АЛФА БК УНИВЕРЗИТЕТ
Факултет за стране језике
ALFA BK UNIVERSITY
Faculty of Foreign Languages

РЕЧИ

Часопис за језик, књижевност и културу
Година IX, бр.1, 2017.

ИЗДАВАЧ
Алфа БК универзитет у Београду
Факултет за стране језике
Палмира Тољатија 3, 11070 Нови Београд
Ел. пошта уредништва: reci@alfa.edu.rs
Tel. +381 11 26 90 039

ЗА ИЗДАВАЧА
Др Славко ВУКША, редовни професор, ректор Алфа БК универзитета у Београду

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИЦИ

Др Мелина НИКОЛИЋ, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Др Андријана ЂОРДАН, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

Др Славко ВУКША, редовни професор, ректор Алфа БК универзитета у Београду, председник

Др Маја ЋУК, ванредна професорка, декан Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Др Александар ПРЊАТ, редовни професор, проректор за научноистраживачки рад Алфа БК универзитета у Београду

Даница КАРИЋ, чланица Савета Алфа БК универзитета у Београду

Редакциони одбор

Др Ханифа КАПИЋИЋ-ОСМАНАГИЋ, редовна чланица Академије наука и умјетности Босне и Херцеговине, редовна професорка Филозофског факултета у Сарајеву (Босна и Херцеговина)

Др Сибелан ФОРЕСТЕР, редовна професорка на Свартмор колеџу, Пенсилванија (САД)

Др Бранко ТОШОВИЋ, редовни професор Универзитета у Грацу (Аустрија)

Др Џејн МАТИСОН ЕКСТАМ, ванредна професорка Универзитета у Естфолду (Норвешка)

Др Магдалена КОХ, ванредна професорка Универзитета Адам Мицкјевич у Познању (Пољска)

Др Виолета ЈУРКОВИЋ, ванредна професорка Универзитета у Љубљани, (Словенија)

Др Марија КРИВОКАПИЋ, ванредна професорка Филозофског факултета у Никшићу (Црна Гора)

Др Картика ШАШИКУМАР, ванредна професорка Државног универзитета у Сан Хосеу (САД)

Др Светлана ТОМИЋ, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Др Тијана ПАРЕЗАНОВИЋ, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Др Валентина БУДИНЧИЋ, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Рецензенти

Др Весна ПОЛОВИНА, редовна професорка Филолошког факултета у Београду Универзитета у Београду

Др Александра В. ЈОВАНОВИЋ, редовна професорка Филолошког факултета Универзитета у Београду

Др Татјана ЂУРОВИЋ, редовна професорка Економског факултета Универзитета у Београду

Др Зоран ПАУНОВИЋ, редовни професор Филолошког факултета Универзитета у Београду

Др Милица ЖИВКОВИЋ, редовна професорка Филозофског факултета Универзитета у Нишу

Др Милорад ЈЕВРИЋ, редовни професор Филозофског факултета у Косовској Митровици Универзитета у Приштини

Др Слободан ЈОВАНОВИЋ, ванредни професор Факултета за правне и пословне студије „др Лазар Вркатић“ у Новом Саду, Универзитет УНИОН у Београду

Др Тања ЦВЕТКОВИЋ, ванредна професорка Филозофског факултета Универзитета у Нишу

Др Маја ЋУК, ванредна професорка Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Др Нина СИРКОВИЋ, доценткиња Свеучилишта у Сплиту (Хрватска)

Др Тијана ПАРЕЗАНОВИЋ, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК Универзитета у Београду

Др Валентина БУДИНЧИЋ, доценткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Др Артеа ПАНАЈОТОВИЋ, асистенткиња Факултета за стране језике Алфа БК универзитета

Лектура и коректура за енглески језик
Артеа ПАНАЈОТОВИЋ, Факултет за стране језике Алфа БК универзитета у Београду

Прелом текста
Тијана ПАРЕЗАНОВИЋ

Дизајн корица
Јелена КОШТИЦА

Штампа
„Apollo Graphic Production d.o.o.“ Београд
Тираж: 300 примерака

Цена: 450 динара

Годишње
ISSN 1821-0686
COBISS.SR-ID 155512076

Интернет адреса URL базе података у којој су чланци доступни у виду пуног текста:
http://fsj.edu.rs/index.php/site-map/2012-08-21-10-39-32

АЛФА БК УНИВЕРЗИТЕТ
Факултет за стране језике
ALFA BK UNIVERSITY
Faculty of Foreign Languages

REČI

Journal of Language, Literature and Culture
Year IX, No. 1, 2017

PUBLISHER
Alfa BK University in Belgrade
Faculty of Foreign Languages
Palmira Toljatija 3, 11070 Novi Beograd
Editorial e-mail address: reci@alfa.edu.rs
Phone +381 11 26 90 039

FOR THE PUBLISHER
Slavko VUKŠA, PhD, Professor, Rector of Alfa BK University in Belgrade

EDITORS-IN-CHIEF

Melina NIKOLIĆ, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Andrijana ĐORDAN, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

PUBLISHING COUNCIL

Slavko VUKŠA, PhD, Professor, Rector of Alfa BK University in Belgrade, Chair

Maja ĆUK, PhD, Associate Professor, Dean of Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Aleksandar PRNJAT, PhD, Professor, Vice Rector for Research of Alfa BK University in Belgrade

Danica KARIĆ, Member of Alfa BK University Council

EDITORIAL BOARD

Hanifa KAPIDŽIĆ-OSMANAGIĆ, PhD, Full member of the Academy of Sciences and Arts of Bosnia and Herzegovina, Professor at Faculty of Philosophy in Sarajevo (Bosnia and Herzegovina)

Sibelan FORRESTER, PhD, Professor at Swarthmore College, Pennsylvania (USA)

Branko TOŠOVIĆ, PhD, Professor at University of Graz (Austria)

Jane MATTISSON EKSTAM, PhD, Associate Professor at Østfold University College (Norway)

Magdalena KOCH, PhD, Associate Professor at Adam Mickiewicz University in Poznań (Poland)

Violeta JURKOVIĆ, PhD, Associate Professor at University of Ljubljana (Slovenia)

Marija KRIVOKAPIĆ, PhD, Associate Professor at Faculty of Philosophy in Nikšić (Montenegro)

Karthika SASIKUMAR, PhD, Associate Professor at San Jose State University (USA)

Svetlana TOMIĆ, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Tijana PAREZANOVIĆ, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Valentina BUDINČIĆ, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

REVIEWERS

Vesna POLOVINA, PhD, Professor at Faculty of Philology, University of Belgrade

Aleksandra V. JOVANOVIĆ, PhD, Professor at Faculty of Philology, University of Belgrade

Tatjana ĐUROVIĆ, PhD, Professor at Faculty of Economics, University of Belgrade

Zoran PAUNOVIĆ PhD, Professor at Faculty of Philology, University of Belgrade

Milica ŽIVKOVIĆ, PhD, Professor at Faculty of Philosophy, University of Niš

Milorad JEVRIĆ, PhD, Professor at Faculty of Philosophy in Kosovska Mitrovica, University of Priština

Slobodan JOVANOVIĆ, PhD, Associate Professor at Faculty of Legal and Business Studies "Dr Lazar Vrkatić" in Novi Sad, UNION University in Belgrade

Tanja CVETKOVIĆ, PhD, Associate Professor at Faculty of Philosophy in Niš

Maja ĆUK, PhD, Associate Professor, Acting Dean of Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Nina SIRKOVIĆ, PhD, Assistant Professor at University of Split (Croatia)

Tijana PAREZANOVIĆ, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Valentina BUDINČIĆ, PhD, Assistant Professor at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

Artea PANAJOTOVIĆ, PhD, Teaching Assistant at Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

TRANSLATION, COPY EDITING AND PROOFREADING – ENGLISH
Artea PANAJOTOVIĆ, Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University in Belgrade

TYPESETTING
Tijana PAREZANOVIĆ

COVER DESIGN
Jelena KOŠTICA

PRINT
„Apollo Graphic Production d.o.o." Belgrade
Print run: 300 copies
Price: 450 RSD

Published annually
ISSN 1821-0686
COBISS.SR-ID 155512076

URL database for full text: http://fsj.edu.rs/index.php/site-map/2012-08-21-10-39-32

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

Тамара М. Јеврић
Контрастивна анализа колокација са именицама које означавају децу у енглеском и српском језику …… **15**

Маја Б. Николић
Рапортивност у функцији ограђивања у политичким интервјуима у енглеском и српском језику …… **32**

Стефан П. Пајовић
Инхибирана карневализација у роману Ијана Макјуана *Чезил Бич* …… **47**

Артеа Д. Панајотовић
Елементи постколонијалне готике у роману *Срамота* Салмана Руждија …… **57**

Бранка Б. Ковачевић
Теорија љубави у прози Ернеста Хемингвеја: између еротског и моралног …… **76**

Milena Z. Nikolić
Reflective Surfaces in Margaret Atwood's *The Cat's Eye* …… **88**

Milisav Ilinčić
Lawrence's *Sons and Lovers* as a Study in Female Psychology …… **98**

Снежана Б. Кесић
Песнички дискурс Милана Дединца у авангардној компилацији *Од немила до недрага: 1921 – 1956* …… **113**

Slobodan D. Jovanović
America, *Puritan* Literature before *The Age of Reason* ……. **126**

Ивона З. Радојевић
Цивилизација и дивљаштво у роману Господар мува Вилијама Голдинга ……. **145**

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Тијана В. Парезановић
Поезија Кетрин Менсфилд: трагање за детињством (Прилог изучавању књижевне историје) …… **162**

ОЦЕНЕ И ПРИКАЗИ

Ана М. Вујовић
Четврта међународна конференција *Страни језик струке и професионални идентитет* (29. и 30. септембар 2017. Учитељски факултет Универзитета у Београду) …… **174**

Упутство за припрему рукописа …… **178**

CONTENTS

STUDIES AND ARTICLES

Tamara M. Jevrić
Contrastive Analysis of Collocations Which Denote Children in English and Serbian …… **15**

Maja B. Nikolić
Reportive Evidentiality in the Function of Hedging in Political Interviews in English and Serbian …… **32**

Stefan P. Pajović
Inhibited Carnevalization in Ian Mcewan's *On Chesil Beach* …… **47**

Artea D. Panajotović
Elements of Postcolonial Gothic in Salman Rushdie's *Shame* …… **57**

Branka B. Kovačević
The Theory of Love in Ernest Hemingway's Prose Fiction: Between the Erotic and the Moral …… **76**

Milena Z. Nikolić
Reflective Surfaces in Margaret Atwood's *The Cat's Eye* …… **88**

Milisav Ilinčić
Lawrence's *Sons and Lovers* as a Study in Female Psychology …… **98**

Snežana B. Kesić
The Poetic Discourse of Milan Dedinac in the Avant-garde Compilation *From Pillar to Post: 1921–1956* …… **113**

Slobodan D. Jovanović
America, *Puritan* Literature before *The Age of Reason* ……. **126**

Ivona Z. Radojević
Civilization and Savagery in William Golding's *Lord of the Flies* ……. **145**

CONTRIBUTIONS

Tijana V. Parezanović
Katherine Mansfield's Poems: In Search of Childhood (A Contribution to the Study of Literary History) …… **162**

REVIEWS

Ana M. Vujović
Fourth International Conference *Language for Specific Purposes and Professional Identity* (29 – 30 September 2017 at Teacher Education Faculty, University of Belgrade) …… **174**

Instruction for paper submission …… **183**

СТУДИЈЕ И ЧЛАНЦИ

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 811.163.41'367.4:811.111´367.4

Тамара М. Јеврић*

Универзитет у Приштини, Косовска Митровица

КОНТРАСТИВНА АНАЛИЗА КОЛОКАЦИЈА СА ИМЕНИЦАМА КОЈЕ ОЗНАЧАВАЈУ ДЕЦУ У ЕНГЛЕСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Сажетак: Проучавање значења може подразумевати проучавање колоката и њиховог утицаја на речи уз које стоје. Циљ истраживања предложеног рада је контрастирање колокација са именицама које означавају децу у енглеском и српском језику, ради утврђивања колоката и њихове улоге у значењу речи. Циљ нам је, такође, да на основу контрастирања колокација утврдимо сличности и разлике које се у тим језицима јављају. Истраживање је спроведено на корпусу који обухвата *Британски национални корпус* (British National Corpus) (Davis, 2004–), *Collins COBUILD English Dictionary for Advanced Learners* (Sinclair, 2001), *Корпус савременог српског језика* на Математичком факултету Универзитета у Београду (Витас и Утвић, 2013–) и *Речник српскохрватскога књижевног језика 1-6* (Стевановић и др, 1967, 1971, 1973, 1976). Резултати анализе указују на закључак да именице које означавају децу имају идентично основно значење у енглеском и српском језику. Разликовне карактеристике тичу се различитих синтаксичко-семантичких обележја које производе различите колокације. Оне се тичу и различитих културолошких утицаја који се рефлектују на језик. Наиме, колокати показују како култура и друштво у којима један

* tamarajevric@yahoo.com

језик егзистира утичу на његову лексику, те како због разлика у синтаксичким и семантичким обележјима контрастивна анализа колокација треба да укључује све врсте лексичких речи, са придевима као кључним модификаторима именица.

Кључне речи: електронски корпуси, колокације, именице које означавају децу, енглески језик, српски језик

1. Увод

Проучавање значења дуго је било занемаривано у лингвистици. Доминантни лингвистички правци, као што су структурализам или трансформационо-генеративна граматика нису разматрали аспект значења. Чомски (Chomsky, 1979: 139) наглашава да проучавање значења није неопходно јер се сви семантички феномени могу објаснити из угла граматичких универзалија: „Управо се лингвистичка теорија [граматичке универзалије] мора изабрати како би се дошло до најбољег могућег објашњења семантичких феномена.“[1, 2] Такође, Чомски наглашава да је посао лингвитике да се бави језичком способношћу, те да анализом корпуса не можемо ништа научити о језичкој способности човека: „Најпре се поставља питање како доћи до података о језичкој способности говорника и слушаоца, о њиховом познавању језика. Као што је случај са већином чињеница од интереса и значаја, нити је могућа директна опсервација тих информација, нити се оне могу, помоћу било које индуктивне методе, добити из података“[3] (Chomsky, 1965: 18). Пинкер довитљиво наводи следеће објашњење Чомскијевог става према значењу: „Према Чомском, марсовски научник у посети би засигурно закључио да, не рачунајући узајамно неразумљиве вокабуларе, земљани говоре једним језиком“[4] (Pinker, 1994: 232).

[1] “The linguistic theory (universal grammar) itself must be chosen so as to provide the best possible explanation of semantic phenomena” (Chomsky, 1979: 139).

[2] Све цитате у раду превео је аутор.

[3] “There is, first of all, the question of how one is to obtain information about the speaker-hearer's competence, about his knowledge of the language. Like most facts of interest and importance, this is neither presented for direct observation nor extractable from data by inductive procedures of any known sort” (Chomsky, 1965: 18).

[4] “According to Chomsky, a visiting Martian scientist would surely conclude that aside from their mutually unintelligible vocabularies, Earthlings speak a single language” (Pinker, 1994: 232).

Чомскијев став према значењу се можда најбоље огледа у реченици Џона Е. Џозефа: „Граматика представља носаче, ‘праву’ структуру, а речи су само цигле које сачињавају фасаду“[5] (в. Hunston, 1998: 93).

Са доласком корпусне лингвистике, значење постаје средство које доприноси развоју и унапређењу лингвистике. Овог пута Сосирове лингвистичке термине *la langue* и *la parole* мења нови концепт, а то је *језик у употреби*. С обзиром на то да је значење језик у употреби, проучавање значења сада се врши у оквиру електронских корпуса, који се састоје од правих, аутентичних примера употребе језика. Тако нам корпуси пружају увид у стање језика које је осведочено. Сложићемо се са тврдњом коју су изнели Аијмер и Алтенберг (Aijmer and Altenberg, 2002: 1) да је највећи допринос корпусне лингвистике то што је употребу језика, додаћемо и значење, ставила у средиште лингвистике.

За корпусну лингвистику важна је 1957. година када излази *Синопсис лингвистичке теорије, 1930–1955* [*A Synopsis of Linguistic Theory, 1930–1955*] Џона Руперта Ферта. Ферт ставља фокус на језик у употреби, на праве, аутентичне примере језика. Његова реченица „Познаћете реч по речима које уз њу стоје“[6] (Firth, 1957: 11) често се цитира, и она представља заокрет у третирању лексичких јединица. Синклер и Стабс даље су развили Фертове идеје и развили их у њима жељеним правцима. Тако Синклер (Sinclair, 1991: 17) говори да оно што је фреквентно централно је и типично за одређени језик, па тако и учестали колокати говоре о типичним карактеристикама одређеног језика. Стабс (Stubbs, 1996) представља девет принципа који омогућавају ново разумевање односа форме и значења, тако што резимира Фертово и Синклерово учење, и додаје свој лични печат. Један од тих принципа јесте да језик у употреби преноси културу.

Синклерова дефиниција колокација гласи: „Колокација је појава две или више речи у малом међусобном размаку унутар текста. “[7] Ако се узме у обзир однос између *чвора*[8] и граматичких категорија колоката који се зове *колигација*

[5] “Grammar is the girders, the ‘real’ structure, words merely the bricks which form the façade” (в. Hunston, 1998: 93).

[6] “You shall know a word by the company it keeps” (Firth, 1957: 11).

[7] “Collocation is the occurrence of two or more words within a short space of each other in a text” (Sinclair, 1991: 170).

[8] Термин *чвор* ће бити дефинисан касније у тексту.

(colligation)[9], колокације можемо разумети и као „спој двеју речи, кроз чију се интеракцију дословног или пренесеног значења остварује садржина колокације, која није идиоматизована, а чију структуру одређују морфосинтаксичке одлике“ (Стојичић, 2012: 261). Постоје још две семантичке јединице које се често везују за колокације, а то су *семантичка преференца* (semantic preference) и *семантичка прозодија* (semantic prosody). Семантичка преференца је однос између леме или облика речи, и њима семантички сродних колоката (Stubbs, 2002: 65) који заједно представљају једно семантичко поље. Семантичка прозодија односи се на став говорника.

Предмет овог рада јесу колокације са именицама које означавају децу, те предложено истраживање има за основу именице узете из *Британског националног корпуса* (British National Corpus) (Davis, 2004–)[10], *Collins COBUILD English Dictionary for Advanced Learners* (Sinclair, 2001), *Корпуса савременог српског језика на Математичком факултету Универзитета у Београду*[11] и *Речника српскохрватскога књижевног језика 1-6* (Стевановић и др., 1967, 1971, 1973, 1976). Енглески и српски речник су такође узети као основа за прикупљање колоката зарад опширности корпуса. Циљ истраживања нашег рада је, дакле, контрастирање колокација са именицама које означавају децу у енглеском и српском језику, ради утврђивања колоката и њихове улоге у значењу речи, у складу са наводима Ферта (Firth, 1957: 11), Синклера (Sinclair, 1991: 17) и Стабса (Stubbs, 2002: 16, 221). Циљ нам је, такође, да на основу контрастирања колокација утврдимо сличности и разлике које се у тим језицима јављају, чиме проверавамо Стабсове (Stubbs, 1996) ставове о спрези између језика, културе и друштва.

2. Методологија

Методолошки део обухвата неколико различитих приступа. Први приступ јесте колокацијска анализа којом се врши семантичка анализа језика, тј. врши се проучавање значења речи путем колокација. Други приступ јесте употреба

[9] Реч потиче од Ферта (Lindquist, 2009: 87).

[10] Британском корпусу приступили смо путем интерфејса: http://corpus.byu.edu/bnc/.

[11] **Корпусу савременог српског језика** приступили смо путем:

http://korpus.matf.bg.ac.rs/prezentacija/korpus.html.

корпусне лингвистике као методе (Leech, 1992). Последњи приступ јесте контрастивна анализа потребна како би се утврдиле сличности и разлике које се у енглеском и српском језику јављају.

У складу са једним од Синклерових (Sinclair, 2004: xxvii) принципа да, што је распон већи то је мањи значај испитиваних колоката, ограничићемо наше истраживање тако што ћемо анализирати четири речи с леве стране чвора и четири са десне стране чвора, -4 и +4. Тиме истраживање обухвата *контактне колокације* (adjacent collocations) и *оквирне колокације* (window collocations) (Lindquist, 2009: 73-87). *Чвор* или *чвориште* (node или node-word) представља централну реч у једној колокацији која је предмет изучавања. *Колокати* (collocates) су речи које иду уз чвор и они га карактеришу, односно ближе одређују његово значење. Простор са леве и десне стране речи чвора зове се *распон* (span). Анализиране лексеме биће генерисане путем опције *кључна реч у контексту*. Одабир речи ћемо сузити на лексичке речи, док ће функционалне речи бити узете у разматрање једино ако се процени да могу бити релевантне за анализу. Посебан акценат биће на придевима, како то саветују Стефанович и Грајс (Stefanowitsch and Gries, 2009: 933-935), јер тако елиминишемо многе функционалне речи које често не могу да нас корисно информишу о лингвистичком профилу чвора. Аутори објашњавају да проучавањем односа између придева и именица стичемо увид у придевску модификацију именица. То подразумева анализу придева у атрибутском и апозитивном положају, као и анализу придева у предикату[12]. Прилози који стоје испред тих придева биће узети у обзир ако се процени да они модификују значење придева тако што га значењски мењају. Тако ћемо занемарити конструкције *врло добар*, *јако лоша*, али не и *елегантно обучен* или *морално покварена*.

У раду смо се определили за лематизацију енглеског корпуса, те смо вршили претрагу именица у *Британском националном корпусу* (Davis, 2004–) и речнику *Collins COBUILD English Dictionary for Advanced Learners* (Sinclair, 2001), у једнини и у множини. Питс (Piits, 2013: 146) је применила лематизацију на свој корпус, јер у естонском језику постоји чак 28 флективних наставака за именице, а ту је и проблем граматичке хомонимије. Питс анализира колокате естонских речи за људско биће како би тестирала хипотезу по којој речи које се појављују у

[12] Линдквист (Lindquist, 2009: 73) истиче да код анализе колоката распон не мора да буде исти са леве и са десне стране, што зависи од тога какву реч проучавамо, тј. коју врсту речи или коју функцију речи у реченици.

сличним контекстима имају слично значење. Ђезуато (Gesuato, 2003) се такође определила за лематизацију. Она анализира колокације са лемама WOMAN, MAN, GIRL и BOY у корпусу Cobuild on-line, како би утврдила да ли су социо-културолошки концепти у спрези са колокатима и именицама које ти колокати модификују. *Корпус савременог српског језика* (Витас и Утвић, 2013-) је лематизован, а претрага именица у једнини и множини вршена је и у *Речнику српскохрватскога књижевног језика 1–6* (Стевановић и др., (1967, 1971, 1973, 1976).

Након што смо путем кључне речи у контексту претражили именице у енглеском и српском језику, извршили смо попис генерисаних колоката, груписали их на основу значења у семантичка поља, и затим анализирали. Колокати су груписани тако што су најпре придеви у атрибутском положају којих има знатно више од придева у апозитивном положају, или у предикату, сврстани у семантичка поља, док су придеви у предикату приказани детаљније, са целим контекстом. Налази о лексемама обједињују семантичка поља обе врсте придева. Релевантни глаголи, именице и сл. такође су дати у пуном контексту и груписани су тематски, и по могућству анализом придодати неком од утврђених семантичких поља.

Колокати су груписани у семантичка поља која је неколико аутора категоризовало у својим истраживањима. Штасни (2013) се бави номинацијом човека позитивним и негативним карактерним особинама у српском језику, именовањем човека према интелектуалним својствима (номинацијом човека са развијеним и умањеним умним способностима), и именовањем човека према физичком изгледу, са основним естетским категоријама лепо-ружно. Анализа колоката Ђезуато (Gesuato, 2003) произвела је следеће групације: *физичка привлачност*, *физички изглед*, *узраст*, *породични и лични односи*, *покрет жена*, *религија*, *групације људи*. Посебан одељак посвећен је атрибутским придевима: *стања или услови у којима се налазе њихови референти*, *област њиховог порекла*, *стална својства*, *особине понашања*, *физичке или емоционалне карактеристике*, *чланство у групи или категорији*; *жена у улози жртве у прошлости или садашњости*, *ментална или емоционална нестабилност*, *недостатак контроле у њиховом понашању*, *ограничена интелектуална способност*, *друштвено маргинализован љубавни живот* или *ниско квалификован професионални положај*, *физичке особине* и *непрототипичност одређених друштвених улога које играју*. Подела придева Бориса Хлебеца (1974: 439) је на: позитивне особине, неутралне особине и негативне особине. Следи наша модификована верзија приказаних категорија:

- семантичко поље којим се означава спољашњост дели се на две категорије: *физичка привлачност* и *физички изглед*, унутар којих постоји лексички сет – поларитет позитиван и негативан, и неутралан за другу категорију,
- *узраст*, и поларитет млад и стар,
- семантичко поље карактера дели се на две категорије: *карактер* и *интелигенција*[13], и поларитет позитиван и негативан,
- *емоционално стање*, и поларитет позитиван и негативан,
- *вредносни систем* – вредности које постоје унутар једног друштва, дакле вредности из угла једне заједнице, и поларитет позитиван и негативан,
- *љубавна веза и брак*, и поларитет бити/не бити у браку,
- *деца и родитељство*, и поларитет имати/немати децу,
- *материјална ситуација*, и поларитет богат и сиромашан,
- *здравље*, и поларитет позитиван и негативан,
- *смрт и умирање*, и поларитет жив и мртав, и
- *остало* – укључује речи чији особени семантички садржај није могуће сврстати ни у једну од наведених категорија.

Почетни избор семантичких поља који улази у предмет анализе оставља простор за његово проширење с обзиром на то да ће у току прикупљања корпуса избор колоката бити разматран у складу са добијеним конкорданцама.

3. Анализа и дискусија

3.1. Лексеме *child/children* и њихови колокати

Претрага енглеског корпуса генерисала је следеће придеве који имају атрибутску функцију и који стоје испред именица *child* и *children*:

физичка привлачност – позитиван: beautiful, handsome, pretty, sweet

– негативан: колокати нису генерисани

[13] У ширу семантичку интерпретацију појма *карактер* Штасни (2013: 92) убраја интелектуалне особине појединца.

физички изглед – позитиван: колокати нису генерисани

– неутралан: black, dark-haired, naked

– негативан: coloured[14], pint-sized, ragged

узраст – млад: dependent, little, pre-school, small/smallest, suckling, teenage, young

– одрастао/редослед рођења: eldest, old

карактер – позитиван: earnest, good, kind, sociable, talented

– негативан: bad, disobedient, maladjusted, nasty, noisy, problematic, recalcitrant, reluctant, shy, spoiled, thankless, vulnerable, wayward

интелигенција – позитиван: bright, clever

– негативан: колокати нису генерисани

емоционално стање – позитиван: колокати нису генерисани

– негативан: disturbed, frightened, grief stricken, hurt, miserable, unhappy

вредносни систем – позитиван: best, brilliant, dear, delightful, eligible, energetic, exciting, favourite, normal, real, respected

– негативан: difficult, irritating, monstrous, ordinary, poor, wretched

материјална ситуација – богат: колокати нису генерисани

– сиромашан: poor

љубавна веза и брак – бити у браку: married

– не бити у браку: illegitimate

деца и родитељство – имати децу: adopted, adoptive, foster, new, new(-)born, only

– немати децу: unborn

[14] Употреба ове речи данас се сматра увредљивом.

стручни термин: developing, growing[15]

здравље – позитиван: convalescent

– негативан: afflicted, deaf, disabled, visually handicapped, mentally ill, injured, sick, sickly

смрт и умирање – жив: surviving

– мртав: колокати нису генерисани

остало – abused, affected, alleged, evacuated, habitual, human, hungry, individual, inner[16], local, lost, masturbating, middle-class, particular, vehemently protected, remaining, rural, sleeping, stolen, working class

Претрага енглеског корпуса генерисала је следеће придеве који имају апозитивну функцију и који стоје иза именица *child* и *children*: *concerned*, *dead*, *permanently deprived* и *unattended*.

Претрага енглеског корпуса генерисала је следеће придеве у предикату: *no child is unadoptable*, *child is brighter*, *child is very precious*, *child is properly educated*, *child is reliant upon*, *child will be moody*, *child will be fully trained*, *children are admissible*, *children are innocent*, *children are merely innocent*, *children are quiet and thoughtful*, *children are remarkably resilient*, *children are so bad*, *children were capable*, *children were excited*, *children who get sunburnt*, *children who were unborn*.

У енглеском језику карактерне црте детета су бројније у свом негативном поларитету. Позитивне особине детета јесу његова доброта, искреност и дружељубивост. Негативни придеви указују на недостатак дисциплине у дететовом животу – *bad*, *disobedient*, *nasty*, *noisy*, *problematic*, *recalcitrant*, *spoiled*, *thankless*, *wayward*. У групи придева *емоционално стање* акцентовано је тужно, повређено и надасве несрећно стање детета. *Физички изглед* детета дат је не само посредством придева већ и посредством предлошко–падежних синтагми у атрибутској функцији – *child with short stature*, *child is in rags*. У категорији *узраст* јављају се и *dependent*, *reliant* и *suckling*. Придеви у пољима *љубавна веза и брак* и

[15] Наведени колокати јављају се у корпусу у текстовима који припадају пољу друштвених наука.

[16] *Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners* (Sinclair, 2001: 807) дефинише колокацију *inner child* као „човекова осећања налик оним у детета“.

деца и родитељство описују децу која потичу из незаконитих веза – *illegitimate,* или их приказују као новорођене или нерођене – *new(-)born* и *unborn*.

Важне су и следеће тематске целине: рођење детета – *child was born, child would be born, child born*, плач детета – *a child cries at night*, дојење – *breasfeeding the child, she began feeding her child*, држање детета – *child should be held, carrying her child*, и губитак детета – *abandoning both child and, child disappeared*.

Именице која са лексемом *child* чине јединствену целину прате дететов развој и улогу коју поједини системи имају у његовој заштити – *child abuse, child benefit, child care, child develop/development, child guidance, child health, child learns, child mortality, child protection, child rearing, child restraints, child sex abuse, child support, child's ability, child's progress*. Глагол *baptize* доноси ново поље – религију – *baptize a newborn child, child of that name baptized*, и сл. Претрага лексеме *baptized* показује да се она најчешће употребљава као глагол, а знатно ређе као придев, нпр. *described the baptized child*.

Уочљива је учестала колокација *my child*, а семантичко поље *смрт и умирање* допуњено је примерима *child was going to die, child who died, child who lives*. Груписање именице са именицама сродног значења је следеће: *child and his family, child and its/his parents*.

3.2. Лексеме *дете/деца* и њихови колокати

Претрага српског корпуса генерисала је следеће придеве који имају атрибутску функцију и који стоје испред именица *дете* и *деца*:

физичка привлачност – позитиван: лепо

– негативан: ружно

физички изглед – позитиван: буцмасто, снажно

– неутралан: голишаво, голо, завитлано, куждраво, омотано, уфачловано[17], црномањасто

– негативан: закржљало, запуштено, кржљаво, мршаво, нејако,

[17] Што значи *обавити, увити завојем, увити уопште* (***Речник српскохрватскога књижевног језика*** *6*, 1976: 631, 661). Немачка реч *фачла* се у српском језику сматра варваризмом.

слабо, пупаво, толишно

узраст – млад: балаво, мало, малолетно, најмлађе

– одрастао/редослед рођења: велико, старије, подрасло, позно

карактер – позитиван: безазлено, благородно, даровито, добро, љупко, невино, нежно, племенито, послушно, самоуко, узорно, умиљато, честито

– негативан: безобразно, бесловесно, врашко, жутокљуно, каприциозно, лудо, неваљало, немирно, неприлагодљиво, несташно, размажено, улагљиво, чудно

интелигенција – позитиван: паметно

– негативан: кретенасто

емоционално стање – позитиван: срећно

– негативан: збуњено, јецаво, љутито, несрећно, разочарано, расплакано, уцвељено

вредносни систем – позитиван: драго, истинско, једино, мило, најбоље, најмилије, омиљено, сјајно, фино

– негативан: бедно, грешно, јадно, жалосно, сирото

материјална ситуација – богат: богаташко

– сиромашан: сиромашно

љубавна веза и брак – бити у браку: брачно

– не бити у браку: ванбрачно

пол – женско

– мушко

деца и родитељство – имати децу: адоптивно, крваво[18], новорођено, прворођено,

[18] Са значењем *управо рођено* (***Речник српскохрватскога књижевног језика*** *3,* 1969: 45).

посвојено, пре времена рођено, туђе, усвојено

– немати децу: мртворођено, нерођено, побачено, постхумно

здравље – позитиван: живо

– негативан: болесно, болешљиво, згрчено, потхрањено, рахитично, слабуњаво, слепо

смрт и умирање – жив: живо

– мртав: мртво

религија – бити крштен: крштено

– не бити крштен: некрштено

остало – затечено[19], нађено, напуштено, невидљиво, непомично, подметнуто, промрзло, украдено

У ову групу придева убрајамо и оне које указују на национални идентитет: *београдско*, *козилијанско*, *курдско*, *српско*.

Претрага српског корпуса генерисала је следеће придеве који имају апозитивну функцију и који стоје иза именица *дете* и *деца*: *болесно*, *ваљано*, *вешто*, *гладно*, *драго*, *мало*, *меко*, *младо*, *мртво*, *мушко*, *оболело*, *обучено*, *презрело*, *рођено*, *ружно*, *сопствено*, *старије*, *увијено*, *упишано*, *чупаво*.

Претрага српског корпуса генерисала је следеће придеве у предикату: *дете је било необично лепо*, *дете је добро и паметно*, *дете је здраво*, *дете је страшно малокрвно*, *деца била мала*, *деца остану слепа*, *деца постају неосетљива*.

Физички изглед у српском језику описује крхку грађу и недостатак физичке снаге *детета*, а наглашени су и следећи атрибути – *дете великог трбуха*, *то је дете црнпурасти кудравко*. Придев *ружно* употребљен је како би се описала лексема *дете*, док енглеска лексема *child* није описана придевом *ugly*. Вредне карактерне црте јесу дететова доброта – *благородно*, *добро*, *племенито*, његова благост и финоћа – *љупко*, *невино*, *нежно*, *умиљато*, *фино*, примерено понашање – *узорно*, *честито*, и таленат – *вешто*, *даровито*, *самоуко*. Мане детета јесу

[19] Са значењем *у другом браку наћи, наследити децу из првог брака* (***Речник српскохрватскога књижевног језика*** *1*, 1967: 233).

неваспитаност, непослушност, несташна и разиграна природа својствена деци – *безобразно*, *лудо*, *неваљало*, *немирно*, *неприлагодљиво*, *несташно*. Наглашено је *емоционално стање* детета, првенствено туга и несрећа као доминантне емоције – *несрећно*, *разочарано*, *уцвељено*, и сл. Плачљивост малог детета потенцира се посредством глагола – *дете заплака*, *дете је кењкало*, *дете ми плаче*, *дете плаче и даље*. Код категорије *љубавна веза и брак* примећујемо разлику између детета које потиче из брачне или ванбрачне заједнице, док категорија *пол* прави разлику између мушког и женског детета. Категорију *узраст* чине и придеви *балаво* и *малолетно*.

У оквиру семантичког поља *деца и родитељство*, у оквиру поларитета *имати децу*, издвајају се придеви који описују децу која су стечена усвајањем – *адоптивно*, *посвојено* и *усвојено*. Затим се нијансира значење *рођене* деце – *пре времена рођено*, *новорођено*, *прворођено*, и у негативном поларитету – *мртворођено*, *нерођено*, *побачено*.

Категорије које следе описују архетипску везу између мајке и детета путем неколико категорија: рођење детета – *децу рађа*, *дете које носим*, *дете ће се родити*, *њено дете ће се родити*, *роди му се и дете*; дојење – *дете ми је гладно*, *дојила је дете*, *деца која су дојена*; носити, држати дете – *дете отежало у наручју*, *дете у наручју*, *жена држи дете*, *држим дете у наручју*, *ја имам дете на грудима*, *једва држим дете у наручју*, *носим дете у наручју*, *привих дете на груди*; и губитак детета – *због тога да ми се дете одузима*, *да сам можда и дете изгубила*, *изгубити дете*, *истргнути дете тек рођено*, *није отето дете*, *оставио је дете*, *остављам своје дете*, *украсти дете*. У корпусу имамо још једно ново поље а то је *религија*, где се даје важност томе да ли је дете крштено или не.

За именице у множини учестале су следеће категорије: школовање – *деца која се редовно школују*, *деца редовно иду у школу*, *да нам се деца школују*, игра – *деца се нису играла*, *децу да се играју*, и ометеност у развоју – *деца ометена у развоју*, *деца са сметњама у развоју*.

Српски корпус бележи узречицу *дете моје*. У категорији *смрт и умирање* налазе се и следећи примери: *ако останемо ја и дете живи*, *дете рођено мртво*, *дете умире*. Неки од примера груписања јесу: *дете и мајка*, *жена и дете*, *деца и одрасли*, *деца и омладина*.

3.3. Контрастирање

Компарацијом колоката увиђамо да долази до подударности релевантних категорија лексема *child* и *дете*. Обе лексеме истовремено прожимају три

концепта, а то су деца у брачним и ванбрачним заједницама – *illegitimate*, *брачно*, *ванбрачно*, биолошка или усвојена деца – *adopted*, *foster*, *адоптивно*, *посвојено*, *усвојено*, и приказ деце као нестале – *lost*, *stolen*, *нађено*, *напуштено*, *украдено*.

Једно семантичко поље представља разликовни фактор. То је *пол*, којег има само у српском језику. У српском се колокације *мушко дете* и *женско дете* изнова понављају, док колокације *male child* и *female child* корпус није генерисао. Овакве околности нису производ културних модела који дозвољавају или охрабрују прерогатив мушке над женском децом, већ су производ особености језика. Пол детета пре ће бити дат именицама *boy* или *girl* него придевима *male* и *female*, који своју колокабилност са именицом *child* остварују у стручној литератури, те претрага придева *female* и *male* даје колокације *female child* и *male child*.

Поље *стручни термин* није семантичко питање, већ указује на различиту граматичку структуру у језицима, јер можемо рећи *developing* или *growing child* али не и *развојно* или *растуће дете*. У српском језику након именице стоји односна заменица – *дете које се развија* или *дете које расте*.

4. Закључак

У овом раду пошли смо од претпоставке да значења колоката говоре о типичним значењским особинама именица које означавају децу. Такође, сматрали смо да ће контрастивна анализа допринети утврђивању сличности и разлика у језичким особеностима енглеског и српског језика које су одраз различитих култура у којима се ти језици развијају и мењају. Извршили смо попис генерисаних колоката, груписали их на основу значења у семантичка поља, и анализирали. Анализом *Британског националног корпуса* (Davis, 2004–), речника *Collins COBUILD English Dictionary for Advanced Learners* (Sinclair, 2001), *Корпуса савременог српског језика* (Витас и Утвић, 2013–) и *Речника српскохрватскога књижевног језика 1-6* (Стевановић и др., (1967, 1971, 1973, 1976) дошли смо до следећих резултата.

Лексеме којима се описују деца показале су да колокати описују децу која потичу из брачних и ванбрачних заједница, објашњавају да ли су деца биолошка или усвојена, и покрећу питање нестале деце. Закључили смо да поље које лексемама није заједничко јесте *пол*. *Пол* је још једна категорија која демонстрира разликовне синтаксичко-семантичке разлике – колокацијама *мушко дете* и *женско дете* у енглеском одговарају лексеме *boy* и *girl*. *Религија* се јавља путем придева у српском језику – *крштено* и *некрштено*, а у енглеском језику чешће глаголом – *baptize*. Поље *стручни термин* такође приказује синтаксичко-

семантичке разлике. Разликовне караткеристике тичу се и различитих синтаксичко-семантичких обележја које производе различите колокације, нпр. *developing child* и *дете које се развија*. Оне се тичу и различитих културолошких утицаја који се рефлектују на језик. Друге разлике у колокатима између контрастираних лексема нису утврђене. Карактерне црте деце у оба језика бележе високу подударност, а исто важи и за категорију *емоционално стање*. Такође, *вредносни систем* у оба језика броји више колоката у позитивном поларитету, те истиче децу као *најбољу*, *драгу*, *омиљену* и *истинску*.

С обзиром на то да су у анализу енглеског и српског корпуса укључене све врсте лексичких речи, а посебна пажња дата је придевима као речима које нијансирају значење именица, приметили смо следеће. Од самог почетка анализе, у оба језика је код лексема забележена знатно бројнија употреба придева у атрибутском него у апозитивном положају, или у предикату. Овај налаз подудара се са Синклеровом (Sinclair, 2004: 31) анализом конкорданци, те његовим закључком да је приметна већа регуларност у образцу лево од анализираног чвора. Стога су придеви у апозитивном положају, или у предикату ређи у оба анализирана језика у односу на придеве у атрибутском положају, али су у српском језику придеви у апозитивном положају и у предикату пак чешћи у односу на енглески језик. Овим се потврђује да анализа лексике јесте уједно и анализа граматичких образаца лексема којом упознајемо функционисање оба језика. Даља истраживања фокусираће се на констрастирање других именица којима се означавају људска бића, њихове синониме и хипониме.

Литература

Aijmer, K. and Altenberg, B. (eds.). (2002). *Advances in Corpus Linguistics. Papers from the 23rd International Conference on English Language Research on Computerized Corpora (ICAME 23)*. Amsterdam: Rodopi.

Chomsky, N. (1965). *Aspects of the Theory of Syntax*. Massachusetts: MIT Press.

Chomsky, N. (1979). *Language and Responsibility*. *Based on Conversations with Mitsou Ronat*. New York: Pantheon Books.

Davies, M. (2004–). *BYU-BNC* (based on the British National Corpus from Oxford University Press), Available at: http://corpus.byu.edu/bnc/.

Firth, J. R. (1957). *A Synopsis of Linguistic Theory*, 1930-1955. *Studies in Linguistic Analysis. Special Volume of the Philological Society*, 1–32.

Gesuato, S. (2003). The Company *Women* and *Men* Keep: What Collocations Can Reveal about Culture. In D. Archer et al. (eds.). *Proceedings of the Corpus Linguistics 2003 conference* (253-262). Lancaster: UCREL, Lancaster University.

Hlebec, B. (1974). Odnos značenja, obličkih promena i komponibilnosti imenica i prideva u engleskom jeziku. *Anali Filološkog fakulteta, 11*, 431-445.

Hunston, S. (ed.). (1998). *Language at Work*. Clevedon: BAAL & Multilingual Matters.

Leech, G. (1992). Corpora and Theories of Linguistic Performance. In J. Svartvik (ed.), *Directions in Corpus Linguistics. Proceedings of the Nobel Symposium 82*. Mouton de Gruyter: Berlin, New York.

Lindquist, H. (2009). *Corpus Linguistics and the Description of English*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Piits, L. (2013). Distributional Hypothesis: Words for Human Being and Their Estonian Collocates. *Trames, 17/2*, 141-158.

Pinker, S. (1994). *The Language Instinct. How the Mind Creates Language*. New York: William Morrow.

Sinclair, J. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.

Sinclair, J. (ed.). (2001). *Collins Cobuild English Dictionary for Advanced Learners*. Glasgow: HarperCollins Publishers.

Sinclair, J. (2004). *Trust the Text. Language, Corpus and Discourse* . London: Routledge.

Stefanowitsch, A. and Gries, S. T. (2009). Corpora and Grammar. *Corpus Linguistics. An International Handbook*, 933-952.

Stevanović i dr. (ur.). (1967, 1971, 1973, 1976). *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika 1-6*. Novi Sad, Zagreb: Matica srpska, Matica hrvatska.

Stojičić, V. (2012). Sintagma i strukturna svojstva kolokacija. *Filolog, 5*, 260-268.

Stubbs, M. (1996). *Text and Corpus Analysis*. Oxford: Blackwell Publishers.

Stubbs, M. (2002). *Words and Phrases. Corpus Studies of Lexical Semantics*. Oxford: Blackwell Publishing.

Štasni, G. (2013). *Reči o čoveku*. Novi Sad: Filozofski fakultet.

Vitas, D. i Utvić, M. (2013–). *Korpus savremenog srpskog jezika (verzija SrpKor2013)*, Copyright Grupa za jezičke tehnologije Univerziteta u Beogradu. Dostupno na: http://korpus.matf.bg.ac.rs/prezentacija/korpus.html.

TAMARA M. JEVRIĆ

CONTRASTIVE ANALYSIS OF COLLOCATIONS WHICH DENOTE CHILDREN IN ENGLISH AND SERBIAN

Summary: The study of meaning can refer to the study of collocates and the way they affect words that they commonly collocate with. The aim of this research is to contrast collocations which denote children in English and Serbian, in order to establish collocates and their role in word meaning. By contrasting the collocations, the aim is to determine the similairities and differences between the aforementioned languages. The research is based on the *British National Corpus* (Davies, 2004–), *Collins COBUILD English Dictionary for Advanced Learners* (Sinclair, 2001), the *Corpus of Contemporary Serbian of the Faculty of Mathematics, Belgrade University* (Vitas and Utvić, 2013–) and *Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika 1–6* (Stevanović et al., 1967, 1971, 1973, 1976). The results of the analysis point to the conclusion that nouns which denote children have the same meaning in English and Serbian. The contrasting characteristics are concerned with different syntactic and semantic attributes which produce different collocations. The contrasting characteristics are also concerned with different cultural influences reflected on languages. The collocates demonstrated that culture and society in which languages exist influence their lexis while, because of the differences in their syntactic and semantic attributes, the contrastive analysis of collocations should include all types of lexical parts of speech with adjectives as key noun modifiers.

Keywords: electronic corpora, collocations, nouns which denote children, English, Serbian.

Датум пријема: 10.11.2017.

Датум исправки: 4.12.2017.

Датум одобрења: 16.12.2017.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 808.53:32(047.53)

811.163.41'367.4:811.111´367.4

Маја Б. Николић*

В.Ш.С.С. „Академија фудбала“ у Београду

РАПОРТИВНОСТ У ФУНКЦИЈИ ОГРАЂИВАЊА У ПОЛИТИЧКИМ ИНТЕРВЈУИМА У ЕНГЛЕСКОМ И СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Апстракт: Овај рад има за циљ да пружи прагматичко-семантички опис рапортивности у функцији ограђивања у политичким интервјуима у енглеском и српском језику, као и да контрастира њену реализацију у ова два језика. У ту сврху коришћене су следеће методе истраживања: анализа корпуса и контрастивна метода. Корпус обухвата 23 интервјуа на енглеском и 25 интервјуа на српском језику. На основу квалитативне анализе установљено је да употреба рапортивности у интервјуима у енглеском и српском језику помаже политичарима да се ограде од садржаја пропозиције и сачувају свој образ у случају да се оно што су рекли испостави као неистинито. Резултати контрастивне анализе показују да на прагматичком, семантичком и формалном (морфо-синтаксичком) нивоу долази до поклапања између говорника два језика. На крају, запажено је да се рапортивност са одређеним извором информације чешће употребљава у интервјуима на енглеском него у интервјуима на српском језику, што може указивати на то да су политичари са енглеског говорног подручја боље припремљени за давање интервјуа, јер јасно наводе изворе својих информација.

Кључне речи: рапортивност, ограђивање, политички интервју, енглески језик, српски језик.

