај пасус преведен је у духу оригинала. У циљу приближавања духу свога језика преводиоци су се успјешно послужили и инверзијом, а и слободнији приступ овом преводу дјелује аутентично у општем склопу језичке грађе.

* * *

Сљедећи дио анализе дат је на основу превода приповиједака Леонова, објављених 1959. у издању "Нолита", под називом "Бела ноћ". Књигу је превео Миљавоје Јовановић. Превод ћемо илустровати анализом издвојених цитата из прича "Пролом у Петушихи" и "Бела ноћ".

– Вы уж очень завлекательные-с, Анна Устинна, приятные-с! Дозвольте ущипнуть? (...)

– Уйди.. (...)

– Напрасно вы это карачитесь, жаль мне вас! Опосля первого же брюха бить он вас станет. Э-эх-ха, зарежет тебя Талаган, бусы на тебе больно красивые! (...)

– Уж уйдите вы, Петр Лукич. Уж больно рожа у вас, словно муравли проточили. Глядеть не могу..." (стр.153)

– Неодоливыи сте, Ана Устиновна, много сте симпатични! Дозволяете ли да Вас штипнем? (...)

– Одлази... (...)

– Нема сврхе да се извлачите, жао ми Вас је! Почеће да Вас бије после првог детета. Ех, заклаће те Талаган, много су ти црвени бисери око врата! (...)

– Одлазите већ једном, Петре Лукићу. Не могу да вас гледам... Њушка Вам је као да су је мрави избушили." (стр. 61.)

Из текста превода уочљиво је да је преводилац могао да посвети већу пажњу дијалекатском говору и фразеологизмима, те тиме и упечатљивијем осликавању ликова путем њиховог рјечника. Тако је ријеч »парасно« превео стандардно са "нема сврхе", иако је, сходно рјечнику овог лика, имао много пригодније варијанте, као нпр. "цабе", "залуд" и сл. Такође, прилог »oposlja«, као аутентичан провинцијализам превео је опет класично са "после", умјесто пандана у српском језику, нпр. "потље" и сл.

Или, сљедећи примјер:

– Деушк, я в омшанике ежа поймал... Вошел, а он под колодой, в которой, помнишь, летось мыша нашли... Торчит чернота, – я его рукой, он иглой, – тут я его и взял. Колочий, на!" (стр. 155)

”– Деда, ухватио сам јежа у пчеларнику. Уђем, а он под кладом у којој смо, сећаш се, летос нашли миша... Вири нешто црно – ја га шћашим руком, а он мене бодљом – те га тако ухватим. Богме, много бодет!” (стр. 64.)

У овом случају, у добро преведеном монологу може се као проблематично преведена издвојити посљедња реченица. »Koljušij, na!« преведена је са »Богме, много бодет!“. Међутим, сматрамо да ова реченица у датом контексту има сасвим друго значење, те да је »koljušij« супстантивирали радни глаголски придев. То јест, реченица којом онај који је ухватио јежа изражава своју побједу у хватању упућена је управо своме улову, и тачно преведена гласила би: »koljušij, na!« – ”Ти што бодеш, ево ти на!“.

Навешћемо и примјер из приповијетке ”Бјела ноћ”, цитат из уводног дијела:

”Огромная розовая лужа стоит на въезде в Няндорск; она спит, потому что утро. В неверном, опрокинутом виде отразились в ней смешное, растреписанное облако и косматая придорожная ветла, – вот также, розово и зыбко, явь отражается в снах. Белая ночь тает, ржавой позолотой расцветивает тундру день...” (стр. 371)

”Огромна ружичаста бара простире се на улазу у Њандорск; она спава, јер је јутро. Као у лажном, кривом огледалу у којој су се одражавали смешан, разбарушен облак и чупава бела врба крај пута – тако се и јава, румена и непоуздана, одражава у сновима. Бела ноћ нестаје, дан проткива тундру црвенкастом позлатом...” (стр. 185.)

Овај аутентичан превод Јовановић је нагласио одговарајућом сликом ”лажног, кривог огледала”, што успјешно коинцидира са изразом »у неверном, опрокинутом виде« и доприноси експресивности цјелокупне слике.

* * *

Несумњиво, кад је у питању превођење Леоновљевог опуса на српски и хрватски језик, највећи значај имају преводи Милосава Бабовића. Бабовић је превео ”Лопова” и ”Руску шуму”, а за ову анализу узећемо као примјере нека мјеста и сцене из романа, као и краће цитате разнородног карактера.

Као прво, упоредимо како гласе први редови ”Лопова” у оригиналу и Бабовићевом преводу:

– ”Гражданин в клетчатом демисезоне сошел с опустелого трамвая, закурил папиросу и неторопливо огляделся, куда занесли его четырнадцатый номер и беспокойнейшее ремесло на свете... Москва тишала тут, смиренно пригибаясь у двух каменных столбов Семеновской заставы, облитых, точно ботвиньей, зеленой плесенью времен.

Видимо, новичок в здешних местах, он долго и с такой нерешительностью поглядывал кругом, что постовой милиционер стал проявлять в отношении его положительную бдительность.” (Леонид Леонов, Собрание сочинений, ГИХЛ, Москва, 1961, т. 3, ”Вор”, стр. 9)

– ”Грађанин у карианом јесењем капућу сиђе из опустелог трамваја, припали цигарету и без журбе погледа око себе да види куда су га довели четрнаестица и најнеспокојније занимање на свету... Москва је ту била тиха, смирено се повјала око два камена стуба Смјоновске трошарине, позеленела од плесни времена, као да су поливена чорбом од зелени.

Очевидно новајлија у овом крају, он се дуго и тако неодлучно освртао да је дежурни милиционер почео показивати према њему извесну будност.” (Лео-

нид Леонов, Сабрана дела, "Култура", Београд, 1967, т. 4, "Лопов" – I, прев. Милосав Бабовић; стр. 5.)

Наведени Бабовићев превод одликују три значајке, карактеристичне за његово провођење на ширем плану, а то су досљедно поштовање ауторског текста, беспријекоран превод уз, при том, креативне интервенције у духу свога језика.

На овом мјесту навешћемо средства интензивирања пјесничке слике: прва три предиката, због узастопности поступка јунака, преведени су не прошлим временом већ аористом, чиме се добило на сценској динамици. У слjedeћој реченици предикат »тиџала« замијењен је успјешно сложеним именским предикатом "била тиха", а глаголски прилог који слиједи, »prigibajas'«, замијењен је слjedeћим предикатом "повијала се"; синтагма »pogljadyval krugom« економично је замијењена само глаголом "освртао".

Слјedeћи примјер је превођење монолога писца Фирсова упућеног Димитрију Векшину, (иначе веома функционалног за сагледавање леоновске концепције главног лика):

– "И чем дальше, тем смертельнее станет потребность оглянуться на покидаемую пустыню, где томились и скитались из края в край дремучие ваши предки, на протяжении стольких веков совершая различные непростительные глупости. Заметьте, многие тысячи переместятся в будущее безгласно, как океанская вода в подставленное ей земным тяготением место, вы один оглянетесь. И не из опаски получить нечто под лопатку от поверженного, до нитки обобранного владельца – оглянетесь, не из комендантского рвения усмотреть забытый ценный предмет позади вроде стенных часов с мелодическим босм, а просто по внезапному влечению сердца. Вообще-то и в прошлом эта любознательность к пустоте за спиной уже немало хлопот доставляла человечеству... Допускаю даже, все спасение в том и будет, чтоб не оглядываться... хотя в таком случае – будет ли нужда что-нибудь спасти откуда? Словом, и не надо бы, а оглянетесь, чем и полюбились вы мне на горе мое, русский вор Дмитрий Векшин. Да я ведь никогда и не брался тех описывать, которые не оглядываются..." (Там же, стр. 146-147)

– "И што даље будете ишли обузимаће вас све неодољивија потреба да се осврнете на сумрачну пустињу коју напуштате, где су се мучили и лутали из краја у крај ваши давни преци у току векова, правећи разне неопростиве глупости. Пазите, многе хиљаде ће се преселити у будућност немо, као океанска вода у долину коју јој је припремила земљина тежа, само ћете се ви осврнути. Али не из бојазни да вам не зада ударац међу лопатице оборени и до голе коже опљачкани власник – осврнућете се, али не због комендантске ревности да угледаде позади заборављену драгоцену ствар, на пример зидни часовник који мелодично избија, него ћете просто осетити изненада како вас срце тамо вуче. Уопште узев, та радозналост према празнини иза леђа и у прошлости је већ доста мука доносила човечанству... чак сматрам да ће спасење и бити у томе да се човек не осврће... мада се питам хоће ли у том случају бити потребно спасавати нешто отуда? Једном речју, иако не би требало, ви ћете се осврнути, зато сам вас и заволео на своју несрећу. Димитрије Векшине, лопове руски. Јер ја никада и нисам описивао оне који се не осврћу..." (Ibid, стр. 136-137.)

И овај већи пасаж такође карактерише беспријекоран, течан превод. При том ћемо указати на неке особености које је преводилац унио у духу матерњег језика: прву синтагму »sem dal'še«, оптимално је превео уз допуну те превод гласи "што даље будете ишли"; сликовитости ради »podstavlennoe mesto«,

због сливања воде океана, Бабовић преводи са "долина"; синтагму »а просто ро vnezapnom vlečen'ju serdca« преводилац из практичних разлога дијелом проширује и она у преводу гласи – "него ћете просто осетити изненада како вас срце тамо вуче", што је у духу језика. Ефектна је и инверзија синтагми на крају »russkij vor Dmitrij Vekšin« – Бабовић је управо због Фирсовљевог претходног излива емоција и знака љубави према главном јунаку преводи са "Димитрије Векшине, лопове руски", чиме у преводу звучи емотивно цијела сцена, а одступање од оригинала не иде на његову штету.

Сљедећи пасаж је слика упечатљиве трке Заварихина коњском запрегом, при чему води дијалог са Тањом:

– "– Перестаньте, Николай... отпустите их, Заварихин, они же старые совсем! – с мольбой, заранее зная, что напрасно, твердила Таня и цеплялась и со всею нежностью гладила окаменевшую Николкину руку.

– Ничего, ничего, Гела, пускай малость погреются по холодку. Злость на безденежье шибче водки греет... Опять же возьмите во внимание, какая замечается упорства у русского человека: хоть бы замертво пасть, абы вдарить всласть! – не разжимая зубов, цедил Заварихин, ради пуццей выразительности сминая слова. (...)

– Злой, злой вы, злой... – навзрыд прокричала Таня. – Остановите, выпустите меня!" (Там же, стр. 276)

– "Престаните, Николају... оставите их, Заварихине, они су сасвим стари! – молећиво је понављала Тања, унапред знајући да је узалуд, и држећи чврсто са свом нежношћу миловала окамењену Николкину руку.

– Не мари, не мари, Хела, пека се мало загреју на овој хладноћи. Бес на празну кесу боље од вотке греје... Поред тога, обратите пажњу каква се упорност крије у руском човеку: макар мртав пао, али хоће да удари у сласт! – цедио је кроза стиснуте зубе Заварихин, и ради веће изразитости наглашавао речи. (...)

– Ви сте зао, зао, зао... – јецајући повика Тања. – Зауоставите, пустите ме!" (Ibid, стр. 259-260.)

Из овог течног превода треба посебно издвојити двије преведене реченице, које се односе на руске пословице »zlost' na bezdenezhe žibče vodki greet« (бес на празну кесу боље од вотке греје) и »hot' by zamertvo past', aby vdarit' vslast'« (макар мртав пао, али хоће да удари у сласт), а гдје се преводилац сусреће и са материјалом дијалекатског поријекла. У преводу се запажа и примјена инверзије за поједине синтагме да би се превод уприличио изразу другог језика, а уз одсуство стилско-језичких или пак материјалних грешака, што и на овом примјеру потврђује висок квалитет укупног превода.

Обраћајући се Векшину, Пчхов закључује сљедеће:

– "– Только то и следует, милый Митя, что хромит чужая воля. Хоть и не смертельная пока твоя болезнь, да затяжная. Руки вяжет, сна не дает и не сыскано от ней надежного лекарства. Оно, верно, немало и бумаги про человецкую душу исписано... да ведь из чужого ковшика не напьешься, а умный с книгами лишь советуется. И хуже всего. Митя, что вовсе без нее становится человек как немой зверь..." (Там же, стр. 402)

– "– Из тога следи само то, драги Мића, да туђа воља сакати. Иако твоја болест за сада није смртна, али је дуготрајна. Руке везује, сан тера и нема за њу сигурног лека. Тачно је да је доста хартије исписано о човековој души... али из туђег пехара се нећеш пити, а паметан човек се са књигама само саветује. А

најгоре је, Мића, што човек без ње постаје као бесловесна звер..." (Ibid, стр. 96, књ. II)

И на овом примјеру очигледно је да је роман "Лопов" у овом преводу једно од најбоље преведених дјела Леонова на српски језик, те да се амплитуда укупних превода овога писца на нашем језику креће од крупних пропуста какве срећемо у преводима "Јазавца" (Н. Николајевић) и "Скутаревског" (С. Матић) до превода "Лопова" Милосава Бабовића.