* majanikolic85@yahoo.com

1. Увод

Предмет датог истраживања јесте употреба рапортивне евиденцијалности [*reportive evidentiality*] у функцији ограђивања [*hedging*] у дискурсу политичког интервјуа у енглеском и српском језику. Преношењем информације из 'друге руке'[1], односно навођењем речи других особа политичари желе да избегну директну одговорност за оно што изговоре. Истовремено, они остају неодређени у односу на фактивни статус својих исказа. Овај рад има два основна циља, и то: (1) да пружи прагматичко-семантичку анализу рапортивности у политичким интервјуима и (2) да контрастира њену језичку реализацију у ова два језика.

Овде су коришћене следеће методе истраживања: анализа корпуса и контрастивна метода. Анализа корпуса подразумева квалитативну и квантитативну анализу. Прво се врши детаљан прагматичко-семантички опис рапортивности, а затим се графички приказује њена учесталост, односно фреквенција. Поред рада на корпусу примењена је и независна контрастивна анализа у којој се оба језика третирају равноправно. Оваква метода има за циљ да уочи сличности и разлике реализације рапортивности у функцији ограђивања у интервјуима у енглеском и српском језику, и то на три нивоа: прагматичком, семантичком и формалном, односно морфо-синтаксичком нивоу.

Корпус је сачињен из два дела. Први део обухвата 23 политичка интервјуа на енглеском (50.239 речи), док други део чини 25 политичких интервјуа на српском језику (50.224 речи). Транскрипти интервјуа су прикупљани преко интернета током 2014. и 2015. године[2].

---

[1] Палмер (Palmer, 2001: 35) истиче да постоје два типа евиденцијалне модалности: *сензорна* и *рапортивна*. За сензорну евиденцијалност су карактеристични докази који потичу од чула, док рапортивну евиденцијалност чине докази који потичу из 'друге руке'.

[2] Транскрипти комплетних интервјуа су преузети са следећих веб адреса:

i) интервјуи на енглеском – http://www.nytimes.com; http://www.3news.co.nz; http://www.npr.org; http://news.bbc.co.uk; http://www.boston.com; http://edition.cnn.com; http://www.realclearpolitics.com;

ii) интервјуи на српском – http://www.politika.rs; http://www.telegraf.rs; http://www.novosti.rs; http://www.pressonline.rs; http://www.vreme.rs (http://www.vreme.com, http://www.vreme.co.rs); http://www.bizlife.rs; http://www.sps.org.rs; http://www.minrzs.gov.rs; http://www.mfin.gov.rs; http://www.mod.gov.rs; http://www.mfa.gov.rs.

Интервју као жанр политичког дискурса чине најмање два учесника: интервјуер [*interviewer*], односно новинар и интервјуисана особа [*interviewee*], односно политичар. Предмет ове анализе биће само дискурс интервјуисане особе, тј. одговори политичара на постављена питања од стране новинара.

У одељку 2 биће представљена теоријска подлога овог истраживања кроз дефиницију ограђивања и рапортивности, као и кроз приказ главних карактеристика политичког дискурса и политичког интервјуа. Резултати квалитативне, квантитативне и контрастивне анализе употребе рапортивности у функцији ограђивања у политичким интервјуима у енглеском и српском језику биће разматрани у одељку 3. Закључна запажања и импликације овог истраживања биће сумирани у одељку 4.

2. Теоријски оквир

2.1. Ограђивање и рапортивност

Ограђивање представља језичку стратегију којом се модификује како пропозициони садржај [*propositional hedging*] тако и цео говорни чин [*speech act hedging*] (Fraser, 2010: 22). Пропозиционо ограђивање подразумева модификовање степена припадности одређеног елемента некој семантичкој категорији, док ограђивање говорног чина имплицира да говорник није сигуран у истиносну вредност свог исказа, те се и илокуциона снага [*illocutionary force*][3] таквог исказа редукује. Док Лејкоф (Lakoff, 1973), вршећи семантичку анализу, ограде посматра као речи које чине да ствари буду неодређене, Хајленд (Hyland, 1996: 15) ову језичку структуру дефинише као средство којим се указује на то да не постоји потпуна говорникова опредељеност према фактивности садржаја пропозиције. Ово имплицира да говорник има потребу да створи одређену дистанцу према ономе што изговара. Употребом ограда долази до реализације различитих комуникативних намера као што су учтивост, ублажавање, избегавање одговорности, дистанцирање, суздржаност, индиректност и сл.

У оквиру теорије учтивости Браунова и Левинсон (Brown and Levinson, 1987) ограђивање описују као једну од стратегија којима се постиже учтивост,

[3] Говорни чин (исказ), као централни појам теорије говорних чинова (Austin, 1965; Searle, 1976) са собом носи одређену комуникативну намеру, односно илокуциону снагу која може бити модификована.

посебно индивидуалистичка учтивост [*negative politeness*]. Ова два аутора сматрају да говорници користе ограде како би уважили међусобни 'образ'. Такође, бавећи се анализом дискурса, Марканенова и Шредер (Markkanen and Schröder, 1989; 1992; 1997) ограђивање дефинишу као реализацију интерактивне, односно комуникативне стратегије.

Приликом анализе интервјуа из предметног корпуса уочено је да политичари употребом рапортивности, односно преношењем информације из 'друге руке' желе да се ограде од онога што кажу и избегну директну одговорност. Актуелни говорник, тј. политичар се налази у функцији 'метаговорника' (Danielewiczowa, 2002) у односу на исказе других говорних лица. У семантичком смислу, говоримо о употреби *рапортивне евиденцијалности* [*reported evidence* (Aikhenvald, 2004), *reportive evidentiality, hearsay* (Wiemer, 2006а; 2006б)]. Евиденцијалност као семантичка категорија усредсређује се на сам извор информације (de Haan, 1999: 2). Да би одређена морфема била посматрана као евиденцијал, 'извор информације' мора бити њено суштинско или примарно значење (Aikhenvald, 2004: 3). Секундарно или факултативно значење евиденцијала се може огледати у говорниковом ставу према валидности самог исказа.

Истражујући морфолошке показатеље евиденцијалности на узорку од петсто језика, Ајхенвалдова одређује суштинске разлике између основних типова евиденцијалности помоћу опозиција: посведочено – непосведочено; „из прве руке" – „из друге руке" – „из треће руке"; сензорно – инференцијално – рапортативно; цитирање – трач и сл. (Aikhenvald, 2004 према Поповић, 2012: 17-18).

Када говоримо о рапортивној евиденцијалности, Поповић (2012) прави разлику између *ауторапортивне*, *одређенорапортивне* и *неодређенорапортивне* евиденцијалности. С обзиром на то да ауторапортивна евиденцијалност или аутоцитирање подразумева говорниково позивање на сопствени исказ, те истиче његову личну одговорност за информацију коју износи (Поповић, 2012: 381), примери овакве евиденцијалности не могу бити посматрани као ограђивање. Стога, овде ће пажња бити усмерена само на одређенорапортивну и неодређенорапортивну евиденцијалност, односно рапортивност са одређеним и неодређеним извором информације.

2.2. Политички дискурс и политички интервју

Да би одређени дискурс био дефинисан као политички, потребно је да говорник буде у „професионалној улози политичара“ (van Dijk, 2002a: 212)[4]. Истовремено, дискурс мора бити произведен у одговарајућим институцијама као што су влада, парламент или политичке странке. Другим речима, дискурс је политички онда када „остварује одређену политичку радњу у политичкој институцији, као што су вођење владе, доношење закона, предизборна кампања и сл.“ (ibid.)[5].

Дефиниција различитих жанрова политичког дискурса условљена је контекстом пре него текстом. Да би се описао и разумео одређени жанр, потребно је, пре свега, узети у обзир „контекст, односно менталну репрезентацију контекста (модел контекста)“ (van Dijk, 2002б: 224)[6]. Контекст или комуникативна ситуација подразумевају одређене категорије као што су: општа сфера и дефиниција ситуације, време и место, околности, улоге учесника, циљеви, мишљења и емоције (ibid.: 216).

Предметни корпус чине медијски интервјуи, односно интервјуи који се воде ради објављивања у неком медију, а намењени су публици. Због развоја медија интервју је постао уобичајена форма у коју се „вести пакују за јавност“ (Heritage and Clayman, 2010: 215 према Nikolić, 2013: 43-44). Интервјуери су углавном признати професионални новинари, а интервјуисане особе су јавни функционери, стручњаци или други који су на неки начин везани за актуелне догађаје. Разговор се фокусира на такве догађаје, релативно је формалног карактера и води се првенствено у форми питање – одговор (Heritage and Clayman, 2010: 215 према Nikolić, 2013: 47). Наиме, са једне стране се налази представник медија који постављајући питања узима у обзир оно што би скептично јавно мњење желело да зна. Са друге стране се налази политичар који, као представник одређене странке и учесник актуелног политичког догађаја, одговарајући на питања жели да оствари што бољи публицитет. Резултат оваквог дијалога јесте „мање или више конфронтациони интервју“[7] у коме „политичари бране своје

[4] “professional role of a politician”

[5] “accomplishes a political act in a political institution, such as governing, legislation, electoral campaigning, and so on”

[6] “the context, or rather a mental representation of the context (a context model)”

[7] “a more or less adversarial interview”

ставове од новинара који заступају критичку јавност“ (Lauerbach, 2007: 1393-1394)[8].

3. Резултати истраживања

3.1. Рапортивност у функцији ограђивања у политичким интервјуима у енглеском и српском језику

У овом одељку биће представљена прагматичко-семантичка анализа и попис језичких средстава којима се у интервјуима на енглеском и српском језику реализује како 1) рапортивност са одређеним извором информације тако и 2) рапортивност са неодређеним извором информације. Обе врсте рапортивности помажу политичарима да остваре своје комуникативне намере, односно да избегну директну одговорност за своје исказе. Такође, приказана је и фреквенција језичких маркера рапортивне евиденцијалности у интервјуима у оба језика.

Рапортивност са одређеним извором информације

Употреба рапортивне евиденцијалности са одређеним извором информације подразумева да се политичар приликом давања одговора на постављено питање од стране новинара позива на речи других говорних лица желећи да минимализује личну одговорност за оно што говори. Лексичка реализација рапортивности у интервјуима на енглеском и српском језику се огледа у употреби управног и неуправног говора, као и глагола говорења *say*, *state*, *respond* у енглеском и *рећи*, *казати* (еквиваленти глагола *say*), *изјавити*, *навести* (еквиваленти глагола *state*), *тврдити*, *нагласити* у српском језику. То се може илустровати следећим примерима:

(1) R. L.: The Iraqis were not willing to agree to that so President Obama made the right decision to **say**: “Well we are not going to stay in Iraq under those conditions”.
(2) J. M.: He [Barack Obama] **has stated** time after time that he believes in “spreading the wealth around”.
(3) B. O.: Well, first of all, Michael, Republicans **have said** that this would be a big jobs generator.

[8] “politicians defend their standpoints against the interviewers who take the perspective of a critical audience”

(4) G. B.: And I see Royal Bank of Scotland this morning **has responded, by saying** they're not going to change the terms of their overdrafts when the time has extended.
(5) Б. Ђ.: Никад нећу заборавити 2003. годину, када нам **је** председник Пежоа **рекао**: „Момци, импресиван сте резултат направили, убедљиви сте, али Словачка улази у Европу, те ћемо тамо отворити нашу фабрику, а не у Србији“.
(6) Н. Р.: Мислим да је створена, и да се и даље одржава, потпуно погрешна слика у јавности у вези са питањем сарадње Србије и Северноатлантског савеза, нарочито са становишта, **како ви кажете,** „да Србија лагано ‘клизи’ у НАТО“.
(7) М. Ц.: Што се тиче социјалног програма, синдикати у НИС-у **су изјавили** да су задовољни...
(8) Р. Љ.: Зато сам наредио да се изврши ванредни попис залиха, да видимо да ли заиста имамо 209.000 тона пшенице **како је мени речено**, да ли имамо тих 79.000 тона кукуруза **како ми је речено**, управо из разлога који сте ви **навели** – због сумње да ли је то на папиру или ми стварно то имамо да можемо да интервенишемо.[9]
(9) Р. Љ.: Они [пекари] и даље **тврде** да је то социјална цена, ми мислимо да смо дали једну цену која представља компромис између тога да имају економски одрживу цену хлеба, а да притом имамо и цену хлеба која ће штитити и оне најугроженије категорије становништва.
(10) Д. Ђ.: Председник Србије [Борис Тадић] је изразио жаљење због чињенице да је премијер оборио Владу, па ратификација овог споразума мора да сачека избор нове, али је истовремено јасно **рекао** да је реч о техничком кашњењу. Он се такође сложио са ставом руског шефа дипломатије и **нагласио** да је споразумом дефинисано да се он примењује од дана потписивања и да ратификација не одлаже његову примену.

У наведеним примерима из корпуса политичари се у функцији метаговорника позивају на речи других особа, и то цитирањем одређених политичких актера ((1), (2), (5), (10)), као и самог саговорника, односно новинара ((6) и (8)). Такође, примећено је да се политичари позивају на речи и ставове одређених организација ((7) и (9)), политичких групација (3) и институција (4). Оно што је заједничко свим наведеним примерима јесте чињеница да је извор информације која се преноси познат.

Као експоненти рапортивне евиденцијалности у интервјуима на српском језику појављују се још и именица *изјава* (11), као и израз *по речима*... (12):

[9] У овом примеру запажене су и пасивне конструкције *како је мени речено* и *како ми је речено* које посматрамо као маркере рапортивне евиденцијалности са неодређеним извором информације, о чему ће више речи бити нешто касније.

(11) Д. Ш.: Има и других сумњивих ствари, као што је **изјава** министра Јочића да није имао сазнање да се неко спрема да лепи антисемитске плакате по Србији...
(12) Д. Ш.: Требало би увести посебну управу за борбу против промета и трговине наркотицима, јер је то, **по речима** службеника УПБОК-а, најгори вид криминала данас.

У свим горе наведеним примерима (1) – (12) политичари навођењем речи других особа, у прагматичком смислу, избегавају личну одговорност и умањују снагу свог исказа. Семантички гледано, долази до стварања епистемичке дистанце у односу на пропозициони садржај, јер политичари нису сигурни у истиносну вредност онога што говоре.

Рапортивност са неодређеним извором информације

Када је извор информације коју политичар преноси непознат и неодређен епистемичка дистанца се у односу на пропозициони садржај још више повећава. У анализираном корпусу се оваква рапортивност лексички реализује, пре свега, употребом неуправног говора (у оба језика) са извором информације који је уопштен. У ту сврху политичари користе клаузе попут *people say/said*, *everybody said* у енглеском и *сви говоре*, *неки кажу* у српском језику:

(13) C. R.: And now, after two back-to-back secretaries of state, you're going to have a Black president of the United States. And around the world, **people say** how could that be?
(14) K. H.: Well, **the people in this district said to me** very loudly they want me to go fight for jobs.
(15) J. M.: You know, when Ronald Reagan came to office, inflation was double-digit, interest rates were double-digit, unemployment were double-digit, and **everybody said**, you can't do it by cutting taxes and by increasing wealth and having our economy improve.
(16) Р. Љ.: **Сви говоре** о извозу, али ми морамо да имамо шта да извеземо.
(17) Б. Ђ.: Ти подаци показују да је могуће достићи ниво од шест милијарди, **неки кажу** чак и десет милијарди извоза сваке године од наше пољоприведе, а то није могуће без отворених врата европског тржишта.

Употребом горе наведених клауза (*people say*, *the people in this district said to me*, *everybody said* / *сви говоре*, *неки кажу*) политичари представљају пропозицију као нешто што је уопштено, а самим тим и непоуздано. Тачан извор информације није познат, те говорник остаје дистанциран у односу на истинитост онога што говори.

Такође, коришћењем пасивних конструкција *I'm told* (18) у енглеском и *речено је* (19) у српском језику политичар сигнализира несигурност у фактивни статус пропозиционог садржаја и жели да избегне одговорност за своју констатацију. То се може илустровати следећим примерима:

(18) B. F.: There's a lack of seriousness and also, **I'm told**, a kind of nastiness that people don't like.
(19) Р. Љ.: **Речено је** да мање-више постоји та количина која стоји у евиденцији.

Приликом анализе интервјуа на српском језику запажена је и употреба рефлексивних глагола *прича се* (20), *помиње се* (21), *каже се* (22) у функцији ограђивача:
(20) С. Р.: То су само приче, без иједног папира, ниједног Арапина нисмо видели у тим разговорима, **прича се** о чиповима, о земљишту, али то су све потпуно нетранспарентни послови, за које не знамо ни шта се ради, ни шта се процењује, немамо *cost/benefit* анализу, ни економску оправданост, значи, ништа од оних основних ствари које морате да имате, нити онога на чему инсистирамо: мора транспарентно, мора јавно.
(21) Б. Ђ.: Често **се помиње** да је Хрватска сачувала могућност да чува своје некретнине, а ми нисмо.
(22) Р. Н.: Видите, у нашој реформској реторици све се сувише упрошћава, па **се** на пример **каже** да је ова година „преломна" у реформисању и реструктурирању.

Употреба горе наведених рефлексивних глагола указује на то да је извор информације непознат и уопштен, те је стога, говорникова одговорност за истинитост пропозиције овом оградом минимализована.

Рапортивност са неодређеним извором информације се може реализовати и употребом прилога *allegedly*. У примеру из интервјуа на енглеском језику

(23) B. D.: The one you're referring to that Mr. Donahue **allegedly** has endorsed.

овај прилог означава недостатак непосредних доказа на основу којих би се исказ могао сматрати истинитим.

На исти начин се понаша и евиденцијални прилог *наводно* у интервјуима на српском језику који семантички води порекло од глагола говорења и „најчешће се користи уколико је извор информације уопштен, неодређен, а тиме и непоуздан" (Поповић, 2012: 384). Па тако, у примеру

(24) И. М.: Сад видите како се код нас лако подстакне машта о нечему, како је **наводно** постојала читава организација која је држала некакве конце...

значење прилога *наводно* се може парафразирати као *према наводима / речима других људи*, што ограђује говорника било од истинитости или неистинитости пропозиционог садржаја и редукује илокуциону снагу таквог говорног чина.

У интервјуима на српском језику појављују се још и придев *наводни/а/о* (25), као и именица *наводи* (26):

(25) М. Ц.: На пример, **прича се** о **наводном** масовном отпуштању радника, а статистички подаци уопште не указују на такав процес.
(26) С. В.: Након што су се у медијима појавили **наводи** да ректор Мегатренда није, како стоји у његовој званичној биографији, докторирао на Лондонској школи економије 1983. године, Министарство просвете је извршило проверу таквих тврдњи.

У примеру (25) говорник поред придева *наводни/а/о* користи и рефлексивни глагол *прича се* чиме се његова неодређеност у односу на фактивни статус пропозиције још више повећава. Овакав ланац ограда у истом исказу Салагер-Мејер (Salager-Meyer, 1994: 154-155) назива *сложеним ограђивачима* [*compound hedges*].

Као што се да приметити, употребом рапортивности како са одређеним тако и са неодређеним извором информације политичари се и у енглеском и у српском језику ограђују од истинитости пропозиције стварајући епистемичку дистанцу. На овај начин они покушавају да сачувају свој образ у случају да се оно што су рекли испостави као нетачно. Истовремено, илокуциона снага таквог говорног чина је редукована.

Учесталост употребе језичких средстава којима се реализује рапортивност са одређеним и неодређеним извором информације у енглеском и српском језику приказана је у табели 1.

На основу табеле 1 примећујемо, пре свега, да политичари и у енглеском и у српском језику чешће користе неуправни говор при навођењу речи других особа. Такође, глаголи говорења *say* / *рећи, казати* су најфреквентнији маркери рапортивне евиденцијалности у оба језика. Запажено је и да се уопштене клаузе чешће јављају у интервјуима на енглеском него у интервјуима на српском језику. Док је учесталост употребе језичких средстава којима се реализује рапортивност

са неодређеним извором информације скоро иста у оба језика (0,30 према 0,28), учесталост употребе језичких средстава којима се реализује рапортивност са одређеним извором информације је знатно већа у интервјуима на енглеском него у интервјуима на српском језику (1,13 према 0,46). Може се рећи да су политичари са енглеског говорног подручја боље припремљени за давање интервјуа, јер јасно наводе изворе својих информација.

Табела 1: *Фреквенција језичких маркера рапортивне евиденцијалности у политичким интервјуима на енглеском и српском језику*

Рапортивност	**број појављивања**		**фреквенција на хиљаду речи**	
	енг.	**срп.**	**енг.**	**срп.**
<u>одређен извор информације</u>				
управни / неуправни говор	12/45	9/14	0,24/0,9	0,18/0,28
глаголи				
say / *рећи*; *казати*	54	9 ; 3	1,07	0,18; 0,06
state / *изјавити*; *навести*	2	1 ; 1	0,04	0,02; 0,02
respond	1		0,02	
тврдити		4		0,08
нагласити		2		0,04
именица *изјава*		2		0,04
израз *по речима*...		1		0,02
	57	**23**	**1,13**	**0,46**
<u>неодређен извор информације</u>				
уопштене клаузе	10	3	0,2	0,06
пасивне конструкције	2	3	0,04	0,06
рефлексивни глаголи		5		0,1
прилог *allegedly* / *наводно*	3	1	0,06	0,02
придев *наводни/а/о*		1		0,02
именица *наводи*		1		0,02
	15	**14**	**0,3**	**0,28**
УКУПНО	**72**	**37**	**1,43**	**0,74**

3.2. Контрастирање реализације рапортивности у политичким интервјуима у енглеском и српском језику

Као што је већ раније поменуто, независна контрастивна анализа има за циљ да уочи сличности и разлике реализације рапортивности у улози ограда у интервјуима у енглеском и српском језику на три нивоа: прагматичком, семантичком и формалном, односно морфо-синтаксичком.

На прагматичком нивоу долази до апсолутног поклапања, јер навођењем речи других особа политичари се и у енглеском и у српском језику труде да сачувају свој образ и избегну евентуалне критике и оптужбе. Такође, долази и до редуковања илокуционе снаге говорних чинова у оба језика.

Апсолутно поклапање је примећено и на семантичком нивоу. Употреба рапортивности у оба језика има за циљ да створи епистемичку дистанцу и минимализује говорникову личну одговорност за оно што изговори.

На морфо-синтаксичком плану такође долази до поклапања. И у једном и у другом језику рапортивност се реализује лексичким средствима. Поклапања су примећена код употребе управног и неуправног говора, глагола говорења, уопштених клауза, пасивних конструкција и евиденцијалног прилога *allegedly* / *наводно*. У интервјуима на српском језику појављују се још и именице *изјава*, *наводи*, израз *по речима...*, придев *наводни/а/о*, као и рефлексивни глаголи. Еквиваленти ових језичких средстава нису нађени у интервјуима на енглеском језику, бар не у овом корпусу.

4. Закључак

На основу спроведене квалитативне анализе примећено је да се употребом рапортивности политичари и у енглеском и у српском језику ограђују од онога што говоре стварајући епистемичку дистанцу. Преношењем информације из ‘друге руке’ они покушавају да сачувају свој образ и избегну личну одговорност за своје исказе. Основни мотив за овакво понашање је њихова професионална обазривост. С обзиром да обављају функцију која је стално под будним оком критичке јавности, политичари желе да заштите себе од евентуалних оптужби и критика. Другим речима, што је политичар неодређенији у односу на истинитост пропозиције, то је мање одговоран за евентуални неуспех. Други мотив би могао бити манипулација. Сама природа ограда је таква да говорнику пружа могућност да даје обећања без било каквог обавезивања.

Што се контрастивне анализе тиче, запажено је поклапање на сва три нивоа – прагматичком, семантичком и морфо-синтаксичком. Овако висок степен

поклапања није изненађујућ с обзиром на чињеницу да су предмет истраживања били исти дискурс и два типолошки сродна језика.

На крају, треба поменути и приметну разлику у фреквенцији употребе рапортивности са одређеним извором информације у корист енглеског језика. На овакву разлику у фреквенцији могу утицати и неки други социолошки или културолошки фактори, што може представљати основу за даља истраживања.

Литература

Aikhenvald, A. Y. (2004). *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press.

Austin, J. L. (1965). *How to Do Things with Words*. New York: Oxford University Press.

Brown, P. and S. Levinson (1987). *Politeness. Some Universals in Language Usage.* Cambridge: Cambridge University Press.

Danielewiczowa, M. (2002). *Wiedza i Niewiedza (Studium Polskich Czasownikow Epistemicznych)*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

de Haan, F. (1999). Evidentiality and Epistemic Modality: Setting Boundaries. *Southwest Journal of Linguistics*, 18, 83-101. Доступно преко: http://www.academia.edu/755475/Evidentiality_and_epistemic_modality_Setting_boundaries [26.02.2016.]

Fraser, B. (2010). Pragmatic Competence: The Case of Hedging. In: *New Approaches to Hedging* (Kaltenboeck, G. *et al*., eds.), Bingley: Emerald Publishing. 15 – 34.

Heritage, J. & Clayman, S. (2010). *Talk in Action. Interactions, Identities, and Institutions.* Chichester: Wiley-Blackwell.

Hyland, K. (1996). Writing without Conviction? Hedging in Science Research Articles. *Applied Linguistics*, 17, 433-455.

Lakoff, G. (1973). Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts. *Journal of Philosophical Logic*, 458-508.

Lauerbach, G. (2007). Argumentation in Political Talk Show Interviews. *Journal of Pragmatics*, 39, 1388-1419.

Markkanen, R. and H. Schröder (1989). Hedging as a Translation Problem in Scientific Texts. In: *Special Languages: From Humans Thinking to Thinking Machines* (Laurén, C. and M. Nordman, eds.), London: Multilingual Matters, 171-175.

Markkanen, R. and H. Schröder (1992). Hedging and its Linguistic Realization in German, English, and Finnish Philosophical Texts: A Case Study. In: *Fachsprachliche Miniaturen* (Nordman, M., ed.), Frankfurt/Main *et al*.: Peter Lang, 121-130.

Markkanen, R. and H. Schröder (1997). Hedging: A Challenge for Pragmatics and Discourse Analysis. Доступно преко: http://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/sw/sw2/forschung/hedging/hedging_and_discourse/a_challange/index.html [9.12.2014.]

Nikolić, M. (2013). *Jezička sredstva za izražavanje moći u konfrontacionom diskursu* (Neobjavljena doktorska disertacija). Univerzitet u Beogradu: Filološki fakultet.

Palmer, F. R. (2001/1986). *Mood and Modality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Поповић, Љ. (2012). *Контрастивна граматика украјинског и српског језика: таксис и евиденцијалност.* САНУ, Одељење језика и књижевности, Српски језик у поређењу са другим језицима, Књига 3, Београд.

Salager-Meyer, F. (1994). Hedges and Textual Communicative Function in Medical English Written Discourse. *English for Specific Purposes*, 13, 149-170.

Searle, J. R. (1976). A Classification of Illocutionary Acts. *Language in Society*, 5, 1, 1-23.

van Dijk, T. A. (2002a). Political Discourse and Ideology. In: *Anàlisi del Discurspolític. Producció, Mediació i Recepció* (Lorda, C. U. and M. Ribas, eds.), Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Institut Universitari de Lingüística Aplicada (IULA), 207-225.

van Dijk, T. A. (2002б). Political Discourse and Political Cognition. In: *Politics as Text and Talk. Analytical Approaches to Political Discourse* (Chilton, P. A. and C. Schäffner, eds.), Amsterdam: Benjamins, 203-237.

Wiemer, B. (2006a). Grammatical Evidentiality in Lithuanian (A Typological Assessment). *Baltistica*, 41, 1, 33–49.

Wiemer, B. (2006б). Particles, Parentheticals, Conjunctions and Prepositions as Evidentiality Markers in Contemporary Polish (A First Exploratory Study). *Studies in Polish Linguistics*, 3, 25–67.

Маја Б. Николић

Reportive Evidentiality in the Function of Hedging in Political Interviews in English and Serbian

Summary: The aim of this paper has been to provide pragmatic-semantic analysis of reportive evidentiality in the function of hedging in the discourse of the political interview in English and Serbian as well as to contrast its realization in these two languages. For this purpose the following research methods are used: corpus analysis and contrastive method. The corpus consists of 23 interviews in English and 25 interviews in Serbian. Based on corpus analysis it is noted that politicians use reportive evidentiality as a hedge in order to avoid responsibility for what they utter. Reporting from others implies that there is a lack of a full commitment to the truth value of the proposition. Therefore, the illocutionary force of the utterance is attenuated. This linguistic device helps politicians hedge the proposition and save their face in case their utterance turns out not to be true. In addition, the results of quantitative analysis show that while the frequency of reportive evidentiality where the source of information is unspecified in the interviews in both English and Serbian is almost the same, reportive evidentiality where the source of information is specified is more frequently used in the interviews in English than in the interviews in Serbian. This difference in frequency may be caused by different sociological or cultural factors. Finally, based on contrastive analysis it is noted that there is a high degree of similarity on the pragmatic, semantic and morpho-syntactic level between the speakers of these two languages.

Keywords: reportive evidentiality, hedging, political interview, English, Serbian.

Датум пријема: 2.10.2017.

Датум исправки: 16.11.2017, 23.11.2017.

Датум одобрења: 1.12.2017.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821,111.09-31 Макјуан И.

Стефан П. Пајовић*

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

ИНХИБИРАНА КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У РОМАНУ ИЈАНА МАКЈУАНА *ЧЕЗИЛ БИЧ*[1]

Сажетак: У раду се роман *Чезил Бич* енглеског романописца Ијана Макјуана проматра кроз теорију карневализације у књижевности Михаила Бахтина. Карневализација представља пре свега друштвени феномен, али се може детектовати и на примеру појединца, као што су Макјуанови јунаци Едвард и Флоренс. Само неколико година пре сексуалне револуције у Енглеској они не успевају да конзумирају брак у хотелу на Дорсетској обали. Један од разлога је и што не умеју да заживе карневалским животом који ослобађа од страха и крутих друштвених норми тога времена. Хотелско окружење, религијска убеђења и још увек осетне последице Другог светског рата само су неки од разлога зашто је прва брачна ноћ младог пара била лишена благотворног смеха. У закључку рада се констатује да се суноврат главних јунака у значајној мери може приписати инхибицији карневалског смеха.

Кључне речи: карневал, Михаил Бахтин, Ијан Макјуан, *Чезил Бич*, страх, смех

„Средњевековни карневали су представљали допуштено нарушавање хегемоније“

Тери Иглтон (1981: 148).

---

* stefan@capsred.com

[1] Рад је настао у оквиру предмета „Романи Ијана Макјуана“ на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Зорице Ђерговић Јоксимовић.

1. (Не)жељена слобода

Роман Ијана Макјуана *Чезил Бич*, објављен 2007. године, на први поглед је једна лична повест двоје људи и не поседује превише елемената карневалске књижевности која потенцира светину, односно друштвени доживљај света. Како је то често случај код истински великих писаца, Макјуан је у овом релативно кратком роману ипак успео да имплементира све оне сегменте заплета које Бахтин наводи као главне одлике карнивализоване књижевности. Још на првим страницама романа срећемо реч „слобода“ која се односи на протагонисте Едварда и Флоренс који су „најзад слободни“ (Макјуан, 2007: 11). Иако то доба, ране шездесете године 20. века, још увек није само по себи није истински слободно, за непуне пола деценије и епоха ће испратити њихову личну слободу. Усхићење које прати слободарски дух не може представљати ништа друго до онај полет пред какав празник, односно ослобођење које доноси карневал. Стара правила бивају одбачена, а нова ступају на снагу јер се „за време карневала може живети само по његовим законима, тј. по законима карневалске слободе“ (Бахтин, 1978: 14). Ипак, треба имати у виду да је „рођење [у овом случају сједињавање две особе] бременито смрћу, смрт – новим рођењем“ (Бахтин, 2000: 118). Баш због тога Макјуанови јунаци још увек стрепе од непремостивог јаза пред собом који коегзистира са нагоном за ослобођењем. Узроци овакве уштогљенсоти која се не повлачи, чак ни пред распојасаношћу прве брачне ноћи, лежи још на почетку њихове везе. Наиме, „њихово забављање се одвијало као павана“ (Макјуан, 207: 22), плес који је, иако грациозан, познатији по неопходности да се изведе до танчина прецизно, односно до последњег детаља исправно, готово као математичка секвенца или композиција коју Флоренс изводи. Удварање је стога било лишено примесе ирационалног што ће се показати као погубно када наступи та кобна привидно карневалска ноћ у хотелу на дорсетској обали. Није на одмет споменути и роман Кита Робертса из 1968. године који се дешава у истој области Енглеске и носи индикативан назив *Павана*. Иако за тему има алтернативну историју и спада у жанр научне фантастике, он нам пружа готово апокалиптичну слику света који је изузео карневал и заснован је ретроградним научним принципима. Уместо да представљају предност, тачност и ред се под одређеним околностима претварају у дистопичне елементе.

2. Окретна шала

Њихове породице, али и дух времена[2] им нису ишли на руку, као и немогућност да ставе ад акта сложене енглеске сталешке обичаје у којима је Макјуан раније подробније писао у роману *Искупљење.* Чињеница да „чак и онда када би Едвард и Флоренс остали сами, и даље је важило хиљаду правила“ иде у прилог констатацији да Бахтиново виђење карневала као одушка једноставно није могло бити испољено услед готово пуританског *etiquette*-а. Препреке између двоје љубавника није било могуће уклонити као што карневал то налаже: „Људи, који су у животу подељени неуклоњивим баријерама, на карневалском тргу ступају у слободан фамилијарни контакт“ (Бахтин, 2000: 117).

Иако смо видели да потпуно карневалско ослобођење изостаје, покушаји да се оно изазове нису страни ни Флоренс ни Едварду. Док обедују у својој хотелској соби, Едвардова опаска о телевизору у приземљу који саопштава вести из света заоденута је у рухо смеха и служи као увод за конзумацију брака која треба да уследи. Његова надања да ће испасти духовит убрзо бивају прекинута Флоренсином исхитреношћу, „не остављајући му времена да своју опаску некако ублажи или окрене на шалу“ (Макјуан, 2007: 25). Већ се у повојној фази романа да́ наслутити моћ смеха и шале, наспрам неиздрживог притиска ограничења које намеће друштво. Па ипак, природа истинског карневалског смеха који измиче двома младих је посве сложена јер празнични смех „није индивидуална реакција на ову или ону појединачну (одвојену) смешну појаву“ (Бахтин 1978: 19). Како је универзална особина смеха у овом случају једнострана, он се претвара ни у шта друго до катализатора потоње катастрофе чија генеза почива управо на кревету до кога стижу на Флоренсин исхитрен предлог након Едвардове неспретне шале. Да исход неће бити повољан ни по једно од супружника, јасно је већ након ритуалног *tableau vivant*-а како Флоренс описује њихов француски пољубац: „Било јој је савршено јасно да ово са језицима, ова пенетрација, само приказ у малом ... онога што тек престоји“ (Макјуан, 2007: 27). Тешко да за Флоренс сексуални чин може бити ослобађајући уколико је пољубац који му претходи напоран и „наметљив“. Карневал је сушта супротност аскетизма и ригидности коју испољава млада виолончелисткиња, јер је у самој својој бити путен.[3]

---

[2] Видети: Ђерговић Јоксимовић 2011: Z. Đergović Joksimović, “Love me do” na Čezil Biču, Novi Sad: *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu,* XXXVI, 239–246.

[3] Корен речи „карневал“ (*caro*), на латинском означава „месо“ (*Online Etymology Dictionary*).

3. Историја и карневал

Како се чини да је лик Едварда Мејхјуа тај који у више наврата злоупотребљава шалу, ваља промотрити шта га је могло навести на овакав *faux pas*. Након што је дипломирао историју, почео се занимати за фанатичне средњовековне култове и њихове вође, читајући „о тим цикличним налетима неразума са згроженом опчињеношћу, захвалан што живи у време када религија полако губи на значају“ (Макјуан, 2007: 39). Носио се мишљу да упише докторске студије и узме „то средњовековно лудило“ као тему. Михаил Бахтин је управо на периоду средњовековља и изучавао појам карневализације,[4] запажајући да је смех ослобођење од стега друштва, најчешће верске природе. Иако су „повезани далеким генетским сродством“, смеховне форме „нису религијски обреди и ... доследно су ванцрквене и ванрелигиозне. Оне припадају сасвим другој сфери постојања“ (Бахтин, 1978: 13). Едвардова захвалност што је моћ вере у опадању садржи у себи и објашњење зашто је он инхибиран да ослободи карневалски смех. Уколико се не сматра ограниченим верским стегама, самим тим и не може доживети истински одушак и препород који прати карневалско време.

Оваква инхибиција свакако није апсолутна и свеобухватајућа. Док су се забављали, Флоренс и Едвард су често одлазили у биоскоп, па је тако један од филмова које су одгледали био *Укус меда*, који је снимљен 1961. године према истоименој драми Шиле Делани [Shelagh Delaney]. Драма коју је Делани написала са само осамнаест година припада истом жанру као и бунтовничка драма Џона Озборна *Осврни се у гневу*. Чињеница да Флоренс и Едвард заједно уживају у оваквом уметничком остварењу назнака је да код њих ипак постоји могућност за катарзу која би била пандан средњовековним карневалским светковинама. Штавише, једна од специфичности свих жанрова из категорије озбиљно-смешног је управо савременост (Бахтин, 2000: 103).

Колико се год трудили да испрате помодност своје генерације, Макјуанови јунаци су одвише свесни постојања проблема који ће постати евидентан у спаваћој соби. Наиме, да би конзумирали сопствени брак, они прво морају скинути одећу са себе. За Флоренс је призор Едварда који се свлачи окидач за непријатно сећање из детињства:

[4] Бахтин се у својој докторској тези коју је одбранио првих година након Другог светског рата бавио стваралаштвом Франсоа Раблеа, француског ренесансног писца из шестнестог века. На примеру његовог романа у пет књига *Гаргантуа и Пантагруел* Бахтин је указао на појам карневализације у књижевности.

> Било је касно увече, и њен отац се кретао по тесној кабини, свлачећи се, баш као и Едвард сада. Памтила је шушкање одеће, звекет копче на појасу или кључева или ситнине из џепа. Њен једини задатак био је да жмури и замишља неку омиљену мелодију. Или било коју мелодију [...] Обично је на тим преласцима преко канала сваки час повраћала, тако да је оцу као морнар била бескорисна и вероватно је то било узрок њеног стида (Макјуан, 2007: 77).

Важнија од Макјуаног суптилног наговештаја да је Флоренс злостављао отац када је била девојчица је чињеница да је пресвлачење присутно у карневалу и његов је суштаствени део. Смена и промена су у карневалу били представљени крунисањем и потоњом детронизацијом карневалског краља који је заправо био обичан кмет (Бахтин, 2000: 118). Многи учесници карневала су се преоблачили у костиме и носили маске.[5] Након Флоренсиног бега, Едвардове панталоне које држи у рукама наједном постају тешке и комичне (Макјуан, 2007: 98), што упућује на крњи карневалски ужитак, односно недовршено сексуално ослобођење који се није збило у спаваћој соби.

Након Едварда, и Флоренс покушава да прикрије проблем уколико га већ не може разрешити путем шале, али „ова храбра пошалица коју је унапред смислила ... није изазвала никакву реакцију код Едварда“ (Макјуан, 2007: 114). Зјап који се између њих указао те јулске вечери је био дубљи од снаге пар успутних шала. Пре самог пеха, Едвард је у мислима не само наслутио, већ и пружио анамнезу тог проблема:

> А шта им је то стајало на путу? Њихове личности и прошлости, знање и страх, стид, гадљивост, мањак самосвести или искуства или лакоће у опхођењу, затим последњи трзаји верске забране, њихова енглескост и класна свест, па на крају и сама историја (Макјуан, 2007: 74–75).

Карневал је у њихово доба већ представљао перверзију самог себе. Заправо, препород који прати карневалску игру је тај који је себе изобличио и испољио кроз ужасе Другог светског рата, уместо кроз карневалске светковине. Другим речима, ирационално о коме је писао Фридрих Ниче је било злоупотребљено од стране нациста до те мере да је послератним становницима Европе постало тешко да дају себи одушак на начин који су то њихови преци чинили у средњем веку

[5] Маске и раскошне ливреје су и данас саставни део карневала у Венецији, чија традиција костимирања сеже до тринаестог века.

(Пери, 2000: 406–407). Макјуан је о Другом светском рату писао у романима *Црни пси* и *Невинашца*, али и *Искупљењу*:

> Призори су били познати, инвентар исти, али сада је свега било више; возила, кратера од бомби, шута. И више лешева ... Једносмерна река људи обједињена истим циљем, истрајан и важан саобраћај у ваздуху, упадљиви облак који оглашава њихово одредиште, његовој уморној али пренадраженој свести то је личило на неки давно заборављени дечји провод, карневал или спортску приредбу на коју они сви заједно хрле (Макјуан 2008: 208).

Рат је за Робија Талиса, трагичног протагонисту овога романа, дословце карневал који се одвија на ледини на путу за Данкерк. Штавише, овакав отворен простор је у средњем веку и представљао поприште карневалских игара у виду трга и улица које се на њему сустичу. У *Чезил Бичу*, с друге стране, немамо овакав отворен друштвени простор, али како се „универзална карневалска симболика не плаши никаквог натурализма“ (Бахтин, 2000: 122), пандан тргу би свакако била сама шљунковита плажа на коју Флоренс и Едвард понаособ дословно истрчавају.

Заправо, њихова изворна намера је била да када се нађу на обали „успут скупљају облутке и упоређују њихову величину како би утврдили да ли су буре унеле ред на плажу“ (Макјуан, 2007: 107). „Бура“ која је задесила Енглеску у виду Другог светског рата је свакако оставила трага и на самој плажи Чезил, у види противтенковских запрека које су током 1962. године још биле јасно уочљиве (*Chesil Beach and Fleet picture gallery*).

Након што је у последњој заједничкој сцени стигао до Флоренс, Едвард се осетио довољно куражним да се још једном нашали, овога пута о птицама. Његова супруга се истог часа насмејала што је за последицу имало да јој се барем на трен наново указао човек кога воли (Макјуан, 2007: 113). Едвард бива „привучен њеним смехом“ и под окриљем истог настоји да премости јаз који је настао узмеђу њих. Залазећи у свет шале, обоје стављају озбиљни свет ад акта и комуницирају „у форми смеха у којој се дозвољавало много штошта недозвољиво у форми озбиљног“ (Бахтин, 2000: 120). Друштвени притисак тога доба се ипак показао као превелик за благотворно дејство смеха који постаје јалов. Метјуз пише да је на њиховим плећима, осим праскозорја сексуалне револуције, била и „егзистенцијалистичка криза“ које су Енглези постали свесни још у викторијанско доба (2012: 87).

Узроке за инхибицију карневала треба тражити у поступку који Макјуан примењује у готово свим романима: „добри, наивни или бар не свесно и отворено зли јунаци, без икаквог јасног повода бивају доведени до емотивног, психичког, али често и физичког уништења“ (Ђерговић Јоксимовић, 2009: 17). Другим

речима, превладавајући мотив представља спознаја зла јунака који се на најразличитије начине носе са истом. У *Чезил Бичу* зло се не појављује на исти начин као у осталим Макјуановим романима. Оно обитава у појму који стоји као противтежа злу: љубави. Не толико њено одсуство, колико немоћ љубави да савлада стид и уштогљеност је истински узрок због кога су карневал и пропратни смех заказали.

Немалу улогу у оваквом подбацивању карневалског одушка је одиграло и са́мо поприште радње. Хотел на енглеској обали Атлантског океана свакако није место на којем се стеге друштва могу оставити по страни. Хотели су само једна у низу неместа, „нељудских транзитних простора и привремених склоништа“ (Оже, 2005: 75) која нису погодна за било какав вид бега, нарочито не оне карневалске природе. Опис њихове постеље одише стерилношћу: „У суседној соби, видљив кроз отворена врата, стајао је кревет с балдахином, прилично узан, а на њему прекривач беспрекорно бео и запањујуће глатко затегнут, као да то није учинила људска рука“ (Макјуан, 2007: 9). Такав простор тешко да се може назвати хуманим, што је додатно отежало ионако сложен животни корак који су Макјуанови јунаци требали да начине.

4. Страшни преокрет

Изостанак карневала неумитно води ка пропасти, што и Флоренс потврђује самовреднујући свој исхитрен поступак: „Понела се катастрофално. *Катастрофално*“ (Макјуан, 2007: 106). Придев којим Флоренс описује своје понашање на свом изворном грчком означава какав „преокрет“,[6] односно смену или промену каква прати средњовековни карневал. И заиста, животи Макјуанових јунака крећу другачијим путевима те кобне јулске вечери. Део романа посвећен животима Флоренс и Едварда након њиховог развода је неупоредиво краћи од остатка романа: готово петнаест пута.[7] Макјуан напоредо описује њихову прошлост и дешавања прве брачне ноћи, остављајући јако мало места за њихове потоње животе, што упућује на неиспуњеност и безначајност њихових живота

[6] У грчкој кованици *katastrophe*, *kata* значи „доле“, а *strophe* „окренути“, па би буквално значење речи „катастрофа“ било „преокрет, превртање, окретање наопако“ (*Online Etymology Dictionary*).

[7] У српском преводу наведеном у списку литературе који има сто петнаест страница, само је седам страница посвећено животу јунака након догађаја на плажи Чезил.

накод догађаја на плажи Чезил. На страницама на којима је описан њихов живот пре прве брачне ноћи налази се генеза проблема који би се, барем када је Флоренс у питању, могао свести на једну реч: *страх*. Бахтин пише следеће о природи страха и његове везе са карневалским смехом:

> Смех је, напротив, претпостављао надвладавање страха. Не постоје забране и ограничења која би створио смех. Власт, насиље, ауторитет никада не говоре језиком смеха. Средњовековни човек је нарочито снажно у смеху осећао управо *победу над страхом*. И она се није осећала само као победа над мистичним страхом („Божјим страхом“) и над страхом пред силама природе, већ пре свега као победа над моралним страхом који спутава, угњетава и замућује људско сазнање: страхом пред свим што је освећено и забрањено („мана“ и „табу“), пред влашћу божанском и људском, пред ауторитативним заповестима и забранама... (1978: 106).

Овакве победе над страхом су биле пролазне природе како је карневал трајао само одређено време у години,[8] али су свеједно стварале „незваничну истину“ која је била у самом темељу ренесанског заноса који је уследио након средњег века. Изостанак потпуне победе над стахом и немогућност стварања сопствене брачне истине су главни разлози зашто за јунаке *Чезил Бича* истоимена плажа није била почетак већ крај. Страх је код Едварда и Флоренс родио „једностану и натмурену официјелну озбиљност“ (Бахтин, 2000: 152) од које карневал, чија је улога моралног авдеса девастирана након два светска рата, није могао да их ослободи.

Литература

Đergović Joksimović, Z. (2009). *Ijan Makjuan: Polifonija zla*. Beograd: Geopoetika.

Đergović Joksimović Z. (2011). ”Love me do” na Čezil Biču. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu,* Novi Sad, XXXVI: 239-246.

Eagleton T. (1981). *Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism*. London: NLB.

Makjuan I. (2007). *Čezil Bič*. Prevela sa engleskog Arijana Božović. Beograd: Paideia.

[8] „Велики средњовековни градови живели су карневалским животом укупно до три месеца у години“ (Бахтин 1978: 20).

Makjuan I. (2008). *Iskupljenje*. Prevela sa engleskog Arijana Božović. Beograd: Paideia.

Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Preveli sa ruskog Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit.

Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela sa ruskog Milica Nikolić. Beograd: Zepter book world.

Chesil Beach and Fleet picture gallery: Abbotsbury. Доступно преко: http://www.chesilbeach.org/pictures/Abbotsbury/index.html [22.04.2017].

Mathews, P. (2012). After the Victorians: The Historical Turning Point in McEwan's *On Chesil Beach*. London: *Critique*, 53, 82-91.

Ože, M. (2005). *Nemesta: Uvod u antropologiju nadmodernosti*. Prevela sa francuskog Ana A. Jovanović. Beograd: Krug.

Online Etymology Dictionary. Доступно преко: http://www.etymonline.com [22.04.2017].

Peri, M. (2000). *Intelektualna istorija Evrope*. Preveo sa engleskog Đorđe Krivokapić. Beograd: Clio.

STEFAN P. PAJOVIĆ

INHIBITED CARNEVALIZATION IN IAN MCEWAN'S *ON CHESIL BEACH*

Summary: The paper examines Ian McEwan's novel *On Chesil Beach* in the light of the concept of the carnivalesque in literature as proposed by the Russian philosopher Mikhail Bahtin. Carnivalization is primarily a social phenomenon, but can nevertheless be observed on the individual level, as is the case with Edward and Florence. Only several years prior to the sexual revolution in England they fail to consummate their marriage in a hotel on Dorset shore. One of the reasons for this lies in the fact that they cannot celebrate life throughout carnival festivities which could have set them free from fear and social norms of the period. The hotel surroundings, religious beliefs, and the still noticeable aftermath of the World War II are merely several reasons why the young couple's wedding night was deprived of the alleviating power of laughter. The paper concludes that one of the main causes behind their failure was the inhibition of carnival laughter.

Keywords: carnival, Mikhail Bakhtin, Ian McEwan, *On Chesil Beach*, fear, laughter.

Датум пријема: 24.4.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 22.11.2017.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821,111/73).09-31 Ружди С.

Артеа Д. Панајотовић*

Алфа БК универзитет

Факултет за стране језике

ЕЛЕМЕНТИ ПОСТКОЛОНИЈАЛНЕ ГОТИКЕ У РОМАНУ *СРАМОТА* САЛМАНА РУЖДИЈА

Сажетак: Готика се сматра једним од најфлексибилнијих и најадаптибилнијих жанрова у књижевности, који је од свог настанка у XVIII веку све разуђенији и разгранатији. Данас он обухвата бројне субжанрове, међу којима је и мало истраживана постколонијална готика која присваја форму готике и кроз њу преиспитује и разматра историјске наративе и политичку ситуацију некадашњих колонизованих области. У постколонијалној готици готске конвенције доживљавају корените промене које их понекад чине готово непрепознатљивим. Циљ овог рада је да на примеру једног од најистакнутијих дела овог жанра, *Срамоте* Салмана Руждија, сагледа те промене кроз анализу значајних елемената класичног готског наратива: историјског сензибилитета, готског амбијента, граница, чудовишта и положаја жене. У постколонијалној готици, како анализа показује, романтично средњовековље класичне готике бива замењено новијом историјом деколонизованих народа, локалитети се прилагођавају овој промени временског фокуса, а границе се не оснажују као у класичним делима готског жанра, већ преиспитују, подривају и руше. Чудовишта више не носе негативно значење: постала су симболи снаге и моћи обесправљених који устају против својих тлачитеља, а женски ликови су конципирани тако да се разобличава непрекинута прећуткивана пракса угњетавања жена. На овај начин постколонијална готика, поред тога

* arteapanajotovic@yahoo.com

што критикује сам колонијализам, разоткрива и колонијалне праксе у деколонизованом друштву.

Кључне речи: готика, постколонијализам, историја, готски амбијент, границе, чудовишта, положај жене

Увод

Кроз своју историју, готски роман, готика или „готик“, што је назив који Дејан Огњановић предлаже као најпрецизнији (Огњановић, 2008: 122–139), показао се као један од најфлексибилнијих и најадаптибилнијих књижевних жанрова. Почеци готике сежу у XVIII век и везују се за роман *Отрантски замак* Хораса Волпола. Фред Ботинг објашњава да „роман Хораса Волпола, прва ‘готска прича’, уводи многа обележја која ће дефинисати нови жанр фикције, као што су феудални историјски и архитектонски амбијент, свргнути племенити наследник и сабласне, натприродне интриге“ (Botting, 2001: 14). Иако је задржао конвенције које одређују овај жанр, попут страве, мистерије, духова, натприродних догађаја, уклетих кућа, пропадања, смрти, лудила и двојника, од свог настанка готски роман је прошао кроз много трансформација. Ен Редклиф је убрзо увела женску готику и „објашњено натприродно“ који су на самом почетку развоја готског жанра показали могућности модификације његових формула ради прилагођавања интересима и потребама аутора и читалаца у различитим временима. Надаље је свако време вршило измене у жанру да би он на адекватан начин могао да прати развој књижевне уметности и проговара о актуелним друштвеним појавама. Готски роман је, дакле, како каже Шери Ен Денисон, „форма која еволуира, непрестано трансформишући своје протагонисте и пејзаже да би одговорила на потребе свог времена“ (Denison, 2009: 4). Тако се у XIX веку јављају викторијанска, империјалистичка и урбана готика. Луси Армит примећује да у другој половини XX века, међутим, готика постаје „битно разуђенији феномен него што је била, на пример, у делу Ен Редклиф или Хораса Волпола“ (Armitt, 2001: 323). У овом периоду јављају се постмодерна, феминистичка и *queer* готика, готска научна фантастика и други готски правци, међу којима је и постколонијална готика.

Термин „постколонијална готика“ прва је употребила Џуди Њуман 1995. године у књизи *The Ballistic Bard: Postcolonial Fictions*, иако су дела која се сматрају представницима овог поджанра почела да се појављују знатно раније – још шездесетих година XX века. Термин су прихватили и даље разрадили Ендру Смит и Вилијам Хјуз у утицајној студији из 2004. године *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*. Поред њих, односом између постколонијализма и готике бавио се и чувени проучавалац готике Дејвид Пантер у делу *Postcolonial*

Imaginings (Punter, 2000). Иако је од тада написано више појединачних чланака и неколико докторских дисертација на ову тему, постколонијална готика и даље је увелико неистражено поље које располаже великим потенцијалом и тек треба да добије већу пажњу научника и критичара.

Спој постколонијализма и готике није тако насумичан као што се на први поглед може претпоставити. Многи аутори се слажу да се готика и постколонијализам темеље на истим претпоставкама, па тако Мишел Џајлс тврди:

> С обзиром на инхерентне сличности између постколонијалне и готске књижевности – пркошење границама моћи и власништва, прогањање потиснуте прошлости и отелотворење страшног – писци из колонизованих земаља све више виде готику као одговарајући књижевни облик за преиспитивање доминантних историјских наратива и илустровање страхова земље која се бори за постколонијални идентитет. (Giles, 2011: 1)

У студији посвећеној овом жанру, Шери Ен Денисон даје следеће опште одреднице постколонијалне готике:

> Као жанр, постколонијална готика се усредсређује на фикцију насталу из пера писаца из некадашњих колонизованих области, од којих су многи из Јужне Азије, Африке, или са Кариба – а други са Запада, првенствено из Сједињених Америчких Држава и Британије, у постколонијалној дијаспори. Штавише, постколонијална готика истражује политичка питања са којима се суочава већина некада колонизованих области: образовање, владу, националност, вестернизацију. Она истражује импликације проблематичне историје, огрезле у разарање домородачког наслеђа, као и границе личног и друштвеног идентитета. Уистину, она истражује питања породице, отпора и преживљавања. (Denison, 2009: 5)

Постколонијална готика је хибрид који присваја готске конвенције да би помоћу њих говорио о постколонијалним темама. Овај жанр је хибридан на више нивоа: поред тога што представља мешавину два жанра, он је и оксиморонски спој колонизаторског и колонизованог, јер готика је жанр настао у Енглеској, највећој империјалистичкој сили, док је постколонијална књижевност књижевност некадашњих колонија. Међутим, иако чињеница да писци из колонизованих земаља користе западну приповедну форму може деловати парадоксално, Мишел Џајлс сматра да је то заправо облик оснаживања (Giles, 2011: 3).

У постколонијалној готици готске конвенције доживљавају корените промене које их на махове чине готово непрепознатљивим. Тако, на пример,

уместо уклетих двораца јављају се фабрике и породичне куће, које постају политичке, историјске и националне алегорије. И друге конвенције, попут чудовишта, граница, историје или начина представљања жена, значајно су измењене.

Готско и постколонијално, сабласно и окрутно, срам и бесрамност спојили су се у роману *Срамота* Салмана Руждија да би испричали причу о земљи која се бори за свој постколонијални идентитет, али и о свету данашњице уопште. *Срамота* је трећи роман Салмана Руждија објављен 1983. године. Радња је смештена у измишљену државу Пекавистан која представља алегоријски приказ Пакистана и обухвата седамдесет година његове историје после стицања независности. Ружди користи исламски календар према коме су дешавања смештена у XIV и XV век, уносећи тиме асоцијације готике и средњевековља. Главни лик је Омар Хајам Шакил, дете са три мајке, који до своје дванаесте године живи заточен у замку својих родитељица, Нишапуру. Након одласка из ове сабласне куће, он постаје лекар и води разуздан и бесраман живот са својим најбољим пријатељем Искандером Харапом, будућим председником државе. Омар се касније жени Суфијом Зинобијом, малоумном кћери војног заповедника и Искандеровог највећег политичког противника Разе Хајдера. Роман прати превирања на политичкој сцени Пакистана, испуњена сплеткама и насиљем, и борбу земље за успостављање националног идентитета. Паралелно са овим догађајима Суфија Зинобија израста у чудовиште пробуђено бесрамношћу људи око себе. Нил Корнвел објашњава: „Оно што сада видимо као ‘класичну готику’ […] уобичајено обухвата династичке немире, смештене са извесном временском и просторном дистанцом у неком замку или племићкој кући; одбрана, или узурпација, наследства претиће насиљем (а неретко насиље и нанети) несрећним (обично женским) жртвама у натприродном амбијенту“ (Cornwell, 2001: 38). Сви ови елементи класичне готике – борба за власт, готски амбијент, насиље, жене којима се наноси неправда или над којима се врши насиље и натприродна дешавања – употребљени су у *Срамоти* у постколонијалном кључу, те овај рад истражује начин на који су овакве готске конвенције повезане са постколонијалном тематиком.

Историјски сензибилитет

По речима Џули Хаким Азам, „већина готске фикције обликована је историјским сензибилитетом, па не изненађује то што је историјски сензибилитет један од фактора који дефинишу постколонијалну готику“ (Azzam, 2007: 7). *Срамота* кроз алегоријску причу о измишљеној држави Пекавистан описује

политичку ситуацију у Пакистану после ослобађања од колонијалне власти и стицања независности. Како постколонијална готика „приказује дистопијску слику која настаје када идеалистички пројекат националне алегоријске романсе пропадне“ (Azzam, 2007: iv), ликови и догађаји у Руждијевом роману су преузети из пакистанске историје и готицизовани како би се изнела на површину и нагласила њихова стравична и насилна суштина. Раза Хајдер је генерал Зија-ул-Хак, Искандер Харапа је Зулфикар Али Буто, његова ћерка Арџуманда „Гвоздени појас невиности“ је Беназир Буто, а Рани Харапа – Нусрат Буто, Зулфикарова жена и Беназирина мајка, а међу описаним историјским догађајима су подела Индије и стварање Пакистана, борбе за Кашмир и отцепљење Бангладеша. Тако овај роман, као и *Деца поноћи* о којој пише Насер Хусеин, представља „експозе корумпиране и неправедне политике и културе“ (Hussain, 1989: 6). Међутим, историјски сензибилитет не подразумева само проговарање о историји, већ проговарање на један посебан начин: „породица је темељна структура преко које се тај историјски сензибилитет манифестује. У оба случаја [и у готици и у постколонијалној готици] породица и породични односи су места где се политички, историјски и друштвени конфликти постављају и разрешавају“ (Azzam, 2007: 7).

Распад Индије је тако приказан кроз метафору биоскопа симболично названог Царство, који припада Билкисином оцу, Мухамеду Жени, и налази се у старом делу Делхија. Пред отцепљење Пакистана, биоскопи су се поделили на хиндуске и муслиманске, а Мухамед, толерантан човек, у свом пушта обе врсте филмова баш као што је Индија веровала да у себи може да помири две вероисповести. Биоскоп ће нестати у страшној експлозији:

> Зидови очевог Царства излетели су напоље попут куршума док је ветар попут кашља болесног горостаса спржио [Билкисине] обрве (које никада више нису израсле) и стргао одећу са њеног тела тако да је остала на улици гола као од мајке рођена, али није успела да примети своју голотињу зато што је космос тада нестајао и што су у заглушујућој отуђености смртоносног ветра њене запаљене очи виделе како све излеће захваћено пламеном, седишта, блокови карата, вентилатори, па затим делови очевог размрсканог тела и угљенисане крхотине будућности. (Ружди, 2002: 76)

Шери Ен Денисон описује овај догађај на следећи начин: „Бес, срџба и гнев скупа из ‘мољцима изједеног екрана који је поцепао стару домовину и подарио Алаху неколико њених кришкица које су инсекти опустошили’, бацају ‘немогуће’ ножеве који су исекли некад уједињену земљу и располутили је, подижући невидљиву бодљикаву жицу између два народа који су били једно“ (Denison, 2009: 315). Ову сцену у којој нага Билкис бива засута деловима очевог

тела Ружди уобличава као метафоричну представу судбине муслиманских избеглица мохаџира, који су, попут Билкис којој је експлозија уништила дом и спалила одећу, остали без свега што су поседовали, а уједно и без значајног дела националног идентитета баш као што је она остала без обрва које лицу дају изражајност. Једино што им је преостало јесте њихова вера (Билкисина зелена марама невиности), која им није могла пружити никакву заштиту. Како је све што их је дотад одређивало нестало, они крећу пут нове домовине у потрази за новим идентитетом, јер претходни је неповратно уништен:

> Сви исељеници остављају прошлост иза себе, можда неки покушавају да је упакују у завежљаје и кутије – али на путовању понешто цури из драгоцених сећања и старих фотографија, све док њихови власници више не успевају да их препознају, зато што је судбина миграната да буду лишени историје, да стоје голи сред презира странаца на којима виде богату одећу, брокате постојаности и обрве припадништва. (Ружди, 2002: 77)

Кроз причу о породици Хајдер Ружди пише о судбини читаве државе. Мушко дете које ће Билкис родити књижевно је уобличење божје државе коју су индијски муслимани веровали да стварају 1947. године. Међутим, као и Билкисино мртворођенче, Пакистан (тј. Пекавистан) рођен је са омчом око врата и распашће се 1971. године отцепљењем Бангладеша. Огромне наде, грандиозне идеје, задављене су у утроби у самом зачетку похлепом, верском заслепљеноћу, суровошћу и жељом за влашћу. Скрхан смрћу сина у кога је полагао све своје наде, Раза одмах жели друго дете као замену:

> Опседнути фиктивним тријумфима мртворођеног сина, Раза и Билкис су прилазили једно другом са много воље, дахћући немо у слепој спаваоници жена породице, убедивши себе да ће друга трудноћа бити чин замене, да је Бог (јер је Раза, као што знамо, био верник) пристао да им пошаље бесплатну замену за оштећену робу коју су примили приликом прве испоруке, као да је Он директор неке познате поште. (Ружди, 2002: 103)

Међутим, упркос њиховим очекивањима да ће Суфија бити реинкарнација у утроби задављеног првенца, она је, као и Пакистан, чудо које је пошло по злу, „погрешно чудо“, како и гласи назив поглавља које описује ове догађаје. Суфија ће постати чудовиште, казна за бесрамност своје породице, управо као и земља коју персонификује.

Да би говорио о збивањима у (бар донекле) имагинарном свету, у Пекавистану, Ружди користи готске конвенције. Међутим, када говори о потпуно реалним догађајима који се одвијају у његовој непосредној близини – о смрти Ане Мухамед, о силовању у подземној железници, о спонтаном самоспаљивању

дечака – Ружди не користи готске тропе. Они су приказани чињеничним, сведеним језиком: „Не тако давно у лондонском Ист Енду један Пакистанац убио је своје једино дете, ћерку, зато што је водећи љубав са белцем нанела такву срамоту породици да је само њена крв могла да спере љагу“ (Ружди, 2002: 145). И управо овај огољени, телеграфски стил који је у оштром контрасту са раскошним језиком остатка књиге доводи до паралишуће спознаје да је свакодневица толико ужасна да јој нису потребни готски украси. Готска прича коју Ружди приповеда не може ни да се приближи ужасу који стварност свакодневно приређује. Зато наратор саопштава да нема намеру да пише реалистички роман јер би морао у њега да укључи чињенице превише страшне за папир, попут тога да у клубу *Синд* у Карачију још постоји натпис који гласи „Забрањено женама и псима“ (Ружди, 2002: 85). Ружди наставља:

> Колико би грађе из стварног живота морало да постане обавезно! – У вези, рецимо, с оним давним потпредседником Доњег дома у Парламенту када су га изабрани народни представници гађали деловима намештаја; [...] или у вези с геноцидом у Белуџистану; […] или о додатним вешањима – првим после двадесет година – која су наређена само зато да би се оправдало смакнуће Зулфикара Али Бутоа; или у вези с нестанком Бутоовог џелата, који је нестао као многи дечаци са улице које киднапују усред бела дана; или у вези с антисемитизмом. (Ружди, 2002: 85–86)

Употребом елемената класичне књижевности страве за описивање истинских догађаја Ружди их, парадоксално, ублажава и чини подношљивијим. Живот се показује као готичнији од готике, и опаснији; када би писао о свим овим догађајима „[к]њига би свакако била забрањена, бачена у ђубре, спаљена. […] Реализам може писцу да дође главе“ (Ружди, 2002: 86).

Готски амбијент

Специфични амбијенти набијени мрачном, језивом, сабласном атмосфером заштитни су знак готике. Оронули замак на врху литице пун вијугавих ходника и скривених одаја прва је асоцијација када је овај жанр у питању. Као и све остале готске конвенције, и ова се с временом модификовала како би се прилагодила потребама писаца да кроз причу страве искажу нове и различите идеје. У XIX веку урбани пакао постаје основно готско окружење. Дикенс предњачи са својим готицизованим описима градова, а и читав поджанр добиће назив урбана готика. Постколонијална готика за своје локалитете бира мање отворено готска окружења као што су напуштене фабрике и породичне куће и представља их као симболе колонијалне и породичне тираније. У *Срамоти*,

Ружди се избором локалитета враћа класичној готици XVIII и XIX века, али њихов симболизам остаје недвосмислено постколонијалан.

Читалац се прво сусреће са Нишапуром, замком у коме са тиранским оцем живе три сестре Шакил, а у којем касније слично утамниченог држе и свог сина. Омар Хајам Шакил провео је првих дванаест година свог живота

> заточен у тој палати у осами, у том трећем свету који није био ни материјалан ни духован, него нека врста концентрисане трошности састављене од распадајућих остатака она два познатија типа космоса, свет у којем ће се он стално сударати – као и прашњава раскош изанђалих предмета начичканих лоптицама од нафталина и обавијених пауковим мрежама – с расплинутим слабашним испарењима одбачених идеја и заборављених снова. (Ружди, 2002: 33–4)

Он Фари Зороастер говори о својим тумарањима замком: „‘Понекад сам налазио костуре’, клео се сумњичавој Фари, ‘и људске и животињске.’ А чак и тамо где није било костију његове кораке су пратили давни покојници. Не на начин како ви мислите! – Није било урлика ни звецкања ланаца! – Него бестелесна осећања, загушујућа испарења старих нада, страхови, љубави“ (Ружди, 2002: 36). Абдулразак Гурна истиче да је Нишапур „без сумње метафора затварања жена у средњовековном облику Ислама који Ружди приписује идеји Пакистана“ (Gurnah, 2007: 4), али и родитељске тираније над децом, а тиме, пренесено, и тираније предака над потомцима, тј. загушујућег утицаја прошлости. На још једном типично готском локалитету који подсећа на Матуринова имања заточена је жена. Село белих лутака је, сматра Дејвид Харт, „место породичног наслеђа Искандера Харапе, где је Рани дословно сахрањена на Харапином имању у Мохенџу, кући за лутке у природној величини. Мохенџо-даро, на који ова локација алудира, преводи се као ‘Хумка мртвих’“ (Hart, 2008: 9). У породичним кућама заточене су и Билкис Хајдер и Суфија Зинобија, жене породице Хајдер које чува матријарха Баријама, а Суфија ће бити и ланцима окована и затворена на тавану са зазиданим прозорима, тиме поставши најснажнија метафора положаја жене у овом роману.

Поред куће или замка као важног архитектонског топоса готске књижевности, у XIX веку истакнуто место добијају урбани локалитети. То је време када, како Гленис Бајрон запажа, град почиње да се перципира као место културног пропадања (Byron, 2001: 147). У *Срамоти* се у том кључу издваја опис нове престонице Пекавистана, огледала ништавности и лажности културе која ју је створила, културе имитације, кича, девалвираних вредности и форме без суштине. Овај инстант-град у коме ништа не функционише, све се квари и распада, одсликава Руждијево виђење испразности и неодрживости културе

постколонијалног Пакистана, земље чија је борба за национални идентитет, по њему, постављена на основе трошне попут темеља здања њеног главног града:

> Нова престоница састојала се од мноштва бетонских здања која су зрачила атмосфером ћифтинске привремености. Геодезијска купола џамије Петак већ беше почела да пуца и свуда око ње нове пословне зграде су се љуштиле будући да су се и оне распадале. Кварили су се клима-уређаји, код струје се често јављао кратки спој, вода је куљала у лавабое на запрепашћење водоинсталатера... О, најпрљавији граде! Те зграде су представљале коначан тријумф модернизма, који је стварно био нека врста пренапрегнуте носталгије, форма без функције, обличје исламске архитектуре без суштине. (Ружди, 2002: 264)

Границе

Појам граница један је од кључних и у готици и у постколонијалној књижевности. Постколонијализму се ова тема сама наметнула, с обзиром на чињеницу да су деколонијализованим земљама границе биле од кључног значаја за (поновно) успостављање националног идентитета. Однос према њима је, међутим, комплексан и амбивалентан јер су границе многих земаља успоставили управо њихови бивши колонизатори. Готика се, са своје стране, од самог настанка бавила (пре)испитивањем граница: између добра и зла, стварности и фантазије, овоземаљског и оностраног, живих и мртвих, праведног и неправедног, злочинца и жртве, себе и другог. У различитим периодима однос аутора према границама и њихов третман овог појма се мењао. Аврил Хорнер и Сју Злосник разматрајући однос између озбиљне и комичне готике истичу да „дела озбиљне готике исказују дубок страх везан за пропустљивост оваквих граница“ (Horner & Zlosnik, 2001: 259). Империјалистичка готика је настојала да задржи и оснажи постојеће границе које угрожава Други, па Гледис Бајрон објашњава да у овом периоду развоја готске књижевности „постоји жеља да се идентификује оно што је неодређено, трансгресивно, друго и претеће, у нади да се оно може контролисати, а његова претња ублажити; а постоји и жеља да се редефинише и учврсти ‘норма’, да се поново успоставе границе које претећи други ремети и дестабилизује“ (Byron, 2001: 146).[1] У постколонијалној готици, међутим, ствари су постављене знатно

[1] Тако у Дракули након покушаја грофа Дракуле да пробије границе и из „нецивилизоване“ Источне Европе продре у „цивилизовану“ Британију и затрује је својом нечистом крвљу, крвљу Другога, претња бива успешно уклоњена, Дракула упокојен, а ред и мир поново

другачије. За разлику од империјалистичке готике, она границе не учвршћује већ преиспитује, субвертира и пробија. Она не користи готске тропе да би „оснажила империјалистичке идеологије […], већ да би им се супротставила“, те стога „постколонијални готски роман представља књижевност отпора“ (Denison, 2009: 150).

Ружди у свом роману велики значај придаје овој теми и осветљава је из више углова. Омар Хајам Шакил, главни јунак, има патолошки страх од граница. Он има однос према границама какав се јавља код народа који су одлукама других, колонизатора или власти, изоловани против сопствене воље, што за последицу има клаустрофобију и велику потребу за неспутаношћу и слободом. Зато што је од почетка живота био физички спутан (његове мајке су по смрти свог оца на замак ставиле огроман катанац потпуно се изоловавши од спољног света), Шакил ће се целог живота панично плашити свих врста међа и имати сталан осећај живљења на ивици, на маргини, сталан осећај непосредне опасности од сурвавања: „Омар Хајам Шакил био је заражен, од својих првих дана [...], страхом да живи на крају света“ (Ружди, 2002: 22). Када с Фаром Родригес одлази на излет на гранични пункт где њен отац ради као цариник, „Шакил [је] био толико преплашен да му се завртело у глави и да се онесвестио, упркос томе што је са обе ноге стајао чврсто на земљи“ (Ружди, 2002: 26). У роману се у више наврата руше границе између класа и између надређених и подређених, а на самом крају руља састављена од представника свих друштвених слојева похараће и уништити Нишапур, откривајући успут страшну истину да су само у насиљу сви уједињени. Даље, брисањем најчвршће од свих граница – оне између живих и мртвих – Ружди указује на ништавност и бесмисленост настојања подизања било каквих других граница. И после смрти, Искандер Харапа и Молана Дејвуд настављају да имају истакнуту улогу у роману као саветници Разе Хајдера. На нивоу структуре романа, аутор брише границу између стварности и имагинарног света романа уносећи у њега догађаје из реалног живота и дајући наратору многе сопствене особине – толико га, заправо, поистовећујући са собом да критичари ни данас не могу да се сложе око тога да ли је наратор сâм Ружди или не.

успостављени. Читалац, самозадовољни припадник најмоћније нације на свету, бива умирен сазнањем о моћи Империје и чврстини и непропустљивости граница које га штите од штетних утицаја Другог.

Чудовишта

У савременим правцима готског жанра променио се начин представљања претњи, зликоваца и жртава, а с тим су и чудовишта, један од заштитних знакова готске фикције, прошла кроз суштинску метаморфозу. Зло у постколонијалној готици и другим модерним формама овог жанра најчешће уопште нема форму чудовишта. Оличено је у наизглед обичним људима и друштвеним институцијама, и управо га чињеница да је постало непрепознатљиво чини још страшнијим. Лишену конвенционалних форми представљања, претњу постаје много теже открити него у класичном готском дискурсу. Код Руждија су, у складу с овом савременом готском тенденцијом, извори зла државници, лекари, верски лидери. Како су истински зликовци необележени чудовишним карактеристикама, њихова права природа је наговештена тек у детаљима. Молана Дејвуд личи на брадату змију, Раза Хајдер има црне подочњаке који постају све већи и тамнији како он постаје бескрупулознији, Омар Хајам, угледни имунолог, хипнотише жене да би их силовао, а Талвар Улак, наизглед часни капетан, заправо је видовити вештац који ће свесно довести своју жену до самоубиства.

Чудовишта, бића неприродног, гнусног облика, међутим, нису нестала из готике, већ су у делима писаца постколонијалне готике коренито редефинисана. У ранијим фазама развоја овог жанра, чудовишта су увек имала негативне конотације: била су претња поретку коју треба по било који цену уништити и која, уз више или мање муке, без изузетка бива уклоњена. Сада, „она постају бића моћи, застрашујућа у својој способности да се боре за право на сопствени глас“ (Denison, 2009: 35). Ово је један од начина на који маргинализоване групе добијају глас и моћ и откривају сопствену снагу која је толико дуго била потиснута репресијом колонизатора. У својој студији о постколонијалног готици Џули Хаким Азам каже:

> Ако је готика приповедна форма којом је Британија плашила саму себе културном дегенерацијом, губитком расне или културне чистоте, расним другим, сексуалном субверзијом и претњом да се узурпација и насиље колонијалне ере могу једног дана „вратити“, онда постколонијална готика готику употребљава као форму којом себе плаши сликама трансгресивних жена које прете да разоткрију мрачну слабу тачку сопствених историјских и политичких контекста. (Azzam, 2007: iv–v)

У Руждијевом роману, Суфија Зинобија је представник ове нове врсте чудовишта. Суфија је од самог рођења објекат на коме су своје фрустрације искаљивали бесрамни, а она је срамоту (*шарам*), сакупљала, упијала, гутала и – црвенела. Црвенела је због разочарања свог оца што није мушко, мржње своје мајке, очевог разврата и мајчине патње. Суфијин ментални развој успорен је

наводно менингитисом, а заправо мајчиним окрутним злостављањем. Срамоту, тако, Ружди представља ликом малоумне девојчице. Систематски понижавана од стране својих родитеља, потпуно лишена љубави и болно свесна сопствене и туђе срамоте, Суфија се развија и преображава. *Шарам* се испољава као црвенило, црвенило прераста у топлоту, топлота у врелину од које вода кључа а пољупци пеку, а врелина у непојмљиво насиље. Након свађе њених родитеља због Разине заљубљенисти у Палчицу Аурангзеб, Суфија у слепом трансу откида главе и вади утробе две стотине осамнаест Палчициних ћурака. Ово је прва велика манифестација њеног новог чудовишног бића. „Оно што изгледа извесно јесте да је Суфија Зинобија, тако дуго оптерећена чињеницом да је чудо пошло по злу, отелотворена срамота породице, открила у лавиринтима свог несвесног бића скривени пут који повезује *шарам* с насиљем; и да је, пробудивши се, била изненађена колико и сви други том ослобођеном силином“ (Ружди, 2002: 177). Након ове експлозије насиља, Суфија долази себи оснажена и одморна, као после окрепљујућег сна, блажено несвесна ужаса чији је виновник била. Мајка, сестра, Палчица и послуга су згрожени. Али отац открива да је воли, дивећи се чудесној снази дванаестогодишњег детета. Да би стекла наклоност оца, за којом је толико жудела, Суфија је, дакле, морала да постане снажна, незаустављива и независна; морала је да га уплаши да би је заволео. Морала је да постане монструм. Након овог догађаја она ће доживети колапс имуног система из кога ће једва изаћи жива. Било је то истинско ватрено крштење, својеврстан обред иницијације, први чин слободе којим је Суфија спознала и исказала своју снагу. Угњетавање не може вечно да траје и Суфија у име свих потлачених који нису имали снаге да дигну глас против наметнуте срамоте постаје носилац беса обесправљених. „У дубинама океана Звер се буди, полако надолази, храни се невољама, кривицом, срамом, надима се ка површини. Звер има очи као куле светиље, она може да шчепа оне који пате од несанице и да их претвори у месечаре. Несаницу у месечарство, девојку у демона“ (Ружди, 2002: 283). Она постаје сирова неукротива сила огњених очију која се свети за све неправде и сав бол. „Срамота је као течност у аутомату, када урадиш нешто лоше као да си притиснуо дугме и напунио чашу. Али ако је не осетиш, као да си измакнуо чашу и срамота се пролива. Упијају је ретки несрећници, чувари невидљивог“ (Ружди, 2002: 154–5). Ако је до сада била упијач проливеног сока срама, Суфија Зинобија је сада почела да њиме засипа све оне који су измакли чашу када је требало да им се успе њихово следовање стида. После овог чина, Звер Суфију све више обузима, до тренутка када ће њоме потпуно овладати и кренути у убиствени поход по читавој земљи, који ће кулминирати обезглављивањем сопственог мужа. Суфија тада престаје и да личи на људско биће и постаје бели пантер, предмет митова и легенди. Овако описана, Суфија је најкомплекснији лик у делу. Шта ова стидљива малоумница која је

постала звер представља? Ово је врло сложено питање са најмање тројаким одговором: лик Суфије у себи сажима феминистичку димензију јер представља потлачене жене, националну алегорију јер њена судбина оцртава судбину Пакистана, и динамику односа народа и власти указујући на потенцијал насиља који лежи у угњетеном народу.

Суфија се може протумачити као оличење потлачених жена (и других мањинских група). Брендон Николс даје овакво тумачење њеног лика: „Очигледно, ментално ометена Суфија је уђуткана жена. 'Силована' од стране Хајдера [...], Суфија постаје субјект без наратива" (Nicholls, 2007: 118). Она је настала као плод ауторове окупираности насилним чиновима над женама: убиством Ане Мухамед и злостављањем девојке у подземној железници. „Замишљам шта би се догодило да је такав бес могао да се ослободи у тој девојци у подземној железници – како би она помлатила беле дечаке, како би им поломила руке, ноге, носеве, муда, не знајући откуд насиље избија, несвесна како она, тако слабашна, може да управља тако застрашујућом снагом" (Ружди, 2002: 148). Оне су остале неме и неосвећене, али ће се зато у име њих и свих других жена сличне судбине Суфија Зинобија разгоропадити и постати звер. Суфија је на почетку прави „анђео у кући" класичне готике – смерна, кротка и трпељива. У даљем току романа Ружди показује како срамота, репресија, мржња и неприхватање од анђела чине чудовиште: Суфија постаје, како каже Гленис Бајрон, отворено сексуална „претећа агресивна жена која одбацује своју традиционалну улогу и узурпира мушку моћ" (Byron, 2001: 152). На врхунцу свог похода она хипнотише четворицу младића, силује их и онда им откида главе. Њихов број није случајан. Мушкарцу је дозвољено да има четири жене, и Суфија у свом пркосном чину инвертира овај обичај и узима четворицу мушкараца. Поред тога, по пакистанском закону су неопходна четворица мушких сведока да би силовање могло да се правно процесуира. Ружди преокреће традиционалну мизогину поделу улога и мушкарце ставља у положај жене и жртве. После овог догађаја и њеног покушаја да убије мужа, Омар Хајам и Раза Хајдер (муж и отац, најчешћи починиоци насиља над женама) закључавају је на тавану и тамо држе седирану. Ово је класична готска слика луде жене на тавану. У традиционалној готској причи, жена не може да се избави из заточеништва у коме је држи мушкарац. Берта из романа *Џејн Ејр* Шарлот Бронте, иако спаљује Рочестеров дом, умире, а жена коју муж затвара у монструозном покушају да је лечи од постпорођајне депресије у приповеци „Жуте тапете" Шарлот Перкинс Гилман, тоне у психозу. Али, Суфија није хероина класичне, већ постколонијалне готике. Она кида ланце репресије и ослобађа се, постајући незаустављива сила од које страхује читава земља.

> Била једном једна жена којој је муж два пута дневно убризгавао убитачне лекове. Две године је лежала на тепиху као девојка из

> маште која може да се пробуди само плавокрвим пољупцем принца; али пољупци не беху њена судбина. Испоставило се да је омађијана чинима лека, али неман у њој није никада спавала, насиље настало од срамоте, али које је сада живело сопственим животом испод њене коже; неман се борила с нарколептичним течностима, полако и натенане, ширећи се њеним телом док није заузела и последњу ћелију, док девојка није постала насиље, којем више ништа није било потребно да се покрене, јер када месојед једном проба крв, не можете више да га замајавате поврћем. И на крају је неман победила лек, подигла је своје тело и покидала ланце. (Ружди, 2002: 313–314)

Суфија је постала ослобођена жена. Тога је свестан и Омар Хајам Шакил: „'Први пут у животу [...] та девојка је слободна.' Замишљао је поносном; поносном на своју снагу, поносном на насиље које је чини легендом, које свима забрањује да јој говоре шта да ради или ко да буде или шта је требало да буде а шта није" (Ружди, 2002: 329).

У постколонијалној књижевности, приватна прича често је алегорија националне приче. Фредерик Џејмсон тврди да „текстови трећег света, чак и они који су наизглед приватни и имају адекватну либидиналну динамику – неминовно пројектују политичку димензију у облику националне алегорије: прича о приватној судбини појединца увек је алегорија проблематичне ситуације јавне културе и друштва трећег света" (Jameson, 1986: 69). Зато Суфију можемо протумачити и као алегорију Пакистана, њене земље, и његове срамоте. Дејвид Харт запажа: „Звер је, коначно, кћи вође Пакистана. Како је он војни диктатор ове нације, она носи срамоту нације" (Hart, 2008: 11). И Суфија и Пакистан су за Руждија „погрешна чуда", чуда која су пошла по злу. Аутор стога њен лик уобличава као персонификацију срамоте због изгубљене моралности Пакистана, земље у коју су полагане огромне наде, а која је злоупотребљена и претворена у полигон за борбе моћи похлепних појединаца.

Рани Харапа је на једном од својих шалова демократију представила са ликом Суфије Зинобије коју Искандер Харапа убија, дави. Када имамо у виду Суфијину трансформацију у чудовиште као исход дугогодишњег угњетавања, Ружди овом алегоријом указује на моћ која неиспољена постоји у народу и на жестину гнева обичних људи. Манипулишући народом и угњетавајући га, моћници заборављају да у њему лежи огромна снага, звер која, изузетно трпељива и кротка, гута увреде, али која ће се, када тлачење постане неподношљиво, у крвавом пиру окренути против својих тлачитеља.

Шери Ен Денисон истиче:

> Чудовишта постколонијалне готике су моћна, изазивају саосећање, и потпуно их је немогуће контролисати, чудовишта која представљају претходно колонизовано сопство које је коначно ослобођено. Као таква, она су агенси отпора у постколонијалном свету који изјављује да више неће дозволити да се њиме доминира. Они су агенси рушења, прошлости, као и агенси стварања, будућности слободне од империје. (Denison, 2009: 277)

Чудовиште је, дакле, редефинисано: Суфија је позитиван лик, оснажена мањина, освета за све прећутане увреде и претрпљене патње које су онима попут ње нанели бесрамни.

Положај жене

Жене су дуго биле, како каже Гајатри Спивак, „двоструко избрисане“ (Spivak, 1988: 82), и колнијализмом и патријархатом. Мада је колонијални период окончан и империје више нема, жена је остала колонизована патријархалним системом. По речима Ешкрофта, Грифитса и Тифинове „Чак и праксе антиколонијалног национализма настале после стицања независности нису ослобођене ове врсте родне пристрасности, и конструкције традиционалног или претколонијалног често су под снажним утицајем савремене маскулинистичке пристрасности која лажно представља ‘домородачке’ жене као квијетистичне и подређене“ (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2001: 104). Како је борба за ослобађање жене у постколонијалној теорији и пракси изузетно актуелна, а заточена жена један од класичних готских тропа, постколонијална готика представља изузетно плодно тло за обраду теме третмана жена.

Иако је *Срамота* роман о Пакистану и његовим политичким вођама који су од њега направили земљу нетолеранције и ускогрудости, Гурна истиче да је „снага Ружђијеве критике Пакистана као репресивног и ауторитарног друштва усредсређена на третман жена“ (Gurnah, 2007: 4). Све жене у *Срамоти* живе у заточеништву. На самом почетку романа сусрећемо се са описом живота сестара Шакил заточених у иконичном готском замку: „Три девојке су расле унутар тог замка пуног лавиринта све до [очевог] судњег дана; практично необразоване, беху утамничене у крилу за жене“ (Ружди, 2002: 11). Даље, Раза Хајдер је наредио да се оболела Билкис држи под кључем, „као прав[а] затвореник[а] јер би било срамота и скандал ако би је било ко видео у таквом стању“ (Ружди, 2002: 83). Рани Харапа је заточена на огромном пустом Мохенџу, потпуно заборављена од мужа, а Благовест Хајдер је за кућу везана „процесијом деце која дефилују из њене утробе“ (Ружди, 2002: 294–5). Ружди кроз ове готске слике говори о

положају жена у постколонијалном Пакистану, јасно показујући да је жена остала колонизована.

Коначне судбине ових жена су разнолике. Наратор *Срамоте* каже: „Надам се да не треба ни да се каже да ниједан систем не сатире све жене, ма колико суров био. Обично се, и верујем тачно, каже за Пакистан да су његове жене импресивније од мушкараца... њихови ланци, упркос томе, нису фикција. Они постоје. И постају све тежи“ (Ружди, 2002: 223). Док Благовест Хајдер извршава самоубиство неспособна да заустави бујицу деце коју јој прави Талвар Улак, а Билкис тоне у потпуно лудило, друге жене одбијају да буду пасивне жртве и проналазе начине да црпе снагу из свог подређеног положаја. Управо ови ликови сведоче о трансформацији женских ликова у постколонијалној верзији готике. То више нису даме у невољи, немоћне девице заточене у кулама које чекају да их мушкарци избаве из недаће. Постколонијална готика женама враћа моћ и снагу: чинећи их чудовишним, попут Суфије Зинобије која ће покидати ланце мушке/колонијалне доминације и кренути у деструктивни поход, или мудрим и свезнајућим, попут Рани Харапе, која на својим чаробним шаловима открива сву срамоту пакистанског друштва.

Закључак

Постколонијална готика не нуди лака решења и лажни оптимизам. Преиспитујући пусти свет у коме су се бивше колоније нашле након ослобађања од империје, она показује да је постколонијални свет несумњиво готски свет, свет чудовишта, уклетих кућа и заточених хероина непрекидно загледан у прошлост и опседнут границама. Она беспоштедно разоткрива колонијалне праксе у деколонизованом друштву вештим манипулисањем конвенцијама готике. Тако, романтично средњовековље класичне готике бива замењено колонијалном историјом, периодом стицања независности и приликама у новооснованим слободним државама. Ликови и догађаји у Руждијевом роману су преузети из пакистанске историје и готицизовани. Оно што, међутим, изненађује, јесте то што Ружди елементе готске страве не користи како би стварне догађаје учинио страшнијим, већ, напротив, да би их учинио подношљивијим. Када је реч о избору локалитета, Ружди се с једне стране враћа иконичном готском амбијенту – зачараном замку, али с друге даје слику пекавистанске престонице као осавремењену дикенсовску визију урбаног пакла. Обе врсте традиционалне архитектуре готског жанра употребљене су у циљу разобличавања проблематичности друштвених односа и система моћи у постколонијалном Пакистану. Границе, једна од тачака на којима се интересовања готике и

постколонијалног дискурса састају, у постколонијалној готици се преиспитују, субвертирају и руше, а у *Срамоти* их Ружди систематски подрива како на плану садржине тако и на плану форме. Даље, симболизам који носе чудовишта једна је од готских конвенција које су у постколонијалној готици доживеле највећу промену. Више се не користе елементи натприродног за представљање оног што се сматра истински злим. Необележену монструозним обличјем, истинску претњу оличену у наизглед обичним људима тешко је препознати. Чудовишта, пак, више не носе негативно значење: она су постала симболи снаге и моћи обесправљених који устају против својих тлачитеља.[2] Суфија Зинобија је Руждијев представник ове нове врсте чудовишта. Уз то, она је и оличење нове жене у готици која не чека пасивно на избављење као у традиционалним делима овог жанра, већ је активни делатник. Поред тога, дубоко трагичним описима судбина жена, што у Пакистану што у пакистанској дијаспори, Ружди указује да је у овом деколонизованом народу половина становништва остала колонизована. *Срамота* стога неће донети срећан завршетак и објашњење свих натприродних и мистериозних догађаја којима смо сведочили. За разлику од, рецимо, *Отрантског замка*, чије рушење симболизује коначни пораз Манфредове узурпаторске лозе и долазак нове генерације законитих наследника, крај ужасне ноћне море и свитање новог дана, завршетак овог романа оставља читаоце дубоко узнемирене. Сви актери саге су мртви, а нова генерација законитих и честитих наследника не постоји. Преживела је само бескрупулозна, недолична, пљачкашка руља, те је све што се у будућности може очекивати обнављање насиља.

Литература

Armitt, L. (2001). The Magical Realism of the Contemporary Gothic. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 323–335. New Jersey: Blackwell Publishing.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2001). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Taylor and Francis e-Library.

Azzam, J. H. (2007). *The Alien Within: Postcolonial Gothic and the Politics of Home*. Diss. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

[2] Да ово није изолован случај, већ једна од кључних одлика постколонијалне готике, указује идентичан принцип грађења ликова у роману *Вољена* Тони Морисон (Panajotović, 2017).

Botting, F. (2001). In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 13–24. New Jersey: Blackwell Publishing.

Byron, G. (2001). Gothic in the 1890s. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 145–155. New Jersey: Blackwell Publishing.

Cornwell, N. (2001). European Gothic. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 38–49. New Jersey: Blackwell Publishing.

Denison, S. A. (2009). *Walking through the Shadows: Ruins, Reflections, and Resistance in the Postcolonial Gothic Novel*. Diss. Indiana: Indiana University of Pennsylvania.

Giles, M. (2011). Postcolonial Gothic and *The God of Small Things*: The Haunting of India's Past. In *Postcolonial Text*, Vol. 6, No. 1.

Gurnah, A. (2007). Introduction. In Gurnah, A. (ed.). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, pp. 1–8. Cambridge: Cambridge University Press.

Hart, D. W. (2008). Making a Mockery of Mimicry: Salman Rushdie's *Shame*. In *Postcolonial Text*, Vol. 4, No. 4.

Horner, A. & Zlosnik, S. (2001). Comic Gothic. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 258–271. New Jersey: Blackwell Publishing.

Hussain, N. (1989). Hyphenated Identity: Nationalistic Discourse, History, and the Anxiety of Criticism in Salman Rushdie's *Midnight's Children*. In *Qui parle*, Vol. 3, No. 2, pp. 1–18.

Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In *Social Text*, No. 15, pp. 65–88.

Nicholls, B. (2007). Reading "Pakistan" in Salman Rushdie's *Shame*. In Gurnah, A. (ed.), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, pp. 109–124. Cambridge: Cambridge University Press.

Ognjanović, D. (2008). Horor kao žanr i njegova estetička namera. U *Gradina*, br. 24, str. 122–139.

Panajotović, A. (2017). The Monstrous South: Gothic Characters in William Faulkner's *Absalom, Absalom!* and Toni Morrison's *Beloved*. *[sic] – časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*, br. 1, godina 8.

Ruždi, S. (2002). *Sramota*. Beograd: Narodna knjiga-ALFA.

Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? In C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, pp. 67–111. London: Macmillan.

Artea D. Panajotović

Elements of Postcolonial Gothic in Salman Rushdie's *Shame*

Summary: The Gothic is considered to be one of the most flexible and adaptable literary genres, increasingly more diffuse and ramified ever since its eighteenth-century beginnings. Today, it encompasses numerous subgenres, among which is the underresearched postcolonial Gothic which appropriates the Gothic form in order to explore and question historical narratives and political situations in former colonies. In the postcolonial Gothic, Gothic conventions undergo radical changes which sometimes make the conventions virtually unrecognizable. This paper looks into these changes by analyzing important elements of classic Gothic narratives – historical sensibility, Gothic setting, boundaries, monsters and the status of women – in Salman Rushdie's *Shame*, one of the most prominent novels of the genre of postcolonial Gothic. The examination reveals that in the postcolonial Gothic, the romantic medieval period is replaced by the newer histories of decolonized peoples, spatial setting is adapted to this time shift, and boundaries are not strengthened as in the classic works of Gothic fiction, but questioned, subverted and destroyed. Monsters no longer carry negative connotations: they have become symbols of the power and strength of the disenfranchised who stand up against their oppressors, and female characters are developed in a way which reveals the uninterrupted and largely ignored practice of the oppression of women. In this way, along with criticizing colonialism, postcolonial Gothic reveals colonial practices still present in decolonized societies.