Такође и из низа примјера можемо да процијенимо успјешност превода "Лопова": са осјећањем за разговорни језик Бабовић тако реченицу »Сего он застрјал-то и тебја« (стр. 19.) преводи са "Шта се овај заглавио код тебе?" (стр. 15., I); реченицу »vdyzг, аџ брузнуло!« преводи са "У парампарчад, просто се разлетео!"; (стр. 32/стр. 28); реченицу »Sбыl паџему брату на базаре гнилој картоџки« у преводу имамо: "Утрапио нам на пијаци кола трулог кромпира" (стр. 38/стр. 34.), што је коректно преведено, (мада се овдје израз "нашему брату" могао и боље превести адекватним – "таквима као ми", што је и основно значење овог застарјелог облика.)

Што се тиче превода Милосава Бабовића Леоновљевог најобимнијег романа, "Руска шума", штампаног на близу осам стотина страница у виду свеобухватне енциклопедије руског живота са наглашеном филозофском нотом, треба истаћи да је преводилац учинио велики допринос на афирмисању поезије овог писца и руске совјетске књижевности уопште на овим просторима.

Суочен са разнородном лексичком грађом, разуђеном и аутентичном леоновском мишљу у зениту његова стварања, Бабовић је надахнутим и прецизним преводом успио на најбољи начин да презентује ово обимно и комплексно дјело, из којег ћемо указати на ниво превођења анализујући знаменито предавање Вихрова студентима у одбрану руске шуме и историје:

– "Еще круглее будет сказать, что лес встречал русского человека при появлении на свет и безотлучно провожал его через все возрастные этапы: зыбка младенца и первая обувка, орех и земляника и расписная свадебная дуга, даровые пасеки и бобровые гоны, рыбацкая шляпка или воинский струг, гриб и ладан, посох странника, долбленая колода мертвеца и, наконец, крест на устланной ельником могиле. Вот перечень изначальных же русских товаров, изнанка тогдашней цивилизации: луб и тес, брус и желоб, ободье и мочало, уголь и лыко, смола и поташ. Но, из того же леса текли и побарышные дары: пахучие ваддайские рогожи, цветастые рязанские санки и холмогорские сундуки на тюленевый подкладке, мед и воск, соболь и черная лисица для византийских пеголей." (Леонид Леонов, ИХЛ, Москва, 1965 Ленинград, "Русский лес", т. I, стр. 296)

Овај филозофски интониран, умјетнички надахнут дијалог Бабовић је превео аутентично, показујући при том богатство лексичке грађе и обрта свога језика и удакљујући преводу латину одговарајућих, адекватних, вјемало забрављених израза, те превод гласи:

– "Још ће потпуније бити ако се каже да је шума сретала руског човека приликом доласка на овај свет и нераздвојно га пратила кроз сва доба старости: колевка за бебу и прва обућа, лешник и јагода, чигра, пруже за купатило и балалајка, луч на девојачким селима и шарени свадбени лук у колима, бесплатни уљаници и лов на даброве, рибарски чамац, ратнички чунови, печурка и тамјан, штап путника, издубенаклада за мртваца и на крају крст на гробу застртом смрчевином. Ево списка првобитног руског еспапа, наличје тадашње цивилизације:

луб и даска, греде и жлеб, обручи и квашено лико, ђумур, смола и поташа. Али из те исте шуме су текли и мало господскији дарови: миришљиве валдајске асуре, шарене рјазанске саонице и холмогорски саџуци обложени кожом морског пса, мед и восак, самур и црна лисица за византијске кицоше." (Леонид Леонов, "Руска шума", "Просвета", Београд, 1965, прев. Милосав Бабовић, стр. 323.)

Или, поредимо на примјер други цитат са Бабовићевим преводом:

"Пашња и лес – самые могучие машины, преобразующие энергию солнца и плодородие почвы в насущные продукты нашего существования. Среди мирового сырья древесина занимает второе место после каменного угля и пищи. Две трети сваленного на планете леса сразу сжигаются как топливо, и значительно больше половины остатка поступает в отброс из-за преступно низкого уровня обработки. Говоря о коэффициенте использования при утолении жизненных потребностей у разных живых существ, нельзя не признать порой, что тигр кушает экономичней человека. Вся тяжесть удара ложится на леса умеренного климата." (Там же, стр. 322)

– "Њива и шума – то су најмоћније машине које претварају енергију сунца и плодност земље у насущне потребе нашег живота. Међу светским сировинама дрво заузима друго место, после каменог угља и хране. Две трећине посечене шуме на нашој планети троши се за гориво и знатно више од половине иде на отпатке услед злочиначки ниског ступња обраде. Говорећи о коефицијенту потрошње у циљу задовољавања животних потреба разних живих бића, мора се признати да тигар троши економичније од човека. Сва тежина удара пада на шуме појаса умерене климе." (Ibid, стр. 349.)

И овај превод је примјер преводачке тачности, осјећаја мјере и одсуства материјалних грешака, што се иначе може илустровати и низом издвојених преведених синтагми као на примјер: израз »gordogo, mysljaščego človeka« преведен је "поносног хомосапиенса", »poleviju hirurgiju« – "ратну хирургију", »na zare russkih« – "у руско свитање", »naši vybraли vostok« са додатним појашњењем "наши *и*рци су изабрали исток"; »s orlinoj vysoty glijadeli« преведено је уз поетскији призив са "С орловске висине *по*гледом ронили", »bog« је дато уз фин призив архаичног израза са "борје", »les otkryval свои кладовуе« није преведено са "оставе", већ термином ближег звучања "шума је отварала своје *амбаре*"; »v ročennyh otrasljah« у преводу гласи дескриптивније али у духу српског језика – "у гранама достојним поштовања"; једино код руских сложених ријечи превод је нешто разуђенији, јер другачије и није могуће превести – »na rubežah lesostepi« – "тамо где се граниче шуме и степе". За синтагму »južnye boželesja« преводилац налази одговарајући израз "јужни *свјет*и забрани"; за глагол у синтагми »s tek por meljčae« испомаже се фидим архаичним истозначним појмом "чмљети" – "од тог доба *чили*"... Бројни су примјери превода "Руске шуме" М. Бабовића, којима би се такође могло аргументовано указивати на евидентне *вриједности* преводачког поступка, који у својој основи има основну позицију прихватања превођења као креативног стваралачког чина и истовремено такмичења са узором.

У настојању да остваримо задатак постављен на почетку овог рада, да на једном броју примјера, цитата из дјела Леонова, компаративном анализом сагледамо квалитативну страну превода на српски и хрватски језик, потврдили смо претпоставке дате у уводном дијелу – о широком *вриједносном* дијапазону превођења. Такође су потврђене процјене о недовољној досљедности превода и

то на конкретним примјерима. Истовремено, као тачна показала се и тврдња о високом креативном нивоу превођења дјела овог великог писца, посебно на српски језик, и то у преводима Радована Зоговића, Радована Лалића, Миљивоја Јовановића и, нарочито, Милосава Бабовића.

Кад је ријеч о недоследностима превода онда се посебно могла уочавати честа стандардизација дијалекатског говора, својеврсно "превођење" локалног говора на литерарно "читљиве" обрасце (П. Митропан, С. Јакшић), при чему је богатству Леоновљевог разуђеног стила одузимамо на експресивности и вршено његово значајно осиромашење.

Истовремено, из прегледа преведених дјела, у једном другом контексту, јасно се да уочити да је највећи допринос на плану превођења опуса Леонова остварен управо на српском подручју. Тако из културних центара, Београда и Новог Сада постоји 14 превода и, што је од посебног значаја, издваја се капитални пројекат на овом плану, објављивање Сабраних дјела Леонова 1967. г. у едицији београдске "Културе". (У тадашњој БиХ, 1961. и 1966. г. сарајевска "Свјетлост" објавила је једино "Јазавце" и "Соћ".) На хрватском језичком подручју, у односу на српско, објављен је несразмјерно мали број превода, свега 4, што имплицира различите токове двије културне климе у директној спрези са политичким конотацијама, при којима се у Хрватској и прозападно оријентисаном Загребу дозирао пројектовао смањени интерес званичне културне политике према дјелу писца совјетске литературе, чак независно од евидентно високих и освједочених у свјетској културној баштини литерарних вриједности.

Тако је и опус Леонова, кад је ријеч о преводима, истовремено на помнутим језичким просторима остао и као барометар преплетених културних, и интереса двију званичних политика.

У цјелини гледано, остаје закључак да је дјело Леонова несумњиво оставило виднога трага у овим културама путем превода, чији су аутори у знатној мјери остварили постављене им задатке.

Литература:

1. Леонид Леонов, "Јазавци", Загреб, "Народне новине", 1931. (превео Никола Николајевић)
2. Леонид Леонов, "Лопов", I, II, библиотека "Космос", Геца Кон, Београд, 1939. (превела Боса Петровић)
3. Леонид Леонов, "Најезда", Београд, "Култура", 1944. (превели Радован Зоговић и Радован Лалић)
4. Леонид Леонов, "Скутаревски", Београд, "Просвета", 1947. (превео Светозар Матић)
5. Леонид Леонов, "Заузеће Великошумска", Загреб, "Просвјета", 1947. (превео Никола Павловић)
6. Леонид Леонов, "Јазавци", Нови Сад, "Матица српска", 1948. (превео Никола Николајевић)
7. Леонид Леонов, "Соћ", "Скакавци" (једна књига), Београд, "Просвета", 1950. ("Соћ" превеле Танкосава Кашиковић и Милица Царцарчевић; "Скакавце" превео Кирил Тарановски)
8. Леонид Леонов, "Обичан човек", Београд, "Просвета", 1950. (превео Ђорђе Лазовић)

9. Леонид Леонов, "Лопов", Нови Сад, "Матица српска", 1952. (превела Људмила Михаиловић)
10. Леонид Леонов, "Пут ка океану", Београд, "Нолит", 1957. (превели Петар Митропан и Стојанка Јакшић)
11. Леонид Леонов, "Бела ноћ", Београд, "Нолит", 1959. (превео Миливоје Јовановић)
12. Леонид Леонов, "Руска шума", Београд, "Просвета", 1960. (превео Милосав Бабовић)
13. Леонид Леонов, "Јазавци", Сарајево, "Свјетлост", 1961. (превео Никола Николајевић)
14. Леонид Леонов, "Ковјакинови записи", Нови Сад, "Прогрес", 1963. (превео Миливоје Јовановић)
15. Леонид Леонов, "Јевгенија Ивановна", Загреб, "Зора", 1964. (превео Златко Црнковић)
16. Леонид Леонов, "Руска шума", Београд, "Просвета", 1965. (превео Милосав Бабовић)
17. Леонид Леонов, "Соћ", Сарајево, "Свјетлост", 1966. (превеле Танкосава Кашиковић и Милица Царцарачевић)
18. Леонид Леонов, Сабрана дела у 12 књига, Београд, "Култура", 1967.: (Књ. I и II – приповијетке, превели Миливоје Јовановић и Милица Царцарачевић; књ. III, "Јазавци", превео Никола Николајевић; књ. IV и V, "Лопов", превео Милосав Бабовић; књ. VI, "Скутаревски", превео Светозар Матић; књ. VII, "Пут ка океану", превели Петар Митропан и Стојанка Јакшић; књ. VIII – "Соћ" и "Скакавци", превеле Милица Царцарачевић и Танкосава Кашиковић; Вера Марковић; књ. IX и X "Руска шума", превод Милосава Бабовића; књ. XI, Дrame, превели Миливоје Јовановић, Ђорђе Лазовић и Бранимир Човић; књ. XII – Дrame, превели Радован Зоговић, Радован Лалић, Милица Николић и Бранимир Човић.
19. Леонид Леонов, "Скакавци", "Евгенија Ивановна", Београд, "Рад", 1969. (превеле Вера Марковић и Милица Царцарачевић)
20. Леонид Леонов, "Лопов", Загреб, "Либер", 1980. (превеле Нада Цекић и Катица Крсник)
21. Леонид Леонов, "Лопов", Београд, "Jugoslaviapublic", 1987. (превео Милосав Бабовић)

* * *

(Попис објављених дјела Л. Леонова до 1987. год.)

* * *

22. Леонид Леонов, "Барсуки", Москва, "Современник", 1987.
23. Леонид Леонов, "Изабраное", "Нашествие", ОГИЗ, Москва, 1946.
24. Леонид Леонов, Собрание сочиненијо, ГИХЛ, Москва, 1961, т. 5, "Скутаревскиј";
25. Леонид Леонов, Собрание сочиненијо, ГИХЛ, Москва, 1961, "Дорога на океан", т. 6.
26. Леонид Леонов, Собрание сочиненијо, ГИХЛ, Москва, 1961, т. 3, "Вор", стр. 9.
27. Леонид Леонов, ГИХЛ, Москва, 1965, Ленинград, "Рускиј les", т. I, стр. 296.

* * *

Библиографија:

1. Р. Т., "Јазавци", Српски Књижевни гласник, 16. септембар 1931, II, стр. 151-152.
2. Ксенија Атанасијевић, "Лопов Леонида Леонова на српском", "Правда", 5. новембар, 1939, 12572, 9.
3. Иво Козарчанин, "Лопов Леонида Леонова", Хрватска ревија, бр. 1, 1940, стр. 40-42.
4. Предраг Протић, "Продужетак националне епске традиције", Књижевне новине, 1. јануар 1961, 3.
5. Сава Пенчић, "Над последњим романом Леонида Леонова", Стремљења, 1961, II, 2, стр. 248-249. ("Руска шума", "Просвета", Београд, 1960.)

6. Миодраг Максимовић, "Ковјакинови записи, Једно необично дело Леонида Леонова", (Леонид Леонов, "Ковјакинови записи", Прогрес, Нови Сад, 1963.) "Илустрована Политика", 1964, VII, 276, стр. 39.