Keywords: Gothic, postcolonialism, history, Gothic setting, boundaries, monsters, oppression of women.

Датум пријема: 13.11.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 5.12.2017.

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821.111(73).09-36 Хемингвеј Е.

Бранка Б. Ковачевић*

Алфа БК Универзитет

Факултет за стране језике

ТЕОРИЈА ЉУБАВИ У ПРОЗИ ЕРНЕСТА ХЕМИНГВЕЈА: ИЗМЕЂУ ЕРОТСКОГ И МОРАЛНОГ

Апстракт: Ово квалитативно истраживање усмерено је на један недовољно истражени аспект критичког приступа прози Ернеста Хемингвеја – мотиве љубави, сексуалности и еротизма, који су заједно предмет изучавања теорије љубави. Односи између мушкараца и жена у прози Ернеста Хемингвеја показују да интензивно искуство избегава језик, као и да се љубавни односи махом заснивају на изјаловљеној комуникацији у којој долази до удаљавања емотивних партнера. Стога ћемо у овом раду приступити анализи две кратке приче, „Једна кратка прича“ и „Горе у Мичигену“, како бисмо стекли увид у сложени концепт љубави овог аутора. Анализа одабраних прича заснива се на идејама еротске и моралне љубави које је у својој књизи *Значења љубави* изложио Роберт Вагонер. Ове приче одабране су као релевантне за разумевање концепта љубави у прози Ернеста Хемингвеја, јер обе описују односе између двоје људи који су у некој врсти интимне везе. Анализа прича је спроведена помоћу иманентне методе, којом су утврђени посебни текстуални сегменти који представљају код Хемингвеја покушај и осујећеност љубави. Крајњи циљ овог истраживања је да проникнемо у проблематику љубави једног од најпознатијих америчких писаца 20. века, код чијих јунака се љубав и нагони налазе у трагичном процепу између друштвених промена, индивидуалних жеља и културних забрана.

* branka.kovacevic@alfa.edu.rs

Кључне речи: Ернест Хемингвеј, Роберт Вагонер, љубав, морал, еротизам, сексуалност

Хемингвејев концепт љубави

Ернест Хемингвеј (1899–1961) је писац у чијим делима се може уочити склоност ка истанчаном ослушкивању света и који својим нијансирањем у писању отвара пут за различита критичка испитивања. Његова поетика изражава различите ставове према викторијанском наслеђу и друштвенокултурној ситуацији с почетка и средине 20. века, у тренутку када долази до незапамћене кризе маскулинитета и различитих тумачења сексуалности и емоционалности. Модел маскулинитета по којем су приче Ернеста Хемингвеја нашироко познате, јесте онај који се темељи на концептима моћи, части, неустрашивости и доследној провери сопствених граница способности.

У периоду између два светска рата дошло је до првог отуђења међу људима који су били сведоци ужасних призора на фронту. Као жртве ратних разарања, они су постали неспособни за исправно суочавање са реалношћу, што је за последицу имало стварање осећаја изолованости, тескобе и усамљености. Они који су преживели ова ратна страдања, ако не физички, постали су емотивно паралисани застрашујућим догађајима и искуствима, а овакво стање довело је до још једне димензије љубави која је, такође, подразумевала отуђеност.

С обзиром на то да је Први светски рат довео до пораста мушке хистерије, као и до све већег исказивања женских слобода и јачања женских фигура, Ернест Хемингвеј није желео да своје јунаке постави у калуп који би одговарао читаоцима и критичарима који су још увек од аутора прижељкивали одјеке викторијанске књижевности. Стога Хемингвеј у својим делима огољава осетљивост своје душе и преноси је на своје јунаке и јунакиње.

Љубав у кратким причама Ернеста Хемингвеја представља недовољно истражено поље. Емотивни свет јунака уздрман је конфликтима и њиховом немогућношћу да осећања јасно искажу. Песмизам, којим су најчешће прожете све љубавне – уколико се љубавним могу назвати – приче Ернеста Хемингвеја, ствара осећај у читаоцима да је љубав кула од карата и да његови јунаци, нарочито мушки ликови, имају фобију од љубави. Његови јунаци су вођени сировом емоцијом, страшћу и штури су у исказивању својих осећања. Љубав можда може постојати на површини, али јунаци не успевају да проникну у душу оног другог, да искажу више од неке површне наклоности и помере се из учмалости сопственог бића.

Хемингвејев поглед на свет јесте прожет викторијанским идејама о маскулинитету и друштвеној улози мушкараца, али он показује и модернистичку отвореност у покушају да надвлада сопствено културолошко наслеђе и своје писање проширује на питања која до тада нису имала вредносу оцену: питање мушко-женских односа, индивидуализације, сексуалности. Осим тема смрти, усамљености, тишине, Хемингвеј је пред своје читаоце поставио и загонетни простор емотивних односа, која су и данас предмет полемике међу критичарима.

Узимајући у обзир два концепта љубави, еротску и моралну љубави, које је у својој књизи *Значења љубави* [*The Meanings of Love*] представио Роберт Вагонер, у наставку рада ћемо приступити истраживању примењивости ових идеја на примерима анализе кратких прича Ернеста Хемингвеја: „Једна кратка прича“ и „Горе у Мичигену“.

Еротска љубав: „Једна кратка прича“

Роберт Вагонер на језгровит и сажет начин излаже шест идеја љубави које је установио на основу размишљања и ставова о љубави неких од најистакнутијих писаца и филозофа, од античких времена до данас. Вагонер сматра да, иако имамо само једну реч за љубав, заправо постоји шест фундаментално различитих представа љубави, а то су: еротска љубав, хришћанска љубав, романтична љубав, морална љубав, љубав као моћ и узајамна љубав (Wagoner, 1997: 1).

Еротска љубав заснива се на сексуалној привлачности која је део наше анималне, инстиктивне природе везане за настанак и одржавање врсте. Врло често нисмо свесни дубине и снаге својих инстиката, све док се они не пробуде у свој силини и преплаве нас страсном, неодољивом и неконтролисаном жељом да будемо у сексуалном контакту са особом која је предмет наше жудње. Како год дефинисали љубав, она се мора разумети као однос неке врсте (Wagoner, 1997: 12). Платон тај однос види као у основи еротски, али прави разлику између еротске и сексуалне жеље. Жеља се може покренути сексуалном побудом, али је потребно још нешто да би та страст прерасла у нешто више. Због чега жудимо за одређеном особом, ако било ко може да задовољи наш сексуални апетит? Одговор лежи у жељи – волимо ту особу зато што она представља нашу жељу. Љубав тако исказује жељу за оним што не поседујемо, а свако од нас трага за оним што му недостаје. Платон тврди да је љубав покретач људског искуства (Wagoner, 1997: 14). У Платоновој *Гозби*, пророчица Диотима указује се Сократу и говори да „љубав није за лепе, као што мислите“; „она је зачеће у лепом и рођење у лепом“. Волети значи желети „зачињати и рађати“, тако љубавник иде около и тражи лепу

ствар у којој може да „зачне“ (Wagoner, 1997: 17-18). Смисао љубави не налази се у жељи за готовим, комплексним и завршеним стварима – већ у нагону да учествује у постојању оваквих ствари. Говорећи о крхкости људских веза у савременом потрошачком друштву, слично Платону, Зигмунт Бауман [(Zygmunt Bauman], аутор књиге *Флуидна љубав* [*Liquid Love*], истиче да љубав представља само други назив за креативни порив и да је као таква препуна ризика, пошто се за свако стварање никада засигурно не зна где ће завршити (Bauman, 2009: 22).

Уколико смо задовољни оним што јесмо и што имамо, нећемо даље деловати. И баш због тога што смо у бити посве незадовољни собом и оним што нам је дато, трагамо за другим. Еротска љубав је неуморна, окрепљујућа снага која нас одржава у покрету. Без ове врсте љубави, били бисмо мртви. Еротска љубав представља оно што Ерих Фром [Erich Fromm] у свом огледу о љубави, *Умеће љубави* [*The Art of Loving*], види као жудњу за потпуним стапањем, за сједињењем са другом особом. Она је по својој природи искључива и универзална. Еротска љубав је, такође, можда најварљивији облик љубави који постоји (Фром, 1998: 68).

„Једна кратка прича“ Ернеста Хемингвеја [“A Very Short Story”] у својој структури садржи елементе овакве врсте љубави. Ова кратка и динамична прича тиче се љубавне везе једног обичног америчког војника из Првог светског рата и медицинске сестре Лус, као и прекида њиховог односа по окончању рата. „Једна кратка прича“ је савршен пример тога како рат оставља ужасне последице на људе, где се губици не односе само на настрадале, већ и на замирање односа преживелих. Животи свих људи који су укључени у рат практично су уништени. Хемингвеј је ову причу написао на основу сопственог искуства са медицинском сестром Агнес вон Куровски коју је упознао у Америчкој болници Црвеног крста у Милану, 1918. године, где се опорављао од рањавања на фронту. Након страсне везе, и по завршетку рата, Хемингвеј се по дужности враћа у Америку, одакле путем писма шаље Агнес брачну понуду на коју она одговара одбијањем, уз образложење да јој је он врло драг и да га воли, али да је то више нека врста мајчинске љубави. Агнес му у писму саопштава и да се верила за једног италијанског официра. Ово сазнање дотукло је Хемингвеја, и на неки начин је пресудно утицало на формирање његовог каснијег односа, не само са женама у стварном животу, већ и према фиктивним женским ликовима.

Хемингвејев живот и дело немогуће је раздвојити, пошто се и сам писац залагао за „наративизацију непосредног искуства“ (Tomashevsky, 2002: 55), те је тако приметна снажна идентификација аутора са ликовима из његових дела. „Једна кратка прича“ дословно оживљава везу Ернеста Хемингвеја са Агнес вон

Куровски, и на неки начин представља његову освету повезивањем бола, губитка и несреће.

Причу приповеда безимени наратор у трећем лицу, а наратив гради користећи се дуалитетима. Он причу претаче у један контрастивни поглед на животни циклус (почетак и крај) једног љубавног односа. На почетку, наратор представља догађаје фокусирајући се на војникову жудњу ка Лус, да би, како се прича приближава крају, променио фокус и своју пажњу преусмерио на Лус и њено писмо војнику. Радња обухвата време у коме се један љубавни однос рађа и гаси, без сувишних детаља и приказивања тренутака који су протекли између представњених догађаја. На овај начин, Хемингвеј нас наводи да причу осетимо у потпуности (Гордић Петковић, 2000: 129).

Цела атмосфера у причи има важну улогу. Љубав војника и медицинске сестре Лус почиње у тренутку када се у спољном свету одвија рат. Ликови су збуњени налетом страсти и романтичном нити која их спаја у таквом окружењу, усхићени су, и уз пуно оптимизма окренути заједничкој будућности. Чак и температура у простору одражава расположење у коме се ликови налазе. Врелина Падове одговара врелини страсти (еротске жеље) на почетку њиховог односа. Јунаци осећају да припадају једно другом и заклињу се у цркви да ће се венчати након што се рат заврши. Након рата, војник и Лус се договарају да је најбоље да се он врати у Америку како би нашао посао, а да она остане да ради у болници, док не сакупе довољно новца за венчање. Међутим, повратком војника у Америку, простор у коме Лус остаје постаје хладан, кишовит и блатњав. Простор најављује захлађење њиховог односа. Постајемо сведоци напуштања свих оних вредности којима су ликови на почетку стремили. Код Лус се то огледа у виду гажења заклетве и одустајања од праве љубави, док је у војниковом случају пад исказан кроз слику његовог моралног посрнућа, упуштањем у пролазну сексуалну авантуру у таксију, са проститутком, након чега је добио гонореју.

Простор болнице у којој се њихова љубав рађа такође је занимљив за разматрање. Он представља рубни простор, простор ишчекивања, истовремено постојећи и непостојећи – онај који води у будућност или у смрт. Јунаци се налазе у стању прелаза, стању „доласка – рађања и одласка – умирања“, па је све могуће третирати као сан – „као велики *сан – смрт* који нас води другој страни“ (Crnojević-Carić, 2012: 215). Болест се везује за нечистоћу, стога је простор болнице уједно простор друштвене изолације.

Еротско се налази у самој жељи која није сводљива ни на какав физички акт задовољења за разлику од сексуалне жеље (Епштејн, 2010: 25). Еротска љубав трага за задовољењем жеља, али у себи она садржи контраст. Како бисмо

уживали, потребно је да желимо, а како бисмо желели, потребно је да одложимо удовољење жеље. Одлагање њиховог брака наводи нас да њихову везу схватимо као одлагање жеље. Немогућност остварење жеље код мушкарца изазива фрустрацију, док у жени рађа нове жеље. Жена живи од жеље. У овом случају, обоје су вођени жељом – жељом за савршеним тренутком у коме би склопили брак. Трагање за идеалом савршенства представља основу еротске љубави, стога је сваки еротски однос неизбежно пролазног карактера (Wagoner, 1997: 19). Кад имамо нешто, то значи да више не жудимо за тим. Тада је потребно пронаћи нови фокус жеље. Један од љубавника присиљен је немирном жељом за новим, узбудљивијим искуством љубави од оног у ком тренутно ужива (Wagoner, 1997: 27). Међутим, врло брзо такав љубавник може схватити да ни та новина није довољна. Истоветни или слични односи неминовно пропадају. Управо ово се дешава код Лус. Након војниковог повратка у Америку, она вођена жељом за неким новим, још узбудљивијим искуством, води љубав са италијанским мајором и раскида веридбу са војником, надајући се да ће се удати за мајора на пролеће. Хемингвеј тако представља једну страну женске природе – жена се заљубљује у оно што може да осети, додирне и помирише.

У причи је Хемингвеј дао име девојци Лус, док су војник и мајор безимени. Један од закључака који можемо извући из овог детаља јесте да Хемингвеј, иако оптуживан за сексизам и мачизам, показује емпатију према Лус и наводи читаоца да се емотивно повеже са њом, а не са мушкарцима из приче. Пролеће је симбол рађања, па тако можемо наслутити да је након односа са мајором Лус остала у другом стању. Хемингвеј нас обавештава да мајор није оженио Лус. То би била казна за издају љубави коју је Лус починила. Војник је кажњен због тога што је себи дозволио однос са проститутком и у томе показао немарност према себи, пасивизираност и слабост. Хемингвеј кажњава обоје за њихове исхитрене поступке.

Главне теме „Једне кратке приче“ су љубав и рат, као и успон и пад у љубави. Хемингвеј у овој причи даје слику страсти, жеље и издаје. Аутор пред читаоце ставља једну песимистичну визију љубави према којој љубавне везе које настају у ратном окружењу, иако наизглед снажнијег интензитета, неминовно љубанике воде у пропаст. Смрт има моћ да подстиче жеље, либидо и да нас наводи да се односу предамо потпуно. Истовремено, Хемингвеј скреће пажњу читаоцима да у љубави не иде све глатко, и да су љубавна разочарења врло често неизбежна.

Морална љубав: „Горе у Мичигену“

Интензитет осећања може бити довољна потврда љубави, међутим, понекад сама страст није оно што дефинише љубав. Потребно је да постоји још нешто што би љубав потврдило као „истиниту“ или „праву“, за разлику од онога што се своди само на заљубљеност или пожуду. Истинитост љубави не можемо пронаћи у њеном интензитету, који љубавнике може да облије или „опали”, већ у њеној моралној природи. За многе људе овај морални значај пружају породица или установе, попут цркве или државе, које својим одобравањем регулишу законску сертификацију односа (Wagoner, 1997: 69). Имплицитно у свему овоме представља сазнање да су људски односи нужно подређени неким већим, социјалним контекстима, те да из тога произилази и легитимитет љубави. Тако љубав подразумева моралну обавезу која је у складу са друштвеним нормама, и са собом носи низ друштвених одговорности.

Заступници етичког приступа љубави упозоравају на незрелост романтичних, еротских и сексуалних представа љубави, у којима љубавници не схватају озбиљност свих одговорности које са собом доноси љубав према другој особи, као и обавезе које из тих односа проистичу (Wagoner, 1997: 70). Под моралном љубави сматра се она љубав која је истинска и која искушава властиту озбиљност. Она се односи на вечно обећање и може служити као прелаз према врхунској, религиозној фази, ако је апсолутна вредност залога потврђена браком. Брак, у том случају, не представља концепт који служи за учвршћивање друштвених веза којим би се оне заштитиле од опасности љубавног лутања, већ служи као нешто што истинску љубав усмерава према њеном емоционалном одредишту (Badiou, 2012: 20).

Оно што сматрамо моралним у љубави односи се на њено трајање. Морална љубав у себи носи траг вечности, која је једино остварива кроз потпуну преданост, чисте намере и уважавање личности вољене особе (Wagoner, 1997: 65). Онај који воли није толико одан вољеном, колико природи њиховог односа (Wagoner, 1997: 75). Морална љубав се односи на целовитост другог бића, а препуштање тела представља материјални симбол те целовитости. И зато тек када примимо изјаву искрене љубави од особе коју волимо, када се њено биће, део по део, пресади у наш свет, можемо бити сигурни да ће се обећање о трајности наше везе испунити.

У годинама после Првог светског рата, схватање љубави се заснива на узајамном сексуалном задовољству. Људи постају инхибирани стидом и страхом да се препусте дубљим односима. Стах од другог пола, или мржња према њему, основа је тих тешкоћа које спречавају да се једна особа у потпуности преда

другој, да делује спонтано и да верује у непосредност и отвореност физичке блискости.

У причи „Горе у Мичигену“ [“Up in Michigan”] Ернест Хемингвеј истражује бројне теме, као што су лична независност, повезаност са другима, невиност, опседнутост и разочарење. Ова прича прати однос Џима Гилмора и Лиз Коутс чије се представе о љубави у потпуности разликују. Радња приче је смештена у Хортон Беју, месту познатом по узгајању стоке и дрводељству. Џим је ковач који своје слободно време проводи у лову и опијању у друштву својих пријатеља, без неке нарочите потребе за комуникацијом са женама. Живот живи без икаквих стега, и по својим правилима, тако да га његова независност лишава било какве одговорности према другима. Лиз, са друге стране, живи потпуно другачијим животом од Џима. Она ради као конобарица у ресторану породице Смит. За разлику од Џима, који ради оно што жели, Лиз остаје фиксирана, или заглављена, на свом послу и у потпуности је подређена господину и госпођи Смит. Хемингвеј овим разликама у начину живота и степену одговорности према другима жели да укаже на родне разлике – на различите врсте живота које живе мушкарци и жене, и стереотипне родне улоге. Мушкарци имају могућност да у животу доносе одлуке као независне личности, а то је један од кључних елемената који доприноси и њиховом самопоуздању.

На почетку приче, такође, видимо колико интензивно Лиз размишља о Џиму. Хемингвеј прави контраст у описивању њиховог физичког изгледа. Џима описује као ниског растом и мрачног, са брковима и великим рукама (Hemingway, 1987: 59). Тиме наговештава да Џим нема способност да расте, да се развија (било емотивно или ментално), и да ће до самог краја приче остати онакав какав је на почетку. Супротно овом опису, Лиз је представљена као најлепша девојка коју је госпођа Смит видела – увек у чистој кецељи и са уредном косом. Овим се ставља нагласак на њен физички изглед и њену потчињену улогу на послу, што не даје никакав увид у њену функцију као независне жене.

Лизина заљубљеност, или опсесија Џимом, последица је њене невиности и недостатка искуства са мушкарцима. Важан детаљ у причи је тренутак у ком Џим граби Лиз док она седи у кухињи и претвара се да чита књигу. Лиз је упашена, јер је никада пре ниједан мушкарац није додирнуо. Овај детаљ је важан због тога што Хемингвеј упућује на стање у друштву. У време када је ова прича настала, сматрало се недоличним уколико жена предузме иницијативу. Ово поново указује на стереотипне родне улоге по којима су жене потчињене доминантнијим мушкарцима.

Иако Лиз машта о сексуалном односу са Џимом, она је преплашена тренутком у ком се отвара та могућност, а њен страх се појачава заједно са сензацијама бола и непријатности (Hemingway, 1987: 61). Упркос томе што свој стил заснива на специфичној врсти вербалног потискивања, у овој причи се Хемингвеј задржава на описима сексуалног чина. За сваку девојку прво сексуално искуство има велики значај, а нарочито за Лиз – смерну девојку из мале средине која се први пут заљубљује у мушкарца и због тога се на тренутак осећа болесном и слабом (Hemingway, 1987: 60). Након секса, њен плач, као и измаглица која се спустила, сигурни су знаци њене унутрашње хладноће и беде. Лиз осећа да више нема ништа. Представљајући Џима као набуситог, који се хвали својом ловином пред другима и који очекује да му се други диве, Хемингвеј у овој причи улази у свест жене и приказује њена осећања за време и после сексуалног односа са пијаним мушкарцем који се не обазире на та осећања (Hemingway, 1987:62).

У причи „Горе у Мичигену“ Хемингвеј представља „женску беспомоћност пред незаустављивим сексуалним насиљем“, чиме потврђује уверење Кејт Милет да се патријархална сила ослања на форму изразито сексуалног насиља које се традиционално представља кроз силовање жене (Жежељ Коцић, 2015: 237). Физичка повреда жене представља један од облика сексуалне политике, који се заснива на емоцијама агресије, мржње, презира и жеље за повредом личности, и показује да патријархална друштва повезују окрутност са сексуалношћу (Millett, 2000: 44).

Упркос томе што наратор говори читаоцима да је Лиз била уплашена, али да се приљубила уз Џима, тај чин не можемо посматрати као знак њеног одобравања. Оно што је Лиз желела јесте да успостави везу са њим, а не сирови секс. Џим је, насупрот Лиз, вођен нагоном да задовољи своју потребу или жељу да има секс са женом без икаквог интимног повезивања. Интересантно је то што се Лиз, пре него што се упути натраг ка кући и својој соби, враћа да пољуби Џима у образ и покрива га својим капутом. Иако ово може упућивати на Лизину наду у наставак њиховог односа, вероватније је да она тиме исказује искрену наклоност или бригу за Џима, за разлику од њега који није способан да се повеже са другом особом. Такође, завршетком приче у опису хладне магле која се промолила кроз шуму, Хемингвеј симболично представља Лизину разочараност. Као што су у магли ствари тешко видљиве, тако ни Лиз више не може посматрати Џима у истом светлу. Након сексуалног чина, раздвојеност је још јача него пре. Болесна отуђеност тако често поражава оне који љубав чекају у екстази сједињавања (Епштејн, 2010: 77). То се догађа у сексу, у еротици, али не у љубави.

Иако често оспораван због „мачизма“ у својим делима, Хемингвеј у причи „Горе у Мичигену“ указује на проблематичан однос мушкараца према

женама и лицемерни морал који заступа патријахано друштво на почетку 20. века. Суморна атмосфера приче, у којој се истиче немоћ жене да се супротстави силама агресије и репресије које намеће патријахално друштво, буди зебњу и страх да основна идеја моралне љубави (истинског уважавања другог бића), постаје неостварива у ситуацији када се емоције појединца ломе пред налетом ауторитативних друштвених модела.

Закључак

Први светски рат представља кључ за разумевање емотивних односа у прози Ернеста Хемингвеја. Љубавне приче које се развијају у време рата постају снажније због свести о смрти и служе као бег од деструктивног окружења. У таквим условима, Хемингвејеви јунаци трагају за слепом силом која им помаже да пронађу упориште, спас од усамљености и психотичних криза, било трагањем за узбудљивом еротском љубави која жуди за животом, као јунаци у причи „Једна кратка прича“, било кроз романтичне илузије, које се крију иза истинске љубави, какве гаји главна јунакиња из приче „Горе у Мичигену“.

Анализом одабраних прича покушали смо да докажемо да тема љубави заузима важно место у прози Ернеста Хемингвеја. Ослањајући се на концепте еротске и моралне љубави Роберта Вагонера, раду смо приступили с циљем да истражимо колико су идеје о љубави примењиве у делима овог аутора, као и његов однос према овој тематици.

Хемингвеј у својим делима жели да покаже да улазити у љубавни однос представља једну рањиву позицију, у којој нешто што имамо можемо лако изгубити. Почетно стање еуфорије и страсти која изгара из бића његових јунака, најчешће бивао угушено спољним околностима, али и унутрашњим немирима јунака, траумама, њиховим несигурностима, чиме аутор указује да реалне околности разбијају илузију да све љубави имају срећан крај.

Литература

Badiou, A. (2012). *In Praise of Love*. London: Serpent’s Tail.

Bauman, Z. (2009). *Fluidna ljubav: O krhkosti ljudskih veza.* Prevod sa engleskog: Siniša Božović i Nataša Mrdak. Novi Sad: Mediterran Publishing.

Crnojević-Carić, D. (2012). *Melankolia i smijeh na hrvatskoj pozornici*. Zagreb: Alfa.

Epštejn, M. (2010). *Sola Amore (Ljubavlju samo)*. Sa ruskog prevela: Amra Latifić. Beograd: Centar za medije i komunikacije.

Fromm, E. (1956). *The Art of Loving*. New York: Harper & Row.

From, E. (1998). *Psihoanaliza i religija*, Preveo sa engleskog: Simo Vulinović-Zlatan. Beograd: Narodna knjiga - Alfa, Beograd.

Gordić Petković, V. (2000). *Hemingvej: poetika kratke priče*. Novi Sad: Matica srpska.

Hemingway, E. (1987). *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigia Edition. New York: Scribner.

Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

Tomashevsky, B. Literature and Biography. In Matejka, L. And Pomorska, K. (eds.). *Readings in Russian Poetics – Formalist and Structuralist Views*. Chicago: Dalkey Archieve Press, pp. 47-55.

Wagoner E.R. (1997). *The Meanings of Love. An Introduction to Philosophy of Love*. Westport: Praeger.

Žeželj Kocić, A. (2015). Proza Ernesta Hemingveja iz ugla teorija roda i razlika [disertacija]. Pristupljeno: 24. jula 2017. na: < https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10314/bdef:Content/get >

BRANKA B. KOVAČEVIĆ

THE THEORY OF LOVE IN ERNEST HEMINGWAY'S PROSE FICTION: BETWEEN THE EROTIC AND THE MORAL

Summary: As a concept and phenomenon, love has been a subject of exceeding interest to numerous philosophers, sociologists and psychoanalysts, who observed that it was barely conceivable to provide a distinct definition of love due to the fact that its forms and perceptions changed along with society.

Love in its various forms inextricably permeates the majority of Ernest Hemingway's prose fiction. Although much has been written on sexuality and gender identification in Hemingway's works, the theme of love has been largely neglected.

Ernest Hemingway is a writer in whose prose fiction one can notice the tendency toward a subtle listening to the world. His fiction expresses different attitudes towards Victorian heritage and socio-cultural circumstances at the beginning and the middle of the 20th century. In the period between the two World Wars, the first alienation occurred among the people who witnessed horrific scenes on the battlefield. As the victims of

war destruction, they have become incapable of properly dealing with reality, which has resulted in creating a sense of isolation, anxiety and loneliness. Those who survived these war sufferings, if not physically, have become emotionally paralyzed by terrifying events and experiences.

Therefore, Hemingway deals with the subject of love through images of passion, desire, and betrayal. The author puts in front of the readers a pessimistic vision of love according to which love relationships that emerge in a war environment inevitably lead lovers to ruin.

The aim of this paper is to examine the possibility of love existing in two Hemingway's short stories "A Very Short Story" and "Up in Michigan", which are based upon the concepts of erotic and moral love, in addition to the ways in which it is presented.

Analysis of the selected stories, based upon two out of six ideas of love presented by Robert E. Wagoner in *The Meanings of Love*, has served as a basis for uncovering the answer to the question of the characters' emotional relationships, individualization and sexuality from the perspective of the theory of love. In addition, we have attempted to provide an answer to the question of whether the fragmentation of discourse is a ramification of identity fragmentation amid sexes, which prevents them from coming together, that is, becoming one.

Keywords: Ernest Hemingway, Robert Wagoner, love, morality, eroticism, sexuality.

Датум пријема: 11.10.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 5.12.2017.

ПРЕГЛЕДНИ РАД

УДК: 821.111(71).09-31 Етвуд М.

Milena Z. Nikolić*

Sinergija University, Faculty of Philology, Bijeljina

REFLECTIVE SURFACES IN MARGARET ATWOOD'S *THE CAT'S EYE*

Abstract: During the sixties the use of reflective surfaces in the arts that usually took form of mirrors, eyes and water initiated a change in the way of perceiving the author's subjectivity and led to the questioning of ordinary form of vision. Margaret Atwood's interest in exploring various types of reflective surfaces in writing resulted in *The Cat's Eye* (1988), a novel about the painter Elaine Risley, who indulged herself in the process of creating paintings with objects that emit reflection. Although art distances Elaine from reality and takes her closer to the world of visions and hallucinations, where there is always more than one version of events or the self, it is simultaneously the main trigger of the change in her perspective. In the light of the theory of possible worlds that exist parallel to the real world, and the idea of making a necessary distinction between fictional and real entities, we tried to identify what is real/fictional in the heroine's perception of the world and point at the alternative ways of seeing through the analysis of the reflective surfaces in her artworks.

Keywords: fiction, reality, cat's eye, mirror, reflection, art, paintings

ART AS MIMESIS

The importance of optics in Greek culture is emphasized through Aristotle's theory of mimesis. In *On the Art of Poetry* he defines all types of what he considers artistic representations (poetry, drama and painting) as modes of imitation that differ only in their means, in the objects or in the manner of their imitations (Aristotle, 1920: 23). He points out that the poet is not fulfilling his role as imitator when saying this *in*

* milenanikolic86@yahoo.com

propria persona and argues that the artists should be impersonal and not show themselves in their works (Aristotle, 1920: 83). On the contrary, the illusion of art as a mimetic device will be dismantled.

Unlike Aristotle, Plato and Socrates do not value the supposedly mirroring properties of representation due to the illusion they create. In *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, M. H. Abrams points out that Plato's concept of literary and artistic representations in *Republic* is based on the view that literature and art are as deceiving as the images formed in reflectors such as mirrors and water (Abrams, 1971: 30). Abrams insists on the fact that the literary and artistic representations are seen as twice distorted from the ideal world, just like the reflections in a mirror (Abrams, 1971: 34). Similarly to Plato, Socrates suggests that the "poet is an imitator, and therefore, like all other imitators; he is thrice removed from the King and from the truth" (Abrams, 1971: 8). In this traditional view, the artist's role is not considered to be significant either. Moreover, most aesthetic theories developed from the fifteenth to the seventeenth century revisit Plato, Aristotle and Socrates to formulate a view of art based on mimesis that provides an accurate and objective copy of reality. The more convincing the illusion of life/reality presented in the works of art and supported by the mirror metaphor, the better the art, as Brian Stonehill points out in *The Self-conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon* (Stonehill, 1988: 11).

The main limitations of the most famous theories of fiction based on the assumption that real world is the only "legitimate universe of discourse (referential domain)" are indicated in Ljubomir Doležel's theory of fictional semantics entitled *Heterocosmics: fiction and possible worlds.* The author argues against the main postulate of mimesis that fictional entities originate from reality because this definition automatically leads to the assumption that fictional entities are imitations or representations of real entities[1] (Doležel, 2008: 14-18). According to Doležel, even though fiction and reality are intermingled, a clear distinction should be made between real and fictional because fictional universe cannot function as the real world. Namely, if we transformed fictional characters, places and stories into real people, places and real-life events, we would reduce heterogeneous fictional worlds to the model of a single world based exclusively on human experience. No matter how real and accurate it may seem to be, a work of art is not an objective copy of reality. It is still a fictional product of the artist's subjective and personal vision of reality that may be in many ways distorted. In other words, Dickens' London or Atwood's Toronto cannot be a

[1] The sections from this book were translated by the author of the paper M.N.

substitute for the real London or Toronto. Both Atwood's Toronto and Dickens' London exist as fictional entities that resemble the real ones but can only be present in the fictional world of Margaret Atwood and Charles Dickens.

In the book entitled *Fiction, Knowledge and Imagination*, philosopher David Novitz places a special focus on the interrelation between the world of literature and our real world (Novitz, 1987). The author claims that there can be no genuine resemblances between fictional and nonfictional entities and that "one must always rely on the descriptions of some author or other" (Novitz, 1987: 129). In other words, learning about the actual world from the fictional world is possible if readers recognize certain resemblances between these two worlds. The moment the readers start doubting whether something they have learnt from a literary work can be applied to the real situation is the moment when the process of learning occurs. At that time, readers do not rely on their induction, emphatic knowledge or factual beliefs since they doubt the applicability of their past experience. They have to be able to hypothesize that their experience of the fictional world is applicable to the actual situation. The fictional statements are not assertions about the actual world and "readers adopt a critical attitude in assenting to a hypothesis derived from fiction" (Novitz, 1987: 132). Novitz claims that emphatic beliefs will engage readers in the imaginative activity and that they "will meditate a reader's assessment of the risks involved in the heroine's various responses to her predicament" (Novitz, 1987: 134), so that they could be able to have a range of possible ways of responding to a certain sort of problem.

The fictional worlds presented in literary works (for instance, the fictional worlds of all Atwood's works) have their own subcategory (fictional worlds of Atwood's heroines). Since all these worlds are possible worlds in fictional universe, each of them can be the center according to which we compare and contrast the others. The main female character in Atwood's *Cat's Eye* lives in her own fictional world (the world of art that is both her enslavement and escapism from the past). Her perception of reality is somehow disturbed by her internal turmoil (traumas in the past that affect her present state – they lead to visions and hallucinations). It is through her art that Elaine is able to leave the real world (her life in Toronto as a famous painter) and visit the other worlds that exist parallel to the real one. Namely, she is travelling to the other worlds through the visions that appear while she is gazing at reflective surfaces: water in the ravine, the cat's eye marble, the mirror that distorts. While visiting the other worlds, she comes to terms with the complexity of subjectivity and discovers her multiple self. Her perception of reality is in so much influenced by the fictional entities triggered by the real ones and vice versa. As she looks at her paintings exhibited in the gallery, she is able to leave the reality and move to the world of fantasy where she can set her own rules.

In the light of our discussion, it shall be noted that many authors have in various ways explored Atwood's use of reflective surfaces as modes of artistic representation in her novel *Cat's Eye*. In the paper entitled "Odalisques in Margaret Atwood's *Cat's Eye*" Michelle Gadpaille argues that Atwood uses the paintings of her heroine, Elaine Risley, to deconstruct established codes of visual representation (Gadpaille, 2009). In the article "Mirror Images in Margaret Atwood's *Cat's Eye*" Nicole de Jong examines the way the female protagonist liberates herself from the gaze of her friend through the complex mirror imagery (De Jong, 2010). Madeleine Davies's paper "Self/Image: Reading the Visual in Atwood's Fictive Autobiographies" explores the use of visual images, particularly photographs, as agents of representation within any autobiographical account (Davies, 2017). In this paper we have tried to identify the alternative ways of seeing by examining the reflective surfaces in our heroine's paintings.

MIRRORS

Mirrors are used in both literature and art to present the artist's subjectivity and his multiple self. In *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*, Atwood claims that artists are "double" because they possess secret identities (Atwood, 2003: 32). As a consequence, writers and artists carry not only a "Jekyll hand" and a "Hyde hand" but also the slippery and fragmented self. Atwood refers to Lewis Carroll's *Alice in Wonderland and through the Looking-Glass*, in which Alice

> goes *through* the mirror and then there is only one Alice, or only one that we can follow. Instead of destroying her double, the "real" Alice merges with the other Alice – the imagined Alice, the dream Alice, the Alice who exists nowhere […]. The act of writing takes place at the moment when Alice passes through the mirror. At this one instant the glass barrier between the doubles dissolves and Alice is neither here nor there, neither art nor life (Atwood, 2003: 49–50).

Atwood suggests that Alice's identities merge once she enters the mirror. In the same way, the artists' selves blend with their identities reflected in the mirror of contemporary art. The same idea is explored in Elaine's paintings because they suggest the possibility of existence of the self in other fictional worlds.

There are many moments in the novel when Elaine looks at herself in the mirror and contemplates the complexity of subjectivity and limitations of her vision. At the very beginning of the novel she states that "[t]here's never only one of anyone" and later on she observes "I'm transitional; some days I look like a worn-out thirty five, others like a sprightly fifty. So much depends on the light, and the way you squint"

(Atwood, 1988: 6). She is aware of the limitations of her eyes and questions her visual perception:

> Now I think, what if I just couldn't see what they looked like? Maybe it was as simple as that: eye problems. I'm having that trouble myself now: too close to the mirror and I'm a blur, too far back and I can't see the details. Who knows what kind of face I'm making, what kind of modern art I'm drawing onto myself? (Atwood, 1988: 6)

Elaine is also preoccupied with depiction of half faces that are, according to Jessie Givner "one of the most pervasive images of disfiguration" (Givner, 1992: 66). In Atwood's novel half faces suggest Elaine's awareness of the fact that "there's never only one of anyone". Cordelia's story about the twin sisters − "a pretty one and one who has a burn covering half her face" and Elaine's painting entitled *Half a Face* metaphorically present Elaine and Cordelia's life stories. We are encouraged to assume that Elaine's double is her devious friend who tortured her in the childhood. In Cordelia's story, the disfigured sister commits suicide "in front of the mirror out of jealousy [and] her spirit goes into the mirror" to take over her twin sister's body (Atwood, 1988: 233). In real life, Cordelia goes insane and physically disappears from Elaine's life, but never really goes away from her. As she contemplates her anxiety of seeing Cordelia in the art exhibition, Elaine confesses: "I'm not afraid of seeing Cordelia. I'm afraid of being Cordelia. Because in some way we changed places" (Atwood, 1988: 227). After the exhibition, Elaine remarks that the two of them are "two sides of one coin", a statement that is symbolically presented in her portrait of Cordelia, the painting with an "odd title because Cordelia's whole face is visible. But, behind her hanging on the wall [...] is another face, covered with white cloth" (Atwood, 1988: 249).

The idea of showing the figure of artist on the painting (the face covered with white cloth) indicates that Elaine is familiar with the classical work of art − Jan van Eyck's painting entitled *The Arnolfini Marriage*.[2] Van Eyck's painting heralded the artist's departure from realism since it shows the figure of the artist in the pier glass who observes the main figures painted. The painting is signed, inscribed and dated on the wall above the convex mirror − *Johannes de eyck fuit hic 1434*[3]. The presence of Van Eyck's painting, the work of art from the real world, in the world of Atwood's fictional character illustrates the fusion of fictional and real entities in literature.

[2] The Flemish painter Jan van Eyck was one of the forerunners of the self-conscious artistic tradition that was revolutionary in Renaissance − Flemish art.

[3] Jan van Eyck was here 1434.

According to Doležel, the works of real artists become part of fictional world by their transformation into individualized fictional objects (Doležel, 2008: 65). *The Arnolfini Marriage*, real as it may be, is transformed into a fictional object in Atwood's novel.

Elaine, the novel's heroine and a student of Art and Archeology "fascinated with the effect of glass, and of other light-reflecting surfaces" examines the pier glass depicted on Van Eyck's painting and becomes aware of the complexity of reflection (Atwood, 1988: 355). She defines the pier glass as a "magnifying glass" which reflects the figures of the Arnolfini couple "slightly askew, as if in a different law of gravity, a different arrangement of space exists inside" (Atwood, 1988: 355). The convex glass fascinates her because it "reflects in its convex surface not only [the Arnolfinis'] backs but also two other people who aren't in the main picture at all" (Atwood, 1988: 355). Elaine recognizes the power of the round mirror and compares it with an eye "that sees more than anyone else looking" (Atwood, 1988: 355).

Cat's eye, Elaine's "self-portrait, of some sorts" is another way of exploring Van Eyck's idea. The convex mirror depicted in the painting shows the artist's head "in the foreground, though it's shown only from the middle of the nose up: just the upper half of the nose" (Atwood, 1988: 446). The artist depicted in the painting simultaneously becomes the viewer and the viewed. Her reflection in the convex mirror shows "the back of [her] head" and the hair that is "different, younger" (Atwood, 1988: 446). The mirror in her painting functions as a magnifying glass that distorts her face in the foreground, revealing the complexity of her self-image. She looks young and old at the same time, as she observes in the beginning of the novel while gazing at her own self-image in the mirror.

THE CAT'S EYE MARBLE

Elaine's self-reflection as well as her artistic and subjective vision is also presented through the cat's eye marble. In the text "*Cat's Eye*: Elaine Risley's Retrospective Art", Howells emphasizes the importance of the cat's eye marble as a visual and imaginative symbol (Howells, 1994: 210). As a metaphor of an eye, the marble simultaneously helps Elaine create a different mode of seeing and gives her an alternative representation of the self. Her cat's eye marble is a real entity that helps her to become aware of the alternative ways of seeing in the early stages of her life. As a girl, she plays with marbles and expects to win the cat's eye, which is her favourite. Soon she starts carrying it in her pocket and when Cordelia asks about it, Elaine thinks: "She doesn't know what power this cat's eye has, to protect me. Sometimes when I have it with me I can see the way it sees" (Atwood, 1988: 157). Elaine describes her marble as "valuable as a jewel" and discovers its "impartial gaze" that provides an

alternative to the ordinary vision (Atwood, 1988: 172). She finds out that "[t]he cat's eyes really are like eyes, but not the eyes of cats" because the marble also represents "eyes of something that isn't known but exists anyway, like green eyes of the radio, like the eyes of aliens from a distant planet" (Atwood, 1988: 69).

Her reflections on the cat's eye marble and its possible meanings are later on exploited in her art. This brings us back to Doležel's theory and his insistence on distinguishing fictional entities from the real ones. The cat's eye marble in Elaine's fictional world (the world of her visions and works of art) cannot be a substitute for the real cat's eye marble she once played with (real world). However, these two entities belonging to different worlds are interwoven, and only through their interconnectedness is she able to question the ordinary vision and come to terms with the complexity of subjectivity. As she transforms a real entity into a fictional one, Elaine realizes that, instead of one vision/self, there are always many visions/multiple selves.

THE THIRD EYE

The alternative way of seeing is also presented through the metaphor of the third eye. In this sense, the novel *The Cat's Eye* is linked to the story entitled "Instructions for the Third Eye" from her collection of short stories *Murder in the Dark* (1983), in which the narrator defines the third eye through the distinction between vision and a possible vision: "The former relates to something it's assumed you've seen the latter to something it's assumed you haven't" (Atwood, 2010: 112). The actual eyes are limited to a supposed truth (the thing one assumes to have seen), while the third eye "will show you that this truth is not the only truth" (Atwood, 2010: 113). This short story, thus, proposes alternative types of vision that best correspond to the artist's third eye, which the cat's eye marble stands for in the novel. Howells points out that the cat's eye marble represents Elaine's talisman in her childhood and as such already functions "beyond her consciousness as her Third Eye" (Howells, 1994: 211). At one point Elaine realizes that at the beginning of her career she used to paint things that were actually there, in front of her, but now with a visionary power of the marble, she is able to see further and thus "paint things that aren't there" (Atwood, 1988: 366).

EYES ON THE PAINTINGS

Elaine's works of art propose an alternative type of vision, since the motif of eyes is their recurrent element. These paintings depict the relation between the vision and visions in which "socially accepted codes of seeing are challenged by the eye of the artist" (Howells, 1994: 204). In the painting *Deadly Nightshade*, for instance, Elaine

paints several eyes. During her first art exhibition, Elaine is questioned: "what are all those eyes doing in it?"(Atwood, 1988: 383) Elaine does not answer the question, even though these many eyes seem to symbolize the several possible ways of seeing, contesting the existence of a single mode of perceiving the world.

Likewise, her painting *Unified Field Theory* also echoes the concern with many possible ways of seeing. Through the representation of her cat's eye marble, the protagonist emphasizes the power of visions, as her painting is a reference to an incident of her past. When she is a young girl, Elaine falls into a frozen ravine under a bridge but believes she is saved by the Virgin Mary. As it is never proved that young Elaine is really saved by the saint, the narrative seems to imply that she sees a sort of apparition, *a* vision, not *the* vision. In Elaine's reworking of this supposed apparition in *Unified Field Theory*, the saint holds "an oversized cat's eye marble" between her hands (Atwood, 1988: 447). Howells points out that the painting *Unified Field Theory* is a symbol of Elaine's "complex representation of vision" (Howells, 1994: 214). The painting shows the power of imaginary vision because it expresses the author's blend of *a* vision (an apparition in the form of Virgin Mary) and *the* vision (the artistic vision symbolically represented by the marble).

CONCLUSION

The heroine's urge for creating different universes is triggered by her brother's theories about time, space and vision and the possibility of existence in other worlds: "We are limited by our own sensory equipment... But actually we perceive four" (Atwood, 1988: 241–242). By understanding the limitations of her own senses, Elaine can activate the third eye − an artistic vision that helps her to reconstruct her memories, perceive the reality as fragmented and slippery and provide an escape from it. The reflective surfaces she exploits in her artworks enable her to create other worlds where the roles might be reversed, her traumatic past reconstructed and her multiple self properly dealt with.

Fictional and real entities in the form of reflective surfaces such as mirrors, eyes, marbles and water magnificently blend in Elaine's paintings and evoke her statement that "there is never only one of anyone". They not only reveal the double nature of the writers and artists, symbolically presented in the story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, but also point at the beauty of multiplicity expressed in alternative types of vision and multiple self. Our perception of the world is called in question through the power of imaginary vision that may arise as a result of our openness to the possibility of existence in other worlds. Only when the balance between fictional and real is achieved through her artworks is Elaine able to face her past embodied in the cat's eye marble she

finds in her old plastic purse in the cellar and "see [her] life entire" (Atwood, 1988: 434).

REFERENCES

Abrams, M. H. (1971). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press.

Aristotle (1920). *On the Art of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Atwood, M. (1988). *Cat's Eye*. New York: Anchor.

Atwood, M. (2003). *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. London: Virago Press.

Atwood, M. (2010). *Murder in the Dark*. London: Virago Press.

Givner, J. (1992). "Names, Faces and Signatures in Margaret Atwood's *Cat's Eye* and *The Handmaid's Tale."* In *George Woodcock: An 80th Birthday Collection*. Spec. issue of *Canadian Literature* 133 (Summer 1992), University of British Columbia: Vancouver, 56–57. Retrieved July, 24, 2017 from: https://canlit.ca/article/names-faces-and-signatures-in-margaret-atwoods-cats-eye-and-the-handmaids-tale/

Davies, M. (2017). Self/Image: Reading the Visual in Atwood's Fictive Autobiographies", *Contemporary Women's Writing*, vpx021, https://doi.org/10.1093/cww/vpx021.

De Jong, N. (2010). "Mirror images in Margaret Atwood's Cat's Eye", NORA – Nordic Journal of Feminist and Gender Research, Volume 6, 1998 – Issue 2, http://dx.doi.org/10.1080/08038749850167806

Doležel, Lj. (2008). *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.

Howells, C.A. (1994). "*Cat's Eye*: Elaine Risley's Retrospective Art." In: Colin Nicholson (ed.), *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, New York: St. Martins, 204-18.

Gadpaille, M. (2009). "Odalisques in Margaret Atwood's Cat's Eye", *Metaphor and Symbolic Activity*, Volume 8, 1993 – Issue 3, 221-226, http://dx.doi.org/10.1207/s15327868ms0803_7

Novitz, D. (1987). *Fiction, Knowledge, and Imagination*. Philadelphia: Temple University Press.