Переводы произведений Леонида Максимовича Леонова на сербской и хорватской языковых территориях

Культурная общественность на сербском и хорватском языках, начиная с 1931 года, уже почти 70 лет знакомится с творчеством Л. М. Леонова, одного из самых великих писателей русской литературы.

Что касается уровня переводов, из нашего анализа выясняется, что он всегда не бывал одинаковым.

Благодаря, в частности, переводам русистов, читательская публика лучшим способом ознакомилась с литературой, со стилем Леонова.

ВЕСНА КИЛИБАРДА
Никшић

Пјесма Ф. Уде о Црној Гори

Феличе Уда (Felice Uda, 1832-1900), италијански пјесник поријеклом са Сардиније, у ријеткој и данас заборављеној збирци романтичарских пјесама у стиху и фрагмената у прози *Интимне мелодије* (*Melodie intime*, Milano, Tipografia Garbini, 1877, 364) објавио је и неколике пјесме надахнуте јужнословенским крајевима, народним пјесништвом и борбом за слободу. С њима је овај познати критичар миланског демократског листа »La Lombardia« покушао да супротстави "чисти" осјећај натуралистичким и декадентним мотивима савремене миланске боеме.¹

Прва пјесма овог позног италијанског романтичара посвећена је Црној Гори (*Montenegro*, стр. 225-229), а садржи опис планинског пејзажа и лика Црногорца, слободног и храброг заточника слободе. Пјесма је, као и друга, посвећена Србији (*Serbia*) и надахнута предањем о Марку Краљевићу, објављена у вријеме савремених ратова на Балкану (херцеговачки устанак и српско-црногорско-турски рат) који су у јавности ослобођене и уједињене Италије имали снажнога одјека. Уда је у овој збирци објавио и превод на италијански лирске пародне пјесме *Риба и дјевојка* (Вук, I, бр. 285).

Данас тешко доступну Удину пјесму *Црна Гора* објављујемо овдје у оригиналу и први пут на нашем језику у преводу са италијанског Весне Килибарде и препјеву Слободана Калезића.²

MONTENEGRO

L' alte montagne s' alzano
A tre piani disposte.
E sul rude pendio lievi si spiccano.
Siccome nidi d' aquile, sospesi
Sugli abissi i villaggi. Intorno il negro
Contorno e' fatto di livide croste.

ЦРНА ГОРА

К небу брда се дјела
Сложена у три вијенца.
Доље на падини виде се села,
Висе ко да се орловски гнијезде
Над безданима. Мркла је ора
Обрисом пала од тавног здепца.

¹ Уп. Mate Zorić, *Hrvatska i Hrvati u talijanskoj lijepoj književnosti*, Hrvatski znanstveni zbornik, svezak II, Zagreb, 1971, 71.

² У сарадњи са колегом Калезићем објављене су још двије пјесме "црногорске инспирације" италијанских аутора. Уп. Весна Килибарда, *Дануцио и Црна Гора*, "Ријеч", 1/2, (1995), 105-107; Иста, *Италијански пјесник Иволиј Пиево и Црна Гора*, "Ријеч", IV/1 (1998), 31-42.

D' altri pizzi scoscesi
E di schegge infinite.
E' il Montenegro.

Natura aspra e selvaggia,
Terra sconvolta e trarupata spiaggia
Gia' scossa dai vulcani;
Ciclopici ed umani
Sassi e sentieri alpestri,
Colli impervii, su cui se l' orma errante,
Accompagnato dai galli silvestri,
Diresse il viandante,
Piu' non torno' sotto la bruma nera
A suo deserto focolar la sera.

Pei meandri infiniti
Che serpeggiano intorno
Al secondo altipiano
Corron vallate placide e sonore,
Che quasi un velo di verzura cingono,
Per sinuosi liti
E spirabili gore,
Lo scarno seno e i fianchi
Del gigante montano.

Se natura ti die' membra di ferro
Agile il pie', sicura
La fronte e l' alma sgombra di paura,
Se col rovere e il cerro
Puoi di forze contendere
Se fra le pietre mobili,
Fra i balzi agresti e le dirotte frane,
Liberissimo e scarco,
T' e' dato aprirti un varco,
Va, va per le piu' aspre erte lontane.

L' avvoltoio t' e' dietro, e in larghi giri
Agguzza rostro e artigli
Agli spigoli e ai cigli
De' precipizi, e sembra che cogli ebeti
Suoi sguardi ti rimiri;
Ma troverai, se impavido,
Grotte, muschi e verzura,
Profondi sotteranei, ombra e frescura.

Va inanzi, cacciator, dietro lo stroschio
Dei torrenti precipiti,
Per le valli fuggenti

Понад врхова ни једне звијезде,
Па редом, све до бескраја.
Све то је Црна Гора.

Природа оштра, дивља,
Земља и обала – од сивог сивља,
Са траговима вулкана;
Ал до данашњег дана,
Кроз стијене и горске стазе
Намјерник какав с пута до неба
Вођен сиренским зовом тетреба,
Такав се са богазе,
Ако га црна магла сакрије,
Свом празном дому вратио није.

По многим кривинама
Што одсвуд вијугају,
На другој висоравни
Стеру се звонко мирне доље
Ко појас околу зеленила,
По кривудавим обалама
Гдје свјежина се диже над поље,
Кошчат, танак у струку
Живи горостас тавни.

Кад моћ ти дата је божјом вјером,
Сигурни корак и чело,
Ако дух ти се уздиже смјело
Па са храстом и цером
Ти мјериш снагу тако,
Ако слободно, лако
Ходиш кроз тјеснаце, кроз вијугаве,
По врлетима и одронима,
По узбрдицама – да свуд те има,
Иди, човјече, крчи путеве славе!

Над главом ти орао, кружећ широко,
Кљун и канџе припрема,
Под њим празнина нијема,
И поново те нишани
Његово крвљу замућено око;
Ал ако јеси храбар
Наћи ћеш маховину
Подземне сјени, хлад и свјежину.

Хајд' даље, о ловче, низ хуку стрму
Бујица сребрнастих
Што вијугају даље,

Dove l'acque rampolano
 Da nitide sorgenti;
 Va, segni, o cacciator, l'orso e il camoscio;
 E se stanchezza il pie non ti ritarda,
 Se nel petroso calle
 Agile a te davante
 Si slancia il veltro ansante,
 E vai col tuo fucil sovra le spalle,
 Tira sulla pernice e sull'ottarda.

O cacciator, tu tocchi
 La tua patria, e Natura e' ai tuoi ginocchi.
 Ardito come il Dalmata
 Come l'uscocco interpidio
 E' l'uom di questi monti, e vive, ed ama
 Le patrie rocce e libere le brama;
 Per lui florida e bella
 E' la culla dei padri e il sito avaro;
 Per se' combatte, e non gli importa il Bulgaro,
 L'Armeno, il Serbo, il Zingaro o il Magiario.

E' figlio dei suoi monti, ed il germanico
 Astuto o il Musulmano,
 Che stan dietro quei monti alla vedetta,
 Ogni arte per sommetterlo
 Hanno sprecato invano;
 Invitto ed invincibile
 Questo tremendo sarmata
 Sembra immortale nella sua vendetta.

O cacciatori, al valico!
 Montenegrino, all'erta!
 Fischian le palle, dalle alture rotola
 Ogni schiera mal certa,
 E colle membra infrante
 Insanguina il turbante.
 Colla falcata roncola
 Combatte il contadino,
 Pugnan fanciulli e femmine,
 Ed e' la pugna un turbine,
 Il vincere, un destino.
 Per quei monti si pugna e quelle schegge
 Senz'ordine ne legge,
 Col moschetto o co' denti,
 Tigri umane, instancabili e frementi.

O cacciator, tu tocchi
 La tua patria; e natura e' a' tuoi ginocchi.

Долинама низ које бог им
 Нове изворе шаље,
 Хајд', ловче, погоди медвједа и срну;
 А ако ти падне умор по лицу,
 Ако по каму љутом
 Хитро јаве се знаци
 За којим хрт се бади,
 А ти са пушком у руци - утом
 Пуцај на дропљу и на јаребицу.

У родини те, ловче, има
 И природа ти је пред кољенима.
 Као Далматин смион,
 Ко ускок неустрашив
 Јесте брђанин што живи и воли
 Стијење домовине и слободним га жели;
 За њ мета је богата
 Очева зипка и сиротно мјесто,
 За себе се бори и није му Бугар
 Важан, ни Јермен, Србин, Ром ни Мађар.

Он син је својих брда и германском
 Лукавцу ил турском,
 Који му одонуд прилазе ко мети,
 Да га покоре, свака
 Вјештина је пропала;
 Нелобијеђен је остао
 Крајишник овај страшни,
 Бесмртан изгледа у својој освети.

О ловци, на границу!
 Црногорче, на опрез!
 Звијезде меча, свака чета песагурна
 Низ поље посриуће,
 Са сломљеним удовима
 Турбана у крви има.
 Са косијером у рукама
 Прост сељак се бори ту,
 Жене, дјеца - у бој сви,
 И битка је вихор зли
 У ком авет подмуклу
 Убит треба, у борби је судбина.
 Јуришем од искона,
 Са пушком и угризом свим,
 Људски лави, са тијелом устреслим.

У родини те, ловче, има,
 И природа ти је пред кољенима.

La poesia del poeta italiano F. Uda sul Montenegro

Il poeta italiano di origine sarda Felice Uda (1832-1900) nella sua oggi quasi dimenticata raccolta di versi e frammenti in prosa *Melodie intime* (Milano, Tipografia Garbini, 1877) pubblica come una delle tre poesie legate al mondo della Slavia meridionale questa dedicata all' oscuro paesaggio montanaro del Montenegro ed al libero Montenegrino in lotta continua per la liberta' nazionale. Della poesia *Montenegro* (pp. 225-229) qui si pubblica la prima traduzione in lingua serba.

ТИХОМИР ПЕТРОВИЋ
Врање

Песник плаветнила Стеван Раичковић (Поводом 70-годишњице песниковог рођења)

Стеван Раичковић (1928) песник хипотетичког реципијента, одраслих читалаца у првом реду, припада генерацији која зауставља дегенерацију дечје књижевности. Осим деце, њега, као што то бива са добрим писцима, са подједнаким задовољством читају и одрасли – не ради игре и забаве, већ из општих побуда ради чега и постоји поетска реч: продрети у лепоту и муку човековог живљења. Раичковићев поетски и прозни опус (за децу и младе), иако носи све одлике праве дечје литературе, не оставља утисак специјално дечје уметности.

Суптилни песник и лирничар високог реда, Раичковић припада традиционалној књижевној линији која, упркос реалистичком усмерењу, носи латентну ноту романтике и идиле. Он није пошао форсираним модернистичким путем, следећи традицију распеваности, игре, или преображавајући се у дете. Поетика модерног сензибилитета, утемељена на савременом поимању живота, код њега је у другом плану. На тематско-мотивском и семантичком плану својим делом не доноси ништа суштаствено, не чини радикалан стилски заокрет, па ипак – стваралачким пробојем нарушава и превазилази рационалистичко-утилитарне норме које су се наметале нашој литератури. Извесно, новина и свежина његове поезије су водиле померању дечје књижевности.

Вредност Раичковићевог дела за децу и младе, и дела за одрасле које нема превасходна обележја дечје белетристичке речи, у његовој је поетској снази, драматици, небеском плаветнилу и пренесеном значењу, али и реализму. Реалистичност као обележје наше књижевности, истина која нуди маштовитост, интригира сензибилитет и интелект, чини његово остварење прихватљивим и отвореним за партиципацију малог читаоца.

У књижевном опусу благих, пастелних слика, детињство је врховна лирарна тема којој ниједан песник није могао да одоли. У његовом делу има дубоко личних успомена, фиксираних животних тренутака блиске доживљене туге или мале радости босонога детињства. И у поезији и у прози, скоро истих поетских квалитета, песник слави природу као сликовиту и звучну поезију, пева и приповеда о људима, животињама, птицама...

Раичковић је превасходно песник, али је несумњива његова снага приповедачког талента. *Белико-дворишће* (1955) је прво његово песничко остварење

од двадесет психолошки и драмски засованих прича. У кратким емотивно узбудљивим прозним облицима о дечаку, селидби, лопти, хлебу, псу Жутку, туги, оцу, кући крај реке Тисе – снажном доживљеношћу и лепотом приповедања евоциран је лирски "скривени", али стварносно утемељен свет. Посве су то нејасна сећања на детињство без радосног усхићења, праћено индигнацијом, ратом, па и глађу. Искрена је насловна прича о дворишту као симболу пространства о попришту дечјих игара, далеко од високих бетонских зграда из којих човеку изгледа "као да смо са свих страна опкољени".

Дружина под сунцем (1960) најављује уметника чистих поетских структура, маште и природе. Песме наслова и садржине блиске поетици дечје литературе: ветар, ветрењача, лето, шума, шарен лаж..., фиксирају утисак, носе у себи животност и богатство сликарских елемената. Испеване су у везаном слогу, али без форсирања риме која ремети спонтаност стиха, слаби ритам или ствара утисак монотоности. Песма "Цртанка" из збирке *Ветрењача* (1974), у којој мали сликар бојама од сваке руке слика оно што зажели; саздана од вербалног, аудитивног и визуелног материјала, образац је склада садржине и лирске лакоће:

Дај ми две-три чисте
Хартије ал исте

И једну оловку
Да нацртам пловку.