Plato (1968). *Republic*. New York: Basic Books.

Stonehill, B. (1988). *The Self-conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.

МИЛЕНА З. НИКОЛИЋ

РЕФЛЕКТУЈУЋЕ ПОВРШИНЕ У *МАЧЈЕМ ОКУ* МАРГАРЕТ ЕТВУД

Резиме: Употреба рефлектујућих површина у уметности током шездесетих година прошлог века довела је до промене у начину на који аутори опажају субјективност. Рефлектујуће површине у уметности обично попримају облик огледала, очију, стакла или воде. Оне опомињу ауторе да треба да узму у обзир сопствену спознају кад је реч о уметности и дају назнаке о психолошком стању уметникове свести. Интересовање за различите начине на које се бројни видови рефлектујућих површина могу испољити у писању подстакло је Маргарет Етвуд да напише роман *Мачје око* (1988), у коме главну улогу има сликарка Илејн Ризли, која кроз експериментисање објектима који емитују одраз успева да се суочи са траумама из прошлости и пронађе свој уметнички израз. Иако је уметност нешто што у више наврата удаљава јунакињу од стварности и приближава је фантастичном свету визија и халуцинација, у коме увек постоји неколико верзија једног догађаја, или ако хоћемо, једне особе, она је истовремено водећи покретач промена у јунакињиној перспективи, које од ње изискују да се суочи са узнемирујућом прошлошћу и фрагментираним идентитетом. Уз осврт на теорију о могућим световима, који постоје паралелно са стварним светом, и идеју о нужном разграничавању фикционалних од стварних ентитета, настојали смо да кроз анализу рефлектујућих површина, којима Илејн експериментише кроз слике које ствара, идентификујемо шта је стварно, а шта фиктивно у јунакињином поимању стварности и укажемо на алтернативне начине виђења стварности, који произлазе из непрекидног суживота фиктивног и стварног у свету једног уметника.

Кључне речи: фикција, стварност, мачје око, огледало, одраз, уметност, слике.

Датум пријема: 27.7.2017.

Датум исправки: 12.11.2017.

Датум одобрења: 17.11.2017.

ПРЕГЛЕДНИ РАД
УДК: 821.111.09-31 Лоренс Д.Х.
159.964.2:141.71

Милисав Илинчић*
Алфа БК Универзитет, Београд

LAWRENCE'S *SONS AND LOVERS* AS A STUDY IN FEMALE PSYCHOLOGY

Abstract: The present paper deals with the literary work of D.H. Lawrence Sons and lovers as a universal study on female psychology. The realistic setting at the turn of the nineteenth century described in the novel illustrates Victorian society's perception of women in England and provides a survey of women's status during that time. Through the events in the lives of the female characters from two generations, Mrs. Morel, Miriam Leivers, and Clara Dawes and their attitudes to their position in society, Lawrence exposes the reader to the changing social conditions for working class women in Britain, as they are struggling to become functioning members of society. Therefore, by exploring the relationships between Paul Morel and female characters in the novel and by depicting social conditions and the position of women at the time, Sons and Lovers becomes an in-depth study in female psychology.

Keywords: feminism, Oedipus complex, patriarchy, relationships, self-confidence, sexuality

INTRODUCTION

Initially titled *Paul Morel*, *Sons and Lovers*, published in 1913, is one of the most successful novels of the famous English writer D. H. Lawrence. Lawrence's constant interest in human relationships affected all his fiction and particularly *Sons and Lovers*. The incomplete relationships and imperfect characters in this novel are among the most discussed and analyzed in English literature.

* milisav200w@hotmail.com

The plot of *Sons and Lovers* begins in 1885 and ends in 1911, following the outline of Lawrence's own life. During that time, British miners battled their capitalist bosses for better pay and safer working conditions. As the rate of industrialization increased, so did the gap between rich and poor. One way out of the danger and poverty of the mining life was through education. The Education Act of 1870, which attempted to provide elementary education for all children, gave hope to many working class parents. Elementary schooling, however, was not entirely free until the 1890s. Before that, parents were expected to pay between one and four pence per week per child. William, Paul, Clara, and Miriam, the characters in the novel, all went to school, which increased their chances of finding better work. As a result of the Education Act, industrialization, and urbanization, more jobs became available at the end of the nineteenth century. There were more opportunities for men. Women, however, especially unmarried ones, could work as typists, secretaries or telephone operators.

Victorian patriarchal society denied working class women formal schooling, remarking that education conflicted with the traditional belief in the separate roles of men and women. Education Act made elementary education available for girls and boys, ensuring that girls received basic reading, writing and arithmetic skills. Nevertheless, although society provided women with basic education, they still received submissive work and remained out of politics. However, by the 1860's women began to lead active campaigns. The change in women's self-confidence can be seen in the contrast between the characters of Mrs. Morel, Clara Dawes and Miriam Leivers.

Mrs. Morel is more educated and socially aspiring than most women from her environment, but she still lives a life that does not extend much beyond her home and family. The institution of marriage in Victorian times was, in the majority of cases, a loveless union used to provide a woman with economic security or it just served as an escape from parental home. An unmarried woman in the mid-nineteenth century was regarded as unfortunate. Gertrude Coppard's degradation to the lower class from her middle class family reflects the necessity of matrimony at that time. More than once, after being beaten, Mrs. Morel threatens to leave her husband but she knows very well that she cannot live on her own. Until the mid-nineteenth century, divorce was available only to the middle class and upwards. The Parliament passed a Divorce Act in 1857, but it was not until 1878 that women who separated from their husbands due to physical abuse could claim maintenance. At the time the novel was written women were basically domestic servants within a patriarchal household.

Clara Dawes, on the other hand, lives separate from her unfaithful, brutal husband, and "talks on platforms". As her name suggests (clara – clear, bright, sharp), she is a woman with both beauty and intelligence. Her education and independence make her different. As a member of the women's movement Clara has "acquired a fair

amount of education, and has taught herself French" (Lawrence, 1995: 127). She is not so possessive when it comes to Paul. He is more like a companion to her than an irreplaceable part in her life. She could live with him or without him. This also highlights her independence and self-confidence. Miriam's attitude also changes with the times. Although she is not a member of any women's movement, Miriam recognises that the patriarchal society is unjust because "the man does as he likes . . . and a woman forfeits" (Lawrence, 1995: 49). Clara and Miriam reflect the 'new' nineteenth-century woman. Clara in particular emphasises their changing social status when she remarks: "it's not heaven my friend wants to get – it's her fair share on earth" (Lawrence, 1995: 159). Clara Dawes thus transmits a universal message for all women of the time.

OEDIPUS COMPLEX AS ONE OF THE MAIN THEMES IN THE NOVEL

Much of Lawrence's work is informed by his knowledge of the work of Sigmund Freud. In 1912 Sigmund Freud delivered a speech before the London Society of Psychical Research detailing for the first time his theories on the unconscious as a repository of thoughts repressed by the conscious mind. Lawrence probably wasn't quite familiar with Freud's theory of unconscious, yet many ideas of this theory take shape in his novels.

Sons and Lovers is the first modern portrayal of a phenomenon that later, thanks to Freud, became recognizable as the Oedipus complex. No literary character was more influenced by his mother's love and full of hatred for his father than D. H. Lawrence's young protagonist Paul Morel. On the example of the relationship between Paul and his mother, Lawrence portrayed a woman who is deeply unsatisfied with her life and marriage and he explores how her frustrations affect her children, especially her favorite son. There are so many parallels between the novel and Lawrence's own life as the son of an illiterate coal miner and an educated, socially aspiring mother, that the novel can be called autobiographical. For Lawrence the bond which the author himself felt with his mother even transcended the Oedipal, giving Lawrence, and therefore his fictional projection Paul, the sense of a bond next to which other relationships to women seem ordinary and flat.

Freud took the old Greek myth of Oedipus, in which the hero unknowingly kills his father and marries his own mother, as a reflection of man's subconscious sexual desires. He rebelled against the idea that children are asexual. He believed that a child's earliest sexual attraction is to the parent of the opposite sex. Freud concluded his theory with the warning that if a boy did not eventually suppress this attraction and begin to identify with his father, he would never be able to transfer his early love for his mother to a suitable partner. In his work *The Interpretation of Dreams* Freud says:

> In my experience […] the chief part in the mental lives of all children who later become psycho neurotics is played by their parents. Being in love with one parent and hating the other are among the essential constituents of the stock of psychical impulses which is formed at the time and which is of such importance in determining the symptoms of the later neurosis… This is confirmed by occasional observation of normal children that they are distinguished by exhibiting on a magnified scale feelings of love and hatred to their parents which occur less obviously and less intensely in the mind of most children. The discovery is confirmed by a legend that has come down to us from classical antiquity: a legend whose profound and universal power to move can only be understood if the hypothesis I have put forward in regard to psychology of children has an equally universal validity. What I have in mind is the legend of king Oedipus. (Freud, 2010: 508)

In his *Essay on the Theory of Sexuality* Freud pointed out:

> It is justly said that the Oedipus complex is the nuclear complex of the neuroses, and constitutes the essential part of their content. It represents the peak of infantile sexuality, which, through its after effects, exercises a decisive influence on the sexuality of adults. Every new arrival on this planet is faced by the task of mastering the Oedipus complex; anyone who fails to do so falls a victim of neurosis. (Freud, 2010: 1548)

A Freudian approach to *Sons and Lovers* is necessarily the starting point in the analysis of the novel, but recent criticism, drawing on more modern psychoanalytic theories, moves the emphasis from Oedipal conflict. According to these theories, Paul's psychological traits are traced back to his failed relationship with both maternal and paternal images in his early years. In fact, many of the revisions Lawrence made in the latter half of the novel seem to reflect his own attempts to lessen Freudian psychoanalytic interpretation. Lawrence himself summarized the plot of the novel in one letter on 12 November, 1912:

> It follows this idea: a woman of character and refinement goes into the lower class, and has no satisfaction in her own life. She has had a passion for her husband, so her children are born of passion, and have heaps of vitality. But as her sons grow up she selects them as lovers, first the eldest, then the second. These sons are urged into life by their reciprocal love of their mother – urged on and on. But when they come to manhood, they can't love, because their mother is the strongest power in their lives. (Lawrence, 1995: 3)

Of course, Mrs. Morel takes neither of her two elder sons as a literal lover, but nonetheless her influence on them is immense and is certainly beyond normal parent-child relationship. She is possessive and selfish at moments, but she is also a great parent – she is both a giving mother and a possessive tyrant. We learn that Paul

sometimes has fits of depression. When Gertrude attempts to discover the reason for his melancholy, she becomes angry at his inability to explain his mood. It prompts Gertrude to carry Paul out to the yard and set him in a chair: "Now cry there, Misery," she says. From Gertrude's perspective, we then learn: "These fits were not often, but they caused a shadow in Mrs. Morel's heart, and her treatment of Paul was different from her other children." In the "Birth of Paul" chapter, Gertrude describes her guilty feelings for having given birth to Paul without loving him, and she vows to compensate for that guilt.

Mrs. Morel is an extremely complex character. She often seems to be doing wonderful things for her children, but the resulting impact on their lives is opposite. She becomes so important to William and Paul that all other women come up short when compared to her. Paul admits to himself that no matter how wonderful his mother is, she is also the greatest burden in his life:

> He had come back to his mother. Hers was the strongest tie in his life. When he thought round Miriam shrunk away. There was a vague, unreal feel about her. And nobody else mattered. There was one place in the world that stood solid and did not melt into unreality: the place where his mother was. Everybody else could grow shadowy, almost nonexistent to him, but she could not. It was as if the pivot and pole of his life, from which he could not escape, was his mother. (Lawrence, 1995: 67)

William, Paul's older brother, dies of pneumonia, but he also falls ill because he can't resolve the conflict he feels between marrying his girlfriend, whom his mother hates, and remaining devoted to his mother. Paul even says that he'll never find a wife while his mother lives. According to psychological theory as formulated by Freud, Gertrude Morel has replaced her husband with her sons. Gertrude, brought up in the respectable middle class, can't accept her husband's irresponsibility or drinking habits. Her values, isolation and sense of injustice permeate her perceptions – women and children are innocent while men are stupid brutes. She is alone and isolated. The cause of her alienation is her very condition as a woman, being a dependent mother of too many children and with not enough money. As a result of all this, she puts all her love and passion into her relationship with her children. She instills them with self-confidence, social and intellectual ambitions, and a great joy of living. At the same time, she makes it difficult for her sons to find happiness and fulfillment in love. In the *Introductory Lectures on Psychoanalysis* Freud said:

> Incidentally, children often react on their Oedipus attitude to a stimulus coming from their parents, who are led in their preferences by difference in sex, so that the father will choose his daughter and the

> mother her son as a favorite, or in case of cooling-off in the marriage, as a substitute for a love-object that has lost its value. (Freud, 2010: 65)

Not only does Mrs. Morel take Paul as a substitute for her husband, but she considers the other women in his life to be her rivals. She loathes Miriam from the start, understanding the girl's deep love of her son as a threat. Miriam soon notices: "She's not like an ordinary woman, who can leave me my share in him. She wants to absorb him" (Lawrence, 1995: 121).

Meanwhile, Paul is incapable of committing himself to some other woman. He hates Miriam because she caused his mother to suffer. He even confesses to his mother: "I really don't love her. I talk to her, but I want to come home to you" (Lawrence, 1995: 230). When Paul breaks off with Miriam his mother welcomes his decision, but she also uses that opportunity to make a victim out of herself:

> "Breaking off a pink he suddenly went indoors.
>
> "Come, my boy", said his mother. "I'm sure it's time you went to bed."
>
> He stood with the pink against his lips.
>
> "I shall break off with Miriam, mother," he answered calmly…
>
> …"Well", said his mother, "I think it will be best. But lately I decided you had made up your mind to have her, so I said nothing, and should have said nothing. But I say, as I have always said, I don't think she is suited to you." (Lawrence, 1995: 232)

The result of all this is that Paul throws Miriam over for a married woman, Clara Dawes, who fulfills his sexual desires but leaves him, as ever, without a complete relationship so there is still nothing to challenge his mother's love. In Miriam, he finds a generous but unsatisfactory partner, "a young woman willing to sacrifice herself on the altar of his sensibility" (Edwards, 2010: 224). This is the rival his mother forcefully rejects. By contrast, the older and more self-reliant Clara Dawes defines Paul's sexual maturity without challenging his mother's role.

> Mrs Morel is not only possessive when it comes to love, but she also considers all Paul's successes to be her own. On the other hand, he also thinks that he owes to his mother everything he has become. As Paul goes from the working-class mining world to the spheres of commerce and art, he accepts that his own achievements must be equally his mother's: There was so much to come out of him. Life for her was rich with promise. She was to see herself fulfilled... All his work was hers (Lawrence, 1995: 214).

This is also vividly depicted in the scenes which involve Paul's art. His mother is very supportive when it comes to his painting, and she is more than proud when he

achieves something. Nevertheless, when he gets the first prize in the competition, she feels his success to be her merit:

> "Hurrah, my boy! I knew we should do it"…
>
> […] "Mother", he exclaimed.
>
> "Didn't I say we should do it" she said pretending she was not crying. (Lawrence, 1995: 175)

On the other hand, Mrs. Morel is also a facilitator in Paul's development, as she attempts to protect him from her husband's vulgar habits and rescues him from a life in the mines. She also attempts to lessen the effects that the society in which they live has on her children.

Bestwood, a literary version of Eastwood, where Lawrence was born, is the setting of the novel and in the opening chapter Lawrence recounts the history of the Midlands countryside, Mrs. Morel's childhood, and the time when she met and married Walter Morel.

In this way Lawrence describes the influence of Paul's environment and family life on the development of his characters. Life in "The Bottoms" is largely full of despair. After a day in the mines, the men drink and cavort, while their wives tend to domestic chores. Mrs. Morel is unlike the other wives because she comes from a higher social class and has expectations for a better life.

Without his mother's demanding presence Paul might not have developed his love for painting or his desire to move on beyond his provincial roots. Paul's tortured relationship with his mother forces him to develop his own ideas about what personal fulfillment should be. Yet, Paul never comes to a complete understanding about himself and what he can and cannot control. By having to balance his need to please his mother with his need to have a healthy sexual and emotional relationship with a woman, he becomes incomplete, without knowing what it is that he wants or needs: "Paul became more and more unsettled. Annie and Arthur had gone. He was restless to follow. Yet, home was for him beside his mother. And still, there was something else, something outside, something he wanted" (Lawrence, 1995: 190).

Even when near death, Mrs. Morel does not want to die, for she feels that she must finally leave Paul. Upon her death, Paul feels nothing but a longing for his own death. He must then learn to live a life of his own, independent of the influence (and support and encouragement) of his mother. "Everything seemed to have gone smash for the young man. He could not paint. The picture he finished on the day of his mother's death – one that satisfied him – was the last thing he did. When he came home he could not take up his brushes again. There was nothing left" (Lawrence, 1995: 378). However,

the spirit in Paul persuades him to turn away from death and walk towards the town and a new beginning.

All in all, Mrs. Morel is viewed by readers, and by most of the critics, primarily as a destructive figure in Paul's and William's lives. "Her Protestant ethos of self-denial, sexual repression, impersonal work, disciplined aspiration, guilt, and yearning for conversion – escape, not only defeats her already industrially victimized coal-miner husband but also contributes to the defeat of their sons" (Buchanan, 2000: 254).

Mrs. Morel always uses her possession to gain love. Her eldest son died of pneumonia, and her second son loses the ability to love and emotionally connect with women. Gertrude Morel dies of cancer and her illness is partly a product of her psychological condition. "As for Gertrude Morel illness, we know from Lawrence's letter to Garnett that he intended it to be partly psychosomatic in Origin, a mechanism, as we have said, for maintaining control over her straying son" (Gilbert, 1965: 63)

One of the central themes of Lawrence's work is the element of universal duality in all things in the world. This element is depicted through the relationship between the Male and the Female – the two parts of creation. Lawrence's central activity as a novelist was to understand and to show us to what there was in human personality that obstructs happiness, unity and progress. He constructed the world on the model of male-female opposition which became the underlying principle of his novel *Sons and Lovers*. The most extreme example of this duality is the relationship between Paul and Miriam.

Paul's development and his difficulty with anxiety is prolonged as a result of his mother's behavior. As he matures and his sexual urges begin to drive him, he opts for a woman, Miriam, who offers some of what his mother does – the emotional support that helps him cope with the anxiety. It is also one of the reasons he maintains his relationship with her until the end of the novel. He seeks Miriam when he needs approval, and he imagines he loves her because she offers him the emotional support he needs: "He clung to the hope of her. He could feel her, across the night, wanting to come. And she never failed him. With her, the inner life counted for everything, the outer for nothing" (Lawrence, 1995: 150).

Miriam is romantic in her soul but timid and sensitive in appearance. She is a shy girl who loves poetry and the novels of Walter Scott and resents being kept at home to do housework. At the same time Miriam has little self-esteem, fearing that people will think of her as a swine-girl and not see the princess underneath. Often represented by nature, Miriam resembles Gertrude in purity and intellect. Paul naturally falls in love

with her because she reminds him of Gertrude – she is religious, pure but also possessive, and he loves her because of their common appreciation for nature.

Miriam lives in some kind of spiritual 'mist'. She is a dreamy, impractical girl who "almost fiercely wished she were a man. And yet she hated men at the same time" (Lawrence, 1995: 177). Nothing is ordinary or simple for her. Her special or spiritual way of seeing things is indicated when Paul is trying to teach Miriam algebra. She wants to learn things that men learn because she is convinced that it is a disadvantage to be a woman. Thus, Paul challenges her to learn some things he knows. Yet, when he teaches her algebra he recognizes the obstacles that her spiritual approach to life presents to her. Paul gets impatient, and struggles with how to relate to her. "He was always either in a rage, or very gentle". Then he asked: "'What do you tremble your soul before it for?' he cried. 'You don't learn algebra with your blessed soul. Can't you look at it with your clear simple wits?'" (Lawrence, 1995: 144).

For the spiritually oriented Miriam it was inevitable either to come into conflict with or be despised by Paul's mother. Nevertheless, Paul was drawn to her and Miriam was fascinated by Paul. She loved to discuss books and ideas with him. She was mesmerized by his mind and his speech:

> But to hear him talk was life to her: like starting the breathing in a new-born baby. She appreciated his art, and he wanted to show her every product of his creativity. But there was more: In contact with Miriam, he gained insight, his vision went deeper. From his mother he drew the life warmth, the strength to produce; Miriam urged this warmth into intensity like a white light. (Lawrence, 1995: 190)

Thus, while his mother may have given birth to Paul's creativity, Miriam nurtured it and drew it out of him. Yet, his mother characterized it as a way of sucking life out of him. Mrs. Morel is resentful of the closeness that Paul and Miriam share, and she treats Miriam with disdain. Mrs. Morel, with her strength and domination, feels as though she possesses Paul's soul and will now allow room for Miriam in Paul's life.

Despite her intense spirituality Miriam is not a free soul. In the silent atmosphere of her home she looked like "a maiden in bondage, her spirit dreaming in a land far away and magical" (Lawrence, 1995: 168). "All the life of Miriam's body," Lawrence further tells us,

> was in her eyes, which were usually dark as a dark church, but could flame with light like a conflagration. Her face scarcely ever altered from its look of brooding... There was no looseness or abandon about her. Everything was gripped stiff with intensity, and her effort, overcharged, closed in on itself. (Lawrence, 1995: 176)

The failure of Miriam's relationship with Paul is highlighted through her unhealthy and tragic thoughts. She imagined Paul to be so ill and weak while she is stronger than him and is his mistress: "Then she could love him, take care of him …have him in her arms…" (Lawrence, 1995: 201). When Paul breaks up with her, Miriam frequently returns to the word "bondage". She feels enslaved to Paul, and is upset that he has so much power over her. Miriam's character is best described when contrasted with her sister, Agatha, who appears only in one scene. Their mother has taught both daughters to turn the other cheek, yet the elder daughter rejects this lesson and has a professional career as a teacher. Even though she wanted to be a teacher too, Miriam blames the men in her family for her condition as the family drudge. Although she believes she "must have something to reinforce her pride, because she felt different from other people" (Lawrence, 1995: 165), she passively submits. This difference, however, has less to do either with her sex or her environment than with her temperament. Furthermore, during the lessons when Paul reacts angrily and throws a pencil in her face, she says nothing.

In the novel, we are often shown the importance of sex through the inbuilt irony. Miriam is disgusted by it and is revolted at the thought of any physical intimacy. This is largely because her mother has made a confidante out of her and has given her a disproportionate view of the man-woman relationship. Women learn about sexuality in their family of origin. A girl who had a safe, loving family often grows into a sexually healthy individual. For women who grew up in a family where love, touch, empathy and trust were all connected, attachment to another person should be associated with safety. Miriam's attitude can also be seen as a result of the prudishness of the age, and such thinking was to be expected in a society that repressed sex. Even on an everyday level she is physically fragile and lives in some kind of constant tension.

The intimacy between her and Paul was abstract, more a matter of the soul than of the body. This basic attitude of hers is further shown through her fascination for flowers more than for men. In the chapter titled "The test of Miriam", Paul told himself that the root of the trouble was sort of "over strong virginity in him and in her which neither could break through" (Lawrence, 1995: 203). Therefore, despite loving Paul intensely she "never realized the male he was" (Lawrence, 1995: 205). They engage in an intercourse, but Miriam only sacrifices herself to Paul and does not connect emotionally. Thus, Miriam and Paul's relationship inevitably comes to an end.

Several scenes demonstrate Miriam's temperament and her sensitivity as well as her natural tendency to avoid the unfamiliar, which for her includes physical proximity to men. The narrator has made it clear on several occasions that Miriam "hated men". The first scene occurs during one of Paul's early visits to the Lievers' farm. Miriam's brothers and Paul feed a hen from the palms of their hands, after which

Edgar invites Miriam to do the same, but she doesn't want to. The two younger brothers tease Miriam because she never tries new experiences but remains absent, fancying herself 'The Lady of the Lake'. Miriam became "crimson with shame and misery" (Lawrence, 1995: 111). One could understand her embarrassment, but the shame suggests her hypersensitivity. Miriam's shame comes even from her brothers because Paul is present. Paul then comes to dinner, and he describes Miriam's appearance, after which the narrative shifts from Paul's description to her reaction: "She went into the scullery, blushing deeply. And afterwards her hands trembled slightly at her work; she nearly dropped all she handled. When her inside dream was shaken, her body quivered with trepidation. She resented that he saw so much" (Lawrence, 1995: 148). In the swing scene, Miriam shrinks from Paul's touch. Paul invites her to swing first, but "'You go,' she pleaded." After Paul swings, he once more invites Miriam to do likewise, and she responds, "No, you go on" (Lawrence, 1995: 194). When she finally allows Paul to push her, Lawrence describes her feelings: "She felt the accuracy with which he caught her ... and she was afraid. Down to her bowels went the hot wave of fear" (Lawrence, 1995: 194). Eventually Paul allows her to swing by herself. Miriam's attitude cannot be explained by simple modesty. Physical proximity to Paul triggers anxiety that certainly goes beyond Victorian social norms. Her behaviour reflects the psychological explanation of the inhibited temperament. "Infants with an inhibited temperament tend to develop into children who avoid people, objects, and situations that are new or unfamiliar, whereas uninhibited children spontaneously approach novel persons, objects, and situations" (Edwards, 2010: 128). Both Paul and Miriam illustrate the difficulty some individuals have in adapting to new experiences, not necessarily because of childhood trauma, but because of their inhibited temperament. Moreover, *Sons and Lovers* provides an example of the difficulty for young women with an inhibited temperament to adapt in a patriarchal world that has already limited their choices.

Miriam's character is symbolically expressed by the swing at the Willey farm. She has nothing physical to offer to Paul and their relationship is depicted through an alteration between love and hate and it is symbolized by the swing that moves backward and forward but makes no progress. The whole novel is actually structured like ocean waves. There's a rhythmic return pattern to various themes and this serves to show that there are no clear-cut resolutions in life. People make the same mistakes again and again. Miriam is held captive by Paul and by her own lofty hopes and dreams. Paul strings her along in their relationship, with no future for them. This lack of future for them is partly based on Mrs. Morel's dislike of Miriam but she is also held captive by her own dreams. She envisions herself more as a princess, than as a wife of an office clerk. Her aspirations are unattainable, and she is therefore kept down by her own insecurity and illusions.

CLARA DAWES AS A REPRESENTATIVE OF A "NEW" TWENTIETH-CENTURY WOMAN

There was a time when it was a widely accepted belief that women were in fact "imperfect men" and their imperfectness arouse from their sexual inadequacies. This thinking came from the brilliant minds of the 19th century such as Sigmund Freud and his followers. It was even believed that women became hysteric and neurotic when their desire to be like men could not be fulfilled. He said that women were envious for all that men stood for and that this envy started in the early childhood. (Freud, 2010: 1514) For more than 150 years this theory was accepted without any major questioning and women suffered a lot because of this thinking that was spread in the society as a norm.

It was only in the early and later part of the 20th century that this belief was challenged by some brilliant women psychoanalysts and psychologists. They challenged Freud's theory by advocating the fact that Freud was actually a prisoner of the culture and social conditions of his time. In the nineteenth-century Victorian culture women were living a very discriminated and marginalized life and had a lot of restrictions. Whenever a woman got frustrated and tried to challenge the system she was rebuffed strongly and was ridiculed for trying to "imitate men".

By introducing the character of Clara Dawes, Lawrence depicted the woman of the "new era". Clara Dawes is the sensuous older woman who comes to replace Miriam as the love interest in Paul's life. She's a feminist even before it became fashionable. Determined to be independent, she leaves her husband and earns her own living. Clara can be viewed as a representative of the many post-Victorian women who rebelled against the traditional image of woman as the "weaker sex". She is also extraordinarily intelligent, with a good critical mind. Clara is a character with an element of mystery about her. She has peculiar dressing habits and in comparison to the other girls at the place she works, she does not like to mix with her fellow workers. Clara Dawes is an influential person in this novel, because her existence makes Paul mature from a boy into a man not only physically but also mentally. Moreover, different from other women, she is open-minded, realistic and mature. All these characteristics give her an image of women who can make a living by their own income and pursuit their own life bravely. Sadly enough, she eventually compromises with life and goes back to her husband.

Lawrence's theories about human behavior revolved around what he called "blood consciousness", which he opposed to "mental and nerve consciousness". Lawrence argued that modern society had somehow come to be dominated by mental consciousness and so was largely unaware of its own desires. He wrote articles about his theories of human behavior along with his theories about male-female relationships. In *Sons and Lovers* he clarified and developed his ideas on the importance of love

between man and woman. In this novel you get a strong feeling that survival in the modern, industrial society depends on strong heterosexual relationships. Such a relationship is only possible when both man and woman are spiritually and physically vital.

Paul has a spiritual love with Miriam and a sexual one with Clara. Clara is a more experienced, mature woman and seems a more promising partner for him. Yet, as with Miriam, he inevitably projects his own feelings onto Clara: "he loved her… A kind of eternal look about her, as if she were a wistful sphinx, made him mad to kiss her…" (Lawrence, 1995: 340). Paul is particularly attracted to what he sees as Clara's ability to be something else, something that transcends her human limits. At the same time she gives him a chance to get beyond his ordinary self, as we see from Paul's strange account of his feelings during the play he attends with Clara: "The drama…seemed far away inside him. He was Clara's white heavy arms, her throat, her moving bosom. That seemed to be himself. Then away somewhere the play went on, and he was identified with that also. There was no himself" (Lawrence, 1995: 312). Clara complains that the man in love doesn't notice that the woman exists and tells Paul that he knows nothing about her. When they make love Paul becomes "not a man with a mind, but an instinct" (Lawrence, 1995: 341). Finally, his confusing and contradictory reactions repulse Clara and she comes to an understanding that "there is no man loving her". The same conflicts that obstruct Paul's relationship with Miriam arise between him and Clara. Both relationships leave him unfulfilled because he needs a love that combines both spiritual and sexual elements in one woman.

One of the main aspects of Clara's personality is, once again, connected with Lawrence's idea of universal duality. She is supposedly independent and self sufficient, but we see many times that she actually "needs a man". In one instance, after expressing her bitterness about the status of women, Clara makes an awkward statement about Miss Limb. Paul and Clara meet her and they become aware of her loneliness and of her love of horses. Clara then states that Miss Limb's love for animals is the product of her need for a man. Clara has a will of her own, but at the same time she is trying to hide her vulnerability. We get the impression that she lives in some kind of fear of being dependent upon a man. At the same time she is aware of her natural need for a male partner. The duality of Clara's nature is also demonstrated when Paul visits her at her home for the first time: "…she spoke humbly to him. He had surprised her in her drudgery" (Lawrence, 1995: 332). She is embarrassed in front of him, because she always talks angrily about the menial tasks to which women are subjected. The bottom line is that Clara is a feminist by conviction, but her nature is more fragile than the first impression we get.

The final part of Clara's character we reveal while reading the novel is her loyalty and a sense of justice. We see that she is righteous when she persuades Paul to reconcile with Miriam, but her loyalty is depicted at the very end when she returns to her husband. Although she has many moments of happiness with Paul, though mainly physical ones, Clara's guilt about leaving her husband intensifies. Her feelings are heightened when she finds out that Baxter is ill. At this moment she acts courageously telling Paul that the relationship with Baxter was more complete. In a sense she feels that she has used Baxter's illness, and therefore she decides to return to her husband. In this way there is a natural, rather healthy end to her relationship with Paul since she went back to where she belonged: "Clara went with her husband to Sheffield and Paul scarcely saw her again" (Lawrence, 1995: 397).

In *Sons and Lovers* we witness something that can be called the dawn of a new literary era. Lawrence openly questioned the standards of the time. He was not afraid to discuss questions such are the dysfunctional relationships within the family or the problems of sexuality. By explicitly depicting human sexuality in his novel, Lawrence flouted the moral conventions of the time.

Some critics consider *Sons and Lovers* to be an anti-feminist novel. They state that all the female characters are ultimately subdued, in one way or another, by their male counterparts. Lawrence also exposes many women's weaknesses like nagging, turning the children against their father, being over-possessive, quarrelsome and loose in morals. Yet, a great majority of others consider that Lawrence wanted the future of women to be liberation from drudgery and male domination. He envisioned for them a new world of education, meaningful work and independence of thought. On the example of his female characters he provided us with a deep insight into the lives of women of his time. By depicting the lives and the minds of several completely different female characters, he created a universal study on female psychology.

REFERENCES

Ayers, D. (2004). *Modernism - a short introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.

Buchanan, B. (2000). *Oedipus against Freud*. Toronto: University of Toronto Press.

Edwards, B. (2010). *The Inhibited Temperament*. Illinois: Illinois University Press.

Lawrence, D. H. (1995). *Sons and Lovers*. London: Penguin books.

Schwartz, C., Snidman, N., Kagan, J. (1999). *Adolescent Social Anxiety*. Illinois: Journal of the American Academy of Child and Adolescent Psychiatry.

Freud, S. (2010). *Complete Works.* Smith, I. (Ed.) Retrieved from https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

Gilbert, S. (1965). *DHL's Sons and Lovers and Other works.* New York: Monarch Press (Study guide)

МИЛИСАВ ИЛИНЧИЋ

ЛОРЕНСОВ РОМАН *СИНОВИ И ЉУБАВНИЦИ* КАО СТУДИЈА ЖЕНСКЕ ПСИХОЛОГИЈЕ

Резиме: Овај рад се бави аутобиографским романом Д. Х. Лоренса *Синови и љубавници* који на најбољи начин приказује време у којем је роман настао. Кроз догађаје у животу женских ликова из две генерације, госпође Морел, Миријам и Кларе, као и кроз њихове ставове према положају у друштву, Лоренс приказује услове за рад жена у Британији као и њихову борбу да постану функционални чланови друштва. Представљајући живот и мисли кроз ове женске ликове, он је створио универзалну студију о женској психологији. Такође, кроз њих писац описује и три врсте љубави према протагонисти романа Полу. Изразиту љубав сина према мајци можемо схватити као Фројдов Едипов комплекс, љубав према Миријам представља духовну љубав, а љубав према Клари сексуалну пожуду главног лика. Управо ово је утицало да овај роман постане један од најанализиранијих романа у енглеској књижевности.

Кључне речи: феминизам, Едипов комплекс, патријархат, односи, самопоуздање, сексуалност.

Датум пријема: 27.7.2017.

Датум исправки: 9.11.2017.

Датум одобрења: 10.11.2017.

ПРЕГЛЕДНИ РАД

УДК: 821.163.41.09-1 Дединац М.

Снежана Б. Кесић*

Докторанткиња Филозофског факултета

Универзитет Нови Сад

ПЕСНИЧКИ ДИСКУРС МИЛАНА ДЕДИНЦА У АВАНГАРДНОЈ КОМПИЛАЦИЈИ *ОД НЕМИЛА ДО НЕДРАГА: 1921–1956*[1]

Апстракт: Овај рад проблематизује поетски рукопис Милана Дединца *Од немила до недрага: 1921–1956* (1957) у ауторској синтези свих дотадашњих песама објављених у песничким збиркама или часописима (*Зар зора већ? – Зора! Зорило и ноћило певају, Јавна птица, Један човек на прозору, Пламен без смисла, И зрака и мрака препуне су жене, У песмама из дневника заробљеника 60211).* Посебан акценат стављен је на методологију приређивачке праксе са предзнаком поетског артикулисања у осветљавању његовог тридесетпетогодишњег стваралачког дискурса (уз опис кореспондирања његовог животног и радног, књижевног и друштвеног искуства на релацији српско-француског надреализма као и духовног развоја у процесу стваралачког конституисања на усаглашеној матрици идеалистичких формула младости и зрелости човека у духовној одмерености). Указујући на песнички идентитет у доследној духовној и моралној визији испитују се поетичке мене у фазама од наглашене ирационалзације поезије, до њене објективизације и присуства вишезначних симболичних значења.

---

* skeysneza@yahoo.com

[1] Рад је настао у склопу курса „Авангарда и неоавангарда у српској књижевности XX века“ на докторским студијама Српска књижевност и језик, на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Гојка Тешића.

Кључне речи: ауторска компилација, српско-француски надреализам, методолошко лирско услојавање

Увод

У контексту реструктурирања класицистичких формула након првог светског рата, под баластом вишегласја десакрализованог и преовлађујуће умрежености парадоксалног песнички глас Милана Дединца изразите лиричности, музикалности и непосредности креирао је аутентичан лирски хоризонт у генерисању есенцијалних духовних промисла као отпору свеобузимајућем струјању безнађа. Артикулисање авангардних стваралачких покрета на овим просторима саображено је стању духовне скучености, дезинтегрисаности традиционалних референци и креирању извесних поетско-филозофских, интуитивно-научних образаца у европским оквирима.[2] Песнички израз Дединца је у надреализму, међу тринаест кључних имена у потпису издвојен као манифестни у објављивању горућих порицања класицистичких стратегија и ушифравању динамичких противречних искустава актуелног времена. *Антикњига Јавна птица* у рецепцији Марка Ристића: „Ово је једина књига у целокупној литератури, која се и својом нераздвојном целином, и сваким словом својим избавља из књижевности, да би жива и надземаљска, припала поезији“ (Ристић, 1964: 85), која је одмах након објављивања послата у Париз не само сабеседнику Марку Ристићу (који је у то време био тамо), већ и Арагону, Елијару и Бретону кореспондира француским надреалистичким духовним оријентацијама о чему Бретон говори у *Манифесту надреализма*: „Надреализам, онакав каквим га ја видим, довољно наглашава наш апсолутни неконформизам, да би се могло довести у питање да буде изведен, на процес стварног света као сведок одбране. Могао би, напротив, само да сведочи о потпуном стању расејаности до кога се ми надамо да ћемо доспети овде. Расејаност према жени код Канта, расејаносет према грожђу код Пастера, расејаност према возилима код Кирија, су у том погледу дубоко симптоматични“ (Breton 1965: 63-64).

Своја лирска ходочашћа први пут је сабрао у рукопису *Од немила до недрага* 1957. године[3] у ком се препознатљиво лирско методолошко услојавање у

[2] У српским оквирима: дадаизма Драгана Алексића, зенитизма Љубомира Мицића, суматраизма Милоша Црњанског, експресионизма Станислава Винавера и хипнизма Рада Драинца.

[3] Настала као плод иницијативе издавачког предузећа Нолит за објављивањем избора из песниковог рада, у поверењу њему самом да тај избор изврши, ова књига инкорпорира

његовој приређивачкој пракси не разликује много од поетског у осветљавању његовог тридесетпетогодишњег стваралачког дискурса (уз опис животне и радне, књижевне и друштвене атмосфере, као и духовног развоја у процесу стваралачког сазревања на усаглашеној матрици идеалистичких формула младости и мудрости човека у духовној одмерености).

Структура компилације

Овај поетски рукопис је компонован из три стваралачки референцијалне равни Дединчевог лирског диксурса, саображене кључним духовно-животним детерминантама. Први циклус песама *Зар зора већ? – Зора!* (1921–1922), као и *Зорило и ноћило певају* (*Песме раног устајања* и *Ноћна врачања*, 1923–1925), у оријентацији ирационалног стваралачког лиризма, идентификује сазивање првотног гласа уметности у услојавањима са прагласовима природе у њиховом лирско-музичком уједињењу. У разгоревању ирационалне жудње *Јавне птице*, у кулминацији надреалистичког надахнућа и аутоматизованог писања, раскива се веза са симболом куће из првог циклуса, као примирја са неидеализованом стварности, у тежњи ка екстази апсолутног. Друга фаза, у објективизацији песничког искуства, у поеми *Један човек на прозору*, у знаку је песниковог духовног сазревања у слутњи новог ратног сукоба и инспирације трагичним у слици физичког и психичког крахирања, испреплетаног поетског и прозног, интимног и јавног искуства. *Песме из дневника заробљеника 60211* интегришу гласове колективног у патњи, очају и ненадности ропства у интимном песничком одговору на њих, истог моралног предзнака. У трећем, *Црногорском цикулсу*, у перспективи стимулација из природе као извора духовне благородности, песникове интроспективне рефлексије преиспитују биће у вишеобразности симболичких сазвучја.

Текст ове компилације је остварен на три нивоа у виду мотоа, објашњења (предговора и уводне речи) и поезије креирајући аутентичан духовни организам у уграђивању метафорског уметничког језика и документарности аутобиографског.

скоро целокупно његово стваралаштво изузев поеме *Мало воде на длану*, која је написана након изласка те књиге и уврштена је у књигу *Позив на путовање* (1965). У другој књизи његовог поетског избора изостављене су у целини ране песме и *Пламен без смисла*, а поема *Један човек на прозору* није у целини објављена, док су песнички огледи с путовања по Црној Гори различито наслављени и устројени сходно чињеници да је овај циклус био у току сазревања у време припреме *Од немила до недрага*.

У дијалектичким курсорима писца као читаоца и као редактора[4], у овом својеврсном песничком дневнику инкорпорирани су експликативни и ретроспективни текстови, уз карактеристичне обрасце интертекстуалности, цитатности, парафразе и аутореференцијалности. Жанровска умреженост поезије и прозе, у равни авангардних формула, као и искуства народног песништва рефлексија је аутентичног духовног путовања оваплоћеног у периоду приређивања и објављивања неких од најрелевантнијих постратних издања предратних писаца – *Багдала* (Душан Матић, 1954), збирка песама *Итака и коментари* (Милош Црњански 1959), и нешто касније друго издање (анти)романа *Без мере* (Марко Ристић 1962, допуњено предговором, белешкама и изводима из критика). Света Лукић је уочавајући поетско-документарну физиономију *Од немила до недрага* одредио компилацију као интелекуални роман, у документарној тачности и аналитичности као и лирски максималној субјектизованости у међусобном услојавању.

Главни лик романа је сам песник у „исповести модерног интелектуалца“ у мотивисаном и колоритном ткању аутобиографске путање од доба одрастања и младости, пуном заноса, пријатељства са Душаном Матићем, Марком Ристићем и касније са надреалистима у времену одупирања традиционалним обрасцима у књижевности. Кореспонденција београдских и париских надреалистичких постулата у Дединчевој рецепцији осветљава дистинкцију истог духовног органона: „Речи и концепти су условљени њиховом позицијом у времену и простору. Нема сумње да су француски надреалисти исконски изгарали за ослобађајућом акцијом, читав сет њих; али степен слободе у односу на коју су формулисали своју слободу се у значајној мери разликовао од степена сучељавања београдских сабеседника“ (Дединац 2006: 46).

У идентификовању његовог стваралаштва у овој књизи кључна су имена песника Артура Рембоа [Arthur Rimbaud], Растка Петровића (то потврђује и

[4] У драматичној перспективи између некадашње и садашње рецепције анализира своје песме у формули грчевитог преиспитивања свог поетског надахнућа, „Нисам ли примио тешку обавезу да објавим оно што су у ствари *други* написали, *други који су некада били ЈА,* сада већ давно утваре, написали у журби и жестини- можда у неким тмурним и оловним самоћама?“ (Дединац, 1957: 12) потврђујући јединo поузданим револт средине као поетски покретач, у нади да ће „живети одзиве у песнику“, а по могућству и извесног броја савременика.

чињеница да је спев *Зорило и ноћило певају* посвећен овом песнику) у референцијалном осврту на најсмелије и најнадахнутије песничке рукописе у његовој рецепцији, као и Бодлера [Charles Baudelaire], Лотреамона [Isidore Ducasse Lautreamont], Аполинера [Guillaume Apollinaire] и других уз чије поетске визије је сазревао у сазивању поетских формула истанчаног сензибилитета и духовности у креирању лирског ткива.

Преиспитивањем „природе песничког интегритета“ (у сталном превредновању аутентичне улоге да се буде песник) протиставља се надреалистичком виђењу поезије која је реципира општим добром, коме ће се сви приклонити и коју ће сви писати.[5] „Песник мора бити видовит, не гатар или врач, него ‘врховни Научник’; он треба себе учинити видовитим, и то може постићи само ако је ‘обрађивао своју душу’, већ богату, више но ико“ (Дединац, 1972: 151). Поезија је, у његовој рецепцији, по језику апсолутног свог лирског бића, једини легитиман духовни медиј у пречишћавању човековог духа у препознатљивој нијансираности и суптилности.[6]

У поређењу са рембоовским до крајности изоштреним лирско-субјективним перформансом за кога је опозивање апсолута значило сагоревање у удаљавању од поезије, Дединчеви стихови су се, у саливању тоналитета праговора, билом особеног лирског бића саображавали кодовима актуелних поетских струјања.

---

[5] То се исказује и његовим ставом према надреализму као покрету, у коме он стварно и не учествује: осим *Пламена без смисла*, писма које је послао Матићу, Вучу и Ристићу из Париза, он ће се јавити још само као потписник, са Кочом Поповићем и Марком Ристићем, полемичког текста *Неразумевање дијалетике, Одговор на критике Мерина и Галогаже; Надреализам данас и овде*, јуни 1932. II , 3. (Коча Поповић и Марко Ристић посветили су му *Нацрт за једну феноменологију ирационалног,* Београд, 1931.)

„И надреалистичком техником се могу писати глупости, цитира Дединац Арагона.“ (Лукић 1972: 15)

[6] „Тешки васионски лиризам је база сличности свих виших лиричара: Вијона, Хајнеа и Бранка Радичевића код нас“ (Дединац, 1994: 218).

Та сугестивна моћ емоције и дубоког лиризма, спајања људи и природе, светова, васиона, даљина и бесконачности празнина, интуитивно повезује лирску мекоћу поезије Бранка Радичевића и Милана Дединца, везујући их на истој линији поетског струјања.

Први песнички циклус ирационалне стваралачке оријентације

Увод у ову јединствену књигу хронолошки услојену је у виду мини есеја који коментарише поезију која иза ње следи (као и пре сваке поетске целине). Његов први циклус песама *Зар зора већ? – Зора!* (1921–1922), као и *Зорило и ноћило певају* (*Песме раног устајања* и *Ноћна врачања*, 1923–1925) у знаку су потраге за немуштим језиком уметности у призивању органског јединства са природом у њеној звуковности и ономатопејској разгранатости, у дијалогу са прајезиком и огољавањем до најчистијег слуха лирско-музичког сједињења. Симбол куће из првог циклуса је и у другим циклусима задржао значење бескрајне жудње, као страх и кајање због напуштања и узлетања за суманутом, химеричном птицом. Њена се појава наслућује у туробном прелету у белини у семену укрштања „синоћнице и сутрашњег јутра“ (Ристић, 1964: 83) – „Ја у свакој ноћи слушам једну птицу, па је заборавим кад отвори крила“ (Дединац, 1972: 96), указујући на песникову одлуку о „напуштању куће“ у „замаху ватре по шуми свог дисања, замаху слепих спрудова, жеђи живог песка издајничког што је посео све стазе сазвежђа и буђења“ (Ристић, 1964: 79). У узлетању за *Јавном птицом* [7], у преплету сна и јаве, метафизичка драма најдубљих човечанских струјања је зачета у дијалектичком врелу узрастања песниковог бића. Са овом поемом Дединац започиње креативно истраживање односа текста и слике које ће се очитовати и у каснијим фазама. Илустрације уз текст *Јавне птице,* присутне и у овој компилацији, немају непосредну везу са значењским слојем стихова, али у рефлексији халуцинантних фотомонтажа имају дубљу повезаност у еманацији исте духовне поруке. Поетске и визуелне слике Милана Дединца у овој поеми кореспондирају Бретоновој перцепцији надреалистичких слика које се у формули несвесног „намећу спонтано, деспотски“ попут Бодлерових слика опијума (Бретон, 1972). Ова антикњига је одмах по објављивању послата у Париз, не само сабеседнику Марку Ристићу (који је у то време био тамо), већ и Арагону, Елијару и Бретону. Активан есејиста и критичар ликовне уметности, Дединац је у свом

[7] О својој анти-поеми, тридесет година касније, Милан Дединац пише: „И жао ми је што *Јавну птицу* коју сам сам илустровао, надгледао док се слагала, штампала, коричила, што нисам могао и сам да је сложим, одштампам, па да узлетајући са моје руке, понесе и све њене отиске. А радовало ме је опет што, једаред одштампана, није личила на књигу. Пре на све друго – рекламну брошуру какве фабрике, можда фабрике мириса; на ноте неког шлагера, чак на берзански извештај – само не на праву књигу, најмање на књижевно дело.“ У линији српске и француске поезије „најчистијег лирског импулса“ успоставља се паралела између поезије Милана Дединца и поезије Пола Елијара.