Дај ми жуту боју
Да обојим проју

Па ћу њоме затим
Сунце да позлатим.

И плава ми треба
За комадић неба

Она ће да дода
Воду ради брода.

Дај ми после плаве
Зелену због траве

И због скоро триста
На дрвету листа.

Сад црвену нову
Због црепа на крову

И због једног лица
И због лубеница.

Дај ми боју белу
Због цвета за пчелу

А и после њега
За две грудве снега.

Дај ми боју црну
Да нацртам срну

Да обојим мачку
Да ударим тачку.

Поема *Гурије* (1962), којом се аутор окушао у зрелијој фази свога стваралачког искуства, слика је људског односа према природи и човековој везаности за њу: визија тајанственог и загонетног света воде, природе, аласа и шумара. Јунак поеме Гурије необичан је становник у природи. Он се убогом и прозаичном животу у сиромашној и тесној али топлој изби, супротставља сновима, магновењем, животом и данима што пролазе као у сну и на јави. Стално запошлен, у друштву са реком и природом, ведар и чио, дубоко хуман, одан до краја животу, стари рибар није негативан јунак. Напротив, он привлачи читаоца својим постојањем изван животне динамике, испуњен жељом и маштом и свим својим особинама. Преточити живот у поезију, израз је општијег, симболичког смисла човековог битисања. И друге портрете и ликове аутор оживљава сликовито, у неколико потеза. У *Малим бајкама* (1974) дечак, опијен месечевим сјајем, хвата небески светли точак; и јунаци других приповедних и поетских структура, жељни доживљаја лепоте и чари друкчијег живота, као и Гурије, делују стварно и освајају читаоцеве симпатије.

Приче *Мале бајке*, праве песме у прози, без развијене фабуле и епозода, немају карактер бајке због њихових реалистичких датости. По ауторовим речима, то су слике које су постојале, израз и сенка човековог окружења, један маштовит, неухватљив и недостижан свет који конотира са стварношћу – онај скривени који постоји паралелно са светом интимае. Свака прозна јединица о дечаку, месецу, рибици, ветрићу, пужу голаћу, стабаоцу, развијена је метафора и песникова лирска реминисценција истовремено.

Ретко блиске моделу фолклорне бајке, саображене дечјем поимању и уосећању, Раичковићеве приче лирских, фантастично-реалистичких мотива одају стварност у чију се истинитост не сумња. Песников реализам није пресна стварност, већ и реалност ошлемењена маштом и фантастиком. У дочаравању ликова и догађаја, уметник одбацује заокруживање теме, задовољење свих услова за стварање тока приче, мешање у судбину и живот јунака, недопуштање читаоцу да сам пронађе решење, као и искушења којима ранији писци нису могли да одоле. Приповедање у првом лицу, као највишој персоналној релацији и полифонији са које се више види и боље и непосредније сазнаје и саопштава, уноси атмосферу блиску читаоцу и везује га за себе. "Бајка о зрну песка" додирује слободу духа и носи дубља и слојевита значења, што је препоручује одраслом читаоцу. У надреалистичком маниру испричана је прича о зрнцицу песка које, ношено ветром и водом, на крају бива заробљено у асфалтни друм преко кога језде људи и терет. Маштовита је, исто тако, новела о ливади и незаситим скавцима.

Коло квалитативно нових песама *Слике и ѝрилике* (1978) потврда су песниковог развоја. Имена преузета из живота: Вучина, Ананије, Пантелије, Јездимир, Лукијан, Захарије, Розалија, Немања, Вијорка и Микаило, "понесена из пјесниковог дјетињства и задржана у памћењу, сада једним разуђеним поетским језиком уздигнута до одређеног симбола, до једне људске ситуације" (Бранко Стојановић) – сугерирају занимљиве портрете озбиљних индивидуалности и јунаке блиске поезици модерне литературе.

Песник плаветнила који је, очима и радозналошћу детета, умео да оживи детаљ и да доживљају естетски облик и израз, нуди упечатљиве слике детињ-

ства саображене духу и карактеру нашега времена. Умешност певања и приповедања долазила је од стила исписаног говорним језиком; његов улазак у књижевност био је обележен несумњивошћу осећања за језичке тананости и метафоричност језика, за сталожен и миран, пун и сажет израз. Обликујући речи помоћу речи, приближава се читаоцу складним и једноставним стилем, налик белој светлости која брише границе или смањује одстојање између писца и реципијента. Краткоћом и једноставношћу обраде, необичним темпом, благонаклоношћу, духовитом поентом, склоношћу ка наративном песничком стилу у поезији а у прози ка лирици и тишини, остварен је приближан склад између поезије и живота.

Не може се, при свему, рећи да у делу аутора *Великог дворниша* и *Вешрењаче* нема наноса моралне филозофије и призива поуке. Али његов опус смисао не налази у усмеравању ка људском сазнању, потврди чињеница, афирмацији или негацији вредности. Удаљавање од дидактичког схематизма, немешање у приповедање да поучи, чување од захтева и савета који би – како је рекао – долазили споља, ма како били добронамерни, примарно је песничково начело.

Као прави песник, Раичковић усаглашава уметничко дејство и тежину мисли, нагињући естетској равнотежи и когнитивности: мудрости без мудровања, анализи без ситничавости, уметности без разметања. И када подбаци у могућности да топлим сликама и хуманим порукама изазове у детету машту и осећајност, порука је на оној плодној граници између уметности и филозофије. Лишено интелектуалности и лирске дидактичности, његово остварење најближе је самосвојном циљу: задовољењу некористоносних културних потреба.

Раичковићево дело, које није настало из прича својој деци, једна је од цевитијих, дубљих и садржајнијих књига савремене књижевности за младе. Прожето поетском традицијом и модерном имагинацијом, уједначених молских тонова, без видних пукотина и недоследности, ревелира занимљив сензомоторни свет који налази одјека код читалаца. У часу када књижевност поприма једноличне обресе, Раичковићева поетска реч је деловала снагом васпитног примера.

Stevan Raickovic: The Poet of the Brightness (The Blue Hues)

(in honor of the poet's 70th birthday)

In the article the author offers the synthetic review of Raickovic's poetry as well as prose writing for children. He concludes that due to their highest esthetic quality, their transparent beauty and unobtrusive educational message the mentioned writings by Raickovic represent the summit of literary achievements in the contemporary Serbian literature for the young.

 ЈУБИЛЕЈИ

БАКОМО ЛЕОПАРДИ (1798-1837)

Бакомо Леопарди спада међу оне великане чију славу пролазак времена увећава. Прослава 200 годишњице његовог рођења, дуго и брижљиво припремана, под врховним покровитељством организације UNESCO, траје целе ове године и одвија се кроз низ манифестација широм света. Главни организатор обележавања овог великог јубилеја, *Centro Nazionale di Studi Leopardiani* чије је седиште у Реканатију, родном месту песника, припремио је одржавање великог броја свечаности, изложби и научних скупова који су одржани, или ће бити одржани у Риму, Реканатију, Болоњи, Напуљу, Москви, Букурешту, Паризу. Коначни циљ свих ових манифестација јесте у томе да се детаљно осветли дело овог великана, да се покажу (изненађујуће) бројни и сложени видови његовог присуства у духовности нашег времена. Оно што се збивало у његовом бићу, његов начин суочавања са стварношћу, његова унутрашња питања и његови стваралачки одговори имају своју парадигматичну вредност у нашим временима.

Бакомо Леопарди, један од великана италијанске и светске књижевности, рођен је 20. јуна 1789. године од оца Моналда, грофа из Реканатија, и мајке Аделаиде, такође из тамошње прлемићке породице. Док је мајка, строга и изразито побожна жена, преузела била од оца вођење имања, овај је, склон књигама и култури, преузео васпитање деце. Поседовао је прилично богату кућну библиотеку, организовао је у свом дому сусрете учених људи оног краја. То је било окружење у којем је млади Бакомо стекао прво образовање и показао, врло брзо, неубичајено велике интелектуалне способности. Посветио се, сасвим, проучавању писаних античких дела, учењу старих језика, писању по угледу на прочитано. Такав занос испуњавао га је задовољством, сновима о великим делима, надама о великој слави. Запоставио је, због тога, физичко здравље и безбрижан живот детињства и младости. Његова разноврсна и дифузна књижевна и филолошка активност одвијала се у знаку једног строга и прецизног миметичког контакта са античком писаном културом. Захваљујући томе стекао је једну чврсту унутрашњу озбиљност и постојаност коју неће искористити онако како се у младости надао. Између 1815. и 1816. године, напиме, Бакомо Леопарди, филолог и ерудита, преображава се, болно, у мислиоца и песника. Напушта идеолошке и религијске оквире које је представљала његова породица, упознаје дела великана рационалистичке мисли XVIII века чију је материјалистичку концепцију света и живота осетио блиском. На начин који је и данас модеран, свој поглед окреће сопственом бићу сазданом од мисли и осећања. Отада, па до краја, његов живот и његово стваралаштво представљају узнемирено пулсирање између медитације и песме: у себи открива бол због слутње, а потом и свести, о страшном размаку између жеља, нада, снова о љубави и слави, и неумољивог ништавила које човека окружује.

Први талас његове песме збио се између 1817. и 1822. године: било да пева о општим темама, у канцонама о судбини Италије, или да пева о свом

доживљају живота и света, у кратким идилама и болном растајању песника од младалачких нада и снова што се утапају, сетно, у бол и незнање. Кратка идила о Бескрају потпуније и ефектније, можда, но и једна и друга Леопардијева песма, омеђује просторе његове лирике: од крхке и узнемирене физичке егзистенције до вечног и непрегледног космоса. Самог песника, који је толике размаке наслутио и представио, обузима од тога некакав божански *mysterium horrendum* и ми чујемо, у песми, лупање његовог престрашеног срца.

Године 1824, после дуго жељеног, а онда разочаравајућег боравка изван Рекантија, у Риму, Бакомо Леопарди поетски израз замењује прозним: саставља низ расправа и дијалога које назива *Operette morali*. У њима је срж дотадашње и потоње мисаоности Леопардијевог. Тамна боја бола, незнања и смрти доминира овим саставима. Понегде се, тек, појави трачак радости, жудње за љубављу, за лепим, за блискошћу, макар и у патњи, са другим људима. У време настајања овог дела, Леопарди је имао прилике да у дужим периодима борави изван Рекантија, у Милану, Болоњи, Равени, Пизи.

Управо у Пизи, године 1828. започиње, а у Рекантију се потом, наставља, други лирски талас у Леопардијевог стваралаштву који је трајао до пред саму смрт. У привм плодовима тог обновљеног лирског заноса, срећемо још једном нежне покрете песниковог срца, меланхоличну и дирљиву евокацију протеклог времена; овога пута у дужим, разуђенијим композицијама, такозваним великим идилама, као што су *A Silvia, La quiete dopo la tempesta, Il sabato del villaggio*, или она, посебно, која се зове *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* у којој поново осећамо песникову душу уздрхталу пред болним питањима постојања и задивљену, истовремено, треперењем свемира.

Леопардијев живот, сиромшан спољашњим а богат унутрашњим збивањима, приближавао се своме крају када је он, године 1833, после боравка у Риму и Фиренци, стигао у Напуљ. Док је био у Фиренци понадао се, последњи пут, женској љубави. Из тог болног искуства настао је циклус песама о Аспазији у којима размишља о љубави и смрти као о две сестре које су последња утеха за човека: кад прве нема да донесе радост, друга је увек ту да заувек уклони бол; у једној од тих песама, оној о самом себи, смирује последње трептаје наде и жеље и припрема се да дочека испуњење неумитног: гледајући у очи истини о свеприсутству зла, о трагичној случајности људске егзистенције, о равнодушности космоса који је окружује.

Натерао нас је да пре његове смрти, која се збила у Напуљу 1837. године, чујемо песму о усамљеном цвету на обронцима Везува, тај истовремено нежни и монументални лирски трактат у којем видимо, још једном, песникову душу и његову мисао. Натерао нас је, коначно, да уживамо у лепоти песме о заласку месеца, његовог драгог саговорника, која је настала уочи саме смрти. У њој видимо природу која траје, песника који се гаси, и, поново, трепет свемира који није добар али који је леп као што је лепа човекова моћ да гледа и ствара.*

Жељко Бурић

* Прочитано на свечаном скупу који је, у част Леопардијевог јубилеја, одржан у амбасади Републике Италије, у Београду, маја 1998. године.

ПРИКАЗИ

Вриједан допринос проучавању наше епике

(Новак Килибарда, *Ејска мјера историје*, Унверзитет Црне Горе, Подгорица, 1998)

Ејска мјера историје прва је књига недавно објављених изабраних научних радова др Новака Килибарде. Ово опсежно дјело (380 стр.) чине чланци и расправе о јуначким пјесмама (народним и "народским") настали, претежно, у раздобљу од 1967. до 1987. године, а раније објављени у четирма књигама: *Поезија и историја*, *Легида и ђоезија*, *О усменој књижевности*, *Из коријена усмености* и више књижевних часописа. – Будући да је већина радова преузета из првих двију књига, објављених прије више од двадесет година и приказаних у стручној периодици¹, овдје се нећемо освртати на све, већ углавном на радове који нису реципирани онако како заслужују, те на неке ауторове хипотезе и закључке.

Килибарда се бавио скоро свим циклусима наше епике; највише двама завршним: црногорским и циклусом о борбама за ослобођење Србије. – Безмало половина текстова у књизи о којој је ријеч односи се на пјесме из Његошева *Огледала* и Вукове четврте књиге *СНП*.

Главну особеност првог од споменутих циклуса (црногорског) примијетили су већ Вук и Његош. Знаменитог је Јадранина често цитирана, уз пјесму *Иван Николин* (СНП IV/22) записана напомена: "Ово је истинска истина; а и у осталијем црногорскијем пјесмама више је историје него поезије"; други је хвалио њихову историјску "тачност". – Неистовјетност њихових виђења примијетна је тек када се упореди предговор *Огледала* са Вуковим

писмом кнезу Милошу (Преп. II, стр. 551-553), односно два исказа из тих текстова. Наиме, Његош је у споменутом предговору устврдио: "За црногорске пјесме може се рећи да се у њима садржава историја овога народа", а Караџић у писму нагласио: "(...) пјесма није историја. У историји се гледа истина, а у пјесми (...) како је измишљено и намјештено". – За разлику од великог пјесника, који је овај циклус сматрао фрагментом усмене историје свога народа, Вук је на њега гледао као на комплекс епских састава у којима историјска компонента доминира над поетском.

Килибарда новоцрногорске пјесме назива "стихованом повјесницом и усменом народном хроником" (стр. 249). Дакле, његово виђење овога сегмента наше епике подударно је Његошевом.

Борис Николаевич Путилов тврди да црногорски циклус није хомогена цјелина, да се знатан број пјесама које га чине не одликује тачношћу ратног извјештаја, јер епски састави се граде по устаљеним композиционим и сужејним обрасцима што има за посљедицу умањење њихове чињеничне акрибије. – Глобално истовјетан закључак изнио је др Јован Деретић у првом поглављу књиге *Загонетна Марка Краљевића* (Бгд, 1995).

Укратко, сви који су се, од 1845. нао вамо, бавили пјесмама црногорског циклуса држе да је историчност њина најизразитија особеност. Једни ту особеност опсервирају као Вук (Путилов, земљак му Ровински, Деретић); други као Његош (Килибарда и неки његови претходници /Т. Маретић, рецимо/ и савременици /М. Лалевић, ЈБ. Зуковић/).

¹ *Зборник Мајице срјске за књижевност и језик*, 21, 1973; *Књижевна историја*, 9, 1977; *Књижевна кришка*, 8, 1977...

О осталим особеносима црногорских пјесама писао је, међу првима Павле Поповић у *Прегледи српске књижевности* (Бгд, 1919). – Дио његовог записа Војислав Ђурић је пренио у студију *Српскохрватска народна епика* (Срв, 1955) не питајући се зашто су поменуте пјесме такве какве су (једноставне по епској фактури, шкрте у развијању радње и у описима, без изразитих епских ликова, оскудне у пјесничким средствима). – Одговор на то питање, истина нецјеловит, дао је др Килибарда у расправи *Сјецифичност црногорске народне епике*² (стр. 249-264).

Килибарда је једини наш историчар књижевности који је запазио да реалистичност новије црногорске епике није посљедица само краткотрајности усменог преношења исте и навео и остале узроке (просторна скућеност старе Црне Горе, међусобно познавање свих истакнутих људи у свим периодима 18. и 19. вијека, немогућност прихватања црногорских пјесама у областима које нису припадале Црној Гори до 1878, односно 1912. године). – Рудиментарност ових пјесама условљена је, по Килибарди, захтјевима аудиториа (више му је одговарало саже-то него развијено казивање). И ако је судити по малобројности описа у *Огледалу* и сличним му збиркама, епском аудиториа у старој Црној Гори споредно је било све осим фабула (окосница догађаја) и, наравно, помпшање подвижника и подвига.

Аутор расправе није објаснио зашто су "нове" црногорске епске пјесме једноставне композиције, нити се осврнуо на Латковићеву експликацију парцијалности карактеризације ликова у тим пјесмама.³ Али, уочио је да су пјесме истога круга објективне у приказивању како Црногораца тако и турских јунака и изнио неколико рефлексија о томе.

² Одредница "црногорске" овдје значи: "из Црне Горе", одн. с тематиком из црногорског ратовања и четовања против Турака.

³ Латковић: *Ејска народна ђезија Црне Горе*, Тгд, 1966, стр. 39-41 и 52.

Знатно касније ту одлику многих наших епских састава (не само нових) примијетио је др Ненад Љубинковић и, узевши у обзир факат да се у главнини сукоб завршава побједом нашег јунака, одн. јунака, устврдио: Пјевачи су непосредно или посредно одали признање и неким туђим јунацима свјесни да само углед побјеђених може да учини изузетним њихове побједице.⁴ А кад им гусле нису биле у руци, многи су – примијећено је – друкчије говорили и друкчије се опходили. У књизи *Цейиње и Црна Гора*, Симо Шобајић је, између осталог, записао: "(...) риједак је Херцеговац који се хвалише и размеће јунаштом, а још рјеђи Црногорац који другога хвали. Херцеговац прича и туђе заслуге, Црногорац само своја преимућства (...)".⁵

Килибардино мишљење диспаратно је наведеном. Црногорци су, по њему, не само у пјесми него и изван пјесме (у општењу) одали поштовање свакоме јунаку који то заслужује" (стр. 261).

Друга Килибардина расправа на коју желимо скренути пажњу читалаца *Ријечи је Ејска ђојуларности и ејска легенда*. Одпоси се на пјесме *Синови Обилића* и *Смрт Никца од Ровина* из збирке *Огледало српско*. Одговору на питање зашто се споменуте пјесме разликују од осталих пјесама о Никцу, одн. од свих пјесама црногорског циклуса ту претходи фино есејистичко приповиједање о заснивању епске славе овога ратника. – Постојала су два услова – сматра Килибарда – да први јуначки подвиг Никца од Ровина буде много више примијећен него исти такав подвиг којег другога његова саборца: јуначко му поријекло (потicao је из дома Вука Томановића) и непросјечан изглед (био је омален, грубога лица, застрашујућег погледа, имао крвав биљег на оку). Када је првим подвигом привукао позорност саплеменика, стекао углед, постарао се да углед одржи, што је и успио у средини тако подесној за четовање каква је била катунска крајина.

⁴ Ненад Љубинковић: *Јуначке народне ђесме*, Рад, Београд, 1979, стр. 25.

⁵ Симо Шобајић: *н. д.*, стр. 60. и даље.

Најпознатије пјесме о Никцу разликују се од осталих о истоме јунаку – претпоставља Киљибарда – стога што су настале кад је он био стекао велику епску славу, тј. када су пјесници пјевајући о њему могли да домишљају. – Да је којему од Никаца мање одважном харамбаши приписан обилићевски подвиг или пак убиство Ја(к)шара Бабића слушаоци зацијело пјесме не би прихватили.

Приређивач Киљибардине књиге, Дејан Ајдачић разложно се више задржао над дијелом расправе који чини тумачење пјесме о погибији Никца од Ровина (ту је збиља дошао до изражаја ауторов дар за аналитичност). Он је у опсежном предговору (стр. 5-27) лијепо резимирао његову садржину, па сматрамо да је нови осврт на тај дио текста излишан.

У овоме раду изречена је једна прилично смјела хипотеза, али ју историчари усмене књижевности до сада, колико знамо, нису разматрали. Наиме, Киљибарда је устврдио да је пјесма о Милошу чобанину, коју је издао Стојан Новаковић 1879, могла настати под утицајем црногорских пјесама о чобанима – јунацима. (Упоредивши најпознатију Подруговићеву пјесму са овом, В. Неђић је закључио да је *Женидба Душанова* спјевана према некој од њених варијаната.)

Није незанимљив и прилог под насловом *Посјтојаносиј ејској клишеа* (стр. 298-308) у којем је Киљибарда указао на мијене епског пјевања о бјелопавлићком јунаку Петру Бошковићу. Ево резимеа прилога:

”Старије” пјесме пјевају о Бошковићу као саборцу спушких Турака. – Тој руковети пјесма припада *Удар на Вука Мандушића* (*Огледало*, VII).

У пјесмама друге етапе (*Пјеванија*, бр. 42 и 43), он је приказан као ратник-побаник који показује много више борбености и одлучности. Потенцира се његов анти-турски пркос, а потенцирање је потакнуто приказом тога јунака као турског помагача у пјесмама из ослобођеног дијела Црне Горе.

У најрепрезентативнијој пјесми треће етапе⁶, Бошковић под оружјем улази у

пашин шатор на Дољанима и одважно с њим разговара, а потом се јуначки брани од Турака (као што ће Радун у *Горском вијенцу*) у чему му помажу не само саплеменици, него и ”дванаест стотина Црногораца”.

Примијетивши композиционе сличности између споменутих пјесама и неких пјесама о нашем најпознатијем јунаку-поданику – Марку Краљевићу, Киљибарда је устврдио да су оне према тим пјесмама (Вук, СНП II, 61, 70...) и спјеване.

Мишљења смо да Киљибарда није превидио да је пјесма *Петар Бошковић* настала тако што је Његош прерадио пјесму *Бошковић* (*Пјеванија*, 42), коју је Милутиновић записао од писменог човјека (попа Рада Кнежевића), али му је у тренуцима када је писао прилог више одговарало овакво виђење тога састава.

У раду *Морачки и џурски ускоци* он подсјећа да је ускока било и изван приморја, ”на Термопилима морачким”, наводи Вуков запис о тим јунацима, разматра пјесме о њима, али и емигрантима из Црне Горе који су с Турцима ратовали против Црногораца.

Неколико радова писац *Црногорске хронике* посветио је ”сакупљачима” јуначких пјесама: Богољубу Петрановићу и Његошу, а осврнуо се и на Вуков сакупљачки рад.

Петрановић је, по мишљењу Киљибарде, сљедбеник *старага* Вука. И он се, као Вук Караџић након 1847. године, борио за српске интересе посредством народне пјесме. – Пошто је доказао да је народни језик довољно развијен за књижевно стварање, Караџић више није објављивао само боље и аутентичне народне пјесме, него и неаутентичне. Ове друге су бројније у петој књизи коју је припремио за штампу 1864. године, имајући на уму чисто политички учинак: хтио је њоме да скрене пажњу Европе на стање у Црној Гори (на борбу ”непрестану”) баш кад је кнез Никола настојао да избори међународно признање и територијално проширење своје државе. – Савременик му Петрановић (1830-1887), политички повјереник кнеза Михаила,

⁶ *Петар Бошковић* (*Огледало*, X).

сачинио је обимну и хетерогену збирку пјесама сматрајући да ће она пробудити националну свијест православног живља у Босни и Херцеговини. (*Вуков ујшцај на Бољолуба Пејрановића*, стр. 200-214.)

Одговор на питање зашто је наш највећи пјесник одлучио да приреди и изда збирку епских састава *Огледало српско* садржан је у Килибардиним чланцима: *О Његошу као сакуљачу народних пјесама* и *На маргинама мемоара војводе Анђија Даковића*. Он, као и Латковић⁷, тврди да је Његош имао намјеру да том збирком укаже на континуитет црногорске борбе против Турака од почетка 18. вијека. – Другу интенцију приређивача примијетио је већ П. А. Лавров (1887. године). Његош је, по Лаврову, хтио да пружи читаоцима 'васпитну књигу' широко схваћеног патриотизма. Килибарда то потврђује и додаје: "(...) антологичар се, приликом избора пјесама руководио и политичким циљевима. Он је заобишао поједине одличне пјесме у којима се говори о рђавим односима црногорских и сусједних племена која су припадала Турској, као и пјесме о сарадњи неких припадника тих племена с Турцима, претпостављајући да ће сусједне територије прије или касније бити присаједињене Црној Гори и тада такве пјесме бити непожељне (стр. 271-272).

Овај наизглед потпун одговор допунила је др Радмила Пешић. *Огледало српско* је, по Пешићевој, "остварило Његошеву давнашњу замисао да очима народних певача осветли заједништво борбе за слободу у Србији и Црној Гори".⁸

Килибарда је посветио пажњу и двијема пјесмама "устаничког циклуса": неоправдано редукованој *Бој на Мишару* и неисторијској *Лазар Муџај и Арајин*, те Вишњићевом односу према Стојану Чупићу и Ненадовићима. "Пјесма *Бој на Мишару* – примијетио је он – више говори о жени чију судбину регулише централни догађај него о самоме боју" (162. стр.). Усредсредивши се на поетски врх

пјесме, 108 стихова које су аутори уџбеника одбацивали да би двама ("Рани сина, пак шаљи на војску / Србија се умригит не може") дали значај поенте, Килибарда је надахнуто анализирао "психолошку истанчаност Вишњића у представљању Кулинове каде кроз њену тужбалицу за турским јунацима и клетву 'бијелом Шапу', 'зеленом Китогу' и српским јунацима". – Пјесма *Лазар Муџај и Арајин* овдје није интерпретирана. У чланку о тој пјесми дати су одговори на два питања: зашто је спјевана и зашто је Вишњић изабрао војводу Мутана за Карађорђеог зајеника на измишљеном мегдану са Арапином?

Дио устаничког циклуса који потиче од Вишњића Килибарду асоцира на еп. *Почетак буне против дахија* он види као експозицију, *Бој на Мишару* као епизоду, а пјесму *Лазар Муџај и Арајин* као епилог тога епа. (Занимљива је чињеница да је слично виђење Вишњићевих састава о устанку изнио М. Савковић у *Прилозима проучавању народне поезије* давне 1934. /бр. 1, стр. 86-92/).