стваралаштву инкорпорирао песничке и сликарске елементе, као особени вид материјализације исте супстанце, у осветљавању исте програмске и естетске шифрираности. У *Објави поезије* Марко Ристић истиче значај илустрација у упућивању на исконску умреженост ова два медија: „Јер *Јавна птица* није као све традиционалне збирке и антологије песама илустрована вињетама и цртежима мање-више познатих уметника – она први пут доноси халуцинантне фотомонтаже, три слике које потичу о истог аутора и које су настале по истом принципу као поетске слике“ (Ристић, 1964: 16). У оријентисању ка објективизацији поезије уочава се и промена према илустрацијама и њиховом одабиру. У поеми *Један човек на прозору*, поред акцентованог цртежа Петра Добровића, човека ухваћеног у паукову мрежу, Дединац штампа и два фоторепортерска снимка усаглашавајући их са реалистичном димензијом. *Песме из дневника заробљеника 60211* су у другом издању штампане на необично великом формату илустровано бакрописима Мила Милуновића, што је изостављено у овој компилацији. У инклузији два фоторепортерска снимка песник успоставља спону са симболичким значењима у документарном слоју Црногорксог циклуса, у контемплирању у истом духовном појасу мотивација из садејствености човека и природе. Тек у својој другој компилацији *Позив на путовање* (1965) изостају илустрације у искључивом концентрисању на поетске слике.

У песништву Милана Дединца српска поезија је достигла на самим почецима његовим један од највиших тренутака своје халуцинантно-кошмарне ирационалности, али је и пример рукописа у саставу неких од мотивски и тематски најсведенијих и најјаснијих песама значајније српске лирике.[8] У таквом духовном контексту једино се поезија, која је могла да претендује на апсолут, у аутономности свог естетичког обрасца, у надреалистичкој ненамерности

[8] „Рођена и пројицирана толико ван литературе, поезија Милана Дединца одиста не подлеже књижевној критици [...] Мисао, продирањем необуздане реке, носи те животе, који су јој потчињени, и одјеци те луде матице, који се зову *Јавна птица*, не могу се подвргнути никаквом естетичком суду. Крвави, разломљени, дрхтави одјеци једне трагедије или једног праскозорја, али свакако трагови, спасени и са дна довучени на светлост, уковани у речи, у речи написане, речи штампане, и у суштини свемоћне, трагови нечег недокучног и судбоносног, што се одиграва даље од неба до кога могу допрети наша схватања.“ Поема *Јавна птица* је 1926, одмах по настанку објављена као засебна публикација (Ристић, 1964: 80).

творевине могла очитовати примарним духовним језиком надреализма у оптици Марка Ристића и Душана Матића. [9]

У односу песме и језика, мисао, неочврсла у сигурности свог израза, у њиховој рецепцији узмиче да обгрли реч до краја, а језик се поништава да би се свео на биће елементарности, на праговор поезије оцртавајући се у тајном семену смислености поезије. *Јавна птица* као метафора бескрајне чежње за апсолутном љубављу и усаглашавањем универзалног израза духовни је чин добацивања преко, до свега и до свих, припадајући свему, а самим тим затварајући се у себе и не допирући ни до ког (као она, која додирује све, постајући свачија (самим тим остајући ничија)). На тај начин птица постаје и мучитељ, јер је и љубав коју изазива, патња у тој љубави.[10] Као најлуциднији и најљубавнији глас *Јавна птица* у одјеку чистоте, илузорношћу свог одржања, неминовно је условила своју рефлексију у властитом умеренијем духовном ужлебљењу. Услојавајући се у вишезначним духовним позицијама она је у песнику покушавала да зазове примирје поезије и стварности у вишегодишњој, јединственој, моралној визији.

Рационализација песничког искуства

Поема *Један човек на прозору,* у оквиру ове компилације, првобитно је написана и штампана у часопису *Наша стварност* 1937. више од десет година након појављивања *Јавне птице*, у временском интервалу у ком Дединац осим

[9] „Ево једне књиге која је цела никла с оне стране, па ипак је као нож заривена у срце живота, живота тог који издише мраком наших уста и сатрвеним прстима свакидашњице. У атмосфери сна, визије, екстазе, ивицом ноћи параних страхом као ноктом по чистом металу, ивицом ноћи прекорачених, ноћи испражњених, ноћи толико звезданих да гуше, у тој атмосфери у којој су фантоми и одсутни постојанији од камена и где су живот и смрт изгубили од своје апсолутније разлике” (Матић, 1966: 139).

[10] Дединац пише: „Онога лета у Будви, 1922, док смо Растко и ја [...] ја изболован, изнурен, немирнији од своје сенке, скоро у сталном бунилу, омађијао огњевима и мраком, а он испуњен животним заносима, одушевљен стварањем, радом на *Откровењу* – док смо разговарали на тргу [...] и ја га тада убеђивао, сав запаљен у грозници од сунчанице, да сам при севу муње угледао себе где летим, над градом, пут љубичастог огња што је у небу блеснуо, а он се као луд кикотао, кикотао се и тешио ме је да ме је и он спазио док смо говорили како одиста летимнад Будвом“ (Ристић, 1965: 27).

Пламена без смисла[11] у алманаху *Немогуће* (1930) није готово ништа објавио.[12] Истог месеца она је изашла и у засебној књизи с једним цртежом Петра Добровића на насловној страни симболизујући положај песника приказом човека ухваћеног у паукову мрежу. Лиричност апсолутног чина поезије је у његовој рецепцији у таквом духовном простору могла да се јави и опстане само у свом наличју, у дијалектичком укрштању личног и јавног, унутрашњег и спољњег, имагинативног и документарног, у прикривању духовности Јавне птице. „Потребна је смрт апсолутног да би се, на видику Ноћи, указала ова мирна реченица, с ону страну сукоба речи и жудње“ (Константиновић, 1983: 141). У заокрету ка појасу објективизације услојава се језик надреалистичког и реалистичког, лирског и прозног где уместо сна јава рефлектује фрагилност песничке ситуираности у деликатном појасу између недосезања идеала духовности и неутапања у социјалној ангажованости. Основни Дединчев покрет везан је за покрет човека који покушава да затвори прозор, док је његово биће у стању дубоке противречности, у распону од спасавања куће и враћања „блудног сина са стаза ирационалности“, до несавладиве жеђи за птицом и за измиривањем постојаности куће и лета јавне птице, као чина поезије и обичне речи.[13] Коментаришући Дединчев прилог у *Нашој стварности* Душан Матић и Коча Поповић су указали да: „Поезија није само акт инспирације, већ исто толико и акт самоопредељења. [...] Песничка дела, као што је ‘Један човек на прозору’, иако својом тематиком и начином изражавања не говоре језиком непосредне данашњице, говоре нам ипак о данашњем човеку, и то оном који је у крајњој линији, и поред све своје сублимираности у изражавању, окренут новом човеку“ (Велмар-Јанковић, 1966: 142). Спољњи свет овде дозван очајањем и револтом

[11] „Дух мој једини – нека га не чује нико! Но који виче – пламен је без смисла, леден, мрзне до кости, коју се узалуд мучим да каткад у ходу, не чујем. Докле? Ја немам коме молитву да упутим, и реч. Коме? И зашто?“„Одломци које објављујем под насловом ‚Пламен без смисла` више су одјек тих сурових дана и језивих дана(тешког, оловног ћутања), но даља треперења оног дубоког и огњеног гласа којим је испевана *Јавна птица*, гласа који се сигурно више никад неће поновити у мени“ (Дединац, 1994: 152).

[12] Песник прве надреалистичке поеме био је књижевно пасиван у периоду организованог надреалистичког покрета (1930–1932).

[13] „Онда стајем на прозор: Разапета сам кожа се суши. Питања с различитим одговорима више нема! Не могу да их се сетим, ни питања, ни одговора! Остало је још само неповерење, срам и огорчење“ (Дединац, 1937: 1).

биће све присутнији у његовој поезији у рационализацији песничког искуства, у смирају младалачке побуне. У трајном раскораку између наметнуте друштвене детерминанте и непристајања човека на преовлађујућу духовну ситуираност, песниково стање духа поистовећено је са духовном фреквенцијом европског интелектуалца уочи и за време другог светског рата одсликавајући и његов духовни статус у међупроцесу сазревања. Такође, ова поема у егзистенцијалистичкој шифрираности поставља за тадашњу стварност кључна питања везана за рецепцију песништва која ће свакако бити актуелизована у послератним годинама у српској и југословенској уметности.

У простору напуштања лирске егзалтираности песник проширује перспективу у призивању колективног у духовном настојању надсвођења општег над личним у инкорпорирању фолклорне лирике у оквиру Црногорског циклуса (најупечатљивији је у обрасцу црногорске тужбалице, с припевом). Песничке огледе с путовања по Црној Гори (1939–1955) насловио је у овој књизи по једној од својих песама *И зрака и мрака препуне су жене* „с радошћу тихом и постојаном, с поуздањем“, као духовну припрему „за долазак *неочекиваног* у своме дому“. У екстериоризацији песничког субјекта акценат је на чулном доживљају пејзажа у лирско-прозним координатама мотива неба, мора, камена, сунца, маслина у духовном кореспондирању небеским референцама. Врхунац оваквог духовног искуства рефлектован је песмом *Ноћ дужа од снова* са симболичним поднасловом: „окована визија“. Продубљена визија (у којој тела натопљена сунцем ноћу исијавају зрачења светлости која су током дана упила, а смрт постаје „црни сунчев двојник“ (Дединац, 1957: 152)) кореспондира надпросторима космоса у ком материја нема своје исходиште, већ опстаје у протоку и кружењу. Примат рефлексивности прозног ткива ублажава бескомпромисност лиричности почетне фазе поезије самоостварујући се у јединственој спознаји духовног и телесног склада. Патња дубоко болних испитивања у простору исцељења и просветљења кроз катарзичну спознају себе и света који га окружује потврђује живот разумевањем његовог супстанцијалног кода. Стихом: „И певам да ми овај дан не оде у привиђења“ (Дединац, 1957: 150) сигнализира се страх од неповратног дезинтегрисања духовне целине бића, певањем као буђењем светлости упућујући на доследност очувања своје моралне улоге и устрајавања против смрти призивањем најдубљих слојева свести.

Песникова тенденција ка непосредном општењу у обрасцу измиривања „ватре поезије и пепела конвенционалне речи“ (Константиновић, 1983: 138), ритмом општег или колективног „ја“, тек у заробљеништву „где иста чежња слама свакога и где је увек свако и неко други“ оваплићује се у кулминацији својих потенција. Песниково успостављање мира усред највеће светске катаклизме, у

којој се његова светлост никако не може изједначити са туробношћу рата, може имати призвук парадоксалног, али то је мир који је наслутио у циклусу *Ноћна врачања*, а који се изгубио у узлетима *Јавне птице* и касније поеме *Један човек на прозору*. У искораку тежње за апсолутним и екстази сновидног, у обзнањивању дефинитивне смрти Јавне птице, „Па птицу не чекам више“ (Дединац, 1957: 27), остаје само кућа, познатих облика и ликова, где апсолут замењује вољена жена и њен знани лик и стас уместо „нејасне сени“. *Песме из дневника заробљеника 60211* (1941–1943) које су преузете из дневника које је песник водио, скоро из дана у дан свакодневно у немачким заробљеничким логорима, подељене као *Заробљеник број 60211 пева* и *Шлеска рапсодија од јутра до сутра* (недовршена) осветљавају коренспондирање изворне полутаме песниковог бића бескомпромисности тамног баласта историје. У сазвучју индивидуалне патње и колективне боли у самеравању дубоко личне прегалачке самоће реалним драматичним манифестацијама, сужањски простор шлеског логора, детерминисан мотивом глади рефлектује се као врховни чинилац у песниковом чувству и поетској креацији. У егзистенцијалним фрагилностима у стиховима очаја, ненадности, јада, мотиви домовине, љубави према вољеној жени, пријатељства у оквиру тог контекста акцентују се песничке визије тужења под ударима киша „ропске патње“ и „безумних снова“ (Дединац, 1957: 20) туђине, у рефлексији персонификоване слике броја и атмосфери безусловног мрака. Мотив црног детета, као тамни документ јаве, у осенчености белим смехом „птице златне у лету“ (Дединац, 1957: 20), енергијом светлосног сновиђења у дозивању свих гласова на прагу куће, интегрише у један глас, који рађа, а самим тим има и ауторитет јединственог, сажимајућег. У страху од мреже у којој црнила транспонују своју дубину мрака као утваре израњају „лажне светиљке и малаксали светлосни лукови“ иницирајући нужност спасоносне светлосне афирмације у дезоријентисаној егзистенцији: „Овде се не буде млада јутра“, „сунце облеће видиком као рањена птица“ (Дединац, 1957: 20).

Закључак

У синтези *Од немила до недрага* поетско-наративно сугестивног услојавања, поетичке формуле у тридесетпетогодишњем стваралачком распону, префињене уметничке сензибилности и имагинације, „естетског хуманизма“ и „егзистенцијалистичке освешћености“ су у доследном духовном самеравању дијалектичкој истини, испиту савести и моралном принципу. У развојној линији аутентичне стваралачке физиономије упечатљиво су сазивани модернистички и експресионистички гласови у раној поезији у којој је језгро инспирације у стварности, надреалистички импулси неспутаности истраживања подсвести и

аутоматизма писања у *Јавној птици*, духовна и телесна узнемирења и патње потчињене бескомпромисним стварносним ударима у *Један човек на прозору*, и њихова духовна настојања за превладавањем у *Песме из дневника заробљеника 60211*, интроспективна преиспитивања бића у симболичком промишљају Црногорског циклуса. Дединчева компилација је на усаглашеној матрици идеалистичких формула младости и мудрости човека у духовној одмерености, рефлексија моралне и стваралачке независности у аутентичној сублимираности емоционалне флуидности са егзистенцијалним увидима и историјским документом.

Литература

Breton, A. (1965). *Manifestes du surrealisme*. Paris: Gallimard.

Breton, A. (1972). *Surrealism and Painting*. London: MacDonald.

Breton, A. (2010). *O nadrealizmu: razgovori na radiju*. Beograd : Službeni glasnik.

Dedinac, M. (1957). *Od nemila do nedraga 1921–1956*. Beograd: Nolit.

Dedinac, M. (1937). *Povodom poeme Jedan čovek na prozoru*. Beograd: Nolit.

Dedinac, M. Ristić. M. Popović. K. (1932). *Nerazumevanje dijalektike*. Beograd: Nolit.

Дединац, М. (1994). Дневник о Чарњевићу од Милоша Црњанског, у: *Авангардни писци као критичари*. 217-221.

Dedinac, M. (2010). *Milan Dedinac, pjesnik razgranat u noć*, predgovor Dubravka Bouša. Zagreb: Biakova.

Vučković, R. (1972). Lirska vizija u knjizi Milana Dedinca Od nemila do nedraga u *Književne analize*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udzbenika.

Књижевност између два рата. (1966). Приредила Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Нолит.

Kapidžić Osmanagić, H. (1966). *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim*. Sarajevo: Svjetlost.

Konstantinović, R. (1983). *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*. knj.2. Beograd: Prosveta, Rad. Novi Sad: Matica srpska.

Ноћ дужа од снова. (1972). уредник Света Лукић. Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.

Ристић, М. (1964). *Објава поезије.* Нови Сад: Будућност.

Ристић, М. (1965). Предговор књизи *Позив на путовање, О поезији Милана* Дединца *и о нашој младости,* Београд: Просвета.

The Avant-Garde and the Margin: New Territories of Modernism. (2006). Edited by Sanja Bahun-Radunović and Marinos Pourgouris. Newcastle: Cambridge Scholars Press.

Snežana B. Kesić

The Poetic Discourse of Milan Dedinac in the Avant-garde Compilation *From Pillar to Post: 1921–1956*

Summary: This essay problematizes Milan Dedinac's poetic manuscript *From Pillar to Post* where he integrated all of his lyrical writings previously published in books of poems or magazines (*Has It Dawned Already? – It Has! Dawn and Night Sing, The Public Bird, A Man at the Window, The Meaningless Flame, Both with Rays and Darkness Are Women Filled, Poems from the Diary of Prisoner No. 60211*). In shedding light on his thirty-five-year-long creative discourse, special emphasis is put on the nature of his editing which corresponds to his poetic articulation (including the description of the interdependence of his living and working, literary and social experiences, as well as his spiritual development in the process of creative constitution based on the harmonized idealistic formulas of the youth and maturity of a man in his spiritual balance). Pointing to poetic identity in a consistent spiritual and moral vision, the paper examines poetical changes in phases ranging from an accentuated irrationality of poetry to its objectification and the presence of multiple symbolic meanings.

Keywords: author's compilation, Serbian-French surrealism, methodological lyrical layering.

Датум пријема: 13.10.2017.

Датум исправки: 8.12.2017.

Датум одобрења: 15.12.2017.

ПРЕГЛЕДНИ РАД

УДК: 821.111(73).09"16"

274-9(734.1/.6)"16"

Slobodan D. Jovanović*

Union Uiversity

Faculty of Legal and Business Studies “Dr Lazar Vrkatić“

AMERICA, *PURITAN* LITERATURE BEFORE *THE AGE OF REASON*

Abstract: In the American culture in general, the Puritan tradition has been a very interesting feature. The Puritans were neither the first nor the largest group of newcomers, but the arrival of the *Mayflower* on the American shore in 1620 and the creation of the Plymouth Plantation have come to signify the foundations of modern America. In order to understand the power of survival displayed by this group of brave people, this paper tries to explain the motives for their “errand into the wilderness” as well as to show that the life of the 17th and 18th century America was not exclusively gloomy and quiet. The main difficulty here lies in the lack of reliable sources, although poetry in the 17th century was also written by some poets who were of more than a temporary significance. As for the 18th century, histories of American literature never pay much attention to the period, which can perhaps be excused by the lack of literary works of importance until the very end of the century. There were, of course, philosophical and religious works interesting as a record of events that meant the end of the domination of Puritanism and the arrival of the Age of Reason.

Keywords: Puritans, success, poetry, sermons, diaries and chronicles

* jovanovic072@sbb.rs

INTRODUCTION: TOWARDS THE NEW WORLD

The Puritans were English Protestants, who followed the teachings of Martin Luther[1], however even more deeply accepting the ideas expressed by John Calvin[2]. Luther believed that all men were wicked and God was all-powerful, so man cannot be considered "an equal partner" who through his good deeds can earn eternal life. The Puritans were strongly attracted by Calvin's doctrine of predestination (Hurwitz, 1974: 91), which became the core of their beliefs: at the beginning of time God had chosen some people for salvation, and it was assumed that there were only a few *elects*, while most people were *preterites*, as the doomed used to be called.

Such a doctrine actually made the Puritans proud of belonging to God's great enterprise (Miller, 1983). It was also generally accepted that *the elect* will in their earthly life demonstrate signs of their special role, that they will be pious but at the same time also successful in business – filled with the businesslike enthusiasm (Trevelyan, 1974: 360) they simply could not err. This is the essence of Puritan ethics, and the special significance of being successful in life has come to characterize the Americans and American culture ever since.

---

[1] Martin Luther (1483–1546) – German professor of theology, composer, priest, monk and a seminal figure in the Protestant Reformation. He came to reject several teachings and practices of the Roman Catholic Church, disputing the claim that freedom from God's punishment for sin could be purchased with money, proposing an academic discussion of the practice and efficacy of indulgences in his *Ninety-five Theses* of 1517. His refusal to renounce all of his writings at the demand of Pope Leo X in 1520 resulted in his excommunication by the Pope and condemnation as an outlaw by the Emperor Charles V. Luther taught that salvation and eternal life are not earned by good deeds but are received only as the free gift of God's grace. Those who identify with Luther's teachings are called Lutherans, though Luther insisted on *Christian* or *Evangelical* as the only acceptable names for individuals who professed Christ. (https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther)

[2] John Calvin (Jean Calvin, born Jehan Cauvin, 1509–1564) – influential French theologian and pastor during the Protestant Reformation. He was a principal figure in the development of the system of Christian theology later called Calvinism, aspects of which include the doctrine of predestination and the absolute sovereignty of God in salvation of the human soul. In these areas Calvin was influenced by the Augustinian tradition. Various Congregational, Reformed and Presbyterian churches, which look to Calvin as the chief expositor of their beliefs, have spread throughout the world. (https://en.wikipedia.org/ wiki/John_Calvin)

This sense of being a part of God's great design resulted also in the Puritans' conviction that it was their duty to observe that the Christian faith is not distorted by anything not warranted by the Holy Book. In the second part of the 16th century they assumed it was their mission to *purify* the Church of England of all changes and additions, and it was by such undertaking that they earned their name. They wanted to abolish the episcopal hierarchy and the prayer book, as well as, for instance, the celebration of Christmas, which, the truth is, was not required by the Bible (Restad, 1996).

What really decided American history was when English Puritans, already involved in a controversy with the state[3], also discovered a division in their own lines – their study of the Bible resulted in their disagreements concerning the organization of the church. The majority believed in Calvin's system, which instead of the hierarchy of clergy called for a hierarchy of ruling bodies – from the national assembly to the council of elders in a parish church. This requirement was strongly opposed by a very resolute minority, known as Congregationalists, and it was exactly from this group that the original American Puritans came from (Hurwitz, 1974: 129). The Congregationalists accepted basic concepts such as the doctrine of predestination, but they differed from the rest of the Puritans – Presbyterians – in their idea of church organization and church membership. They rejected all structures higher than individual churches, believing that each of these churches was to be individually founded on a separate covenant entered into by its members (SAD, 1967: 33).

Covenant was the term describing a relationship between God and Christians. God is under no obligation to a small and limited man, while each individual church of Puritan Congregationalists was related directly to God. In turn, church membership was offered only to those who had the power to make a public confession of their faith, and swear to the covenant. They were called *visible saints* and would presumably also belong to the category of *the elect*, though the decision in that sense had been made by

[3] Their bitter attitude made them enemies of the state. The "Elizabethan Settlement" of 1559 accepted a compromise between Protestant and Roman Catholic creeds. Such *impurity* was not acceptable for the Puritans, and their opposition culminated in the outbreak of open warfare in 1642. The subsequent beheading of King Charles I (1600–1649) and the rule of Cromwell (1599–1658, Lord Protector of England, Scotland and Ireland from 1653 to his death), changed the course of world history. (Hurwitz, 1974)

God at the beginning of time and no human effort could possibly change it (Miller, 1983).

This opposition offered by the Congregationalists to any national church contradicted broader political goals of the whole Puritan movement. The doubled pressure, exerted by both the Presbyterians and the government, often led to persecution and some of the Congregationalists, not wishing to risk beheading, chose to leave England. After eleven years of living in the Netherlands, in 1620 one such group decided to go on setting off from Plymouth to America (Živojinović, 1971: 9). Out of 102 people aboard the Mayflower only one third were *Saints* (Bode, 1971: 37), while others were a separate group referred to as *Strangers*. On arrival, however, almost all of them, the 41 male passengers (Hurwitz, 1974: 434), jointly signed the so-called Mayflower Compact, which established the foundations of their life in the Plymouth Plantation. Later on, all Mayflower settlers came to be referred to as *Pilgrims* (or *Separatists* – Hurwitz, 1974: 526), *Pilgrim Fathers*, or *Forefathers*. In 1630 a much larger expedition of over four hundred people, led by John Winthrop[4] on his flagship Arbella, arrived in Massachusetts Bay, and during the Great Migration, i.e. during the reign of the Stuart King Charles I (1629–1640) (Hurwitz, 1974: 303) almost twenty thousand people settled around the Bay.

The arrival of the Mayflower Pilgrims in America was a result of their flight from intolerance and the domination of political enemies (Trevelyan, 1974: 287), while John Winthrop's group, and different subsequent ones, opted for a journey towards new economic possibilities, but also towards the New World in the original, religious sense of the term. This element of the myth of America is crucial for understanding not only the reasons for the early migration, but also numerous literary works treating the myth of America as the Promised Land[5].

[4] John Winthrop (1587/88–1649) – English Puritan lawyer and one of the leading figures in the founding of the Massachusetts Bay Colony, the first major settlement in what is now New England after Plymouth Colony. Winthrop led the first large wave of immigrants from England, and served as governor for 12 of the colony's first 20 years. His writings and vision of the colony as a Puritan *city upon a hill* dominated New England colonial development, influencing the governments and religions of neighboring colonies. (https://en.wikipedia.org/wiki/John_Winthrop)

[5] The Promised Land, or "The Land of Milk and Honey" – the land which, according to the Tanakh (the Hebrew Bible), was promised and subsequently given by God to Abraham and his descendants. In modern contexts: an image and idea related both to the restored Homeland for the Jewish people, and to salvation and liberation. (https://en.wikipedia.org/wiki/Promised_Land)

This hope for the New World was really stimulating, but it was frequently marred by everyday's hardships and suffering: rough weather conditions, Indian wars, and the colonists' lack of experience decimated them. Their faith and self-discipline were their best defense, but then very little room was left for relaxation, enjoyment, sense of humor. This, at least, is the popular image of the Puritan life that was most vividly expressed by H. L. Mencken[6] in his well-known jocular definition of Puritanism as "the haunting fear that somebody, somewhere, may be happy" (Mencken, 1982).

If the life of the 17th- and 18th-century America was really gloomy and without any laughter is not easy to say. The main difficulty in trying to obtain a full picture lies in the lack of reliable sources. What can be said with certainty is that while American Puritanism dominated the country's life for a limited time only, its influence can be seen even today. Its power is perhaps best explained by the fact that many of its features survived under all kinds of circumstances that followed, thus helping create the general American mind in subsequent centuries (Bode, 1971). The aspiration to succeed and exceed, the belief that hard work is an indispensable ingredient of happiness, the cult of money as the status indicator, and perhaps even a conviction that they are very special people, all these can be taken as the characteristic features of Americans. However, Puritanism and the Puritan ethics did survive long enough to grasp the attention of Nathaniel Hawthorne[7] in the 19th century, and they can also be recognised

[6] Henry Louis Mencken (1880–1956) – journalist, satirist, cultural critic and scholar of American English, one of the most influential American writers and prose stylists of the first half of the twentieth century. He commented widely on the social scene, literature, music, prominent politicians and contemporary movements. As a scholar, he is known for *The American Language*, a multi-volume study of how the English language is spoken in the United States. (https://en.wikipedia.org/wiki/H._L._Mencken)

[7] Nathaniel Hawthorne (born Nathaniel Hathorne, 1804–1864) – novelist and short story writer, born in Salem, Massachusetts; his ancestors include John Hathorne, the only judge involved in the Salem witch trials who never repented of his actions. Nathaniel later added a "w" in order to hide this relation. He graduated from Bowdoin College in 1825. He published several short stories in periodicals, which he collected in 1837 as *Twice-Told Tales*. His four major romances are *The Scarlet Letter* (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) and *The Marble Faun* (1860). Much of Hawthorne's writing centers on New England, often featuring moral allegories with a Puritan inspiration, belonging to Dark Romanticism – cautionary tales suggesting that guilt, sin, and evil are the most inherent natural qualities of humanity. (https://en.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hawthorne)

as an important element of 20th-century novels such as *Babbitt* by Sinclair Lewis[8] or *Gravity's Rainbow* by Thomas Pynchon[9], but the literary legacy of the 17th- and 18th-century America is rather modest. It is interesting to study for historical reasons, and when we wish to illustrate the line of development of American culture.

THREE POETS TO REMEMBER

In the 17th and a large part of the 18th century there were no American novels, which can be partly explained by the fact that the Puritans viewed them as capable of drawing people's attention away from hard work. On the other hand, the same was not true of poetry, and in the 17th century we can speak of at least three American poets who were of more than a temporary importance. None of them can be quoted as really great, however, and it was not until two hundred years later that poetry written in America was really felt as American (Jovanović, 2013b), rather than as English verses that once used to be written on the other side of the ocean.

ANNE BRADSTREET (1612–1672) is generally understood as a pure poetic talent who in her own time was praised both in England, where her poetry was published, and in America, whose shores she reached on the Arbella and where her father and husband were both governors of the Bay Colony (Gordon, 2005). As the late poet and feminist

[8] Harry Sinclair Lewis (1885–1951) – novelist, short-story writer, playwright. In 1930, he became the first writer from the U.S. to receive the Nobel Prize in Literature. His works are known for their critical views of American capitalism and materialism between the wars, with also strong characterizations of modern working women. In the Swedish Academy's presentation speech, special attention was paid to *Babbitt* (1922), while his other famous novels include: *The Job: An American Novel* (1917), *The Innocents: A Story for Lovers* (1917), *Free Air* (1919), *Main Street* (1920), *Arrowsmith* (1925), *Mantrap* (1926), *Elmer Gantry* (1927), *The Man Who Knew Coolidge* (1928), *Dodsworth* (1929), *Ann Vickers* (1933), *Work of Art* (1934), *It Can't Happen Here* (1935), *The Prodigal Parents* (1938), *Bethel Merriday* (1940), *Gideon Planish* (1943). (https://en.wikipedia.org/wiki/Sinclair_Lewis)

[9] Thomas Ruggles Pynchon, Jr. (born 1937) – novelist, whose fiction and non-fiction writings encompass a vast array of subject matter, genres and themes, including history, music, science, mathematics. For *Gravity's Rainbow*, he won the 1974 U.S. National Book Award for Fiction. After publishing several short stories in the late 1950s and early 1960s, he began composing the novels for which he is best known: *V.* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966), *Gravity's Rainbow* (1973), *Mason & Dixon* (1997). Pynchon's most recent novel, *Bleeding Edge*, was published in 2013. (https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Pynchon)

Adrienne Rich[10] remarked, Bradstreet's '... individualism lies in her choice of material rather than in her style' (Rich 1967: *xix*), but her individualism should not be taken as some forced originality, unbecoming of a good Puritan. Bradstreet's originality became for the first time duly celebrated as Adrienne Rich in the foreword to the Hensley[11] edition of Bradstreet's works proclaimed her 'the first non-didactic American poet, the first to give an embodiment to American nature, the first in whom personal intention appears to precede Puritan dogma as an impulse to verse' (Rich 1967: *xix*). She wrote about two worlds she engaged and participated in on practically equal terms: the reality she shared with her family, and the world of the Bible. Like Emily Dickinson[12] much later (Knapp, 1989), Anne Bradstreet paid due attention to all little things around her and turned them into poetry, although she never approached them as being of metaphysical quality. She was a poet of daily life, of all those little acts that filled her own days as a housewife and a mother of eight children. Her style was plain, perhaps to the point of not exciting directness, however with enough poetic power. In her early poetry she addressed public matters as more becoming to survive for centuries (Gordon, 2005), perhaps not only because she was the first poet of merit to live and write in America – '... she wrote enough respectable and occasionally remarkable poetry to become the first lady of colonial Massachusetts literature' (Bode, 1971: 80).

---

[10] Adrienne Cecile Rich (1929–2012) – poetess, essayist and radical feminist, one of the most widely read and influential poets of the second half of the 20th century. Her first collection of poetry, *A Change of World* (1951), was selected by the renowned poet Wystan Hugh Auden (1907-1973) for the Yale Series of Younger Poets Award. She received tens of recognitions and honors. (https://en.wikipedia.org/wiki/Adrienne_Rich)

[11] Jeannine Hensley – former Assistant Professor of English at Wheaton College, Norton, MA. This collection of Anne Bradstreet's extant poetry and prose has long been the standard edition of the poetess' work, including a chronology of her life and an updated bibliography. (https://www.goodreads.com/author/.../3260836.Jeannine_Hensley)

[12] Emily Elizabeth Dickinson (1830–1886) – one of the most significant of all American poets. She briefly attended the Mount Holyoke Female Seminary before returning to her family's house in Amherst, MA. Gradually she became known for her reluctance to even leave her bedroom, while most of her friendships depended entirely upon correspondence. It was not until after her death when Lavinia, her younger sister, discovered her cache of poems that the breadth of her work became apparent to the public. Her first collection of poetry was published in 1890 by personal acquaintances Thomas W. Higginson and Mabel L. Todd, though both heavily edited the content. A complete, mostly unaltered, collection of her poetry became available only when scholar Thomas H. Johnson published *The Poems of Emily Dickinson* in 1955. (Jovanović, 2013a)

MICHAEL WIGGLESWORTH (1631-1705) was born in England, and came with his parents to New England when he was seven, subsequently to graduate from Harvard in 1651. The truth is that Puritans were not really great book-lovers, but they did appreciate knowledge and education, which is proved by the foundation of the Harvard College as early as in 1636 (Živojinović, 1971: 27); William and Mary, Yale, Princeton, Pennsylvania, Columbia, Brown, and Dartmouth followed by 1769 (Thelin, 2011). Wigglesworth gradually became a well-known public figure, and was also more responsible than any other individual for the popularity of a literary work among his fellow Puritans. His poem *The Day of Doom*, published in 1622, became the first American best seller – 'the first edition of eighteen hundred copies sold out within the year; frequent reprints appeared throughout the eighteenth century and at least three in the nineteenth.' (Bode, 1971: 116), so that the poem's impact upon the New Englanders can never be overestimated.

The Day of Doom seems to us today a harsh work, '... one of the most morbid poems ...' (Bode, 1971: 116) of the author's generation. Contrary to what could be expected, however, its first readers were not frightened; apparently even children loved it. The reason for such reaction can be found in the belief that those who are prepared for the End have nothing to worry about. As all of Wigglesworth's readers considered themselves righteous, they did not feel threatened by the poem's descriptions.

Christ is seen in *The Day of Doom*, and his coming causes terror and panic; lines 105–120 of the 305-line poem (as in Bode, 1971: 119–120) read:

The judge draws nigh, exalted high
upon a lofty throne,
Amidst the throng of angels strong,
like Israel's holy one.
The excellence of whose presence
and awful majesty
Amazeth Nature and every creature
doth more than terrify.
The mountains smoke, the hills are shook,
the earth is rent and torn,
As if she should be clean dissolved
or from her center borne.
The sea doth roar, forsake the shore,
and shrinks away for fear.
The wild beasts flee into the sea,
as soon as he draws near.

The Judgement is carried out in the already described mood. The saints are granted eternal bliss, but when all sorts of sinners begin to approach the Judge's throne, they encounter – vengeance. The poet even suggests that the saints will be pleased with witnessing the sinners' punishment and their suffering; such Schadenfreude[13] could go hand in hand with sainthood, and this was one of the really peculiar characteristics of Puritanism. The lines at the poem's end (as edited by Hayes, 2008: 128) read:

> The Saints behold with courage bold,
> and thankful wonderment,
> To see all those that were their foes
> thus sent to punishment:
> Then do they sing unto their King
> a Song of endless Praise:
> They praise his name, and do proclaim
> that just are all his ways.

Wigglesworth's poem was also responsible for the ridicule to which Puritanism was exposed in the following years. The joylessness of its descriptions was hardly made less repulsive by its monotonous reliance on the ballad meter, which the poet intended '... for those who eventually memorized "The Day of Doom" after reading it or hearing it read or recited aloud' (Hayes, 2008: 128), and unrefined rhymes. Indisputable, however, remains the fact that Wigglesworth himself was a widely read and highly cultured man, who deliberately stooped to the level of a popular reader, which is a trick often employed by authors who hope to produce a best seller.

EDWARD TAYLOR (1645–1729) was certainly the most accomplished, yet also the least known poet of his times, simply because he did not publish any poems in his lifetime. What is more, as Bode (1971: 181) puts it:

> He left his works in manuscript with the instruction that they remain unpublished. They were presented to the Yale College Library by Taylor's grandson and Yale's President, Ezra Stiles, in the latter part of the eighteenth century. He was brought to public attention by Thomas H. Johnson in 1937, and after Johnson published *The Poetical Works of*

[13] As explained by the Merriam-Webster Online Dictionary, *Schadenfreude* is the noun referring to *a feeling of enjoyment that comes from seeing or hearing about the troubles of other people*; *enjoyment obtained from the troubles of others.* Obviously borrowed from German language, normally not capitalized in English. (http://www.merriam-webster.com/dictionary/schadenfreude)

Edward Taylor (1939) he attracted considerable interest because of the force with which he expressed his genuine piety in various metaphysical conceits.

Edward Taylor is, as Donald E. Stanford[14], his later editor, puts it, "the last important representative of the metaphysical school" (Grabo, 1961). With his brilliant literary taste he knew better than anybody else how non-Puritan his poetry was; although he did not order his poems to be destroyed, he refrained from publishing even a single one of them. He thus made no impact on the development of American literature, and his belated discovery is important only for the scholars of the period who try to understand the mystery of his art that flourished in a most unfavorable environment of American wilderness. What Taylor was known for in his own time were his elaborate sermons that he delivered both to his own congregation of Westfield, Massachusetts, and as guest sermons throughout the colonies.

Sermon-writing became a form of art performed by accomplished preachers in front of interested and, within narrow theological limits, sophisticated audience, and at least some of the sermons can be understood as literary works of considerable merit.

SERMONS

Those who study the beginnings of the American literature today often erroneously assume that the more sophisticated sermons, particularly those prepared by highly educated preachers such as Edward Taylor, were presented to only an ordinary audience of Puritans whose education left much to be desired and who '... were asked to practise a piety which involved a complete self-abnegation' (Bode, 1971: 37). John Cotton[15], Thomas Shepard[16], or Richard Mather[17] were certainly much better educated

[14] Donald Elwin Stanford – born in Amherst, Ma, in 1913. He obtained both his BA and PhD from Stanford and his MA from Harvard, all in English. Before embarking on his teaching career, he was a freelance writer. Donald Stanford gathered together and printed most of Taylor's poetry in *The Poems of Edward Taylor* (1961); this edition can be complemented by Norman Grabo's *Edward Taylor* (1961), which appraises Taylor's poetry and relates it to his life. (https://www.google.rs/search?q=Donald+Elwin+Stanford)

[15] John Cotton (1585–1652) – clergyman in England and in the colonies, the preeminent minister and theologian of the Massachusetts Bay Colony. As a Puritan, he wanted to do away with the ceremony and vestments associated with the established Anglican Church and preach in a simpler manner. Cotton's written legacy includes a large body of correspondence, numerous sermons, a catechism, and a shorter catechism for children titled *Spiritual Milk for Boston Babes*,

than an average colonist, but it would distort the picture of New England Puritans if we tried to imagine a kind of a gap lying between them and their clergy. Even if we imagine them as being simple, what we know about them shows that they were quite familiar with theological problems – their great concerns being '... the nature of God, the nature of man, and the right relation between the two.' (Bode, 1971: 36). Although New England was never a true theocracy, its unique system was based not only on a very close correlation between clergy and lay officers, but in particular on the dominance of religion and theological disputes of interest to everybody, within the system of Puritan morality as summarized by John Cotton in his sermon on *The way of Life* (1641) – 'With the pattern of the traditional Seven Deadly Sins in mind, perhaps, he outlined the seven Puritan virtues: Industry, Dependence, Faithfulness, Humility, Cheerfulness, Modesty and Resignation. Of these the greatest was Industry. It was the duty and compulsion of every Christian to find some calling in which he could labor faithfully.' (Bode, 1971: 37).

The sermons played also other important roles in the society. In addition to offering new arguments in the contemporary theological debates, they were, for example, a part of the political process – *election day sermons*[18], and they played a

---

considered the first children's book by an American. (https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cotton_(minister))

[16] Thomas Shepard (1605–1649) – English, afterwards American, Puritan minister and a significant figure in early colonial New England, regarded as one of the foremost Puritan ministers of his day. He took special interest in Puritan ministry to the Massachusetts Native Americans. His written legacy includes an autobiography and numerous sermons, which in some measure of contrast with others of his day, tended to accent God as an accessible and welcoming figure in the individual life. (https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Shepard_(minister))

[17] Richard Mather (1596–1669) – Puritan minister in colonial Boston, MA, father to Increase Mather and grandfather to Cotton Mather, both celebrated Boston divines. He was a leader of New England Congregationalism, whose policy he defended and described in the tract *Church Government and Church Covenant Discussed, in an Answer of the Elders of the Severall Churches of New England to Two and Thirty Questions* (written 1639; printed 1643), an answer for the ministers of the colony to 32 questions relating to church government that were propounded by the general court in 1639. (https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Mather)

[18] Unlike sermons in the Church of England, supposed to *please and inspire*, New England Congregationalists argued that a good sermon was to *inform and convince*. Published colonial sermons show that most ministers did not mix religion and politics on Sundays, but when they were asked to preach an *election day sermon*, that was different. Such sermons asserted that civil

decisive role in attempts to scare the congregation back into the religious life – *jeremiads*[19] (Bercovitch, 1997). Their pattern did not vary much: they consisted of the explanation of the chosen Biblical quotations, interpretation, and finally application thereof to the everyday life of the pious.

It is only natural that the sermons were meant to be delivered orally, but some of them have been preserved in their printed form, so today's readers may find them repetitive, which is only to prove that repetition was, and has always been, a strongly effective rhetorical device. As such, they were meant to be delivered by skillful orators, and reading them silently gives far from right and just impression – '... the textual version of a sermon comes stripped of its church context, and yet it was the sermon's oral delivery by a minister preaching before his congregation that made a sermon a divine ordinance, ...' (Morris, 2005: 55). Be that as it may, the sermons are among the most reliable sources of our knowledge about a culture long gone.

DIARIES AND CHRONICLES

In addition to the sermons preserved to our day, it is from various diaries and chronicles that we derive our knowledge and sense of what life in the 17th-century America was like. Speaking generally, chronicles can be of great value for such purpose, but in the period referred to here they were perhaps too biased to be accepted as fully reliable. Early European chronicles were often shaded by too much praise to the sovereigns and their families, while early American journals, diaries, and histories

government is founded on an agreement between God and citizens to establish systems that promote the common good, so voters and rulers were told that they must do what is needed for their *peculiar circumstances*. The people were encouraged to promise to follow those they had elected, and rulers were to promise to act for the good of all. As long as rulers acted *in their proper character*, subjects were to obey; if rulers acted contrary to the terms of the agreement, people were *duty bound* to resist. (http://www.ucc.org/election-day-sermons-were-co)

[19] The term *jeremiad* refers to a sermon or another work that accounts for the misfortunes of an era as a just penalty for great social and moral evils, but holds out hope for changes that will bring a happier future. It derives from the Old Testament prophet Jeremiah, who in the seventh century BC attributed the calamities of Israel to its abandonment of the covenant with Jehovah and its return to pagan idolatry, denounced with lurid and gloomy eloquence its religious and moral iniquities, and called on the people to repent and reform in order that Jehovah might restore them to his favor and renew the ancient covenant. (https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/jeremiad.htm)

expressed the tendency to see and describe the earthly in terms of the heavenly. The tendency to portray the colonists' life as fulfillment of their holy mission often resulted in the authors' disregard for objective truth in favor of effective lectures and potential symbolic lessons. These accounts offer to us, however, an impression of what it was like to be present there and to participate in the birth of what is the American culture.

Always mentioned as the first, and certainly best known such chronicle is WILLIAM BRADFORD's *Of Plymouth Plantation.*[20] Bradford was one of the two leaders of the Mayflower group, subsequently the governor of the Plymouth Plantation for thirty years (re-elected every year), despite his plea for others to serve (Bode, 1971: 24). His history was written between 1630 and 1650, and in addition to being documentary it also offers two elements that gradually became typical of the New World writing: he firmly believed that America had been chosen as the venue for a very special experiment in the spiritual history of Man, at the same time fearing that evil in the people can bring that experiment to ruin. The tone of Bradford's chronicle, where the heroic was frequently intertwined with the melancholic, is well illustrated by his explanation of how the Pilgrims decided to set off for America in the first place (as in Bode, 1971: 27):

> ... a great hope and inward zeal they had of laying some good foundation, or at least to make some way thereunto, for the propagating and advancing the gospel of the kingdom of Christ in those remote parts of the world – yea, though they should be but even as stepping-stones unto others for the performing of so great a work.
>
> These and some other like reasons moved them to undertake this resolution of their removal, the which they afterward prosecuted with so great difficulties, as by the sequel will appear.

The price the colonists had to pay was really very high: half of the Mayflower passengers died not having spent a full year in America. Those who came only a decade later, after 1630, to found the Massachusetts Bay Colony, were by far better organized and their arrival was preceded by appropriate preparations. Their experience is of a great interest because they managed to create a much more complex administrative structure. It was an early pattern for the local government which has until this day been

[20] The work has carried many different titles. It was originally written as *Of Plimoth Plantation*, and it has also been published as *History of Plymouth Plantation*, *William Bradford's Journal*, and *The Bradford History*.

accepted in some parts of New England as crucial in dealing with a multitude of social problems.

Today we dispose of quite a few accounts of the life in the settlements written at various points of their pioneering days. John Winthrop's *Journal* – occasionally called somewhat too enthusiastically *The History of New England* (Hayes, 2008) – was never interpreted and transformed into a formal history which could possibly be compared with that by Bradford, but its value is immense all the same. Its entries are irregular however very serious, prepared by the leader of the Great Migration, "the chosen Moses of a new, and even mightier Exodus," as Perry Miller[21] calls him (Miller, 1983).

INSTEAD OF A CONCLUSION: TO PROVE AMERICA'S SPECIAL PLACE...

It is rather widely accepted today that perhaps the most important historical portrait of the first period of Puritan colonization of America was presented to the readership by COTTON MATHER (1663–1728), one of the most learned divines in Massachusetts Bay and the most prolific writer in colonial America (Bode, 1971: 139). In his *Magnalia Christi Americana* (*The Great Achievements of Christ in America*, or *Ecclesiastical History of New England from its First Planting*, 1702) he collected a large number of stories, narratives, and testimonies intended to prove America's very special place in God's project. Mather's works also provide a well of information, numerous biographies of outstanding citizens, and all other sorts of historical data that are precious sources of our knowledge of the beginnings of America.

SAMUEL SEWALL (1652–1730) offered a different, much more personal, account of those times in his *Diary*, which has become the most famous journal of colonial New England (Bercovitch, 1997), covering the years 1673–1729, the crucial period when life in the colonies was becoming increasingly more secularized. It is also important to remember that Sewall was one member of the special court which

[21] Perry G. E. Miller (1905–1963) – Harvard University professor, an authority on American Puritanism, and a co-founder of the field of American Studies, often referred to as "the master of American intellectual history". In his most famous book, *The New England Mind: The Seventeenth Century* (1939), Miller adopted a cultural approach to illuminate the worldview of the Puritans, unlike previous historians who employed psychological and economic explanations. (https://en.wikipedia.org/wiki/Perry_Miller)

pronounced "the witches of Salem" guilty[22]. Having subsequently realized that he had made a terrible mistake, he was strong enough to admit it publicly, and his *Diary* provides us with an insight into the soul of the man regretting what he did and aware of the irrevocability of his wrong judgement.