На крају приказа књиге *Ејска мјера историје* желимо да нагласимо да је већина у њој сакупљених прилога колико занимљива толико и значајна. Килибарда је, уз остало, дао до сада најуспјелију интерпретацију пјесме *Косовка девојка*, предочио карактер и функцију описа у нашој десетерачкој епизи, поткријепио тврдњу Стојана Новаковића да није било великог косовског епа, доказао да је баладу *Женидба Милића барјакџара* спјевао Старац Милија, запазио да је Вук Караџић два пута у току сакупљачког рада мијењао однос према народној поезији. Његови текстови су рјечито написани, одликују се садржајношћу, јасношћу и духовитошћу, што их чини подстицајним. – Врсни познавалац наше књижевности др Петар Милосављевић, инспирисан Килибардиним записом о пјесми *Сесира Леке калешана*, дао је опсежну, од свих претходних знатно суптилнију анализу те пјесме.⁹ Џон Милетић, Борис Путилов, Радосав Меденица и Слободан Ракитић

⁷ Видо Латковић: *Огледало српско* (објављено као поговор збирке), Београд, 1974.

⁸ Радмила Пешић, Нада Милошевић: *Народна књижевност*, Београд, 1997, стр. 175.

⁹ Петар Милосављевић: *Реч и корелатив*, Београд, 1983.

најпознатији су поклоници наше усмене епике који су у својим књигама цитирали неке Килибардине закључке, односно неке резултате његових истраживања.¹⁰ –

¹⁰ John Miletic: *Bugarštice*, Chicago, 1990; Борис Путилов: *Јуначки еп Црногораца*, Никшић, ²1985; Радосав Меденица: *Наша народна епика и њени творци*, Цетиње, 1975; Слободан Ракић: *Облици и значења*, Београд, 1994.

Ранији прикази овога дијела Килибардиног научног опуса запремају скупа више десетина страница и у свима су изречени углавном позитивни судови.

Укратко, *Ејска мјера* је вриједан допринос проучавању српске народне епике, те је искрено препоручујемо читаоцима.

Томо Пашић

Gabriele Pallotti, *La seconda lingua*, strumenti Bompiani, Milano 1998, стр. 380

У последњих десетак година у Италији је објављено неколико веома квалитетних дела из области глотодидактике¹. Појављивање ових дела подудара се и са растућим интересовањем италијанских лингвиста, психолингвиста и социолингвиста за проблеме учења италијанског као другог језика.

Позната италијанска издавачка кућа Бомпиани објавила је недавно у својој едицији *Strumenti Bompiani* дело Габриела Палотија *La seconda lingua* (*Други језик*). У овој едицији, чији је уредник Умберто Еко, објављују се уџбеници, приручници и студије намењени публици наставника, студената али и осталих образованих и радозналих читалаца.

Ова књига последња је у низу дела чија је намера да читаоце уведу у још недо-вољно афирмисану научну дисциплину – глотодидактику, науку о учењу језика.

Габриеле Палоти језик који се учи назива другим језиком, не правећи разлику, осим у оним случајевима где је она релевантна, између појмова другог и страног језика.

Изучавање усвајања другог језика (L2) веома је младо поље истраживања, које се развило тек у последњих неколи-

ко деценија. У прво време предмет истраживања било је усвајање језика које је себи за циљ готово искључиво постављало само учење језика; данас је ова појава занимљива сама по себи и изучава се а да се при том не дефинише у пракси применљиво исходиште истраживања.

Књига коју је саставио Г. Палоти има намеру да буде потпун и ригорозан али истовремено и сваком читаоцу приступачан преглед најновијих истраживања у овој области.

У учењу другог језика разликују се спонтано или природно и вођено или институционализовано, школско учење језика. Идеја која покреће аутора ове књиге је да се, иако постоје важне разлике између два типа учења, оба у основи заснивају на истим процесима.

У своме делу аутор не истражује разлике између вођеног и спонтаног учења другог језика. Код највећег броја разматраних појмова, као што су секвенце у учењу, трансфер, комуникативне стратегије, афективни чиниоци, аутор поставља знак једнакости између имигранта који други језик учи на улици и ученика који други језик учи искључиво у школи.

Иако је њен највећи део посвећен управо опису процеса учења другог језика, ова књига није уџбеник глотодидактике, јер би за такав подухват, по Палотијевим речима било потребно двоструко више простора. Аутор сматра да је добро познавање овог процеса неопходна основа за било какав делотворан дидактички učinak. Познавање процеса учења неопходно је како

¹ Paolo Balboni, *Didattica dell'italiano a stranieri*, Bonacci editore, Roma, 1994; Anna Ciliberti, *Manuale di glottodidattica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994; Giovanni Freddi, *Glottodidattica*, Fondamenti, metodi e tecniche, Libreria UTET, Torino, 1994; Gianfranco Porcelli, *Principi di glottodidattica*, Editrice La Scuola, Brescia, 1994.

за оне који језик подучавају, тако и за оне који језик уче и желе да буду свесни дидактичких могућности и начина на који помоћу њих могу да дођу до успеха. Изучавање учења језика помаже да се да одговор и на веома честе проблеме и питања као што су организовање течаја језика, разлика у узрасту, мотивацији, способностима ученика, исправљање грешака или експлицитно бављење граматиком, колико простора дати продукцији и разумевању итд.

Коме је намењена ова књига?

Пре свега, наравно, наставницима или будућим наставницима страног језика, како би им послужила да лакше, свесније и сигурније дају одговор на горе постављена а и многа друга питања.

Ово дело, такође, може да буде од користи и лингвистима, психолозима и социолозима (као што је познато, млада наука о учењу страног језика произашла је из ових старијих научних дисциплина): откривање како се човек односи према језику, било да га учи или да га употребљава, значајно доприноси бољем познавању наше способности говорења.

Трећу групу корисника представљају сами ученици, они који уче други језик. У дугом и сложеном процесу учења страног језика изузетно занимљиво и веома корисно може да буде проматрање стратегија које се примењују и резултата који се постижу. Јер познато је да свестан, независан појединац који уме да анализује, планира и контролише сопствени процес учења, постиже много боље резултате од оних пасивних који се препуштају одлукама других.

Књига има шест делова: 1. Изучавање другог језика: поставке и методи; 2. Међујезик; 3. Комуникација на другом језику; 4. Спољни фактори: инпут, интеракција, социјализација; 5. Унутрашњи фактори; 6. Учење другог језика у школи.

У првом делу аутор нам даје дефиниције за неке најважније термине као и кратку историју глотодидактике.

Други део уводи кључни појам међујезик: анализује се начин на који се међујезици развијају; говори се о утицају

матерњег језика и дају се најзначајније и најошпитије теорије.

У трећем делу разматра се о ширим комуникативним структурама реченице и о начинима њихове употребе у интеракцији: упознајемо се са појмом комуникативне компетенције, какав се тип комуникације може одвијати између странца и изворног говорника, шта је то и какву улогу у учењу језика може да има интеркултурна прагматика итд.

Четврти део посвећен је разматрању, пре свега, спољних фактора у процесу учења језика. Видимо како инпут, могућност да се комуницира и интеракција на различите начине доприносе развоју међујезика; уочавају се, такође, и друштвени макрофактори, као што су степен интегрисаности са заједницом изворног говорника или ниво асимилације у њихову културу.

Пети део Палотијеве књиге говори о унутрашњим факторима појединца: о биолошким условима, као што су узраст и неуролошки услови; о факторима когнитивно-афективног типа, као што је мотивација, узнемиреност, личност, стил учења.

Након што је у претходним поглављима описао и покушао да објасни учење језика, у последњем, шестом делу књиге *La seconda lingua* Габриеле Палоти наводи да покаже како се може допринети елаборацији стратегија да би се побољшали процеси подучавања и учења страног језика. Аутор даје одговоре на низ практичних питања која су у непосредној вези са наставом: Како водити рачуна о разликама у узрасту? Како се поставити према индивидуалним разликама ученика? Да ли се мотивација и афективни фактори могу мењати? Како, када и колико терати ученике да говоре?

Ова изузетно корисна књига може се схватити и као увод у глотодидактику због свеобухватности тема о којима говори и због организације излагања која пружа могућност даље самосталног истраживања у свакој од представљених области. Поменути су сви релевантни аутори и дата су објашњења за све основне појмове. На крају књиге налази се поглавље са библиографским сугестијама, организова-

ним по областима, за даље продубљивање материје.

Књига је снабдевена и изузетно богатом, могло би се рећи комплетном, библиографијом од преко 600 наслова.

Палотијев *Дружи језик* писан је веома једноставним и разумљивим језиком: не банализујући предмет истраживања аутор је успео да још увек компликовану, недовољно јасну и недефинисану материју читаоцу понуди као веома приступачно и примамљиво штиво.

Још једна појединост ову занимљиву књигу чини различитом од сличних које су се у последњих пет година појавиле у Италији. У Палотијевом уводу у глотодидактику јавља се лик који ће нас пратити кроз све ситуације у књизи. То је Фатма, мала Мароканка која се у Италији обрела са својим родитељима, имигрантима. По-

чела је да учи италијански језик са пет година, у вртићу, на потпуно спонтан начин. Током осам месеци Фатма је снимана видео и тонском камером. Бројни примери у овој књизи су Фатмин производ. На овај начин читалац нема само представу о неком уопштеном, имагинарном ученику другог језика, већ је та представа сасвим јасна, као и контекст и средина у којима се учење одвија.

Габриеле Палоти је доктор семиотике, истраживач у Институту за комуникацијске студије Универзитета у Болоњи. Објавио је бројне радове и учествовао на међународним конгресима. Бави се и проблемима билингвизма и примењене лингвистике. Предавао је и у средњој школи и на течајевима италијанског за странце.

Јулијана Вучо

(Жена на нултој тачки / Науал ел Саадауи; превела с арапског Маја Трифуновић-Калуђеровић. – Београд: Плави јахач, 1997. – 128 стр.; 20 цм. – Библиотека Плава чарапа; 8)

Свега неколико дела арапске књижевности преведених последњих година на нашим просторима, четири Халила Цубрана¹ и ово које је предмет нашег приказа, представљају прави избор за репрезентовање ове код нас још увек недовољно познате литерарне традиције.

Роман *Жена на нултој тачки* плод је складно спојеног списатељског умећа и талента и лекарске праксе ауторке Науал ел Саадауи, египатске лекарке – психијатра и књижевнице, која је данас једна од водећих светских интелектуалки и истакнути борац за права жена. Ова по свему изузетна и храбра жена заузимала је седамдесетих година значајне функције у Министарству здравља у Египту, што јој је свакако омогућило да у потпуности сагледа и спозна многе друштвене проблеме, особито проблеме везане за положај

жене. Одлука да о њима јасно и отворено проговори навела ју је да "пређе из медицине у књижевност". Централна тема њених дела јесте положај арапских жена.

Положај жене у исламском свету и њена права и дужности у потпуности су одређени шеријатом, исламским правом које је религијско и ослања се пре свега на *Куран*, али укључује и норме обичајног права. Мада је положај жене *Кураном* и исламским законима донекле побољшан у односу на преисламски период, пре се може говорити о њеној обесправљености у исламским земљама. Тако нпр. законске норме шеријата омогућавају сваком правоверном муслиману да има две, три па и четири жене, уколико може да их издржава. Мушкарац увек има право на отпуштање жене, тј. на развод. Жена право на развод нема. Она је обавезна да се сагласи са сваком мужевљевом одлуком, па и са одлуком о разводу. Дужна је да буде верна и одана свом мужу, а прељуба се сурово и жестоко кажњава. Мусли-

¹ Халил Цубран Халил: *Пророк, Пророков врџ, Исус, син човјечији и Лујалица*. – Београд: Паидеиа, 1997; 1998.

манске жене морају да живе повучено и да, у присуству других људи, покривају лице. Истина, оне имају одређена грађанска и имовинска права, али то ипак не може да задовољи жену XX stoleћа, stoleћа које је и арапском свету донело корените промене и препород, а у оквиру тога и одређену еманципацију жене. Пре свега, жени вековима чврсто забрављена врата образовних установа почела су постепено да се отварају и младим Арапкињама. То је био кључни моменат у "скидању вела с мисли" арапске жене. Међутим, број образованих и просвећених жена на тим просторима још увек је мали да би се оствариле радикалне и крупне промене, а и сам образовни систем захтева реформу и модернизацију. Уз то, последње деценије сведочи смо и одређених ретроградних промена у неким исламским земљама. И поред свега тога, све више се у различитим областима науке, уметности, политике, друштвеног живота итд. појављују и еманциповане арапске жене које почињу да се боре за своја права. Једна од таквих је и Египћанка Науал ел Саадауи. Својим књижевним делима и својом целокупном активношћу (оснивач је и члан више феминистичких удружења у арапском свету) Н. ел Саадауи се у потпуности посветила борби за права арапских жена чији је мото "скинути вео са мисли", а чија је окосница разбијање неких табуа, на првом месту оних везаних за религију, политику и секс.

Колико је тежак и трновит пут којим је Науал ел Саадауи пошла показују и њена честа прогањања, бојкоти, чак и халпење осамдесетих година. Упркос свему, она је објавила 29 књига међу којима су најзначајније: *Жене и секс* (1972), *Жена на нултој тачки* (1973), *Скривено Евино лице* (1980) којим се афирмисала на међународној књижевној сцени гласно проговоривши о потпуној дискриминацији арапске жене, браку, породици, лажном моралу, примитивним обичајима и традицији... Уз њих, треба споменути и *Пад Имама*, дело политичког карактера у коме су своју књижевну транспозицију нашла три ауторки добро позната дикта-

торска режима, Садатов у Египту, Немеиријев у Судану и Хоменијев у Ирану, као и романе *Она није за рај*, *Бој умире крај Нила* итд.

Своја дела Н. ел Саадауи пише на арапском језику, чиме, како сама каже, наглашава своју националну припадност, али и властиту слободу. Међутим, нека њена дела објављена су само на енглеском језику у преводу њеног супруга, Шерифа Хатема, такође лекара и писца, биографије сличне њеној. Највредније међу њеним књигама постале су светски бестселери, и то с разлогом. Но, без сумње њено најпознатије и најпревођеније дело јесте роман *Жена на нултој тачки* или *Фирдаус*, ужасна, а ипак прекрасна прича, прича жене осуђене на смрт, "коју је безнађе навело на очајничке поступке" (*Предговор*, 10).

Овај роман настао је 1973. године. Истраживање неуроца код египатских жена одвело је Н. ел Саадауи не само у многе бројне здравствене установе, већ и у затвор где је, поред осталих, упознала и затвореницу Фирдаус која је убила мушкарца и била осуђена на смрт вешањем (обављено 1974. године). Истовест ове жене послужила је списатељици да готово документаристички исприча једну необичну и трагичну животну причу која у први план ставља статус арапске жене одређен исламском традицијом. Истовремено, ауторка даје и живописну слику египатског друштва у целини, египатске породице и породичних односа и обичаја, приватну и јавну сферу живота, одређени образац културе и друго.

У изразито мушком друштву, какво је исламско, жени није остављена апсолутно никаква могућност да реализује своју личност, своју посебност. Она је увек у потпуно подређеном положају. Науал ел Саадауи је то у неколико следећих редова врло упечатљиво дочарала:

"Када би умрла девојчица, отац је вечеравао, мајка му је прала ноге, а затим је одлазио на спавање као и сваке друге вечери. Када би умро дечак, отац је тукао мајку, па вечеравао и одлазио на спавање.

Ма шта да се десило, отац на спавање није одлазио без вечере. Понекад, када у кући није

било хране, сви бисмо гладни отишли у кревет – сви осим њега. Његову храну мајка је скривала од нас у удубљењу у пећници. Он је седео и јео сам, док смо га ми посматрали. Једном сам посегнула за његовим тањиром и добила ударац по руци” (26).

Строго утврђена породична хијерархија на чијем челу се налази муж са свим правима, а на дну жена готово без икаквих, неприкосновена је у арапском свету.

”Једанпут ме је толико иштутиро ципелама да су ми и лице и тело остали израњављени. Отишла сам од њега своје стрицу. Међутим, он ми је рекао да сваки муж удара своју жену, а његова ми је жена рекла да је и мој стриц туче. Казала сам јој да је стриц уважени шеих и човек који одлично познаје религију и који не би могао да подигне руку на своју жену. Она ми је одговорила да жену туче управо онај који одлично познаје религију, јер зна да вера то допушта, а честита жена се не жали на свога мужа. Она је обавезна на потпуну послушност” (52).

Јунакиња романа, Фирдаус, самосвесна, образована и одлучна жена, покушава да пронађе своје часно место у средини у којој је божја реч закон и у којој су људске слободе ограничене. Корачајући животном стазом, она наилази на низ клопки које је спутавају да оствари своје животне циљеве и сопствени избор и које је све више гурају на странпутицу и улицу.

”Схватила сам да је исцеђена и последња кап светости из моје крви. Постала сам свесна истине. А истина је била да је за мене боље да будем проститутка него обманута светица. Јер све су жене обмануте. Мушкарци су ти који их обмањују, а потом кажњавају због обмане. Мушкарци су ти који их гурају до самог дна, а потом кажњавају јер су пале” (96).

Питање људске слободе, пре свега слободе избора, јунакиња ставља изнад свега. Посао проститутке, коме она својим схватањима, држањем и понашањем даје одређено достојанство, јесте њен лични избор, али избор наметнут одређеним друштвеним обрасцима.

”Ни једнога тренутка нисам осећала да нисам часна жена. Знала сам да су моју професију измислили мушкарци који владају целим светом. Они су ти који наводе жене да за мало новца продају своја тела, а супруге су најјефтиније од свих. Све су жене приморане да буду проститутке, на овај или онај начин. Пошто сам паметна и мислим својом главом,

више ми се допало да будем слободна проститутка него проститутка робинја. Сваки пут кад бих дала своје тело, одлично сам зарађивала” (100-101).

И поред свега тога Фирдаус је свесна да њен избор води у потпуну пропаст. Свесна је и сопствене немоћи. Спасење и катарзу она налази у убиству. Убадање и извлачење ножа открило јој је бруталну истину до које је дошла после дугих година борбе, а доћи до истине значи ”више се не плашити смрти. Истина, као и смрт, захтева изузетну храброст. Као и смрт, убија” (113). Својим чином и својом спознајом истине јунакиња романа се издигла високо изнад своје лицемерне и сурове средине, у коју је грчевито и упорно настојала да се уклопи, али којој, заправо, никада није припадала.

Књига је с арапског превела Маја Трифуновић-Калуђеровић. Допадљивим и течним преводом, који у целини оставља леп утисак упркос неким неадекватним транскрипцијским (Саадауи уместо Саадави итд.) и лексичким решењима, она је успела у потпуности да дочара једну нама прилично непознату средину, средину другачијих светопазора, навика, обичаја... Да би слику тог света учинила што убедљивијом и употпунила књижевни портрет египатске списатељице, М. Трифуновић-Калуђеровић је међу корице књиге унела још неке занимљиве и добро одабране прилоге.

Причу осуђенице Фирдаус допуњује одломак из дела *Скривено Евино лице* (117-121), у коме Н. ел Саадауи описује примитиван и суров обичај обрезивања девојчица, поштован, како у сеоској, тако и у градској средини, чак и међу образованим египатским породицама, а који је и данас присутан у неким крајевима. *Предговор* (7-10), у коме ауторка детаљно објашњава настанак свог романа, својеврсни је увод у дело. У књизи је штампан и *Инџервају са сјисајтељицом* (123-128). У њему је она, кроз одговоре на прикладно формулисана питања, образложила своје погледе на исламско друштво и статус жене у њему и изложила свој став према друштвеној и политичкој

стварности и одређеним актуелним проблемима у арапском свету, као и своју визију борбе за права арапских жена. Дати су и основни биобиблиографски подаци о египатској списатељици (115-116 и 129), што свакако доприноси бољем

разумевању и бољој рецепцији дела.

Надамо се да је ова књига само прва у низу и да ћемо ускоро упознати још нека дела Науал ел Саадауи.

Авђелка Митровић

Литературизована историја

(Јован Чађеновић, *Рвање с историјом*, Културно-просвјетна заједница Подгорица, Подгорица, 1998, стр. 268)

Књига је необичног и индикативног наслова – *Рвање с историјом*. У њој је, наиме, сабрано двадесет и шест огледа и приказа, које је аутор посљедњих година презентовао на научним и промотивним скуповима или објавио у текућој периодици.

Према тематици и жанровској припадности дјела и писаца који су проучавани, ови текстови се могу условно груписати у четири скупине: највише их је посвећено романима, затим биографским скицама истакнутих личности из историје, књижевности, других умјетности, културе, па било да их сам аутор оформљује или да их реконструише из дјела других аутора; то су, затим, текстови о приповједачким и пјесничким дјелима познатих писаца из блиске прошлости или садашњости, и најзад, критичар је учинио осврте или развио огледе о неким дјелима изван ужег круга умјетности ријечи тј. о књигама путописног карактера или оним из области историје књижевности, полемичких списа и интервјуа.

У дугогодишњој истраживачко-критичкој пракси, Чађеновић је изградио сигуран умјетнички укус, овладао механизмима критичког приступа и валоризације, стекао широко и солидно знање о нашој мучној прошлости, остао трајно онеспокојен пред неизвјесностима садашњице и енигама будућности, те посебно заинтересован за она књижевна дјела и њихове творце који су успостављали непосредну умјетничку кореспонденцију са историјом. У тим дјелима критичар је тражио релевантније одговоре о друштвеној збиљи и тенденцијама које је иницирала и отварао.

Када је ријеч о романима, узети су у обзир: роман Душана Баранина о кнезу Милошу Обреновићу, романи Милована Ђиласа о мојковачкој бици и бици на Новшићима из далеке 1879. године, затим роман Ђамила Сијарића о мојковачкој бици, Стевана Лучића о Или Кучу, и други интерпретирани романи, иако не говоре о биткама и крупним историјским личностима, произашли су из тешке историјске збиље – аутобиографски роман Трифуна Ђукића о аустријским логорима у првом свјетском рату, Душана Ђуровића о трагичним рефлексима тога рата у једном црногорском селу односно дукљанској земљи, те романи Јована Булајића и Мирора Вуковића о трауматичним догађајима послје другог свјетског рата.

Сви ти романи носе и презентују усуд историје на друштвеним магистралама у протоку од два посљедња вијека. Критичар је зашао у њихову структуру и у анализама обухватио њихове основне аспекте и елементе, али се ипак највише концентрисао на два аспекта: чворне тачке садржине и профиле аутора као одлучујућих чинилаца у трансформацији историјске у умјетничку истину.

Из њихове садржине критичар извлачи окосницу историјске стварности, а писце сагледава не само као творце дјела него прати њихову улогу у ширем контексту времена, будући да су неки од њих били и политички фактори првог рада, попут Милована Ђиласа, или су им рате и поратне трауме предодредиле стваралачку опцију, као Трифуну Ђукићу, Душану Ђуровићу, Душану Баранину и Јовану Булајићу.

Ликови црногорских владара Петра I и књаза и краља Николе, од којих и почињу ови огледи, презентовани су на бази њихових дјела (као у случају Петра I), или на основу дјела њихових блиских сарадника (краљ Никола у мемоарима Сима Поповића). Очигледно, тежило се да портрети буду што објективнији, да се уочи и истакне мање познато или непознато, те да се ти владари сагледају у комплексности њиховог духовног испољавања, како у односу према народу и земљи којом су управљали, тако и у сарадњи са спољним свијетом. Аутору је била страна глорификација ма о коме се радило и строго је водио рачуна да не изневјери дјела на која се ослањао у грађењу портрета ових крупних историјских личности.

Чађеновићева незаобилазна тема је Марко Миљанов и његово дјело. Два текста – о преводу дјела овога писца на стране језике, његовом лику у дјелу чешког публицисте Јосефа Холечека, а затим Миљанов у опцији Михаила Вукчевића – употпуњују свестрано изучавање живота и дјела кучког војводе и писца, коме је Чађеновић раније посветио десетине радова већег и мањег обима. Није пренебрегао Марков лик ни у романима Милована Ђиласа и Стевана Дучића.

Аутору су и црногорски владари и Марко Миљанов били велике инспирације не само као ствараоци и посебне индивидуалности, већ и као активни учесници и судионици епохе и догађаја, који су определијели судбину Црне Горе не само у њиховом времену него је извјесно опредјељују и до данас.

У неколико текстова аутор се вараћао животу и дјелу Михаила Вукчевића, једној доста трагичној и противурјечној личности. Вукчевић је своје солидно филолошко образовање и широку ерудицију претежно утрошио у полемикима и нападима на опоненте и на оптужбама виновника неадекватног третмана љешкополском племена у историјским кретањима, оптужујући за то редом све владаре из породице Петровић, осим владика Саву, истичући и афирмишући, насупротив њима, гувернадуре Радониће и Марка Миљанова. Чађеновић запажа да је Вукчевић као дијалектолог и приповиједач оставио

одређен траг у нашој књижевности и култури, па је то разлог и за реafirмацију овог заборављеног ствараоца.

Неке негативне аспекте наше недавне прошлости, аутор је препознао у сатирама Бранка Ђопића, а поему Матије Бећковића *Ђераћемо се још* доживио је као предказање трагичних раскола и незаушавних сукоба народа и вјера на нашим просторима. У контексту тих сукоба и разрачуна уклапа се и осврт на критички текст Радована Зоговића, који се односи на једну прозу Душана Баранина. Та критика била је толико неодмјерена и претенциозна, пледирајући не само да обезвриједи једно дјело, него и да потпуно затре једног писца који се усудио да као неучесник битке на Сутјесци да њено умјетничко виђење.

Приказ путописног дјела Радоње Вешовића о послератном Вијетнаму усмјерен је да успостави одређену аналогију са нашом ратном и послератном стварношћу.

Оглед о књигама Јевта Миловића, посвећеним разговорима са умјетницима, разложно је представио круг Миловићевих интересовања изван уже струке којом се као германисте бавио. У тим интервјуима освијетљени су наши знаменити писци, сликари, музичари и филмски ствараоци са стране која би остала непозната и недокућива будућим истраживачима.

Поред Марка Миљанова као незаобилазне инспирације, Чађеновић се дуже бави и стваралаштвом Ђукића – Трифуна и Лоле. У књизи о којој је ријеч налазе се два прилога – анализа Трифуновог аутобиографског романа *Црно насиље* и такође анализа аутобиографског списка Лолиног – *Склеротични мемоари*.

Трифунев роман о животу наших људи у аустроугарском логору Болдагасоњу у току од двије и по године првог свјетског рата, вјерна је слика старадања наших људи, њихове борбе, надања, схватања, визија будућности, али је и самопројекција романописчеве личности. У огледу је Трифунов роман третиран у ширем контексту ратних и поратних збивања, како би се што јаче освијетлио профил, стасавање и формирање ове изузетне стваралачке личности.