EDWARD JOHNSON (1598–1672) was a pious Indian trader, who arrived in Massachusetts in 1630 and soon became a staunch defender of the theocracy (Bode, 1971: 99). One more text which is worth mentioning here is his *Wonder-Working Providence of Sion's Saviour in New England* (1654). It is not reliable as a historical source, and has frequently been scorned as simplistic and naïve. Johnson was not a clergyman, and he did not study at the university; he simply expressed the views and positions of less sophisticated, ordinary colonists. His basic intention was to portray America as the place of the final battle between good and evil, Christ and Satan. In that he realized that the duel would be a long one, but he had no doubts about the outcome, the same as he did not doubt the colonists' special role in the events to come. This firm conviction about the outcome of their "errand into wilderness" was exactly what best characterized the early colonists. The lack of such certainty and growing disillusionment and disenchantment with their own imperfection were, on the other hand, what marked the colonial settlers' entry into the eighteenth century.

* * *

Histories of American literature seem to go quick over the eighteenth century, generally marked by and remembered for its liberalism (Jovanović, 2014: 87). To explain this perhaps best serves the fact that there were no literary works of great value and significance until the end of the century. The truth is that there were, however, philosophical, religious, and political writings which are important today not as literary works but as a record of different tendencies and events that marked the end of the domination of Puritanism and announced the arrival of the Age of Reason. This is perhaps why historians of early American literature describe the eighteenth century in

[22] The *Salem Witch Trials* were a series of hearings and prosecutions of people accused of witchcraft in colonial Massachusetts between February 1692 and May 1693. The trials resulted in the executions of twenty people, fourteen of them women. Five others (including two infant children) died in prison. Twelve other women had previously been executed in Massachusetts and Connecticut during the 17th century. The episode is one of the Colonial America's most notorious cases of mass hysteria. It has been used in political rhetoric and popular literature as a vivid cautionary tale about the dangers of isolationism, religious extremism, false accusations, and lapses in due process. (https://en.wikipedia.org/wiki/Salem_witch_trials)

the light of the juxtaposition between the two most powerful minds of the period: Jonathan Edwards (1703–1758) as the last great proponent of the essence of Puritanism, and Benjamin Franklin (1706–1790) as the most widely known eighteenth-century American Deist, intellectual believing that human beings can only know God via reason and observation of nature.

REFERENCES

Bercovitch, S. (Gen. Ed.) (1997). *The Cambridge History of American Literature – Volume One: 1590-1820*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bode, C. *et al.* (Eds.) (1971). *American Literature* – An Anthology with Critical Introductions, Volume 1 *The 17th and 18th Centuries*. New York: Washington Square Press.

Gordon, Ch. (2005). *Mistress Bradstreet: The Untold Story of America's First Poet*. New York: Little, Brown.

Grabo, N. S. (1961). *Edward Taylor.* New York: Twayne.

Hayes, K. J. (2008). *The Oxford Handbook of Early American Literature*. New York: Oxford University Press.

Hurwitz, H. L. (1974). *An Encyclopedic Dictionary of American History*. New York: Washington Square Press.

Jovanović, S. D. (2013a). 'Poezija Emili Dikinson: čudesan smisao tek oživele reči' in: *MITOLOŠKI ZBORNIK*, Centar za mitološke studije Srbije, Rača, No. 29, pp. 355-383.

Jovanović, S. D. (2013b). 'Emerson and Thoreau – Two Great *Men Thinking*' in: *CIVITAS*, Fakultet za pravne i poslovne studije "Dr Lazar Vrkatić" Novi Sad – III (MMXIII), No. 5, pp. 9-23.

Jovanović, S. D. (2014). 'Robert Frost and Ezra Pound: Complexity of Thought and Imagistic Precision' in: *CIVITAS*, Fakultet za pravne i poslovne studije "Dr Lazar Vrkatić" Novi Sad – IV (MMXIV), No. 7, pp. 86-103.

Knapp, B. L. (1989). *Emily Dickinson.* New York: The Continuum Publishing Co.

Mencken, H. L. (1982). *A Mencken Chrestomathy: His Own Selection of His Choicest Writing.* New York: Vintage.

Miller, P. (1983). *The New England Mind: From Colony to Province.* Cambridge, MA: Belknap Press.Morris, A. M. E. (2005). *Popular Measures: Poetry and Church Order in Seventeenth-century Massachusetts.* Newark, DE: University of Delaware Press.

Restad, P. L. (1996). *Christmas in America: A History*. Oxford: Oxford University Press.

Rich, A. (1967). 'Anne Bradstreet and Her Poetry'. Foreword to *The Works of Anne Bradstreet*, *ix-xx*. Edited by Jeannine Hensley. Cambridge: Harvard UP.

SAD (1967). Article United States (of America), Encyclopaedia Britannica (1965), Volume 22, pp. 713-859, translated by Branka Tasić. Beograd: Vuk Karadžić.

Thelin, J. R. (2011). *A History of American Higher Education*, 2nd Edition. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Trevelyan, G. M. (1974). *A Shortened History of England*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Živojinović, D. R. (1971). Dokumenti o američkoj istoriji. Beograd: BIGZ.

Adrienne Rich (Oct. 7, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/Adrienne_Rich

H. L. Mencken (Oct. 9, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/H._L._Mencken

Jeannine Hensley (Oct. 7, 2017). Retrieved from
https://www.goodreads.com/author/.../3260836.Jeannine_Hensley

Jeremiad (Oct.7, 2017). Retrieved from
https://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/jeremiad.htm

John Calvin (Oct. 2, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/John_Calvin

John Cotton (Oct. 9, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cotton_(minister)

John Winthrop (Oct. 2, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/John_Winthrop

Martin Luther (Oct. 2, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther

Nathaniel Hawthorne (Oct.3, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hawthorne

Perry Miller (Oct 9, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Perry_Miller

Promised Land (Oct. 9, 2017). Retrieved from
https://en.wikipedia.org/wiki/Promised_Land

Richard Mather (Oct. 9, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Mather

Salem witch trials (Oct.7, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Salem_witch_trials

Schadenfreude (Oct. 7, 2017). Retrieved from http://www.merriam-webster.com/dictionary/schadenfreude

Sermons (Oct.7, 2017). Retrieved from http://www.ucc.org/election-day-sermons-were-co

Sinclair Lewis (Oct. 3, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Sinclair_Lewis

Thomas Pynchon (Oct. 3, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Pynchon

Thomas Shepard (Oct. 9, 2017). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Shepard_(minister)

СЛОБОДАН Д. ЈОВАНОВИЋ

АМЕРИКА: *ПУРИТАНСКА* КЊИЖЕВНОСТ ПРЕ *ДОБА РАЗУМА И ПРОСВЕТИТЕЉСТВА*

Резиме: Пуританска традиција у америчкој књижевности, и у америчкој култури уопште, занимљива је појава, пошто пуританци нису били ни прва а ни најбројнија група досељеника на нови континент. Чињеница је ипак да су долазак брода Мејфлауер на обалу Америке 1620. године и каснији настанак Плимутске плантаже, коју је створило стотинудвоје његових путника, временом почели да се узимају као зачетак данашње Америке. У настојању да се схвати она силна снага у борби да се преживи коју су испољили ти малобројни одважни људи, као и сва моћ њихове вере и њихових убеђења, овај рад је намерен да подсети на разлоге који су пуританце повели на овај „задатак у дивљини"; истовремено је потребно показати и да живот у Америци 17. и 18. века није био у свему безбојно смркнут и тужан. Највећу тешкоћу овде налазимо у недостатку поузданих извора и непосредних илустрација, мада се у поезији 17. века јасно истиче присуство троје песника чији су значај и вредност све само не неприметни и пролазни. Кад је у питању 18. век, историчари америчке књижевности као да прелазе преко тог периода – ретко му посвећују више од једног обичног поглавља у својим прегледима, што се објашњава чињеницом да и нема књижевних дела од неког изразитог значаја све до câмог споја с деветнаестим веком. Наравно, било је

филозофских, верских и политичких списа који су важни не толико као књижевни радови колико као сведочанства о збивањима која су означила крај доминације пуританизма и наилазак квалитативно сасвим новог периода, који се назива Добом разума и просвећености.

Кључне речи: пуританци, успех, поезија, проповеди, дневници и хронике.

Датум пријема: 18.10.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 5.12.2017.

ПРЕГЛЕДНИ РАД

УДК: 821.111.09-31 Голдинг В. Ц.

Ивона З. Радојевић*

ОШ „Филип Филиповић“, Чачак

ЦИВИЛИЗАЦИЈА И ДИВЉАШТВО У РОМАНУ *ГОСПОДАР МУВА* ВИЛИЈАМА ГОЛДИНГА

Сажетак: Проучавајући групу дечака старости од шест до дванаест година на ненасељеном острву, Голдинг истражује предности и мане цивилизације. У свом делу *Господар мува* наводи нас на закључак да је човек у исто време и добар и лош и да је његова природа себи бескрајно контрадикторна. Док пратимо пустоловине двојице главних јунака, Ралфа и Џека, постајемо свесни чињенице да не постоји јасна граница између цивилизације и дивљине човековог срца. Ралф представља цивилизацију и владавину разума, док Џек симболизује инстинкте и необузданост човекове природе. Упркос очигледном антагонизму, који карактерише однос ове двојице дечака, препознаћемо Ралфа у Џеку и Џека у Ралфу. Па тако, на почетку романа, затичемо дивљег Џека који поштује и понаша се у складу са цивилизацијским правилима. Међутим, он убрзо схвата да нема другог излаза, па разјарено одлази у шуму формирајући сопствено друштво дивљака. С друге стране, првобитно цивилизовани и разумни, Ралф прераста у звер спремну да убије свакога ко је угрози. Голдинг успева у намери да својим читаоцима омогући једно сасвим ново искуство, па књигу завршавамо обогаћени потпуно другачијом перспективом у погледу на природу човекове душе. Овај рад ће приказати, с једне стране, како дечаци, и човек уопште, услед немоћи да сагледају, схвате и прихвате дивљи и необуздани део сопственог бића, страдају деградирајући у потпуно крвожедно дивљаштво, а с друге стране, како је цивилизација, и поред људских тежњи ка бољем и уређенијем свету, нестабилна

* ivonaradojevic86@gmail.com

творевина која се изнутра лако може урушити и претворити у своју негацију.

Кључне речи: разум / инстинкти, рационално / ирационално, добро / зло, трулеж, корумпираност, прогрес / деградација

Увод

Поред великог броја авантуристичких романа са традиционалним локалитетом радње на пустом острву које читалачка публика и данас жељно прихвата (*Острво са благом*, *Ветар у врбаку*, *Олуја на Јамајци*[1], *Ласте и Амазонке*[2], *Робинзон Крусо*, или *Швајцарска породица Робинзон*), Голдинг бира књигу под називом *Корално острво* као модел за све што, у овом виду литерарне традиције, намерава да критикује као нереално. За ову изванредну критику човека, његове свести и душе, можемо да захвалимо Роберту Балантајну, који је својом викторијанском причом о групи енглеских дечака послужио као непосредан извор за Голдингову сјајну сатиру.

Посматрајући историјски контекст и политичку светску сцену у време у ком су настали романи *Корално острво* и *Господар мува*, примећујемо да Балантајн своју књигу пише 1858. године, у доба када су европске технологије, култура и религија доминирале светом. Британија је, посебно, контролисала огромно пространство док су њени становници несумњиво веровали да им је Бог дао право да на остале земље света шире материјалне и духовне добробити прогреса који су остваривали. За њих, будућност је представљала наду у још већи просперитет и неограничен напредак. Међутим, само након једног века, 1954. године, када Голдинг пише *Господара мува*, овакве оптимистичне викторијанске наде су у потпуности дискредитоване. Индустријска депресија, распад Британског царства, опадање религијског утицаја, два светска рата која су резултирала у ужасима концентрационих логора и бацања атомских бомби на Хирошиму и

[1] Луис Хејл пореди *Господара мува* са *Олујом на Јамајци* наглашавајући да је Голдингово дело тематски растрзан и превише академски роман, јер своје читаоце оставља с питањем. „Која је сврха?" Детаљније види Halle, L. (1963: 5).

[2] Поред овог дела, Артур Ренсом је написао дело чија радња чак и више подсећа на радњу *Господара мува* – *Secret Water*. Наиме, деца поморског официра се у игри сукобљавају са локалном групом деце која глуме дивље племе. Присутни су ритуали и псеудожртвовања, али су деца у основи добра и фина и све остаје на нивоу игре.

Нагасаки, уништили су најмањи трачак вере у прогрес како за Голдинга, тако и за многе његове савременике.

Насупрот идеализованим, несебичним и храбрим ликовима *Коралног острва*, који, свесни свог Творца и вољених родитеља, међусобно сарађују зарад општег добра, без иједне грешне и нечисте мисли, речи и дела, налазе се Голдингови дечаци. Они су себични, склони хедонизму и потпуно заслепљени краткорочним уживањем у игри и лову науштрб дугорочне добробити и спасења. Хендикепирани похлепом, сујеверјем и страхом, несвесни свог Творца, заборављају родитеље и напуштају стандарде које је цивилизовани свет одраслих установио и њима наметнуо. Поврх свега, окрутни су, некооперативни, осветољубиви и, на крају, аутодеструктивни. У ироничном критиковању Балантајнове идеализоване слике, Голдинг заправо критикује читаву романтичарску традицију „племенитог дивљака“[3]. Због тога његов први роман о невиности детета говори као о простој заблуди, јер је хомо сапиенс, по својој природи, склон злу које не може да контролише нити може да избрише било који људски створен политички систем без обзира колико уважен био (Usha, 2008: 30).[4]

Господар мува – ИСТИНА О ПРАВОЈ ПРИРОДИ ЧОВЕКОВЕ ДУШЕ

Синтагма *господар мува* је превод грчке речи *beelzebub*[5] (на хебрејском *ba'alzevuv*), а денотира оваплоћење зла, ђавола, сотону, Мефистофелеса. Голдинг изједначава *господара мува* са латентном ђаволском силом, присутном у људима, тако грозном да „би измет прекривен мувама најбоље могао да је представља”

[3] Позивајући се на ставове француског филозофа Жан Жак Русоа, ова традиција истиче да је човекова природа у основи добра, али да ју је цивилизација својим друштвеним, политичким, религиозним, образовним и правним институацијама удаљила од његове изворне невиности и доброте. Иако примећује многе недостатке цивилизације, Голдинг одбија да поверује у истинску и потпуну доброту и неисквареност човекове душе.

[4] Услед словних ограничења нисмо у прилици да додатно објаснимо везу између зла и политичких система коју Голдинг препознаје. Довољно је, пак, поменути да је тадашња политичка сцена модерног цивилизованог човека видела као морално савршеног.

[5] Милица Михајловић подсећа да је код Филистинаца Господар мува означавао зло, Белзебуба, док су га Јевреји преобратили у Господара нечисти, да би га хришћани, касније, обликовали у Господара свих ђавола, Сатану. Видети Михајловић, М. (1983: 341-356).

(Dick, 1987: 21). Наслов романа се односи и на мотиве корумпираности, покварености и поганости. Измет и пропадање функционишу као метафоре за приказану опасност од зла, било да је реч о распадајућем „смрдљивом" телу мртвог падобранца за које дечаци верују да је звер, или о поквареној свињској глави пободеној на штап, која представља жртву мрачним силама (Господар мува[6], 2007: 151).

Желећи да избегне једноставна тумачења у оквирима викторијанске авантуре, Голдинг у есеју *Басна*[7] наводи: „*Господар мува* је вишеслојно дело које је отворено за различите интерпретације. Он представља алегорију дезинтегрисаног друштва насталог услед трагичне грешке у човековој природи."[8] Човек не успева да препозна ову грешку, и себе лишава могућности да дође у склад са ирационалним делом своје душе (Fitzgerald & Kayser, 1992: 78).

Овај роман је неретко виђен и као антиутопијска сатира, јер острво, на којем дечаци бораве, микрокосмички представља људско друштво, то јест свет одраслих, који су и одговорни за првобитни пад дечака[9]. Психолошки гледано, роман нам показује како ће садизам (симболички приказан кроз лик Роџера) и апсолутни тоталитаризам (Џек) увек надјачати и покорити интелигенцију (Пиги) и здрав разум (Ралф). У политичком погледу, ово дело представља драматизацију „модерне политичке ноћне море" у којој харизматични ауторитаризам уништава одговорну демократију (Usha, 2008: 32). Голдинг често истиче утицај који је Други светски рат имао на његов живот и на промену његовог става од идеалисте који је некритички веровао у савршеност човека до скептичног посматрача који је открио мрачну истину дате природе човека. Поморска несрећа Титаника, а касније и рат, пољуљали су његову веру у либерално-оптимистичну слику човека која је, у том тренутку, доминирала политичком сценом. Говорећи о утицају који је рат имао на његово поимање човечанства и политичких система, Голдинг евоцира сећање на страдање Јевреја и геноцид који су над њима чиниле нације

[6] У даљим наводима ГМ.

[7] „Fable" у The Hot Gates, 4.

[8] Фицџералд и Кајзер (1992) прихватају мишљење Бејкера и Дика који препознају утицај Еурипидових Бахантки на Голдингово стваралаштво. Видети Bernard (1967: 26-33) и James (1988).

[9] Овде се мисли и на физичко пропадање дечака кроз ваздух (из авиона), али и на морално посрнуће.

високог степена цивилизацијске[10] развијености. Стога, своје коментаре често фокусира на потенцијале и ограничења демократског идеала. Иако подржава демократију, препознаје и признаје њене слабости:

„Не можете дати слободу људима, а да притом не ослабите њихово друштво (као инструмент рата), па Вам је то као овца међу вуковима. Ја се не питам толико да ли је демократија прави начин колико ме брине да ли она, као таква, може да преживи и одржи се.“ (Keating, 1962: 189-190)

Одричући се свих својих цивилизованих принципа како материјалног и технолошког тако и моралног прогреса, дечачко друштво на острву показује неефикасност политичких организација које покушавају да истраже, спутају, потисну и анулирају најдубље и најдеструктивније анималне инстинкте људских бића. Голдинг сматра да само онда када демократија препозна ове мрачне силе, може да се нада да ће успети да се са њима и избори (Dickson, 2008: 55).

За нас је јако битан Голдингов став према пореклу зла. Критичари, попут Грина, огњиште зла искључиво проналазе у оквирима човековог бића. „Голдингов је аксиом да је човек, и само човек, створио зло на свету”. (Green, 1964: 173) Међутим, Грин у својој анализи не иде довољно дубоко у срж проблематике извора зла. Голдинг у својим делима зло не ограничава само на групу дечака старости од шест до дванаест година који су изоловани на пустом острву. Свет у који они долазе је свет који је већ пао, и при том не мисли само на цивилизовани свет у ком влада рат (из каквог и долазе), већ корумпираност и трулеж проналази и у природи.

[10] Термин цивилизација се у политичкој пракси колонијализма примењивао са циљем да се направи јасна и непремостива разлика између најмоћнијих европских држава тог времена и тзв. дивљих народа на које се у процесу колонијализације наишло у Африци, Јужној Америци и Азији. Као таква, цивилизација служи да означи виши ступањ у развоју човека као друштвеног бића, наиме онај ступањ који следи после фазе дивљаштва и представља антитезу примитивној култури и варварству. Однос „цивилизованих“ (европских) и „дивљих“ трансформише се у поларитет просвећени–непросвећени, и тада народи вишег нивоа образованости и просвећености, познатији као колонизатори, у својој култури добијају посебну мисију – да преобразе, цивилизују „дивље“ народе. Некритичко прихватање претпоставке да висок ступањ развијености науке и уметности цивилизованог човека нужно чини и високо моралним је управо оно што Голдинг испитује и оштро критикује.

Голдинг реагује на романтичарско виђење човека као племенитог бића. Инсистира да у човеку постоји дубоко укорењено зло, непозната, мрачна и деструктивна сила коју појединац мора да спозна и контролише. Староегипатска литерарна традиција[11] подстакла је Голдинга да семе зла препозна у дубинама човекове душе, док су га искуства из рата довела до схватања да човек у себи носи потенцијал да буде бескрајно бруталан[12] уколико околности од њега то буду захтевале (Usha, 2008: 33). Схватио је да су развој интелигенције и материјални прогрес човека учинили корумпираним, насилним и деструктивним. У сазревању те визије пресудно је било послератно откриће да су припадници једног од технолошки најразвијенијих народа на свету били спремни на зверства незамисливих размера:

> Ако хоћете да знате одакле потиче трагедија, трагично осећање у тој књизи, могу само да кажем да оно потиче из периода највећег очаја у мом животу, када смо после рата установили шта су нацисти радили. И како су се приче распредале, једна страшнија од друге, тако се рушио мој либерални свет. Мислио сам да се суочавам са прародитељским грехом, са хомо сапиенсом, створењем које се рађа у срцу, с очњацима, и ноктима. У томе је била трагедија и то је за мене било дубоко, постепено откривање шта је човек, те нисам видео излаза из тога, и то вам *је Господар мува*. (Medcalf, 19757: 25)

Распршених младалачких снова о људској доброти и добронамерном Богу на дивном небу, свестан тога шта је човек у стању да уради другом човеку, Голдинг схвата да похлепа, урођена окрутност и себичност почивају у свима нама, а не само у нашим ратним непријатељима и да само чекају услове који ће изазвати њихову снажну манифестацију (Голдинг, 1965: 87). Управо то и чини тему његових дела – човекова спремност да другом човеку учини нељудско дело,

[11] Пишући прву страницу своје позоришне представе о старом Египту, седмогодишњи Голдинг је схватио да његови ликови морају говорити својим језиком, па је научио хијероглифе. Поред староегипатске митологије и књижевности, велики утицај на Голдингово стваралаштво имала је и античка Грчка. Видети Medcalf (1975).

[12] На крстарици и ракетном броду, сам Голдинг, био је познат по одлучној суровости у акцији, иако је тврдио да је тај углед стекао захваљујући „нервном тику који би изобличио његово лице у нацерен израз у тренуцима стреса“. Видети Bernard (1983: 121).

као и тренутак када је човек пао[13] из стања савршене невиности у каквом је рођен. Схватио је да човек, није „изузетан човек без мане, већ просечан човек...његово стање је да буде морално болесно створење" (Голдинг, 1965: 87).

Цивилизација и *дивљаштво* – супротстављени, али и нераскидиво повезани принципи

Голдингу је била позната Кантова филозофија према којој се развој цивилизације поистовећивао са развојем ума, али која је упозоравала да развој науке и технолошки прогрес нужно не морају да значе и морални напредак човека. Уколико се човек налази на високом ступњу науке и уметности, он постаје цивилизован, али не нужно и моралан. Голдинг се, у извесној мери, ослања и на Русоа који преферира дивљаштво истичући да је цивилизовани свет у великој мери култивисан науком и уметношћу, обликован различитим друштвеним инстанцама уљудности и пристојности, али да му много недостаје да би се могао сматрати морализованим. У проучавању *Господара мува* критичари полазе од нуспојава цивилизацијског прогреса и негативног утицаја који је цивилизација имала на стање човековог духа. Па тако, Лопичић истиче повезаност зла са цивилизацијским напретком, тачније са развојем интелигенције као његовим узроком. Према њеним речима, „интелигенцијски скок" је обезбедио услове за манифестовање зла које је претходно потенцијално постојало у човеку (Лопичић, 2002: 92). Она се ослања на Голдингов разговор са Бајлзом у ком Голдинг експлицитно поистовећује интелигенцију са злом.[14] Поред привида просветљења, интелигенција угрожава човеково духовно биће остављајући га у мраку пред основним егзистенцијалним питањем: како живети? (Лопичић, 2002: 137) Разум према ком цивилизовани човек управља своје поступке склон је да нађе рационална објашњења за неморалне поступке и потисне све непожељне елементе човековог бића. Стога, зло које Голдинг препознаје у дивљачком задовољавању анималних потреба дечака на острву, претходи и изнова се открива. Отен сматра да преступ самозадовољења инстинката проистиче из човековог природног стања и да је „неприродно, нељудски да човек не згреши" (Otten, 1982:74). Модеран човек бежи од самоспознаје, својим интелигенцијски развијеним умом дубоко

[13] Голдинг пад посматра у теолошком смислу, мислећи на библијско приказивање деградације моралних начела присутних у човеку.

[14] Видети Biles (1970: 109).

потискује дивљину која почива у његовом бићу. Он стрепи од истине најчешће претпостављајући да она мора бити кобна по њега, због чега се одлучује на живот у суштинском незнању (Лопичић, 2002: 193). Оно што желимо у овом раду да истакнемо је неопходност брисања стриктне границе између цивилизације и дивљаштва. Морамо остварити увид у праву природу сопственог бића које прожимају оба супротстављена принципа. То је пут којим нас Голдинг води у нади да ћемо успети да препознамо и прихватимо обе стране свог бића, и ону „добру“ (социјално-политички прихватљиву, цивилизовану и разумну) и ону „лошу“ (мање пожељну, дивљу и необуздану) страну.

Дечаци – добри (цивилизовани) или лоши (дивљи)

Читалац прво упознаје дванаестогодишњег светлокосог дечака који би, када је реч о ширини и снази рамена, могао „бити боксер”, али чије су очи и уста „благи, озбиљни” (ГМ: 12). Готово одмах након авионске несреће, која се догодила непосредно пре самог почетка романа, Ралфа бирају за вођу, што осликава несвесну потребу дечака да пресликају демократски политички образац Британије. Ралфа, чак, можемо и посматрати као симбол британског империјализма. Острво у Ралфовом првом маштању је коралнo острво, острво на којем ће британски дечаци сигурно победити дивљину природе (како оне која их окружује тако и оне у њима самима) и било ког другог непријатеља на кога ће, можда, наићи; острво на ком ће они провести време у незаборавној авантури, на коме ће градити своје царство све док не буду спасени. Ралфов отац, командир у Морнарици, спасиће дечаке када добије одсуство. Ралф се хвали: „Мој отац је у ратној морнарици. Он каже да више нема непознатих острва на свету. То значи да краљица има слику овог острва.” (ГМ: 39) Овај коментар, праћен аплаузом присутних дечака, показује Ралфово некритичко прихватање ауторитета – сопственог (на овом острву), ауторитета свог оца, али и краљице, доносећи на острво наслеђе цивилизацијског империјализма.

Симбол Ралфовог значаја као представника цивилизацијске демократије је шкољка, коју Пиги проналази на плажи и коју користе да би сазвали састанке на којима онај ко је држи има право да говори. „Магична бела шкољка”, „амајлија” (ГМ: 187) симболизује владавину права. Ралф осећа извесно „топло поштовање” (ГМ: 80) према шкољки и она је начин на који дечаке разликујемо од животиња. Због тога Пиги пожурује Ралфа да дуне у њу, јер „ако не дунеш, ионако ћемо ускоро постати животиње.” (ГМ: 94)

Ралф и Пиги су ти који желе да раде оно што је према цивилизацијским стандардима исправно. Јасно је да је Пиги на страни моралности када објашњава

шта је све спреман да уради да би вратио украдене наочаре. Ралф жали за цивилизацијом. Иако, на почетку, жели да постане дивљак, идеја о спасењу и повратку кући му је привлачнија. Спас, ватра и Пигијеве наочаре су повезане са цивилизацијом, светом одраслих и домом. Ловци, пак, игноришу идеју спасења у корист ирационалног и дивљаштва, због чега Пигија уђуткују кад пита „Шта је боље? Бити чопор обојених црнаца као ви, или бити разуман као Ралф?" (ГМ: 185) Ралф сматра друштво ловаца дементним, пропалим, а њихово ритуално веровање и опседнутост звери личи му на губитак „здравог" разума. Разум се повезује са добрим и дечаци који се залажу за закон и ред, и цивилизацијским начелима желе да пођу до спасења, јесу добри. Ирационално и неразумно понашање као и дечаци који постају дивљаци повезују се са принципом зла и звери. Међутим, двојица вођа, Ралф и Џек, примери су Голдинговог става да не постоји ни искључиво и потпуно добар нити апсолутно зао човек. Да Голдинг не прави тако јасну дистинкцију између доброг и лошег у човековој души, видимо и у *Наследницима*[15] у којима нам даје управо обрнуту слику. Доброта је квалитет који поседују невини и нежни неандерталци[16]. Нови људи су убице и ловци који су изгубили своју невиност и почели да манипулишу светом у своју корист. Нови човек није толико зао, колико је изгубио своју невиност, и иако се његови поступци заснивају на интелигенцији, он је ловац попут Џека и Роџера. На овај начин, Голдинг жели да укаже и усмери своје читаоце на одсуство стриктне и јасне дистинкције између добра и зла, разума и инстинката, цивилизације и дивљаштва. Чини нам се да Голдинг није желео само да укаже на њено одсуство. Инсистирањем на померању границе између супротстављених полова он наводи читаоце да схвате и прихвате неопходност њиховог судејствовања и супостојања за опстанак.

Наш протагониста, Ралф, пример је ове Голдингове намере. На почетку романа, први се радује идеји слободе:

„Мислим да нема [одраслих].

[15] Други Голдингов роман, написан 1955. године, прича је о неандерталцима на рубу истребљења које је проузроковао хомо сапиенс.

[16] Њихове душе су чисте управо зато што не размишљају рационално, зло не приписују природи других људи, и зато не убијају, а своју заједницу заснивају на моралним начелима базираним на веровању у Оу, богињу која означава мајку земљу, и с пуним правом их можемо окарактерисати „непалим бићима" (unfallen people) (Hynes, 1976: 90).

Светлокоси је ово рекао озбиљно, али одушевљење због острварене жеље ипак га је савладало. Насред ожиљка начинио је стој на глави и широко се нацерио наглавце окренутом дебелом дечаку.

Нема одраслих.” (ГМ: 10)

Без одраслих, цивилизације и правила замишља како ће уживати да буде дивљак, а ипак, касније бира да остане на страни разума и идеје о спасењу. Међутим, његова природа доживљава потпун преокрет и враћа се у стање с почетка романа, само овога пута с тешким бременом сазнања да човек није ни невино ни истински добро и чисто биће. Након што га ловци прогоне, и сам постаје звер која се бори за опстанак и тад прихвата дивљаштво.

Иако осећа поштовање према рационално-демократским социјалним стратегијама које Пиги предлаже за решавање проблема на острву, Ралф на тренутке потпада под утицај тежње и јаке жеђи за проливањем крви и насилном агресијом коју представља лов и тада га, у извесној мери, привлачи дивљаштво. Највећу промену доживљава тек онда када Џек, вођа хорских дечака и ловаца, угрожава, а на крају и краде, његов ауторитет. Ралф постаје песимистичан по питању промена на острву и у њему се јавља осећај одговорности према онима којима је заштита неопходна (Пигију и малима), схвата вредности које Пиги као извор демократије представља, као и опасност која му прети, а која је илустрована Џековим ликом. Промена у Ралфовом унутрашњем бићу, свести и самоспознаји, окарактерисана је не само све већим слабљењем његовог ауторитета насупрот све већем броју дечака који се прикључују Џеку, већ и његовој све већој нелагодности према „прљавштини и пропадању” које примећује на свом телу и дугој коси која му упада у очи. Увидевши стеге свог ума, које му је наметнула цивилизација, Ралф у свом новом расположењу схвата да „су превоји кошуље крути као картон”. Примећује „како му отрцане ивице кратких панталона остављају неугодан ружичасти траг на бутинама. Згрченог ума, Ралф је открио прљавштину и пропадање, схватио је колико му се не допада да стално склања замршену косу с очију.” (ГМ: 78)

Честим излетима у носталгију у току којих се Ралф присећа призора када је „све било у реду”, када је „све било ведро и дружељубиво”, оживљавајући епизоду из своје „невине” енглеске младости, продубљује се, сада, све присутнија промена у Ралфовој души (ГМ: 115). Како смо већ од половине књиге и могли наслутити, Ралф не остаје вођа, већ бива прогоњен и спасен тек када британски официр, у последњем тренутку, открива изгубљене дечаке (ГМ: 205-206).

Голдинг јасно истиче Ралфове административне дужности – слике душевне равнотеже и моћи, које разум креира, омогућавају Ралфу да анархију у свом срцу држи под контролом. Тифоновски, разорни и деструктивни елемент,

препознајемо, наравно, у Џеку, црвенокосом пегавом дечаку склоном руменилу које се јавља на његовом лицу када се наљути или када је фрустриран. Према египатском Миту о Озирису[17], Тифон је, управо такав, црвен и румен, завидан, бесан и жедан моћи и владавине. У њему су отеловљене човекове најмрачније жеље и потребе чије је постојање цивилизација, својим наметнутим моралним оквирима, покушала да занемари и потисне. Џек је Голдингов Тифон коме се појављује руменило у лицу због понижења када дружина бира Ралфа за вођу чак и након другог гласања. Тада се црвени јер је надмудрен. „Пеге на Џековом лицу нестале су под црвенилом смртног понижења." (ГМ: 25) Жели да остали дечаци препознају његову посебност и црвени када му је понос повређен. Завидан је, поносан и црвен. Црвенило се јавља као манифестација повређеног поноса. Персонификује амбицију и ловачку жељу да буде вођа. Након другог пораза у сукобу са Ралфом, Џек одговара стварањем сопственог друштва и објављивањем рата Ралфу.

Ралф и Џек су непомирљиво различити у својим природама, ставовима и одрастању: „два континента искуства и осећања, неспособни да досегну један другог" (ГМ: 57). Њихова два света су суштински непомирљива: „блистави свет лова, тактике и жестоког одушевљења и вештине, и свет жуђе и збуњеног здравог разума" (ГМ: 73). Константно суочени, ова два лика се мимоилазе у својим ставовима. Када Ралф каже да „најбоље што можемо да учинимо јесте да будемо спасени", Џеку је потребно време да се присети шта значи „спас" и тад одговара „Спасени? Да, наравно! Ипак, волео бих прво да уловим свињу!" (ГМ: 55) Касније, у сцени коначног сукоба између две групе дечака, Пиги узалудно покушава да уразуми Џека и његове дивљаке инсистирајући на предностима цивилизацијских правила. У овом тренутку се сукобљавају рационална и разумна воља, усмерена на часно демократско управљање засновано на разуму и ирационална воља која тежи да успостави ауторитативни режим. Ово је, заправо,

[17] Тематиком неслагања и рата, Мит о Озирису, је оставио снажан утицај на Голдингово стваралаштво. Овим митом је приказана несигурност цивилизације. Према Плутарху, демон Сет-Тифон, завидан и обузет поносом, жели да узурпира трон свог брата, Озириса. Фрустриран у својој жељи да заузме братовљево место, Тифон намамљује Озириса и убија га. Изис, Озирисова жена, тражи и проналази тело, па га потом скрива у шуми. Тифон, у лову проналази тело и сакати га. Рат праћен ужасним делима и општом конфузијом траје све док се Хорус, Озирисов син, не појави и не победи Тифона. Пошто природа у себи садржи зло подједнако као и добро, Озирис симболизује *добро* у Универзуму, а Тифон *зло*. Видети Fitzerald and Kayser, (1992: 80).

слика политичке средине у свету 20. века и сталне потребе цивилизације да проналази противнике са којима би била у сукобу.

Џеков его прераста у дивљаштво и наратор га описује као „дементног". Као такав, представља антитезу друштву које су Пиги и његове наочаре створили, представља директну супротност Пигију. Џеково образовање стечено под окриљем цивилизације је у њега „усадило" схватање да је исправно командовати и владати. „Ја треба да будем вођа, рече Џек с једноставном надменошћу, зато што сам капитолски хориста и вођа хора." (ГМ: 24) Његова привилегована школа хора га је несумњиво научила неопходности постојања хијерархије и томе да вођа хора треба да буде лидер и у другим животним сферама. Претпоставка о адекватности сопствене улоге вође, Џеку је усађена као део политичког наслеђа цивилизоване елите и одржава се и онда када он постаје члан примитивног дечачког друштва (Whitley, 1970: 36).

Бојл подсећа на Голдингово уверење да би људи, без ограничења социјалног реда, потонули испод нивоа звери[18] (Boyle, 1978: 24). Управо то се догодило Џеку. Када Ралф дува у шкољку, Џек и његова дружина му се чине као неко мрачно створење, створење које:

> [...] је ступило из дрхтаве измаглице на јасни песак, па су видели да оно тамно није сенка, него углавном одећа. Створење је заправо било група дечака; ступали су мање-више укорак у две упоредне колоне, а били су обучени у крајње необичну одећу. Кратке панталоне, кошуље и разне друге делове одеће носили су углавном у рукама, али сваки је на глави имао црну капу са сребрном значком. Тела су им, од грла до стопала, скривали црни огртачи с великим сребрним крстом на левој страни груди и оковратницима украшеним наборима...Њихов предводник био је истоветно одевен, али му је значка на капи била златна. (ГМ: 21)

Ово мрачно створење указује да зло потенцијално постоји у Џеку. Лудило које му се изнова јавља у очима, забијање ножа у дебло дрвета и изазивајући погледи упућени осталим дечацима, ауторитет у његовом гласу и став тела указују на неукроћену енергију и вечну неспокојност (ГМ: 53). Своју вољу је већ наметнуо дечацима који га слепо слушају. Осећа срећу и узбуђење присећајући се

[18] Стадијум звери и животиња је супротстављен стадијуму људских бића. Бојл, међутим, не успева да продре дубље у Голдингово разумевање човекове душе и схвати да ограничења цивилизацијског друштва не успевају да спасу човека од пропадања, већ само заташкавају његову праву природу. Видети Boyle (1978: 21-39).

сазнања како „су надмудрили живог створа[19], наметнули му своју вољу и узели му живот као у дугом, освежавајућем гутљају.” (ГМ: 72) Џека, као ђаволску инкарнацију, видимо када, не дозвољавајући било коме другом да исприча његову причу, говори „Убиј свињу! Кољи свињу! Пролиј крв.” (ГМ: 77) Агресивна страст којом Џек говори о лову је као и боја на његовом лицу, само маска која служи да прикрије слабост. Када се коначно одваја од Ралфа и постаје вођа сопственог племена показује се склон тоталитарном искушењу и себе оснажује титанским злом. „Снага му се видела у смеђим набреклим мишицама.” (ГМ: 154) Изглед Џекових мишића сведочи о физичкој снази и дивљој, необузданој моћи коју ужива овај манипулативни вођа. Тада користи своје организационе вештине стечене цивилизацијским образовањем, па замку додељује стражара и дечацима свог племена даје задатке.

Закључак

Својим првим романом, Голдинг отвара питање моралног смисла цивилизације. Бавећи се последицама развоја интелигенције и цивилизације, супротстављањем добра и зла и покушавајући да дефинише природу зла, покреће политичка, филозофска и теолошка питања. Она су реализована посредством мотива моралног избора, првобитног греха, несавршености човека и заслепљујуће самообмане. На тај начин Голдинг о деструктивном и несвесном у човеку, о жртвовању зарад искупљења колективног греха и о супротстављању диктаторских режима демократском реду проговара из перспективе психолошког, архетипског и политичко-социјалног контекста.

Господара мува не можемо подлећи једноставним критикама, јер он захтева и заслужује дубљу анализу која у обзир мора узети скривену комплексност приступа савременим проблемима и недоумицама. Богатство Голдинговог израза, дубина и сложеност значењског нивоа његовог романа измичу критичким освртима, чији су аутори често склони једнодимензионалној и упрошћеној семиози. Таква тумачења су склона да се задрже на само једном нивоу, а да други занемаре, чиме Голдингов роман третирају као проблем који треба решити, а не искуство које треба стећи (Anderson, 2010: 58). Због тога нам Голдинг не пружа закључке, већ нас оставља са претпоставкама и сугестијама пре него са конктерним одговорима и експлицитним решењима. Структурална антитеза

[19] Мисли се на свињу коју су дечаци успели да опколе и убију.

рационално-ирационално уско је повезана са антитезама добро-зло, исправно-погрешно и цивилизација-дивљаштво.[20] Сва Голдингова фикција говори о неадекватности једноставних и јединствених моралних ставова указујући нам на одсуство јасне дистинкције између добра и зла, цивилизације и дивљаштва. Он нас упозорава на опасности интелигенцијског напретка човека који своје рационалне и креативне моћи и способности може да усмери како у правцу проналажења и откривања истина, тако и у ефикасне начине избегавања и потискивања истих.

Наша разумна страна даје једноставан одговор на питање да ли је боље имати правила и бити разуман, али човек и поред тога излази и лови, убија и уништава док тврди да је рационално биће које дела у име разума. Голдинг не дефинише „добро" и „зло", већ покушава да нас наведе да преиспитамо своје категоризације ових термина и да себе сагледамо у свеобухватнијем светлу које не прави тако јасну дистинкцију поменутих поларитета. Због тога, Џеков лик не можемо да сведемо на пуко анализирање његових „дивљих" карактеристика, већ га морамо проучавати из шире, цивилизацијско-политичке перспективе. Неопходно је напоменути да он ни не верује у звер, звер му је потребна као политички изговор, као изговор да окупи и одржава јединство свог племена. У овоме видимо Џека, не као дивљака, већ као цивилизованог политичара који страх од непознатог које је присутно у човеку злоупотребљава и креира имагинарног непријатеља од којег једино он може да пружи заштиту. Цена овог новостеченог осећаја сигурности је одбацивање слободе и идентитета и прикључивање колективном размишљању и делању којим Џек својим тоталитарним ауторитетом управља. Џекова рационална свест долази до изражаја када на скупу објашњава да звер не постоји. „Ствари стоје овако - страх ти не може ништа, као ни сан. На острву нема звери којих се треба плашити" (ГМ: 84). Својим цивилизацијским разумом Џек, критикујући малишане, први остварује увид у природу звери и, наговештавајући њену форму, пружа болну истину човекове душе. Звер није део спољашњег света, она се налази у човеку.

У сваком човеку присутни су и потреба за цивилизацијским редом и расуђивањем, али и нагонска потреба да задовољи своје најмрачније жеље. Немогуће је доделити јединствене и искључиве моралне вредности ни рационалној и цивилизованој ни мрачној и дивљој страни човекове душе (Redpath, 1986: 93). Иако је овај роман парабола морално палог човека, Голдинг

[20] Видети Redpath (1986: 83).

му не затвара врата. Он га усмерава да упозна себе и свог противника, јер човек не може да се бори против непознате силе, нарочито ако она почива у њему самом (Mueller, 1962: 1206). Ако звер почива у човеку, онда разум и инстинкти, рационално и ирационално, цивилизација и дивљаштво егзистирају заједно, те стога не могу представљати две супротстављене стране антитезе.

Човек тежи да себе посматра у погледу јединствених моралних начела. Разуман, цивилизован и ингелигенцијски напредан човек може да рационализује нерационално и нељудско понашање према другим људима посматрајући их као своје непријатеље. Открити човекову природу као мрачну и тамну значи пратити пропаст човекове душе с почетка једне на крај друге стране антитезе. Због тога, Голдинг истиче самоспознају као један од основних задатака човека. Својим читаоцима жели да пружи отимистичну слику и укаже на неопходност остваривања студиозног увида у корене сопствене душе, препознавања и прихватања зла као саставног дела свог бића. Тек тада човек може да се нада да ће успешно контролисати оне елементе властитог бића чија активност може бити деструктивна.

Литература

Anderson, D. (2010). On Golding's Difficult Christianity. У: Harold Bloom (ed.), *William Golding's Lord of the Flies* (new edition) (55-58). New York: IBT Global Troy.

Baker, J. (1988). Introduction – William Golding: Three Decades of Criticism. У: James R. Baker (ed.), *Critical Essays on William Golding* (235-244). Michigan: G. K. Hall.

Bernard D. (1967) William Golding. New York: Twayne, 26-33.

Bernard O. (1983). William Golding. Dictionary of Literary Biography, Volume 15: British Novelists, 1930-1959. (ed. Bernard Oldsey). Detroit, 121.

Biles, J. (1970). Talk: *Conversations with William Golding*. New York: Hartcourt Braće Jovanovich Inc.

Boyle, T. (1978). Golding's Existential Vision. У: David Anderson, Biles, Jack I. and Robert, Owen (eds.), *William Golding: Some Critical Considerations* (21-38). Kentucky: The University Press of Kentucky.

Dick, B. (1976).*William Golding*. New York: Twayne Publishers Inc.

Dick, B. (1987). *William Golding*. Twayne's English Authors Series, 57. New York: Twayne.

Dickson, L. (2008). Lord of the Flies. У: Harold Bloom (ed.), *William Golding's Lord of*

the Flies. New York: Infobase Publishing.

Fitzerald, J. and J. Kayser. (1992). Golding's Lord of the Flies: Pride as Original Sin. *Studies in the Novel*, 24 (1). Denton: University of North Texas, 78-88.

James B. (1988). Why It's No Go. У: Critical Essays on William Golding. (ed. James R. Baker). Michigan: G. K. Hall.

Golding, W. (1965). *The Hot Gates and Other Occasional Pieces*. London: Faber and Faber.

Golding, W. (2007). *Gospodar muva*. Prevod: Nenad Dropulić. Beograd: Laguna.

Golding, W. (2014). *Naslednici*. Prevod: Marko Mladenović. Beograd: Laguna.

Green, P. (1963). The World of William Golding, *Essays by Divers Hands* n.s. 32: 37-57.

Halle, L. (1963).Small Savages. У: William Nelson (ed.), *William Golding's Lord of the Flies: A Source Book*. New York: Odyssey.

Hynes, S. (1976). William Golding. У: George Stade (ed.), *Six Contemporary British Novelists* (165-169). New York: Columbia University Press.

Keating, J. (1962). The Purdue Interview of William Golding. У: James R. Baker & Arthur P. Ziegler (eds.), *Casebook Edition of William Golding's Lord of the Flies* (189-195). Purdue: Purdue University Press.

Lopičić, V. (2002). *Pad u kulturu: ljudska priroda u delu V. Goldinga i M. Etvud*. Niš: DIGP „Prosveta".

Medcalf, S. (1975). *William Golding*. Essex: Longman Group Ltd.

Михајловић, М. (1983). Вилијам Голдинг. [Поговор у књ.:] Вилијам Голдинг. *Господар мува; Кристофер Мартин*. Превод: Бранка Петровић, Влада Стојиљковић. Београд: Просвета, 341-356.

Mueller, W. (1962). An Old Story Well Told: Commentary on William Golding's *Lord of the Flies*. *Christian Century*, 2, 1203-1206.

Oldsey, B. (1983). William Golding. У: Bernard Oldsey (ed.), *Dictionary of Literary Biography, Vol. 15: British Novelists, 1930-1959*. Detroit: Gale.

Otten, T. (1982). *After Innocence: Visions of the Fall in Modern Literature*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.

Redpath, P. (1986). *William Golding: A Structural Reading of His Fiction*. Devon: A. Wheaton & Co. Ltd.

Usha, G. (2008). *William Golding: A Critical Study*. New Delhi: Atlantic.

Whitley, J. (1970). *Golding: Lord of the Flies*. Sussex: E. Arnold.