Лолина биографија је модерна хумористично-иронична исповијест аналогна његовим тв серијама, филмовима и драмама. У њој је захваћен широки контекст живота у Београду и Црној Гори у пред-ратном, ратном и поратном времену, са мноштвом ликова и потресних догађаја. У вези са овим списом, аутор је пратио и анализирао главне етапе живота и рада овог многостраног ствараоца.

Круг Чађеновићевих анализа у овој књизи затвара се презентацијом студије новосадског професора Петра Милосављевића о систему српске књижевности. Истакнуто је да је аутор ове студије аргументовано и убједљиво заложиио за поновно успостављање система српске књижевности, који је стално нарушаван од времена Вука Караџића и Павла Шафарика па све до распада друге Југославије.

У оформљивању својих огледа и критика Јован Чађеновић је испољио неколико препознатљивих критичарских особина и врлина. Наиме, у својим анализама

он је недвосмислен, увједљив и пријемчив; његова критичарска опција није само управљена на познате и признате писце и дјела, већ се шири и захвата мање истражена дјела и писце који су из разних разлога гурнути у страну. У овим огледима и критикама долази до изражаја ауторова хуманистичка настројеност – увијек је склон да потенцира и истакне позитивне и успјеле аспекте дјела и прихватљиве поступке њихових твораца, у односу на негативне, којих се најчешће узгредно и спорадично дотиче.

Овом књигом аутор је надоградио и обогатио свој обимни истраживачко-критички рад и дао вриједан прилог нашој науци о књижевности. Уз то, евидентно је да Чађеновић спада у оне ријетке истраживаче, који се усрдно залажу да ствараоци из ширег завичајног поднебља добију заслужен научни афирман.

Живко Ђурковић

IN MEMORIAM

ПРОФ. ДР СЛОБОДАН ВУЈАЧИЋ

Петнаестог децембра 1998. године изненада је умро др Слободан Вујачић, редовни професор црногорске књижевности на Одсјеку за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Никшићу.

Слободан Вујачић је рођен у Растоцима крај Никшића у познатој породици Пера Вујачића. У младости се напајао чојственим и слободарским идејама своје породице и никшићког краја, па је као дјечак лакше подносио страхоте другог свјетског рата, нарочито онда када се с оцем нашао у затвору.

Наставио је по рату започето школовање и у Никшићу је завршио основну и средњу школу. Студирао је српскохрватски језик и југословенске књижевности у Београду, гдје је касније стекао неопходна научна звања.

Читав свој радни вијек је провео у Никшићу, као професор српскохрватског језика у Гимназији и Учитељској школи, као професор фонетике и морфологије на Педагошкој академији и као професор црногорске књижевности на Наставничком и Филозофском факултету.

У просвјети и култури Никшића и шире у Црној Гори, од доласка са студија 1955. године, развио је широку радну и стваралачку активност, тако да је преко четрдесет година био у центру значајних културних збивања из ових дјелатности.

Са растом и развитком никшићког школства од средњошколског до високошколског, Слободан Вујачић је сазријевао као стручњак, научник и књижевник. Прошао је кроз све етапе стручног усавршавања, од стручног професорског испита, затим магистратуре до доктората књижевних наука и добио сва звања, од средњошколског професора, професора више школе, ванредног професора до редовног професора универзитета.

У току вишедеценијског рада у просвјетним институцијама Никшића, испољио је разнолика стваралача интересовања, могућности и способности. Поред стручности из предмета које је предавао, показао је специфично наглашен смисао за непосредан, динамичан и увијек интересантан однос према ученицима и студентима, тако да су се из генерације у генерацију памтиле и преносиле занимљивости са његових часова, из сусрета и комуникације са младима. Такође се истрајно ангажовао у стручним органима и органима управљања, био иницијатор и организатор семинара и скупова на којима је подносио запажена саопштења и реферате. Репрезентативно је представљао установе у којима је радио на стручним и научним скуповима у нашој земљи и иностранству.

Упоредо са радним обавезама на Факултету, бавио се научним радом из области науке о књижевности и лингвистике. Црногорска књижевност била је доминанта у његовом научном раду. У склопу проучавања те књижевности,

највише истраживачког напора је уложио на проучавању социјалне литературе. Из тога домена одбранио је магистарски рад и докторску дисертацију, а потом је штампао двије студије: *Црногорска социјална лијерајтура* и *Црногорски књижевни шокови између два рата*. Иначе, он је био велики поштовалац црногорске традиције и историје. Од усмених творевина највише се бавио епском пјесмом и анегдотом. Објавио је краће текстове о анегдоти, а посио се мишљу да студијски проучава ову кратку а суптилну књижевну форму.

Његов стваралачки напор превасходно се усмјеравао на прозни умјетнички израз. Рано је почео да објављује приповјетке, да би их касније објединио у збирке. Штампао је збирке: *Крилајта кула* и *Очи*. Посљедња збирка му је *Ришмови духа*. Објавио је књигу књижевно-публицистичке прозе аутобиографског карактера *Антиидневник*. Његов прозни рад, будући особен, тек треба да добије мјеродавну критичку валоризацију.

Приредио је критичко издање збирке пјесама Тина Ујевића *Ауто на корзу*. Покретач је и први предсједник већ традиционалне књижевне манифестације *Никшићки књижевни сусрећи*, покретач и уредник часописа *Сјоне*, уредник монографија *Никшић* и *Црногорски исељеници*. Аутор је бројних књижевно-историјских, критичких и полемичких текстова; био је члан многих жирија из области књижевности и културе у Црној Гори. Руководио је и расправама о актуелним питањима књижевног језика и правописа. Члан је института *Њеџиш* у Црногорској академији наука и умјетности. Носилац је награде *Окјоих* и награде за причу листа *Полићика*.

Учествовао је на многим промотивним скуповима на којима је представљао нове књиге или отварао ликовне изложбе. Одржао је низ надахнутих говора широм Црне Горе поводом откривања споменика знаменитим личностима или на сахранама угледних људи из Никшића и других мјеста наше Републике. Свакако, у његовом духу било је нечег естрадног и театралног.

Уз просвјетно-културни и књижевни ангажман, Вујачић се повремено бавио политиком. Године 1992. као независни кандидат изабран је за члана Предсједништва Црне Горе.

Његова личност зрачила је оптимизмом и вјером у људе. Многима је помогао да ријеше разне животне проблеме. У његовом друштву људи су се осјећали пријатно и комотно.

Смрт Слободана Вујачића тешко је погодила његове колеге и студенте, многобројне другове и пријатеље, а Филозофски факултет у Никшићу је изгубио једног од својих утемељивача и афирматера.

Живко Ђурковић

ПРОФ. МИЛИЈАН СИМУНОВИЋ

Колега Милијан Симуновић је на овом факултету радио од 1991. године и за то вријеме изградио је код студената слику о себи као строгом али врло праведном професору у кога студент може имати повјерења да ће га увијек подржати, саслушати, охрабрити, преслишати, посавјетовати па тек онда оцијенити. И заиста, са каквом је преданошћу колега Симуновић прилазио учествовању у испитним активностима, да не говоримо о његовој преданости код припремања материјала за часове, о сталном настојању да се одржи колико год је могуће висок критеријум приликом избора материјала и оцјењивања на испитима.

Али да би могао да функционише као перфектан лектор, колега Симуновић је прво постао одличан зналац енглеског језика.

Као одличан гимназијалац никшићке гимназије, колега Симуновић се уписао 1974. на студије енглеског језика и књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду на коме је дипломирао 1980. године.

Још као студент прсводио је поезију са енглеског и објављивао своје преводилачке прилоге у новосадском часопису *То јесѝ*.

1979. године Милијан Симуновић је штампао у споменутом часопису два пјесничка превода:

1) оде 13 и 15 из Конфучијеве антологије кинеских пјесама уз коментар Езре Паунда и

2) шест пјесама из поезије Била Нота.

1985. године колега Симуновић објављује у часопису *Овдје* преводе пјесама америчких пјесника: Филипа Еплмана, Сузане Лудвиксон и Мајкла Блументала а 1986. у истом часопису *Овдје* објављује преводе поезије младих кинеских пјесникиња.

Након што је у претходно споменутиим преводима показао како посједује изразито истанчан осјећај за пјеснички израз и енглеског и српског језика, колега Симуновић се 1994. године доказао као успјешан преводилац и филозофског текста *Природа међафизике*, од аутора Х. Волша који је објављен у часопису *Луча*.

Колега Симуновић је са ништа мањим успјехом преводио и са српског на енглески па је тако превео поглавље у књизи *Amicus Hermes* аутора *Бођољуба Шијаковића*.

Своје истанчано осјећање за превод колега Милијан Симуновић преносио је међу студенте никад се не мирећи са импровизацијама или непрецизностима у превођењу. И заиста у своје лекторске часове колега Симуновић је уграђивао своје стално стремљење за усавршавањем и иновирањем часова превођења и обраде текста.

У раду са студентима колега Симуновић је показивао велико педагошко умијеће. Можда зато што је своје наставно искуство стицао радећи прво са средњошколцима у тадашњем Школском центру из кога је поново израсла стара никшићка гимназија. Многе генерације студената су баш захваљујући свом гимназијском професору Симуновићу изабрале студиј енглеског језика као свој будући позив. Огроман је успјех једног младог човјека, какав је био професор никшићке Гимназије Милијан Симуновић, када умије да придобије својим ентузијазмом младе људе за студиј енглеског језика и књижевности.

Када је радио као професор гимназије Милијан Симуновић је био веома добар педагог што потврђује и одлична оцјена коју је добио на стручном испиту 1984.

Из периода рада на нашем Факултету искуства у раду на часовима превођења, као неизбјежним и незаобилазним изазовом сваког студија савременог језика, колега Симуновић је подијелио са својим колегама у излагањима на два интересантна семинара: *прво* излагање је било за наставнике енглеског језика на Цетињу 1993. године и објављено је у часопису *Васиљшање и образовање* 1993., а *друго* је било веома запажено и хваљено излагање у априлу, у Никшићу на Интеркатедарској конференцији англиста Југославије.

Оно ће бити објављено у *Зборнику радова* са тог скупа и *Зборник* ће бити посвећен нашем никад непрежаљеном колеги Симуновићу.

Колега Симуновић је боравио у Великој Британији као студент а и као гимназијски професор 1990. Боравио је као стипендиста Британског савјета на семинару на Универзитету Essex у Граду Colchesteru.

Док је радио у Школском центру у Никшићу у љепоте и звукове енглеског језика упућивао је не само омладину него и одрасле на течајевима за одрасле Радничког универзитета у Никшићу.

Колега Симуновић је своја сопствена искуства са превођењем енглеског језика и на енглески проширио и као слушалац постдипломског специјалистичког студија – смјер превођење. На преводилачком смјеру постдипломског специјалистичког студија на Универзитету у Београду.

Но стручни портрет и педагошки профил колеге Милијана Симуновића мора бити допуњен и његовим изванредним организаторским способностима што се огледало у његовом умјећу да изађе на крај са сваким задатком – од састављања распореда преко налажења материјала за разна такмичења до израде тестова за пријемне испите. Он је сваком од задатака приступао невјероватно савјесно, врло често на себе примајући послове који су требало да раде више људи. Колега Симуновић се никада није жалио да је уморан од посла, да му нешто смета, да много ради. Зато што је био толико предан послу и савјестан његов одлазак је тако болно евидентан.

Али без обзира на све изванредне атрибуте професионалца лектора и члана Одсјека за англистику, колега Симуновић је прије свега био изузетно добар и моралан човјек који је вјеровао у Бога, који је био изванредан отац и супруг, брат, стриц, ујак, рођак, пријатељ и колега и који је и живио свој живот за данашње доба готово невјероватно ријетко, према 10 Божијих заповијести, што је било видљиво свакоме ко га је макар једном срео.

Ми његове колеге са Одсјека за енглески језик и књижевност никада нећемо заборавити нашег доброг и племенитог колегу Милијана Симуновића који је себе толико уградио у наш Одсјек и наш Факултет, а који је увијек за свакога имао лијепу ријеч или ријеч утјехе ако је требало.

Изузетно морална личност нашег покојног и драгог колеге Милијана Симуновића, као и стремљење ка перфекцији у његовом стручном раду су обавеза за све нас па Одсјеку да никада не изневјеримо успомену на његов часни лик и изузетно успјешан рад и допринос нашем Одсјеку.

Нека му је вјечна слава

Снежана Билбија

THE INSTITUTE OF LANGUAGE AND LITERATURE AT THE FACULTY OF PHILOSOPHY IN NIKŠIĆ

Р И Ж Е Ч

JOURNAL OF STUDIES IN LANGUAGE AND LITERATURE

Boris Hlebec: The Main Semantic Types of Phrasal Verbs with 'Up'

Julijana Vučo: Grading and Scope of Lexical Items to be Covered in the Textbooks for a Foreign Language Teaching

Snežana Kordić: The Personal Pronouns as Linguistic Universal

Miroljub Joković: The Future is Born out of the Past or the Map of Narrative Ontology

Драган Копривица: Переводы произведений Леонида Максимовича Леонова на сербской и хорватской языковых территориях

Vesna Kilibarda: La poesia del poeta italiano F. Uda sul Montenegro

Tihomir Petrović: Stevan Raicković: The Poet of the Brightness (The Blue Hues)

1/2 (1998)