Ivona Z. Radojević

Civilization and Savagery in William Golding's *Lord of the Flies*

Summary: Observing a group of six- to twelve-year-old schoolboys on an uninhabited island, Golding studies the advantages and drawbacks of civilization. In his Lord of the Flies, Golding leads us to the conclusion that man is both good and bad and that his nature is eternally self-contradictory. While following the two principal characters, Ralf and Jack, in their adventures, the reader becomes well aware of the fact that there is no safe barrier between the civilization and wildness of the human heart. Ralf represents civilization and the rule of reason while Jack symbolizes the voice of instincts and the wildness of human nature. Despite obvious antagonism which flares between these two characters, readers get to see and understand Ralf in Jack and Jack in Ralf. Thus, at the beginning we find the wild Jack trying to obey the rules of civilization, but when he realizes there is no other way, he runs away enraged, forming his own society of savages. As he fights for his life, the once-civilized and reasonable Ralf turns into a beast ready and willing to kill anyone who threatens him. Golding succeeds in his intention to create a completely new experience for his readers. Through a process of reinterpretation, readers finish the book with a thoroughly new perspective on the nature of their own hearts. In this paper, I point out how, due to their inability to realise, understand and accept the wild and uncontrolled part of their own being, boys and humans in general suffer, degrading into complete bloodthirsty savagery. On the other hand, despite human efforts to create a better and harmonic world, civilization represents an unstable creation easily destroyed and turned into its negation.

Keywords: reason / instincts, rational / irrational, good / evil, decay, corruptness, progress / degradation.

Датум пријема: 12.6.2017.

Датум исправки:15.11.2017, 4.12.3017.

Датум одобрења: 6.12.2017.

Тијана В. Парезановић*

Алфа БК универзитет

Факултет за стране језике

ПОЕЗИЈА КЕТРИН МЕНСФИЛД: ТРАГАЊЕ ЗА ДЕТИЊСТВОМ

ПРИЛОГ ИЗУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНЕ ИСТОРИЈЕ

Са друге стране света,
са малог острва свијеног у дивовска морска недра,
из мале земље без историје
(што историју тек прави, споро и неспретно,
склапа једно с другим, решава задатке, тражи обрасце
као што дете слаже коцкице)
ја, жена, са грехом насељеника у крви,
пуна младалачке снаге разуздане што ратује сама са собом,
певам ти оду, величанствени ратниче, у славу победничке битке;

ово су почетни стихови једне од данас најпознатијих песама Кетрин Менсфилд [Katherine Mansfield], „Станиславу Виспјанском“ [“To Stanislaw Wyspianski“].[1] Песма своју репутацију вероватно дугује чињеници да савремена критика обраћа највише пажње на постколонијалне теме у стваралаштву ове ауторке. Премда је прошао готово читав век од како се њен живот завршио (у трагично раној 34. години, након вишегодишње борбе са туберкулозом), Кетрин Менсфилд цењена

* tijanaparezanovic@gmail.com

[1] Пољски песник, сликар и национални уметник (1869-1907), заговорник филозофских идеја које стоје иза покрета Млада Пољска у тренутку када је ова територија подељена између страних сила.

је и данас на светској књижевној сцени, не само као постколонијални писац, већ и као једна од најталентованијих списатељица модернизма. Могло би се тврдити како је њено стваралаштво, као и стваралаштво многих других жена у овом периоду (а на англофоном говорном подручју), у књижевној историји и критици донекле заклоњено сенком Вирџиније Вулф (са којом је Менсфилд, успут речено, гајила блиско пријатељство током последњих година свог живота).[2] С друге, ведрије, стране, Кетрин Менсфилд би с пуним правом требало сматрати једном од креаторки модерне приповетке, или, ако ћемо бити прецизнији и доследни на почетку цитираним стиховима, једним од првих истраживача који су територију модерне приповетке испитали, преиспитали, населили и обликовали према сопственој визији света. Кетрин Менсфилд је написала око 220 приповетки, од којих су многе по први пут објављене тек пре неколико година, и у којима је модернистичка употреба симбола и примена унутрашњег монолога као наративног поступка доведена, сасвим могуће, до савршенства.

Рођена је у Велингтону, на нама далеком Новом Зеланду, 14. октобра 1888. године, као Кетлин Бошам [Kathleen Beauchamp]. Захваљујући Едисоновом патенту за оптички фонограф, првом дужем путовању Бенцовим аутомобилом, али и сензационалистичком медијском приступу крвавим злочинима такозваног Џека Трбосека, година њеног рођења узима се као једна од емблематичних формативних година модерности. У књижевном смислу, ове је године Стефан Маларме писање Едуара Дижардена, које се заснивало на новој методи примене унутрашњег монолога, или слободног неуправног дискурса, описао као хватање тренутка чврстим стиском, као изражавање свакодневног искуства, које је увек тешко представити без прибегавања високопарном стилу (Mahaffey, 2013: 49). Иако ови подаци можда не звуче непосредно релевантно за живот и каријеру Кетрин Менсфилд (иако је у једном периоду живота статирала и глумила у филмовима), они ипак описују један делић културне климе у којој је списатељица рођена и у коју ће се уклопити, како писањем, тако и животним стилом који су умногоме обележиле слободоумност и тежња ка ослобађању од провинцијалних стега колонијалног Новог Зеланда.

Општим историјским подацима додаћемо и један „тривијални“: тетка Кетрин Менсфилд била је једнако изврсна списатељица и космополитска личност, Елизабет фон Арним, рођена у Аустралији као Мари Анет Бошам. Породичне везе

[2] Књижевни радови Кетрин Менсфилд били су једини на које је Вирџинија Вулф, по сопственом признању, била љубоморна (Davison, 2015: viii).

нису у овом случају толико битне колико неке друге – креативне и стваралачке, помоћу којих се између Менсфилд и Фон Арним, као и још многих других списатељица из овог периода, испреда фина нит књижевне матрилинеарности, приметна у бројним приповеткама Кетрин Менсфилд, као и романима Елизабет фон Арним, где се очитава – да се ослонимо на Малармеове речи – у изражавању свакодневног *женског* искуства. Сама Менсфилд се, поред сопственог презимена, одлучила да у јавности користи девојачко презиме своје баке по мајци, Маргарет Изабеле Дајер, рођене Менсфилд – ову одлуку није променила ни када је 1917. ступила у (свој други) брак са критичарем и уредником Џоном Мидлтоном Маријем [John Middleton Murry].

Отац Харолд, угледни и имућни трговац, а касније и управник банке, често је путовао са супругом Ени у Лондон, где су се задржавали по више месеци. Деца су (четири сестре и брат) за то време била поверена на чување баки, за коју је Кетрин била посебно везана. Са 15 година, одлази и сама у Лондон на школовање, заједно са сестрама Вером и Шарлот. Одушевљена је Лондоном; почиње да објављује приче и песме за школске новине; упознаје се са стваралаштвом Оскара Вајлда и Едгара Алана Поа, које је посебно волела; упознаје такође и Ајду Бејкер, која ће јој бити одана пријатељица до краја живота. Песме „Бајка“ [“A Fairy Tale”], „Песма о Карен, малој плесачици“ [“Song of Karen, The Dancing Child“] и „Поштанско сандуче“ [“The Pillar Box”] написане су, заједно са још двадесетак других, у овом периоду, и међу песмама Кетрин Менсфилд означавају се као *Дечји стихови* [*Child Verses*] – намењени деци, али и писани руком некога ко још није сасвим одрастао. Утицај Оскара Вајлда није занемарљив у „Бајци“; Поовски мрачна атмосфера, поступак очуђења и преовлађујући осећај страха присутни су најпре у „Песми о Карен“ (која садржи и директну референцу на „Гаврана“, иако је јасно заснована на Андерсеновој бајци „Црвене ципелице“), али и у многим другим песмама из овог периода. Кетрин је очајна када родитељи крајем 1906. године долазе по њих и враћају их у Велингтон.

У Велингтон пристиже почетком децембра, а последњег дана те године бака Маргарет Изабела умире, пре него што је Кетрин успела да је види. Са њеном смрћу Кетрин се тешко мири; поред тога, осећа неодређену (и, по свему судећи, неоправдану) љутњу на родитеље, превасходно због тога што чезне за повратком у Лондон. Неких годину и по дана у Велингтону објављује прозу и почиње да зарађује на тај начин; на личном плану, упушта се у прве хомосексуалне везе. Године 1908. се враћа у Лондон, уз очеву финансијску помоћ, и прве лондонске године бивају обележене бурним интимним дешавањима – трудноћом и каснијим спонтаним побачајем, изненадним браком са Џорџом Бауденом, несугласицама са мајком, која је искључује из тестамента, везом са

пољским писцем Флоријаном Собјеновским, којег је упознала током вишемесечног боравка у Немачкој, операцијом и опоравком од гонореје, као и лечењем плеуризма. За све то време, Менсфилд редовно објављује песме, приповетке и есеје у књижевним часописима. Песме „Свећа“ [“The Candle”] – сећање на баку, „Батина тајна“ [“Little Brother’s Secret”], „Човек са дрвеном ногом“ [“The Man with the Wooden Leg”] и „Кад сам била птица“ [“When I Was a Bird”] – са приметним присуством братовљевог лика, написане су, а углавном и објављене, 1909. и 1910. године.

Крајем 1911. упознаје Џона Мидлтона Марија, са којим отпочиње заједнички живот и плодну уметничку сарадњу на писању и приређивању текстова за часописе *Ритам* [*Rhythm*] и *Плава ревија* [*Blue Review*]. Наредних неколико година њих двоје проводе у сталним селидбама и путовањима, у којима их често прате и пријатељи – махом књижевници тог доба, између осталих, Дејвид Херберт Лоренс и Фрида Викли. Током Првог светског рата, Менсфилд одлази у ратно подручје у Француској, где проводи неколико дана близу фронта са писцем Франсисом Карком, у кога се страсно заљубљује; након овога, ипак, обнавља везу са Маријем. Још један важан догађај из ратног времена везан је за њеног вољеног брата Леслија Херона, који долази са Новог Зеланда у Лондон, проводи неко време код Менсфилд и Марија, а затим одлази у Француску на ратиште, где после само петнаест дана гине. Менсфилд је дубоко потресена његовом смрћу. Почињу да је обузимају мисли о смрти уопште и сопственој смрти, а такође је прогоне сећања на детињство и породицу. Здравствено стање јој се у овом периоду погоршава, а 1917. године се испоставља да су болови које годинама приписује реуми заправо симптоми туберкулозе. Након што је болест дијагностикована, покушава да се излечи на све могуће, често мање познате и алтернативне, начине. Проводи по читаве месеце на обали мора, у Француској и Италији, углавном у пратњи Ајде Бејкер, која је негује (и према којој Менсфилд гаји амбивалентна осећања привржености и нетрпељивости). Истовремено пише приче по којима је данас најпознатија, а које су објављене у збиркама 1920. и 1922. године. Од Марија се донекле удаљава, иако 1918. године склапају брак (након што Менсфилд коначно успева да се разведе од Баудена). Мари ће, осим тога, преузети на себе задатак да велику количину необјављеног материјала Кетрин Менсфилд прикупи и приреди након њене смрти у Француској, 9. јануара 1923. године.[3]

[3] Комплетну хронологију живота и каријере Кетрин Менсфилд видети у: Norburn, 2008.

Кетрин Менсфилд свакако није у потпуности непозната српској читалачкој публици. Давне 1956. године објављена је збирка *Срећа и друге приповетке*, са укупно 14 приповедака [*Bliss and Other Stories*, првобитно објављено 1920. године], у издању Нолита и преводу Нићифора Наумова. Године 1964. објављена је збирка од 15 прича, *Пријем у башти* [*The Garden Party: and Other Stories*, првобитно објављена 1922.], у издању Издавачког предузећа „Рад“, а у оквиру Библиотеке „Реч и мисао“, и у одличном преводу Анице Шаулић. Године 1996., у часопису за женску књижевност и културу *ПроФемина* објављени су преводи две приче са пропратним текстом. У скорије време, једна од прича из *Пријема у башти* („Идеална породица“) преведена је поново за часопис Удружења књижевних преводилаца Србије, *Мостови* (2010.), а 2013. године Кетрин Менсфилд је уврштена у антологију *Куле, градови: мајстори кратке прозе од Гогоља до Фостера Воласа* (Б. Герзић). Њена поезија, међутим, није превођена на српски, нити је глобално привукла превише пажње критичара и есејиста, извесно због тога што је кратка проза постала царство којим је Кетрин Менсфилд суверено владала.[4]

У студији из 2015. године, Џери Кимбер преноси занимљиво запажање везано за положај Кетрин Менсфилд у оквирима ране модернистичке књижевности. Будући да је приповетка њено главно средство изражавања, а модерна (кратка) приповетка у то време релативно нова и маргинализована форма, приклањање овој форми отворило је посебан стваралачки свет за Кетрин Менсфилд, који се може упоредити са доменом дечје књижевности. Њени савременици, критичари и читалачка публика, посматрали су многа њена дела као да заправо јесу намењена деци, а деца су уједно и протагонисти у многим приповеткама (Kimber, 2015: 2). Исто се, несумњиво још експлицитније, односи и на песме. У песмама, Кетрин Менсфилд користи прилично једноставан језик и риму; упркос томе, иза сваке од њих стоји прича која се, како стихови одмичу, реконструише и преводи у малу приповетку, кратак запис о неком свакодневном искуству. Ово се посебно односи на позније песме („Свећа“, „Батина тајна“, „Човек са дрвеном ногом“, „Кад сам била птица“). Песме из ранијег периода („Бајка“, „Поштанско сандуче“, „Песма о Карен: малој плесачици“), премда директније упућене деци, откривају мрачне силе које делују како у свету детињства, тако и у животима одраслих – усамљеност, смрт, немир, похлепу, тугу,

[4] У збирци есеја поводом прославе стогодишњице почетка књижевног стваралаштва Кетрин Менсфилд, неколико есеја посвећено је делом и њеној поезији (Kimber & Wilson, 2011: 144-157).

напуштеност. Због тога су, ако не чак прикладније, онда једнако прикладне и за одрасле. За њих су оне повратак у детињство са опремом искуства и знања које донесе године, сагледавање стрепњи и страхова одрастања, који заправо никада не нестају већ постају саставни и донекле прихватљиви делови свакодневног живота. Цео књижевни модернизам био је, на крају крајева, потрага за неком врстом неукаљаног почетка, исконског центра, тренутка невиности,[5] а Кетрин Менсфилд ова потрага води непогрешиво у једноставност детињства. Наравно да потрага није увек успешна – напротив, јер једноставност детињства је парадоксално комплексна – али само трагање је можда управо оно што Кетрин Менсфилд чини великим модернистичким ствараоцем.

Свећа

На округли сточић крај мог кревета
Бака је спустила свећу.
Пољубила ме је три пута и рекла, то су ти три сна,
па ме ушушкала баш онако како волим да се ушушкам.
Онда је изашла из собе и врата се затворила за њом.
Лежала сам мирно и чекала да моја три сна се распричају –
али, ћутали су.
Паде ми одједном на памет: и ја сам њу пољубила трипут.
Можда јој грешком дадох моја три санка.
Подигла сам главу.
Соба је нарасла велика, па премашила много чак и цркву,
сам ормар био је велик као кућа.
Са умиваоника ми се насмешио врч,
а смешак не беше му мио.
Погледала сам столицу од прућа, на коју сам сложила одећу,
а столица је зашкрипала као да ослушкује нешто.
Можда оживи и одене се у моје хаљине.
Ипак, најгрознији је био прозор:
чега има с друге стране, нисам смела ни да замислим.

[5] За нечим што се одређује још и као „носталгиј[а] за ранијим епохама историје човечанства“, „окретање примитивнијим облицима живота“ и потрага „за алтернативом у њиховом једноставном животу и удаљености од институција цивилизованог друштва.“ (Јовановић, 2012: 18)

Сигурно се ни дрво не види, мислила сам,
нити један љупки цветак ни камичак на познатој стази.
Зашто ли само спушта засторе свако вече?
Морам да сазнам.
Стиснула сам зубе и ишуњала се из кревета,
па кроз прорез на застору провирила напоље.
Није се видело баш ништа.
Само су стотине умирујућих свећа свуд по небу
гореле у спомен на престрашену децу…
Вратила сам се у кревет.
Три су ми сна тихо запевушила.

Батина тајна

Ближио ми се рођендан
и бата је нешто тајио.
Крио је то од мене данима и ноћима
и само би, кад га питам, запевушио себи у браду.
Али једне је ноћи пала киша,
па се пробудих и чух како плаче.
Тада ми је открио.
„Посадио сам у твом врту две коцке шећера
јер га тако страшно много волиш,
мислио сам, израшће ти цело дрво шећера за рођендан,
али сад ће га киша истопити.“
Душица моја.

Човек са дрвеном ногом

Живео један човек близу нас
и имао је дрвену ногу и у зеленом кавезу штиглића.
Звао се Фарки Андерсон и
по ту ногу је морао да оде у рат.
Тужни смо били због њега
јер имао је тако леп осмех
и био је голем човек, а живео у мајушној кући.
Кад је ходао друмом, нога се није ни примећивала,
Али, кад је ходао по тој кућици

правила је грозну буку.
Бата је говорио да његов штиглић пева гласније од свих птица
да он не би чуо своју јадну ногу
и снуждио се због ње.

Кад сам била птица

Попела сам се на дрво карака,
у гнездо, сво од лишћа,
ал' мекано к'о паперје.
Смислила сам песму која је наставила сама да се пева
и није имала ни једне речи, али крај јој је био тужан.
Под дрветом су били красуљци, у трави.
Рекла сам им, тек да их мало застрашим,
„Одгришћу вам главе и дећу их дечици својој да једу“.
Али, нису ми поверовали да сам птица.
Нису ни латицом трепнули.
Небо је личило на плаво гнездо с белим перјем,
а сунце на мајку птицу која га греје.
Баш је о томе певала моја песма, иако није имала речи.
Однекуд се појавио бата, гурао је колица.
Направила сам крила од хаљине и притајила се сасвим,
па кад је био тик испод мене, зацвркутах му „Хук! Ћук!“
На трен се скроз препао,
а онда рекао, „Пих, ниси ти птица, видим ти ноге.“
Али, нисам марила за красуљке,
нисам марила за бату.
Осећала сам се као права правцата птица.

Бајка

Ово је скаска о једном Олафу,
који, пре више од хиљаду лета
живеше окружен ледом и снегом,
на врху планинског голета.

А био је мален и леп као слика,
увојци плави меки к'о свила,

руке два пупољка, образи руже што
планинска му зима је подарила.

Живео је у чамовој колибици,
тек собичак један од ње, врата,
те столица, сто, кревет и зверења
кожа по поду простртa.

Знате, Олаф помало беше вилењак,
па зато није морао никад да једе.
Напио би се росе и кише, а волео је још
и пахуље и разне неке мирисе медне.

Предвече он побрише, помете,
почисти све, па га сколи туга.
Седне на праг и тихо машта:
Како би волео да има друга!

Некога ко ће му доћи у помоћ,
неког да ухвати за руку,
с неким да буде до касно у ноћ,
с неким да подели сваку муку.

По цичи зими, једне ноћи,
на очи никако да дође му сан;
напољу беснела је вејавица
и хуктао вучји лавеж гладан.

Сувоњави вуци сиви, крећу се тихо к'о сенке.
Ту је Олаф премро од страха.
Вирну кроз рупу на довратку и лично виде
беле вртлоге њиховог даха.

Ал' тад је кроз хук и буку ветра
разабрао тананог гласића вапај:
„Олафе“, рече, „ја сам снежна вила,
дај отвори ми прозор тај“.

И он јој отвори. Никада Олаф видео није

створа милијег и нежнијег.
Лице, хаљина и чарапице,
руке и локне, све беше бело као снег.

„Незнанче мали, сироти, сами,
почуј, пре но окопним на топлини.
Донех ти гудало и виолину,
драгоцени поклон и фини.

Више усамљен бити нећеш,
виолину дајем друг да ти буде.
По цело лето и зиму целу,
на њој нека песме красне гуде.“

И, авај – отопи се као вода.
Ал' Олаф из мисли отера тугу.
Под мишку је тутнуо виолину,
Мало гудало чврсто у руку.

Зато, кад ноћ је врло тиха,
ослушни и можда чујеш једном
дете што свира на виолини, високо
на усамљеном месецу леденом.

Поштанско сандуче

Сандуче је црвено и дебело к'о бубањ,
а уз то још и високо.
Глава му равна као тигањ,
а нема ни нос ни око,
само та шорава алава уста
што увек ми искези строго.

Сандуче је округло као лопта
и вазда незасито.
Никад да зуцне, ал' свако зна
да хтело би рећи изричито:
„Дајте ми мало писмовних сендвича,
да време прекратим разборито.

Пој'о бих једну поштанску марку,
ил' мало сласног писамца“.
Људима кад се, по сунцу и мраку,
киши ил' жеги, напуни улица,
прождрљивку сви понешто дају.
Права је изелица.

Сандуче баш ми је другар ваљан
кад тата некуд отпутује.
Мама га тови сваки дан
замашним писмима која шаље;
лично му, кад изађем да се играм,
стављам у уста залогаје.

Песма о Карен, малој плесачици

(Јој, мале беле ноге моје)
Док летите кроз кишу и олују,
(Црвене ципеле винске боје)
Вапаје моје да л' деца чују!

(Јој, мале беле ноге моје)
У целом граду нигде ни детета;
(Црвене ципеле винске боје)
Застори спуштени, светла згаснута.

(Јој, мале беле ноге моје)
Не гори нигде на прозору свећа,
(Црвене ципеле винске боје)
А киша пљушти, све јача, већа.

(Јој, мале беле ноге моје)
Зар спокој никад наћи нећу?
(Црвене ципеле винске боје)
Вечно по гори и долу летећу.

(Јој, мале беле ноге моје)
На врата ме, децо, пустите ближе!

(Црвене ципеле винске боје)
Вришти ветар: Никад више!

Извор

Mansfield, K. (1923). *Poems*. London: Constable.

Литература

Davison, C. (2015). Foreword. In G. Kimber, *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story* (pp. vi-xi). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Јовановић, А. (2012). *Гласови и тишине у критичком дискурсу о британској књижевности двадесетог века*. Београд: Моно и Мањана.

Kimber, G. (2015). *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kimber, G., & Wilson, J. (Eds.). (2011). *Celebrating Katherine Mansfield: A Centenary Volume of Essays*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mahaffey, V. (2013). Streams Beyond Consciousness: Stylistic Immediacy in the Modernist Novel. In J. Rabaté (Ed.), *A Handbook of Modernism Studies* (pp. 35-54). Hoboken: Wiley-Blackwell.

Norburn, R. (2008). *A Katherine Mansfield Chronology*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Датум пријема: 21.12.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 22.12.2017.

ПРИКАЗ

Ана М. Вујовић*

Универзитет у Београду

Учитељски факултет

ЧЕТВРТА МЕЂУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЈА

СТРАНИ ЈЕЗИК СТРУКЕ И ПРОФЕСИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ

29. И 30. СЕПТЕМБАР 2017.

УЧИТЕЉСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

Све више се говори о постојању језика струке и науке и језика који се користи у академске сврхе, као и о потреби људи који се баве било којом струком, а посебно оних који се баве науком, да бар у одређеној мери владају таквим језиком. Иако не постоји једна општеприхваћена дефиниција појма страног језика струке и науке, обично се под овим термином подразумева посебна врста лексике, дискурса и граматичких конструкција који истичу прагматичку употребу у одређеном професионалном контексту и разликују се од онога што се уобичајено назива општим језиком. Основни задатак високог образовања је да појединца оспособи за живот и рад у времену у којем живи, а данас је, због све сложенијих и учесталијих економских, културних и професионалних контаката, знање страних језика, а посебно страних језика струке и науке, постало нужност. Отуда, природно, и неопходност да се такав језик предаје и учи на свим факултетима, као и да се (у предузећима и научно-истраживачким установама, а и другде) организују курсеви оваквог језика намењени одређеним циљним групама. Поред овога увећавају се и потребе све бројнијих наших студената, који одлазе да део

* ana.vujovic@uf.bg.ac.rs

свог школовања или усавршавања обаве на некој иностраној образовној институцији, за познавањем специфичности страног језика који се користи у академске сврхе и чије непознавање значајно отежава, ако не и онемогућава успешно студирање на датим страним универзитетима.

У организацији Секције универзитетских наставника страног језика струке, која функционише у саставу Друштва за стране језике и књижевности Србије, 29. и 30. септембра 2017. одржана је Четврта међународна конференција *Страни језик струке и професионални идентитет*. Конференције посвећене настави страних језика струке у високом образовању одржавају се на Универзитету у Београду сваке треће године (почев од 2008.), а домаћин је овог пута био Учитељски факултет. Учешће еминентних пленарних предавача из иностранства финансијски су подржали Европски центар за живе језике из Граца, Француски институт и Гете институт из Београда. Пленарни предавачи су били: Марита Хармала [Marita Härmälä] из Финске, Шантал Парпет [Chantal Parpette] из Француске, Михаел Хинер [Michael B. Hinner] из Немачке и Јулијана Вучо из Београда.

Попут претходних, и ова конференција окупила је стручњаке из разних земаља који су представили своја истраживања и разменили искуства, а све са намером да још једном укажемо на значај познавања страног језика струке за изградњу и развијање професионалног идентитета сваког појединца. Као радни језици конференције били су понуђени енглески, француски, немачки, руски, шпански, италијански и српски. Издавање зборника радова који буду прошли процес рецензирања предвиђено је за крај 2018. године.

Велики број учесника и пријављених радова на овој међународној конференцији (преко 100 учесника из 16 земаља – ове године чак из Чилеа и Јапана, потом из земаља Блиског Истока и из читаве Европе, од Литваније и Финске, преко Немачке и Пољске до Француске, Португалије, Румуније и Грчке и свих земаља нашег региона) показује да је ово тема која заокупља научне раднике и у нашој и у многим другим срединама. Ова конференција окупила је наставнике свих страних језика струке присутних у нашем високом образовању (укључујући први пут и класичне језике), а тематске области биле су веома разноврсне: теоријски приступи изучавању језика струке; страни језик струке и дидактичко-методичке иновације; од традиционалног ка савременом уџбенику страног језика струке; изазови у изради и иновирању студијских курикулума за страни језик струке; проблеми научног и стручног превођења; употреба терминолошких речника и глосара у настави страног језика струке; настава страног језика струке у дигиталном окружењу; интердисциплинарни приступ настави страног језика струке; страни језик струке за академске вештине; модели евалуације језичких

компетенција студената; различити модели образовања и усавршавања наставника страног језика струке; савремена настава страног језика струке у средњим школама.

Другог дана конференције организован је округли сто под називом *Страни језик струке: предност и/или предуслов за мобилност студената?* Тада се могло чути да се страни језици струке, нажалост, све више потискују из студијских планова и програма наших универзитета, што потом онемогућава многе наше студенте да користе европске програме универзитетске мобилности. Указано је на горуће проблеме наставе страних језика струке код нас, а они би се могли посматрати из бар два угла.

- С једне стране, не постоји довољно развијена свест о томе да страни језик представља део стручног образовања и да га треба учити ради оспособљавања за свакодневне пословне активности, студентима се саветује да страни језик уче изван факултета, што само показује да се не сагледавају у потпуности ни значај ни специфичност страног језика струке, смањује се број часова и семестара у којима се овај предмет изучава, мења му се статус и он од обавезног често постаје изборни предмет, ради се у веома великим групама и без адекватних савремених наставних материјала. Страни језици сматрају се општеобразовним а не стручним предметима и све чешће се нуде само као изборни предмети, заједно са информатиком или неким другим вештинама. Објективна ситуација на савременом тржишту рада јасно указује да је неопходно да се познавање страних језика струке унапреди, да се они уче као обавезан предмет и са већим бројем ЕСПБ бодова него што је то сада случај, на већем броју година свих нефилолошких факултета, како на основним тако и на мастер студијама.

- С друге стране, вишејезичност, која је некада била присутна, нестаје из нашег средњег стручног и високог образовања. Оријентација „само енглески језик“ многим факултетима јесте економичнија и лакша за организовање, али свакако није културно оправдана ни мудра јер осиромашује како појединца тако и друштво, а може имати дугорочне негативне последице по економију и културу наше земље. Већина студената бира енглески језик јер им се други језици ни не нуде, али и због раширеног уверења да је он лакши за учење и да је једини користан и потребан у модерном свету. Често, то се испостави као погрешно када наши студенти, универзитетски наставници и други запослени на универзитетима желе да оду на неки од европских универзитета за које им знање енглеског језика није довољно. Неопходно је, дакле, да на нашим нефилолошким факултетима буде присутно више различитих страних језика, јер је комуницирање са људима из различитих језичких средина постало неизбежно, а то је увек боље чинити на

језицима који се у тим срединама говоре. Не смеју се заборавити и занемарити могуће дугорочне негативне последице у областима политичке, економске и културне сарадње.

Поред изношења проблема присутних у настави страних језика струке, чули су се и многи предлози за побољшање садашњег стања, а од којих издвајамо само неке: променити свест о значају овог предмета за професионални живот сваког појединца, водити рачуна о специфичним потребама сваке одређене струке, повезати наставу страног језика са стручним предметима, користити савремену технику и мултимедије, увести континуирано усавршавање професора страног језика струке, повећати број наставника да би се радило у мањим групама итд. Израда универзитетских уџбеника и вишејезичних глосара страних језика различитих струка, као плод сарадње универзитетских наставника стручних предмета и наставника страних језика струке, морала би бити далеко развијенија, финансијски и стручно подржана од стране универзитета и факултета, Министарства просвете, науке и технолошког развоја, као и издавачких кућа и културних центара земаља чији се језици уче на нефилолошким факултетима.

Коначни циљ свих активности и залагања Секције универзитетских наставника страног језика струке и Друштва за стране језике и књижевности Србије јесте корист наших студената. Они би се најпре током студија оспособљавали да користе актуелне изворе информација на страним језицима, а које се тичу њихове струке, потом би могли у већој мери да користе европске програме мобилности и да део свог високог образовања добију на неком од страних универзитета, а онда би били у стању и да се стручно усавршавају током читавог свог радног века. Можда би се могли предвидети неки начини стимулисања наших факултета да унапреде наставу страних језика струке и да повећају број својих студената који користе међународне програме мобилности тиме што би, на пример, то било предвиђено неким од стандарда за акредитацију. То би вероватно помогло да се актуелно стање побољша и да наши универзитети и факултети унапреде образовање будућих генерација.

Датум пријема: 29.10.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 3.12.2017.

УПУТСТВО АУТОРИМА ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА

Часопис *Речи* налази се у категорији М52 часописа Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Упутство за припрему рукописа састављено је према Акту о уређивању научних часописа МНТР (ев. број: 110-00-17/2009-01, Београд, 09.07.2009).

Достављени научни радови, након уредничке процене, улазе у процес рецензирања компетентних стручњака. Рецензентима није познат идентитет аутора, нити аутори добијају податке о рецензентима.На основу рецензија редакција доноси одлуку о објављивању, корекцији или одбијању рада. Аутори чији су радови одбијени и аутори којима се радови враћају на корекцију добијају на увид рецензије.

Часопис *Речи* публикује само раније необјављене научне и стручне радове из језика, књижевности и културе. Уколико чланак представља раније допуњен или измењен рад, аутори су дужни да доставе копију првог рада.

Изузетно се штампају критичка издања историјске, архивске, лексикографске, библиографске грађе и сл. као и ненаучна грађа која може бити од користи истраживачима.

Часопис *Речи* излази једанпут годишње, рукописи се достављају електронском поштом током целе године на адресу уредништва reci@alfa.edu.rs. Заједно са слањем радова, аутори су дужни да потпишу **Изјаву аутора**. То је приложен документ на сајту часописа *Речи* чијим потписивањем аутори потврђују да је њихов текст оригиналан производ властитог рада и да је текст припремљен према задатим упутствима часописа. У супротном, редакција неће прихватити рад за објављивање, као ни у случају да је аутор/ка одбио/одбила да прихвати коментаре и примени сугестије рецензената.

ОСНОВНЕ ИНФОРМАЦИЈЕ О ПИСМУ И ОБИМУ РАДА

Писмо рукописа на српском језику је ћирилица (Serbian, Cyrillic). Радови могу бити објављени на енглеском, или неком другом страном језику. Текстови на српском језику треба да су прилагођени Правопису из 2010. и

Нормативној граматици из 2013. године. Текстови на страним језицима треба да следе језичке норме тих језика.

Дужина и фонт рукописа чланака је до 30 000 словних места (са белинама), не рачунајући фус-ноте. Фонт је Times New Roman 12. Фус-ноте се уносе величином слова Times New Roman 10 и не служе за цитирање, већ за додатна објашњења. Проред текста је 1,5. Наглашавања у тексту преносе се курзивом.

Структура чланка

Подаци о аутору или ауторки стављају се на почетку рада, пишу се фонтом који се користи за главни текст рада, Times New Roman 12. Обухватају име, средње слово и презиме аутора, и афилијацију. Афилијација подразумева установу у којој је аутор запослен, исписује се непосредно након имена аутора, а функција и звање аутора се не наводе. У случајевима сложеније организације, наводи се укупна хијерархија. На пример: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, Одељење за историју, Београд.

Након презимена, у фус-ноти се наводи електронска адреса аутора. У случају коауторства, наводи се електронска адреса првог аутора. Не наводе се функција и звање аутора. Уколико је рад настао у оквиру одређеног пројекта, потребно је, одмах након наслова рада, у фус-ноти, навести податке о броју пројекта, његовом руководиоцу и институцији која финансира пројекат. Изрази захвалности и коментари дају се такође у овом делу рада.

Наслов рада треба да што прецизније упућује на садржај чланка и да олакшава индексирање и претраживање теме. Наслов се пише два реда испод афилијације, центрирано, великим словима.

Апстракт (сажетак, анотација) мора да садржи уводна разматрања о истраживању, ранија запажања о проблему, примењене методе, јасне и концизне резултате и мишљење о утицајима и импликацијама открића. У апстракту се налазе само најважнији детаљи који су потребни за разумевање значаја чланка. Обим апстракта је од 150 до 200 речи, пише се на језику рада, српском и енглеском језику. Редакција обезбеђује превођење апстраката страних аутора на српски језик.

Кључне речи не треба да садрже речи из наслова рада већ суштинске речи које су извучене из садржаја рада. Треба написати до 10 кључних речи. Оне се на почетку рада наводе уз апстракт.

На крају чланка долази Литература (приликом навођења користи се *APA* (*American Psychological Association*) стил. Праћена је Насловом рада, Резимеом и Кључним речима на страном језику уколико је рад писан на српском; у случају рада на страном језику, ова три сегмента дају се на српском. **Резиме** треба да садржи кондензовано саопштене кључне идеје рада. За разлику од апстракта, у резимеу се аутори концентришу на резултате, открића и закључке. Резиме би требало да буде опширнији од апстракта (садржи до 250 речи).

На крају текста, у доњем десном углу,редакција хронолошким редомнаводи датуме пријема, одобрења и евентуалних исправки рада.

Рад може да садржи **поднаслове**. Они су увучени у пасус и нису писани великим словима, већ подебљани.

Текстови чланака имају **пасусе**. Параграфи не могу бити састављени од једне реченице.

Нумерацију страница, параграфа или поднаслова није потребно вршити.

Додатни попратни материјали (фотографије, документа, транскрипти, табеле, графикони, цртежи, схеме) пожељни су прилози и објављују се уз претходно достављене дозволе надлежних институција. Овај материјал доставља се у посебном фајлу, а у основном тексту посебном заградом обележава се место где долазе и не уносе се у текст. На пример: [слика бр.1] [табела бр. 3]. Црно-беле репродукције се шаљу као TIFF (у резолуцији 300 dpi) или EPS (800 dpi). Табеле се прецизно обележавају, преносе без сенчења и боја,увек имају наслов на језику рада и језику резимеа.

Начин цитирања

Приликом навођења користи се ***APA* (*American Psychological Association*)**стил.

Цитате треба стављати под наводнике. На српском језику цитати се преносе према Правопису српског језика („“), на енглеском језику према језичкој норми тог језика (“ ”). Једино се стихови дају у курзиву. Ако прелази 40 речи, цитат се издваја у посебан пасус, без наводника. Уколико се у главном тексту цитира аутор страног порекла, најпре се наводи превод или транскрипција имена аутора, а потом се у угластој загради [ ] пише његово или њено оригинално име и презиме, на пример Џонатан Калер [Jonathan Culler]. Исти поступак примењује се и за писање страних појмова и израза. Ако се цитирају реченице на страном

језику, у главном тексту се даје превод, а у фус-ноти оригинал, увек са наводом извора.

Цитирање се врши унутар текста у формату библиографске парентезе која садржи презиме аутора, годину објављивања рада, двотачку и број странице са које је цитат преузет, на пример (Culler, 1997: 32). Ако је реч о студији више аутора, наводе се презимена прва два аутора одвојена зарезом, на пример (Самарџија, Јухас и др. 2011: 34).

Листа референци

Посебно се наводе извори и литература.

- **Књиге и монографије**:

- једног аутора

Culler, J. (2007). *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.

- више аутора

Ward, Geoffrey C., and Ken Burns. (2007). *The War: An Intimate History, 1941-1945*. New York: Knopf.

- књига објављена у електронској форми

Eckes, T. (2000). *The developmental social psychology of gender*. Доступно преко: http://www.netlibrary.com

- **Поглавље у монографији или зборнику радова**

Манчић, А. (2010). Писања и читања превода као жанра у српским књижевним и научним часописима (поводом првих српских превода Сервантеса, Ариоста и Шекспира. У: Весна Матовић (ур.), *Жанрови у српској периодици* (499−515). Београд: Институт за књижевност и уметност.

- **Чланак у часопису или дневним новинама**

Референца треба да садржи презиме и име аутора, годину издања, наслов чланка, назив часописа (курзивом), волумен, број странице.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.

Stolić, A. (2001). Društveni identitet učiteljice u Srbiji 19. veka. *Godišnjak za društvenu istoriju*, Beograd, 3: 205-232.

Вулићевић, М. (2011). О вампирима с емпатијом. *Политика*. 26. октобар. стр. 14.

- **Зборници радова са научних скупова или конференција**

Singh, K., & Best, G. (2004). Film induced tourism: motivations of visitors to the Hobbiton movie set as featured in *The Lord of the Rings*. In *Proceedings of the 1st International Tourism and Media Conference, Melbourne* (98-111). Melbourne: Tourism Research Unit. Monash University.

- **Необјављене докторске дисертације, магистарске тезе или мастер радови**

Балан, Ј. (2004). *Дискурс женског лика у српском реалистичком роману* (Необјављена докторска дисертација). Универзитет у Београду: Филолошки факултет.

- **Документ са интернета:**

Референца треба да садржи презиме и име аутора, датум објављивања, наслов документа, датум када је сајт посећен, интернет адресу.

Wood, J. (2014, May 19). The World As We Know It. *TheNew Yorker*. Доступно преко:
http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2014/05/19/140519crbo_books_wood
[30.06.2014]

- **Рукописна грађа**

Николић, Јован. *Песмарица.* Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780−1783.

* * *

Аутори су дужни да доставе лекторисане текстове.

Рукописи се не враћају.

Примерак часописа може се набавити у библиотеци Факултета за стране језике Алфа БК универзитета.

INSTRUCTIONS FOR PAPER SUBMISSION

***Reči**: a Journal of Language, Literature and Culture* is categorised as an interdisciplinary scientific journal of national importance by the Serbian Ministry of Education, Science and Technological Development (M52). Instructions for the preparation of manuscripts conform to the Act on Scientific Journal Editing, No 110-00-17/2009-01, Belgrade, 9 July 2009.

All submitted papers are reviewed by qualified scholars after the editor's assessment. The authors' identities are not disclosed to the reviewers, nor do the authors receive information about the reviewers. Upon receiving the reviews, the Editorial Board decides on the publication, correction or rejection of the papers. The authors whose papers have been rejected or returned to be corrected are sent the reviews.

Only the articles that have not been previously published can be accepted for publication. If the article is a previously amended or modified work, the author is required to submit a copy of the earlier version.

The *Reči* Journal can exceptionally publish critical editions of scientific, historical, archival, lexicographic or bibliographic materials as well as non-scientific texts that may be of use to researchers.

The Journal is published annually; papers are submitted electronically throughout the year at reci@alfa.edu.rs. Authors are requested to sign the **Statement of Authorship**, a document available on the *Reči* Journal website. By signing this document, the author confirms that the submitted text is an original product of their own work, and that the text is prepared conforming to the guidelines set by the Journal. Those manuscripts that do not meet the above requirements will not be accepted for publication. If an author has refused to accept the reviewers' comments and suggestions, their paper will not be taken into consideration.

BASIC INFORMATION ON THE MANUSCRIPT LENGTH AND STYLE REQUIREMENTS

If a paper is in Serbian, it should be written in Cyrillic alphabet. Texts in Serbian should be prepared according to the official Orthography of 2010 and the

Normative Grammar of 2013. Papers can be published in English or other foreign languages complying with the norms of those languages.

Manuscript length should not exceed 30,000 characters (with blanks) not counting the footnotes. The **font** is Times New Roman, size 12, line spacing 1.5; for footnotes Times New Roman size 10 should be used. Footnotes should be used for further clarification and not for references. Italics should be used to emphasize words or phrases.

ARTICLE STRUCTURE

Information on the author should be provided at the beginning of the paper, formatted in the same way as the main text (Times New Roman 12). It should include the author's first name, middle initial(s), last name and affiliation. Affiliation means the institution in which the author is employed, it should be printed immediately after the author's name, and the function and position of the author should not be mentioned. In the case of a more complex organization, the entire hierarchy should be provided. For example: University of Belgrade, Faculty of Philosophy, History Department, Belgrade.

A footnote with the author's e-mail address should be included after the autor's last name. In the case of collaboration, the e-mail address of the first author is given. The authors' positions and titles should not be included. If the paper is written as part of a project, a footnote with the information on the project number, its leader and the institution financing the project should be provided after the title of the paper. Acknowledgments and comments may also be given in this part of the paper.

The title of the paper should be precise and informative in order to facilitate search and indexing. The title should be written two lines below the affiliation, centered, in capital letters.

The abstract should contain introductory information on the research, a brief explanation of the problem addressed, the methods used, clear and concise results, and an opinion on the effect and implications of the discovery. The abstract should contain only the most important details necessary for understanding the relevance of the article. The abstract should be written in the language of the paper, Serbian and English and contain 150 to 200 words. The Journal will provide Serbian translation for the abstracts of foreign authors.

Keywords are given after the abstract. They should not contain words used in the title, but essential words drawn from the paper's content. There should be up to 10 keywords.

After the main text, a Reference List should be provided (use APA (American Psychological Association) citation style). The Reference List is followed by the Title of the paper, Summary, and Keywords in a foreign language if the paper is written in Serbian; if the paper is written in a foreign language, these three segments should be in Serbian. **The summary** should contain concisely formulated key ideas of the paper. In contrast to the abstract, it should concentrate on the results, findings and conclusions. The summary should be longer than theh abstract, containing up to 250 words.

At the end of the text, in the lower right corner, the Editorial Office will provide the dates of submission, approval and resubmission (if applicable) of the paper in a chronological order.

The paper may contain **subtitles**. They should be indented and should not be written in capital, but bold letters.

The article should be organized into **paragraphs**. Paragraphs must contain more than one sentence.

Numbering of pages, paragraphs and subtitles is not necessary.

Additional materials (figures, tables, charts, graphs, photographs, documents, transcripts) are welcome and will be published with the permission of the copyright owner. These materials should be submitted in a separate file, and their place in the main text should be marked by square brackets. The materials should not be inserted in the text. For example: [Figure 1] [Table 3]. Black and white reproductions should be submitted as TIFF (300 d.p.i. resolution) or EPS (800 d.p.i.) files. Tables should be simple, without shading or color, and should always have captions in the language of the paper and the language of the summary.

REFERENCE STYLE

APA citation style is used.

Quotations should be put in quotation marks. In Serbian, quotes are written according to the Orthography of the Serbian language („“); in English, they are written according to the norm of the English language (“ ”). Only verses are italicized. Quotations exceeding 40 words should be set in a separate paragraph, without quotation marks. When quoting a foreign author in the main body of the text, translation or transcription of the author’s name is first given, and then the author’s original name in square brackets [ ], e.g. Džonatan Kaler [Jonathan Culler]. The same principle applies to foreign terms and expressions. If sentences in a foreign language are quoted, translation is given in the main text, and original text in the footnote, always citing the source.

In-text references are given in parentheses containing the author's surname, year of publication, a colon and the page number, e.g. (Culler, 1997: 32). In the case of multiple authors, the surnames of the first two authors are given separated by commas, e.g. (Samardžija, Juhasz et al., 2011: 34).

REFERENCE LIST

The reference list should be separated into sources and references.

How to cite:

1. **Books and monographs**:

a) single author

Culler, J. (2007). *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press.

b) multiple authors

Ward, G. C., & Burns, K. (2007). *The War: An Intimate History, 1941-1945*. New York: Knopf.

c) electronic books

Eckes, T. (2000). *The developmental social psychology of gender*. Retrieved from: http://www.netlibrary.com

2. **Chapter in a book**

Hemingway, E. (1999). The killers. In J. Updike & K. Kenison (Eds.), *The best American short stories of the century* (78-80). Boston, MA: Houghton Mifflin.

3. **Journal or newspaper article**

The reference must contain the author's name, the year of publication, title of the article, name of the journal (italicized), volume number, and page number.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14 (3), 575-599.

Stolić, A. (2001). Društveni identitet učiteljice u Srbiji 19. veka. *Godišnjak za društvenu istoriju*, Beograd, 3: 205-232.

Bowman, L. (1990, March 7). Bills target Lake Erie mussels. *The Pittsburgh Press*, p. A4.

4. **Conference proceedings**

Singh, K., & Best, G. (2004). Film induced tourism: motivations of visitors to the Hobbiton movie set as featured in *The Lord of the Rings*. In *Proceedings of the 1st International Tourism and Media Conference, Melbourne* (98-111). Melbourne: Tourism Research Unit. Monash University.

5. Unpublished doctoral dissertationor master's thesis

Kassover, A. (1987). *Treatment of abusive males: Voluntary vs. court-mandated referrals* (Unpublished doctoral dissertation). Nova University, Fort Lauderdale, FL.

6. Electronic sources

The reference should contain the name of the author, the date of publication, title of the document, the date when the site was accessed and the URL.

Wood, J. (2014, May 19). The World As We Know It. *TheNew Yorker*. Retrieved from: http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2014/05/19/140519crbo_books_wood [30.06.2014]

➢ **Archival sources**

Tarkington, B. (1924, May 8). [Letter to George Ade]. George Ade Papers, 1878-2007, The Virginia Kelly Karnes Archives and Special Collections Research Center (Box 10, Folder 5), Purdue University Libraries, West Lafayette, IN.

* * *

Authors are required to submit proofread texts.

Manuscripts are not returnable.

The Journal is available in the library of the Faculty of Foreign Languages, Alfa BK University.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

81+82

РЕЧИ : часопис за језик, књижевност и
културу / главни и одговорни уредници Мелина
Николић, Андријана Ђордан. - Год. 1, бр. 1 (2009)-
. - Београд : Алфа БК универзитет у Београду,
Факултет за стране језике, 2009- (Београд : Apollo Graphic Production). –
25 cm

Годишње. – Текст на срп. (ћир. и лат.) и енгл. језику.
ISSN 1821-0686 = Речи (Београд)
COBISS.SR-ID 155512076